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

JULIA GUIMARÃES MENDES

**Teatros do real, teatros do outro:
os atores do cotidiano na cena contemporânea**

São Paulo
2017

JULIA GUIMARÃES MENDES

Versão Corrigida

**(Versão original encontra-se na unidade que aloja
o Programa de Pós-graduação)**

**Teatros do real, teatros do outro:
os atores do cotidiano na cena contemporânea**

Tese apresentada à Escola de
Comunicação em Artes da
Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Doutora em
artes

Área de concentração: Teoria e
Prática do Teatro
Linha de pesquisa: Texto e Cena
Orientadora: Profa. Dra. Sílvia
Fernandes da Silva Telesi

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

Mendes, Julia Guimarães
Teatros do real, teatros do outro: : os atores do
cotidiano na cena contemporânea / Julia Guimarães Mendes. --
São Paulo: J. G. Mendes, 2017.
345 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.
Orientadora: Sílvia Fernandes da Silva Telesi
Bibliografia

1. Atores do cotidiano 2. Teatros do real 3. Público 4.
Teatralidade expandida 5. Alteridade I. Telesi, Sílvia
Fernandes da Silva II. Título.

CDD 21.ed. - 792

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: **Julia Guimarães Mendes**

Título: **Teatros do real, teatros do outro: os atores do cotidiano na cena contemporânea.**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP,
para obtenção do título de Doutora em Artes.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof.Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof.Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof.Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Ao meu pai, que me ensinou os sentidos da palavra alteridade.

AGRADECIMENTOS

À minha querida orientadora, Sílvia Fernandes, pelo imenso apoio acadêmico e afetivo no decorrer do doutorado, pelas conversas e textos inspiradores, pela amizade, pela leitura atenta e generosa desta tese.

Ao pesquisador Óscar Cornago, pela leitura da tese e pelas contribuições na Banca de Doutorado, pelas trocas no âmbito do grupo de pesquisa em participação, pela amizade e receptividade em Madri.

Ao professor José Antonio Sánchez, pela supervisão durante o estágio do doutorado em Madri e por viabilizar minha participação nos seminários do Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual da Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM).

Aos professores José da Costa, Luiz Fernando Ramos e Felisberto da Costa pela leitura da tese e pelas contribuições na Banca de Doutorado.

À professora Maria Lucia Pupo, pela leitura e contribuições no Exame de Qualificação e pela supervisão no estágio do Programa de Aperfeiçoamento ao Ensino (PAE) da USP.

Ao professor André Carreira, pela leitura e contribuições no Exame de Qualificação.

Aos artistas Roger Bernat, Leonardo Moreira (Cia. Hiato), Stefan Kaegi, Helgard Haug e Daniel Wetzl (Rimini Protokoll), João Galante (João Galante & Ana Borralho), Eliana Monteiro (Teatro da Vertigem), Larissa Alberti (Grupo Teatro Público) e Rogério Lopes por terem concedido entrevistas preciosas para o desenvolvimento desta pesquisa.

A Jérôme Bel, Companhia Hiato e Rimini Protokoll, por me permitirem acompanhar os ensaios de espetáculos analisados nesta tese.

Aos muitos participantes das obras analisadas com quem tive breves e importantes conversas sobre a experiência, durante os ensaios.

À Universidade de São Paulo e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP, seu corpo docente, discente e funcionários.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela concessão da bolsa de doutorado no país e no exterior e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

À minha mãe, pela paciência, e por ter me dado todo o carinho e acolhimento quando eu mais precisava.

Ao meu namorado, Rodrigo, pelo amor, tranquilidade e companhia em momentos cruciais da escrita desta tese.

Ao Henrique Limadre, pela partilha do momento inaugural desta pesquisa. E por seguir dividindo comigo tantas reflexões importantes a respeito desse nosso tema comum.

Às minhas tias, Ló e Gina, que são referência e fonte de inspiração para mim.

Aos queridos familiares Mazarelo, Eduardo e Emília, pelo apoio e afeto.

Às colegas de pós-graduação Andrea Caruso e Verônica Veloso, pela amizade, afinidades e contribuições para a pesquisa.

Aos colegas e editores da Revista Aspas, pelas trocas e companhia ao longo desses anos, em especial ao Leonel Carneiro, pela recepção e integração na universidade.

À Juliana Coelho e Elisa Belém, pela escuta solidária e pelas colaborações vinculadas à tese.

Ao meu analista Mario Lúcio, que me ajudou a superar os bloqueios da escrita.

Aos amigos Douglas e Luísa, pelas partilhas acadêmicas e a convivência no período.

Aos amigos edianos, Lucas, Pedro, Bel, Silvia, Camila e Mariana, por tornarem a existência mais leve por meio dessa presença mútua.

Às amigas da PUC, Joana, Paula, Luciana e Livia, pela prazerosa amizade e construção coletiva de um gosto pela reflexão teórica.

Aos amigos do mestrado, Raquel, Leandro, Daniel e Letícia, por fazer desse percurso um momento menos solitário.

Aos amigos de Madri, Lisa, Carlota, Ana, Carlos, Fran, Irina e Jaime, pela companhia e acolhimento em um país estrangeiro.

A todos os atores do cotidiano que participaram das obras analisadas nesta tese.

“Esta pesquisa foi financiada com recursos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP (Processos n. 2013/07986-9 e 2014/17788-2)”

RESUMO

Esta tese se propõe a investigar as potencialidades estéticas e críticas vinculadas à presença dos *atores do cotidiano* no âmbito das artes cênicas contemporâneas, com recorte em criações produzidas no Brasil e na Europa neste início de século XXI. O termo compreende pessoas que não necessariamente possuem formação artística e são convidadas a participar de uma criação a partir de uma perspectiva autorreferencial. Parte-se da hipótese de que a incorporação dos atores do cotidiano colabora para alterar o próprio “regime de visibilidade” (RANCIÈRE, 2009) dos corpos e subjetividades no âmbito das artes cênicas, ao ampliar as possibilidades sobre quem pode atuar no teatro e na dança. A partir do diálogo com os conceitos de teatros do real (SAISON, 1998; FERNANDES, 2010; MARTIN, 2013), teatralidade expandida (DIÉGUEZ, 2014; SÁNCHEZ, 2015) e teatralidade do público (CORNAGO, 2015), a pesquisa centra-se na análise da trajetória e de obras específicas de artistas da cena contemporânea que se destacam pelo trabalho com os atores do cotidiano, como o diretor francês Jérôme Bel, a brasileira Cia. Hiato, o coletivo suíço-alemão Rimini Protokoll e o diretor catalão Roger Bernat. A partir dessa análise, são traçadas algumas potencialidades vinculadas aos trabalhos, com destaque para a subversão de tradicionais códigos cênicos da representação, a intensificação da partilha de experiências com o espectador, a aproximação das artes cênicas com os campos da realidade e do cotidiano, a problematização de questões relativas à alteridade, a irrupção de uma teatralidade do coletivo, a projeção de espelhamentos com o público e sua participação na obra e, finalmente, o diálogo com o contexto onde o espetáculo acontece. Esse tipo de participação reflete um modo específico de expansão de linguagem do teatro e da dança. E mostra como a presença dos atores do cotidiano colabora para transformar as “maneiras de fazer” e os “modos de pensabilidade” (RANCIÈRE, 2009) das artes cênicas contemporâneas.

Palavras-chave: Atores do cotidiano. Teatros do real. Público. Teatralidade expandida. Alteridade.

ABSTRACT

This thesis aims to investigate the aesthetic and critic potentialities related to the presence of the *actors of everyday life* in the context of contemporary performing arts, addressing creations produced in Brazil and Europe at the beginning of 21st century. The term includes people who do not necessarily have artistic training and are invited to take part in current creations from a self-referential perspective. We start from the hypothesis that the incorporation of *actors of everyday life* collaborate to change the “regime of visibility” (RANCIÈRE, 2009) of bodies and subjectivities in the context of performing arts, by broadening the possibilities about who acts in theatre and dance. From the dialogue with the concepts of theatres of the real (SAISON, 1998; FERNANDES, 2010; MARTIN, 2013), expanded theatricality (DIÉGUEZ, 2014; SÁNCHEZ, 2015), and audience theatricality (CORNAGO, 2015), this research focuses on the analysis of the trajectory and of specific works of artists from the contemporary scene who stand out by their work with actors of everyday life, such as French director Jérôme Bel, the Brazilian Cia. Hiato, the Swiss-German collective Rimini Protokoll, and Catalan director Roger Bernat. From this analysis, we outline some some potentialities linked to their works, focusing on the subversion of traditional theatrical codes of representation, the intensification of experience sharing with the spectator, the approach of the performing arts with the fields of reality and everyday life, the questioning of issues relating to otherness, the irruption of a theatricality of the collective, the projection of mirrors with the audience and its participation in the work, and, finally, the dialogue with the context in which the spectacle takes place. That kind of participation reflects a specific way with which theatre and dance have been working their language expansion. And it shows how the presence of everyday actors collaborates to transform the “ways of doing” and the “ways of thinking” (RANCIÈRE, 2009) of the contemporary performing arts.

Keywords: Actors of everyday life. Theatres of the real. Audience. Expanded theatricality. Otherness.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>Ambulance Disaster</i> , de Andy Warhol.....	24
Figura 2 – Espetáculo <i>Apocalypse 1,11</i> , do Teatro da Vertigem.....	27
Figura 3 – Biodrama <i>Tres filósofos con bigotes</i> , da diretora argentina Vivi Tellas.....	53
Figura 4 – O bailarino Frédéric Seguet em <i>Shirtologie</i>	63
Figura 5 – O bailarino Frédéric Seguet mira o público em <i>Le dernier spectacle</i>	66
Figura 6 – Espetáculo <i>Cour D'honneur</i> , apresentado no Palácio dos Papas, em Avignon.	72
Figura 7 – Cenas do espetáculo <i>Pichet Klunchun and Myself</i>	76
Figura 8 – Cena do espetáculo <i>Disabled Theater</i> , com atores do grupo Theater Hora.	81
Figura 9 – Tela sobre o palco projeta imagens de teatros na cena inicial de <i>Gala</i>	86
Figura 10 – Amadores e profissionais realizam passos de balé em <i>Gala</i>	93
Figura 11 – Bloco de notas indica a dança que será realizada pelos participantes de <i>Gala</i>	97
Figura 12 – Elenco brasileiro de <i>Gala</i> repete coreografia criada por umas das participantes. .	105
Figura 13 – Elenco belga de <i>Gala</i> repete coreografia autoral de uma atriz do cotidiano.....	109
Figura 14 – Amadores e profissionais do elenco original dançam na cena final de <i>Gala</i>	114
Figura 15 – Cena do espetáculo <i>O Jardim</i> , da Cia. Hiato.....	126
Figura 16 – Solo da atriz Luciana Paes, integrante do projeto <i>Ficção</i> , da Cia. Hiato.....	131
Figura 17– Cena do solo de Thiago Amaral no Projeto <i>Ficção</i> , da Cia. Hiato.....	135
Figura 18 – Elenco de <i>Amadores</i> realiza aquecimento no Teatro Sesc Consolação.	144
Figura 19 – <i>Amadores</i> recorre à estrutura dos rounds da luta de boxe.....	148
Figura 20 – Transexual Don Lino explora registros de voz masculinos e femininos.	154
Figura 21 – A estudante de jornalismo Nairim Bernardo, em <i>Amadores</i>	163
Figura 22 – Participantes de <i>Amadores</i> miram o palco sentados em sofás	168
Figura 23 – Amadores performam suas personas públicas em cena.	174
Figura 24 – Cena do espetáculo <i>Karl Marx: Capital, Volume One</i> (2006).....	185
Figura 25 – Cena do espetáculo <i>Radio Muezzin</i>	190
Figura 26 – Cena de <i>Chácara Paraíso – Mostra de Arte Polícia</i> , apresentada em São Paulo.	194
Figura 27 – Cena da peça telefônica <i>Call Cutta in a Box</i> , criada em 2008.	198

Figura 28 – Cena da intervenção <i>Remote São Paulo</i> (Rimini Protokoll)	201
Figura 29 – Atores do cotidiano participam de <i>100% São Paulo</i> (Rimini Protokoll).....	207
Figura 30 – Tela redonda reproduz mapas na obra <i>100% São Paulo</i>	210
Figura 31 – Elenco de <i>100% São Paulo</i> dialoga com espectadores no Theatro Municipal.....	226
Figura 32 – <i>100% São Paulo</i> apresenta modelo cênico de uma estatística viva	229
Figura 33 – Participante tem sua imagem projetada e ampliada no fundo palco.	235
Figura 34 – Participantes de <i>100% São Paulo</i> disputam corrida em cena.....	238
Figura 35 – Participantes dançam em fila ao som de um samba em <i>100% São Paulo</i>	240
Figura 36 – Roger Bernat alia cotidiano e intimidade em <i>La la la la la</i>	245
Figura 37 – Roger Bernat (deitado) divide a cena com imigrantes em <i>Amnesia de Fuga</i>	248
Figura 38 – Participantes de <i>Domínio Público</i> respondem a uma série de perguntas.	251
Figura 39 – Em <i>Pendente de Voto</i> , público é posicionado de acordo com perfil de voto.	253
Figura 40 – Tela ao fundo de <i>Pendente de Voto</i> mostra como votam os espectadores.....	254
Figura 41 – Espectador refaz os passos de pessoas documentadas em <i>Situation Rooms</i>	265
Figura 42 – Participante performa ação de especialista em <i>Situation Rooms</i>	267
Figura 43 – Participantes de <i>Numax-Fagor-Plus</i>	270
Figura 44 – Televisores reproduzem diálogos refeitos pelo público em <i>Numax-Fagor-Plus</i>	272

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
PARTE 1. TEATROS DO REAL, TEATROS DO OUTRO	20
1.1. APROXIMAÇÕES PROCESSUAIS AOS TEATROS DO REAL	20
1.1.1. A IRREPRESENTABILIDADE DE EXPERIÊNCIAS TRAUMÁTICAS	23
1.1.2. O REAL E O FICCIONAL NA CENA CONTEMPORÂNEA.....	30
1.1.3. DIMENSÃO RELACIONAL.....	34
1.1.4. DIÁLOGOS COM A CRISE DAS REPRESENTAÇÕES	37
1.2. OS ATORES DO COTIDIANO NA CENA CONTEMPORÂNEA: CARTOGRAFIAS TERMINOLÓGICAS	41
1.2.1. NÃO ATORES	41
1.2.2. CORPOS ATÍPICOS E TEATRO DE PESSOAS REAIS	47
1.2.3. ESPECIALISTAS DO COTIDIANO E <i>READY-MADES</i> TEATRAIS	49
1.2.4. ATORES NÃO PROFISSIONAIS E <i>ESPECT-ATORES</i>	54
1.2.5. AMADORES.....	58
1.2.6. ATORES DO COTIDIANO	59
PARTE 2. ALTERIDADE E DIVERSIDADE EM CENA	61
2.1. AS INVESTIGAÇÕES CONCEITUAIS E FILOSÓFICAS DE JÉRÔME BEL	61
2.2. ENTRE O POP E O CONCEITUAL: UM ESTUDO SOBRE <i>GALA</i>	85
2.2.1. FRICÇÕES ONTOLÓGICAS COM OS CÓDIGOS CÊNICOS	85
2.2.2. O PRINCÍPIO IGUALITÁRIO DA DIFERENCIAÇÃO	92
2.2.3. DISPOSITIVOS CÊNICOS	96
2.2.4. ELENÇOS ESPECÍFICOS	103
2.2.5. AUTORIA DELEGADA	108
2.2.6. “I WANT TO BE A PART OF IT”?	113
2.3. O TRÂNSITO ENTRE REALIDADE E FICÇÃO NA TRAJETÓRIA DA Cia. HIATO ...	122
2.4. PARADOXOS DA ALTERIDADE EM <i>AMADORES</i>.....	142
2.4.1. A FICÇÃO COMO CONCEITO EXPANDIDO NO TRABALHO DA Cia. HIATO.....	145
2.4.2. A PARTILHA DE EXPERIÊNCIA ENTRE AMADORES E ESPECTADORES	158
2.4.3. O PALCO COM EXTENSÃO DA PLATEIA E O PÚBLICO COMO AMADOR	164
2.4.4. TEATRALIDADES DO COLETIVO	168
2.4.5. “DE QUE ESTAMOS FALANDO?”	170
PARTE 3. TEATROS DO COLETIVO, TEATROS DO COMUM.....	178
3.1. OS ATORES DO COTIDIANO NAS CRIAÇÕES DO RIMINI PROTOKOLL.....	178
3.1.1. DIÁLOGOS COM O DRAMA E A TEORIA	182

3.1.2. MIRADAS SOBRE A GLOBALIZAÇÃO E O MUNDO DO TRABALHO	187
3.1.3. CRIAÇÕES EM TERRITÓRIO BRASILEIRO	193
3.1.4. DESLIZAMENTOS EM DIREÇÃO AO ESPECTADOR	195
3.1.5. COTIDIANOS ENQUADRADOS CENICAMENTE	200
3.2. QUANDO A CIDADE OCUPA O PALCO: 100% SÃO PAULO	205
3.2.1. A DIMENSÃO PERFORMATIVA DA ESTATÍSTICA VIVA	208
3.2.2. O TEATRO COMO LABORATÓRIO SOCIAL.....	216
3.2.3. RELAÇÕES DE ESPELHAMENTO ENTRE PALCO E PLATEIA.....	222
3.2.4. TEATROS DA MULTIDÃO	231
3.3. O TEATRO DE ROGER BERNAT: RUMO AO ESPECTADOR	243
3.4. PERFORMAR O OUTRO: O REENACTMENT COMO DISPOSITIVO DE EXPERIÊNCIAS IMERSIVAS	260
3.4.1. <i>SITUATION ROOMS</i> : APROXIMAÇÃO TÁTIL AO CONTEXTO BÉLICO.....	263
3.4.2. <i>NUMAX-FAGOR-PLUS</i> : APROPRIAÇÃO E COLETIVIZAÇÃO DO DISCURSO	268
CONSIDERAÇÕES FINAIS	278
BIBLIOGRAFIA	290
APÊNDICE	303
A. ENTREVISTA COM ROGER BERNAT (FFF)	303
B. ENTREVISTA COM STEFAN KAEGI (RIMINI PROTOKOLL)	310
C. ENTREVISTA COM LEONARDO MOREIRA (CIA. HIATO).....	319
D. ENTREVISTA COM CÉDRIC ANDRIEUX (<i>GALA</i>)	344

INTRODUÇÃO

O desejo por estabelecer um diálogo mais estreito com as esferas da realidade e do cotidiano aparece como eixo recorrente às experimentações que atravessam as artes cênicas neste início de século XXI. A partir de formatos diversos – como o *site-specific*, obras participativas, relacionais, autobiográficas, derivas, *reenactments* e documentários, só para citar alguns – é possível mapear um gesto de “desvio para o real” (CARREIRA; BULHÕES-CARVALHO, 2013) na cena contemporânea. O campo vinculado a esse gesto ganha o nome de “teatros do real” (SAISON, 1998; FERNANDES, 2010; MARTIN, 2013).

No atual contexto, um dos modos de operar esse desvio tem ocorrido a partir do convite para que pessoas não necessariamente familiares ao universo cênico ocupem um lugar de destaque nas criações, a partir de uma *exposição cotidiana de si*. Além de ser uma estratégia que estabelece uma zona híbrida de conexão entre teatro e realidade, pode ser pensada também como reflexo da chamada crise das representações, vinculada às demandas crescentes para que os “sujeitos falem por si mesmos” (NEGRI, 2009).

A partir dessa incorporação, é o próprio estatuto de *quem atua nas artes cênicas* que sofre uma radical transformação, e passa a incluir uma gama heterogênea de perfis. Pois na medida em que o teatro dilui sua dimensão ficcional e aproxima-se do cotidiano, elementos como ‘personagem’, ‘interpretação’ e ‘técnica’, tradicionalmente vinculados à figura do ator, muitas vezes também deixam de existir.

Como consequência, é possível observar um movimento de expansão da vertente contemporânea atrelada aos teatros do real que vai dos atores em situação autobiográfica aos não atores, até chegar aos espectadores, todos eles incorporados em criações cênicas recentes. Aqui, são igualmente batizados como *atores do cotidiano*.

Diante dessas questões, a proposta desta tese é construir uma dupla reflexão. De um lado, compreender os sentidos artísticos e críticos projetados por essas presenças. De outro, refletir sobre como as artes cênicas se modificam quando passam a incorporar os chamados atores do cotidiano, além

de mapear e analisar os procedimentos construídos para viabilizar tais participações.

Embora a pesquisa privilegie obras protagonizadas pelo segundo grupo, dos “não atores”¹, busca-se situá-los nesse contexto mais amplo, apontado pela terminologia dos atores do cotidiano. Pois, para muitos dos artistas analisados aqui, as figuras dos não profissionais e dos espectadores são vistas como complementares, pelo fato de que suas participações representam uma *alteridade* à própria tradição cênica.

Nesse aspecto, há, no decorrer da pesquisa, uma ampliação de sentido sobre aquilo que se entende por alteridade e por “teatros do outro” no contexto desta tese. No início do doutorado, o ponto de partida da investigação centrava-se nas potencialidades críticas e poéticas acerca da autorrepresentação de grupos e indivíduos de algum modo excluídos ou depreciados pela representação hegemônica. Os “teatros do outro” diziam respeito, originalmente, a certa dimensão de alteridade vinculada ao próprio contexto sociocultural dessas pessoas.

No entanto, à medida que as proposições teóricas foram confrontadas com a experiência prática do trabalho de campo, houve uma mudança considerável nos rumos da pesquisa. Foi constatado que a presença dos atores do cotidiano operava não apenas um tipo de inclusão vinculado ao campo ético e social, como também colaborava para projetar subversões estéticas e conceituais sobre os códigos tradicionais da representação.

Ao aproximar-se dessa perspectiva mais estrutural, os pressupostos iniciais da pesquisa se ampliam. A hipótese, então, passa a ser a de que a incorporação dos atores do cotidiano colabora para alterar o próprio “regime de visibilidade” (RANCIÈRE, 2009) acerca dos corpos e das subjetividades no âmbito das artes cênicas contemporâneas, ao ampliar as possibilidades sobre quem pode atuar no teatro e na dança.

Assim, nos exemplos que serão estudados ao longo da tese, além da já mencionada abertura de frestas para a *alteridade* – ao incorporar presenças historicamente excluídas do contexto artístico – surge também a valorização da

¹ Os não atores aqui seriam definidos como pessoas sem formação artística, convidadas a integrar elencos de obras cênicas.

generalidade e do *comum*, ao se fazer da cena um espaço a ser habitado por “qualquer um” (RANCIÈRE, 2009).

Assim, os capítulos desta tese foram construídos de modo a privilegiar não somente a análise de obras específicas – todas elas criadas neste início de século – mas também a incorporar a reflexão sobre a trajetória criativa dos artistas abordados. Por meio dela, busca-se compreender que tipo de *pensamento cênico* os impulsiona a trabalhar com essas pessoas.

No que se refere à escolha dos artistas, privilegia-se aqueles que se destacam pelo trabalho específico com os atores do cotidiano, como o diretor francês Jérôme Bel, a brasileira Cia. Hiato, o coletivo suíço-alemão Rimini Protokoll e o diretor catalão Roger Bernat. Vale ressaltar que uma das dificuldades enfrentadas no percurso da investigação foi justamente a escassez de obras que incorporam essa estratégia cênica, sobretudo quando aliada a uma perspectiva não ficcional, o que sugere um campo ainda em desenvolvimento.

Em relação aos artistas europeus analisados aqui, outro aspecto que também determinou sua escolha foi o diálogo que possuem com a cena brasileira. A opção foi a de centralizar-se naqueles cujas obras têm ampla e constante circulação em festivais e teatros do país – e, a despeito desse fato, possuem poucos (em alguns casos, nenhum) estudos aprofundados vindos do contexto acadêmico brasileiro.

Com exceção de *Situation Rooms* (Rimini Protokoll), todas as obras de artistas europeus analisadas aqui não apenas foram apresentadas no Brasil, como também incluíram a participação de pessoas locais, caso de *Gala* (2015), *100% São Paulo* (2016) e o espetáculo participativo *Numax-Fagor-Plus* (2014).

Já a brasileira Companhia Hiato (SP) foi escolhida por duas razões. Em primeiro lugar porque seu trabalho mais recente, *Amadores* (2016), não apenas privilegia a participação biográfica de pessoas sem formação profissional em arte, como também traz a reflexão sobre tais presenças para o interior da própria obra, o que resvala inclusive para seu título.

Além disso, sua trajetória é sintomática no que tange às possibilidades de ampliação sobre quem ocupa a cena quando essa passa a dialogar com os territórios da realidade e do cotidiano. Se em seu projeto anterior, *Ficção*, eram

os próprios atores da companhia que exploravam uma participação autobiográfica – cujos solos buscavam tensionar e embaralhar as esferas do real e do ficcional, em *Amadores* são os *outros* que ganham destaque em cena, a partir de um elenco marcado pela diversidade de seus contextos socioculturais.

No que se refere à estrutura da tese, o primeiro capítulo privilegia uma discussão teórica e terminológica acerca dos dois campos abordados na pesquisa: os *teatros do real* e os *teatros do outro*. Uma vez que as investigações acerca do real na cena contemporânea iniciam-se ainda no mestrado², e sofrem uma série de transformações na medida em se deparam com a prática artística, a opção feita aqui foi a de expor as *aproximações processuais* ao campo já exploradas no decorrer da pesquisa, em diálogo com a bibliografia existente.

Também na primeira parte da tese, é tecida uma discussão terminológica acerca de diversas expressões exploradas atualmente para designar a participação dos atores do cotidiano na cena contemporânea. A partir de uma reflexão sobre os vínculos entre nome e sentido, são analisados conceitos correlatos, como os de “especialistas do cotidiano”, “ready-made teatral”, “não atores”, “amadores”, “pessoas reais”, entre outros. Neste mesmo capítulo, busca-se justificar a terminologia proposta aqui, dos atores do cotidiano.

Na segunda parte da tese, são abordados espetáculos nos quais artistas profissionais e amadores dividem a cena em exposições autorreferenciais, caso de *Gala*, do francês Jérôme Bel e de *Amadores*, da brasileira Cia. Hiato. Tais análises são precedidas de uma investigação sobre a trajetória desses artistas, com foco nos trabalhos vinculados à figura do ator do cotidiano. Busca-se, assim, compreender que tipo de interesse aparece nas entrelinhas do trabalho com essas pessoas em diferentes obras e períodos, além de mapear quais são os procedimentos cênicos explorados para viabilizar tais participações.

² Intitulada *Teatralidades do Real: significados e práticas na cena contemporânea* (MENDES, 2011), a dissertação de mestrado é fruto de uma pesquisa iniciada em 2009. Uma das principais referências para o trabalho é o artigo *Teatralidades do Real* (2009), escrito pela orientadora desta tese, Sílvia Fernandes.

Embora a interlocução com a dança não seja o foco desta tese, ela é explorada no contexto da trajetória do coreógrafo Jérôme Bel, que também transita pelo campo do teatro, em obras como *Cour d'honneur* (2013), vinculada ao contexto do Festival de Avignon, ou quando trabalha com os atores do grupo suíço Theater Hora, em *Disabled Theater* (2012).

Dentre o leque de espetáculos aqui analisados, o conjunto da obra de Bel pode ser também entendido como uma espécie de *grau zero* da significação a respeito da presenças dos atores do cotidiano. Isso porque o tema de seus espetáculos quase sempre diz respeito aos códigos e à história do teatro e da dança, o que faz dessas participações um mecanismo conceitual e metalinguístico em si, na busca por subverter as “convenções de uma prática” (EIERMANN, 2012).

Já no caso da Cia. Hiato (SP/Brasil), a raiz do interesse pelos amadores estaria vinculada a uma premissa explorada em diversos espetáculos do grupo: a de que o teatro seria um espaço privilegiado para se explorar os *imbricamentos entre realidade e ficção*. Trata-se de uma perspectiva observada não apenas nos trabalhos da companhia paulista, como também no contexto mais amplo do teatro brasileiro contemporâneo. Nesse sentido, a escolha da Hiato surge também com o intento de tecer conexões com outras obras e artistas do país vinculados aos teatros do real, com foco no recorte desta tese, que são as transformações ocorridas no campo da *atuação*.

Tanto em *Gala* como em *Amadores*, a existência de elencos numerosos para os padrões cênicos atuais, assim como a projeção de momentos coletivos, já traz indícios de uma característica vinculada aos atores do cotidiano que se radicaliza na terceira parte da tese. Trata-se da *dimensão coletiva* dessa “paisagem humana colocada no centro do palco” (CORNAGO, 2015).

No caso dessas obras da segunda parte, é o modelo das singularidades plurais que desponta em cena, como modo de ser da coletividade apresentada. Além disso, ambas exploram questões de alteridade e diversidade vinculadas a esses participantes, sob uma chave reflexiva. Outro aspecto comum às montagens é valorização da figura do amador justamente para abordar certa

relação cotidiana e hedonista com a arte, vinculada à sua dimensão de fenômeno social.

Já na terceira parte da tese, a análise da obra *100% São Paulo* (2016), do coletivo suíço-alemão Rimini Protokoll – cujo elenco incorpora cem moradores da cidade de São Paulo – centra-se nas potencialidades e limitações de se fazer do palco um espaço habitado por *coletividades multitudinárias*.

Além da investigação específica do projeto *100% City*, o derradeiro bloco da tese agrupa a trajetória de artistas que operam constantes trânsitos sobre o perfil desses atores do cotidiano. Pois tanto o Rimini Protokoll quanto o diretor catalão Roger Bernat, também investigado nessa parte, oscilam entre o trabalho com não profissionais, ou “especialistas”, e a participação direta do próprio espectador em suas obras. No caso do diretor catalão, sua trajetória corresponde ao próprio movimento de expansão valorizado nesta tese – iniciado com a exposição autorreferencial de artistas até chegar à participação do público, o que é exemplificado pelo percurso de suas obras.

Também nessa parte da tese são analisados trabalhos do Rimini e de Bernat que exploram uma espécie de conexão corporal entre especialistas e espectadores, sob a forma de *reenactments* mediados por dispositivos cênicos. Cabe aos primeiros reproduzir trajetos e discursos dos segundos, pautados pela ação de *performar o outro*. Nesse contexto, serão analisados os espetáculos *Situation Rooms* (2013), do Rimini Protokoll, e *Numax-Fagor-Plus* (2014), de Roger Bernat.

A partir desse panorama abrangente de referências é possível perceber algumas transformações dos sentidos da presença dos atores do cotidiano dentro do recorte proposto por essa tese. Como será abordado nas considerações finais, há uma tendência crescente de se explorar sujeitos coletivos no lugar de indivíduos e de privilegiar não mais a reflexão sobre o que há de real no teatro, e sim o que há de teatral na própria vida, em um âmbito no qual a teatralidade surge radicalmente atrelada à esfera social, contextual e extracênica.

Além disso, a premissa da alteridade, predominante em obras criadas na década anterior, passa a dividir espaço com questões vinculadas à esfera

pública, no que diz respeito à produção e identificação daquilo que é *comum* (HARDT; NEGRI, 2005) a um grupo genérico de pessoas.

Assim, no recorte proposto aqui, interessa menos abordar um aspecto específico acerca da participação desse atores do cotidiano e mais identificar como sua presença colabora para transformar as “maneiras de fazer” e os “modos de pensabilidade” (RANCIÈRE, 2009) das artes cênicas contemporâneas.

PARTE 1. TEATROS DO REAL, TEATROS DO OUTRO

1.1. APROXIMAÇÕES PROCESSUAIS AOS TEATROS DO REAL

Desde que esta pesquisa sobre teatros do real foi iniciada, em meados de 2009, ainda durante o mestrado, já foram ensaiadas diversas aproximações ao conceito de real no contexto cênico, vinculadas a aspectos artísticos, filosóficos, psicanalíticos e sociológicos. Uma vez que a compreensão do real é um problema que atormenta a filosofia desde suas origens, dado o seu caráter inapreensível, propõe-se aqui tecer algumas *aproximações processuais* ao conceito no âmbito artístico, em diálogo com a teoria existente sobre o assunto, sobretudo no âmbito das artes cênicas. Busca-se, assim, construir um panorama teórico mais amplo a fim de contextualizar a crescente presença de atores não profissionais, que aqui recebem o nome de *atores do cotidiano*, no contexto cênico atual.

Em linhas gerais, o campo dos teatros do real poderia ser definido pelo impulso por aproximar teatro e realidade de modo mais imediato, a partir de procedimentos que buscam transgredir as formas como a representação é tradicionalmente construída nas artes cênicas, de modo a privilegiar sua “apresentação” (SAISON, 1998). Trata-se de um interesse vinculado, em um primeiro patamar, à própria interseção pré-existente entre essas duas esferas – a do teatro e a da realidade.

Por um lado, a dimensão presencial que perpassa a linguagem cênica já traz, em si, um componente de real, vinculado à materialidade dos corpos e à existência de um acontecimento compartilhado no tempo e no espaço. Por outro, é a própria realidade que, em muitos contextos, se apresenta de modo teatral, seja pelo alto grau de repetição presente no cotidiano ou pela dependência do olhar do outro que caracteriza a vida em sociedade.

No que diz respeito a essa primeira interseção, Lehmann (2007) aponta que, embora o real tenha uma indiscutível ligação com o teatro, historicamente foi dele excluído, por razões estéticas ou conceituais, manifestando-se apenas em situações de panes e imprevistos de cena. No entanto, contesta o autor, “o

teatro é uma prática artística que particularmente obriga a considerar que ‘não há qualquer limite seguro entre o campo estético e o não-estético’” (p. 165), justamente por fundamentar-se em aspectos como presença e materialidade.

A constatação dessa impossibilidade de se estabilizar as dimensões estéticas e não estéticas no teatro é também vista por Fischer-Lichte (2013) como uma de suas características estruturais. Segundo a autora, haveria sempre, durante a fruição de um espetáculo, duas ordens a operar sobre a percepção: a da presença e a da representação. Enquanto a primeira dá visibilidade ao corpo real, fenomenal do ator, a segunda enfatiza seu traço semiótico, no intuito de atenuar a dimensão não estética do teatro e frear a percepção do real.

Em diálogo com essa perspectiva, tem sido recorrente nas práticas cênicas das últimas décadas a tentativa de explorar esse *ontológico paradoxo* entre o campo *estético* e o *não estético do teatro* como potência criativa. De acordo com Cornago (2009, p. 15), trata-se de uma aproximação que projeta um questionamento de mão dupla às artes cênicas: um vinculado ao “comportamento do teatro diante da introdução de elementos reais” e outro ao “efeito do olhar teatral sobre a realidade”.

Assim, a fricção entre instâncias como o real e o simbólico (SÁNCHEZ, 2007), o artístico e o relacional (BOURRIAUD, 2009), a ordem da presença e da representação (FISCHER-LICHTE, 2013), a ficção e o acontecimento (PAVIS, 2010), ou a teatralidade e a performatividade (FÉRAL, 2015) surgem como variantes correlatas à perspectiva projetada pelos teatros do real.

Em paralelo a essa estratégia, e em diálogo estreito com ela, a partir dos anos 1990, boa parte das criações teatrais passa a operar uma transição entre o que Saison chamou de “insularidade” rumo a uma intensa “abertura ao mundo e à história” (1998, p. 13). Em outras palavras, após um período de “crise de referência” (SAISON, 1998) que predominou nas décadas anteriores – caracterizado pelo fechamento do teatro em si mesmo, aos seus códigos, num gesto de valorização da autonomia da arte – o impulso visível de boa parte das criações nos últimos anos, também identificado por Lehmann (2013), é o de “reabrir o diálogo entre o teatro e a sociedade” (p. 864).

Às práticas cênicas que operam essa abertura por meio da introdução de elementos reais, Saison deu o nome de “teatros do real” (1998), entendidos por ela como “um convite a reconstruir, ao mesmo tempo, no mundo contemporâneo, os lugares do político e os problemas do realismo, através do exame das questões da representação” (p. 9)³. Para a autora, o campo estaria vinculado às distinções entre *apresentação* e *representação* no teatro:

A língua alemã facilitaria a compreensão de nosso propósito ao opor à representação (*Vorstellung*) a apresentação (*Darstellung*), que designa a colocação em presença da própria coisa e não a ação psíquica de tornar presente ao espírito. (SAISON, 1998, p. 11)⁴

Desse modo, Saison (1998) propõe uma primeira abordagem para o real como aquilo que, na relação entre a representação e o que ela representa, se encaixa no último grupo, uma espécie de “presença original” (p. 12), sem prejudicar a natureza mesma desse “real”. Já a representação seria vista como “um gesto de envio a algo que não está ali” (FERNANDES, 2013b, p. 4).

Segundo Fernandes (2013b), o campo dos teatros do real estaria vinculado a criações que, de algum modo, operam “transgressões da representação” (p. 3). Como exemplo, a autora cita manifestações teatrais e performativas que variam de “intervenções diretas na realidade a modos renovados de teatro documentário, performances autobiográficas e [...] inclusão de não atores” (2013b, p. 4).

De forma geral, embora já exista um uso corrente da expressão nas Américas e na Europa, há certo nó conceitual justamente por ela incorporar uma questão filosófica por excelência, que diz respeito ao entendimento sobre noções de “real” e de “realidade”, transpostas para o contexto cênico. Como explica Martin (2013), trata-se de um campo marcado pelo paradoxo de, simultaneamente, explorar e perturbar as noções de autenticidade. “[...] o teatro

³ Nossa tradução para “C’est une invite à reconsidérer en même temps, dans le monde contemporain, les lieux du politique et les problèmes du réalisme, à travers un examen des enjeux de la représentation”.

⁴ Nossa tradução para “La langue allemande faciliterait la compréhension de notre propos en opposant à la représentation (*Vorstellung*), la présentation (*Darstellung*), qui designe la mise en présence de la chose même et non l’action psychique de rendre présent à l’esprit”.

do real muitas vezes coloca o original em questão, mesmo quando emprega o que Benjamin chamou de ‘aura’ do original [...]” (p. 10).

A considerar o levantamento bibliográfico sobre o assunto e o diálogo com questões presentes nesta tese, é possível identificar formas e significados distintos que circundam a irrupção do real nas artes cênicas contemporâneas, em diálogo com as transformações ocorridas nas práticas artísticas das últimas décadas.

Em um primeiro patamar, essa irrupção estaria vinculada às limitações do simbólico, no que tange à *irrepresentabilidade de experiências traumáticas*. Além disso, surge também conectada à estratégia artística de *tensionar realidade e ficção*. Pode ser, ainda, aproximada de uma *dimensão relacional* projetada pela obra; ou apresentar-se como modo de elaborar a própria crise das representações que perpassa distintos campos, como a política, a filosofia, a antropologia e as artes.

1.1.1. A IRREPRESENTABILIDADE DE EXPERIÊNCIAS TRAUMÁTICAS

A considerar certa genealogia do conceito de real nas artes das últimas décadas, uma das publicações referenciais sobre o assunto, até mesmo por ter sido uma das primeiras a tocar na questão de modo mais direto, é a obra *O Retorno do Real*, de Hal Foster (2014). Publicada originalmente em 1996, ela aborda esse “retorno do real” no contexto da violência e do trauma, focado prioritariamente no âmbito das artes plásticas.

No texto, o autor questiona a leitura simulacral que teóricos como Barthes, Foucault, Deleuze e Baudrillard fazem da obra do artista americano Andy Warhol e propõe outra análise, com base na ideia do “real traumático” desenvolvida por Lacan. Segundo Foster (2014), Lacan cria uma concepção do real com referência no trauma, na qual o evento traumático seria uma espécie de “encontro faltoso com o real” (p. 128). Por conta desse desarranjo, o real traumático torna-se irrepresentável, o que irá motivar sua mera repetição no lugar de uma possível simbolização.

Ao transpor esse modelo para o contexto da arte, em específico para a obra de Warhol, Foster utiliza como exemplo trabalhos do artista que exploram

desastres automobilísticos, como *White Burning Car* (1963) e *Ambulance Disaster* (1963). Em ambos, a estratégia não só de transpor certas cenas da realidade em seu estado bruto para o contexto artístico, por meio de fotografias, mas também de multiplicá-la e ampliá-la, coincide com a visão de Lacan sobre o real traumático.

Figura 1 – *Ambulance Disaster*, de Andy Warhol
Fonte: Reprodução

[...] a repetição na obra de Warhol não é reprodução no sentido de representação (de um referente) ou simulação (de uma simples imagem, um significante isolado). A repetição, antes, serve para *proteger do real*, entendido como traumático. Mas essa mesma necessidade também *aponta* para o real, e nesse caso o real *rompe* o anteparo da repetição. (FOSTER, 2014, p. 128, grifos do autor)

Como complemento a essa mesma ideia, Foster acrescenta que as repetições de Warhol “não só reproduzem efeitos traumáticos; também os *produzem*” (2014, p. 127), a partir de “lampejos repetitivos da imagem” que serviriam como “equivalente visual do nosso encontro faltoso com o real” (p. 129). Ainda que aborde esse real através das artes plásticas, as observações de Foster são úteis ao teatro na medida em que dão pistas para algumas das dinâmicas dessa aparição na arte das últimas décadas – o que pode ser encontrado ainda em áreas como o cinema e a literatura.

Ao propor um diálogo com Lacan, Foster enfatiza certa linhagem de pensamento sobre o que se entende por Real. Para Lacan, embora o real seja tomado como “impossível”, ele é algo que *acontece*, mas que somos incapazes de enfrentar. Há, segundo o psicanalista francês, uma experiência concreta do sujeito com o real que, no entanto, ocorre sempre como um encontro não efetivado.

Nesse contexto, Lacan aborda a análise psicanalítica justamente como *práxis* orientada para aquilo que “no coração da experiência, é o núcleo do real” (LACAN, 1998, p. 55). “O real é o choque, é o fato de que isso não se arranja imediatamente”, aponta Lacan (1998, p. 159). “Partimos, de nossa parte, do fato de que há algo que instaura uma fratura, uma bipartição, uma esquizo do ser” (p. 105).

Em seu derradeiro seminário, dedicado ao conceito de *sinthoma* (ou sintoma), o autor identifica o Real como algo que se apresenta por “pedaços” e se manifesta por meio do sintoma. “O real (...) é sempre um pedaço, um carço (...) em torno do qual o pensamento divaga (...)” (LACAN, 2007, p. 119).

Embora a conceituação de Lacan acerca do real tenha significados distintos ao longo de sua vida⁵, é possível inferir que o real, para ele, não seria algo impossível no sentido de existir apenas fora do sujeito, como realidade verdadeira em oposição às nossas ficções simbólicas. E, sim, algo que *excede* o simbólico em nossa experiência com o mundo.

⁵ Diversos autores observam que é em seus últimos escritos que Lacan irá dar maior ênfase ao real.

É precisamente nessa distinção que se situa a essência da abordagem de Slavoj Žižek acerca do real lacaniano. Para o filósofo esloveno, não seria possível conceber o real em Lacan como uma espécie de “núcleo duro” (ŽIŽEK; DALY, 2006, p. 99), uma realidade pré-simbólica. Ao fazer essa distinção, Žižek opõe o real lacaniano à definição kantiana de “coisa em si”.

A conclusão a ser extraída é que o real lacaniano é uma categoria muito mais complexa que a ideia de um “núcleo duro” transitório que sempre escapa à simbolização; ele nada tem a ver com o que o idealista alemão Immanuel Kant chamou de “coisa em si”, a realidade tal como ela é lá fora independentemente de nós, antes de ser distorcida por nossas percepções. (ŽIŽEK, 2010, p. 82)

Dentro dessa lógica, o real lacaniano, para Žižek, seria antes uma fissura na própria rede da linguagem, ou aquilo que não pode ser integrado na realidade. “Um trauma ou um ato é simplesmente o ponto em que o Real acontece (...)” (ŽIŽEK; DALY, 2006, p.89). A partir de Lacan, o autor concebe a realidade como uma *construção que intenta justamente estabelecer coerência contra os efeitos “desintegradores” do Real*, manifestados no trauma, na perda, na angústia etc. Žižek irá dizer que o Real é antes “a liberdade como um corte radical na textura da realidade” (2006, p. 205).

A essa ideia é possível sobrepor a descrição de Saison (1998) sobre como o real operaria no teatro, através de um mecanismo nomeado por ela como *effraction* – ou “difração” (FERNANDES, 2013b), que seria justamente uma espécie de rasgo ou fratura, de algo que irrompe sobre a representação, paralelamente a ela. Também para a autora, há uma dimensão de impossível no real. Ele seria, ao mesmo tempo, algo que o teatro contemporâneo não cessa de evocar, mas que somente é percebido através de aproximações fragmentárias.

Assim como outros autores, Saison igualmente alerta para os perigos da “esperança ingênua de um acesso direto às coisas mesmas, sem intermediações de algum sistema representativo”⁶ (p. 44). No entanto, em

⁶ Tradução nossa para “(...) l’espoir naïf d’un accès direct aux choses mêmes, sans l’intermédiaire d’aucun système représentatif”

consonância com a ideia de “encontro faltoso” apontada por Foster, ela enxerga potencialidades concretas no gesto artístico de evocação do real.

A análise da irrupção do real na cena contemporânea como incapacidade de simbolizar um real traumático é também explorada por Fernandes (2013), que vincula o fenômeno dos teatros do real à “explosão de realidades corporais e materiais de extrema violência nos circuitos da representação” (p. 5).

Para exemplificar tais motivações, a autora utiliza como exemplo o espetáculo *Apocalipse 1,11*, do grupo Teatro da Vertigem. Encenada em cadeias abandonadas, a montagem foi originada da mobilização do grupo quanto a dois episódios traumáticos da história recente brasileira: a queima de um índio pataxó, em Brasília, e o massacre de cento e onze detentos no presídio do Carandiru, em São Paulo.

Figura 2 – Espetáculo *Apocalipse 1,11*, do Teatro da Vertigem.
Crédito: Guilherme Bonfanti

No espetáculo, os fragmentos do real estão presentes não só espacialmente – pelo uso de uma cadeia abandonada como local das apresentações – mas também em certas passagens de violência brutal, como a cena de sexo explícito entre dois atores pornôis vestidos de índios, a visão do ator crucificado, suspenso pelos pés de uma altura alarmante ou a de um ator que urina no corpo da outra atriz diante dos espectadores.

Na análise de Fernandes (2009), o que parece evidente nesse movimento de explorar o real no teatro é a dificuldade em dar forma estética a uma realidade traumática, a um estado público que está além das possibilidades de representação, e, por isso, entra em cena como resíduo, como presença intrusa na teatralidade, indicando algo que não pode ser totalmente recuperado pela simbolização.

Era como se a violência dessa teatralidade espetacular, às vezes próxima do monstruoso, abrisse frestas para a infiltração de sintomas dessa realidade. O que definia o parentesco da experiência com alguns dos processos mais radicais da *performance* contemporânea, pelo enfrentamento dos limites de resistência física e emocional dos atores, pela resposta agressiva às questões políticas e sociais da atualidade brasileira e, especialmente, pela diluição do estatuto ficcional. Nesses momentos de intensa fisicalidade e auto-exposição, a representação parecia entrar em colapso, interceptada pelos circuitos reais de energia desses vários sujeitos (FERNANDES, 2009, p. 45).

Para a autora, outra premissa central acerca desse “retorno ao real” na arte contemporânea é o caráter de interrogação sobre o que chama de “territórios da alteridade”, cuja prática poderia ser definida como “a investigação das realidades sociais do outro e a interrogação dos muitos territórios da alteridade e da exclusão social no país” (p. 37). Nesse contexto, Fernandes (2009) afirma serem criações que, muitas vezes, se preocupam mais em explorar longas investigações sobre o território do outro do que propriamente em se prender à ideia do espetáculo como produto teatral acabado. Trata-se de trabalhos que, segundo a autora, aderem a uma “estética da imperfeição”.

Talvez se pudesse caracterizar essas breves criações apresentadas em ensaios públicos ou produzidas em workshops internos como teatralidades episódicas,

inacabadas, contaminadas de *performatividade*, cujo caráter instável explicita uma recusa à formalização. (FERNANDES, 2009, p. 40)

Também no contexto brasileiro, porém sob um tratamento de linguagem distinto, a exposição de experiências traumáticas, que beiram o irrepresentável, tem aparecido nos últimos anos em criações autobiográficas, sobretudo vinculada a relações familiares. É o caso de espetáculos como *As Rosas no Jardim de Zula* (2012), da Zula Cia. de Teatro (BH), e de *Conversas com o meu Pai* (2014), concebido pela atriz Janaina Leite (SP).

Nos dois exemplos, a cena oscila entre a narrativa e o metarrelato, já que a dificuldade em lidar cenicamente com vivências pessoais complexas e traumáticas é tematizada no interior da própria obra. Nesses espetáculos, a evidência de traços da *processualidade da criação*, a exploração de distintas versões a cada temporada, além do metacomentário sobre os limites da representação surgem como formas de elaborar cenicamente o trauma. Trata-se de aproximações ao real que igualmente poderiam ser vistas sob a perspectiva de uma “estética da imperfeição” (FERNANDES, 2009), pela alta carga de processualidade explorada nesse encontro faltoso com o real.

Na segunda parte desta tese, tais obras serão novamente abordadas, a fim de tecer paralelos entre duas formas de tratamento do real na cena contemporânea brasileira: uma que busca demarcar certa diferença ontológica entre verdade/realidade e ficção, no intuito de fortalecer o pacto ético com o espectador, e outra que privilegia justamente o olhar sobre os imbricamentos entre essas duas instâncias, de modo a desconstruir dicotomias estáveis entre o real e o ficcional. Nesse último grupo se encaixa a Cia. Hiato, cuja trajetória é investigada nesta tese, junto ao seu espetáculo mais recente, *Amadores* (2016), que traz não profissionais em cena.

Assim, na vertente que trata da irrepresentabilidade de situações traumáticas, o real é tomado em sua dimensão limítrofe de acontecimento e experiência, como aquilo que, de algum modo, “resiste à formalização” (FERNANDES, 2014) e se apresenta como “lampejos” (FOSTER, 2014) desse encontro perdido.

Já na aproximação do real vinculada ao tensionamento entre ficção e realidade, que será abordado na sequência, embora esse mesmo impulso aqui observado possa ser igualmente almejado, o cerne de seu funcionamento diz respeito, sobretudo, aos jogos de deslizamento entre um campo e outro propostos sobre a percepção do espectador.

1.1.2. O REAL E O FICCIONAL NA CENA CONTEMPORÂNEA

Uma das maneiras mais recorrentes com que o real tem aparecido em obras artísticas nas últimas décadas – não apenas nas artes cênicas, mas também em campos como o da literatura e do cinema – é por meio de um tensionamento com o tecido ficcional. Trata-se de práticas artísticas que buscam criar uma espécie de curto-circuito na percepção do público, a partir de constantes deslizamentos entre as esferas da realidade e da ficção.

Usualmente, essa fricção é explorada de dois modos: pelo viés do *contraste* ou da *ambiguidade*. No primeiro caso, cujo procedimento guarda certo parentesco com o efeito de distanciamento brechtiano, tem-se elementos que abrem fissuras no tecido ficcional sob a lógica de uma *interrupção*, a fim de fazer emergir uma camada de realidade sobre a cena.

É o caso de criações que exploram a aparição de não atores, de documentos ou até mesmo de animais em cena, em meio a uma obra convencionalmente concebida como ficção; que exploram o risco físico ou o distanciamento ator-personagem sob a forma do relato ou testemunho; ou, ainda, que realizam o caminho inverso, ao elaborar *intervenções ficcionais* em espaços do tecido urbano, dentre vários outros recursos. Em síntese, trata-se de criações nas quais o contrato de ficção inicialmente postulado entre artistas e espectadores é momentaneamente rompido.

Já no contexto de obras que exploram o *efeito de ambiguidade* sobre a cena, a tensão entre ficção e realidade surge pautada, sobretudo, por um jogo com a percepção do espectador, ao leva-lo a territórios nos quais não é possível delimitar onde termina o real e onde começa a construção ficcional.

Na arte brasileira das últimas décadas, possivelmente a obra mais conhecida vinculada a esse procedimento não vem do teatro e, sim, do cinema. Trata-se do documentário *Jogo de Cena* (2007), do cineasta Eduardo Coutinho, no qual atrizes e não atrizes se revezam no jogo entre interpretação e testemunho de situações biográficas, de modo a explorar os limites tênues entre ficção e documentário no âmbito cinematográfico.

É também a premissa da ambiguidade que perpassa uma das criações mais emblemáticas no âmbito cênico brasileiro recente no que se refere a esse jogo de fricções: o projeto *Ficção* (2011), da Cia. Hiato, que será abordado na segunda parte desta tese.

A respeito do tensionamento entre realidade e ficção observado na arte deste início de século, Féral (apud GUIMARÃES; ACÁCIO, 2011)⁷ observa que ele demarca uma diferença fundamental sobre o modo como o real é tratado em comparação ao contexto de surgimento da *performance art*, nos anos 1960.

A autora aponta que a principal distinção existente entre as performances dessa época e as obras cênicas das últimas décadas decorre do fato de que, no âmbito da performance sessentista, o que estava em jogo era sobretudo a restituição da presença, no intuito de “lutar contra o caráter de representação” que historicamente caracteriza o teatro.

Naquele contexto, o gesto autorreferencial do performer e as tentativas de testar a fisicalidade em seus limites – que vão da autoagressão a modificações plásticas – podem ser lidos como tentativa de restituição da presença que passa, sobretudo, pelo próprio corpo, nesse intuito de romper com a representação ou criar mecanismos de resistência a ela.

Já no teatro das últimas décadas, a autora propõe que o real estaria posto em cena principalmente como uma maneira de provocar o espectador, ao quebrar o contrato de ficção postulado entre ator e público num evento teatral.

As formas teatrais de hoje não têm o mesmo propósito de lutar contra as representações. Já estamos dentro disso, não é mais uma luta, faz parte. [...] Então, o fato de colocar hoje o real em

⁷ Em entrevista concedida à autora desta tese e a Leandro Acácio em 2010, no contexto do VI Congresso da Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes (ABRACE), realizado em São Paulo. O tema da conversa foi a presença do real nas artes cênicas contemporâneas.

cena surge para provocar o espectador, suscitá-lo a ver o espetáculo de outro jeito, a reagir de outra forma. Em descobrir como acordar um espectador que está dormindo toda hora. (FÉRAL apud GUIMARÃES; ACÁCIO, 2011, p. 182)

Também para Lehmann (2007), o tensionamento entre o real e o ficcional observado nas últimas décadas diz respeito, sobretudo, a uma provocação sobre a percepção e a consciência do espectador. Segundo o teórico, o que está em jogo nessa relação é o fator de ambiguidade gerado no público sobre os limites do real e do ficcional.

No teatro pós-dramático do real o essencial não é a afirmação do real em si (como nos produtos sensacionalistas da indústria pornográfica), mas sim a incerteza, por meio da indecidibilidade, quanto a saber se o que está em jogo é realidade ou ficção. É dessa ambigüidade que emergem o efeito teatral e o efeito sobre a consciência. (LEHMANN, 2007, p. 165)

A existência de um campo de tensão entre o real e o ficcional no teatro contemporâneo, cuja ressonância se aplica à consciência do espectador, é também discutida por Fischer-Lichte (2013). Como foi dito antes, a autora identifica a existência de duas ordens distintas que operam sobre a percepção do público na fruição de um espetáculo: a ordem da presença, vinculada ao corpo fenomenal do ator; e a ordem da representação, vinculada a seu corpo semiótico (FISCHER-LICHTE, 2013).

Como afirma a autora, ainda que determinadas formas teatrais busquem estabilizar uma ou outra ordem de percepção, o espectador está sempre suscetível a focar, ainda que por alguns instantes, seu olhar na ordem não prevista. É o caso, por exemplo, da atenção voltada para a materialidade corporal do ator, no caso de uma representação ilusionista, ou para uma perspectiva dramática que despontasse em sua imaginação ao observar um *performer* em ação, ainda que o artista não tivesse a intenção de construí-la.

Ao tomar como exemplo algumas criações cênicas atuais, a autora observa uma recorrência em relação ao embaralhamento intencional dessas duas ordens de percepção, motivado pelo hibridismo cada vez maior entre o real e o ficcional no teatro contemporâneo.

Segundo Fichter-Lichte (2013), quando o espectador é confrontado com uma transição constante entre a ordem da presença e a ordem da representação num espetáculo teatral, ele adentra uma esfera de “multiestabilidade perceptiva” (p. 19). Com isso, sua percepção passa a situar-se preferencialmente em um estado liminar, que seria o lugar da passagem entre uma ordem e a outra. Nele, o espectador se tornaria mais ciente da impossibilidade de conceber, de forma dicotômica, os lugares do real e do ficcional.

É, sobretudo, quando a oposição entre “real” e “ficcional” desaparece que tem lugar a crise. O que, na vida quotidiana, é cuidadosamente separado em dois mundos diferentes podendo ser perfeitamente apreendidos por meio de um par de conceitos dicotômicos, torna-se impreciso nos espetáculos examinados aqui [...]. Tanto que qualquer certeza quanto a saber se devemos nos posicionar num mundo real ou ficcional se desvanece. Por causa desta experiência, a própria dicotomia é abalada. (FICHTER-LICHTE, 2013, p. 31)

Para Fischer-Lichte (2013), a desestabilização e desmoronamento dos pares dicotômicos do real e do ficcional, pensados como aqueles que regulam nosso comportamento, podem trazer pelo menos duas consequências. Por um lado, colaboram para desestabilizar nossa “percepção do mundo, de nós mesmos e dos outros”; por outro, projetam a “explosão das normas e das regras que guiam nosso comportamento” (p. 31).

Para tal fim, a irritação, o choque dos limites, a desestabilização da percepção e do eu – em uma palavra: a produção de um estado de crise – parecem ser muito mais apropriados. É por isto que, misturando o real e o ficcional e, assim, transportando o espectador para um estado de liminaridade, tais espetáculos permitiram a eclosão de uma experiência estética particular. (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 32)

Embora os tensionamentos entre realidade e ficção por meio do contraste ou da ambiguidade sejam um mecanismo recorrente na cena contemporânea, eles nem sempre são almejados por criadores que buscam explorar o real nas artes cênicas.

Muitas vezes, o que mais importa não é tanto essa oscilação do real e do ficcional, mas a própria estratégia de apostar no tratamento documental do real em cena, a partir de mecanismos que busquem atestar a veracidade de relatos, presenças e materiais, a fim de produzir um *pacto de verdade* com o espectador. Nesse contexto, é a projeção de uma “impressão de autenticidade” (SOLER, 2013) que predomina na relação com o público. No entanto, em muitos casos, é essa própria impressão que surge desconstruída e problematizada, como no caso de *falsos documentários*, explorados, por exemplo, por grupos latino-americanos, como o Mapa Teatro (Colômbia).

Em todos esses casos, é a relação instaurada com o espectador que irá determinar os distintos pontos de vista sobre o real explorados pelos artistas. O que demonstra a centralidade que a relação com o público ocupa nessas obras.

1.1.3. DIMENSÃO RELACIONAL

A concepção teórica que situa a presença do real na cena contemporânea como forma de instaurar uma nova relação com o espectador, apontada por Féral (apud GUIMARÃES; ACÁCIO, 2011) e Lehmann (2007), está também fortemente vinculada ao conceito de “estética relacional”, desenvolvido por Bourriaud (2009). Na visão do autor, uma fatia bastante representativa das obras artísticas da atualidade seria criada em função de “noções interativas, conviviais e relacionais” (p. 11), tendo em vista uma arte dialógica com o público.

Para o autor, a busca pelo que denomina “utopias de proximidade” teria como motivação efetuar uma resistência à chamada sociedade do espetáculo, tal como foi conceituada por Debord (1997). Segundo Bourriaud, uma vez que o vínculo social se tornou um produto padronizado na atualidade e as relações não são mais “diretamente vividas” – pois se afastam em sua representação “espetacular” – surge na arte um papel antes relegado a segundo plano: o de gerar “relações no mundo”.

É aqui que se situa a problemática mais candente da arte atual: será ainda possível gerar relações no mundo, num

campo prático – a história da arte – tradicionalmente destinada à representação delas? [...] hoje a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais, como um espaço poupado à uniformização dos comportamentos. As obras esboçam várias utopias de proximidades. (BOURRIAUD, 2009, p.12-13)

Ao tomar como premissa a sociabilidade produzida pela geografia das cidades e sobrepor o caráter relacional da arte ao caráter simbólico/estético autônomo característico das obras modernas, o autor aponta para uma contaminação da arte por esferas antes presentes nela somente por indício. Mais do que um meio de reflexão sobre as relações entre indivíduos e mundo, a arte relacional toma essa interação como objetivo máximo de sua criação.

E é nesse sentido que ela *acentua a presença do real*, pois trata de produzir relações externas ao campo da arte. “(...) relações entre indivíduos ou grupos, entre o artista e o mundo e, por transitividade, relações entre o espectador e o mundo” (BOURRIAUD, 2009, p. 37). Ao transferir o lugar da obra de arte para a esfera das interações humanas, a arte relacional também evidencia seu projeto político modesto, porém concreto: recriar modos de sociabilidade.

O que elas produzem são espaços-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa; de certa maneira, são lugares onde se elaboram sociabilidades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído. (BOURRIAUD, 2009, p.62)

A dimensão política da arte que renuncia à espetacularidade em benefício do encontro é também discutida por Cornago (2008). O autor afirma que a atitude de comprometimento político das práticas cênicas contemporâneas se assemelha àquele instaurado nos anos 1960, no que se refere a uma “urgência de se voltar a definir a cena pela atitude perante o outro, ou seja, com base em uma perspectiva social e política do encontro” (p. 24). No entanto, ele ressalta que o horizonte de cada período é distinto.

Em outras palavras, diríamos que o ato teatral se torna uma ocasião para o encontro com o outro, porém um tipo de encontro que adquire algumas características particulares.

Não consiste, como explica Toni Negri, em formar novos grupos, novas estruturas estáveis, ligados, por sua vez, a discursos ideológicos ou econômicos, mas sim em devir-grupo, recuperando a terminologia de Gilles Deleuze, em devir-social, em tornar o *social* um acontecimento aqui e agora. (CORNAGO, 2008, p. 25)

Nesse contexto, o autor também remete à estética relacional de Bourriaud para apontar um deslocamento de perspectiva no teatro contemporâneo, no qual as “utopias revolucionárias” se tornaram “*utopias da proximidade*” (CORNAGO, 2008, p. 25, grifos nossos). Isso porque a ideia de *distância* que estruturava a dimensão revolucionária no teatro parece perder sua eficácia tanto como discurso crítico quanto como estratégia de representação, uma vez que os discursos e as representações apontam para uma perspectiva banalizante, decorrente de suas múltiplas manipulações. Sendo assim, o autor propõe uma reconstrução do fenômeno da representação baseado na proximidade entre o eu e o tu, uma proximidade concreta que comprometa, em primeiro lugar, o próprio corpo.

Desse modo, a cena não chega a formular um discurso político, tampouco um mecanismo de representação. Apenas permite vislumbrar uma postura ética, uma vontade de ação frente ao outro, da qual se tenta recuperar a possibilidade do social em termos menores, não mais da ação revolucionária, com letras maiúsculas, mas sim da ação do eu em frente ao tu (CORNAGO, 2008, p. 25).

Quem também observa uma mudança de tratamento sobre a dimensão política das teatralidades do real é Diéguez (2011). Para a autora, a arte das últimas décadas deixa de ser espaço para a produção de um discurso sobre o político e passa a configurar-se como território político por si só. “A constituição da cena como tribuna de abstratas imagens ideológicas foi confrontada por uma teatralidade que opta por criar imagens com o material da própria vida” (DIÉGUEZ, 2008, p. 28)⁸.

⁸ Tradução nossa para “(...) la constitución de la escena como tribuna abstractas imágenes ideológicas há sido confrontada por una teatralidad que ha optado por crear imágenes com el material de la propia vida”.

Diéguez (2011) aponta para uma perspectiva de valorização da dimensão ética sobre a estética nas teatralidades contemporâneas, que se aproxima também da ideia de uma predominância do *dialógico* sobre o *artístico*, a exemplo do que afirma Bourriaud. Para a autora, o interessante nesse apelo ao real é problematizar a representação não apenas no domínio estético, mas em todas as suas formas.

Não é apenas a representação como dispositivo cênico aquilo que se problematiza, expande ou transgride, mas o *corpus* político de todas as formas de representação, incluindo o artista que irrompe nos espaços como *traço ético* – mais que como *traço estético* –, não apenas uma presença física, mas o *ser posto aí*, um sujeito e um *ethos* que se expõem diante de outros, muito além da pura fisicalidade. (DIEGUEZ, 2011, p. 139)

1.1.4. DIÁLOGOS COM A CRISE DAS REPRESENTAÇÕES

Tanto na concepção de Bourriaud quanto na de Cornago, a busca por uma estética da proximidade estaria vinculada à tentativa de realizar caminho inverso ao da valorização do político no âmbito dos discursos e das formas tradicionais de representação, seja como contraponto à dita sociedade do espetáculo ou no intuito de deslocar as utopias revolucionárias rumo às utopias relacionais. De certo modo, ambas as visões apontam para o diagnóstico de uma crise nas representações, percepção consonante com várias outras correntes do pensamento do século XX, que começa a se disseminar através da filosofia – via teóricos como Derrida, Lefebvre, Gruner – e atinge a política, a religião, a cultura e a arte.

No campo cultural, a crise das representações é facilmente reconhecível pela presença crescente de fenômenos muito distintos entre si, como o *ready made*⁹ nas artes plásticas e os *reality shows* na televisão, que buscam se apresentar como “autênticas” realidades, ainda que ancorados por finalidades e princípios éticos bastante diversos entre si. A sede de realidade é igualmente visível no auge do gênero documental no cinema dos últimos anos, com

⁹ Ready made é um termo criado por Marcel Duchamp (1887 - 1968) para designar um tipo de objeto, composto por artigos de uso cotidiano produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados (museus e galerias).

bilheterias altíssimas capazes de competir até mesmo com os sucessos hollywoodianos, o que era impensável há tempos atrás, como afirma Cornago (2005).

No campo específico do teatro, a própria emergência da *performance art* na cena contemporânea pode ser vista como manifestação de resistência à representação. No entanto, a mera recuperação do corporal, valorizada na performance, não seria um meio suficiente para elaborar a complexa crise das representações.

Esta é a visão de Diéguez (2010), que afirma, também em consonância com as ideias da estética relacional, ser a noção de “presença”, mais do que a fisicalidade do corpo, que asseguraria a saída das “simulações, repetições ou as perpetuações de uma ausência presentificada (e petrificada) por representações” (DIÉGUEZ, 2010, p.05)¹⁰.

Tais repetições e simulações diriam respeito justamente ao mecanismo de espetacularização da sociedade descrito por Debord (1997), que, por consequência, coloca em jogo a representação na arte. Para fugir dessa lógica, Diéguez (2011) aponta para a valorização da presença como traço que transcende o caráter puramente estético nas teatralidades contemporâneas. “A presença é mais que objetual ou corporal, abarca a esfera do *ethos* e da ética” (DIÉGUEZ, 2011, p. 139).

Já para Cornago (2009), a noção de presença também aponta para a valorização do caráter testemunhal da arte contemporânea. “A aura que rodeia a testemunha não se apoia em sua capacidade de contar o que viu, sofreu ou experimentou, mas sim na própria presença de um corpo que viu isso, sofreu ou experimentou” (CORNAGO, 2009, p. 101).

Na opinião de Diéguez (2010; 2011), a crise das representações verificada no decorrer do século XX contribuiu para suscitar a expansão da arte contemporânea rumo a territórios que extrapolam seus próprios contornos. Dessa forma, o questionamento, tão presente no século XX, sobre as especificidades da linguagem teatral é substituído por uma noção expandida de teatralidade, que entrecruza esferas da arte e da vida e se interessa mais pelos

¹⁰ Tradução nossa para “(...) simulaciones, las repeticiones o las perpetuaciones de una ausencia presentificada (y petrificada) por representaciones”.

corpos reais, os espaços comuns, do que pelas complexas “elaborações estéticas”.

De meu ponto de vista, refletir hoje sobre a teatralidade e a performatividade implica indagar sobre os problemas da representação nas artes cênicas, indo além do teatro, nos desalojamentos tradicionais dos espaços cênicos, nos papéis testemunhais e documentais de seus praticantes, nas transformações do discurso e nas renovações discursivas que nascem da vida, dos imaginários sociais ou performatividades subversivas. (DIEGUEZ, 2011, p. 136)

Para Diéguez (2010), a noção de uma teatralidade expandida, que valoriza mais a presença do que o traço estético adjacente à arte, refere-se ainda a outro problema ligado à falência da representação: *a crise dos representados*.

Quem são os representados que os sistemas dominantes não só têm deixado de representar, como inclusive têm proibido representar, evidenciando um vazio representacional que também começa a ser preenchido pelos outros representáveis e atuantes? (DIÉGUEZ, 2010, p.06)¹¹

Nessa outra ponta, o que estaria em jogo seriam as próprias ausências provocadas por uma representação hegemônica que omite determinados contextos, aos quais não interessa representar. Nessa situação, a noção de testemunho, apontada também por Saison (1998) como um dos desdobramentos do que ela denomina “teatros do real”, teria como intuito o desmascaramento de certas vozes e corpos ocultos pela representação hegemônica.

Como hoje em dia é possível fazer falar o mundo, mostrar a realidade, desmascarar aquilo que preferimos não ver? [...] Dois caminhos são particularmente marcantes: o primeiro consiste em colocar no palco certa representação do mundo, através de documentos elaborados fora do teatro; o segundo responde ao desejo de inscrever mais diretamente o teatro na

¹¹ Tradução nossa para “¿quiénes son los representados que los sistemas dominantes no solo han dejado de representar sino que incluso han prohibido representar, evidenciando un vacío representacional que también ha comenzado a ser llenado por los otros representables y actuantes?”.

realidade social para dar palavra àqueles que não tiveram acesso a ela. (SAISON, 1998, p. 20-21)¹²

Nas entrelinhas do que afirmam as autoras sobre o caráter testemunhal das teatralidades contemporâneas, o que transparece é certa potência política que vincula o campo mais amplo dos teatros do real à perspectiva específica proposta nessa tese, vinculada à emergência dos atores do cotidiano. Trata-se da existência de espaços favoráveis para que sujeitos tornados invisíveis pela representação hegemônica possam construir representações de si e afirmarem-se diante do outro por meio da presença.

Antes de adentrar nas análises de espetáculos que abordam os não profissionais em cena, buscaremos, agora, discutir as terminologias usualmente exploradas para designar tais presenças, em diálogo com as concepções de real e de realidade levantadas até aqui. Nesse contexto, serão abordados também os motivos que suscitam a proposição do termo *atores do cotidiano*.

¹² Tradução nossa para “Comment aujourd’hui faire parler le monde, montrer la réalité, démasquer ce que l’on préférerait ne pas voir? Les tentatives sont très nombreuses: la volonté de dessiller les yeux associe de fait des propositions multiples et hétérogènes dans leur propos comme dans leur motivation. Deux voies sur scène, à travers des documents élaborés en dehors du théâtre une certaine représentation du monde; la seconde répond au souhait d’inscrire plus directement le théâtre dans la réalité sociale, pour donner la parole à ceux qui n’ont pu y accéder”.

1.2. OS ATORES DO COTIDIANO NA CENA CONTEMPORÂNEA: CARTOGRAFIAS TERMINOLÓGICAS

Como foi dito na introdução, uma das questões centrais desta tese diz respeito às transformações e ampliações recentes em relação a quem estaria habilitado a “atuar” no contexto das artes cênicas contemporâneas. Isso porque um dos desdobramentos mais relevantes vinculados ao campo dos *teatros do real* se conecta justamente à variedade de “presenças extracênicas” (FERNANDES, 2009) que têm sido incorporadas em criações recentes, na maior parte das vezes em situação cotidiana e autorreferencial.

Quando a formação técnica, a construção poética e/ou a virtuosidade interpretativa deixam de ser premissas para se estar em cena, assim como ocorre em algumas vertentes da criação contemporânea, é a própria *terminologia* explorada para designar quem atua nas artes cênicas que surge redimensionada. Nesse contexto, a diversidade de nomes dados a esses participantes, que não necessariamente passaram por alguma formação artística, parece sublinhar aspectos relevantes acerca da paisagem humana renovada que figura no contexto cênico deste início de século XXI.

De um lado, ela revela um nó conceitual semelhante àquele abordado a respeito da possibilidade de um teatro do real, já que o próprio nome escolhido para designar tais participações vai depender do modo como elas são compreendidas dentro dos dípticos presença/representação, realidade/ficção, como veremos adiante.

Além disso, a variedade terminológica evidencia também a amplitude de possibilidades práticas que o deslocamento da figura tradicional do *ator* projeta sobre a cena contemporânea. Nessa investigação acerca dos diálogos entre *nome e sentido*, é possível levantar uma série de fatores que motivam tais participações. E é com base nela que se pretende articular, na sequência, a razão da escolha do termo *atores do cotidiano* para designar tais presenças, no contexto do recorte proposto por esta tese.

1.2.1. NÃO ATORES

Atualmente, o termo mais explorado para designar esse tipo de participação na esfera cênica é o de *não atores* (ou, na dança, *não bailarinos*). Trata-se de uma terminologia que revela, em um primeiro patamar, a dimensão de exceção nas entrelinhas dessa presença. Pois a ideia de um ‘não’ ator só faz sentido em um teatro concebido para atores, fato que se configura como a “regra” de grande parte da tradição cênica.

Nesse sentido, é um termo que pode ser compreendido sob um viés relacional: para entender o que significa ser um não ator, é necessário definir a função do ator. Não por acaso, do ponto de vista histórico, a figura do *não ator* só se torna um “elemento estético de interesse” (MUMFORD; GARDE, 2015) quando, no fim do século XVIII, o chamado ator profissional começa a consolidar-se no contexto europeu. Pois, como afirmam as autoras, sem o componente da profissionalização, não haveria a diferença necessária para que um não ator em cena aportasse algum tipo de contraste significativo em relação àqueles que habitualmente atuam nos teatros.

Além do princípio de exceção, o termo indica também um viés de *negação*: designa pessoas que não possuem as características tradicionalmente vinculadas à figura do ator, tais como técnica, atuação profissional, capacidade para interpretar, representar e/ou construir poéticas corporais. Nessa lógica, é possível observar que quanto mais escorregadia se torna a definição do que seja um ator na arte contemporânea, mais difícil é identificar quem exatamente pode ser considerado um “não ator”, ou em que ponto reside o eixo a diferenciar um e outro.

Sob esse mesmo viés, quanto mais constante é a presença de não atores em um determinado contexto artístico e geográfico, menos operativa parece tornar-se essa terminologia. O mesmo pode ser dito de um contexto expandido da arte, no qual é o próprio ator que surge, muitas vezes, em uma dimensão cotidiana, de modo a construir efeitos de “não atuação” sobre o público. “Ser espectador passa a ser o paradigma do ator, o de parecer ser um a mais”¹³ (CORNAGO, 2016).

¹³ Tradução nossa para: “Ser espectador pasa a ser el paradigma del actor, parecer ser uno más”.

De modo semelhante, são também os *sentidos* construídos em torno da presença dos não atores que variam de acordo com o contexto. Quanto mais se apresentam como *exceção à regra*, mais intensamente operam rupturas na representação vigente. Quanto mais frequentes e numerosos se tornam, mais visível passa a ser também a dimensão teatral que atravessa a sua presença em cena; e, por consequência, mais intenso é o paradoxo entre a irrupção e a desconstrução de seu viés de *autenticidade*.

A considerar o panorama nacional e internacional recente, uma das obras que mais colaborou para popularizar tal terminologia é o livro do encenador e teórico brasileiro Augusto Boal (1931-2009), *Jogos para Atores e Não Atores*¹⁴, traduzido para mais de 20 línguas. Como o próprio nome diz, apresenta jogos, técnicas e exercícios que possam ser explorados também por quem não possui familiaridade com o universo cênico.

Batizado como Teatro do Oprimido¹⁵, o ‘método’ desenvolvido por Boal – sistematizado a partir desses jogos – surge justamente com o intuito de ampliar os limites sobre quem pode atuar no teatro, ao incluir pessoas e coletivos em contextos de opressão. Se, originalmente, os não atores com quem Boal trabalha são, sobretudo, grupos representativos das classes populares, como operários e camponeses, posteriormente se ampliam a passa a ser qualquer tipo de pessoa que queira problematizar questões ligadas à opressão.

Para criar seu método, Boal parte do questionamento sobre o lugar privilegiado que ocupam artistas e intelectuais, quando atuam como “porta-vozes” das classes populares, sem que essas falem por si. Além disso, a incorporação de não atores é também adotada pelo diretor sob a perspectiva marxista de *democratizar os meios de produção do teatro*, ao retirar a exclusividade dos artistas sobre a posse desses meios e socializa-los com outras camadas da população.

O trabalho de Boal com os não atores, por sua vez, guarda parentesco com as explorações realizadas anteriormente por Brecht (1898-1956) e

¹⁴ Publicado originalmente em 1973, na Argentina, com o título *200 Exercícios para Ator e o Não-Ator com ganas de dizer algo através do teatro* (BOAL, 2015).

¹⁵ O Teatro do Oprimido é um método teatral e um modelo de prática cênico-pedagógica sistematizado e desenvolvido por Augusto Boal nos anos 1970. É inspirado na obra *Pedagogia do Oprimido*, escrita pelo educador e filósofo brasileiro Paulo Freire, publicado pela primeira vez em 1968.

Piscator (1893-1966) com não profissionais. Em comum, estaria a dimensão militante e o interesse por criar condições de participação de trabalhadores no teatro, no intuito de fomentar a consciência de classe e promover a ação coletiva. E embora a participação dos não atores nesses casos por vezes apresentasse uma dimensão autorreferencial, normalmente aparecia na forma da interpretação de personagens ficcionais (GARDE; MUMFORD, 2016, p. 26).

Trata-se de premissas que, por sua vez, estariam conectadas às formulações de Benjamin nos anos 1930, quando propõe o modelo do “autor como produtor”, baseado na “liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classe” (BENJAMIN, 1996, p. 127), em sintonia com os interesses políticos e revolucionários do período.

Ao considerar os pressupostos de Boal em diálogo com os sentidos implícitos no termo *não atores*, é possível pensar que, nesse contexto, ele passa a simbolizar uma dupla exceção: diz respeito a participações que não apenas subvertem as regras tradicionais do teatro, mas também as *regras hegemônicas da visibilidade social*.

No contexto do teatro contemporâneo brasileiro, essa dimensão de *exceção social*, que aparece em certa genealogia do uso da palavra não atores, de algum modo permanece presente, vinculada a situações de exclusão e precarização da vida, sobretudo no âmbito das metrópoles.

No entanto, em consonância com a mudança observada por Foster (2014) a respeito da dimensão política da arte em um contexto e outro, o que se observa é um deslizamento de foco, no qual a política militante, socialista e revolucionária que guia o modelo do “autor como produtor” (p. 159) se transmuta em uma “política cultural da alteridade” (p. 161), na qual o modelo passa a ser o do “artista como etnógrafo”.

Trata-se de um desvio, ocorrido a partir dos anos 1990, no qual o sujeito com quem o artista dialoga deixa de ser definido “em termos de relação econômica” e passa a ser pensado “em termos de identidade cultural” (FOSTER, 2014, p. 161). No âmbito dessa “virada etnográfica” das artes – vislumbrada em muitos trabalhos centrados nos não atores, sobretudo aqueles criados nos anos 1990 e na primeira década do século XXI – a *práxis* do artista muitas vezes se assemelha à de um antropólogo.

Isso porque ela incorpora, nos processos de criação, procedimentos típicos de um etnógrafo, como “trabalhos de campo” (p. 170) e “mapeamento etnográfico de uma comunidade” (p. 174). Tal perspectiva aparece, sobretudo, vinculada a práticas artísticas “contextuais” (ARDENNE, 2006) e *site-specific*, nas quais o artista-etnógrafo atua como um “observador-participante” (p. 170). Trata-se de uma atuação que coincide com um momento em que “a arte passou para o campo ampliado da cultura, que supostamente é o domínio da antropologia” (p. 174).

Em alguma medida, tal perspectiva guarda pontos de contato com algumas criações cênicas brasileiras contemporâneas, especialmente àquelas vinculadas ao âmbito dos teatros do real e ao diálogo com não atores. Como analisa Fernandes (2013), uma das principais características da cena paulistana recente diz respeito justamente à “investigação das realidades sociais do outro e a interrogação dos muitos territórios da alteridade e da exclusão no país” (p. 6).

Talvez por isso os trabalhos coletivos, em geral, se desviam do domínio, relativamente seguro, do produto teatral acabado [...] para invadir territórios de natureza política, antropológica, ética e religiosa por meio de pesquisas de campo que, aparentemente, deixam em segundo plano tanto as investigações de linguagem quanto a militância explícita. (FERNANDES, 2013b, p. 6-7)

Como contextualiza a autora, trata-se de obras que, muitas vezes, transfiguram seu sentido político de uma “militância explícita” a contextos de exclusão vinculados a esse “campo ampliado da cultura” (FOSTER, 2014). E, em diversos espetáculos ligados a esse recorte, o trabalho com não atores reflete uma “vontade explícita de contaminação com a realidade social mais brutal, em geral explorada em um confronto [...] com o outro, o diferente, o excluído, o estigmatizado” (p. 40).

Como exemplo, Fernandes (2010) cita alguns grupos sociais vinculados à alteridade e à exclusão que aparecem nessas obras, como “presidiários, loucos ou moradores de rua”, em encenações que misturam atores e não atores.

Em todos os casos, o que se constata é que a inclusão dos excluídos – os não atores e os não cidadãos –, é a última gota de desarranjo nos paradigmas da representação. Pois é evidente que a presença de um corpo desviante, pela doença, pela exclusão, pela transgressão da norma, coloca em causa a representação, na medida em que interfere na cena com uma presença extracênica, que se apresenta mais como sintoma do que como símbolo. (FERNANDES, 2010, p. 86)

Na observação da autora, o que aparece é justamente essa *dupla exceção* que muitas vezes perpassa o trabalho com não atores, especialmente em contextos sociais marcados pela desigualdade social extrema, como é o caso do Brasil. Nesse sentido, o viés político que irrompe do trabalho com essas pessoas vincula-se, sobretudo, à dimensão de *experiência* contida no “corpo a corpo com o outro” proposto por esse tipo de teatro, vivenciado tanto pelos artistas, durante os processos de criação e nas decorrentes temporadas, como posteriormente pelo público, no momento da apresentação.

De algum modo, a aproximação tecida por Fernandes (2010) entre um *não ator e um não cidadão* diz respeito ainda a uma importante dimensão crítica projetada sobre os teatros do real, ao configurar-se como espaço que dá visibilidade a territórios de alteridade e de exclusão social, vinculados ao contexto das cidades. Trata-se de uma perspectiva conectada àquela que Diéguez (2010) nomeia como “crise dos representados”.

No cerne dessas ideias vinculadas à terminologia dos *não atores*, aparece o pressuposto mais amplo, também trabalhado nesta tese, de que um importante deslocamento operado por essas presenças, sob a regra da exceção, diz respeito à possibilidade de uma redivisão dos regimes de visibilidade e invisibilidade (RANCIÈRE, 2009) no âmbito das artes cênicas.

Nos exemplos que serão estudados ao longo da tese, além da abertura de frestas para a *alteridade* discutida aqui – ao incorporar corpos e subjetividades historicamente excluídos do contexto artístico – surge também a valorização da *generalidade* e do *comum*, ao se fazer da cena um espaço a ser habitado por “qualquer um” (RANCIÈRE, 2009).

E a considerar o viés relacional que perpassa o termo não atores, ele será explorado no decorrer deste estudo justamente quando evidencia essa dimensão de exceção e alteridade que está em suas entrelinhas, seja no que tange às regras do teatro ou à das visibilidades hegemônicas.

1.2.2. CORPOS ATÍPICOS E TEATRO DE PESSOAS REAIS

Essa dimensão de contraste presente na terminologia dos não atores estaria ainda nas entrelinhas de outros conceitos correlatos. É o caso da expressão “corpos atípicos”¹⁶, que privilegia não exatamente a ausência de técnica e profissionalização do participante, e sim, o caráter de alteridade que sua presença projeta em relação a certa normatividade dos padrões corporais. O que, por sua vez, aponta para certa naturalização desses padrões não apenas no âmbito das sociedades contemporâneas, mas especificamente no contexto do teatro e da dança. O trabalho com corpos atípicos é muitas vezes explorado pelo diretor francês Jérôme Bel, em obras como *Disabled Theater* (2012) e *Gala* (2015), a partir do diagnóstico de certa tendência homogeneizante no que se refere aos corpos que atuam na dança.

Já o termo “teatro de pessoas reais” (GARDE; MUMFORD, 2016) propõe certa filiação com o próprio campo dos chamados teatros do real, em um intento de explorar sua dimensão não ficcional. No que tange ao contexto histórico vinculado à presença dessas “pessoas reais” no teatro, as autoras identificam três movimentos (ou “ondas”, na expressão utilizada por elas) ocorridos ao longo dos últimos cem anos.

O primeiro, ligado à “arte de utilidade social e às culturas da autenticidade” (p. 25), teria como principais expoentes os diretores alemães Brecht e Piscator; o segundo, voltado para a “contra-cultura e teatralização da vida cotidiana” (p. 29), abrangeria o contexto dos happenings e da emergência da *performance art*, nos anos 1960.

Já a terceira “onda”, correlacionada a “crises socioeconômicas, mobilidade global e culturas de artifício” (p. 35), dialogaria com as transformações ocorridas no panorama político e econômico em escala global a partir dos anos 1990, e vincula-se à arte participativa, documental e de *reenactment* deste início de século XXI, a partir de grupos como o Rimini Protokoll.

¹⁶ A edição 151 da revista canadense JEU, de 2014, trouxe um dossiê dedicado à discussão sobre os “corpos atípicos” nas artes cênicas contemporâneas. Fonte: <http://revuejeu.org/2014/05/20/corps-atypiques-2/>

Para as autoras, a participação de *peessoas reais* em obras atuais estaria ligada tanto ao interesse, pontuado anteriormente, de fazer emergir uma alteridade cultural e social na cena, como também de expor as consequências da fase atual do neoliberalismo global, como, por exemplo, o estado de precarização generalizada do trabalho.

Em relação ao primeiro tópico, elas pontuam que a participação desses *outros culturais* na cena contemporânea colabora, por exemplo, para “desestabilizar [...] a autoridade do ator profissional e a atuação baseada no personagem” (p. 42). Já o segundo não apenas surgiria problematizado no tema das obras, como a própria presença de não profissionais em cena poderia ser interpretada como uma forma polêmica e paradoxal de abordar o assunto.

Nesse contexto, a participação de pessoas sem formação artística poderia tanto ser entendida sob a ótica econômica de uma terceirização do trabalho e, nesse sentido, um “modo sintomático de perpetuação” (p. 45) dessa precarização, como também servir de metáfora para a “comunicação de ideias a respeito da experiência desses corpos tocados pela precariedade socioeconômica” (p. 45).

Essa segunda hipótese aparece, sobretudo, na teorização de Bishop (2012) sobre o que a autora chama de “performance delegada” ou o uso de “pessoas como meio” na arte contemporânea. Os termos são explorados para abordar uma vertente que a autora considera emblemática a respeito do contexto da arte participativa atual, visível em artistas como o espanhol Santiago Sierra¹⁷.

Trata-se de uma prática que consiste precisamente em *delegar* uma ação a um grupo de pessoas cujos contextos socioculturais usualmente dialogam com a construção de sentido da obra. Nesses exemplos, a participação dos não profissionais obedece, assim como em grande parte dos espetáculos analisados nesta tese, a lógica de instruções e regras precisas.

Para a autora, trata-se de uma prática que evidencia uma mudança de foco na arte contemporânea: no lugar da perspectiva de valorização do corpo

¹⁷ Nascido em Madri em 1966, Sierra tornou-se conhecido por explorar um modo polêmico de criação, no qual contrata indivíduos desprivilegiados ou marginalizados para realizar tarefas servis ou inúteis em troca de dinheiro. Em suas obras, aborda as hierarquias de poder e classe que operam na nossa sociedade moderna e na existência cotidiana.

individual - vislumbrada na *performance art* dos anos 1960 a 1980, via trabalhos de artistas como Marina Abramovic, Chris Burden, Gina Pane ou Vito Acconci -, surgem obras que privilegiam o corpo coletivo de diferentes grupos sociais. Tal transição, do individual para o coletivo, é outro aspecto pontuado por Bishop que também perpassa as participações dos atores do cotidiano analisadas nesta tese.

Se essa tradição [da *performance art* dos anos 1960-80] valorizou a presença viva e o imediatismo através do próprio corpo do artista, na última década essa presença não está mais ligada a um único artista, mas ao corpo coletivo de um grupo social.¹⁸ (BISHOP, 2012, p. 219)

Em sua tese, Bishop pontua as semelhanças da chamada *performance delegada* com os mecanismos econômicos da terceirização, tão frequentes no contexto neoliberal das últimas décadas. No entanto, a artista argumenta que, no âmbito artístico, trata-se de uma estratégia que adquire projeções críticas sobre seus usos na esfera econômica. Pois além de valorizar aspectos como risco, falha e imprevisibilidade, é visto pela autora como modo de apropriar-se do “poder pervertido do capitalismo para produzir papéis múltiplos e reorientados”¹⁹ (p. 235-36) sobre esses grupos.

Em sua obra mais conhecida, *Artificial Hells* (2012), Bishop agrupa tanto os não profissionais quanto os espectadores convidados a integrar uma obra sob o mesmo “guarda-chuva” terminológico, que ela chama simplesmente de *arte participativa*. Trata-se de uma perspectiva relevante na medida em que aponta para certa dimensão de correspondência entre um grupo e outro que é também o adotado nesta tese.

1.2.3. ESPECIALISTAS DO COTIDIANO E *READY-MADES* TEATRAIS

É a partir de certos questionamentos acerca do termo mais corrente para designar a participação de pessoas sem formação artística no contexto teatral

¹⁸ Tradução nossa para: “If this tradition valorised live presence and immediacy via the artist’s own body, in the last decade this presence is no longer attached to the single performer but instead to the collective body of a social group”.

¹⁹ Tradução nossa para: “[...] the difference between works of art and capitalism is that artists appropriate perverted power for themselves, in order to produce reoriented and multiple roles”.

– o de *não atores* – que surgem algumas problematizações terminológicas relevantes para se refletir teoricamente sobre tais presenças. Trata-se de um posicionamento que aparece no pensamento cênico de pelo menos dois dos artistas estudados nesta tese: o coletivo suíço-alemão Rimini Protokoll e o diretor catalão Roger Bernat.

No primeiro caso, os diretores do coletivo evitam chamar seus participantes de não atores justamente porque enxergam uma dimensão pejorativa no termo, pois define alguém por aquilo que ele *não* é. Já no exemplo de Bernat, a contestação traz um fundo filosófico, pois o diretor considera que o fato em si de participar de uma obra já projeta um grau suficiente de enquadramento e consciência sobre a própria representação para que um participante possa ser pensado, nesse contexto, como um “ator”.

No que se refere ao trabalho do Rimini Protokoll, os diretores identificam as pessoas convidadas a participar de suas obras como *especialistas do cotidiano*²⁰. Trata-se de uma expressão que busca valorizar o protagonismo dos participantes sob uma perspectiva positiva. Nas entrelinhas das palavras escolhidas, surgem pistas sobre alguns dos sentidos que se pode extrair dessas presenças em criações recentes.

Em um primeiro patamar, a proposta de dar o protagonismo a um “especialista do cotidiano” remete à valorização da *experiência e do conhecimento* que guardam em relação a um determinado tema, seja no âmbito de sua vivência íntima ou laboral. Além disso, o fato de serem “especialistas” em algo também projeta um cunho *documental* a essas presenças, eixo comum a muitos trabalhos que trazem não atores em cena.

Por outro lado, não se trata de qualquer especialista, mas de especialistas vinculados *ao cotidiano*. Aqui, o cotidiano designa tanto o interesse por uma dimensão mais ordinária, rotineira e banal da vida – no lugar da tradicional preocupação do teatro com os chamados “assuntos nobres” – como também aponta para um *tratamento cênico* cotidiano dessas presenças, que projeta sobre elas um viés antivirtuoso e antiespetacular.

Esse tipo de tratamento pode ser antevisto, por exemplo, nas características da atuação dos *especialistas*. Nos trabalhos do Rimini Protokoll,

²⁰ Tradução nossa para “experts of the everyday”.

os participantes não passam por nenhum tipo de formação ou preparação técnica, e tampouco realizam qualquer tipo de aquecimento vocal ou corporal. Isso porque, em muitos casos, é a própria fragilidade de sua atuação que adquire valor na construção semântica das obras.

Nesse contexto, o “erro” pode tanto projetar uma dimensão de *autenticidade* sobre essas presenças como também expressar um tipo de vulnerabilidade plena de significados para o contexto atual, que pode remeter à simbologia de uma *representação em estado de crise permanente*.

Como propõe Hay (2015), a “falha” e a “má atuação” seriam aspectos essenciais do trabalho com atores não profissionais, pois logram “comunicar, quase acidentalmente, uma espécie de autenticidade que muitas vezes escapa ao palco profissional”²¹ (p. 56). Nesse sentido, a qualidade cotidiana de presença dessas pessoas poderia ser vista como aquela que está a meio caminho entre o aurático (devido à dimensão de autenticidade) e o banal (devido à sua dimensão ordinária, despida de virtuosos técnicos).

Outro elemento comumente explorado pelo Rimini Protokoll a ressaltar a cotidianidade de seus especialistas é o modo como surgem em cena. Os “figurinos” de suas obras quase sempre são as próprias roupas dos participantes, assim como os objetos que aparecem em suas encenações.

Por conta desse tipo de *intervenção minimalista* sobre a presença de quem ocupa o palco²², o trabalho do coletivo já foi também batizado como “ready-made teatral” (FERNANDES, R. M, 2007) devido ao nítido diálogo com a operação *duchampiana* de elevar objetos cotidianos ao estatuto de obra de arte, por meio de deslocamentos materiais ou perceptivos.

Embora os diretores do grupo evitem o termo *ready-made* para designar os participantes de suas obras – no intuito de desviar-se de uma concepção que possa ‘objetificar’ a presença humana em cena – não deixam de reconhecer o parentesco entre o trabalho que fazem e a emblemática operação de Duchamp. “Encontramos, mais do que transformamos”, sintetiza Kaegi

²¹ Tradução nossa para: “[...] are able to communicate almost by accident a kind of authenticity that often eludes the professional stage”.

²² Os ready-mades no trabalho do Rimini Protokoll podem também referir-se também às intervenções minimalistas que operam sobre o espaço ou sobre eventos específicos, como será analisado na terceira parte da tese.

(2013)²³, o que projeta um nítido diálogo com os chamados objetos encontrados (*objets trouvés*) do artista francês.

Nesse sentido, a presença dos especialistas – pessoas que executam no palco aquilo que já realizam rotineiramente em suas vidas cotidianas – poderia ser vista como uma espécie de “contraponto tardio” (FERNANDES, 2013b) elaborado pelo teatro às críticas proferidas por Duchamp, no início do século XX, à ideologia da representação, por meio dos seus *ready-mades*.

Da mesma forma que os *objets trouvés/ready-mades* de Duchamp não representam ou não deveriam representar uma realidade exterior a eles, parte do teatro parece exercitar com atraso, mas de forma contundente e sob as condições históricas atuais, este caminho de crítica à reprodução e à representação (ou imitação). (KINAS, 2013, p. 149)

Nas observações dos autores, é possível extrair justamente uma correlação entre o acirramento da crise da representação e a irrupção dos teatros do real. E dentre os vários recursos cênicos que buscam elaborar essa crise, a presença dos *atores ready-mades* projeta alguns sentidos relevantes no contexto dessa crítica à representação.

Por um lado, sua presença parece responder a uma demanda vinculada às questões da representatividade. Trata-se da necessidade de *se encurtar a distância entre representante e representado*, contexto no qual os participantes são cada vez mais incentivados a falar “por si mesmos” (NEGRI, 2009).

Se no âmbito político atual, tal demanda reflete uma aspiração global por intensificar os mecanismos de representação direta – diante de um capitalismo contemporâneo que explora a democracia institucional como sua “melhor peça” de teatro (BADIOU, 2017, p. 26) – no âmbito cênico, o encurtamento dessa distância diria respeito à eliminação de pelo menos dois ‘mediadores’ dessa ‘cadeia representativa’: o personagem e o ator profissional.

Além disso, outro modo de se explorar o *ator ready-made* como forma de dialogar criticamente com o contexto de crise das representações diz respeito ao próprio interesse atual por se pensar a teatralidade, a exemplo do que propõe Diéguez (2014), no contexto da esfera social.

²³ A entrevista, não publicada, com Stefan Kaegi, encontra-se no apêndice “B” desta tese.

[...] a teatralidade como campo expandido não só nos exige reconhecer as outras cenas e o outro teatro que emerge nos interstícios artísticos, mas também nos intima a reconhecer a teatralidade que habita na vida e nas representações sociais, tal como o fizeram Artaud e Evreinov. A teatralidade como campo expandido para além das artes. (DIÉGUEZ, 2014, p. 129)

Nesse contexto, a produção de conhecimento em âmbito cênico estaria vinculada, muitas vezes, à identificação de *padrões teatrais* nos comportamentos cotidianos. Trata-se de uma perspectiva que projeta sobre o teatro não exatamente a função de *representar* algo que não está ali, por meio, por exemplo, da interpretação de um personagem, mas de fazer aparecer, a partir da ampliação do cotidiano, aquilo que há ali de atuação e repetição. No limite, trata-se de uma operação que pode colaborar para *evidenciar comportamentos socialmente construídos e historicamente naturalizados*.

A ideia de identificar certa teatralidade que habita a vida cotidiana também aparece no trabalho da argentina Vivi Tellas, cujas obras estão igualmente marcadas pelo parentesco com a operação duchampiana do *ready-made*. Para a diretora, as pessoas que aparecem em seus espetáculos poderiam ser vistas como “arquivos”, pela intensidade de experiências e saberes que guardam consigo.

Figura 3 – Biodrama *Tres filósofos con bigotes*, da diretora argentina Vivi Tellas.
Crédito: Nicolás Goldberg

“Os arquivos são o meu modo de ‘fazer’ mundos sem adicionar nada. Os mundos já estão lá [...]. Eu não os produzo; eu os pós-produzo” (TELLAS apud PAULS, 2012, p. 251). Nesse sentido, os termos “arquivo” e “especialistas do cotidiano” refletiriam interesses estéticos e conceituais semelhantes, no que se refere à busca por uma “teatralidade fora do teatro” (p. 246).

Para identificar esse tipo de teatralidade que habita o cotidiano, a diretora explora o que chama de “umbral mínimo de ficção” (UMF). Assim, uma situação com alto grau de teatralidade (ou ficção) poderia surgir, por exemplo, nos contextos em que haja padrões de comportamento repetidos, metáforas ficcionais ou detalhes físicos que aportem uma ideia de “personagem”.

Em seus espetáculos, batizados como *biodramas*, a diretora trabalha com pessoas que por alguma razão possuem esse “umbral mínimo”. É o caso dos professores de filosofia que protagonizam *Tres filósofos con bigotes* (2004), cuja teatralidade está ligada à relação de palco-plateia que existe em uma sala de aula; ou de pessoas da família de Tellas, em *Mi mamá y mi tía* (2003-2004), convocadas a performar a dinâmica de repetição que gira em torno das memórias familiares.

Sob uma perspectiva ampliada, um *ready-made* cênico teria uma função de mão dupla, que consiste em simultaneamente afirmar e perturbar as noções de autenticidade no teatro. Nesse sentido, é a própria ideia de uma “presença original” (SAISON, 1998) vinculada aos atores do cotidiano que recebe tanto um tratamento de valorização aurática, como também de desconstrução.

1.2.4. ATORES NÃO PROFISSIONAIS E ESPECT-ATORES

No contexto das discussões tecidas acima, um dos questionamentos mais recorrentes no âmbito teórico e prático do trabalho com os não profissionais diz respeito justamente aos *modos de compreender* essa presença original. É no contexto dessas discussões que o diretor catalão Roger Bernat, investigado na terceira parte desta tese, questiona a terminologia *não atores*.

Para mim sempre foram ‘atores não profissionais’, mas atores, pois desempenham um papel e são muito cientes da sua forma de estar em cena, que se modifica em relação à vida cotidiana.

Sabem que estão aí com tempo definido. (BERNAT apud GUIMARÃES²⁴, 2016)

Ao considerar as perspectivas de Bernat e Tellas, é possível levantar pelo menos duas possíveis leituras acerca das relações entre presença e representação no que tange a esses participantes. Por um lado, a ideia de colocar “o original em questão” (MARTIN, 2013) vincula-se ao próprio pressuposto de que há sempre algum grau de teatralidade e repetição a permear os comportamentos sociais e as relações intersubjetivas.

Quando Vivi Tellas propõe, por exemplo, um “umbral mínimo de ficção” para selecionar os participantes de suas montagens, opera, indiretamente, um questionamento sobre a dimensão de autenticidade acerca dessas presenças, pois busca identificar no cotidiano justamente aquilo que se parece com teatro, ou seja, que segue padrões pré-estabelecidos.

Assim, constrói um teatro calcado na evidência dos papéis sociais presentes nas entrelinhas da vida cotidiana, o que, segundo Garde e Mumford (2016), seria outro traço recorrente no contexto atual de trabalhos com não profissionais. “Uma instância [...] abordada pelo Teatro de Pessoas Reais recente é a natureza performativa e teatral da vida cotidiana e a natureza artificialmente construída da identidade”²⁵ (GARDE; MUMFORD, 2016, p. 48).

Já o diretor catalão Roger Bernat propõe outro tipo de questionamento à “presença original” que estaria sublinhada na participação de não atores. Além de também enxergar uma dimensão teatral na vida cotidiana, exemplificada pela construção de papéis sociais, defende ainda, como foi dito antes, que qualquer participante de uma obra cênica, por estar assim enquadrado, torna-se automaticamente um *ator*.

Isso porque, ao serem transpostos a um contexto que projeta uma dimensão representativa sobre suas presenças, modificam seu comportamento em relação ao cotidiano. Trata-se de um ambiente que, por sua vez, colaboraria para intensificar no participante a consciência acerca das representações, seja de si ou dos outros, seja dentro ou fora do teatro.

²⁴ A entrevista com Roger Bernat se encontra no apêndice “A” desta tese.

²⁵ Tradução nossa para “An instance of perceived fabrication addressed by recent Theatre of Real People is the performative and theatrical nature of everyday life, and the artificially constructed nature of identity”.

Ao vincular o conceito de “ator” a esse tipo de representação e consciência, o que se projeta são questões éticas e filosóficas relevantes à presença dos atores do cotidiano na cena atual. Por um lado, essa consciência pode ser pensada como um modo de projetar certa *legitimidade ética* ao trabalho com os não profissionais, já que parte considerável das problematizações a respeito desse tipo de participação, no plano ético e moral, diz respeito justamente à consciência do não profissional sobre os sentidos que sua presença projeta na obra.

Por outro, essa consciência sobre a representação diz respeito também aos próprios interesses críticos e políticos vinculados a esse tipo de trabalho. Pois se trata de uma ampliação que colabora, no limite, para evidenciar justamente os papéis sociais e os modos de participação na vida pública. Como explica Bernat (2016), é esse interesse que atualmente o leva a trabalhar com o espectador em suas obras.

[...] nesses espetáculos, o público precisa aceitar que sua identidade como espectador é uma identidade a questionar. [...] Me parece que, ao questionar sua identidade como espectador, você começa a questionar suas outras identidades, sua identidade de homem, de mulher, sua identidade de pessoa iletrada ou de grandes conhecimentos literários. (BERNAT apud GUIMARÃES, 2016, p. 191)

Assim, uma análise comparativa entre os termos *não atores* e *atores não profissionais* pressupõe modos distintos de se enxergar essa presença cotidiana em cena. Por um lado, o termo não atores é mais preciso ao revelar o caráter de *exceção* e alteridade daquelas presenças em relação aos códigos que historicamente perpassam a tradição do teatro ocidental.

Por outro, o pressuposto de que esses participantes, por saberem que estão em situação de representação, tornam-se *atores*, é também um modo de evidenciar que a mudança de contexto (do cotidiano para a cena) implica em uma transformação na qualidade e consciência de sua própria presença. Ou nas palavras de Carreira e Bulhões-Carvalho (2013), “o simples fato de estar ocorrendo ali, naquele lugar denominado ‘espaço teatral’, compromete e determina a natureza daquele real” (p. 36).

Para Bernat (apud GUIMARÃES, 2016), a partir do momento em que seu trabalho se transfere dos atores não profissionais aos espectadores, como será abordado na terceira parte desta tese, essas pessoas passam a ser chamadas de *participantes* ou, ainda, de “*espect-atores*”, termo originalmente cunhado por Augusto Boal. Nesse caso, é possível verificar certo parentesco entre os dois diretores, já que, de diferentes maneiras, ambos pensam a participação do espectador como uma espécie de “ensaio para a ação na vida real” (BOAL, 2013).

No entanto, se Boal busca criar condições de emancipação do espectador sob uma via positiva e idealizada – já que ele é convocado a colaborar e partilhar sua autoria com os criadores, como ocorre, por exemplo, no modelo do Teatro-Fórum²⁶ – Bernat as explora pelo viés da negatividade, materializada pela participação protocolar do dispositivo cênico, que limita e condiciona a colaboração do espectador.

Trata-se de uma diferença de procedimentos que reflete também distintas intenções ao propor uma arte participativa, ainda que ambas projetem um horizonte comum, vinculado à premissa da intensificação da consciência por meio da ação, a fim de que o espectador tenha melhores condições de “responsabilizar-se pelo seu entorno” (BERNAT apud GUIMARÃES, 2016, p. 193).

Se [você] quer a diferença que existe entre um teatro “participativo” como esse [o das criações de Bernat] e um teatro participativo das segundas vanguardas dos anos 1960 e 1970, é que o das vanguardas tinha uma necessidade de emancipar o público, fazê-los descobrir toda sua potencialidade como seres humanos. [...] E, aqui, acredito que fazemos a mesma equação, porém de outro ângulo. Ou seja, o único a descobrir é que você é uma construção totalmente fictícia e, portanto, falsa. [...] estamos mais preocupados em saber [...] como criar formas de socialização que passem por outros circuitos que não os circuitos impostos (BERNAT apud GUIMARÃES, 2016, p. 191-192)

²⁶ No Teatro-Fórum, produz-se uma encenação baseada em fatos reais, na qual personagens oprimidos e opressores entram em conflito. No confronto, o oprimido fracassa e o público é estimulado a entrar em cena, a fim de substituir o protagonista (o oprimido) e buscar alternativas para o problema encenado.

1.2.5. AMADORES

Assim como ocorre com a terminologia dos atores não profissionais, é também uma diferença de grau, aliada à perspectiva de vínculo afetivo com a arte, que se extrai de um termo adotado em diversas criações analisadas nesta tese: *amadores*. A considerar os contextos etimológicos e genealógicos da palavra no campo artístico, haveria pelo menos dois sentidos projetados nas entrelinhas dessa expressão.

Em um patamar mais evidente, explorado pelos artistas abordados nesta tese – caso de Jérôme Bel (França) e da Cia. Hiato (SP/Brasil) – o termo “amadores” é tomado ao pé da letra, em diálogo com a metáfora presente na raiz da palavra: *aquele que ama, que faz por amor*.

Trata-se de uma apropriação vinculada ao intento de dar a ver esse lugar de prazer que permeia o *desejo de atuar* – seja no teatro ou na dança – e pensa-lo como um *fenômeno social*, cujo privilégio não é só dos artistas, mas de qualquer um (por exemplo, quando a dança é pensada em seus diversos contextos cotidianos, como o das festas ou o da cultura pop).

Além disso, Mervant-Roux (2012) propõe que o termo *amador*, quando vinculado à vertente de um teatro amador, não deveria ser pensado em termos de uma divisão entre o “lucrativo e não-lucrativo” (p. 127), mas, sim, sob uma dimensão simbólica e antropológica. Nela, a função dos amadores estaria relacionada a um “modo de inscrição na vida social” (p. 138). Isso porque, nesse contexto, quem ocupa a cena poderia ser visto como uma espécie de “ator ocasional” (MERVANT-ROUX, 2012, p. 126), o que colabora para manter uma relação de proximidade e “reconhecimento recíproco” com os espectadores, ao projetar certo viés de *concidadania* a quem está no palco e quem está na plateia.

Tanto um exemplo quanto o outro evidenciam um interesse das artes cênicas pelo contexto social, ou a “situação” (CORNAGO, 2016) que orbita em torno dela. Trata-se de duas perspectivas que serão exploradas nas análises dos espetáculos *Amadores* (2016), da Cia. Hiato, e *Gala* (2015), de Jérôme Bel.

1.2.6. ATORES DO COTIDIANO

Após mapear algumas das principais expressões vigentes para designar o trabalho de “pessoas reais” no contexto artístico atual (e suas correspondências semânticas), a proposta é construir uma terminologia própria em referência ao conjunto de experiências abordadas nesta tese. Ainda que, no decorrer das análises, as outras expressões também apareçam – sobretudo para sublinhar um sentido específico a ser ressaltado sobre aquela participação – a escolha por nomear os participantes das obras analisadas como *atores do cotidiano* diz respeito à ênfase em algumas de suas características que, no âmbito desta pesquisa, parecem as mais relevantes.

Em primeiro lugar, parte-se de argumento semelhante ao adotado pelo Rimini Protokoll, no sentido de evitar expressões vinculadas a uma perspectiva negativa sobre essas participações, como as de *não* atores ou de *não* profissionais, no intuito de permitir leituras mais abrangentes sobre elas.

Além disso, o fato de que a maior parte dessas obras busca, simultaneamente, valorizar e desconstruir a dimensão de autenticidade que perpassa tais presenças – ao evidenciar, ou pelo menos sugerir, que as singularidades são frutos de complexos processos de subjetivação, ancorados por aspectos sociais e culturais – colabora para privilegiar uma mirada teatral sobre suas participações, o que motiva a escolha da palavra *atores*.

Por outro lado, ao propor um percurso de investigação que valoriza tanto a participação de pessoas convidadas como também a dos próprios espectadores, parece importante explorar uma expressão mais genérica. O intuito é não apenas o de contemplar os dois grupos sob um mesmo “guarda-chuva” terminológico, mas, sobretudo, de pensar essas duas categorias de participantes como presenças complementares a um mesmo contexto de transformações nas artes.

E ao considerar que, em muitas das obras analisadas, os atores profissionais dividem a cena com os amadores, parece interessante propor um conceito que tangencie tais presenças (dos profissionais), ainda que elas não sejam o foco central de investigação nesta tese, já que igualmente se apresentam em cena sob uma perspectiva cotidiana e autorreferencial.

Nesse sentido, *atores do cotidiano* pode ser pensado também como um termo que abriga todos os “protagonistas” das *cenar de transição* abordadas aqui: aquela que vai dos atores em situação autorreferencial (especialmente nos teatros autobiográficos), passando pela presença de não atores convidados a integrar as obras até incluir a participação daquele que normalmente se situa no espaço fora da cena: o espectador. Pois é justamente a alusão a essa “presença original” (SAISON, 1998) no campo da atuação, pensada no contexto dos teatros do real, que ganha privilégio na abordagem.

Já em relação ao termo *cotidiano*, trata-se, como já foi dito a respeito do trabalho do Rimini Protokoll, de sublinhar a perspectiva rotineira e autorreferencial desses participantes, que surgem em cena com suas próprias roupas, despidos das tradicionais técnicas e virtuosos interpretativas comuns à linguagem cênica.

No limite, o interesse por ressaltar essa dimensão cotidiana surge para dar foco ao gesto de diversos criadores aqui investigados, que exploram o viés mais corriqueiro dessas presenças em cena no intento de tecer uma *relação de proximidade com o espectador*. No limite, a ideia diz respeito ao desejo de projetar um contexto *público e comum* a essa comunidade efêmera formada em torno de uma obra, como será discutido nos próximos capítulos.

Além disso, parte-se da hipótese de que uma mirada atenta sobre um cotidiano menor e menos visível – historicamente ignorado pela tradição do teatro, mais preocupada com conflitos e os já mencionados assuntos nobres – pode sugerir um olhar crítico justamente no sentido de ampliar a percepção para automatismos rotineiros e comportamentos inconscientemente performados e naturalizados no dia a dia.

Em uma cena que se expande e se torna cada vez mais “*deslimitada*” em relação a qualquer tipo de viés ontológico, o desafio terminológico reflete as próprias transformações sobre o modo de olhar para uma obra. Nesse sentido, o intuito é que o conceito de atores do cotidiano sirva menos para colocar essas presenças dentro de bordas rígidas e mais para colaborar para a compreensão das transformações acerca da presença humana no contexto cênico atual

PARTE 2. ALTERIDADE E DIVERSIDADE EM CENA

2.1. AS INVESTIGAÇÕES CONCEITUAIS E FILOSÓFICAS DE JÉRÔME BEL

Ao considerar a trajetória dos artistas investigados nesta tese, o objetivo não é apenas o de apresentar suas principais obras e contextualizar as questões desenvolvidas nas criações. Mais do que isso, busca-se explorar tais percursos no intuito de desenvolver as questões levantadas por esta tese.

Em um âmbito abrangente, a proposta é compreender *que tipo de pensamento artístico os leva a trabalhar com os atores do cotidiano*. E dentro dessa perspectiva, um dos criadores que possivelmente tenha maior consciência de certo percurso filosófico traçado por meio da sequência de seus espetáculos seja o coreógrafo francês Jérôme Bel.

Reconhecido como um dos principais expoentes da chamada “não dança”²⁷, centrada em subverter os eixos que tradicionalmente estruturam essa linguagem (como movimento e coreografia), o diretor francês possui pelo menos duas características que perpassam toda a sua trajetória.

De um lado, a exploração de uma prática artística altamente *processual*, centrada na investigação minuciosa de procedimentos que se repetem em diversas obras e, por vezes, se modificam no decorrer de temporadas. De outro, o desejo de pensar suas obras como *peças conceituais*, hipóteses a serem experimentadas no palco, ancoradas por vasto material teórico e filosófico, que, em seu conjunto, operam diversas “críticas à representação” (LEPECKI, 2006).

Isso se torna evidente não só por meio da sua famosa palestra-espetáculo *The last performance (a lecture)* (2004)²⁸, na qual Jérôme Bel explica de que modo aborda filosoficamente a dança em seus espetáculos, mas também na maneira como o questionamento sobre os códigos da

²⁷ Embora seja assim identificado, Jérôme Bel recusa o rótulo de um artista que faz “não dança”. “A expressão “não-dança” não é relevante para mim. Isso é uma invenção de um jornalista preguiçoso. [...] A minha estratégia foi aproximar o intérprete em palco da realidade do espectador”, argumenta (BEL, 2016)

²⁸ Essa palestra-performance surge quando, em 2004, Jérôme Bel é convidado a apresentar sua obra *Le dernier spectacle/The last performance* (1998) em três distintos festivais europeus. No lugar de apresentar o próprio espetáculo, decide levar uma palestra na qual reflete sobre a obra.

representação perpassa todos os seus trabalhos e se repete como traço autoral.

Além disso, a existência de uma série de vídeos em seu site com entrevistas em que o diretor reflete meticulosamente sobre seus espetáculos e sobre sua própria trajetória também revelam o ensejo por fazer desse percurso um objeto artístico e filosófico por si só, além de sugerir um interesse, com essa produção reflexiva, por “democratizar não apenas a dança contemporânea como também a teoria crítica” (BISHOP, 2009).

Para abordar como o percurso de criação de suas obras pode colaborar para analisar o espetáculo *Gala* e compreender o sentido da presença dos amadores no trabalho, será feita uma investigação de sua trajetória com recorte nas duas questões centrais desta tese: a pergunta sobre *quem pode atuar nas artes cênicas* e a outra sobre *que sentido emerge dessas presenças cotidianas*.

A ideia de desconstruir, descondicionar e de tornar o palco teatral, em alguma medida, um espaço ‘deficiente’ parece estar na raiz da exploração artística do diretor e coreógrafo Jérôme Bel. Embora suas obras aportem questões distintas ao longo dos anos, um elemento recorrente a todas elas diz respeito à ideia de dissociar as artes cênicas daquilo que historicamente foi visto como uma de suas principais características: a virtuosidade técnica do ator/bailarino.

Se observarmos as sucessivas séries de espetáculo que o artista constrói ao longo de três décadas a partir do recorte proposto aqui, é possível identificar diferentes movimentos, que se convertem para princípios comuns. Em um primeiro deles, vinculado às obras inaugurais de Jérôme Bel, os bailarinos estão em cena, mas praticamente não dançam. No lugar disso, executam ações extremamente cotidianas, como jogar tênis (*The last performance/ Le dernier spectacle*, 1998), manusear objetos diversos (*Nom donné par l’auteur*, 1994), retirar camisetas (*Shirtologie*, 1997) ou urinar (*Jérôme Bel*, 1995).

Como aponta Lepecki (2006), as propostas conceituais e poéticas desenvolvidas por Jérôme Bel nessas obras apontam para certa crítica pós-estruturalista do sujeito, ao considerar o corpo como uma superfície de

inscrição dos acontecimentos, lugar onde ocorrem distintos processos de subjetivação. “A subjetividade e o corpo que Bel propõe são claramente não mônadas, nem singularidades que se autorrefletem, e sim conjuntos, coletivos abertos, processos contínuos de multiplicidades em desenvolvimento” (LEPECKI, 2006, p. 95)²⁹.

A ideia do *corpo como um lugar habitado pela linguagem e pela cultura* é um dado importante a respeito dessa primeira fase do coreógrafo. Possivelmente, os dois trabalhos que sublinham esse aspecto com mais clareza sejam *Shirtologie* e *Le dernier spectacle*. No primeiro, um bailarino surge vestido com diversas camisetas que trazem impressos desenhos, logomarcas ou frases de impacto. No decorrer da performance, o intérprete passa a “incorporar” literalmente o conteúdo das roupas. Se ele veste uma camiseta onde se vê impressa uma partitura musical, começa a cantar, se a outra camiseta traz os dizeres “*dance or die*”, passa a dançar enquanto canta.

Figura 4 – O bailarino Frédéric Seguet em *Shirtologie*
Crédito: Herman Sorgeloos

A partir dessa estrutura simples e banal, o que surge em cena é a ideia de um sujeito atravessado por estímulos diversos, cujos gestos, movimentos e

²⁹ Tradução nossa para: “La subjetividad y el cuerpo que Bel propone son claramente no mônadas ni singularidades que se autorreflejan, sino conjuntos, colectivos abiertos, procesos continuos de multiplicidades en desarrollo”.

subjetividade são, de alguma forma, reflexo de imperativos vinculados ao campo da cultura e/ou da sociedade do consumo. “Bel nos mostra que o linguístico emaranha o corpo em uma estratificação representacional que captura a subjetividade” (LEPECKI, 2006, p. 101)³⁰. Além disso, o jogo irônico com a literalidade e a aproximação ao cotidiano são outros elementos presentes nesses trabalhos que se desdobram nos seguintes.

Já em *Le dernier spectacle*, o princípio conceitual do processo de subjetivação parece ser o mesmo, mas as estratégias são distintas. Ao invés de camisetas que inscrevem sobre o corpo seus imperativos, são figuras públicas do mundo da arte e do espetáculo – como o tenista André Agassi, a coreógrafa Susanne Linke, o personagem Hamlet ou o próprio diretor Jérôme Bel – que surgem assimilados pelos diferentes corpos dos bailarinos que ocupam a cena.

Duas sequências em *Le dernier spectacle* parecem particularmente emblemáticas para se entender as criações posteriores de Jérôme Bel, na medida em que podem ser vistas como chaves conceituais de suas coreografias. Na primeira delas, os intérpretes se revezam no “papel” de Jérôme Bel. Vestidos com o característico casaco xadrez do coreógrafo, os bailarinos, incluindo o próprio diretor, em momentos distintos do espetáculo, proferem “*je suis Jérôme Bel*” (“eu sou Jérôme Bel”) e executam uma ação que o coreógrafo escolheu para “ser identificado” nessa primeira fase do seu trabalho. A ação se resume a *olhar o público por um minuto*, e nada mais.

Posteriormente, no espetáculo *Pichen Klunchun and Myself*, de 2005, o próprio Jérôme Bel, ao explicar seu trabalho para o dançarino tailandês Pichen Klunchun, declara que esse ato de mirar o público seria uma espécie de “coreografia fundamental” de suas obras. Que, ao final, tudo o que ele faz em cena poderia resumir-se a essa ação. Com essa declaração, o coreógrafo enfatiza que seu interesse com as artes cênicas não estaria necessariamente voltado para o que se passa no palco, mas, sobretudo, para o que se passa *entre* palco e plateia.

³⁰ Tradução nossa para: “Bel nos muestra que lo linguístico enmaraña el cuerpo en una estratificación representacional que atrapa la subjetividad”.

Essa chave conceitual, por sua vez, abre distintas frentes de investigação para suas obras posteriores. Tal interesse resulta em um modo de olhar as artes da cena antes como *fenômeno social* do que como *espaço artístico autônomo*. Ou, nas palavras de Jérôme Bel, o desejo por investigar a dança mais como “cultura” do que como “arte”: “Apareceu muito rapidamente a ideia da dança como cultura e não como arte: a cultura da dança”³¹ (BEL, 2015). Esse aspecto será de fundamental importância não apenas para a criação de *Gala*, como também, primeiramente, para a aproximação documental que o diretor vai realizar em sua série seguinte, composta por solos de bailarinos de diferentes tradições.

Além disso, ao eleger o ato de mirar o público como sua “coreografia fundamental”, Jérôme Bel também sublinha um aspecto formal de grande importância para a sua construção estética, que consiste em reduzir os signos artísticos postos em cena no intuito de valorizar o elemento que o coreógrafo considera o mais importante das artes cênicas: o intérprete.

A redução dos meios para tentar alcançar o cerne do que poderá ser a experiência teatral é, acho eu, comparável às operações de Carl Andre na história da escultura. O minimalismo é interessante porque deixa muito espaço ao público (BEL, 2016³²).

Nesse sentido, podemos considerar que a opção por reduzir os elementos da cena de modo a valorizar a presença humana teria como intuito a construção de uma *teatralidade minimalista*, que, por sua vez, pode ser vista como estratégia para dar “tempo e espaço ao espectador” (BEL, 2005)³³. Em síntese, a escavação artística que caracteriza o trabalho do diretor consiste, sinteticamente, em potencializar a teatralidade naquilo que ela tem de mais essencial: o ato de mirar e ser mirado.

³¹ Tradução nossa para: “Est apparue très vite l’idée de danse comme culture plutôt que comme art: la culture de la danse”.

³² Traduzida para o português em 2016, a entrevista que Jérôme Bel concedeu à curadora do museu Tate Modern (Londres), Catherine Wood, foi originalmente publicada em 2009, sob o título *Theatricality and Amateurism*.

³³ Frase extraída do vídeo de *Pichet Klunchun and Myself*.

A estratégia minimalista explorada na estética de Jérôme Bel aparece também por meio de outro recurso recorrente em suas obras: *a repetição*. Se esse aspecto será estrutural para a construção dos dispositivos poéticos de *Gala*, suas origens podem ser igualmente identificadas nas estratégias presentes em *Le dernier spectacle*, que consistem em desconstruir a ideia de identidade/unidade do sujeito e apostar na chamada “morte do autor” (BARTHES, 2004).

Em outra cena do espetáculo, quatro bailarinos, incluindo o próprio Jérôme Bel, se revezam na ação de executar um solo originalmente criado pela coreógrafa alemã Susanne Linke. Vestidos com o mesmo figurino utilizado pela coreógrafa, entram um a um em cena e proferem “eu sou Susanne Linke”, antes de iniciar suas versões para aquela coreografia.

Figura 5 – O bailarino Frédéric Seguet mira o público em *Le dernier spectacle*.
Crédito: Herman Sorgeloos/Divulgação

A partir das sucessivas citações realizadas no espetáculo, o elemento da repetição projeta um deslizamento no olhar do espectador. Uma vez que já conhecemos a coreografia a ser executada, o foco recai sobre o modo como os

intérpretes a executam. Podemos observar, por exemplo, os meios que um corpo como o de Jérôme Bel encontra para traduzir a sensualidade e sutileza de impulsos originalmente expostos pelo corpo da coreógrafa alemã.

Na palestra-espetáculo *Le dernier spectacle (une conférence)*, o coreógrafo afirma que foi bastante influenciado pela obra *Diferença e Repetição*, de Gilles Deleuze, publicada originalmente em 1968, ao construir a versão original de *Le dernier spectacle*. Embora essa aproximação tenha potencial para render um estudo à parte, talvez o elemento a se destacar nesse diálogo seja a ideia de *repetição como diferença* (em oposição à repetição como identidade), central para a filosofia de Deleuze e para as criações de Bel, especialmente no que se refere à sua crítica à representação.

Nesse sentido, o *reenactment* de Susanne Linke poderia ser pensado como um ato de valorização das singularidades dos corpos, no qual parece interessar menos a *técnica* empregada nessa repetição (e, por consequência, a negação da busca pela perfeição da cópia), e mais o modo com que cada bailarino refaz (ou reinventa) o movimento.

E é essa concepção de repetição que também aparece em *Gala*, em um claro intento de ressaltar a singularidade e a diversidade dos participantes. “Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão. Ela põe a lei em questão, denuncia seu caráter nominal ou geral em benefício de uma realidade mais profunda e mais artística”, pontua Deleuze (1988), em sua crítica à representação e às premissas do estruturalismo.

É também sob esse aspecto da *repetição como diferença* que podemos pensar as séries presentes na segunda fase de criações de Jérôme Bel, centrada na biografia de diferentes intérpretes, cada um deles vinculado a uma tradição emblemática da dança no século XX. Com foco em solos (e um duo), a série inverte a lógica que define profissionalmente o bailarino intérprete – entendido como aquele que repete movimentos criados pelos coreógrafos – para focar na singularidade de sua dimensão biográfica e subjetiva. Com essa estratégia, busca-se compreender a macro-história da dança a partir das micros-histórias desses bailarinos.

Nesses solos, realizados na primeira década dos anos 2000, os bailarinos aparecem em primeira pessoa para narrar suas próprias trajetórias e

seu vínculo com a dança, em um formato *documental*. Embora também executem extratos de coreografias, em diálogo com algum aspecto de sua subjetividade, o foco recai sobre seus *contextos biográficos*. Assim, o que aparece sublinhado não é mais a aptidão para repetir de forma sempre igual, e sim, as distintas nuances que caracterizam sua formação e envolvimento com a linguagem da dança.

É o caso dos espetáculos *Veronique Doisneau* (2004) e *Isabel Torres* (2005), nos quais aparece o contexto do balé clássico e sua dimensão institucional; de *Pichet Klunchun and myself* (2005), em que Jérôme Bel e Pichet Klunchun, bailarino tailandês da dança tradicional Khôn, se entrevistam em cena para falar sobre o estilo e contexto cultural de suas criações; de *Cédric Andrieux* (2009), no qual o bailarino francês reflete sobre influências como a do diretor vanguardista Merce Cunningham (1919-2009) ou de *Lutz Förster* (2009), em que o intérprete reflete sobre seu trabalho com Pina Bausch (1940-2009).

Igualmente imbuído das indagações pós-estruturalistas sobre a construção do sujeito que caracterizam seus primeiros trabalhos, Jérôme Bel busca escrever certa história da dança do século XX por meio da aparição documental de intérpretes que trazem em seus corpos e subjetividades a assimilação dos códigos de diferentes tradições dessa arte. Como explica o bailarino Cédric Andrieux, a série com as trajetórias pessoais de cada artista funcionava como um pretexto para Jérôme Bel abordar uma história mais ampla, que é a história da dança (ANDRIEUX, 2015)³⁴.

No que se refere à pergunta colocada nesta tese – quem pode atuar nas artes cênicas – é possível verificar, com essas séries, um deslizamento a respeito dos artistas que vão trabalhar com o coreógrafo francês. No lugar de performers vinculados à dança contemporânea, surgem profissionais ligados a contextos muito variados, como, por exemplo, a tradicionalíssima Ballet de l'Opéra national de Paris ou o contexto da dança tradicional tailandesa.

É também interessante observar que, na série de solos, o jogo com a *autorreferencialidade cotidiana* do intérprete aparece como eixo, o que pode ser visto como um caminho que abre passagem para o trabalho posterior com

³⁴ A entrevista, não publicada, encontra-se no apêndice “D” desta tese.

pessoas externas à esfera artística, como é o caso dos amadores de *Gala*. Ao sublinhar certo interesse *contextual* pela arte, como *conceito* e como *fenômeno social*, o diretor reduz drasticamente o status do elemento que até então era entendido como um dos principais subsídios da construção poética na dança: a capacidade técnica e artística dos intérpretes para executar bem uma coreografia.

É, preciso notar, contudo, que muitos dos elementos trabalhados por Jérôme Bel em suas obras mais recentes já estavam esboçados em um espetáculo que o diretor cria no intervalo entre suas peças inaugurais e a série de solos. Trata-se do emblemático *The show must go on* (2001), uma de suas obras mais famosas.

Nesse espetáculo, aproximadamente 20 bailarinos surgem em cena com fones de ouvido para dançar e cantar hits do repertório pop das últimas décadas. Se o elenco original era composto apenas por artistas – entre nomes importantes da cena contemporânea, como Tino Sehgal – ao longo das temporadas o elenco passa a mesclar amadores e profissionais, já que o principal interesse da obra recai sobre o aspecto cotidiano das ações.

Algumas características desse trabalho parecem emblemáticas para a questão central da tese, acerca dos procedimentos e sentidos elaborados pela presença dos não profissionais. Entre elas, a valorização de uma coletividade em cena; o aprofundamento do diálogo com o universo pop; e uma radicalização ainda maior sobre o caráter cotidiano e banal das ações propostas aos intérpretes. Todas essas características, por sua vez, estavam voltadas a um mesmo objetivo: *a projeção do público como espelho do palco*.

Como explica em uma entrevista disponível em sua página na internet, a investigação em *The show must go on* direcionava-se, sobretudo, para a *comunidade de espectadores* formada ao redor daquele acontecimento cênico. Cada cena foi pensada de modo a projetar no público uma reflexão sobre essa dimensão social em torno das chamadas artes vivas, cujo ritual tradicional, ao menos nas grandes cidades, consiste basicamente em comprar um ingresso, dirigir-se ao teatro, sentar na sala escura e ver o que passa no palco. “Queria criar uma maior identificação dos espectadores com os intérpretes, retirando-lhes as competências” (BEL, 2016).

No espetáculo, o ato de “retirar as competências” dos intérpretes se vincula tanto ao caráter cotidiano de suas ações, como à sua aproximação ao repertório pop da música atual. Munidos de fones de ouvido, eles cantam, dançam e interpretam as músicas que escutam com alto grau de literalidade, como se estivessem na sala de suas casas. Como analisa Bishop (2009), o flerte com o universo pop neste trabalho pode ser visto como chave para desierarquizar o diálogo com o público. “A trilha sonora é usada como uma *cifra para a experiência coletiva*” (BISHOP, 2009, grifos nossos).

Além disso, o fato de que os 20 intérpretes estão praticamente todo o tempo em cena projeta certa teatralidade coletiva sobre o palco, e também um “efeito estético de diversidade” (CORNAGO, 2015, p. 234). Juntos, tais fatores colaboram para fazer do palco um espelho da comunidade presente do outro lado do teatro, a de espectadores. Ao ‘desqualificar’ o palco, aproximá-lo do cotidiano e, conseqüentemente, reequilibrar as relações de poder que existem entre a cena e a plateia, com ênfase no último, o que se projeta é um *dever de participação*, “especialmente quando você (*espectador*) sabe que poderia fazer tão bem (se não melhor) do que as pessoas no palco”, observa Bishop (2009).

Portanto, em *The show must go on*, fica clara a conexão, que buscamos estabelecer aqui, sobre o vínculo entre a participação dos não atores em cena e o endereçamento ao público. Como se essa cena de expansão fosse também um caminho *rumo ao espectador*, como se nas entrelinhas da inclusão dos não profissionais se revelasse o propósito de construir uma “teatralidade do público” (CORNAGO, 2015, p. 223). Pois no caso do trabalho do diretor francês, esse desejo por “desabilitar” o bailarino de suas funções tradicionais e trabalhar com amadores tem como intenção última a de aproximar o palco do espectador. Nesse contexto, a pergunta poderia então ser reconduzida a outra direção: quais interesses estariam previstos nessa aproximação?

Minha proposta é interrogar o aspecto sócio-político da comunidade formada pelo elenco e pelo público. [...] Mostrando corpos modificados pela cultura pop, o espetáculo oscila entre a crítica e o prazer. (BEL apud PONZIO, 2002).

Nessa frase do diretor, torna-se evidente que, junto ao desejo por formar uma comunidade em torno do acontecimento cênico, surge também o intuito de

questioná-la, sobretudo em relação ao status ambíguo – *entre a crítica e o prazer* – que aparece como traço dessa comunidade formada a partir de referenciais comuns da indústria cultural e da cultura de massa, aspectos a serem discutidos nas análises de *Gala* e *Amadores*.

Embora originalmente tenha sido concebido para artistas profissionais, *The show must go on* é o primeiro trabalho do diretor francês que abre o espaço cênico para a participação de *qualquer pessoa*, o que passa a ocorrer nas temporadas mais recentes do espetáculo, formada por elencos mistos de amadores e profissionais.

Além disso, a obra também trabalha com o formato *city-specific* – nome dado a elencos formados por moradores das cidades onde a obra se apresenta – o que pode ser visto como mais um elemento a fazer do palco um reflexo da plateia. Trata-se de um recurso que aponta para a construção de um *comum* entre os presentes, vinculado ao fato de se reunirem no contexto de uma mesma cidade.

Uma vez que o palco se torna a projeção do coletivo de espectadores ali presente e se um dos objetivos centrais de Jérôme Bel é refletir, em chave documental, sobre os códigos das artes cênicas como fenômeno sociológico, é natural que um de seus passos seguintes seja convidar essa “comunidade de espectadores” para, literalmente, tornar-se protagonista da criação.

É o que acontece na obra *Cour d'honneur* (2013), na qual 14 espectadores são convidados a relatar quais foram os espetáculos mais marcantes que já haviam assistido no tradicional e emblemático espaço da Cour d'honneur, do Palácio dos papas de Avignon (França), no contexto do Festival d'Avignon. Com esse trabalho, é como se Jérôme Bel concretizasse a metáfora desenhada ao longo de sua trajetória (que é também o caminho desta tese) e convidasse a ocupar o palco aquele que vinha sendo seu principal interlocutor: o espectador.

Ao invocar as memórias que essas pessoas guardaram consigo sobre o que já assistiram naquele espaço, o diretor esboça uma dupla homenagem: à efemeridade das artes vivas, entendida como “acontecimento” (DUBATTI, 2007); e à figura do espectador, como aquele que “guarda o teatro”

(MERVANT-ROUX, 2013), ou seja, que faz da memória e da oralidade o fio de disseminação daquilo que se passa no palco.

E ao considerar o espectador como um performer em potencial, Jérôme Bel faz da cena uma instância metareflexiva, centrada nas projeções simbólicas, históricas e afetivas construídas em torno desse espaço concreto que é o teatro, seja como arquitetura e instituição, seja como local de representação.

Figura 6 - Espetáculo *Cour D'honneur*, apresentado no Palácio dos Papas, em Avignon.
Crédito: Christophe Raynaud de Lage/Festival d'Avignon/Divulgação

Em *Cour d'honneur*, os depoimentos surgem intercalados por *reenactments* das cenas que os espectadores guardavam em suas memórias. É o caso da emblemática passagem do espetáculo *Inferno*, de Romeo Castellucci, na qual um performer escala uma das paredes do palácio dos papas. Possivelmente, parte dos espectadores que assistiam à apresentação da obra também guardavam lembranças de algumas daquelas cenas reencenadas.

Assim, projetava-se ao espetáculo um sentido comunitário que consistia tanto na partilha de uma memória comum como também no vínculo afetivo com

o próprio teatro, fator que se evidencia, sobretudo, em eventos como os festivais, cujo público se conecta comunitariamente pela paixão que compartilha por uma mesma arte.

No que se refere ao aspecto formal, a projeção dessa *comunidade efêmera* é também construída pela síntese de elementos trabalhados nas obras anteriores de Jérôme Bel e explorados em *Cour d'honneur*. É o caso do viés testemunhal dos participantes, que projeta uma dimensão de acontecimento à obra; do intuito de construir relações de espelhamento entre palco e plateia; da ideia de partilhar memórias por meio dos *reenactments*; e também o de explorar o eixo *diferença-repetição* nos depoimentos dos espectadores, de modo a investigar como distintas subjetividades se relacionam a um contexto comum.

Se em *Cour d'honneur*, a cena se expande rumo a uma coletividade que representa certa *alteridade ontológica* em relação ao palco teatral – a do espectador –, em sua obra anterior, *Disabled Theater* (2012), o caráter de alteridade sobre quem estaria habilitado a ocupar o palco recai sobre outra comunidade específica: a de pessoas com deficiências mentais, a partir do diálogo com os atores profissionais do grupo suíço Theater Hora.

Realizada a partir de um convite da companhia, o espetáculo reúne aproximadamente 15 atores do grupo, que apresentam deficiências como o autismo e a síndrome de Down. Em cena, realizam algumas ações que teriam sido previamente solicitadas por Jérôme Bel durante os ensaios da montagem. Além da “coreografia fundamental” de mirar os espectadores durante um minuto, os atores também se apresentam por nome, idade e profissão, contam ao público qual é sua deficiência mental, dançam um solo autoral e dão sua opinião a respeito do próprio espetáculo. No decorrer da obra, uma tradutora apresenta ao público os pedidos previamente feitos pelo diretor, além de traduzir as falas dos atores, do suíço para o inglês³⁵.

Como observa Lepecki (2015, p. 149), a construção de *Disabled Theater* poderia ser vista como uma espécie de “re-documentação” do momento supostamente original da peça: os primeiros ensaios. Sua estrutura consiste

³⁵ Na versão brasileira, um segundo mediador traduzia as falas do inglês para o português.

em revelar ao público etapas presentes no processo de criação da obra, ou mesmo após a estreia, vinculados ao diálogo que Jérôme Bel travou com os atores do Teater Hora.

Semelhante recurso de *valorização do ensaio e da processualidade da criação* está presente também em outra obra do diretor, o duo *Pichet Klunchun and myself* (2005). Nos dois casos, o suposto encontro original de Jérôme Bel com os artistas participantes é o tema em si dos espetáculos, como se esse diálogo inaugural fosse repetido a cada noite de modo a parecer sempre a primeira vez.

Não parece ser por acaso que o recurso apareça justamente nos espetáculos do diretor nos quais a alteridade dos participantes se apresenta de forma mais acentuada, pelo menos se tomamos como referência as representações hegemônicas ocidentais. Nos dois casos, os artistas com quem o diretor francês dialoga são expoentes de grupos cuja visibilidade é baixa ou estigmatizada pela normatividade hegemônica, seja no contexto mais específico da dança contemporânea ou no contexto mais abrangente das representações culturais.

Nesse sentido, a proposta de fazer dessas obras uma reprodução dos primeiros encontros/diálogos entre Jérôme Bel e seus interlocutores poderia ser vista como uma estratégia para lidar, de forma crítica e metareflexiva, com a própria alteridade da situação, assumindo sua complexidade. Em última instância, o que parece estar em jogo nesses dois espetáculos é a própria autorreflexão do público sobre o modo como lida com os contextos de alteridade apresentados em cena.

Em *Pichet Klunchun and myself*, Jérôme Bel e Pichet Klunchun jogam com os “clichês do ocidente e do oriente” (BISHOP, 2009) ao performar, a partir de perguntas e respostas, o desconhecimento que possuem em relação à cultura e aos códigos de dança do outro. A forma explorada para lidar com a interculturalidade da situação representa um jogo duplo: se inicialmente, o bailarino tailandês pacientemente explica os complexos detalhes da dança Khôn ao coreógrafo francês, posteriormente é o próprio Jérôme Bel que vai traduzir para Klunchun os códigos não menos herméticos da arte contemporânea.

Aqui, o que está em jogo não é apenas conhecer a dança tradicional tailandesa interpretada por Klunchun – como acontece em muitos espetáculos que levam o “selo” da interculturalidade – mas também refletir sobre como nos posicionamos diante de culturas e valores muito distintos daqueles a que estamos habituados. Nesse sentido, a persona construída por Bel – e com a qual o público parece se identificar – é aquela do ocidental que desconhece e sutilmente se surpreende com os valores manifestados pelo tailandês a respeito de sua dança – por exemplo, quando este conta que começou a dançar para pagar uma promessa religiosa da mãe.

Ao que parece, a saída encontrada por Jérôme Bel para lidar com essa aproximação ao “outro cultural” (FOSTER, 2014), é, de algum modo, a de implicar-se na relação e, ao mesmo tempo, partilhar a responsabilidade ética com o espectador, ao criar distanciamentos sobre o que ele assiste. Nesse sentido, ela parece dialogar com as premissas defendidas por Foster (2014), a respeito das tentativas de se encontrar “a distância correta” nesse diálogo com o outro por meio da arte.

Para Foster, existiram muitas formas de envolver o outro na arte do século XX, a maioria delas, a seu ver, *primitivistas*. Ele dá o exemplo do surrealismo, em que esse outro é figurado nos termos do inconsciente; das criações de artistas como Jean Dubuffet, em que o outro representa um “recurso anticivilizacional redentor” (2014, p. 171) e do expressionismo abstrato, em que esse outro representa o “exemplar originário de todos os artistas” (p. 171). Em todos esses exemplos, haveria a persistência de uma exaltação romantizada dessa figura, o que Foster (2014) chamou de “superidentificação redutora com o outro” (p. 185). No extremo oposto, estaria a desidentificação assassina do outro, que o autor vincula às políticas de direita.

Em grande medida, a esquerda superidentifica-se com o outro como vítima, o que a encerra numa hierarquia de sofrimento por meio da qual o infeliz dificilmente fará mal. Em muito maior medida, a direita desidentifica-se do outro, que ela culpa como vítima, e explora essa desidentificação para construir uma solidariedade política por meio do medo e da aversão imaginários. Ante esse impasse, a distância crítica não poderia ser uma ideia tão má, afinal (FOSTER, 2014, p. 186)

No que se refere à questão da distância correta, Foster (2014) defende o que chama de *obra paraláctica*, entendida como aquela que procura “enquadrar o enquadrador enquanto este enquadra o outro” (p. 185). Tal estratégia é vista pelo autor como uma maneira de negociar o *status contraditório da alteridade*, vista por ele simultaneamente como dada e construída, real e fantasmática. Como exemplo, cita recursos de legendas em certas fotografias que desvelariam o enquadramento do fotógrafo.

No caso de *Pichet Klunchun and myself*, o metaenquadramento se revela não apenas pela presença de Jérôme Bel em cena como entrevistador, mas sobretudo quando a lógica da entrevista que estrutura o espetáculo se inverte e é o coreógrafo francês quem passa a ser entrevistado por Klunchun. Nesse caso, o mecanismo de “enquadrar o enquadrador” seria operado pela mudança de foco da ação cênica, no qual é esse suposto “outro” quem, de algum modo, passa a ‘enquadrar’ seu interlocutor.

Figura 7 - Cenas do espetáculo *Pichet Klunchun and Myself*.
Crédito: association R.B/Divulgação

Assim, em diálogo com a perspectiva paraláctica de Foster, haveria aqui uma torção a mais na ideia de ‘enquadrar o enquadrador’: trata-se antes de subverter o alvo do enquadramento e mirar o próprio artista-etnógrafo como enquadrado, permitindo, assim, que o ‘emoldurado’ – no caso, o bailarino Pichet Klunchun – também crie seus próprios enquadramentos em cena. Dessa forma, surge uma dinâmica de alteridade pensada em um desenho de mão dupla, como modo de elaborar as contradições inerentes a essa aproximação.

É também a dinâmica *paraláctica* que se revela na construção de *Disabled Theater*. Aqui, o diretor não está fisicamente presente em cena, como acontece no duo com o bailarino tailandês, mas sua figura é o tempo todo invocada pelo dispositivo de mediação operado pela tradutora, esta sim, presente no palco.

Na obra, todos os seis pedidos feitos pelo diretor aos atores se relacionam, de algum modo, com essa dimensão de alteridade projetada pela presença dos deficientes mentais, sob diferentes aspectos. No primeiro, o ato de se expor ao público a partir da ação mais minimalista possível – o de dispor-se na frente do palco e mirar o espectador – pode ser vista em diálogo com a situação ética original que Lévinas (2009) identifica no encontro com o rosto de outrem.

Ao efetuarem a “coreografia fundamental” de Jérôme Bel, os atores do Theater Hora simplesmente se deixam ver, e com esse gesto, acabam por revelar seu contrário, a invisibilidade dessas presenças no campo social, cultural e artístico. “A presença do rosto significa assim uma ordem irrecusável (...) que detém a disponibilidade da consciência. A consciência é questionada pelo rosto” (LÉVINAS, 2009, p. 52).

No entanto, o simples apresentar-se ao outro parece não contemplar a complexidade que essas presenças e subjetividades sugerem. Jérôme Bel pergunta-lhes então pelo nome, idade e profissão. Nessa segunda demanda, a dimensão de alteridade surge ressaltada, sobretudo, pela resposta que, um a um, os atores dão a respeito de suas profissões. Sucessivamente, afirmam serem “atores” ou “atores profissionais”.

Com essa resposta, dois paradoxos sobre a alteridade estão em jogo. Ao declararem-se *atores*, os integrantes do Theater Hora de algum modo

parecem desautorizar uma leitura por parte do espectador de que tudo o que veem seria uma *expressão autêntica ou transparente* daquelas pessoas, isenta de camadas de construção cênica e de representação. O que, em certa medida, pode ser entendido como uma subversão da perspectiva “primitivista” que Foster localiza como recorrente no tratamento artístico europeu do século XX, pois colabora para desconstruir certa aura de autenticidade *naïf* em torno dessas presenças.

Além disso, na medida em que cada participante se define como *ator*, é como se a pergunta em si de Jérôme Bel manifestasse certo tipo de preconceito comum a quem normalmente desconhece esse universo, como se, nas entrelinhas dessa pergunta, se revelasse o pressuposto de que um deficiente mental dificilmente teria outras identidades além daquela vinculada à sua condição, e muito menos uma identidade que se pressupõe mentalmente complexa, como a de representar profissionalmente. Como afirma Lepecki (2015, p. 156), o que essa resposta subverte é o “clichê generalizado de que o teatro na vida de pessoas com deficiência mental deve ser algo amador ou, na melhor das hipóteses, uma ocupação terapêutica a tempo parcial, (...) mas nunca uma verdadeira profissão”³⁶.

Na pergunta seguinte, os atores respondem sobre qual seria a deficiência de cada um. Aqui, o interessante é que não há padrão para as respostas. Alguns dão descrições poéticas de sua deficiência, outros simplesmente relatam não saber qual é. Assim, a singularidade dos participantes é reforçada por respostas que não necessariamente obedecem à normatividade “científica” acerca do assunto.

Os atores então são solicitados a criar solos de dança que não foram posteriormente modificados pelo diretor francês. Nessa cena, a alteridade relaciona-se à ideia de uma *autoria delegada*. No caso, Jérôme Bel delega aos atores do Theater Hora a autoria de seus solos, em uma clara ruptura com a noção tradicional de coreógrafo como o autor dos movimentos apresentados em um espetáculo.

³⁶ Tradução nossa para: “[...] the pervasive cliché that theater in the life of mentally handicapped people must be something *amateurish* or, at best, a part-time therapeutic occupation, something to fill up the days perhaps, but never a true profession”.

Esse recurso também aparece em *Gala* e caracteriza uma inversão ao mesmo tempo romantizada e conceitual da noção de autoria. Se por um lado ela pode ser vista como o gesto altruísta, porém carregado de contradições, de “dar a palavra” (ou a autoria da criação) ao outro, abrindo espaço para que este possa manifestar-se “autoralmente” ou “colaborativamente”, por meio de uma obra, por outro lado, ao vir acompanhada das investidas conceituais que caracterizam a trajetória de Bel, adquirem outros sentidos.

O principal deles é o de explorar as singularidades não normativas dos deficientes mentais – seja em relação ao seu corpo, sua presença e à qualidade dos seus movimentos – para tornar o teatro em si um espaço “deficiente” – o que seria a tradução literal do título do espetáculo, *Disabled Theater*. Ou seja, não se trata apenas de uma atitude “benevolente” por parte do coreógrafo francês, mas sobretudo uma espécie de operação *ready-made* para desestabilizar as tradicionais técnicas e regras coreográficas da dança.

Jérôme Bel busca menos a emancipação dos performers que uma emancipação para ele mesmo como criador de teatro e coreógrafo – e mesmo uma emancipação mais ampla para a dança e o teatro. Ao abandonar a atuação extravagante e virtuosa, o teatro de Bel articula e implementa uma igualdade e (in)diferença da estética [...]. (WIHSTUTZ, 2015, p. 44)³⁷

Para Wihstutz, os solos de *Disabled Theater* seriam formas de, simultaneamente, romper com a virtuosidade e, com isso, imprimir uma impensada dimensão de igualdade/inclusão às artes cênicas. Nesse sentido, o processo de *autoria delegada* que ocorre em *Disabled Theater* não deixa de ser uma forma *outra* de autoria operada por Jérôme Bel, uma forma eminentemente contemporânea, que consiste em levar a premissa de *desabilitar o teatro* à sua radicalidade.

Para isso, busca-se tensionar ao máximo as regras sobre os cânones do “bom teatro” ou da “boa dança”, sem, no entanto, perder o potencial estético/conceitual de sua proposta. Ou, nas palavras de Bel, o que estaria em

³⁷ Tradução nossa para “Jérôme Bel aspires less to the emancipation of the performers than to an emancipation for himself as theater-maker and choreographer—even an emancipation for dance and theater writ large. Abandoning extravaganza and virtuoso performance, Bel’s theater articulates and implements an equality and in-difference of the aesthetic [...]”

jogo nessa operação seria “tirar o poder do teatro até o ponto onde ele resiste”³⁸ (BEL, 2015, p. 171), procedimento que, segundo o diretor, integra seu projeto artísticos desde os primeiros trabalhos – e também será bastante importante para analisar a criação de *Gala*.

Se por um lado, o princípio igualitário dos solos autorais pode ser visto como um gesto de liberdade e subversão quanto às regras e convenções tradicionais das artes cênicas, por outro, implica igualmente na exposição dos atores do Theater Hora ao risco do ridículo e do banal, em um contexto, o do palco, que tradicionalmente busca o contrário.

Para lidar com essas contradições, a última demanda feita por Jérôme Bel aos atores é que eles contem ao público “o que acharam do espetáculo”³⁹. Certamente, a pergunta é a mais reveladora a respeito da dimensão *paraláctica* sobre a qual é construída a obra *Disabled Theater*. E as respostas não fogem ao chamado para se problematizar a alteridade. Pelo contrário, evidenciam os riscos eminentes dessa aproximação, que podem pender tanto para o escárnio quanto para a vitimização do outro.

Alguns participantes relataram a opinião de parentes próximos, como a da irmã que “não achou o espetáculo tão legal”, de uma mãe que viu na obra uma espécie de “freak show”, mas que “no fim gostou”, ou de outra irmã que chorou após assistir a obra, pois sentiu que os atores pareciam “animais de circo”. Já outro ator relatou estar chateado porque seu solo não foi escolhido para a versão original da montagem, demanda posteriormente acolhida pelo diretor nas temporadas que sucederam a da estreia, ao decidir incluir os quatro solos não selecionados.

Nesse recurso, fica claro que a pergunta feita por Bel tem a função de efetuar a metacrítica do espetáculo em seu próprio interior, além de demonstrar, por meio de uma *estética da processualidade*, como as relações de alteridade envolvem sempre uma negociação delicada.

O que essas respostas evidenciam é que o princípio paraláctico desenvolvido pelo coreógrafo francês – “enquadrar o enquadrador enquanto este enquadra o outro” – projeta pelo menos dois significados às questões de

³⁸ Tradução nossa para: “[...] to take power away from theater until the point where it resists”.

³⁹ Trata-se de uma pergunta que foi incluída no espetáculo somente após a temporada inicial, o que ressalta a estética da processualidade proposta pela obra.

alteridade: é tanto um modo de o diretor igualmente implicar-se na situação de superexposição a que os atores estão submetidos quando realizam seus solos, como também um modo de ensaiar uma “distância correta” no trabalho com os deficientes mentais, a fim de evitar os clichês que usualmente perpassam as relações de alteridade no contexto cultural e artístico.

Figura 8 – Cena do espetáculo *Disabled Theater*, com atores do grupo Theater Hora.
Crédito: Michael Bause/divulgação

Ao colocar, de algum modo, o espetáculo em “julgamento” na sua cena final, o diretor evidencia o risco que assume quando propõe, por meio das demandas anteriores, uma espécie de hiperexposição dos atores do Theater Hora. O que não deixa de ser também uma atitude defensiva, pois antecipa possíveis críticas a que o espetáculo será submetido a cada vez que for apresentado.

No entanto, o importante desse jogo metateatral não é tanto identificar intenções, e sim, potencializar o *caráter reflexivo* da obra, fundamental quando o que está em jogo são relações de alteridade, já que esta é, como bem observa Foster (2014), uma questão historicamente complexa para o contexto cultural ocidental.

Nesse sentido, não apenas a *estratégia paraláctica* contribui para potencializar essa reflexividade, como também o minimalismo cênico cultivado desde os primeiros trabalhos do diretor. Pois tanto em *Pichet Klunchun...* quanto em *Disabled Theater*, a teatralidade minimalista e não espetacular será fundamental para projetar certa distância sobre o olhar do espectador. Enquanto assiste a essas obras, o público tem tempo e espaço de sobra para realizar uma espécie de autoexame sobre o modo como lida com os contextos de alteridade apresentados em cena.

A importância de analisar os dois trabalhos no contexto geral desta tese diz respeito justamente ao elemento da “distância correta”, que parece ser fundamental para a reflexão sobre as dimensões críticas, políticas e éticas acerca da participação de artistas não profissionais no contexto do teatro e da dança contemporâneos. Como veremos a seguir, é a relação entre alteridade, distância e reflexividade que servirá como eixo de abordagem crítica para os espetáculos *Gala* e *Amadores*, e nesse sentido, identificar os mecanismos paraláticos dessas obras parece ser uma prática potente de análise.

Antes de partir para a análise de *Gala*, cabe aqui sintetizar os princípios estéticos e conceituais identificados na trajetória de Jérôme Bel que nos ajuda a refletir sobre seu trabalho com os amadores. De um lado, há o desejo por desierarquizar palco e plateia, ao minimizar as habilidades dos intérpretes, e, assim, inverter a correlação de hierarquias e poderes entre os dois espaços. Nesse contexto, é como se o artista em cena, desprovido de seu virtuosismo técnico e interpretativo, se encontrasse em uma relação mais horizontal com o espectador.

Esse desejo de proximidade com o público, por sua vez, só faz sentido na trajetória de Jérôme Bel porque ele busca encarar as artes cênicas como fenômeno cultural/social, mais do que como fenômeno artístico. E é nesse contexto que sua “coreografia fundamental” de mirar e ser mirado faz sentido, pois revela esse “traço antropológico que está na raiz da dança e do espetáculo” (CORNAGO, 2015, p. 237) e que consiste nessa dupla relação do olhar.

Porém, é importante notar que tal relação desierarquizada com o espectador não passa apenas (embora essa ideia também esteja presente) por

certo imaginário do teatro como uma “comunidade viva”, imaginário esse que perpassa boa parte da produção teórica atual e, em alguma medida, remonta a um ideal do Romantismo alemão (RIDOUT, 2013, p. 18)⁴⁰. Isso porque, no contexto da obra do diretor francês, essa camada comunitária está sobreposta a outra, que busca uma relação provocativa e distanciada com esse mesmo espectador.

Para isso, o diretor explora recursos como a repetição e economia de signos, em uma estética que poderia ser batizada como *minimalismo cênico*, que se abre para o contexto histórico e social em que o teatro e a dança acontecem. Dessa equação, é possível dizer que o espectador das obras de Jérôme Bel oscila entre a frustração, o prazer e a reflexão crítica.

A junção entre *distanciamento* e *provocação* parece ser uma das contribuições mais importantes do trabalho do coreógrafo francês para se refletir sobre a presença dos não profissionais ou de corpos e subjetividades atípicos no teatro contemporâneo. Pois se trata de um posicionamento artístico que não ignora o status contraditório dessas presenças na cena atual, no que se refere ao seu caráter de alteridade e aos problemas éticos decorrentes desse gesto artístico.

Em última instância, tais problemas éticos estariam relacionados ao próprio tensionamento entre *voyeurismo* e *exposição* implícitos nesse tipo de participação. Pois uma vez que o elemento a assegurar o equilíbrio entre esses dois polos é a própria consciência da representação por parte daquele que se expõe – e nesse sentido tanto a técnica quanto a construção de personagem podem ser vistos como ‘mecanismos de proteção’ – no caso dos não profissionais, em que nem sempre essa consciência está presente, é sua própria exposição que, em alguma medida, deve ser problematizada.

Assim, um modo de se pensar na dimensão política dessas participações poderia ter como ponto de partida a investigação quanto aos *mecanismos de distanciamentos e reflexividade* que os espetáculos projetam sobre o espectador, em relação à presença desses atores do cotidiano. Como

⁴⁰ Referência: “Since German Romanticism, thinking about theatre has been associated with this idea of the living community”.

foi dito antes, este será um importante elemento de análise ao refletir sobre as obras *Gala* e *Amadores*.

E, por último, Jérôme Bel chega ao trabalho com os não profissionais motivado por um desejo de povoar a cena contemporânea com uma diversidade maior de presenças, corpos e subjetividades, já que percebe certa tendência homogeneizante no cenário atual.

Em 99% dos casos, os bailarinos têm entre 20 e 35 anos, são elegantes, estão em topo de forma e são razoavelmente bonitos, quando não extremamente bonitos. Isso parece-me muito limitativo para uma prática em que a ferramenta é o corpo. (BEL apud FROTA, 2016).

É justamente essa busca pela diversidade que será um dos principais eixos do espetáculo *Gala*, no qual até mesmo o virtuosismo técnico do intérprete – que o diretor tratou de minimizar ao longo de sua trajetória – será reincluído. O trabalho pode ser visto ainda como parte integrante da série de espetáculos criados na segunda década do século XXI, costurada pela ideia de *apresentar/representar coletividades*: em *Cour d'honneur*, a coletividade de espectadores; em *Disabled Theatre*, das pessoas com deficiência mental.

Já em *Gala*, mais do que a comunidade formada pelo duo amadores/profissionais, talvez o que se projete em cena seja uma comunidade da *diversidade inclusiva*, na qual a ideia de repetição como diferença, presente desde *Le Dernier Spectacle*, ressurgiu com novos propósitos, como veremos a seguir.

2.2. ENTRE O POP E O CONCEITUAL: UM ESTUDO SOBRE GALA

2.2.1. FRICÇÕES ONTOLÓGICAS COM OS CÓDIGOS CÊNICOS

A exemplo do que ocorre no espetáculo *Disabled Theater*, a ideia de incorporar amadores em *Gala* está intrinsecamente vinculada à proposta de colocar em xeque tanto os códigos da dança quanto os da instituição teatral em um âmbito mais amplo, a partir da presença de pessoas que representam uma alteridade à própria história recente das artes cênicas no ocidente, em seu contexto profissional. Criada em 2015⁴¹, a montagem explora movimentos e coreografias realizados por corpos não necessariamente treinados para dialogar com essa linguagem, por meio dos quais o erro e a fragilidade técnica surgem como modo de potencializar o caráter democrático e igualitário da dança.

Em sua estrutura, o espetáculo é composto por um “prólogo” e sete partes autônomas. Cada uma delas corresponde a um determinado *protocolo*, que consiste em executar passos de danças originárias de distintas tradições e formatos. Em cena, o título de cada estilo aparece escrito em um grande bloco de notas disposto na parte da frente do palco.

Assim, após uma cena inicial em que imagens de um teatro são projetadas em um telão, os participantes reproduzem movimentos correspondentes ao estilo proposto: “balé”, “valsa”, “improvisação em silêncio”, “Michael Jackson”, “agradecimentos ao público”. Em seguida, um dos participantes executa um “solo” sem a presença dos outros, e, na sequência, amadores e profissionais apresentam seus solos autorais, enquanto os demais buscam repetir as coreografias, como se pertencessem a uma mesma “companhia”.

Na cena que pode ser entendida como o *prólogo* do espetáculo, o que vemos não é o palco, e sim, uma tela de vídeo que projeta fotos, em sua maioria, extraídas do Google, de teatros espalhados pelo mundo. Vemos desde um minúsculo palco improvisado na praça de alimentação de um shopping até

⁴¹ No Brasil, o espetáculo foi apresentado em outubro de 2016, no Sesc Bom Retiro, em São Paulo, com elenco local, na programação do festival France Danse Brasil.

os pomposos teatros elisabetanos europeus, passando por espaços rústicos em que as cadeiras são substituídas, por exemplo, por troncos de madeira.

A projeção das imagens toma aproximadamente os oito primeiros minutos do espetáculo. Em sequência, elas nos dão uma visão de 360 graus sobre palco e plateia, a partir dos distintos ângulos projetados nas fotografias. Nessa cena, estão sintetizadas algumas das obsessões conceituais de Jérôme Bel, sempre operadas por um duplo endereçamento: *ao público e aos códigos das artes cênicas*.

Figura 9 - Tela sobre o palco projeta imagens de teatros na cena inicial de *Gala*.
Crédito: captura de vídeo/reprodução

Assim como ocorre em *The show must go on*, a cena inicial surge como uma espécie de “retardamento” do início da performance. Ao invés de bailarinos no palco, o que aparece é um telão com fotos de baixíssima qualidade estética, que se repetem à exaustão. Se em outros espetáculos, a quebra de expectativas e o minimalismo cênico de Jérôme Bel eram explorados para evidenciar o *contexto* no qual a dança acontece, em *Gala*, o intuito parece ser o mesmo, mas a forma encontrada se radicaliza em sua literalidade, ao alternar fotos de palco e plateia que revelam o espaço cênico em distintos contextos culturais.

A projeção das imagens de teatros constrói uma *relação de espelhamento* com o público, o que parece chamar atenção para o ato em si da

“expectação” (DUBATTI, 2011), ou para a consciência sobre *ser espectador*. Nesse retardamento, o que se antevê é a pergunta mesma sobre porque vamos ao teatro, que significados comportam a ação de sentar em uma sala escura e observar o que passa no palco.

Ao mesmo tempo, a cena inicial também parece dialogar provocativamente com o imaginário de expectativas que circundam esse espaço simbólico do teatro, já que se constrói justamente a partir do seu contrário, no sentido de frustrar o espectador, ao subverter os códigos tradicionais de um espetáculo. Essa quebra de expectativas pode ser traduzida tanto pela demora em dar ao público o que normalmente se espera de uma obra de dança, como, também, a baixa qualidade estética das fotos projetadas sugere que não há ali um sentido meramente artístico, mas, sobretudo, *conceitual e contextual*. E, ainda, o tempo dilatado que a cena ocupa no espetáculo parece fazer com que seja difícil simplesmente ignorá-la.

Todos esses elementos apontam para uma *intensificação da reflexividade* sobre o que o espectador assiste (ou irá assistir na sequência). Por sua vez, o fato de visualizarmos imagens de teatro vinculadas a culturas muito distintas parece surgir como uma pergunta sobre as razões da existência desse dispositivo arquitetônico tão antigo, criada para mirar e ser mirado.

Nesse sentido, a cena inicial de *Gala* tensiona os códigos cênicos tanto pelo viés da quebra de expectativas do público, como pela *dimensão antropológica* que projeta sobre a arquitetura teatral. E embora o prólogo não contemple a presença em si dos amadores, ele serve como uma espécie de lente que sugere sentidos sobre o que será visto nas cenas seguintes.

O diálogo com os códigos cênicos projetado nesse momento inicial poderia ser aproximado à teorização de Eiermann (2012) a respeito do chamado “teatro pós-espetacular”. Segundo o autor, tal conceito remeteria a certas práticas que, de diferentes maneiras, *eliminam ou ocultam a presença do ator em cena*. Como exemplo, cita obras de artistas/companhias como Romeo Castellucci/Societàs Raffaello Sanzio, Gob Squad, Brice Leroux, Mette Ingvartsen, Lone Twin, Mårten Spångberg, David Weber-Krebs e, de modo indireto, Jérôme Bel e Xavier Le Roy.

Para Eiermann, o ato de ocultar ou eliminar a presença do ator em cena seria capaz de revelar, por oposição, que a existência da representação no teatro não depende, como afirma boa parte da teoria teatral, do “encontro entre atores e espectadores e nem da existência de um acontecimento” (EIERMANN, 2012, p. 24). Antes, ela estaria calcada numa “estrutura específica da experiência estética” (p. 24).

Essa estrutura, por sua vez, corresponderia a uma espécie de “ordem simbólica”, ou na linguagem lacaniana explorada pelo autor, de um “terceiro”, que se manifesta “em forma das expectativas que os espectadores depositam na representação, motivados pelas convenções a que estão habituados” (EIERMANN, 2012, p. 24). Em outras palavras, a representação nas artes cênicas poderia ser pensada como uma espécie de *estrutura invisível*, ou uma “instância organizadora anônima que se incorpora à relação entre o eu e o outro” (BEDORF apud EIERMANN, 2012, p. 13).

Embora não caiba aqui aprofundar a reflexão em torno do conceito de teatro pós-espetacular, há dois pontos na teoria desenvolvida por André Eiermann que parecem relevantes não apenas para se pensar a cena inicial de *Gala*, mas também o próprio tensionamento com os códigos cênicos operado pela presença dos atores do cotidiano na arte atual.

O primeiro seria a ideia de que *a representação nas artes cênicas se define sempre por uma dimensão relacional com o contexto onde acontece*. Ou seja, com as convenções e expectativas historicamente construídas em torno desse ato, e também com o imaginário pré-existente em torno do espaço onde a apresentação ocorre, seja a nível geográfico, institucional ou simbólico. Além disso, o autor pontua que tal relação usualmente invisível com o contexto seria revelada somente pela sua *negação*, ou seja, quando se oculta ou se exclui aquilo que *supostamente* caracterizaria a representação.

[...] a maior parte das definições do conceito de representação [...] não dão conta de que tanto a presença de atores como a realização de um acontecimento são somente a *regra*; ou seja, a convenção de uma prática, sem que esses elementos

conformem suas características próprias. (EIERMANN, 2012, p. 03, grifos nossos)⁴²

Nesse sentido, os teatros vazios que aparecem na cena inicial de *Gala* poderiam ser vistos como projeções metafóricas e conceituais dessa estrutura invisível que surge quando “a convenção de uma prática” é subvertida. E a consequência desse gesto parece ser justamente uma intensificação da reflexividade acerca da condição mesma de ser espectador, ou, em última instância, uma metareflexão sobre o que *ele espera assistir quando vai ao teatro*.

Trata-se de um modo de pensar a arte que se conecta, em última instância, ao emblema inaugural do “paradigma da arte contemporânea” (HEINICH, 2014), expresso pelos *ready-mades* de Marcel Duchamp, no qual a obra de arte já não consiste tão somente no objeto produzido pelo artista, mas no jogo conceitual com os seus contextos.

Por outro lado, ainda que na definição de Eiermann o conceito de teatro pós-espetacular seja pertinente, sobretudo, para abordar obras nas quais o contato “imediato” e “cara a cara” entre ator e espectador é eliminado/atenuado, ela parece ser útil também para refletir sobre a presença dos amadores na cena contemporânea. Pois se trata de uma presença que igualmente remete a uma quebra de expectativas em torno do elemento que historicamente foi elaborado como sendo uma espécie de *mínimo divisor comum* do teatro/dança: a presença do ator/bailarino profissional.

Sob o ponto de vista histórico, Mumford e Garde (2015) explicam que é somente no fim do século XVIII que essa figura do *ator profissional* consolida-se nos palcos europeus. Trata-se de um fenômeno que as autoras localizam como premissa fundamental para que a presença dos amadores se torne um *elemento estético de interesse*.

Nesse tipo de raciocínio, os não profissionais passam a ocupar a cena justamente quando sua presença logra produzir uma *relação de alteridade* em relação à própria norma estabelecida. Ou seja, sem o elemento da

⁴² Tradução nossa para: “[...] la mayor parte de las definiciones del concepto de representación [...] no dan cuenta de que tanto la presencia de actores como la realización de un acontecimiento son solo la regla; es decir, la convención de dicha práctica, sin que estos elementos conformen sus características propias”.

profissionalização, não haveria o contraste necessário para projetar esse aspecto inicial do processo de significação em torno dos amadores no contexto de um teatro profissional.

Em alguma medida, a eficácia do elenco de atores não profissionais depende da expectativa e percepção do público quanto aos padrões profissionais de espetáculos. Por exemplo, Hajo Kurzenberger observa que, na Alemanha, foi ‘somente após o estabelecimento dos teatros municipais e estaduais e sua correspondente profissionalização dos atores’ que os performers amadores puderam tornar-se interessantes do ponto de vista estético e social (Kurzenberger 2013). (MUMFORD; GARDE, 2015, p. 05)⁴³

Na observação dos autores, a presença dos não profissionais estaria vinculada a certa quebra de expectativa do público, assim como propõe Eiermann (2012) a respeito de um teatro em que o ator não está presente. Assim, é possível identificar esse *jogo contextual com códigos e convenções* como um elemento central para se pensar a presença dos não profissionais no teatro contemporâneo, que adquirem relevância política e estética justamente por efetuar um radical “desarranjo nos paradigmas da representação” (FERNANDES, 2010, p. 86).

Ainda sob a perspectiva histórica, Bishop (2012) defende a tese de que a exploração de não profissionais na arte do século XX se vincula aos movimentos das vanguardas e neovanguardas, sempre como resposta aos contextos políticos e sociais de cada época. Exemplos extraídos dessa relação em seu livro seriam os espetáculos participativos de massa na Rússia pós-Revolução Socialista de 1917; o Situacionismo francês no contexto de Maio de 1968, ou ainda, o teatro participativo de Augusto Boal como resposta às ditaduras latino-americanas nos anos 1970.

Em relação ao momento atual, Bishop localiza na queda do comunismo, em 1989, o marco para o retorno artístico a certa “orientação para o contexto social”⁴⁴ (p. 02), também operado pelas vanguardas e neovanguardas

⁴³ Tradução nossa para “To some extent, the effectiveness of casting non-professional performers depends on audience awareness and expectation of professional performance standards. For example, Hajo Kurzenberger notes that, in Germany, it was ‘only after the establishment of the municipal and state theatre and the related professionalisation of their actors’ that amateur performers could become socially and aesthetically interesting”

⁴⁴ Tradução nossa para: “[...] orientation towards social context”.

artísticas, cuja principal característica seria o que a autora nomeia de *arte participativa*. Nessa terceira etapa, a característica mais proeminente seria uma “renovada afirmação da coletividade e denegação do individual”⁴⁵ (p. 12).

Assim como Mumford e Garde (2015), Bishop também enxerga na arte participativa atual um modo de desafiar a tradição artística quanto aos seus critérios e convenções, além de identificar outros propósitos, voltados para uma dimensão social da arte.

Artistas decidem utilizar pessoas como material por diversas razões: para desafiar os critérios estéticos tradicionais ao reconfigurar ações cotidianas como performance; para dar visibilidade a certos setores sociais e torná-los mais complexos, ao promover sua presença física e imediata; para introduzir efeitos estéticos de acaso e risco; para problematizar binários como ao vivo e mediado, espontâneo e ensaiado, autêntico e artificial; para examinar a construção de identidade coletiva e até que ponto as pessoas sempre excedem essas categorias. (BISHOP, 2012, p. 238)⁴⁶

De algum modo, todos os elementos citados por Bishop estão presentes nas experiências com não profissionais analisadas neste e no próximo capítulo. No que se refere ao trabalho de Jérôme Bel, quiçá o elemento mais importante seja aquele que abordamos anteriormente, de “desafiar os critérios estéticos tradicionais ao reconfigurar ações cotidianas como performance”.

A ideia de desafiar critérios estéticos tradicionais diz respeito, por sua vez, a uma minuciosa operação, emblemática a respeito da arte contemporânea, de diálogo com o contexto onde a obra acontece. Nesse jogo com o espectador, um dos objetivos com a inclusão dos não profissionais seria o de “ultrapassar os limites do senso comum (quanto à) própria noção de arte” (HEINICH, 2014).

⁴⁵ Tradução nossa para: “[...] advanced art of the last decade has seen a renewed affirmation of collectivity and a denigration of the individual [...]”

⁴⁶ Tradução nossa para “Artists choose to use people as a material for many reasons: to challenge traditional artistic criteria by reconfiguring everyday actions as performance; to give visibility to certain social constituencies and render them more complex, immediate and physically present; to introduce aesthetic effects of chance and risk; to problematise the binaries of live and mediated, spontaneous and staged, authentic and contrived; to examine the construction of collective identity and the extent to which people always exceed these categories”.

A decepção faz parte do jogo. O meu trabalho foi muitas vezes caracterizado como enganador. Este engano faz parte da minha estratégia. Para ganhar qualquer coisa, é preciso perder outra. Por isso, a dramaturgia é muitas vezes calcada em decepcionar primeiro a expectativa do público para começar outra vez do zero, e depois, se calhar, podes construir qualquer coisa de nova com o público. (BEL, 2016)

Nessa proposição dialógica com a história das artes cênicas, poderia ser extraída uma espécie de *grau zero* da significação a respeito dessas presenças, a partir do qual diversos outros sentidos se desdobram. Nesse contexto, a obra de Jérôme Bel poderia também ser entendida, dentre o leque de espetáculos desta tese, como uma projeção desse grau zero, já que o tema de seus espetáculos quase sempre diz respeito aos códigos e à história do teatro e da dança, em uma reflexão metalinguística sobre as “convenções de uma prática” (EIERMANN, 2012).

Esse é o caso tanto de *Cour d'honneur*, que remete à memória de um espaço cênico e de um festival de teatro, como também de *Gala*, que aposta em um diálogo com diferentes códigos e tradições da dança. Em certo sentido, o espetáculo pode ser visto como a radicalização de elementos estruturados em *The show must go on*, como a desierarquização entre palco e plateia, a diversidade do perfil dos participantes e o papel que o espectador joga nessa construção de sentido.

2.2.2. O PRINCÍPIO IGUALITÁRIO DA DIFERENCIAÇÃO

No mecanismo inicial explorado em *Gala*, a partir da projeção de imagens de teatros, as escolhas de Jérôme Bel deixam entrever outros dois elementos que colaboram para produzir uma espécie de distanciamento entre palco e plateia nos seus trabalhos: a excessiva *repetição* de uma mesma ação (nesse caso, mostrar imagens de teatros) e a ideia de explorar a *diversidade a partir de uma unidade*.

Nas cenas seguintes, parte-se de uma estrutura semelhante para viabilizar a participação de amadores e profissionais. Porém, no lugar de teatros, a referência passa a ser uma série de estilos, procedimentos e

formatos de dança desenvolvidos ao longo dos últimos séculos. Assim, o diálogo contextual com os códigos e convenções cênicas mantêm-se como tema da obra.

A primeira aparição dos participantes ocorre em diálogo com a tradição do *balé*. Individualmente, os 18 amadores e profissionais que participam do elenco de *Gala* surgem em cena para realizar, cada qual a seu modo, giros e saltos característicos do estilo. Idosos, crianças, cadeirantes, bailarinos profissionais e atletas, dentre vários outros perfis de participantes, se sucedem no intuito de realizar os movimentos propostos.

Figura 10 - Amadores e profissionais realizam passos de balé em *Gala*.
Crédito: Veronique Ellena/divulgação

Aqui, a estética minimalista de Jérôme Bel parece estar construída de modo a conferir máxima visibilidade às ações e à corporeidade dos participantes. Sob o linóleo branco, sem nenhum tipo de cenário, com uma iluminação clara e figurinos brilhantes⁴⁷, cada mínimo gesto dos “bailarinos” surge dilatado aos olhos do espectador.

⁴⁷ Na edição brasileira de *Gala*, Jérôme Bel enviou uma carta aos participantes com a seguinte solicitação de figurino: “roupas de dança, como collant, legging etc.; roupas que ficam justas ao corpo, o mais justo possível. Também, quanto mais colorido, brilhante, cintilante possível,

Além disso, o tempo destinado a cada ação individual, acrescido da estrutura repetitiva de apresentar diversas vezes um mesmo movimento, também parece indicar que o foco da ação estaria na singularidade dos corpos em cena. Como se a simplicidade da estrutura convidasse ao deslizamento do olhar: já não mais para o *que* fazem e sim para *como* fazem.

Simultaneamente, está em jogo também um tensionamento sobre aquilo que o balé tradicionalmente representa para o mundo da dança. Ao lado do passo perfeito, construído a partir de um adestramento físico que requer anos de treino para adquirir as técnicas necessárias, surge um movimento que se repete sempre como diferença e nunca como semelhança. Ao lado de corpos jovens e atléticos, aparecem corpos que, vistos em sequência, representam a radicalização da ideia de diversidade. Ao lado do movimento preciso e virtuoso, a valorização de uma estética do erro e da fragilidade.

Nesse sentido, é interessante pensar em como a estrutura construída em *Gala* permite essa ampliação sobre quem pode ocupar o palco da dança, na qual amadores e profissionais surgem em cena sem qualquer tipo de hierarquização. Uma vez que não se busca gerar cópias baseadas somente na perfeição do movimento (embora essa premissa tampouco seja excluída), tem-se uma repetição que ganha valor estético justamente ao intensificar a *produção da diferença* de cada corpo em relação aos demais, a partir de um mesmo referencial.

Assim, é possível dizer que a estrutura de *Gala* está pautada por um *princípio igualitário da diferenciação*, no qual o mais importante não é o movimento correto e, sim, o impulso singular de sua realização, entendido como o desejo de dançar. Sob uma perspectiva mais ampla, trata-se de uma composição artística construída a partir de uma “estética da alteridade” (MENDES, 2011).

É essa mesma lógica que se impõe nas cenas seguintes da primeira parte da obra. Nas sequências em que os participantes reproduzem os estilos

melhor. Mas, acima de tudo, não compre nada; vire-se com o que você tem ou pegue emprestado, e use o que conseguir combinar. Não tem problema se não for perfeito!”. (BEL apud ABUJAMBRA, 2017, p. 81)

“valsa” e “Michael Jackson”⁴⁸, a importação de danças pré-existentes na esfera cotidiana colabora para *estabelecer uma linha de continuidade da dança pensada como arte e pensada como atividade da vida social e cultural*. Nesse *continuum*, entraria, por exemplo, o contexto das tradicionais “festas de *Gala*” – formaturas, casamentos, cerimônias de debutantes – nas quais a dança se torna muitas vezes o principal elo entre os convidados.

Especialmente na encenação de Michael Jackson, a relação entre *prazer e amorismo* se acentua, já que o flerte com o universo pop, característico de Jérôme Bel, parece relacionar-se a esse lugar de divertimento banal e hedonista de uma dança cotidiana, capaz de criar comunidades efêmeras em torno de um imaginário comum.

Já nas cenas de improvisação em silêncio, o que parece revelar-se é a própria bagagem cultural que influencia as formas encontradas por cada corpo para movimentar-se livremente, além de destacar um momento histórico da dança moderna em que as noções de movimento e de técnica surgem ressignificadas.

Por sua vez, na cena de agradecimento, novamente a *convenção-teatro* se faz presente: aqui, o código de curvar a coluna e receber de volta as palmas do público é tratado em sua dimensão ritualística e antropológica, de modo a refletir sobre os sentidos latentes por trás dos códigos historicamente construídos ao redor das artes cênicas. Trata-se de uma cena que dialoga justamente com o vínculo entre regras e expectativas que Eiermann (2012) identifica como constitutivas da representação.

Vista em conjunto, a sequência de ações – ou *dispositivos cênicos*, como veremos a seguir – apresentadas nessa primeira parte de *Gala* colaboram para ressaltar a singularidade e hipervisibilidade dos corpos, além de construir uma relação de distância e reflexividade junto ao espectador.

Dentre os aspectos que colaboram para produzir tais efeitos, poderíamos destacar alguns, tais como: a economia minimalista de signos no palco; a exaustiva repetição de uma mesma ação e a dilatação temporal decorrente deste procedimento; ou, ainda, o recurso metalinguístico de projetar

⁴⁸ Também conhecido como *Moonwalk*, o passo foi criado junto com a música de mesmo título e consiste em deslizar os pés para trás. Considerado um dos movimentos mais emblemáticos da dança pop do século XX, tornou-se a marca registrada do cantor Michael Jackson.

imagens de teatros. Juntos, o que tais elementos sugerem é uma relação duplicada com o espectador, na qual a proposta parece ser que ele reflita não apenas sobre o que assiste, mas também sobre suas próprias reações *enquanto* assiste, já que existe uma forte correlação metateatral do espetáculo com a situação em si de expectativa.

Além disso, é possível constatar que a potência estética da primeira parte de *Gala* consiste, sobretudo, em realizar um diálogo com a história da dança no qual as tradicionais hierarquias surgem diluídas, pois estão submetidas a esse princípio igualitário da diferenciação. No que se refere a uma das questões centrais desta tese – a expansão sobre quem pode atuar no âmbito das artes cênicas – tal princípio pode ser visto como um dos principais elementos construídos no espetáculo que permite viabilizar tal ampliação.

Nesse sentido, a operação cênica e conceitual realizada por Jérôme Bel poderia ser aproximada da noção de “partilha do sensível” teorizada por Rancière (2009), no que se refere a essa redefinição acerca de “quem pode tomar parte do comum” no âmbito das artes cênicas. Pois ao deslocar a noção de “competência” do âmbito técnico para essa esfera da *produção da diferença*, o que o diretor francês faz é redefinir o tradicional regime de visibilidade dos corpos na dança, de modo a incorporar esses corpos *outros* e não treinados, que tradicionalmente têm sido definidos como “incompetentes” para o exercício da dança profissional.

E é a partir dessa redistribuição que se desdobram ainda outros dois aspectos destacados em *Gala* em diálogo com a teoria desenvolvida por Rancière: a valorização da figura do “qualquer um” – que está nas entrelinhas dos conceitos de *dispositivo cênico* e de *elencos específicos* – e o pressuposto da igualdade de inteligências, correlato ao conceito de *autoria delegada*, como veremos a seguir.

2.2.3. DISPOSITIVOS CÊNICOS

Além do *princípio igualitário de diferenciação*, outro aspecto relativo à construção de *Gala* que tem sido amplamente explorado para valorizar a subversão do regime de corpos nas artes cênicas é construção de estruturas

baseadas em regras, comandos e procedimentos relativamente simples, passíveis de ser acionados por qualquer tipo de pessoa. Em *Gala*, por exemplo, tal estrutura se evidencia pela existência de um enorme calendário/bloco de notas, onde se lê o nome dos distintos formatos de dança (ou seja, as *regras*) a serem executadas pelos participantes.

Cada vez mais frequente na cena contemporânea, essa lógica de criação tem sido definida por alguns autores pelo nome de “dispositivo” ou “dispositivo cênico” (SÁNCHEZ, 2016a, 2016b; LEPECKI, 2015; CORNAGO, 2015). Devido às suas especificidades, Sánchez (2016b) aponta que o termo “[...] resulta em muitos casos mais adequado que ‘cenografia’, ‘encenação’, ‘ação’, ‘coreografia’ ou ‘dramaturgia’”. Em linhas gerais, os dispositivos cênicos podem ser entendidos como “narrativas procedimentais” (GALERA, 2016), ou regras quase sempre autoevidentes, criadas de modo a conferir determinados recortes sobre o campo do visível.

Figura 11 – Bloco de notas indica a dança que será realizada pelos participantes de *Gala*
Crédito: Tony Lewis/Adelaide Festival

Se o recurso guarda alguma semelhança com o conceito de “programa” (FABIÃO, 2009) na *performance art* – entendido como a criação/execução de

ações performativas “metodicamente calculadas” – sua especificidade consiste em reposicionar tanto o lugar do artista como também daquele que atua.

Como sugere Sánchez (2016b), uma das características que atravessa a lógica do dispositivo é uma “autoconcepção distinta de artista”, que passa a ser entendido como “engenheiro, promotor [...] ou assistente na atuação dos outros”⁴⁹. Em certa medida, esse destino proposto à figura do artista é semelhante àquele que Bourriaud (2009) identificou como característico da chamada “estética relacional”.

Em ambos os casos, o artista surge menos como um criador de objetos simbólicos autônomos, e mais como um propositor. No entanto, ao contrário do que sugere Bourriaud, os artistas que se pautam pelo princípio do dispositivo em suas criações não apenas propõem “objetos produtores de sociabilidade” (BOURRIAUD, 1998, p. 37), mas também outros procedimentos não necessariamente relacionais, como ações, situações, *reenactments* etc.

A centralidade do conceito de dispositivo cênico no contexto desta tese diz respeito justamente à simplicidade de sua execução. Pois ao pautar-se por regras que usualmente não demandam nenhum tipo de técnica ou conhecimento prévio, os dispositivos podem ser acionados por praticamente qualquer pessoa. E, nesse sentido, se aproximam daquilo que Rancière denomina “glória do qualquer um” (2009, p. 48).

Em sua teorização, o filósofo francês constrói uma definição de estética intrinsecamente vinculada à de política. Isso porque a ideia presente na raiz dessas duas noções é justamente a da “partilha do sensível” discutida anteriormente, definida como “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (p. 15).

A partir dessa correlação, o autor então se pergunta quais são as formas encontradas tanto na arte quanto na política para lograr “conferir visibilidade a qualquer um” (p. 46). Se, na política, a forma encontrada corresponde à própria noção de democracia, na arte, o autor contextualiza historicamente essa “forma de visibilidade” destinada à aparição dos *anônimos* na criação literária

⁴⁹ Tradução nossa para: “[...] una autoconcepción diferente del artista, que puede verse a sí misma-o como ingeniero, promotor, o bien como pero intérprete e incluso como asistente en la actuación de otros”.

desenvolvida a partir do século XVIII, vinculada a certa tradição romanesca que vai de Balzac a Proust. Trata-se de uma tradição pautada pela premissa de que “o anônimo [...] não só (é) capaz de tornar-se arte, mas também (é) depositário de uma beleza específica” (RANCIÈRE, 2009, p. 47).

Segundo o autor, esse novo “modo de pensabilidade” instaurado pela irrupção do “qualquer um” na arte é um aspecto que caracteriza a própria lógica do regime estético. Ou seja, trata-se de um regime específico de *pensamento* das artes especialmente vinculado “com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que faz ser arte” (p. 36).

Ainda em relação à forma de visibilidade dos anônimos que a tradição romanesca inaugura, Rancière (2009) vai dizer que ela terá uma série de desdobramentos e influências sobre outros regimes de visibilidades, em esferas como a da história (que passa a valorizar a chamada micro-história, também voltada para os anônimos), ou a fotografia e o cinema (que desde o seu nascimento buscam retratar as massas).

A partir desse raciocínio, é possível propor que a aparição autorreferencial dos anônimos no contexto das artes cênicas em âmbito profissional e contemporâneo poderia ser visto, como foi dito antes, como uma forma de redivisão do sensível que tem sido viabilizada em alguma medida pela lógica dos *dispositivos cênicos*.

No caso específico de *Gala*, é a costura entre o princípio igualitário da diferenciação e a linguagem do dispositivo que permite a copresença de corpos tão distintos, como, por exemplo, o da criança, do idoso e da cadeirante. Pois é a existência de regras simples, somado à valorização da *cópia singular*, que possibilitam esse regime de visibilidade proposto pelo espetáculo.

Em um patamar mais amplo, o dispositivo cênico poderia ser entendido como esse conjunto de regras específicas, levadas à cena para cumprir a função central que Deleuze (1990) – retomando a teoria de Foucault – identificou nos dispositivos em geral: funcionar como “máquinas de fazer ver e fazer falar”, ao “distribuir o visível e o invisível, ao fazer nascer ou desaparecer o objeto que não existe sem ela” (p. 155).

A partir dessa definição, o conceito de dispositivo em Deleuze/Foucault poderia ser aproximado à própria noção de partilha do sensível, na medida em

que ambos dizem respeito à identificação das estruturas de *visibilidade* e *invisibilidade* existentes numa sociedade. O dispositivo, nesse sentido, assim como o conceito de regime estético para Rancière corresponderiam menos à definição de um objeto específico e mais a uma *forma de olhar* para diversos tipos de objetos. Uma forma que busca compreender um objeto por aquilo que ele torna visível ou invisível, ou por aquilo que ele permite pensar/falar.

Dentro dessa lógica, é importante pontuar a diferença entre a noção mais ampla de dispositivo e a noção que buscamos construir aqui, de *dispositivo cênico*, entendido como esse *gesto procedimental* que tem sido explorado na cena contemporânea, muitas vezes em trabalhos com os não profissionais.

A título de comparação, poderíamos pensar nessa noção mais geral de dispositivo em diálogo com linguagens e técnicas vinculadas à dança e ao teatro, em sua potência política de “fazer ver e fazer falar”. A improvisação, por exemplo, pode ser vista como um dispositivo que historicamente favoreceu o processo de emancipação do ator e do bailarino como *autores* da criação, minimizando a hierarquia do coreógrafo/diretor como criador único. Da mesma forma, na esfera do teatro, um dos intuitos de Brecht ao dialogar com a forma épica era dar visibilidade a temas e abordagens que o dispositivo dramático da época não permitia, especialmente pelo seu centramento no indivíduo e na vida privada.

Seguindo esse raciocínio, o que a linguagem do *dispositivo cênico* potencialmente faz “ver” e “falar”? Para discutir a questão, levanto algumas hipóteses que serão aprofundadas nos próximos capítulos, já que todos eles abordam obras igualmente construídas a partir dessa lógica.

Em primeiro lugar, como já foi dito antes, a simplicidade dos procedimentos colabora para essa “visibilidade do qualquer um” discutida por Rancière. Além disso, a existência dessas regras simples, comuns a todos, faz com que os dispositivos cênicos sejam um elemento favorável também às *autorrepresentações coletivas*. E, ainda, tal mecanismo teria uma *função metarreflexiva*, que consiste em evidenciar essa lógica de visibilidades e invisibilidades que caracteriza outros dispositivos com os quais ele dialoga.

A começar por essa última hipótese, é possível considerar o espetáculo *Gala* como um *metadispositivo cênico*. Isso porque sua construção está pautada pela importação de dispositivos pré-existentes no mundo da dança, cada um deles responsáveis por “fazer ver” um determinado aspecto artístico, social ou antropológico dessa linguagem artística, como vimos no item anterior.

Para pensar a função do metadispositivo criado em *Gala*, podemos retomar outra questão que atravessa a obra de Jérôme Bel, vinculada ao modo como a *cultura se inscreve nos corpos*. Nesse sentido, a proposta de verificar como cada um dos participantes interage com esses distintos formatos de dança presentes na obra poderia ser entendida como traduções poéticas dos *modos de subjetivação* que derivam dessa interação. Em outras palavras, o que o metadispositivo presente em *Gala* “faz ver” é como a corporeidade dos amadores e profissionais se transforma a partir da interação com cada um desses formatos.

Nesse sentido, é possível levantar algumas perguntas que estariam nas entrelinhas da construção conceitual do espetáculo: como as diferentes danças condicionam nossos corpos? Que tipo de subjetividade elas colaboram para construir? De que modo elas interferem nas teatralidades sociais do cotidiano? Ou que tipo de comportamento elas sugerem?

Assim, os dispositivos cênicos podem ser entendidos como um mecanismo que tem o potencial tanto de “demonstrar” o processo de funcionamento de outros dispositivos, como também de desconstruí-los e desnaturalizá-los (como ocorre em *Gala*, a partir da presença dos amadores). Nesse sentido, o que os dispositivos cênicos colaboram para “fazer ver”, em sua dimensão metarreflexiva, é o modo de atuação próprio à lógica do dispositivo.

Os dispositivos artísticos são aqueles que se apresentam e se constroem como tais, traindo seu próprio mecanismo ao denunciar sua condição de dispositivos. O que se entrega ao público não é uma representação, e sim um jogo para que se represente através dele, de forma individual e coletiva ao mesmo tempo. (CORNAGO, 2015, p. 286)⁵⁰

⁵⁰ Tradução nossa para: “Los dispositivos artísticos son aquellos que se presentan y se construyen como tales, traicionando su propio mecanismo al denunciar su condición de

Ao mencionar uma representação que incorpora tanto a esfera individual quanto a coletiva, Cornago projeta outro aspecto que os dispositivos cênicos “fazem ver” e “fazem falar”, vinculado a uma “agência coletiva” (SÁNCHEZ, 2016b). Segundo Sánchez, ao propor uma série de regras passíveis de serem acessadas por “qualquer um”, o dispositivo cênico permitiria que uma “multiplicidade de pessoas reconheça a si mesma como sujeito coletivo”⁵¹. Também para Cornago (2015), é o princípio do dispositivo que permite uma abordagem mais coletiva da teatralidade, ao contrário do que historicamente prevaleceu.

Do amplo mostruário de termos de moda na teoria de arte, seguramente é o de dispositivo que mais convém para abordar hoje a teatralidade, não somente como conceito crítico, mas como forma de atuação e percepção da maquinaria social e do espaço público. Esta aproximação permite salvar a concepção mais individual da teatralidade como uma construção ligada ao eu. O indivíduo continua a ter seu lugar, mas como parte de um coletivo.⁵² (CORNAGO, 2015, p. 269)

Ao refletir sobre essa potencialidade visível no mecanismo do dispositivo cênico, é possível supor a razão de sua exploração crescente pela arte contemporânea. Uma vez que a figura da coletividade tem ressurgido como agente político – a considerar as manifestações multitudinárias ocorridas em diversos países a partir de 2009 – o que os dispositivos cênicos fazem é justamente criar essa estrutura básica que permita a articulação de singularidades em torno de um universo *comum* e coletivo, de modo a promover a irrupção e o reconhecimento dessas coletividades no âmbito cênico, em caráter autorrepresentacional.

dispositivos. Lo que se entrega al público no es una representación, sino un juego para que se represente a través de él, de forma individual y colectiva al mismo tiempo”.

⁵¹ Tradução nossa para: “[...] un marco que permite a una multiplicad de personas reconocerse a sí mismos como sujeto colectivo [...]”

⁵² Tradução nossa para: “Del amplio muestrario de términos de moda en la teoría del arte seguramente sea el de dispositivo el que más conviene para abordar hoy la teatralidad, no solo como concepto crítico, sino como forma de actuación y percepción de la maquinaria social y el espacio público. Esta aproximación permite salvarla concepción más individual de la teatralidad como una construcción ligada al yo. El individuo sigue teniendo su lugar, pero como parte de un colectivo.”

No que se refere à trajetória de Jérôme Bel, é possível pensar nesse diálogo com distintas coletividades como um dos fios condutores de seu tríptico recente, formado por *Gala*, *Cour d'honneur* e *Disabled Theater*. Ainda que em *Gala*, a lógica do dispositivo cênico esteja construída de modo mais evidente, é também a existência de regras simples que colabora com a aparição autorreferencial de grupos pouco frequentes no contexto das artes cênicas profissionais – como o dos espectadores, em *Cour d'honneur* e dos atores deficientes mentais em *Disabled Theater*.

Pois se no último caso as regras são claramente descritas pela tradutora (“olhar o público”, “mostrar sua coreografia”, “dizer o nome da sua deficiência etc”), no primeiro, ela consiste, basicamente, em pedir aos participantes que relatem lembranças cênicas vinculadas ao Palácio dos Papas e ao Festival de Avignon.

Além disso, a própria existência de *elencos específicos* em *Gala* é outro aspecto viabilizado justamente pela lógica do dispositivo cênico, visível ainda no próprio processo de criação do espetáculo, como veremos a seguir.

2.2.4. ELENÇOS ESPECÍFICOS

Assim como ocorre no espetáculo *100% São Paulo* (2016), que será analisado no próximo capítulo, a existência de regras e mecanismos simples, proporcionadas pelo princípio dos dispositivos cênicos, favorece uma formação de elenco na qual “qualquer um” estaria habilitado a atuar. Uma vez que a técnica deixa de ser um requisito, e que as ações realizadas em cena não demandam longos períodos de ensaio, o coletivo que ocupa a cena muitas vezes dialoga com a própria cidade em que o espetáculo se apresenta, como ocorre em *Gala* e *100%*.

Nessas obras, os elencos são selecionados localmente, em alguns casos, a partir de mecanismos que também podem ser identificados à lógica do dispositivo cênico. No caso do projeto *100% City*, do Rimini Protokoll, a escolha corresponde às estatísticas populacionais da cidade onde o espetáculo ocorre.

Já em *Gala*, os elencos são formados a partir de uma lista de “perfis”⁵³ que Jérôme Bel passa para a produção local, a fim de criar esse efeito estético de *diversidade inclusiva* como conceito presente nas entrelinhas da coletividade que ocupa a cena. “O objetivo central do espetáculo é o de construir uma comunidade a mais diversa possível”, afirma o diretor (BEL apud ABUJAMRA, 2017, p. 81).

Os perfis listados por Jérôme Bel correspondem a uma ideia de diversidade em diversos âmbitos. No que se refere à escolha dos profissionais, eles se diferenciam entre si por terem formação em áreas relacionadas à dança, ao teatro ou a outras categorias vinculadas ao corpo.

Já os amadores são escolhidos em função de uma diversidade que surge pautada por aspectos como idade, identidade e expressão de gênero, deficiência física ou mental. Os pré-selecionadas enviam também um vídeo de coreografias autorais para o diretor⁵⁴. Durante os ensaios de *Gala* que acompanhei em Nanterre, na França, o único critério que me foi relatado pelos participantes para a escolha das coreografias selecionadas é a facilidade para serem repetidas pelos demais⁵⁵.

Após a fase de seleção, os participantes passam por rápidos ensaios, muitas vezes relacionados a marcações de palco, definição de entradas e saídas de cena, detalhes de execução dos movimentos. Nos ensaios de Nanterre, Jérôme Bel não realizou nenhum tipo de direção vinculada à “correção” de movimento ou interferiu nas coreografias. Já a respeito das “interpretações” sua única preocupação, além de pedir certo rigor na cópia das

⁵³ Na edição brasileira de *Gala*, que ocorreu em 2016, em São Paulo, Jérôme Bel solicitou à equipe de produção o seguinte perfil de participantes: “2 bailarinos clássicos, 2 bailarinos de dança contemporânea, 2 atores, 1 atriz, 2 crianças entre 6 e 10 anos, 2 adolescentes entre 12 e 17 anos, 3 pessoas aposentadas, 1 cadeirante, 1 pessoa com síndrome de Down, 1 gay/travesti/transgênero/drag, 1 pessoa que faça twirling e 3 outros não-profissionais”. (ABUJAMRA, 2017, p. 81).

⁵⁴ Na carta de Jérôme Bel endereçada aos participantes, são dadas as seguintes orientações para a criação da coreografia: “eu preciso que você prepare um solo de dança que você goste de dançar; talvez alguma coisa que tenha aprendido em uma aula de dança. Pode ser contemporâneo, clássico, tradicional (africano, chinês, siciliano, húngaro, regional, iídiche...), popular (bollywood, samba, zouk, punk...), sapateado, uma improvisação, yoga ou alguma rotina eurrítmica, uma performance atlética (aeróbica, tai chi chuan ou artes marciais etc.), ballet, malabares etc... Deve durar ao redor de 2 minutos. Você é muito bem-vindo para usar música, mas silêncio também é uma possibilidade” (BEL apud ABUJAMRA, 2017, p. 81).

⁵⁵ Na carta endereçada aos participantes, o diretor explica que o critério de escolha das coreografias será “um equilíbrio geral do grupo” e não “quaisquer habilidades individuais” (BEL apud ABUJAMRA, 2017, p. 81).

coreografias dos demais (na segunda metade do espetáculo), era que os participantes tivessem prazer e alegria de estar em cena, como autênticos “amadores”.

A considerar que os elencos de *Gala* (com exceção do elenco original de Paris⁵⁶) passam por pouquíssimos ensaios (em média, uma semana) e também realizam poucas apresentações do espetáculo (em Bruxelas e São Paulo foram duas para cada cidade), é possível pensar que a estrutura dos elencos específicos comporta um *traço performativo* em sua composição.

Figura 12 – Elenco brasileiro de *Gala* repete coreografia criada por umas das participantes.
Crédito: Fábio Alexandre Gomes

Trata-se de um recurso que, a exemplo do que ocorre no chamado teatro performativo, absorve elementos da performance para trabalhá-los sob o prisma da repetição, no caso de *Gala*, sob a ótica da *repetição como diferença*. Nesse sentido, a condição de “evento não repetível” (FERNANDES, 2015, p. xvi) que caracteriza a performance ganha aqui outro sentido. Ao invés de corresponder a uma ação física irrecuperável realizada pelo performer, o que não se repete, no contexto do *city-specific*, são as próprias pessoas presentes em cena.

⁵⁶ A ideia para a criação de *Gala* surgiu de uma oficina com amadores que Jérôme Bel conduziu no bairro de Seine-Saint-Denis, nos subúrbios de Paris, a convite da atriz e cantora Jeanne Balibar. A construção do espetáculo foi marcada por encontros abertos com o público. A temporada que acompanhei em Nanterre também foi realizada com o elenco original.

A considerar a construção poética do movimento em *Gala*, a consequência desse procedimento pode ser entendida como uma espécie de “estética da imperfeição” (FERNANDES, 2009, p. 40), na qual a imprecisão e a fragilidade das ações executadas surgem como elementos que acentuam o valor ético/estético da proposta, além de reforçar os chamados “efeitos de autenticidade” (GARDE; MUMFORD, 2016).

Além disso, o fato de que cada versão da obra é performada por pessoas da cidade onde ela acontece colabora para projetar uma relação de espelhamento sobre o público, a fim de que ele também se enxergue no palco, como será tratado mais adiante. Outro elemento que sublinha esse recorte geográfico que atravessa palco e plateia a partir da lógica dos elencos específicos são as coreografias “autorais” executadas na segunda metade do espetáculo. Uma vez que são criadas pelos próprios participantes, evidenciam, em alguns casos, o contexto cultural da cidade/país onde estão.

Por outro lado, a existência de elencos *substituíveis* no contexto das artes cênicas também tem sido alvo de críticas, porque tangenciam a própria ideia de *reprodutibilidade* em um contexto que tradicionalmente localizou sua “aura” (DUBATTI, 2007) justamente nessa presença imediata, não reprodutível e não substituível.

Nesse sentido, haveria um paradoxo nesse tipo de criação centrada na existência de dispositivos cênicos e de elencos específicos. Pois, se de um lado, a performatividade da não repetição dos elencos projeta certa dimensão aurática a essas presenças – seja pelos efeitos de autenticidade, pela fragilidade corporal dos participantes ou pela valorização do erro como dado positivo – por outro, a facilidade com que os participantes podem ser descartados e substituídos por outros remeteria, segundo alguns autores, a uma potencial desvalorização do trabalho do performer, o que merece ser problematizado, ainda que brevemente.

No que se refere à perspectiva da economia de mercado, o *city-specific* é visto por alguns autores como um reflexo, no âmbito artístico, de certa precarização do trabalho verificada no campo da economia. Como se o procedimento fosse análogo à atual fase do capitalismo neoliberal, que flexibiliza sua estrutura para permitir que seus trabalhadores/performers sejam

facilmente substituíveis. A consequência desse mecanismo, dentro de tal ótica, seria a criação de uma “espécie de força de trabalho barata para o mercado cada vez mais globalizado das artes cênicas” (KUNST, 2013, p. 58).

Em um sentido mais amplo, é a própria incidência crescente dos não profissionais no contexto da arte contemporânea que poderia ser entendida como sintoma da “ambiguidade do trabalho terceirizado [...] em um contexto neoliberal” (KARSCHNIA apud MUMFORD; GARDE, 2015).

Por outro lado, como foi visto anteriormente na discussão sobre terminologias, há quem interprete o procedimento não de modo literal e, sim, em diálogo com uma perspectiva estética. Nesse sentido, a exploração de “pessoas como meio” na arte contemporânea poderia ser vista como “veículo de resistência pela demonstração de corpos que se tornam frágeis pela precariedade socioeconômica” (BISHOP, 2012).

O uso de artistas não profissionais em obras contemporâneas tem provocado discussão sobre em que medida ele se constitui como uma forma de “terceirização” e exposição exploratórias, ou oferece uma ruptura sobre “formas estabelecidas de pensar sobre prazer, trabalho e ética” (Bishop 2012, p. 239)⁵⁷. (GARDE; MUMFORD, 2016, p. 45)

Embora a perspectiva econômica não seja um eixo predominante para a análise dos espetáculos desta tese que trabalham com elencos específicos – seja porque demandaria metodologia específica, seja porque tal premissa poderia reduzir o modo de visibilidade/pensabilidade desse recurso a uma questão de mercado – sua problematização servirá como um pano de fundo que obriga a considerar, com profundidade, as razões que motivam o trabalho com esse tipo de elenco em cada caso.

No contexto de *Gala*, além do aspecto performativo discutido anteriormente, o que parece estar em jogo nessa escolha pelos atores do cotidiano é a afirmação do caráter democrático e igualitário da dança, no qual a coletividade habilitada a ocupar o palco é substituível justamente porque corresponde a uma *generalidade* afirmativa.

⁵⁷ The use of non-professional performers in contemporary performance has provoked discussion about whether it constitutes a form of exploitative ‘outsourcing’ and exhibition, or offers a disruption of ‘agreed ways of thinking about pleasure, labour and ethics’.”.

2.2.5. AUTORIA DELEGADA

Embora *Gala* esteja estruturado a partir de uma lógica que não é a coreográfica e, sim, a do dispositivo, é a noção de coreografia que vai pautar a segunda metade do espetáculo, na qual amadores e profissionais se alternam na apresentação de suas danças autorais. Nesse sentido, o espetáculo parece ser a confirmação de que o problema conceitual desenvolvido por Jérôme Bel, que por muito tempo esteve associado a uma ideia da “não dança”, não consiste em eliminar o movimento e a coreografia do palco, mas em ressignificá-los, desconstruí-los e desnaturalizá-los.

Assim, outro elemento que colabora para desierarquizar o palco e ampliar as possibilidades do que se entende por “dança” no contexto artístico contemporâneo é o recurso da *autoria delegada* que aparece na segunda metade de *Gala*. Presente também em *Disabled Theater*, tal dispositivo consiste em pedir que os participantes criem as coreografias que irão executar em cena. Em *Gala*, algumas dessas criações são também repetidas em cena pelos outros “bailarinos”, numa lógica semelhante a das companhias de dança, que executam movimentos previamente concebidos por um coreógrafo.

Trata-se de um procedimento que, ao subverter as tradicionais premissas técnicas/criativas das artes cênicas, pelo menos no que se refere às construções dos amadores, reposiciona a noção de autoria em um diálogo estreito com a ideia de cotidianidade, dando a ver novamente essa linha de continuidade da dança pensada como arte e pensada como atividade da vida social e cultural.

Nesse sentido, também se aproxima da definição de Rancière (2009) sobre o regime estético/de visibilidade das artes, pensado como aquele que “é, ao mesmo tempo, o que autonomiza as artes, mas também o que articula essa autonomia a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações” (p. 31-32). E parece ser esse tipo de articulação entre arte e realidade que muitas vezes favorece a presença dos não profissionais na cena contemporânea.

No entanto, em *Gala*, a coreografia pensada como *autoria delegada* adquire um sentido coletivo que ainda não havia sido explorado nos espetáculos de Jérôme Bel. Isso porque, ao contrário de *Disabled Theater*, as

coreografias não surgem executadas individualmente, e sim, coletivamente, numa estrutura que remete às tradições das companhias de dança e também dialoga com um princípio *relacional*.

Após realizarem o gesto de “agradecimento” ao público, os participantes saem de cena e apenas um deles – sempre um amador – realiza seu “solo”. No momento seguinte, que surge intitulado no bloco de notas como “companhia, companhia”, os demais participantes, agora com as peças de seus figurinos trocadas entre si, voltam ao palco para repetirem, juntos, o mesmo solo apresentado anteriormente. Na sequência, outros participantes apresentam suas coreografias, e o coletivo repete seus gestos, em uma dinâmica de mútuas aprendizagens.

Figura 13 - Elenco belga de *Gala* repete coreografia autoral de uma atriz do cotidiano.
Crédito: Herman Sorgeloos/Divulgação

Assim, vemos, por exemplo, amadores e profissionais repetirem danças produzidas por um corpo com limitações físicas extremas, como o dos cadeirantes. Ou de acompanharem a movimentação de uma criança, cuja ação está centrada em brincar de sumir e reaparecer nas coxias da caixa cênica. Ou, ainda, vemos solos que seguem a lógica do “ctrl+c + ctrl+v”, inspirados em

alguma coreografia da moda vinculada à cultura de massa, como uma dança extraída de um filme de Bollywood na versão de Paris/Nanterre ou uma dança inspirada em coreografias da *axé music* baiana, na versão brasileira.

Em uma perspectiva metateatral, o recurso da autoria delegada corresponderia ao modo como essas coreografias cotidianas desarranjam as convenções em dança. Aquilo que seria automaticamente excluído em alguns espaços de arte por seu grau de “banalidade” – seja em decorrência dos clichês, do mau gosto, da falta de técnica e de virtuosismo, de originalidade, precisão ou expressividade – adquire, na operação *ready-made* de Jérôme Bel, potência ética e estética, pela radicalização com que articula visibilidade, igualdade e diferenciação dos corpos.

Ao mesmo tempo, a metáfora dos *figurinos trocados* na segunda metade de *Gala* – a considerar que a vestimenta é um elemento associado à construção performativa da subjetividade na trajetória de Jérôme Bel – também remete a essa aura igualitária que perpassa a cena, a essa utopia de uma dança anarquista na qual o passo perfeito do bailarino profissional possui tanto valor quanto a dança de “segunda mão” do amador.

Nessa lógica, o importante não é somente o que é mostrado, mas em que tipo de moldura cênica e conceitual essa dança aparece e ganha valor, o que mais uma vez acena para o paradigma contemporâneo da arte (HEINICH, 2014), centrado nas relações conceituais e contextuais de uma obra.

Na versão francesa de *Gala*, um dos integrantes do elenco era o bailarino Cédric Andrieux, que já havia participado de outros dois espetáculos de Jérôme Bel: o solo que leva seu nome e uma das versões de *The show must go on*. Em seu solo, Andrieux abordava as múltiplas influências recebidas por distintos coreógrafos, como Merce Cunningham e Trisha Brown, e refletia sobre a ideia mesma de ser um *intérprete* em dança.

Já em *Gala*, a partir do conceito de autoria delegada, os “coreógrafos” com quem Cédric Andrieux vai aprender a dançar em cena são os próprios amadores e profissionais que dividem com ele o palco. Para o bailarino, a experiência de imitar coreografias criadas pelos colegas de cena, vindos de contextos culturais distintos e, em sua maioria, *anônimos* para o mundo da

dança, é relevante tanto pela liberdade que o procedimento permite quanto pelo caráter coletivo da atividade.

Não é sobre você, é sobre o grupo. É sobre a comunidade que formamos (...) Especialmente para nós, intérpretes profissionais, que tivemos uma vida inteira atravessada por questões de ego, corpo, competições relativas a atuar bem, se sentir mal etc., é também uma maneira muito interessante de reaproximar-se do palco [...]. Então, [...] encontrei muito mais liberdade do que já havia experimentado antes, seja nos trabalhos anteriores com Jérôme, ou em outros trabalhos.⁵⁸ (ANDRIEUX, 2015)

No sentido destacado por Andrieux, a coletividade construída na segunda metade de *Gala* poderia ser vista igualmente como aquela que embaralha a tradicional divisão do comum, mas desta vez no que se refere à autoria em dança. Assim, performam um processo de criação e aprendizagem no qual *qualquer corpo* é capaz de compor, aprender com e ensinar aos demais. Trata-se de um mecanismo que poderia ser visto como correspondente a outro pressuposto filosófico desenvolvido por Rancière (2013): o da igualdade de inteligências.

Em diálogo com as premissas do pedagogo francês Joseph Jacotot – que, no século XIX, se propôs a ensinar francês a um grupo de holandeses, mesmo ignorando o idioma de seus alunos/interlocutores – Rancière busca inverter a premissa mais vigente em um processo pedagógico, na qual a relação de aprendizado estaria pautada pelo elemento da distância entre aquele que sabe e aquele que ignora.

Em diálogo com as lições que Jacotot defendia em sua época, o filósofo francês explora a hipótese de que a inteligência é uma capacidade comum a todos, impulsionada por aspectos como vontade, adivinhação, tradução. Trata-se de uma hipótese que estaria estruturada com base em seus “efeitos práticos”, mais do que em uma “tese teórica”: “A prova da igualdade é uma

⁵⁸ Tradução nossa para: “It’s not about you, it’s about the group. It’s about the community we form. (...) Specially for us performers, professionals, who had entire lives about ego issues, body issues, competition on to be good, feeling bad, bla, bla, bla, it’s also really nice way to re-approach the stage in a different way that is driven by things that are other than ego. So for me that was very interesting and I do find a lot more freedom than what I’ve experienced before in Jerome’s work or other works”.

prova prática, em ato” (RANCIÈRE apud VERMEREN; CORNU; BENVENUTO, 2003, p. 190).

No que se refere ao contexto de *Gala*, é a relação entre *inteligência e vontade/potência* que parece estar no cerne da prática de aprendizagem presente na última parte do espetáculo. Aqui, o pressuposto da igualdade de inteligência poderia ser pensado como igualdade para dançar, ou para criar coreografias.

Ao contrário de distintas tradições da dança, em *Gala* a dinâmica de aprendizagem não obedece a nenhum tipo de hierarquias, já que os papéis de “coreógrafo/autor” e de “intérprete” estão em constante mutação. Isso porque, assim como na tese de Rancière/Jacotot, o importante não consiste em saber, mas nessa vontade/potência de aprender/criar. “Esse método da igualdade era, antes de mais nada, um método da vontade. Podia-se aprender sozinho, e sem mestre explicador, quando se queria, pela tensão de seu próprio desejo ou pelas contingências da situação” (RANCIÈRE, 2013, p. 30).

Na obra de Jérôme Bel, é também esse “método da vontade” que parece ser colocado em prática a partir do recurso da autoria delegada. Pois ao propor aos amadores e profissionais que criem, o que surge valorizado é essa “infância da dança” (GAITÉ, 2015), esse impulso social e antropológico que está na raiz do ato de dançar. Não por acaso, a palavra mais usada pelo diretor durante os ensaios de *Gala* em Nanterre era “profitez” (algo como “desfrute”), o que indica essa relação de desejo que perpassa a condição amadora da dança como fenômeno social.

Além disso, o que também surge nas entrelinhas desse processo de repetição das coreografias é a valorização de um tipo de inteligência que, no “mito pedagógico” (RANCIÈRE, 2013, p. 24) sempre foi considerada “inferior”. Trata-se dessa inteligência que é praticada no cotidiano de forma, muitas vezes, inconsciente, por aquele que “registra percepções ao acaso, retém, interpreta e repete empiricamente, no estreito círculo dos hábitos e das necessidades” (p. 24).

Nesse sentido, o conhecimento valorizado em *Gala* se filia a essa inteligência empírica, corporal, que assimila padrões, ritmos, gestos etc, tal qual ocorre, por exemplo, no processo performativo de aprendizagem da língua

materna. Nesse sentido, a dança transforma-se nesse *comum*, que permite impensados cruzamentos de bagagens culturais e modos de subjetivação entre os participantes.

Ou, como evidencia a metáfora dos figurinos trocados, o que se projeta em cena é uma comunidade híbrida e efêmera, que performa uma experiência de partilhas mútuas entre corpos e subjetividades diversas. E, com isso, afirma o caráter democrático da dança em sua dimensão cotidiana, ao deslocar tal dimensão para o contexto da arte contemporânea.

Em última instância, o que os dispositivos de *Gala* exploram é essa premissa, recorrente a diversos trabalhos do diretor, sobre como a cultura se inscreve nos corpos. E, nesse sentido, quanto mais diversos são esses amadores e profissionais em suas experiências e interações com o mundo, mais se singularizam, mais se diferenciam, e consequentemente, *mais ressaltam a diferença e a alteridade como valores éticos e estéticos*.

2.2.6. “I WANT TO BE A PART OF IT”?

Ao pautar-se pelo princípio igualitário da diferenciação e construir uma cena final em que autoria e desejo se entrelaçam para sublinhar essa dimensão cotidiana e antropológica presente no ato de dançar, Jérôme Bel projeta uma comunidade no palco endereçada ao espectador, assim como ocorre em *The show must go on*.

Nesse sentido, vários elementos aqui listados – como a valorização da diversidade, do anonimato e da fragilidade, os procedimentos do dispositivo cênico, dos elencos específicos, da autoria delegada e a centralidade do desejo como impulso constitutivo da ação – parecem surgir como um convite para que o espectador também se *sinta parte* daquela coletividade presente em cena.

Nesse sentido, a construção de uma “teatralidade do público” (CORNAGO, 2015), na qual o espectador se identifica com essa “paisagem humana colocada no centro do palco” (p. 224), dialoga tanto com o *comum* da dança quanto ao *comum* da própria cidade onde o espetáculo acontece, o que se acentua pela presença de elencos formados por moradores locais.

A consciência dessa *dimensão comunitária* projetada sobre o palco não apenas se esboça nas entrelinhas dos recursos presentes em *Gala*, como também se desdobra na cena final do espetáculo, na qual o refrão da canção *New York, New York* (a única deliberadamente escolhida por Jérôme Bel na sequência das coreografias autorais) é sempre substituído pelo nome da cidade onde a obra se apresenta.

Assim como ocorre em *The show must go on* com a canção *Come Together*, a letra da música parece traduzir literalmente esse convite ao espectador para “tornar-se parte” (“be a part of it”) daquela outra comunidade que se apresenta no palco. E, novamente aqui, o recurso de utilizar músicas populares consagradas, que Jérôme Bel considera “pertencentes ao espectador” (BEL, 2007), é mais um reforço para tecer pontes com a plateia.

Além disso, o diretor também interfere na marcação da coreografia que encerra o espetáculo. Além da(o) intérprete (sempre uma profissional, seja da dança ou do teatro) surgir, em todas as versões, dublando a música de Frank Sinatra, há um endereçamento gestual muito direto ao espectador, como uma atitude de conquista por parte dessa comunidade efêmera de bailarinos e concidadãos presentes no palco.

Figura 14 - Amadores e profissionais do elenco original dançam na cena final de *Gala*.
Crédito: captura de vídeo/reprodução

Ao contrário de trabalhos documentais do diretor, que costumam encerrar-se sem nenhum tipo de espetacularidade, em *Gala*, a sequência de *New York, New York* brinca com essa teatralidade catártica e apoteótica dos musicais e shows de cabaré, como na passagem em que amadores e profissionais iniciam um *striptease* para o público (recurso que igualmente aparece em *Amadores*).

O que o jogo apresentado pelas ações e pelo “texto” dessa derradeira dança parece sublinhar é a própria relação de desejo que se projeta entre palco e plateia. Como se o díptico voyeurismo-exposição, que muitas vezes se impõe como um problema ético em criações focadas no trabalho com não profissionais, estivesse aqui valorizado para afirmar a dimensão de prazer que tanto atravessa o ato de dançar quanto o ato de mirar/ser mirado.

No entanto, assim como ocorre em *Disabled Theater* e *Pichet Klunchun and myself*, é também certo *status contraditório da alteridade* que se antevê na presença dos amadores em cena, especialmente quando se trata de pessoas que, de algum modo, são pouco frequentes nos palcos brasileiros e ocidentais, ou pelo menos àqueles vinculados ao contexto profissional das artes cênicas.

Isso porque, ao mesmo tempo em que a dimensão hedonista, igualitária e diversa da dança estaria nas entrelinhas dos sentidos e conceitos propostos por essas participações, simultaneamente os dispositivos colaboram para criar um tipo de exposição que projeta tanto um viés *cômico* quanto *espetacular* a essas presenças.

No que se refere a esse traço cômico, ele se antevê, por exemplo, na visibilidade dada a corpos que raramente têm espaço no contexto da dança, expostos em sua fragilidade e imperfeição; ou nos figurinos brilhantes, colados e extravagantes dos bailarinos, especialmente quando surgem trocados na segunda metade do espetáculo. Além disso, o próprio dispositivo da parte final de *Gala*, dessa companhia que performa uma dinâmica de aprendizagem das coreografias dos demais participantes, já se apresenta como um jogo em que aspectos como a imitação e o erro podem ser vistos tanto em seu viés conceitual, como também, e muitas vezes simultaneamente, sob a forma de uma comicidade banal.

Ao observar as reações audíveis e visíveis do público no decorrer das temporadas em distintas cidades, é possível supor que o riso ora vinha acompanhado de uma dimensão de cumplicidade por parte do espectador, ora parecia pender para o escarnio, como se o alvo do riso fosse certa dimensão grotesca que muitas vezes surge no imaginário da associação entre *alteridade* e *comicidade*. Ou, então, que a própria singularidade dos corpos e de seus “efeitos de autenticidade” gerasse graça por certa exposição ao ridículo – o que, por sua vez, possibilita mais de uma leitura.

Em *Disabled Theater*, é uma ambiguidade parecida que se projeta sobre os atores do Theater HORA, convidados a criar suas próprias coreografias numa linguagem que não dominam. No entanto, no espetáculo anterior do diretor, esse status contraditório da alteridade era problematizado no interior da própria obra, a partir do mecanismo paralático (FOSTER, 2014), analisado anteriormente.

Um exemplo emblemático sobre como a junção entre comicidade e alteridade pode ser lida pelo público estaria no próprio comentário da irmã de um dos participantes de *Disabled Theater*, mencionado em cena, ao dizer que os atores pareciam “animais de circo” no espetáculo. Ou seja, trata-se de uma leitura que remete a esse contexto histórico do circo, no qual o voyeurismo do espectador surge atizado pela exposição do exótico – e que parece constantemente ressurgir como problematização ética a cada vez que corpos atípicos habitam a cena.

A considerar essa aproximação em diálogo com a conceituação feita por Eiermann (2012) sobre a dimensão relacional de imaginários e expectativas que perpassa a ideia mesma de representação, é possível pensar que essas *presenças outras* na arte contemporânea costumam ser delicadas, em alguma medida, porque são pouco frequentes; porque, historicamente, nas poucas vezes em que essas pessoas foram convocadas a ocupar a cena no contexto das artes cênicas, em diversos casos tal participação surgiu associada ao intuito de *espetacularizar o exotismo*.

Por outro lado, não deixa de ser legítima a problematização sobre o mecanismo cênico explorado por Jérôme Bel para tornar a dança “deficiente”, a

partir da introdução de corpos que desarranjam os códigos dessa linguagem justamente por seu caráter desviante em relação à suposta norma.

Nesse sentido, a copresença de amadores e profissionais no dispositivo construído em *Gala* parece sublinhar que o interesse do diretor não consiste em limitar suas operações conceituais à exposição subversiva da alteridade e, sim, partir da premissa de que esses participantes podem habitar a cena em pé de igualdade, como singularidades que se valorizam justamente por trazer distintas bagagens culturais em seus corpos e subjetividades.

Além disso, uma das orientações dadas por Jérôme Bel aos performers durante os ensaios em Nanterre era para que as trocas de figurino não estivessem a serviço de um efeito cômico, e sim, de um efeito reflexivo. Ou seja, homens poderiam vestir figurinos de mulheres, crianças de adultos e vice-versa, pois se tratava de uma *tradução conceitual* para as múltiplas contaminações culturais que se esboçariam no dispositivo da autoria delegada, na forma desse coletivo híbrido.

No entanto, os figurinos deveriam aparecer com suas respectivas funções: meias nos pés e não na cabeça; saias na cintura e não nos ombros. A partir dessa observação sutil, é possível inferir que esse tipo de comicidade não era o objetivo central do espetáculo, mas, sobretudo, um reflexo do mecanismo conceitual explorado, no que se refere à valorização da fragilidade, do erro e da igualdade. Trata-se de um elemento que parece ser importante para o sentido estético da criação de *Gala*.

Assim, o que o tratamento ambíguo sobre a comicidade parece revelar é certa provocação ao espectador para que ele reflita sobre os tabus da alteridade/diversidade sem que estes estejam ocultos, de modo que o prazer e a crítica, ou o prazer e o incômodo, sejam friccionados como formas de suscitar no público certo *autoexame* sobre como lidamos com essas questões dentro e fora do contexto artístico.

No entanto, a diminuição dos recursos reflexivos na parte final do espetáculo, aliado a essa teatralidade espetacular da última coreografia, de fato colaboravam para a projeção de uma ambiguidade que favorecia tanto a leitura do trabalho como celebração acrítica da diversidade quanto como comicidade/espetacularidade banal. Nesse sentido, é a questão da *distância*

correta que parece mais uma vez projetar-se no intuito de construir um caráter reflexivo a esse aspecto da ambiguidade.

Não parece ser por acaso que, durante a conversa com o público após a estreia de *Gala* em Bruxelas, Jérôme Bel tenha declarado preocupação com certa dimensão catártica que o espetáculo provoca na plateia. Nessa conversa, o diretor ressaltou a necessidade de o espectador ter consciência de seu próprio olhar. “Você precisa saber o que está olhando e porque é tão confortável”.

No contexto de *Gala*, é possível pensar que essa dimensão “confortável” de prazer do espectador estaria vinculada não apenas à dimensão de autenticidade que perpassa a presença dos amadores, ou ao “jogo de sedução” e espelhamento de uma comunidade sobre a outra, mas também a esse flerte do coreógrafo com o universo de *hits* populares identificadas com o contexto da indústria musical, amplamente familiares ao espectador. Na entrevista sobre *The show must go on*, Jérôme Bel é questionado sobre o diálogo que trava com esse universo. E ele afirma ser uma conversa que traz uma dimensão crítica, mas também uma relação de atração.

O diretor afirma que, em seus trabalhos, busca fazer “um balanço entre o lado pop e o lado conceitual” (BEL apud THE SHOW MUST GO ON, 2007). Em *Gala*, é preciso notar que esse *balanço* já não tem mais o mesmo radicalismo inaugural de *The show must go on*, nem a mesma reflexividade de *Disabled Theater*. E, em parte, o efeito já não é mais o mesmo também porque Jérôme Bel tornou-se, ele mesmo, um ícone pop, um diretor *mainstream* da dança contemporânea, cujas rupturas, ao menos no contexto europeu, rapidamente são assimiladas de modo a tornarem-se a *regra*, ou a “convenção de uma prática” (EIERMANN, 2012).

É nesse sentido que a sequência final de *New York, New York* no espetáculo, quando vista isoladamente, parece ser pura adesão, ao produzir uma teatralidade por vezes colada à espetacularidade que é tradicionalmente identificada a esse universo pop da indústria musical. Por conta disso, como foi dito antes, o risco que o trabalho corre é o de espetacularizar a própria singularidade e a diferença, ao reduzir a complexidade a uma exaltação festiva e sem a necessária construção da reflexividade.

Além disso, nas entrelinhas do convite feito por Jérôme Bel para que o público “seja parte” da comunidade presente no palco, é possível inferir que o elo dessa comunidade em questão não é somente a dança, a cidade, mas também, simultaneamente, essas referências que “pertencem a todos” justamente porque representam um tipo de “consenso” pautado pela indústria cultural, como é o caso da popular canção de Frank Sinatra.

Assim, as ambiguidades em *Gala* dizem respeito também a esse contexto simultaneamente festivo e espetacularizado que encerra a obra. Pois ao mesmo tempo em que o convite para “tornar-se parte” da comunidade que está no palco pode ser visto como valorização de uma dança mais diversa e democrática, também pode ser lida como exaltação da *sociedade de consumidores* de que fazemos parte, esse *comum* que nos une na sociedade capitalista globalizada supostamente inclusiva com as diferenças, desde que tratadas de uma maneira superficial e, de preferência, lucrativa.

Ao colocar lado a lado essas chaves de leitura crítica possíveis sobre o espetáculo, o que se antevê é a própria aposta sobre um modo dissensual de tratar a alteridade dos participantes, ainda que a partir de signos consensuais da indústria pop. Trata-se de um modo dissensual porque não evita os conflitos e tabus latentes ao gesto de dar visibilidades a essas singularidades no contexto da arte contemporânea, e sim, negocia esse status contraditório em sua relação com o espectador. Porque joga com esse duplo entre prazer e crítica no que se refere aos tabus ocidentais que circunscrevem a alteridade dessas presenças, seja pela iminência de espetacularizá-los através do flerte com o universo pop, seja pela iminência de ridicularizá-los, por meio do diálogo com a perspectiva cômica.

Nesse sentido, é interessante pensar nessa estratégia de Jérôme Bel em diálogo com a crítica feita por Žižek (2006) a essa tolerância *fake* que muitas vezes surge nos discursos e no tratamento da alteridade no ocidente. Žižek avalia que a visão multiculturalista atual sobre tolerância ao Outro seria, em última instância, uma estratégia para se evitar o *encontro efetivo* com esse outro.

Para o autor, nessa relação de *tolerância multicultural*, a lógica tende a ser superficial: ou se apresenta como um respeito formal, “num sentido não

substantivo e vazio” (2006, p. 152) ou então como um respeito concessivo – “(...) acontece quando as crianças têm determinadas ideias, diremos que sabemos que ela é absurda, mas para não magoá-las, vamos respeitá-las” (p. 152).

No limite dessa aceitação dissimulada, o que Žižek identifica é certa censura do Outro, como se ele fosse interessante apenas na medida em que não questiona nossos próprios valores.

Cotejamos o outro com nossas ideias de direitos humanos, dignidade e igualdade entre os sexos, e então para usar uma formulação ligeiramente cínica, dizemos aceitar os costumes dele que forem aprovados nesse teste. Filtramos o Outro e o que passa pelo filtro é aceito. Mas o que se aceita é esse aspecto superficial, insignificante, que não incomoda ninguém. No fim, o que temos é um Outro censurado. O Outro é aceito, mas somente na medida em que for aprovado por nossos padrões. (ŽIŽEK; DALY, 2006, p. 153)

Se levarmos para o contexto de *Gala* as críticas feitas por Žižek a essa tolerância *fake* sobre as questões de alteridade, é possível levantar a hipótese de que o espetáculo se afasta do respeito “formal” e “concessivo” descrito pelo autor justamente porque não oculta a complexidade e os tabus que circundam essas presenças. Ao contrário, procura não apenas dar visibilidade a eles como também utilizá-los como modo de subversão estética sobre os códigos da arte.

No lugar de uma perspectiva formal, o que aparece é esse limiar da comicidade, no qual o espectador deve perguntar-se do que exatamente ri enquanto assiste, sobre porque “é tão confortável”. No lugar do respeito concessivo e censurado, aparece essa abertura ao outro na dimensão da própria autoria, ou seja, das coreografias, músicas e inscrições culturais que perpassam essas subjetividades.

Assim, a construção de sentido em *Gala* parece subverter a premissa apontada por Žižek como problemática justamente porque assume as ambiguidades, ainda que de forma menos reflexiva do que em *Disabled Theater* e *Pichet Klunchun...*. Assim, não se trata de um Outro que é aceito somente na medida em que for aprovado por nossos padrões. E, sim, de uma

alteridade que está em cena justamente para subverter esses padrões consagrados no espaço do teatro e da dança no ocidente.

Com isso, o espetáculo acaba por embaralhar as certezas ou os lugares estáveis do espectador a respeito dessas questões, *ao leva-lo a experimentar os tabus como parte da construção do olhar*. E ainda que em *Gala*, o equilíbrio entre prazer e crítica, ou o lado pop e o lado conceitual, por vezes, tenda mais para o primeiro polo, o paradoxo e a reflexividade não desaparecem.

E seguem presentes porque a cena é construída de modo a equilibrar a dimensão festiva e igualitária, ou a dimensão cômica e espetacular, com o rigor estético-conceitual da obra. Ou pelo menos, de uma apropriação de estética próxima àquela definida por Rancière (2009), como esse “regime específico de identificação e pensamento das artes” (p. 13), responsável por articular “visibilidades” e “pensabilidades”. Nesse sentido, a estrutura criada pelo diretor francês permite que *empatia* e *distanciamento* convivam simultaneamente como possibilidades de fruição da obra, o que talvez seja um dos grandes méritos do espetáculo.

Sobretudo se considerarmos os circuitos institucionais em que *Gala* se insere⁵⁹, nos quais a tendência dominante é de certa homogeneização também no que se refere ao contexto sociocultural dos espectadores, a alteridade projetada pela obra segue sendo um reflexo daquilo que Rancière (2009) identifica como o caráter político de uma obra de arte, que consistiria em forjar “contra o consenso outras formas de ‘senso comum’, formas de um senso comum polêmico” (p. 75).

E é nessa tensão que seu trabalho segue provocando o espectador a se perguntar como lida – no teatro e no cotidiano – com desafios da alteridade em seus mais diferentes âmbitos. Ou, como diz a canção que encerra *Gala*, “it’s up to you”.

⁵⁹ Tanto nas versões de Bruxelas, como nas de Nanterre e São Paulo, integrava a programação de festivais de artes cênicas contemporâneas.

2.3. O TRÂNSITO ENTRE REALIDADE E FICÇÃO NA TRAJETÓRIA DA CIA. HIATO

Embora em algum momento os percursos e reflexões traçados por Jérôme Bel e pela Companhia Hiato coincidam, são propostas estéticas e conceituais distintas que levam um e outro a trabalhar com os atores do cotidiano, aqui batizados de amadores.

Como vimos anteriormente, o impulso do diretor francês poderia ser sintetizado por quatro eixos: reduzir a virtuosidade técnica daqueles que ocupam a cena; investigar como a cultura e a dança se inscrevem nos corpos e os singulariza; abrir o palco para um perfil mais heterogêneo e coletivo de pessoas e, por consequência, realizar uma aproximação entre palco e plateia, na qual o viés crítico e comunitário estejam copresentes em uma constante tensão.

Já no caso da Companhia Hiato (SP/Brasil), a raiz do interesse pelos amadores poderia ser vinculada a uma premissa explorada em diversos espetáculos do grupo: *a de que o teatro seria um espaço privilegiado para se explorar os imbricamentos entre realidade e ficção*. Derivadas dessa premissa, surgem diversas investigações artísticas e conceituais ao longo de sua trajetória.

Nos primeiros trabalhos do grupo, esse entendimento se manifestava pelo desejo de expor a realidade teatral que coexiste junto à ficção construída. Um dos recursos explorados para evidenciar essa condição ontológica do teatro é um jogo de linguagem relativamente simples: *chamar os personagens pelos nomes dos atores*.

Essa estratégia aparece, de modos distintos, em todos os espetáculos da trajetória do grupo: *Cachorro Morto* (2007/08), *Escuro* (2009), *O Jardim* (2011), *Ficção* (2012), *2 Ficções* (2014) e *Amadores* (2015). A partir de um mecanismo sutil de linguagem, busca-se tanto evidenciar a presença do ator em cena como também jogar com a percepção do público, ao propor essa dupla enunciação.

Como explica o diretor e dramaturgo do grupo, Leonardo Moreira (2016)⁶⁰, o intuito dessa estratégia era o de *não apagar a realidade teatral existente por trás da ficção apresentada*. Trata-se de um recurso de linguagem que teria como pano de fundo o próprio “reconhecimento da tensão entre realidade e ficção” que Fernandes (2013b, p. 404) identifica como constitutivo do campo dos “teatros do real”, além de ser um eixo recorrente na cena contemporânea brasileira e internacional.

A estratégia cênica de chamar os atores pelos seus nomes, apresentada nos espetáculos da Cia Hiato, é também sintomática para um modo de aproximação ao campo extracênico, ou extraficcional, que aparece de forma recorrente no trabalho de diversos grupos brasileiros das últimas décadas. Embora cada artista explore um recurso distinto para tecer essa aproximação, ela consiste precisamente em *não dissociar ator e personagem*. É o caso, por exemplo, da companhia brasileira de teatro (PR), da Cia. Vértice (RJ) e do grupo Espanca! (MG), só para citar alguns.

Em algumas obras desses coletivos, é um tipo de ambiguidade semelhante entre o ator e o personagem que surge explorada em cena, e projeta uma *relação de cumplicidade* com o espectador. Pois ela tanto revela a premissa óbvia, porém historicamente ocultada (LEHMANN, 2007), de que ator e público sempre compartilham no teatro o mesmo tempo e o mesmo espaço, como também projeta uma conexão semântica entre a dramaturgia e a vida do ator, o que sugere um efeito de *multiestabilidade perceptiva* (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 21). Nas palavras do diretor Leonardo Moreira (2016), a estratégia da Hiato criava uma camada de percepção na plateia que poderia ser sintetizada pela seguinte frase: “eu não sei se estão atuando ou se estão falando deles”.

Exemplos dessa ambiguidade podem ser vistos em diversos espetáculos criados nas duas primeiras décadas do século XXI, no contexto do teatro brasileiro contemporâneo. Ela está presente na relação construída entre as atrizes/personagens e os espectadores/convidados de *E se elas fossem para Moscou?* (2014), dirigido por Christiane Jatahy (Cia. Vértice); ou na personagem/narradora de Grace Passô em *Por Elise* (2005), que em um dado

⁶⁰ A entrevista com Leonardo Moreira, não publicada, encontra-se no apêndice “C” desta tese.

momento profere “agora sou eu quem estou falando” e deixa margem para o espectador enxergar, simultaneamente, a personagem e a atriz.

Trata-se de uma estratégia que de algum modo revela também certa conexão com o elemento da *performatividade* presente no trabalho dos atores em obras expressivas da cena brasileira contemporânea. Pois em nenhum dos casos o interesse parece consistir em interromper uma ficção carregada de teatralidade para fazer aparecer o ator por trás do personagem, como ocorreria, por exemplo, com o distanciamento brechtiano. E sim, em construir uma moldura cênica próxima a de uma *teatralidade cotidiana*, na qual seja possível sublinhar *uma linha de continuidade* entre ator e personagem.

Como se houvesse, nesses trabalhos, uma tensão que não se manifestasse por contraste e sim por continuidade entre “o corpo fenomênico do ator” e a “interpretação de um personagem” (FISCHER-LICHTE, 2014, p. 157). Ou, nas palavras da atriz Aline Filócomo, da Cia. Hiato, trata-se de um recurso que colabora para estabelecer uma zona de compartilhamento ao mesmo tempo real e ficcional entre palco e plateia.

[...] é como se dissemos ao público [...] eu sei que você sabe que nós sabemos que isso é teatro e (que) nós todos, atores/personagens e público/indivíduo, estamos realmente aqui. [...] Usando meu próprio nome em cena me faz lembrar o tempo todo que sou eu, Aline, que está lá em cena e que eu posso ser muitos eus (apud FILÓCOMO, 2013, p. 16).

Faço essa breve aproximação entre a Hiato e um contexto mais abrangente da produção cênica do país apenas para propor que essa ambiguidade/continuidade entre a figura do ator e do personagem, tão emblemática do teatro brasileiro recente, poderia ser vista como uma espécie de indício, ou de sintoma, para a expansão da linguagem cênica explorada nesta tese, centrada na ampliação de possibilidades acerca da atuação autorreferencial no teatro, *quando a técnica é substituída pela cotidianidade ou se apresenta camuflada a uma dimensão cotidiana*.

Como se essa resignificação da figura do ator verificada na cena atual brasileira colaborasse para deslocar a compreensão sobre o que se entende por atuação, técnica e representação no teatro. Caminho esse que, virtualmente, projeta a incorporação dos não profissionais, sejam eles pessoas

convidadas ou o próprio espectador, e coloca todos eles em uma linha de continuidade, pensados como *atores do cotidiano*.

Pelo menos no que se refere à trajetória da Cia. Hiato, a ação de chamar os atores pelos seus próprios nomes poderia ser entendida como o impulso inicial de um percurso no qual a biografia e o cotidiano, seja dos atores ou de outras pessoas, terão cada vez mais importância como material de cena.

No trabalho inaugural do grupo, *Cachorro Morto*, o nome próprio surgia, sobretudo, para evidenciar a realidade teatral que ancorava a ficção construída em cena. Ainda que, em breves passagens, os atores já partilhassem um relato biográfico sobre seus bichos de estimação, essa não era uma característica preponderante do espetáculo, já que, na obra “o texto pessoal se mistura com o texto da personagem, sem que o público consiga diferenciar o que é de um e o que é de outro” (FILÓCOMO, 2013, p. 15).

No trabalho seguinte, *Escuro*, as histórias de vida dos atores passam a ser sutilmente exploradas na criação de seus correspondentes personagens, como material de livre inspiração para o dramaturgo. “Cada trajetória tinha muito a ver com a personalidade do ator, com o que estavam vivendo naquele momento e em como criavam sentido para o que estavam vivendo” (MOREIRA, 2016). Nesses espetáculos inaugurais, o depoimento pessoal era explorado à maneira dos chamados *processos colaborativos*, o que novamente remete a um contexto mais amplo das criações de teatro de grupo no Brasil, a partir dos anos 1990.

Ao constatar que a dimensão biográfica se configurava como um material criativo potente para a Hiato, o passo seguinte foi assumi-la como ponto de partida para a construção dramatúrgica. É o que vai ocorrer no espetáculo *O Jardim*, uma ficção baseada em extratos das histórias de vida dos integrantes da companhia.

A partir de uma reflexão sobre os hiatos da memória, o processo de criação do espetáculo se inicia com um exercício no qual os atores deveriam construir narrativas para dar forma às suas próprias memórias. Como explica Moreira (2016), o intuito do exercício não era apenas o de conhecer as histórias de vida dos atores, mas também identificar o modo como eles

narravam essas histórias, que *ficções e recursos dramatúrgicos* encontravam para *dar sentido às suas lembranças*.

Com isso, o foco não se limitava às histórias em si, mas ao modo como eram editadas: a forma como cada ator dilatava ou encurtava o tempo cronológico para valorizar determinados aspectos de sua biografia, os objetos que ajudavam a construir a narrativa e as estruturas encontradas para costurar diferentes passagens.

Me interessava pensar na memória como ato criativo. De refletir sobre essa ilusão que ela te dá de que você é um ser único, quando na verdade suas histórias de vida muitas vezes nem coincidem umas com as outras, a ponto de não parecer que foi a mesma pessoa que as viveu. Mas a memória te dá isso, essa sensação de unidade (MOREIRA, 2016)

Figura 15 – Cena do espetáculo *O Jardim*, da Cia. Hiato.
Crédito: Cia. Hiato/divulgação

Após esse exercício realizado no processo de criação de *O Jardim*, as narrativas dos atores foram transformadas em uma dramaturgia ficcional, embora o recurso do nome próprio permanecesse. Além disso, os objetos pessoais trazidos pelos integrantes durante a criação foram incorporados à cena e passaram a funcionar, de algum modo, como indício material de certa

dimensão biográfica dessas histórias. Presentes no palco, artefatos pessoais como caixas, fotografias familiares e fitas VHS acenavam sutilmente para a “infraestrutura real” (MARTIN, 2013, p. xii) que ancorava a dramaturgia.

Nesse sentido, a cena final da obra – em que os atores se dirigem ao público em primeira pessoa para falar da sua relação com aqueles objetos – poderia ser vista como uma espécie de fio condutor para o trabalho seguinte, *Ficção*. Após passarem três espetáculos sendo chamados pelos seus próprios nomes, os atores, ainda que de forma breve, começam a falar abertamente de si, o que será radicalizado na série de solos biográficos desenvolvidas no trabalho seguinte.

É, sobretudo, a partir da investigação sobre a memória em *O Jardim* que vai surgir a base da exploração cênica e conceitual desenvolvida em *Ficção*. Como explica Moreira (2016), trata-se de uma pesquisa ancorada na hipótese de que tanto a memória quanto nossa própria percepção de realidade seriam construídas com base em *estruturas ficcionais*. Em diálogo com essa premissa, são criados os seis solos biográficos que compõem o *Projeto Ficção*.

Assim, ao propor um aprofundamento na premissa de que *a ficção é mediadora da realidade*, os imbricamentos entre o real e o ficcional explorados desde *Cachorro Morto* adquirem uma perspectiva nova e invertida: não se trata mais de evidenciar o que há de real no teatro e, sim, *o que há de teatral na própria vida*.

O modo de trabalhar as biografias, tanto dos atores como, posteriormente, dos amadores, se apoia em uma construção dramatúrgica que busca assimilar os padrões ficcionais explorados pelos participantes ao narrarem suas biografias. No caso de *O Jardim*, por exemplo, havia uma camada melodramática no espetáculo que correspondia ao estilo das narrativas biográficas previamente trazidas pelos atores. Camada essa que, no entendimento de Leonardo Moreira, poderia ser vista, de algum modo, como reflexo da própria memória coletiva brasileira, de uma sociedade “que consome melodrama compulsivamente” (2016).

Nessa operação, estaria presente ainda outra hipótese, desenvolvida tanto em *Ficção* quanto em *Amadores*: a de que o modo de estruturar nossas memórias não apenas é um ato de criação, como também estaria intimamente

vinculado a essas “ficções que a gente consome” (MOREIRA, 2016). Ou seja, que as estruturas de ficção encontradas para construir a memória e a realidade teriam correspondência com as ficções culturais e artísticas que assimilamos em nossas vidas.

Esse aspecto, por sua vez, poderia ser aproximado a certa crítica do sujeito presente também no discurso e nas obras de Jérôme Bel. Ao questionar certa noção cartesiana de sujeito como “entidade autorrepresentacional, fechada, delimitada pelos seus limites corporais localizados e visíveis” (apud LEPECKI, 2006, p. 95), tanto a Cia Hiato como o diretor francês se aproximariam das noções de subjetividade desenvolvidas por algumas vertentes da filosofia contemporânea pós-estruturalista.

[...] tanto para Foucault como para Deleuze, as subjetividades são sempre processos de subjetivação, devires ativos, desencadeamento de potências e forças com o fim de criar para si mesmo a possibilidade de ‘existir como obra de arte’ (LEPECKI, 2006, p. 26).

Um modo de ilustrar essa aproximação entre a Hiato e Jérôme Bel acerca da noção de sujeito seria por meio da obra *Shirtologie*, mencionada anteriormente. Nela, o performer demonstra, de modo irônico e literal, como um corpo se apropria dos imperativos culturais que aparecem escritos ou estampados nas camisetas que veste.

De forma semelhante, ao pensar em narrativas biográficas como apropriações de estruturas ficcionais pré-existentes, como ocorre na investigação da Hiato, é possível identificar esse interesse comum acerca dos processos de subjetivação, com especial ênfase ao diálogo entre indústria cultural e construção da subjetividade, como aparece em *Gala* e *Amadores*. Em síntese, trata-se de um entendimento não essencialista acerca da noção de sujeito, que seria visto preferencialmente como fruto das interações comunicativas, sociais, culturais e linguísticas processadas em seu cotidiano.

Portanto, ao iniciar o *Projeto Ficção*, os artistas da Companhia Hiato estavam interessados em compreender e explorar criticamente os vínculos entre biografia, representação e narrativa, ao pensar a ficção como mediadora da realidade. Segundo o diretor Leo Moreira, o interesse da proposta residia

em criar essa camada ambígua entre realidade e ficção para refletir sobre a indissociabilidade própria a esses dois campos. “E se a gente pudesse criar um espetáculo em que a plateia se colocasse em questão? A plateia falasse: ‘eu não sei mais se isso é realidade ou ficção?’” (MOREIRA, 2016).

Nesse sentido, a proposta da Hiato corresponde ao que Lehmann (2007) observa no contexto do chamado teatro pós-dramático, em que o essencial não seria a afirmação do real em si, mas a incerteza, por meio da indecibilidade, quanto a saber se o que está em jogo é realidade ou ficção, com vistas tanto a um efeito estético quanto a *uma maior consciência sobre a representação*.

Se o espectador se pergunta (forçado pela prática da encenação) se deve reagir àquilo que se passa no palco como ficção (esteticamente) ou como realidade (moralmente, por exemplo), essa via do teatro no limite do real justamente desestabiliza a segurança irrefletida e a certeza com que o espectador vivencia seu estado como um modo de comportamento social não problemático. (LEHMANN, 2007, p. 169)

Assim, no processo criativo de *Ficção*, o exercício de narrar histórias de vida dos atores, explorado anteriormente no processo d’*O Jardim*, surgia acompanhado tanto por dados fictícios como também por alguma questão pessoal “que eles quisessem resolver publicamente” (FILÓCOMO, 2013, p. 24). Ou seja, as narrativas comportavam tanto memórias reais como memórias inventadas. Como conta Moreira (2016), no projeto havia três camadas de entendimento em jogo: *a realidade, a ficção e a mentira*.

Uma vez que o título do espetáculo já determinava o pacto estabelecido com o espectador – que não era o do documentário, nem o da autobiografia, e sim, o da ficção – as narrativas passavam a ser trabalhadas em seu potencial dramático, ainda que, para isso, fosse necessário algum grau de invenção. “Às vezes eu tenho que mentir para criar uma melhor dramaturgia. Às vezes, é o contrário” (MOREIRA, 2016).

Uma metáfora para evidenciar o tratamento que as biografias receberam no espetáculo pode ser encontrada na cenografia que acompanhou a temporada inaugural do trabalho em São Paulo, no SESC Pompeia, em outubro de 2012. Nela, as paredes originais do teatro, feitas com tijolo, eram

aproveitadas em cena, mas também vinham acompanhadas paredes falsas, feitas de madeira, que “complementavam” as originais para construir o cenário que o grupo necessitava. Nessa operação, estaria uma analogia ao tratamento dado à matéria biográfica no espetáculo: uma vez que eram apresentadas no palco, precisavam funcionar dramaturgicamente, ainda que, para isso, algumas ‘paredes falsas’ fossem adicionadas.

A ideia de que a ficção é mediadora da realidade não apenas aparecia na estrutura dos solos, mas também no texto dos atores, em um jogo metalinguístico sobre a própria criação, no qual o esforço parecia ser o de levar ao limite tanto a reflexão quanto a prática acerca dos imbricamentos entre realidade e ficção.

Esse procedimento era operado de diversas maneiras na série de solos. De um modo geral, buscavam criar “efeitos de atuação” e, predominantemente, de “não atuação” (CORNAGO, 2005) sobre o espectador. Como exemplo, é possível citar uma série de recursos recorrentes em diversos solos, tais como: simular “errar o texto”; simular problemas técnicos durante a apresentação; convidar familiares (pai, irmã e filho) para contracenarem com os atores em seus solos; ficar nu em cena; dirigir-se diretamente ao espectador, criar metarrelatos sobre o processo de construção dos solos etc.

De algum modo, todos esses efeitos de não atuação buscavam imprimir certo caráter de autenticidade à cena, como se os solos fossem únicos e diferentes a cada apresentação. Trata-se de um recurso que consiste em construir uma *teatralidade camuflada de performatividade*, ou seja, de criar uma série de representações que parecessem autênticas, inéditas, espontâneas e não repetíveis, quando, em realidade, todas as cenas haviam sido “milimetricamente marcadas” (MOREIRA, 2016).

Além de criar procedimentos para embaralhar as noções de ficção e realidade a partir dos efeitos de não atuação, os solos também eram construídos, em boa parte, a partir da reflexão dos atores sobre essa relação. Assim, ao mesmo tempo em que brincavam com a percepção da plateia no plano da ação, buscavam também compartilhar ideias sobre esse gesto.

A dimensão reflexiva do metateatro aparece de forma acentuada, por exemplo, nos solos das atrizes Luciana Paes e Aline Filócomo, ambos

construídos como um longo prólogo, criado de modo a incorporar a processualidade de suas criações. Por conta dessa estrutura, em boa parte dos monólogos, as atrizes buscavam refletir sobre o teatro e a criação, ou sobre a ideia em si de fazer das biografias obras de ficção.

Figura 16 – Solo da atriz Luciana Paes, integrante do projeto Ficção, da Cia. Hiato.
Crédito: Lígia Jardim

Nesses dois solos, a perspectiva pós-estruturalista de desconstrução do sujeito, mencionada anteriormente, também aparece nas entrelinhas das reflexões das atrizes. No caso do solo de Aline Filócomo, a existência das várias “Alines” que vão participar de um mesmo teste de teatro – como “Aline Separação”, “Aline do Mundo”, “Aline Irmã Mais Velha” – faz eco tanto à ideia de uma subjetividade modelada pelos papéis sociais que adotamos em diferentes contextos da vida, como também à ideia de subjetividade como uma multiplicidade resultante de diversos processos de subjetivação.

Em um determinado momento, a atriz se pergunta “qual Aline é a mais real?”, o que projeta o questionamento, filosófico por excelência, sobre o que resta de “real” em uma perspectiva na qual o mundo é pensado como linguagem. Já no solo de Luciana Paes, a lógica da apropriação “ctrl+c/ctrl+v”

(que corresponde ao gesto de copiar e colar textos no computador) é explorada para dar a ver os limites da ideia de originalidade e de indivíduo, em uma reflexão sobre autoria semelhante à que realiza Jérôme Bel em *Le dernier spectacle (une conférence)* (2004) e que, por sua vez, remete à famosa tese sobre a morte do autor desenvolvida por Barthes (2004), na qual um autor escreve sempre por muitas vozes.

A partir da premissa de que “todas nossas ideias são de segunda mão, seja consciente ou inconscientemente”, a atriz brinca de se apropriar de criações de terceiros: canta trechos de *Fora da Ordem*, de Caetano Veloso, como se fosse uma música que estaria compondo; mostra o exercício que criou pra lidar com seu próprio fracasso, chamado ‘decadência’, para no fim do espetáculo dar crédito à artista Cristiane Paoli Quito por sua invenção; e também repete frases ditas em outros solos do *Projeto Ficção* como se fossem suas – uma premissa que alinhava diversas criações do projeto.

“Faz diferença se não é minha vida?”, pergunta ao público, novamente provocando a reflexão filosófica sobre o que diferenciaria ontologicamente a realidade da ficção no teatro. E, nesse jogo, questiona-se ainda sobre a possibilidade de “enganar o outro” no palco, seja porque este é o espaço real por excelência – “você veem tudo, meus problemas, meus defeitos, não posso achar que eu vou enganar vocês” (MOREIRA, 2012)⁶¹ – seja porque é o espaço da ficção por excelência, e que, portanto, a ideia de “mentir” seria mera redundância.

Como explica Leonardo Moreira (2016), a conceituação de realidade e ficção presente no trabalho da Cia. Hiato projeta ecos às definições do filósofo Slavoj Žižek a respeito dos conceitos de real, realidade e ficção. O diretor sintetiza sua apropriação das ideias do filósofo esloveno da seguinte maneira:

Ele (Žižek) fala [...] que o único sentimento real mesmo é a angústia, e a gente vai dando forma pra ele de acordo com as ficções que a gente consumiu, como quando dizemos: ‘isso aqui é amor, isso aqui é paixão’. Mas é tudo um formato ficcional para essa sensação. Por isso, ele diz que, quando

⁶¹ Trecho extraído de gravação em vídeo do espetáculo *Ficção #3*, escrito por Leonardo Moreira, a partir de material biográfico da atriz Luciana Paes.

você perde a ficção, na verdade o que você perde é a realidade. (MOREIRA, 2016)

Nas entrelinhas dessa ideia, estaria a premissa de que a realidade seria uma construção operada pela linguagem. Nesse sentido, ela estaria baseada em estruturas ficcionais, de modo semelhante às ficções criadas artisticamente, e é esse pensamento que sustenta a indiferenciação entre realidade, ficção e mentira no projeto.

Žižek (apud GUIDE, 2012)⁶² afirma, por exemplo, que o desejo humano é culturalmente aprendido, portanto, artificial: “não há nada natural, nada espontâneo no desejo humano”, afirma. No entanto, em sua aproximação ao pensamento de Lacan, Žižek está interessado em também refletir sobre o Real que coabita as ficções da realidade, entendido como algo que sempre excede o simbólico em nossa experiência com o mundo.

Žižek concebe a realidade como uma construção ficcional que intenta justamente estabelecer coerência contra os efeitos “desintegradores” do Real, manifestados no trauma, na perda, na angústia etc. “Se algo se torna muito traumático, muito violento ou muito cheio de gozo, as coordenadas da nossa realidade se estremecem. Precisamos transformar isso em ficção” (ŽIŽEK apud GUIDE, 2012). Nesse sentido, o real pode ser entendido também como aquilo que “resiste à representação” (SÁNCHEZ, 2007).

Se considerarmos as concepções zizekianas no contexto do espetáculo *Ficção*, é possível pensar essa camada do real como aquela que paira sobre a construção das ficções biográficas, sobre a qual não parece haver nunca um “acesso direto” (SAISON, 1998, p. 44), mas que, simultaneamente, é algo que o espetáculo não cessa de evocar, mesmo que sob o *recalque* da metalinguagem, da metáfora ou da própria mentira.

Nesse sentido, o real, em *Ficção*, somente poderia ser percebido por meio de aproximações fragmentárias, pensado como “lampejos” (FOSTER, 2014), “sintoma” (FERNANDES, 2010), ou como essa espécie de “encontro faltoso” (FOSTER, 2014), em paralelo a essa estética da processualidade, ou a essa teatralidade camuflada de performatividade que o espetáculo projeta. Pois, como sugere Martin (2013), o campo dos chamados teatros do real

⁶² Citação dentro do filme *The Pervert's Guide to Ideology* (2012).

consiste, muitas vezes, em sublinhar o paradoxo de, simultaneamente, “depositar uma confiança na realidade empírica” e “sublinhar uma crise epistemológica no conhecimento da verdade” (p. 14).

Mas o que seriam, então, essas aproximações fragmentárias ao real presentes no projeto da Cia. Hiato? Ou, ainda, seria possível identificar e localizar aquilo que “escapa” à ficção, ou que a excede? Para o diretor Leonardo Moreira (2016), o real poderia, por exemplo, ser antevisto pelos seus efeitos fora de cena. Como exemplo, cita monólogos em que os familiares dos atores são convocados a participar da criação.

O solo da Aline modificou a relação que ela tinha com a irmã, a história do solo modifica o modo como elas se veem na realidade. Agora chegou um momento que a irmã da Aline não vai mais fazer o solo dela. Não adianta, é complexo assim. Porque a ficção também altera a realidade. E o que a gente faz com isso? Eu posso continuar fazendo isso aqui? Eu não posso? É um monte de questões éticas que estão o tempo inteiro. (MOREIRA, 2016)

A ideia de um real que se antevê por suas consequências estaria no âmago de sua problematização ética. Como afirmam os cineastas Eduardo Coutinho e João Moreira Salles, a questão ética seria o único “elemento verdadeiro de distinção entre o documentário e a ficção” (apud LEITE, 2014, p. 26). E esta parece ter sido a questão que o grupo enfrentou ao lidar com esse campo no espetáculo *2 Ficções*, como veremos a seguir.

Assim, embora a opção conceitual da Cia. Hiato busque conceber a ficção como construtora da realidade, e assim, jogar com as ficções artísticas sem distinguí-las ontologicamente da realidade, os efeitos extracênicos que surgem ao lidar com a matéria biográfica, ainda que camuflada à ficção, evocam simultaneamente um real oculto que paira sobre o díptico realidade/ficção.

Para Moreira (2016), outro solo que fricciona “o limite do real” ao levar para o palco uma relação biográfica é o do ator Thiago Amaral. O monólogo conta com a presença do pai do ator, que havia rompido laços com o filho após saber que ele é homossexual. Assim, o solo de Thiago se estrutura como um pretexto para o reencontro com o pai.

De modo semelhante ao que ocorre no monólogo de Aline, a ficção construída pelo projeto da Cia. Hiato colabora para modificar a realidade. Ou seja, aqui, o real é novamente evocado pela manifestação dos seus efeitos. Esse dado é também abordado em seu solo, quando o ator relata como o fato de “fazer um projeto de peça juntos” no teatro reativou o vínculo e gerou uma convivência cotidiana entre os dois: “A ideia foi trazer meu pai para vivenciar esse nosso dia a dia” (MOREIRA, 2012)⁶³.

Figura 17 - Cena do solo de Thiago Amaral no *Projeto Ficção*, da Cia. Hiato. Crédito: captura de vídeo/reprodução.

Ao mesmo tempo em que a ficção apresentada no solo tem consequências no campo extrateatral, a cena é construída de modo a reforçar, teatralmente, a autenticidade do reencontro original entre pai e filho. Segundo Moreira (2016), algumas marcações mínimas, como uma tosse do pai, ou outras que exigem um grau a mais de atuação, como as cenas emotivas de Thiago, correspondem a ações previamente ensaiadas. O diretor, no entanto, enxerga a cena como uma radicalização dessa duplicidade entre o real e o ficcional.

⁶³ Trecho extraído de vídeo de *Ficção #1*, escrito por Leonardo Moreira, a partir de material biográfico do ator Thiago Amaral.

E é esse jogo que eu queria com a plateia, que ela assistisse uma coisa real, ‘eu tô vendo um pai e um filho juntos’. Pois realmente eles estão vendo um pai e um filho juntos. Mas não como eles acham que estão vendo. (...) Porque o pai do Thiago é ensaiado. E o Thiago também. (...) Ele olha para o pai e fala, emocionado, atuando, mas parece que é de verdade – porque é de verdade, né? Essa é a loucura... (MOREIRA, 2016)

No solo de Thiago, a *evocação do real traumático* surge tematizada pela dramaturgia em diversos momentos. Ela estaria nas entrelinhas das regras criadas em cena para “evitar tocar nos assuntos que a gente não quer tocar” (MOREIRA, 2012); ou na passagem em que o pai sai de cena, pois “não quer ser visto” quando Thiago irá relatar o episódio que desencadeou a ruptura dos laços entre os dois; ou ainda no código estabelecido com a plateia de que a palavra “merda” será usada sempre que “essa peça começar a ter um fundo mais emocional”, como diz Thiago Amaral em seu solo.

A partir desse jogo, o solo radicaliza a simultaneidade entre exposição/ficcionalização da relação entre pai e filho. Como se a fragilidade da relação estivesse “protegida” – ou recalcada, para usar a linguagem psicanalítica – pela sua elaboração dramatúrgica e teatral. Ao mesmo tempo, tal proteção permite que aspectos delicados dessa mesma relação sejam expostos em cena, colaborando para que a “evocação do real” não ocorresse somente no âmbito dramatúrgico, mas também estivesse de algum modo nas entrelinhas da relação testemunhada pelo público.

A presença inusitada do próprio pai do ator, um senhor de mais de sessenta anos, que no início da apresentação paramenta o filho nu com fantasia infantil, é uma experiência transgressiva de exposição de intimidade em estado extremo, em que a representação parece entrar em colapso, interceptada pelos circuitos reais de parentesco e energia que unem os dois sujeitos. (FERNANDES, 2013a, p. 414).

No entendimento de Fernandes (2013a), estaria a premissa de que a dimensão real responsável por estruturar a relação entre pai e filho é um elemento que paira sobre o espetáculo, ainda que de modo difuso, expressa por “circuitos reais de parentesco e energia”. Nesse sentido, o “limite do real” verificado no solo de Thiago Amaral é também seu paradoxo, que consiste no

fato das ações serem simultaneamente performadas e fabricadas, simuladas e vivenciadas. Pois ainda que o “pacto” solicitado pela Cia. Hiato com o espectador seja para que ele “leia” as cenas como ficção, o uso do material biográfico – e, mais do que isso, de um material biográfico vinculado a alguma questão “que [...] quisessem resolver publicamente” (FILÓCOMO, 2013) –, assim como os efeitos de não atuação criados projetam justamente uma percepção oposta, o que colabora para manter a “tensão indissolúvel entre o par experiência e representação” (LEITE, 2014, p 158).

A considerar a cena brasileira recente, é possível encontrar tratamentos distintos dados ao material biográfico e documentário, no que se refere a essa evocação do real. Em trabalhos solos como *Conversas com meu pai* (2014), de Janaina Leite (SP), e *As rosas no jardim de Zula* (2012), da Zula Cia. de Teatro (MG), o contrato feito com o espectador não é, como no caso da Cia. Hiato, o da ficção, mas o da autobiografia documental, o que, portanto, pressupõe um esforço para estabilizar o campo do que é *verdade*.

Nos dois casos, o material biográfico explorado remete a situações traumáticas que perpassam a relação das atrizes em cena com seus familiares, o pai, no primeiro caso, e a mãe, no segundo. É também comum a existência de uma espécie de prólogo, nos dois trabalhos, que tem a função de refletir eticamente sobre escolhas feitas durante o processo criativo quanto à decisão de usar material da vida em cena, além de deixar claro o *pacto de verdade* estabelecido com o espectador.

No caso de *As Rosas no Jardim de Zula*, por exemplo, o pacto surge na segunda versão da obra, criada em 2013, após o falecimento da mãe da atriz Talita Braga, cuja biografia é retratada na obra. Devido ao acontecimento, a atriz decide incluir um depoimento na cena inicial da peça, a fim de relatar o episódio, o que sublinha justamente certos contornos éticos que impõem limites sobre o tratamento ambíguo entre o ficcional e o biográfico.

Ao pensar nesses trabalhos em diálogo com os solos do *Projeto Ficção*, o que aparece nas entrelinhas dos pactos propostos são interesses distintos no que se refere aos sentidos construídos junto ao espectador, o que também acena para a existência de diferentes concepções filosóficas a estruturar a relação com o real.

No caso da atriz Janaina Leite, que é também pesquisadora acadêmica, o posicionamento acerca do tratamento do real em seus trabalhos cênicos está claramente demarcado, tanto no prólogo de *Conversas com meu pai*, como também em algumas de suas produções teóricas.

Motivada por “questões afetivas, éticas, psicológicas” (LEITE, 2014, p. 156), a atriz afirma que a premissa inicial de sua investigação, centrada justamente na indiferenciação entre o território da ficção e o do real, se tornou problemáticas no decorrer da pesquisa, sobretudo pelas questões éticas e pelas consequências que o gesto de contato com o “referencial real” (LEITE, 2014, p. 86) acarreta.

Leite destaca que é justamente a tensão com esse referencial real o que parece justificar a proposta de levar à cena sua autobiografia. Nesse sentido, a atriz se contrapõe à “dissolução da ideia de sujeito por uma certa crítica pós-estruturalista” (2014, p. 157) ao afirmar, em diálogo com o filósofo Paul Ricoeur, a “pressuposição ontológica da referência”.

Posicionamentos como o de Lidell⁶⁴ ou o que tentamos imprimir em *Conversas com meu pai* assumem o risco daquilo que Boileau chamou de ilusão referencial, já que assumimos dizer que **há** a vida, **há** a experiência, sobre a qual se pode falar. Essa é a “pressuposição ontológica da referência”, como diz Ricoeur. (LEITE, 2014, p. 158)

Ao mesmo tempo, a questão da verdade é também problematizada no espetáculo *Conversas com meu pai* ao abordar a memória, uma vez que esta também é constituída por processos psíquicos capazes de “forjar lembranças” e produzir “espécies de ficções verdadeiras”, “que (...) agem em nós como agem as lembranças reais” (LEITE, 2014, p. 159). Nesse sentido, haveria aqui a premissa de uma “tensão indissolúvel entre o par experiência e representação” (p. 158), semelhante ao que ocorre no trabalho da Hiato, ainda que o diálogo com os campos da verdade e da experiência sejam distintos.

Assim, embora seja possível dizer que, nos dois casos, os trabalhos buscam o reconhecimento da tensão entre realidade e ficção, o modo como

⁶⁴ A pesquisadora faz referencia a declarações feitas pela artista espanhola Angélica Liddell, que afirma: “(...) construir não significa fingir. Desloco-me numa linha tênue entre a construção e os sentimentos reais. (LIDDELL apud LEITE, 2014, p. 157)

tratam essa tensão é marcado por certa diferença ontológica em relação ao referente.

Em *Conversas com o meu pai*, o tratamento dado a essa tensão poderia ser sintetizado na seguinte frase, proferida pela atriz em um dado momento do espetáculo: “Tudo o que estou dizendo, esse texto aqui, foi inteiramente decorado, ensaiado, e é integralmente verdadeiro, parte da minha vida real” (DAL FARRA apud LEITE, 2014, p. 156).

Já no *Projeto Ficção*, embora esse tratamento adquira nuances distintas em cada um dos solos, a chave de leitura proposta pelo grupo está no título mesmo do trabalho, ainda que a dimensão de experiência que perpassa as autobiografias e os efeitos de não atuação propostos em cena sugiram, muitas vezes, o seu contrário. Mas é importante pontuar que, conceitualmente, os tratamentos são atravessados por interesses cênicos, éticos e teóricos distintos.

O contraste entre esses dois exemplos revela a dimensão filosófica que paira nas entrelinhas do campo dos teatros do real. Segundo Martin (2012, p. 01), sua principal característica consiste em abordar “diretamente a condição global de epistemologias problemáticas sobre verdade, autenticidade e realidade”.

Ao trazer para essa tese a problematização acerca dos conceitos de real, realidade e ficção, a partir de experiências autobiográficas da cena brasileira recente, o intuito não é o de aprofundar-nos nas implicações filosóficas acerca desses conceitos, já que, no caso do trabalho com os não profissionais, a premissa do referente real parece ainda mais complexa de ser estabilizada. Mas, sim, de considerar as implicações éticas que circundam a presença autorreferencial dessas pessoas, já que o real se antevê, nesses contextos, sobretudo pelos seus efeitos. Nesse sentido, um dos aspectos que terá relevância para a análise é justamente o *tratamento dado ao referente* em cada um dos espetáculos, seja do ponto de vista cênico ou discursivo dos criadores, de modo a estabelecer conexões entre procedimentos e produção de sentido.

No caso do trabalho da Hiato, o desejo de jogar com as interseções entre memória, realidade, ficção e mentira, por meio do recurso da

ambiguidade, encontrou um limite de exploração na montagem seguinte, 2 *Ficções* (2014). Aqui, o conceito expandido de ficção passa a abarcar materiais muito distintos, que vão desde narrativas literárias (*A Gaivota* e *Reparação*), até memórias inventadas, passando pela elaboração da biografia do diretor e mantendo o recurso de chamar os atores pelos seus nomes próprios.

Na experiência, o grupo vivencia o limite do jogo com a ficção iniciado no trabalho anterior, ao perceber a impossibilidade de se levar às últimas consequências a *situação fictícia* que ancorava a dramaturgia: de que o diretor Leonardo Moreira estivesse com uma doença terminal. A proposta aqui era examinar se seria possível propor uma ficção que extrapolasse a própria moldura teatral e se manifestasse também no âmbito extracênico.

A gente chegou a cogitar que eu ia sumir mesmo, que ia passar três meses desaparecido, para sustentar a ficção. Mas aí a gente não conseguiu fazer. Porque aí começa a ficar grave demais. As pessoas começaram a ligar lá na casa da minha mãe, perguntando: ‘o Leonardo tá internado, é isso?’. Aí vem a mentira. Porque se desapareço e falo no jornal que o Leonardo está doente, estou criando uma mentira. (MOREIRA, 2016)

Na reflexão do diretor, se evidenciam os limites éticos de transpor uma mentira, inicialmente construída no âmbito cênico, para fora da instituição teatral. Esse limite é tocado quando o grupo tenta levar a ficção para um campo que é tradicionalmente visto como marca da “‘evidência’ de que aquilo que supostamente aconteceu tenha, de fato, acontecido”⁶⁵ (MARTIN, 2013, p. xiii). A constatação de que o trabalho havia tocado um limite quanto às fronteiras do campo da ficção faz com que ele seja excluído do repertório da companhia, após testar distintos formatos em sucessivas temporadas.

Ao mesmo tempo, após duas criações em que todo o jogo entre realidade e biografia esteve centrado no contexto dos próprios integrantes da companhia e de seus familiares, surge o desejo por manter a representação calcada na realidade, porém, aliada a certa *experiência da alteridade*, a partir do diálogo com pessoas que não pertencessem necessariamente ao núcleo pessoal dos artistas do grupo. Desse desejo, nasce a criação de *Amadores*.

⁶⁵ Tradução nossa para: “[...] ‘evidence’ that what is purported to have happened actually did happen”.

Do ponto de vista conceitual, a trajetória da Companhia Hiato rumo aos amadores pode ser vista como um *projeto gradual de aproximar-se da realidade para, dali, repensar a ficção*. Se nos primeiros trabalhos essa aproximação se dá principalmente por meio da evocação ao nome próprio e pelo uso de histórias pessoais no processo de criação (que por vezes resvalavam também para a cena), a partir de *Ficção*, a dimensão biográfica ocupa o centro da proposta, ao mesmo tempo em que projeta o reflexo ficcional de sua existência.

Assim, os espetáculos mais recentes do grupo poderiam ser vistos como *cenar de transição*. Como se a última cena d'O *Jardim*, em que os atores falam ao público sobre a história de seus objetos presentes no palco, funcionasse como um prenúncio da pesquisa seguinte do grupo, materializada nos solos desenvolvidos em *Ficção*. Esta obra, por sua vez, revelaria, por meio da autorreferencialidade e da presença de familiares dos atores, o caminho que os levaria a *Amadores*.

Nessa trajetória, transita-se do evidenciamento da *realidade teatral que existe por trás da ficção cênica*, ao evidenciamento da *dimensão ficcional que estrutura a própria realidade*, até se chegar na *abertura ao outro* que vai caracterizar o trabalho do espetáculo *Amadores*, analisado a seguir.

2.4. PARADOXOS DA ALTERIDADE EM *AMADORES*

*De que estamos falando?
De clichês?
De estereótipos?
Ou seria de estigmas que caem por terra a cada vida partilhada?*⁶⁶

Assim como ocorre em *Gala*, a presença dos atores do cotidiano em *Amadores*, da Cia. Hiato, é também construída a partir de um tratamento provocativo sobre o espectador, ao aliar prazer e crítica, empatia e distanciamento, ficção e realidade, autenticidade e repetição. Como revela a frase que abre esta análise, extraída do epílogo da obra, trata-se de um espetáculo que permite leituras distintas, pois atravessa um fio tênue entre a exposição de “clichês” e o potencial de uma experiência partilhada entre atores, não atores e espectadores, capaz de subverter “estigmas”.

No entanto, ao contrário do que ocorre na montagem dirigida por Jérôme Bel, as participações em *Amadores* não seguem a estrutura procedimental do *dispositivo cênico*. De algum modo, a “moldura” encontrada pela companhia busca adequar-se ao desejo e às necessidades dos participantes quanto à sua própria autoexposição. Assim, alguns relatam histórias de vida, momentos difíceis, passagens da infância. Outros preferem dançar, cantar, interpretar ou responder perguntas. E há também aqueles que fazem comentários sobre o próprio espetáculo, o que de algum modo projeta o mecanismo paralático (FOSTER, 2014) da reflexividade acerca dessas participações.

Mais do que pensar em *Amadores* dentro de formas pré-existentes, como o “teatro documentário” e a “autobiografia”, é possível descrevê-lo como uma criação híbrida, que alia estruturas ficcionais, narrativas autobiográficas, enquetes, números artísticos, reflexões metateatrais etc. E assim como ocorre no *Projeto Ficção*, as participações são pensadas de modo a revelar um pressuposto semelhante ao que persegue Jérôme Bel, acerca de como a cultura e a linguagem se inscrevem nos corpos, imaginários e narrativas.

⁶⁶ Trecho do texto do espetáculo *Amadores*, da Cia. Hiato, com dramaturgia de Leonardo Moreira.

Em cena, estão presentes amadores e profissionais. A seleção do primeiro grupo ocorreu a partir de três mecanismos distintos: convites⁶⁷, uma oficina realizada em 2015 e anúncio no jornal, em busca de “artistas amadores e pessoas sem experiência no palco”. Já os profissionais que participam da obra são os próprios atores da Cia. Hiato, também em exposição autorreferencial.

Após a realização de testes e entrevistas, foram selecionados 14 amadores para o elenco. São eles: um jovem imigrante angolano; uma faxineira; uma dona de casa; um advogado em seu quinto ano sabático; um bailarino atendente de telemarketing; um ator pornô; um técnico de som transexual; uma estudante de jornalismo; um cientista social ex-morador de rua; um lutador de boxe profissional; um crítico de cinema; uma professora de escola pública; uma advogada e um senhor italiano.

Os ensaios ocorreram ao longo de um mês e a criação foi basicamente pautada por quatro exercícios distintos – ou “linhas de trabalho” (MOREIRA, 2016). Em um primeiro patamar, estavam as *entrevistas* que o grupo realizava com os participantes, mecanismo explorado desde o processo de seleção; em outro, as “aulas” (ou “treinamentos”) que os participantes davam/ensinavam uns para os outros⁶⁸, um pouco ao estilo do que também aparece em *Gala* e em *Pichet Klunchun and Myself*.

Os participantes também exibiam e editavam seus depoimentos/habilidades pessoais durante os ensaios, com ajuda dos integrantes da Hiato. E, por último, apresentavam aos demais suas “referências culturais”, ou seus *modelos favoritos de ficção*, do tipo: “que filme eu gostaria de ter feito”, “o que eu assisto em casa”, “minhas cenas favoritas” etc., o que se relaciona com o *conceito expandido de ficção* desenvolvido pelo grupo paulista, como será discutido a seguir.

⁶⁷ Os convites eram feitos a pessoas cujo perfil sugerisse temas que o grupo considerasse relevantes para serem abordados no espetáculo, como é o caso da participação do transexual Don Lino.

⁶⁸ No espetáculo *Amadores*, esse dispositivo aparece apenas em uma única cena: trata-se da sequência em que o advogado Giovanni ensina movimentos de defesa pessoal ao angolano George.

Além disso, como explica a atriz Paula Picarelli em uma das cenas de *Amadores*, o “critério de seleção do elenco foi *subjetivo*”⁶⁹. No entanto, ainda que não houvesse regras muito fixas, alguns princípios mais gerais foram levados em conta nesse processo, tais como: diversidade no perfil dos participantes; ter boas histórias para contar; ter carisma; trazer uma habilidade artística interessante; ter um mínimo de consciência acerca da sua própria representação.

Figura 18 – Elenco de *Amadores* realiza aquecimento no Teatro Sesc Consolação.
Crédito: Lígia Jardim

De acordo com Leonardo Moreira (2016), no que se refere ao primeiro vetor, o fato de o elenco ter sido selecionado a partir de anúncio de jornal colaborou para aumentar a diversidade dos participantes, já que o anúncio contribuiu para atingir um público não necessariamente vinculado ao ambiente teatral.

O anúncio no jornal mudou muito o perfil das pessoas. E a gente sentiu que precisava dessa mudança. Porque a primeira

⁶⁹ Trecho da obra *Amadores* (2016), da Cia. Hiato, com direção e dramaturgia de Leonardo Moreira. Transcrição feita a partir de gravação em vídeo da primeira temporada do espetáculo, em maio de 2016.

oficina, como foi divulgada apenas em espaços de teatro, tinha um público ainda pouco diversificado (MOREIRA, 2016).

Para compreender a criação dramatúrgica e os sentidos que sustentam a participação dos não profissionais em *Amadores*, a proposta é analisar o espetáculo a partir da tensão entre duas perspectivas distintas. De um lado, estaria a dimensão de *autenticidade* que surge da exposição cotidiana dos amadores, seja em sua partilha de experiências com o espectador, seja pelo aspecto inabitual de sua presença quanto à tradição do teatro profissional no Brasil.

De outro, o contraponto a essa perspectiva, promovido pela *moldura cênica ficcional* que o grupo constrói para viabilizar a participação dos atores do cotidiano no espetáculo. Trata-se de uma estrutura criada para dialogar com o conceito-chave que atravessa os trabalhos mais recentes do grupo: o de *ficção*. E é em torno dele que vamos iniciar a análise.

2.4.1. A FICÇÃO COMO CONCEITO EXPANDIDO NO TRABALHO DA CIA. HIATO

Como foi visto na análise da trajetória da Cia. Hiato, um dos conceitos que terá importância nas criações do grupo é o de *ficção*. Exemplo disso é que suas duas obras anteriores não apenas tematizavam tal vertente representativa, como também a transpunham para o próprio nome dos espetáculos (*Ficção* e *2 Ficções*).

Como foi abordado anteriormente, uma das transformações na pesquisa do grupo mais pertinentes às discussões propostas nesta tese diz respeito justamente à ampliação/expansão desse conceito ao longo da trajetória da companhia. Se nas primeiras criações da Hiato, a ficção era pensada em seu sentido tradicional, nos termos do “como se” de uma história inventada, na medida em que a pesquisa do grupo volta-se para o campo da realidade autobiográfica dos atores, a noção de ficção também se desloca.

Pois, ao tangenciar o “como é” (SCHECHNER, 2006) de uma história vivida, passa a designar *aquilo que media a percepção da realidade*. E, nesse sentido, é possível pensar que o conceito de ficção, nos trabalhos da Hiato, por

vezes ganha um sentido semelhante àquele que circunda a própria noção de *linguagem*.

Como explica o diretor Leonardo Moreira (2016), um dos primeiros exercícios autobiográficos da companhia a tangenciar, na prática, essa premissa teórica foi o de narrar a própria vida. Propulsor do processo criativo de *O Jardim*, o mecanismo era explorado menos para fazer emergir certa autenticidade de uma história *original*, e mais para se entender que tipo de estrutura narrativa costurava memórias distintas no relato de cada um dos atores da companhia. Para o diretor, a exploração da realidade em seus trabalhos poderia ser vista com o que ele chama de “ode à ficção” (2016). Pois é justamente o entendimento acerca do “quanto da nossa realidade depende da ficção” que interessa ao grupo quando explora o cotidiano em seus espetáculos.

A considerar os diálogos filosóficos com Žižek (2003), é possível resgatar o entendimento de ficção para o autor, a fim de pontuar seus vínculos com os campos do real e da realidade. O filósofo pontua que, ao contrário das “doxas pós-modernas”, nas quais a orientação é para que não se tome a “ficção por realidade”, o grande desafio consiste em “reconhecer a parte da ficção na realidade ‘real’” (p. 36). Isso porque, para Žižek (2003), a ficção funciona, muitas vezes, como mecanismo que imprime uma dimensão de fantasia à realidade justamente para que o real seja assimilado. Ou, em suas palavras, “é preciso ter a capacidade de discernir, naquilo que percebemos como ficção, o núcleo duro do Real que só temos condições de suportar se o transformarmos em ficção” (p. 36).

Nesse raciocínio, a ficção seria pensada não como algo que impossibilita a própria existência do real, mas como uma instância que atua como parte da construção da realidade, exatamente no sentido de permitir que os excessos do Real não operem efeitos “desintegradores” sobre essa mesma realidade, e possam ser percebidos sob essa camada de ficção, por vezes, fantasiosa.

Embora seja uma definição que demandaria um aprofundamento, levanto-a para propor que o conceito expandido de ficção para a Hiato não é aquele que irá *inviabilizar* qualquer possibilidade de real na cena, mas que prefere sublinhar sua própria inapreensibilidade.

Durante a primeira oficina realizada pela companhia para selecionar os participantes da montagem, o mesmo exercício de contar a própria história foi proposto aos não profissionais. A partir dele, o diretor Leo Moreira observou que muitas das histórias tendiam a seguir um *padrão de relato* bastante recorrente ao contexto da produção cinematográfica atual, vinculado, direta ou indiretamente, a uma *narrativa de superação*. Nela, o narrador se projeta como uma espécie de “herói da própria história” (MOREIRA, 2016), que é chamado a enfrentar obstáculos e vencer etapas para, ao final, alcançar seu objetivo e receber os ditos “aplausos de superação” (MOREIRA, 2016).

A partir dessa primeira experiência, o grupo começou a investigar alguns filmes que seguiam uma estrutura de roteiro correspondente, cujo modelo, no contexto do cinema, é chamado de “jornada do herói”. Dessa pesquisa, a companhia escolheu o filme *Rocky – um lutador* (1976), escrito e protagonizado por Sylvester Stallone, como inspiração ficcional a costurar as histórias dos participantes da montagem. Além disso, é o próprio tema do amadorismo que também perpassa o longa: tanto o personagem-título é um lutador amador como o próprio Stallone era então um estreante no roteiro quando o filme foi lançado.

A partir dessa base comum, centrada em uma ficção, a construção dramática de *Amadores* foi pensada de modo a “colar” as narrativas dos participantes à estrutura do filme *Rocky*, seja por essas histórias funcionarem como relatos de superação, seja por projetarem algum tipo de identificação/semelhança com o contexto da obra. Exemplo disso é a sucessão de depoimentos que aparecem na segunda metade do espetáculo, encadeados em formas de *rounds*. Trata-se de uma estrutura que alude tanto à famosa luta de boxe realizada na cena final de *Rocky – um lutador*, como também ao fato de que o filme explora o formato seriado, típico dos *blockbusters* estadunidenses, no qual o filme ganha sucessivas continuações (*Rocky* I, II, III...).

De tom emotivo e claramente vinculado à perspectiva da *superação*, os relatos abordam experiências diversas, como o embate interno entre ser ou não ser freira (Aline Filócomo); os sucessivos abortos espontâneos ocorridos no corpo de uma mulher que escolheu como “carreira, [...] ser mãe” (Rose

Sforcin); ou a descrição do processo de transformação no corpo de um transexual (Dom Lino). Trata-se de um formato que, em alguma medida, busca sublinhar justamente o que surge como *repetição* nesses relatos, em tensão com a autenticidade gerada pela exposição autobiográfica e o gesto testemunhal.

Figura 19 - *Amadores* recorre à estrutura dos *rounds* da luta de boxe.
Crédito: Lígia Jardim

Outros modos encontrados para “colar” as histórias de vida dos participantes ao contexto do filme ocorrem tanto a partir da pergunta “com qual personagem do filme *Rocky* você se identifica?” ou “O que você aprendeu com *Rocky*?” como, também, por meio de uma lógica espelhada, na qual a biografia dos participantes dialoga com a biografia de Rocky/Stallone.

A evidência de certa aleatoriedade no modo como as histórias pessoais eram vinculadas ao contexto do filme, assim como a existência de alguns relatos que não trazem nenhuma conexão com a obra do lutador amador, sugerem que a escolha de *Rocky* serve mais como um modo de conectar a participação de 19 pessoas vindas dos mais diferentes contextos e travar um diálogo com a cultura pop, como será analisado a seguir, do que propriamente como forma de propor algum tipo de eixo temático para o espetáculo. No

entanto, é a escolha em si de um roteiro de filme para costurar essas histórias – ao contrário, por exemplo, da estrutura do dispositivo cênico explorada por Jérôme Bel – que dialoga com a função e o significado subjacentes ao *conceito expandido de ficção* no contexto cênico da Cia. Hiato.

Como explica Leonardo Moreira (2016), a existência de um pano de fundo ficcional no tecido dramatúrgico do espetáculo obedece a, pelo menos, dois interesses. De um lado, o de servir como um “ piso ” comum, uma unidade – ou “ moldura cênica ” (MOREIRA, 2016) – sobre a qual as singularidades dos participantes possam expressar-se e interligar-se. De outro, funcionar como um mecanismo que problematiza certa “ sensação convincente de contato com o autêntico ” (GARDE; MUMFORD, 2016, p. 72, grifos das autoras), ao projetar sobre a autobiografia das “ pessoas reais ” em cena uma perspectiva ficcional, de modo a permitir que os participantes pudessem “ comentar metalinguisticamente o que estava no palco ” (MOREIRA, 2016).

(...) a história do *Rocky* está ali para dizer ‘ gente, isso é uma narrativa ’ (...) ‘ eu sou o herói da minha história ’, não é o real. A existência do filme na peça serve para te dar essa dimensão o tempo todo [...] (MOREIRA, 2016).

Sobre esse último aspecto, trata-se de um tipo de abordagem recorrente no discurso de diversos teóricos que lidam com o campo batizado como Teatros do Real, como Forsyth e Megnos (2009), Martin (2012; 2013) e Garde e Mumford (2016). Todos eles observam que um dado comum a muitas das criações recentes voltadas para o diálogo com a realidade consiste em evitar o tratamento do real como um território estável. No lugar disso, buscam efetivar essa aproximação a partir de uma perspectiva problematizadora.

No âmbito do teatro documentário, Forsyth e Megnos (2009) observam que grande parte da produção atual busca desviar-se de uma pretensa “ representação objetiva da ‘ verdade ’ ”. No lugar disso, procuram “ complicar noções de autenticidade por meio de uma evocação mais matizada e desafiadora do ‘ real ’ ”⁷⁰. De modo semelhante, Martin (2013, p. 14) aponta que um dos paradoxos centrais ao campo dos Teatros do Real consiste em

⁷⁰ Tradução nossa para: “ objective representation of ‘ truth ’ ” e “[...] complicate notions of authenticity with a more nuanced and challenging evocation of the ‘ real ’ ”.

simultaneamente “depositar uma confiança na realidade empírica” e “sublinhar uma crise epistemológica no conhecimento da verdade”⁷¹.

Como resultado da reciclagem de testemunhos, documentos, filmes, vídeos e práticas que tanto exploram como perturbam as noções de autenticidade, o teatro do real muitas vezes coloca o original em questão, mesmo quando emprega o que Benjamin chamou de ‘aura’ do original [...]. (MARTIN, 2013, p. 10)⁷²

A ideia de ressaltar e simultaneamente questionar a dimensão de “aura” do original pode ser vista como a premissa também adotada em *Amadores*. Pois ao mesmo tempo em que o relato dos participantes sobre suas histórias de vida colabora para intensificar a dimensão de acontecimento (FICHER-LICHTE, 2014) do teatro ou, em outras palavras, de partilha de experiência com o espectador, as quebras operadas pelas passagens em referência ao filme *Rocky* colaboram, como contraponto, para colocar em dúvida essa originalidade aurática, ao demonstrar, por exemplo, que muitos dos relatos recorrem a um padrão narrativo similar.

Também para Garde e Mumford (2016), o cerne da investigação acerca do campo que as autoras batizam como Teatro de Pessoas Reais, centrado na presença cotidiana e autorreferencial de não profissionais, consiste em problematizar os chamados “efeitos de autenticidade” circunscritos a essas presenças. Para desenvolver sua análise, as autoras projetam duas perspectivas distintas para lidar com tais efeitos: a “abordagem idealizadora” e a “abordagem cética”.

Enquanto a abordagem idealizadora geralmente não interrompe ou incomoda uma sensação convincente de contato com o autêntico, a abordagem cética envolve uma sensação de contato e sua desestabilização. Um dos principais objetivos deste livro é explorar o potencial que essa desestabilização

⁷¹ Tradução nossa para: “Today’s theatre of the real both acknowledges a positive faith in empirical reality and underscores an epistemological crisis in knowing truth”.

⁷² Tradução nossa para: “As the result of recycling testimony, documents, film, and video and practices that both exploits and disrupt notions of authenticity, theatre of the real often calls the original into question, even as it employs what Benjamin called the ‘aura’ of the original (221)”

tem para projetar novas perspectivas sobre pessoas desconhecidas [...]”⁷³. (GARDE; MUMFORD, 2016, p. 72)

Na visão das autoras, a perspectiva idealizadora parte da “promessa” de fornecer “‘integridade’, ‘honestidade’, ‘veracidade’, ‘imediatismo’” no contato com a realidade, de modo a servir como “alternativa ao artifício e à fabricação muitas vezes associado à mídia contemporânea”⁷⁴ (p. 73). No entanto, a preferência pela abordagem cética que Garde e Mumford detectam no contexto de produções analisadas em seu livro, todas realizadas no âmbito do HAU Hebbel am Ufer Berlin⁷⁵, diz respeito, em uma escala mais ampla, ao diálogo com o pensamento pós-estruturalista, no que se refere à sua insistência em reportar que a “realidade social é sempre construída” (p. 74).

A partir desse pressuposto, as autoras observam que a aproximação cética, no lugar de prometer “veracidade” em seu diálogo com a realidade, sublinha a própria “complexidade [...] de uma representação verdadeira”⁷⁶ (p.77). Trata-se de uma aproximação construída a partir do que as autoras denominam “modo reflexivo” (p. 77), centrado em uma perspectiva que “desafia os pressupostos de uma linguagem transparente e objetiva”⁷⁷.

Para as autoras, a principal potencialidade de um teatro que aborda ceticamente os “efeitos de autenticidade” esboçados pela presença de “pessoas reais” em cena seria a projeção de um estado “liminal” sobre o espectador, que “pode encorajar novos e instáveis modos de perceber a si, ao outro e às representações”⁷⁸ (GARDE; MUMFORD apud GARDE; MUMFORD, 2016, p.79).

⁷³ Tradução nossa para: “While the idealizing approach usually does not interrupt or trouble a compelling sense of contact with the authentic, the skeptical approach involves a sense of both contact and its destabilization. One of the main aims of this book is to explore the potential such destabilization has for inviting fresh perspectives on contemporary unfamiliar people”.

⁷⁴ Tradução nossa para: “[...] promise to provide [...] ‘integrity’, ‘honesty’, ‘truthfulness’, ‘immediacy’ and an alternative to the artifice and fabrication often associated with contemporary media”.

⁷⁵ O Hebbel am Ufer (HAU) é um complexo cultural situado em Berlim que comporta três teatros (entre eles o tradicional Hebbel-Theater, fundado em 1907) e um centro de performance internacional. Atualmente, o espaço é reconhecido como polo de renovação e experimentação das artes cênicas contemporâneas.

⁷⁶ Tradução nossa para: “Rather than promising truthfulness, such work allows an experience of the complexity and difficulty of truthful representation”.

⁷⁷ Tradução nossa para: “‘reflexive mode’ [...] a vehicle for a skeptical perspective that challenges assumptions about transparent language and objectivity”.

⁷⁸ Tradução nossa para: “can encourage new and unstable modes of perceiving self, other and representations”.

Embora tenham ganhado novos contornos, as questões que giram em torno da autenticidade no campo de uma atuação cotidiana remetem, em escala mais ampla, ao próprio contexto de surgimento da *performance art* e da linguagem do *happening*, nos anos 1960. Ao abordar esse último, ainda em 1972, Michael Kirby já alertava que, embora em alguns casos a diferença entre “atuar” e “não atuar” era relativamente estável, no contexto de práticas em que as pessoas “tendem a ‘ser’ ninguém mais que elas mesmas” (KIRBY, 1972, p. 03), essas mesmas diferenças se reduzem drasticamente. “Talvez alguém possa dizer que essa diferença é desimportante, mas, de fato, são precisamente os casos fronteirios que fornecem *insights* sobre a teoria da atuação e a natureza da arte”⁷⁹ (p. 3). De fato, Kirby observa que em muitos dos trabalhos de sua época a pergunta-chave a projetar-se sobre o espectador seria “o que é atuado e o que é real?” (p. 14), o que remete, sobretudo, ao questionamento proposto no *Projeto Ficção*.

Ao colocar em diálogo a perspectiva reflexiva e cética dos autores citados e a noção expandida de ficção no contexto do trabalho da Hiato, é possível sugerir que o apelo da última consiste justamente em evitar uma aproximação idealizada ao campo da realidade. No entanto, é preciso também apontar algumas diferenças cruciais que ocorrem nessa aproximação no âmbito dos solos de *Ficção* e em *Amadores*.

No contexto de *Amadores*, a perspectiva cética sobre a autenticidade dos participantes é projetada não apenas pela existência de um pano de fundo ficcional que alinha as participações como também pela exploração de comentários reflexivos e metacríticos em diálogo com o filme *Rocky – um lutador*. Ela está materializada, por exemplo, na figura do amador Roberto Alves, um crítico de cinema que questiona, ao refletir sobre o filme de Sylvester Stallone, a onipresença das narrativas de superação no mundo contemporâneo – que, nas palavras do crítico, nos desgasta “com sua insistência midiática e seu ranço moralista”⁸⁰ (MOREIRA, 2016b).

⁷⁹ Tradução nossa para: “Perhaps some would say it is unimportant, but, in fact, it is precisely these borderline cases that can provide insights into acting theory and into the nature of the art”.

⁸⁰ Trecho da peça *Amadores*, escrita por Leonardo Moreira, extraído de gravação em vídeo do espetáculo.

No entanto, ao contrário do que ocorre no *Projeto Ficção*, em *Amadores* a ficção está construída sempre em diálogo do “como é” (SCHECHNER, 2006) da experiência vivida dos participantes. Ou seja, o uso do material biográfico não é problematizado no que se refere à sua dimensão de “verdade” ou “mentira”, e sim, em sua dimensão de “autenticidade” ou “repetição” de formatos prévios.

Pois como lembra Leonardo Moreira (2016), uma vez que nunca é possível estabilizar com precisão o que seria inventado ou não nos relatos, torna-se complexo jogar com a ambiguidade entre a “verdade” e a “mentira” das informações. Além disso, a ausência de técnicas de interpretação por parte dos amadores seria outro fator a complicar a projeção de ambiguidades sobre esse campo.

Já no *Projeto Ficção*, ao lado da premissa do “como é” dos fatos biográficos, o pressuposto do “como se” (SCHECHNER, 2006) de uma história inventada é também um dos eixos de abordagem da cena. Assim, muitas das informações ditas autobiográficas são, em realidade, inventadas, o que as aproxima de uma ficção no sentido tradicional do termo.

O que se percebe nessa concepção expandida de ficção proposta pela Hiato, no contexto de três acepções distintas de “atuação” – a de personagens inventados, de atores em situação autoficcional⁸¹ e na de amadores em caráter autorreferencial – é que, no deslizamento da primeira para a última, o questionamento recai, cada vez mais, sobre aspectos vinculados aos “modos instáveis de se perceber o outro” (GARDE; MUMFORD, 2016), no que tange, por exemplo, a distância entre o “*self*” e o “comportamento” (CARLSON, 2010, p. 14).

Nesse sentido, o que ocorre quando os amadores surgem ampliados pelo dispositivo do palco teatral é uma reconfiguração de sua própria existência cotidiana, que passa a ser vista não somente pelo que ela é, mas também, pela maneira como é construída socialmente. Assim, não parece ser por acaso que muitos dos relatos presentes em *Amadores* tematizem justamente a *reflexão de si* a partir da relação *eu-outro*.

⁸¹ Autoficção é um termo usado originalmente na crítica literária para se referir a uma forma de autobiografia ficcional. Serge Doubrovsky cunhou o termo pela primeira vez em 1977. Como o próprio nome revela, ele nomeia criações que combinam dois estilos: a autobiografia e ficção.

É o caso do depoimento do advogado italiano Giovanni Barontini, centrado em relatar, entre outras coisas, a influência, em sua vida, de “comentários de outras pessoas que grudam no nosso inconsciente”⁸². Ele aborda, por exemplo, a influência em sua vida de uma passagem que leu no diário da mãe, sobre a percepção do filho quando criança: “O Giovanni é tão sensível, pena que é tão triste, será uma pessoa depressiva”. O que aparece nas entrelinhas de seu depoimento é a correlação entre a percepção de si e a projeção do outro, colaborando para imprimir à noção de sujeito uma perspectiva relacional.

Figura 20 - Transexual Don Lino explora registros de voz masculinos e femininos.
Crédito: Ligia Jardim

De modo semelhante, os depoimentos da professora de química Fabi de Farias e do transexual Dom Lino também caminham nesse sentido. No primeiro, a aspirante a atriz relata como superou o diagnóstico de que seria “inapta” para ocupar uma vaga de docente na escola onde dá aula, por conta da sua obesidade. No segundo caso, Dom Lino, ao relatar seu processo de

⁸² Trecho da peça *Amadores*, escrita por Leonardo Moreira, extraído de gravação em vídeo do espetáculo.

mudança de sexo, comenta as distintas opressões que sofreu quando identificado ao gênero feminino (como o medo de ser estuprada) e ao masculino (medo da polícia).

Em última instância, é a dilatação das representações de si e do outro no plano cotidiano, muitas vezes naturalizadas e inconscientes, que predomina quando o palco deixa ser um espaço habitado por personagens fictícios e passa a ser ocupado pelas chamadas “pessoas reais”, que aqui chamamos de “atores do cotidiano”. Com esse deslocamento de função, o teatro se mostra um lugar privilegiado para funcionar como uma espécie de *laboratório social*, como será discutido no próximo capítulo.

Nesse sentido, o conceito expandido de ficção que perpassa os trabalhos mais recentes da Hiato também se vincula à ideia de que “nossas vidas estão estruturadas de acordo com modos de comportamentos repetidos e socialmente validados” (CARLSON apud SCHECHNER, 2006, p. 31). Central para a perspectiva dos *Performances Studies*, tal premissa, no contexto de *Amadores*, poderia ser vista de acordo com aquilo que Schechner (2006, p. 29) chama de “honrar o comum”, centrado no ato de “perceber como a vida cotidiana se parece com um ritual, o quanto da vida diária consiste de repetições”⁸³.

Não por acaso, um dos conceitos centrais aos estudos desenvolvidos por Schechner (2006) acerca da performance é aquele batizado de “comportamento restaurado”, definido pela realização de ações físicas, verbais ou virtuais *previamente aprendidas e constantemente refeitas*, seja em um plano cotidiano, artístico ou ritualístico, de modo consciente ou não.

Mesmo se me sentisse completamente como sou, atuando independentemente, apenas um pouco de investigação revelaria que as unidades de comportamento que contém meu “eu” não foram por “mim” inventadas. [...] O fato de que existem múltiplos “eus” em cada pessoa não é um sinal de distúrbio, mas simplesmente o jeito como as coisas são⁸⁴. (SCHECHNER, 2006, p.34-35)

⁸³ Tradução nossa para: “Honoring the ordinary is noticing how ritual-like daily life is, how much daily life consists of repetitions”.

⁸⁴ Tradução nossa para: “Even if I feel myself wholly to be myself, acting independently, only a little investigating reveals that the units of behaviour that comprise ‘me’ were not invented by ‘me’. [...] The fact that there are multiple ‘me’ in every person is not a sign of derangement but the way things are”.

Nessa frase de Schechner acerca do comportamento restaurado, é possível perceber ecos do conceito de ficção trabalhado nos espetáculos recentes da Cia. Hiato. Para o grupo, a realidade é tomada como ficção justamente no intuito de projetar uma concepção de subjetividade como fruto de atravessamentos múltiplos, influenciada tanto pela relação eu-outro (tal como aparece nos exemplos de depoimentos citados acima), como também pelos filmes que vemos, as músicas que escutamos, os livros que lemos. Em resumo, pelas “ficções” que nos perpassam ou que consumimos.

E é nesse sentido que o conceito de ficção do grupo colabora para aproximar e, por vezes, fundir, termos que num teatro estruturado, por exemplo, com base em personagens, são mais claramente delimitados, como o de teatralidade e performatividade, ou o de “atuação” e “não atuação” (KIRBY, 1972). Quando o que aparece em cena é a vida cotidiana, a consequência pode ser uma complexidade cada vez maior em delimitar as fronteiras sobre cada uma dessas instâncias.

Há um atuar indiferente ao olhar e um atuar absolutamente dependente do olhar. O primeiro é um atuar performativo, o segundo é um atuar teatral. [...] No teatro da sociedade, não há aparentemente um ‘fora’, portanto esse teatro é performativo. [...] Mas a diferença entre ‘performatividade’ e ‘teatralidade’ é mínima. [...] O paradigma performativo rompe com o paradigma textual (da lei transcendente), mas não com o paradigma da atuação⁸⁵. (SÁNCHEZ, 2014, p. 16)⁸⁶

Em diálogo com o espetáculo *Amadores* – e, de um modo geral, com a presença dos atores do cotidiano em criações contemporâneas – o que transparece no comentário de Sánchez acerca de tais conceitos em um contexto expandido é a própria dificuldade em delimitar os campos da

⁸⁵ Tradução nossa para: “Hay un actuar indiferente a la mirada y un actuar absolutamente dependiente de la mirada. El primero es un actuar performativo, el segundo es un actuar teatral. [...] En el teatro de la sociedad, no hay aparentemente un afuera, por lo que ese teatro es performativo. [...] Pero la diferencia entre “performatividad” y “teatralidad” es mínima. [...] El paradigma performativo rompe con el paradigma textual (de la ley trascendente), pero no con el paradigma de la actuación”.

⁸⁶ SÁNCHEZ, José Antonio. **Decir, hacer, expresar**. Texto não publicado. Madrid, 2014.

teatralidade e da performatividade quando o palco se torna um espaço híbrido entre o “teatro” e o “teatro da sociedade”.

Se, de algum modo, *Amadores* privilegia o paradigma performativo é porque remete ao “como é” de uma experiência autobiográfica e não ao paradigma textual, correlato à ideia de personagens fictícios e à construção de uma teatralidade extracotidiana. No entanto, como observa Sánchez (2014), o fato de aproximar-se do paradigma performativo não significa romper com o “paradigma da atuação”.

Isso porque, em última instância, é a própria definição do paradigma performativo que comporta, nela mesma, o paradigma da atuação. Pois se seguimos a definição de Schechner (2006) acerca de suas duas acepções distintas do termo – centrada naquilo que “é” performance e no que pode ser visto “enquanto performance” (p. 38) – no último caso, o conceito de performance seria entendido menos como a definição de práticas específicas e mais como um *modo de olhar* um determinado objeto.

Assim, podemos observar que o cerne dessa perspectiva consiste justamente em supor que o paradigma da atuação nunca é definitivamente rompido, pois sempre haverá, nos mais diversos planos da vida, “unidades de comportamento” que “não foram por ‘mim’ inventadas”. Ou, nas palavras de Sánchez (2014), haverá sempre alguma espécie de “lei” que “se interiorizou nos comportamentos” (p. 16) e que impede a ruptura com o paradigma da atuação.

E é nesse sentido que a criação de estruturas ficcionais sob o tecido do real nos trabalhos da Cia. Hiato colabora para favorecer uma visibilidade distanciada acerca daqueles que ocupam o palco e, por consequência, “encorajar novos e instáveis modos de perceber a si, ao outro e às representações” (GARDE; MUMFORD apud GARDE; MUMFORD, 2016, p.79).

No entanto, há também de se considerar que a existência de uma perspectiva ficcionalizante sobre a realidade não impede que haja uma simultânea exploração da dimensão de autenticidade dos participantes, ou, em outras palavras, do potencial da experiência para tangenciar o “limite do real” (MOREIRA, 2016).

Pois, se, por um lado, a moldura cênica do filme *Rocky* colabora para problematizar a *originalidade aurática* dos atores do cotidiano no espetáculo, por outro, essa é também, como observa Martin (2013), uma relação de mão dupla, já que os chamados Teatros do Real se caracterizam, sobretudo, por depositar “uma confiança na realidade empírica” (p. 14).

Nesse sentido, é possível observar, a partir de distintas fruições de *Amadores* com públicos diversos (em temporadas nos teatros do Sesc Consolação e do Itaú Cultural, em São Paulo) que a tendência predominante dos espectadores, ao menos a considerar suas *reações audíveis e visíveis*, é a de acompanhar os relatos não necessariamente a partir de uma chave ficcional, mas sobretudo, por meio do registro de uma experiência partilhada, como será analisado a seguir.

2.4.2. A PARTILHA DE EXPERIÊNCIA ENTRE AMADORES E ESPECTADORES

A existência, no palco, de pessoas comuns, que poderiam muito bem estar do outro lado do espaço cênico – ou seja, na plateia – colabora para efetuar, como observamos anteriormente, uma quebra de hierarquias na relação entre palco e público, cuja consequência, entre outros fatores, é a de projetar relações de espelhamento entre a coletividade situada em cena e a outra coletividade sentada nas poltronas do teatro.

Como assinala Fischer-Lichte (2014), a principal consequência de tais sobreposições seria a intensificação da “condição de acontecimento” (p. 321) presente em qualquer realização cênica, mas que nem sempre surge valorizada no contexto de uma obra teatral. Aspectos como o trânsito de papéis entre atores e espectadores, além da criação de uma comunidade efêmera entre esses dois grupos são identificados pela autora como característicos do que ela chama de “estética do performativo” (FISCHER-LICHTE, 2014). Trata-se de um campo que teria como principal característica justamente a valorização da obra como uma experiência a meio caminho entre um “acontecimento artístico” e um “acontecimento social”.

No que se refere à *dimensão de acontecimento* que muitas vezes a presença de não profissionais confere a uma obra cênica, a sequência que

abre o espetáculo *Amadores* é emblemática para se pensar na qualidade da partilha proposta ao espectador. Nela, o amador que conta sua história não surge do fundo do palco. Assim como o resto do público, ele também se encontra na plateia, e pelo seu aspecto comum – com suas próprias roupas e nenhum traço de técnicas extracotidianas – poderia ser facilmente confundido com alguns dos espectadores ali presentes.

Nesse sentido, o gesto inicial da obra da Cia. Hiato, protagonizado por alguém que chega do público e sobe no proscênio, pode ser visto em uma perspectiva semelhante àquela projetada nos trabalhos de Jérôme Bel, voltada para a diminuição das hierarquias entre palco e plateia, ao intensificar a dimensão cotidiana e não virtuosa dos participantes. Sob outro ângulo, o gesto poderia ser visto também como um modo outro de efetuar aquilo que Fischer-Lichte (2014) chama de intercâmbio de papéis entre atores e espectadores.

Nesse caso, não porque o público literalmente ocupa a cena (como nos exemplos analisados pela autora) e, sim, porque a presença dos amadores projeta sobre o palco uma espécie de “teatralidade do público” (CORNAGO, 2015). Tal intercâmbio seria responsável por modificar os tradicionais códigos e relações de poder entre esses dois espaços, de modo a transformar a qualidade de interação entre eles.

Além disso, é possível acrescentar que o caráter autobiográfico das participações também colabora para reforçar essa dimensão de acontecimento e partilha de experiências. Pois como afirma Sarrazac (2011, p. 24), dentre os potenciais vislumbrados pelo “gesto de testemunhar” no contexto cênico, um dos principais seria a capacidade de “estabelecer uma nova relação entre a plateia e o palco”.

O autor ressalta que testemunhar configura-se em um “gesto forte, que engaja completamente aquele que executa” (p. 20). Sarrazac enxerga esse dispositivo como uma estratégia para se apropriar, de algum modo, “da magia própria dos grandes oradores”⁸⁷ (p. 24). Ao referir-se às dimensões de autenticidade que o gesto carrega, o autor alude a um paradoxo semelhante ao que buscamos construir nessa análise. Pois ressalta que o gesto pode tanto

⁸⁷ Tradução nossa para: “Témoigner est un geste fort, qui engage complètement celui qui l'exécute” e “[...] s'approprier [...] un peu de cette magie propre aux grands orateurs”.

visar a “atingir um valor raro, que é a veracidade, o estado subjetivo da verdade”, como também, justamente por produzir tal efeito, funcionar como dispositivo potente para se produzir “falsificações e mentiras”⁸⁸ (SARRAZAC, 2011, p. 20).

Com um texto previamente decorado, o que também já rompe com certa expectativa quanto a uma plena autenticidade desse ator do cotidiano, o cientista social Ronaldo de Moraes endereça sua fala aos espectadores para relembrar uma passagem do circo pelo seu bairro, assim como a primeira vez que usou crack. Nessa cena inicial, o que se evidencia é o próprio limiar entre o teatro e o testemunho. E, nesse sentido, o posicionamento de Ronaldo no proscênio, com as cortinas do palco ainda fechadas, parece refletir cenicamente essa zona híbrida e fronteira.

Como se o palco oculto sublinhasse que o foco da encenação não consiste em *reforçar a dimensão estética da teatralidade, e sim, sua dimensão social*. Ou como se a própria espacialidade proposta pelo prólogo sublinhasse materialmente o território limítrofe que o gesto de testemunhar projeta sobre a cena.

[...] o testemunho é uma forma-limite para o teatro, na medida em que ela nega o artifício estrutural: introduzir o testemunho em cena significa tornar porosa, incerta, a fronteira entre teatro e realidade, e, assim, comprometer as referências do espectador.⁸⁹ (PIRET, 2011, p. 155)

A proximidade física de Ronaldo com a plateia, assim como a dimensão confessional da história de vida que ele relata aos espectadores, reforça a intimidade da situação. Todos esses elementos colaboram para projetar um “prólogo” no qual a dimensão de experiência parece ser o cerne da montagem. E, nesse sentido, é o próprio “gesto de testemunhar” que ganha relevo com sua aparição no proscênio, ao evidenciar sua dimensão de *forma-limite* para o teatro.

⁸⁸ Tradução nossa para: “Le geste de témoigner vise à atteindre une valeur rare, qui est la véracité, cet état subjectif de la vérité. Il n’est donc pas étonnant qu’aux uns, il s’impose comme une injonction et, aux autres, comme l’opportunité du mensonge, de la fausseté”.

⁸⁹ Tradução nossa para: “[...] le témoignage constitue une forme-limite pour le théâtre, dans la mesure où elle en dénie l’artifice structural: introduire du témoignage en scène, c’est rendre poreuse, incertaine, la frontière entre théâtre et réalité, et mettre ainsi à mal les repères du spectateur”.

Embora já não ocorra mais no proscênio e, sim, no palco, é um efeito semelhante que aparece em uma série de depoimentos que se sucedem ao de Ronaldo. Enquanto alguns sublinham a partilha com o espectador pela intensidade dos relatos, outros projetam uma relação de cumplicidade pela própria espontaneidade do amator.

É o que ocorre, por exemplo, na participação do ator pornô Loupan. Ao detalhar para o público como se dá o início de sua carreira na indústria de cinema pornográfico (“fui a aposta de uma mulher ninfomaníaca”), Loupan relata o cotidiano e os bastidores de um setor profissional que, pela sua dimensão de tabu, possui pouca visibilidade na esfera pública.

Como abordamos no início dessa análise, *Amadores* foi criado no intuito de permitir uma flexibilidade das participações. Assim, embora todos os amadores tenham ganhado uma versão impressa do “texto” de seus depoimentos⁹⁰, cada um lida com essa dramaturgia de modo a favorecer sua própria autorrepresentação. No caso de Loupan, seu texto funciona como uma espécie de roteiro dos fatos a serem relatados. Assim, os detalhes e a duração do seu depoimento variam a cada apresentação. Tal dinâmica reflete, de algum modo, a própria *persona* pública profissional de Loupan, acostumada a “atuar” de modo improvisado, já que, como contextualiza o participante em seu relato, “ator pornô não ensaia”. E esse elemento confere um efeito de espontaneidade à sua participação.

Com um violão no colo, Loupan termina seu relato apresentando ao público sua vertente de “artista amator”, que tem como hobby tocar o instrumento. A melodia delicada que ressoa da canção de sua autoria, assim como a descrição anterior de como o ator faz para preencher momentos de solidão, colaboram para sugerir contrapontos às imagens estereotipadas da figura de um ator pornô.

Em uma de suas falas, Loupan “confidencia” ao público: “estar aqui é muito difícil pra mim”. Em outra, revela que o convite da Cia. Hiato coincidiu com o momento delicado do fim de uma relação, o que de algum modo o salvou desse estado mais introspectivo da solidão.

⁹⁰ Os textos dos depoimentos foram escritos pelo dramaturgo Leonardo Moreira como uma edição dos relatos apresentados anteriormente pelos amadores durante os ensaios.

O que se antevê nesse depoimento é um tom ao mesmo tempo cúmplice e confessional, espontâneo e cotidiano. Ele é emblemático porque demonstra que um dos principais potenciais do ato de se explorar o palco como local de partilhas de experiência estaria ligado a certa *quebra das expectativas iniciais* acerca de identidades muitas vezes exploradas pelas ficções hegemônicas apenas em sua vertente mais superficial e estereotipada, como a de um ator pornô.

Em alguma medida, essa quebra remete não apenas à frase que abre esta análise, vinculada à pergunta sobre os “estigmas que caem por terra a cada vida partilhada”, como também a uma cena anterior, na qual os participantes são “apresentados” ao público. Nela, o advogado italiano Giovanni Barontini pede ao espectador que “imagine os letreiros iniciais” – ou seja, que projete um distanciamento ficcional sobre o que vê – enquanto os amadores lentamente se dirigem do fundo da caixa cênica em direção ao proscênio. “À primeira vista estão no palco: uma advogada, um crítico de cinema, um ator pornô, ator não pornô, um cientista social desempregado [...]. Mas só à *primeira vista*”⁹¹, contextualiza Giovanni (grifos nossos).

Na fala que introduz os participantes, o que se revela é o próprio pressuposto que parece estar nas entrelinhas do desejo de “escalar” “pessoas não familiares” (GARDE; MUMFORD, 2016) para uma montagem teatral. Trata-se de uma aposta centrada na hipótese de que a partilha de experiência pode colaborar não apenas, como foi visto anteriormente, para entender o que há de ficção na vida cotidiana, mas também – e ao nosso entender, sobretudo – para ir além das limitações identitárias, das subjetividades pré-fabricadas, dos “personagens” e personalidades sem nuances.

Ou ainda, como aponta Bishop (2012), para examinar até que ponto “as pessoas sempre excedem” as “categorias de identidade” que representam (p. 238). Em síntese, para explorar a alteridade dos participantes, no sentido de ampliar as possibilidades de significação em torno de subjetividades pouco frequentes na tradição do teatro, ou pelo menos quando expostas em primeira pessoa, de modo autorreferencial.

⁹¹ Trecho da obra *Amadores*, escrita por Leonardo Moreira em 2016 e não publicada.

Como outro exemplo, podemos citar o relato da estudante de jornalismo Nairim Bernardo. Em tom de conversa, ela inicia sua fala contando que “tinha medo de não conseguir (firmar-se na profissão de jornalista) por conta do preconceito”⁹². Se por um instante é possível imaginar que a estudante negra irá abordar o preconceito racial, sua fala seguinte já rompe com qualquer previsão nesse sentido: “[...] porque a gente sabe, né? Preconceito linguístico pode excluir as pessoas de oportunidades, empregos e até de relacionamentos”, justifica, em alusão ao fato de que carrega consigo o sotaque mineiro de onde nasceu.

Figura 21 - A estudante de jornalismo Nairim Bernardo, em *Amadores*.
Crédito: Ligia Jardim

Na sequência, o depoimento de Nairim parece ser construído de modo a sutilmente desestabilizar imaginários do público acerca de identidades pré-fixadas, a partir da exposição de si. Após revelar que se descobriu “mulher”, “negra” e “bissexual” na faculdade, o que de algum modo a localiza em um determinado contexto social, ela acrescenta: “e... eu também sou evangélica”, tornando a apreensão de sua identidade um intento mais complexo.

⁹² Trecho da obra *Amadores*, escrita por Leonardo Moreira em 2016 e não publicada.

Em seguida, contrapõe o fato de estar vinculada a grupos distintos e, por vezes, contraditórios (como o fato de ser evangélica e bissexual) com seu relato sobre as vantagens dessa multiplicidade de identidades: “Mas, assim, eu não me sinto excluída ou esquisita por causa disso. Na verdade, acho até legal porque dá pra eu participar de todos os grupos e coletivos da faculdade”.

Em tom coloquial e de forma sintética, Nairim projeta um retrato de si que colabora justamente para subverter clichês identitários, ao aludir às infinitas nuances que comporta uma singularidade. Sua cena se encerra com a estudante cantando a música *Tigresa*. E tal como ressoa na canção de Caetano Veloso, o que parece importar nesse jogo de alteridades é a possibilidade de “ser o que quis(er), inventando um lugar”. Ou em outras palavras, de sublinhar que a ordem da vontade e do desejo tende muitas vezes a exceder as tais “categorias da identidade” que a relação eu-outro normalmente nos coloca.

2.4.3. O PALCO COM EXTENSÃO DA PLATEIA E O PÚBLICO COMO AMADOR

As reações do público diante de depoimentos como o de Nairim ou de Loupan sublinham essa dimensão de acontecimento que perpassa o espetáculo. Ao contrário da plateia mais ou menos distante e calada que tradicionalmente costuma despontar no contexto do teatro contemporâneo, o comportamento do espectador também se transforma em obras como *Gala* e *Amadores*. Em ambas (e aqui podemos acrescentar também o espetáculo *100% São Paulo*, que será analisado na terceira parte da tese), o público age como se estivesse em ambientes marcados por outra qualidade de convívio entre palco e plateia, como, por exemplo, em um show.

Trata-se de contextos marcados pela intensidade com que o espectador externaliza o modo como é afetado pela cena. Ou, nas palavras de Cornago (2015), referindo-se a *The show must go on* (que explora efeito semelhante sobre o espectador), o que se vê nessa relação é “o espetáculo de gente aplaudindo a si mesma por ser o que é, gente comum e corrente”⁹³ (p. 238).

⁹³ Tradução nossa para: “El espectáculo de la gente aplaudiendo a si misma por ser lo que es, gente común y corriente”.

Nesse tipo de obra, é muito comum ocorrerem aplausos em cena aberta, risos escancarados, assobios e, ocasionalmente, vaia. Trata-se de uma relação espelhada que, como foi visto na análise de *Gala*, remete à quebra de hierarquias iniciais entre palco e plateia, projetada pela presença de pessoas sem experiência técnica, em situação autobiográfica.

No limite, é possível dizer que, nessas obras, é a própria coletividade de espectadores que se converte, ela mesma, em um *público amador*, ao subverter o comportamento de contenção e silêncio que tradicionalmente caracteriza sua fruição no contexto de certo teatro profissional e de certa arquitetura cênica. Ao comentar a participação do público na temporada inaugural de *Amadores*, o diretor Leonardo Moreira ressalta justamente a intensidade com que externalizava suas reações.

Parecia um teatro grego, com aplausos e comentários em todas as cenas, eu nunca tinha visto isso em nenhum dos outros espetáculos da companhia. [...] Eu via a reação da plateia e pensava: 'isso não parece reação de público de teatro'. Ou pelo menos não do tipo de teatro que fazemos. (MOREIRA, 2016).

Como sugere o diretor, a reação esfuziante do público colaborava também para “alterar” o modo como o espectador “assiste à peça” (MOREIRA, 2016). Isso porque, na medida em que as reações levavam o teatro a um patamar cada vez mais voltado para a “situação” (CORNAGO, 2016) produzida em torno da obra, era o próprio sentido “estético” daquela experiência que parecia ser colocado em segundo plano.

Ou, em outras palavras, trata-se de uma intensidade de trocas que, por vezes, leva o teatro às bordas do pouco que ainda resta da sua autonomia como “espaço de alteridade” (DUBATTI, 2011, p. 66). A considerar os estudos de Mervant-Roux (2012) acerca das interações entre atores e espectadores no contexto do teatro amador francês, é possível propor que, quando os amadores ocupam o espaço profissional do teatro, o que se projeta é um tipo relação semelhante.

A autora parte da hipótese de que a diferença fundamental entre o teatro profissional e o amador não estaria, como apontam estudos e o senso comum,

na divisão entre “lucrativo e não-lucrativo” (p. 127). No lugar dessa análise, Mervant-Roux propõe que “a verdadeira diferença ‘simbólica’ no funcionamento da cena profissional e amadora” estaria vinculada a uma dimensão antropológica, correspondente “ao lugar assumido em cada caso pelo espectador” (MERVANT-ROUX, 2012, p. 132).

Isso porque, ao contrário do que ocorre no âmbito profissional, no teatro amador, as funções de quem ocupa o palco e quem ocupa a plateia seriam *transitórias*. Nesse contexto, os amadores tornam-se “momentaneamente atores na frente de outros membros da urbe, que se tornam temporariamente espectadores” (p. 134).

Em um patamar mais amplo, a vitalidade que a autora enxerga nesse tipo de teatro diz respeito ao seu “modo de inscrição na vida social” (p. 138). Ou seja, na sua capacidade de potencializar a dimensão do teatro como *esfera pública*, fomentada pelo “reconhecimento recíproco entre atores ocasionais e espectadores, todos concidadãos” (MERVANT-ROUX, 2012, p. 126).

Ao transpor as reflexões acerca do teatro amador para o contexto desta tese, são efeitos semelhantes que parecem surgir dessa “redivisão do sensível” (RANCIÈRE, 2009) projetada pela inclusão dos amadores no teatro profissional, em âmbito autobiográfico. Nesse tipo de obra, é o potencial simbólico de “reversibilidade dos atores em espectadores e vice-versa” (MERVANT-ROUX, 2012, p. 129) que se configura como uma das características mais visíveis e audíveis do jogo entre palco e plateia.

Como consequência dessa transitoriedade, outra característica que se acentua nesse tipo de espetáculo é uma valorização cada vez maior do espaço *entre* palco e plateia para a construção de sentido da obra. Como observa Cornago (2016), trata-se de criações que se caracterizam por propor uma abertura ao “contexto espetacular que rodeia a obra, ou seja, à situação que ela produz”⁹⁴ (p. 23).

Mais do que trazer os espectadores à cena para convertê-los em atores, o que se faz é *converter a cena em uma ampliação da plateia*. Ser espectador passa a ser o paradigma do ator, o

⁹⁴ Tradução nossa para: “[...] el contexto espectacular que rodea a la obra, es decir, la situación en la que se está produciendo.

de parecer ser *um a mais*⁹⁵ (CORNAGO, 2016, p. 29, grifos nossos).

No espetáculo da Hiato, a ideia de converter a cena em uma ampliação da plateia não ocorre apenas pela presença de atores do cotidiano no palco e a consequente transformação do público em *espectadores amadores*. É também na encenação, especialmente no desenho de cena e na cenografia da montagem, que se observa semelhante dimensão refletida.

Sentados lado a lado no fundo do palco, em sofás comprados em brechós – no melhor estilo “sala de casa” – os participantes observam tanto o que se passa no palco como o que se passa na plateia. Vistos de longe, parecem não apenas materializar imagneticamente essa conversão da cena em uma extensão do público como também jogar o foco para o espaço cada vez mais valorizado no paradigma situacional (CORNAGO, 2016) da arte contemporânea, centrado no que se passa *entre* palco e plateia, fruto da situação produzida pela obra.

Ou como pontua o crítico Renato Mendonça (2017), trata-se de uma disposição espacial que sugere uma “brincadeira de espelhos”, centrada em embaralhar, simbolicamente, as tradicionais demarcações entre esses dois espaços.

[...] enquanto as histórias se sucedem à frente do palco, os atores observam o público lá de trás. Onde mesmo está a plateia? E o palco? [...] A sensação é de uma grande reunião de domingo, [...] em que cada um se encoraja a compartilhar com o grupo suas agruras e seus talentos. (MENDONÇA, 2017)

A estética dos amadores no fundo do palco, confortavelmente acomodados em sofás, de fato colabora para construir visualmente a metáfora de uma espécie de *segunda plateia*. Trata-se de uma configuração que tanto pode significar que o público é também alvo da mirada em sua teatralidade interativa e amadora, como ainda, que o palco se tornou uma extensão da plateia, pelo seu viés cotidiano e contextual.

⁹⁵ Tradução nossa para: “Más que traer a los espectadores a escena para convertirlos en actores, lo que se hace es convertir la escena en una ampliación del patio de butacas. Ser espectador pasa a ser el paradigma del actor, parecer ser uno más”.

Além disso, o fato de haver 19 pessoas sobre o palco – número bastante expressivo, a considerar a média habitual de elencos de teatro no contexto brasileiro – colabora para projetar uma dimensão de coletividade à cena que reforça o seu espelhamento com o espectador. E a consequência desse gesto, em última instância, é justamente a projeção de um sentido público ao teatro, tomado em sua dimensão mais ampla, como aquela relativa a uma partilha protagonizada por “concidadãos”.

Figura 22 – Participantes de *Amadores* miram o palco sentados em sofás
Crédito: Lígia Jardim

2.4.4. TEATRALIDADES DO COLETIVO

Como será aprofundado no próximo capítulo, uma das razões mais frequentes, especialmente nesta segunda década do século XXI, para que os não profissionais ocupem os palcos do teatro e da dança diz respeito a esse duplo sentido que se projeta sobre a noção de coletividade. De um lado, trata-se da possibilidade de o teatro subverter sua tradição como espaço das representações do indivíduo e da esfera privada para abrir-se – inclusive no que tange à quantidade/diversidade de corpos em cena – ao âmbito do coletivo

e do “público”. Ou, como afirma Cornago (2015), para “salvar a concepção mais individual da teatralidade como uma construção ligada ao eu”. De outro, a projeção do reconhecimento, junto aos espectadores, de um “sujeito coletivo” (SÁNCHEZ, 2016b), de um “nós” em meio ao “muitos” da coletividade que vivencia o acontecimento teatral.

No entanto, ao contrário do que aparece no espetáculo coletivo que será analisado na sequência (*100% São Paulo*), tanto em *Amadores* como em *Gala*, a metáfora conceitual que melhor traduz os sentidos da coletividade colocada em cena não é exatamente a da *multidão*, e sim, a das *singularidades plurais*. Nesse tipo de construção coletiva, os indivíduos que ocupam a cena se caracterizam, sobretudo, pela *produção da diferença* que aportam uns em relação aos outros. E, na obra, a sobreposição entre depoimentos pessoais e passagens coletivas exemplifica que, nesse tipo de criação, o indivíduo “continua a ter seu lugar, mas como parte de um coletivo” (CORNAGO, 2015).

Na criação da Hiato, as cenas que melhor revelam os entrelaçamentos entre indivíduo e coletividade, assim como o acento na *produção da diferença* entre eles, são aquelas pautadas pelo princípio do *dispositivo cênico*. Ainda que, no espetáculo, a lógica predominante na estrutura cênica seja a dramaturgica, algumas sequências são criadas justamente a partir de “narrativas procedimentais” (GALERA, 2016).

É o que ocorre, por exemplo, em sequências coletivas nas quais todos os atores do cotidiano realizam, sucessivamente, uma mesma ação/tarefa. Nela, os participantes são convidados tanto a responder a perguntas simples, de caráter sociológico/antropológico – do tipo: “como é o sofá da sua casa?”, “quanto você ganha?”, “quanto tempo você leva para chegar até o teatro?”, “O que você vai fazer com o cachê dessa peça?” – como também a exercitar seu amadorismo artístico cotidiano diante do público, como na cena em que cantam o trecho de uma música de sua escolha.

Nessas passagens, o que o dispositivo cênico parece “fazer ver” não é outra coisa senão o próprio contexto sociocultural dos participantes, que inclui seus gostos, valores, rotinas, ou, em suma, suas formas de vida. Trata-se de momentos que reforçam um dos objetivos mais recorrentes acerca da exposição de não profissionais na cena contemporânea, que é o de se transpor

o cotidiano para o palco, um pouco a exemplo do que faz a cenografia com os sofás *ready-mades* comprados em brechós. No limite, o que a dimensão cotidiana projeta sobre a cena é uma espécie de reconhecimento sobre aspectos que seriam *comuns* tanto aos participantes quanto aos espectadores.

2.4.5. “DE QUE ESTAMOS FALANDO?”

Assim como ocorre em *Gala*, o convite para esse reconhecimento coletivo – ou para, metaforicamente, “tornar-se parte” da coletividade que ocupa o palco – é atravessado por uma série de contradições e paradoxos que, em última instância, colaboram para problematizar o próprio *modo de ser público* nesses espetáculos, seja “público” tomado como sinônimo de “espectador” ou do “sujeito coletivo” que emerge da comunhão entre palco e plateia nesse tipo de experiência.

Isso porque, como foi dito antes a respeito da montagem de Jérôme Bel, se, por um lado esse convite para tornar-se parte da comunidade que está no palco pode ser visto como o gesto de *sentir-se um igual*, ou seja, de valorizar a dimensão diversa, inclusiva e democrática dessa coletividade em cena, por outro, pode também ser lido, em um patamar mais abrangente, como uma espécie de *exaltação festiva* da sociedade de consumidores de que fazemos parte. Nessa perspectiva, os “clichês” e os ícones espetaculares hegemônicos que perpassam o espetáculo seriam reflexos desse *comum*, pleno de contradições, que povoa nosso imaginário coletivo numa sociedade capitalista globalizada.

Em *Amadores*, algumas das cenas que mais reforçam essa última leitura são justamente aquelas que fazem do flerte com a espetacularidade da cultura pop um mecanismo para acentuar certo apelo catártico/fusional com a plateia. É o caso da cena em que algumas mulheres do elenco dançam o hit infantil dos anos 1990, *Lua de Cristal*, inserido no contexto da história da atriz Aline Filócomo. Ou quando os homens dançam (e realizam um *striptease*) ao som de *Single Ladies (Put a Ring on It)*, da cantora Beyoncé, escolhida pelo ator Thiago Amaral para ser seu “número amador”.

Nessas duas cenas, o que se vê é a exploração, a exemplo do que propõe Bishop (2009), da cultura pop como “cifra para a experiência coletiva”.

Assim como ocorre na sequência final da obra de Jérôme Bel, trata-se de passagens que levam a montagem a um terreno politicamente ambíguo – e por isso mesmo, provocativo –, já que, de modo indireto, aproximam a noção de público do papel de consumidores em uma sociedade espetacular.

Nesse contexto, outro fator que colabora para acentuar tal ambiguidade é a própria reação efusiva e catártica dos espectadores nesse tipo de passagem, cujo comportamento sugere uma camada de leitura na qual o caráter provocativo desse tipo de aproximação ao universo pop parece diluir seu potencial crítico e transmutar-se naquilo que Sánchez (2016a) chama de “inércias cotidianas”. Para o autor, trata-se de um risco que a arte muitas vezes corre quando intenta imbricar-se radicalmente com a vida.

De algum modo, a leitura que a situação produzida pelo espetáculo sugere, nesse caso, é a de certa ênfase numa *perspectiva consensual* em torno do viés espetacular proposto nessas cenas, o que acentua a aproximação, descrita anteriormente, de uma recepção acrítica das ficções hegemônicas e dos ícones espetaculares – como o de Xuxa e Beyoncé – no espetáculo.

Como contraponto a essa perspectiva, é possível também considerar que a introdução de ícones desgastados da cultura pop em *Amadores* – e aqui podemos incluir também o próprio filme *Rocky*, fio condutor do espetáculo – colabora igualmente para gerar dissensos na fruição da obra, ao servir de contraponto a certa *dimensão elitista* que perpassa o contexto da arte contemporânea.

Nesse sentido, tanto a inclusão de elementos da cultura pop como a valorização da diversidade sociocultural dos participantes, aliados à proposição de formas de convívio mais interativas com o público, seriam elementos que, sob uma perspectiva mais ampla, colaboram para projetar um tipo de espetáculo que alia o viés conceitual, característico do paradigma contemporâneo, a um viés *popular*.

A tensão que surge entre essas duas leituras possíveis do espetáculo – no que se refere ao seu diálogo com a cultura pop e as ficções hegemônicas – tangencia, por sua vez, um contexto mais amplo, vinculado à própria polêmica que inaugura conceitualmente o chamado pós-modernismo. Para alguns

autores, trata-se de um período específico na história da arte caracterizado justamente pelo “apagamento da fronteira mais antiga (essencialmente modernista) entre a alta cultura e a chamada cultura de massa, ou comercial” (JAMESON, 2006, p. 28).

Nesse sentido, tanto *Gala* como *Amadores* poderiam ser lidos como espetáculos que buscam no diálogo com os ícones pop uma relação semelhante àquela detectada no contexto das obras pós-modernas. Ainda que haja diferenças consideráveis entre um período e outro, trata-se, nos dois casos, de uma aproximação que “opera num campo de tensão entre [...] cultura de massas e grande arte, em que os segundos termos já não são automaticamente privilegiados em relação aos primeiros” (HUYSEN, 1991, p. 73).

Na visão do diretor Leonardo Moreira (2016), é justamente uma tensão parecida – espécie de pano de fundo para a junção entre o popular e o conceitual – que se antevê nas entrelinhas da própria reação do público durante as apresentações de *Amadores*.

Se você coloca *Lua de Cristal* no palco do Sesc Consolação, isso vira pitoresco. Mas se fosse *Lua de Cristal* na festa de formatura não seria [...] Percebo que a reação imediata é [...]: ‘isso não devia estar aqui, nesse lugar de arte’. E a mesma coisa com os amadores: ‘eles não deviam estar aqui’. Acho que no fundo tem isso, é um prazer, mas que vem de um incômodo, daquilo estar ali. (MOREIRA, 2016)

Na fala do diretor da Hiato, o que se antevê é certa consciência acerca do status contraditório, entre o prazer e a crítica, que se projeta tanto sobre os ícones da cultura pop explorados em cena, como também sobre a própria presença dos amadores no espetáculo. Consciência essa que, por sua vez, leva à necessidade de intensificar o mecanismo de reflexividade da obra, no intuito de problematizar tanto diálogo com esses ícones da cultura de massa quanto a própria dimensão de alteridade que irrompe das participações.

Nesse sentido, o “incômodo” a que Moreira se refere em sua fala surge incorporado na própria estrutura da montagem. Ele está materializado pela participação do crítico de cinema Roberto Alves, cujos comentários funcionam

como uma espécie de crítica duplicada, que se destina tanto ao formato narrativo de *Rocky*, quanto ao de *Amadores*.

Na peça, seus comentários surgem com o intuito de problematizar o flerte com as ficções hegemônicas e com os “clichês” narrativos da sociedade do consumo, verificados tanto no filme de Stallone como na peça da Hiato. Nesse sentido, a presença de um crítico que performa o seu papel social para abordar o próprio espetáculo do qual participa pode ser visto como um mecanismo a operar a busca por uma “distância correta” (FORTER, 2014) no diálogo com esses universos.

Em um patamar mais amplo, é o próprio mecanismo “paralático” (FOSTER, 2014) – discutido anteriormente, no contexto de obras como *Disabled Theater* e *Pichet Klunchun and Myself* – que se projeta na participação do crítico de cinema. Pois em suas intervenções, seu gesto metalinguístico pode ser visto como análogo ao ato de “enquadrar o enquadrador enquanto este enquadra o outro” (p. 185), descrito por Foster (2014).

Em todas as aparições do crítico no decorrer do espetáculo, os comentários de Roberto Alves parecem ter justamente a função de projetar uma perspectiva distanciada e desconstruída sobre a forma narrativa que irá predominar nos depoimentos dos demais participantes e na estrutura do espetáculo. Roberto critica, por exemplo, a metáfora da superação que costura diversos relatos, ao mencionar a incorporação das também chamadas “práticas motivacionais [...] por empresas em busca de maior lucro”. Ou, ainda, deprecia “a rala e acachapante retórica da autoajuda” que “viceja por toda parte”⁹⁶.

No entanto, a passagem na qual o mecanismo paralático do comentário crítico aparece com maior radicalidade ocorre justamente após a sequência mais catártica do espetáculo, estruturada como uma sequência de *rounds*. Nela, aparecem tanto as passagens coreográficas protagonizadas pelos atores da Hiato, em diálogo com hits de Xuxa e Beyoncé, como também os relatos mais dramáticos da montagem, como o da dona de casa que sofreu três abortos espontâneos (Rose Sforcin), da faxineira que chegou a dormir dentro

⁹⁶ Trechos da obra *Amadores* – escrita por Leonardo Moreira e não publicada – extraídos de gravação de vídeo do espetáculo.

do necrotério da Santa Casa e hoje faz participações como “atriz do cotidiano” aqui e acolá⁹⁷ (Dalva Cardoso) ou o do advogado que buscou atividades e terapias de todo tipo para lidar com sua depressão (Giovanni Barontini).

Após uma sequência em que a dona de casa Rose Sforcin convida o espectador a acompanhá-la com palmas enquanto ela entoa a canção romântica *Evidências*, da dupla Chitãozinho e Xororó, Roberto Alves entra em cena para performar tanto seu papel social quanto o próprio mecanismo paralático, sublinhando esse lugar contraditório da montagem, que consiste em, simultaneamente, assumir e desviar-se dos “clichês”.

Figura 23 - Amadores performam suas personas públicas em cena.
Crédito: Ligia Jardim

O problema dos clichês é que eles tentam congelar as experiências de vida, colocando as emoções todas em ordem, em fila, todas marchando em direção à superação final, ou então brigando entre si pelo troféu da mais lacrimosa. [...] A questão é: fora a jornada do herói não haveria outras estruturas [...] que pudessem deixar intactos nossos cacos e pedaços ao

⁹⁷ Em seu depoimento, Dalva conta que também fez uma participação especial na obra *site-specific* do Teatro da Vertigem, *A Última Palavra é a penúltima 2.0* (2014)

invés de ordená-los de acordo com a lógica e a moral dos filmes americanos?⁹⁸

O fato de o comentário de Roberto aparecer justo após uma sequência em que os depoimentos se destacavam não apenas pelo seu conteúdo emocional, mas também pelo modo intenso com que projetavam a partilha de experiências com o público, sugere a leitura de que a reflexividade não é apenas um modo de equilibrar catarse e crítica, o pop e o conceitual, mas também a perspectiva “idealizadora” e a perspectiva “cética” sobre os “efeitos de autenticidade” (GARDE; MUMFORD, 2016) dos participantes.

É também o mecanismo reflexivo e metalinguístico que predomina nos relatos finais do espetáculo. Ele aparece, por exemplo, no depoimento da atriz Maria Amélia Farah, que inicia sua fala refletindo sobre “o que aprendi com *Rocky*” para então chegar ao ponto em que questiona “o que aprendi com essa peça”.

Dentre os aprendizados, estaria tanto aquele que detecta nos valores do filme *Rocky* acerca da resiliência um paralelo aos de sua própria vida, como também certa desconfiança, especialmente após passar pela experiência do espetáculo, do *modo superação* como forma de vida desejável. A atriz reflete ainda sobre o convívio com os amadores no processo de criação/apresentação da obra para constatar que não sabe “nada sobre o outro”.

É também uma reflexão metacrítica que aparece no “epílogo” da montagem. Nele, o cientista social Ronaldo de Moraes formula a questão que abre esta análise: “Quero entender do que se trata isso aqui, é de comprar e vender, ou de dar e receber? De que estamos falando, de clichês? Ou seria de estigmas que caem por terra a cada vida partilhada?”⁹⁹.

Nas entrelinhas de suas perguntas, estaria presente uma série de questionamentos que perpassam a presença dos atores do cotidiano na cena contemporânea. Eles vão desde uma reflexão mais pragmática acerca da decisão de realizar uma exposição de si em troca de um salário/cachê até uma

⁹⁸ Trechos da obra *Amadores* – escrita por Leonardo Moreira e não publicada – extraídos de gravação de vídeo do espetáculo.

⁹⁹ Trechos da obra *Amadores* – escrita por Leonardo Moreira e não publicada – extraídos de gravação de vídeo do espetáculo.

indagação mais ampla sobre qual é o valor simbólico de uma situação artístico-antropológica como aquela proposta em *Amadores*.

Seriam os relatos uma mera exposição superficial da intimidade, tal qual tantos outros explorados pela mídia por meio de seus *reality shows*, centrados em produzir sentimentalismos espetaculares, reproduzir clichês e ativar voyeurismos? Ou, ao contrário, trata-se de realizar uma partilha de experiências significativas, de usar o espaço do palco para subverter estigmas acerca de si e do outro, e de “valorizar a realidade empírica” para se chegar a formas mais radicais de conceber relações de alteridade no teatro?

Certamente, não se trata de defender uma leitura *ou* outra. Mas de chamar a atenção para o fato de que ambas as leituras coabitam a obra. E de propor que, tanto em *Amadores* como em *Gala*, o tratamento paradoxal colabora para potencializar a presença dessas “pessoas reais”, no que se refere às possibilidades de fazer paradigmas “caírem por terra” a cada “vida partilhada”.

Pois uma vez que, ontologicamente, a exposição autorreferencial desses atores do cotidiano vai sempre trazer questionamentos de ordem ética e política, uma maneira de explorar essa possibilidade nas artes cênicas sem ignorar suas inerentes contradições é justamente levando tais problematizações para o interior do próprio espetáculo.

Por outro lado, em um patamar mais abrangente, talvez a principal potencialidade surgida com a exploração crescente dos atores do cotidiano em criações atuais seja o fato de que eles operam uma subversão, ao mesmo tempo conceitual e inclusiva (ou popular), em torno da tradição das artes cênicas ocidentais.

Conceitual, porque tensiona as tradições dos códigos cênicos e faz ver, por oposição, “quem (normalmente) pode tomar parte no comum” (RANCIÈRE, 2009) do teatro. Popular, porque redistribui as cartas dessa produção de visibilidades e invisibilidades nesse “comum” das artes cênicas, ao incorporar corpos e subjetividades antes antevistos apenas – e nem sempre – sob a mediação do ator e do personagem.

Nesse sentido, quiçá o movimento mais interessante de *Amadores* consista nesse gesto, que caracteriza a própria trajetória recente da Hiato, de

sair de si e encontrar o outro. Outro esse que, como demonstra o espetáculo, pode ser um leque muito amplo de pessoas. Como o senhor italiano Oswaldo Righi, que diz ainda não ter entendido bem “o que está fazendo” ali, no palco de um teatro. Ou o transexual Dom Lino, que revela a hibridez do seu corpo ao mostrar ao público como faz o filho dormir todas as noites, ao cantar a canção-tema do filme *Aladdin* em duas vozes, a grave e a aguda. Ou, ainda, da dona de casa e ex-manequim Rose Sforcin, que afirma ter deixado a profissão para dedicar-se exclusivamente em sua vida em “ser mãe”. Ou o imigrante angolano Nsona Kiaku Arão Isidoro Jorge, que revela ter encontrado em Deus a força necessária para lidar com a distância em relação aos pais, presos políticos em Angola.

Tais relatos demonstram a potência do testemunho em cena ao aliar *cotidiano e alteridade*. Ou, mais precisamente, de uma concepção de alteridade e diversidade que vá além da ideia de um “Outro censurado”, na qual “O Outro é aceito, mas somente na medida em que for aprovado por nossos padrões” (ŽIŽEK; DALY, 2006, p. 153).

Trata-se de um gesto duplo de abertura/reflexividade que favorece tanto uma ruptura com a tradicional indiferença em relação ao Outro – presente, sobretudo, nas sociedades urbanas contemporâneas – como também subverte certo imaginário de conceitos prévios (pré-conceitos) acerca de pessoas não familiares. No limite, o que esse tipo de contato potencializa é o acesso à dimensão de alteridade presente em cada um, a ponto de tornar estranhas e questionáveis imagens cristalizadas que tradicionalmente construímos do mundo.

PARTE 3. TEATROS DO COLETIVO, TEATROS DO COMUM

3.1. OS ATORES DO COTIDIANO NAS CRIAÇÕES DO RIMINI PROTOKOLL

Ao contrário do que ocorre na trajetória de Jérôme Bel e da Cia. Hiato, o percurso cênico desenhado pelo coletivo suíço-alemão Rimini Protokoll é marcado, desde o seu início, por criações em que o ator profissional não está presente. Suas obras se caracterizam por ora situar o espectador no centro do acontecimento teatral, ora convidar não atores para protagonizar as criações, a quem eles chamam de “especialistas do cotidiano”. E embora seja possível localizar um deslizamento em suas criações mais recentes, no sentido de privilegiar o protagonismo do espectador, a trajetória do Rimini Protokoll é marcada, sobretudo, por seu caráter rizomático e não linear, o que se deve, em larga escala, ao próprio formato de trabalho desenvolvido pelo grupo desde suas criações inaugurais.

Fundado oficialmente em 2002, o coletivo suíço-alemão tem sua origem fortemente vinculada à instituição onde os atuais integrantes se conheceram. Trata-se do *Institute for Applied Theatre Studies at Giessen University* (Instituto de Estudos de Teatro Aplicado da Universidade de Giessen), na Alemanha. Conhecido por ser um dos espaços propulsores da renovação do teatro alemão nas últimas décadas – por lá passaram criadores como Réne Pollesch, Gob Squad e She She Pop – o instituto busca menos oferecer uma formação técnica aos estudantes e mais a construção de um pensamento sobre o que o teatro é e o que ele pode vir a ser, em uma dinâmica de constantes questionamentos e re-conceitualizações.

Foi ali que os artistas alemães Daniel Wetzel e Helgard Haug encontraram o suíço Stefan Kaegi e, juntos, formaram o Rimini Protokoll (que na sua composição original também incorporava Bernd Ernst, outro aluno do instituto). No entanto, o caráter independente de suas criações remete ao período anterior à formação do grupo: tanto Wetzel e Haug já trabalhavam juntos nos anos 1990, no coletivo *Ungunstraum*, como, na mesma época, Kaegi e Ernst desenvolviam suas ideias no também extinto *Hygiene Heute*.

Em alguma medida, esse traço não linear presente no conjunto das obras do grupo se deve ao fato de que o Rimini Protokoll foi pensado para funcionar como uma rede de criações, na qual os artistas alternam-se em projetos individuais, em duplas, trios, ou ainda com profissionais externos ao coletivo. Por conta desse formato flexível, já foram feitas, ao longo desses 15 anos, mais de uma centena de obras assinadas pela “marca” Rimini Protokoll, entre projetos com *elencos específicos* (como o *100% City*), peças radiofônicas, leituras, exposições, criações *site-specific* etc.

Nesse sentido, o caráter rizomático do grupo diz respeito também ao modo como suas criações excedem as fronteiras daquilo que se entende por ‘teatro’, ao tratá-lo como terreno expandido e híbrido, a partir de um flerte tanto com outras linguagens artísticas quanto com outros formatos midiáticos.

No entanto, dentre as diversas inovações que seus criadores aportaram à cena atual, é possível destacar as que mais intensamente marcam a identidade do coletivo. Em um patamar, estaria o trabalho com os *especialistas do cotidiano*, já que o grupo é pioneiro em desenvolver obras nas quais os atores profissionais desaparecem e dão espaço aos chamados especialistas. Já em outro plano, estariam os modos criativos encontrados para *aproximar o espectador da realidade contemporânea*.

Nesse sentido, a linguagem construída pelo coletivo caracteriza-se, sobretudo, pelos modos como entrelaçam o *cotidiano* e o *documental* em suas criações. Não por acaso, Florian Malzacher (2007) localiza a “cena original” do Rimini Protokoll em um exercício realizado em 1997, no Instituto de Teatro Aplicado, quando Kaegi e Ernst ainda atuavam no *Hygiene Heute*.

Nela, o criador de galinhas Peter Heller sobe ao palco, projeta imagens de seus animais de criação, enquanto relata detalhes técnicos e triviais relacionados à sua atividade. Nesse trabalho inaugural com um *especialista*, o documental e o ordinário se entrelaçam a partir da operação *ready-made* de “importar” um tipo de atuação previamente existente no cotidiano.

Com o passar do tempo, os integrantes percebem que esses participantes tinham uma característica em comum: eram escolhidos pelo

conhecimento e vivência que guardam em relação a um determinado tema. Daí a razão do nome “especialistas do cotidiano”¹⁰⁰ (DREYSSE; FLORIAN, 2008).

Por diversas vezes, o trabalho com os especialistas realizado pelo Rimini Protokoll já foi batizado como “*ready-mades* teatrais” (FERNANDES, R.M., 2007), devido ao nítido diálogo com a operação *duchampiana* de elevar objetos cotidianos ao estatuto de obra de arte. No entanto, os integrantes do coletivo, embora reconheçam semelhanças com o gesto de Duchamp, costumam rechaçar a terminologia, no intuito de evitar uma concepção que poderia ‘objetificar’ a presença humana que está na raiz da construção da linguagem do grupo.

No lugar dessa conceituação, eles preferem chamar os participantes de “especialistas”, e assim valorizar seu protagonismo sob uma perspectiva positiva. A mesma lógica vale para os termos *não atores* ou *atores não profissionais*. Embora eles apareçam em algumas das criações do grupo (como em *100% City*), busca-se evita-los a fim de não tratar os participantes por aquilo que *não* são.

Ao assumir a centralidade da figura dos especialistas em suas criações, o coletivo colabora para povoar a cena teatral recente com corpos, presenças, identidades e/ou narrativas que, ao longo do século XX, foram prioritariamente representados sob a mediação do ator e do personagem. É o caso dos caminhoneiros búlgaros de *Cargo Sofia-X* (2006), dos mulçumanos que realizam a chamada para orações em mesquitas do Egito (*Radio Muezzin*, 2008), ou dos policiais militares no Brasil (*Chácara Paraíso*, 2007). Trata-se de criações que aportam não somente um viés documental, por vezes inclusive jornalístico, ao diálogo com a realidade, como também antropológico, vinculado ao recorte de grupos bem delimitados social e geograficamente.

Assim como ocorre nas obras *Gala* e *Amadores*, a presença cotidiana dos especialistas está também intrinsecamente relacionada ao desejo de *tornar o teatro mais próximo do público*. Segundo Kaegi (2015)¹⁰¹, a proximidade é alcançada por pelo menos dois fatores: ao eliminar parte da artificialidade presente em certas técnicas de atuação, vistas por ele como distanciadoras; e

¹⁰⁰ Tradução nossa para “Experts of the everyday”.

¹⁰¹ A entrevista com Stefan Kaegi encontra-se no apêndice “B” desta tese.

ao romper com a ideia de um ator virtuoso, que estaria em um patamar muito distinto daquele em que se encontra o espectador¹⁰².

Nas escolas de teatro alemãs, te ensinam a ser ator como uma técnica para te proteger, te isolar, te transformar em outro, ou pronunciar bem. Isso serve para o cinema. O teatro é o lugar de encontro, não se trata de que a pessoa se proteja para mostrar que é muito virtuosa. No teatro, me interessa ver as pessoas que poderiam viver ao meu lado e que, no entanto, são desconhecidas para mim. Não é preciso contar com o talento.¹⁰³ (KAEGI apud BARRANCO, 2011)

Embora as criações do Rimini Protokoll se caracterizem justamente pela heterogeneidade de formatos e linguagens – o que parece inclusive desafiar a teoria teatral quanto à possibilidade de atribuir nomes ao que fazem – uma operação comum a todas elas é o modo como equacionam teatralidade e cotidiano.

Como já foi afirmado em diversas entrevistas, o cerne do projeto artístico do coletivo surge da observação da teatralidade que emerge da vida rotineira e do desejo de transpor tais situações para o contexto artístico: “encontramos, mais do que transformamos” (KAEGI, 2013). Assim, uma das maneiras de descrever a trajetória do grupo, em relação às obras criadas, seria pela análise de algumas das formas encontradas pelo coletivo para realizar esse gesto de transpor a teatralidade do cotidiano para o teatro.

Além disso, a considerar o recorte presente nesta tese – de pensar as criações dos artistas investigados a partir dos deslocamentos sobre a *figura humana que ocupa a cena* – a proposta é discutir alguns formatos propostos com foco nas *relações entre especialistas e espectadores* desenvolvidas nessas obras. A abordagem da trajetória do grupo irá levar em conta ainda as distintas configurações temáticas e espaciais propostas pelo coletivo em suas criações.

¹⁰² Trata-se de um pensamento cênico semelhante ao de Jérôme Bel, quando este último propõe que uma das maneiras de aproximar o público da cena seria retirando “as competências” dos intérpretes (BEL, 2016).

¹⁰³ Tradução nossa para: “En las escuelas de teatro alemanas te enseñan a ser actor como una técnica para protegerte, aislarte, transformarte en otro o pronunciar bien. Eso sirve para el cine. El teatro es el lugar de encuentro, no se trata de que la persona se proteja para mostrar que es muy virtuoso. En el teatro [...] me interesa ver a la gente que podría vivir a mi lado y no conozco. No hace falta meter el talento”.

Nesse contexto, serão analisados, primeiramente, projetos que contam com a presença mútua de espectadores e especialistas, com ênfase no segundo grupo. Abordaremos inicialmente produções do coletivo em que a *relação palco e plateia* não se altera, ou seja, aquelas nas quais a espacialidade vinculada a certa tradição do teatro dos últimos séculos mantém-se a mesma.

Em seguida, serão discutidos trabalhos construídos a partir de outras arquiteturas cênicas, nos quais o espectador vivencia experiências imersivas ao entrar em contato com os especialistas. Nessas obras, se destaca a *dimensão inventiva* dos dispositivos cênicos explorados pelo Rimini Protokoll para permitir essa interação, sendo que em muitos casos os especialistas estão ausentes e sua presença é evocada a partir de recursos tecnológicos.

Já na última parte, serão comentados os espetáculos nos quais os espectadores são os protagonistas da obra, seja pelo convite para que realizem ações, tomem decisões e interajam entre si, seja pela proposta contemplativa para que observem a realidade ao redor “como teatro”.

3.1.1. DIÁLOGOS COM O DRAMA E A TEORIA

Embora a referência textual seja poucas vezes utilizada como mote da construção cênica do Rimini Protokoll, um formato que aparece em sucessivos espetáculos do grupo diz respeito aos entrelaçamentos entre a biografia dos especialistas e o conteúdo de obras ficcionais, biográficas e teóricas. De algum modo, o recurso merece ser discutido porque guarda familiaridade com diversas outras proposições contemporâneas que exploram os atores do cotidiano. Entre elas, o próprio espetáculo *Amadores*, da Cia. Hiato, analisado no capítulo anterior, pelo diálogo que trava com o cinema, a partir do filme *Rocky – um lutador*.

Além disso, a interlocução com peças teatrais que o Rimini Protokoll já desenvolveu em diversas criações – como em suas versões de *Prometeu Acorrentado* (*Prometheus in Athens*, de 2010) e *Inimigo do Povo* (*An Enemy of the People in Oslo*, de 2010) sugerem um paralelo entre a noção de “personagem” e de “especialista” que pode ser visto como uma chave

emblemática para as transformações na estrutura e no imaginário cênico operadas pelo coletivo.

No caso do coletivo suíço-alemão, esse tipo de diálogo ocorre com livros de literatura e de teoria/autobiografia. Em um dos exemplos, busca-se aproximar a vida cotidiana de um poema dramático – *Wallenstein*, escrito por Friedrich Schiller (1759-1805); em outros, a dois dos livros que mais influenciaram os rumos da história nos últimos séculos: *O Capital*, de Karl Marx, e *Minha Luta*, de Adolf Hitler.

Criados por Helgard Haug e Daniel Wetzel, tais projetos são desafiadores, sobretudo no que se refere à busca por histórias de especialistas que possam trazer perspectivas inusitadas e renovadas aos temas discutidos nos livros.

O primeiro espetáculo derivado dessa lógica de criação ocorre em 2005, com *Wallenstein. A documentary production*. No palco, estão pessoas cujas biografias se aproximam daquelas presentes na história dos protagonistas de Schiller. A partir de perguntas relacionadas ao poema dramático do escritor – “Como seria uma condessa Terzky contemporânea, como ela reagiria?” ou “Que ideais motivam os jovens a arriscarem suas vidas hoje?” – *Wallenstein* é construído como uma atualização da obra escrita em 1800.

Ficam as questões da peça, saem a forma literária e o contexto dramático. Saem os personagens, entram os atores/especialistas do cotidiano. Entre eles, um político que foi vítima de uma traição dentro do seu próprio partido e um veterano soldado da Guerra do Vietnã que relata as consequências cruéis imputadas a ele por ter agido em desobediência a seu superior, ambas vinculadas ao enredo criado por Schiller.

Nessa transposição, embora esteja presente o gesto, já tradicional do teatro moderno e contemporâneo, de “atualizar os clássicos”, o modo escolhido diz respeito a uma aproximação radical à realidade, na qual personagens ficcionais são substituídos pelos atores/especialistas do cotidiano, e a abordagem de temas que atravessam séculos se dá por meio de relatos de vida de pessoas comuns.

Trata-se de um recurso que também tem sido usado atualmente em outras produções teatrais, no intuito de aproximar os clássicos do cotidiano do

espectador. É o caso de *Testament* (Testamento, 2010), obra do coletivo alemão She She Pop, no qual as atrizes dividem o palco com seus pais verdadeiros para abordar o tema da herança, com referência na tragédia *Rei Lear*.

Já no diálogo com as obras de Marx e Hitler, são convidadas pessoas cujas vidas de algum modo estão marcadas pelos livros desses autores, seja por motivo de estudos, por fatos históricos vinculados direta ou indiretamente a esses textos, ou, ainda, por um vínculo profissional.

No caso do livro de Hitler, cujo contexto histórico segue sendo um trauma para o mundo ocidental, a proposta de transpô-lo ao teatro relaciona-se a um momento crucial para a relação da sociedade alemã com sua própria história. O espetáculo *Adolf Hitler: Mein Kampf, Volumes 1 & 2* estreia em 2015, às vésperas de uma discussão sobre como a justiça alemã iria lidar com o fato de que os direitos autorais do livro expirariam no fim daquele ano e, que, posteriormente, qualquer pessoa poderia reeditá-lo.

Para os diretores do Rimini Protokoll, o que interessa na aproximação é tanto buscar outros modos para lidar com o trauma, como também desmistificar o pesadelo social de que o mero contato com a obra possa fomentar novos adeptos do nazismo. “O objetivo era remover a força do livro, ao abri-lo e explorá-lo”¹⁰⁴ comenta a diretora Helgard Haug (apud DÜRR, 2016).

Dentre os seis especialistas escalados para comentar a obra, estão uma jovem jurista, especialista em direitos autorais, um filho de sobreviventes do Holocausto e um músico turco que compõe canções hip-hop contra o ódio dos extremistas da direita.

Em alguma medida, a operação elaborada pelo Rimini Protokoll nesse tipo de obra se assemelha a um *procedimento jornalístico*. Pois tanto no caso de *Minha Luta*, como no diálogo com Schiller, tem-se uma efeméride¹⁰⁵ a servir de “gancho” para o tratamento do tema em questão, tal como ocorre constantemente na produção jornalística. Desse gatilho inicial, surge o diálogo com pessoas cujas experiências pessoais e profissionais aportam novos

¹⁰⁴ Tradução nossa para: “The aim was to remove the book’s power by opening it up and exploring it [...]”.

¹⁰⁵ O espetáculo *Wallenstein. A documentary production* (2005) foi feito em função do 13º Dia Internacional de Schiller na cidade de Mannheim, Alemanha.

sentidos e informações aos contextos tratados. Não por acaso, no jargão do jornalismo e do filme documentário, tais pessoas são chamadas justamente de “personagens”, por imprimir uma narrativa pessoal a um fato da realidade.

Já o diálogo travado com a obra seminal de Karl Marx pode ser visto como a possibilidade de negociar uma relação entre *teatro* e *teoria* que não passe nem pela ficção dramática e tampouco por um formato discursivo. Para Lehmann (2008), o espetáculo *Karl Marx: Capital, Volume One* (2006) seria uma obra emblemática do Rimini Protokoll justamente pela sua busca “criativa e sintomática por encontrar uma forma contemporânea de contato com um campo teórico importante”¹⁰⁶ (p. 159).

Figura 24 - Cena do espetáculo *Karl Marx: Capital, Volume One* (2006).
Crédito: Rimini Protokoll/Divulgação

Dentre os especialistas cujas vidas foram atravessadas pelos escritos de Marx, estão um ativista marxista que luta contra os abusos da sociedade de consumo, um cantor socialista da ex-Alemanha comunista e um letão que, na

¹⁰⁶ Tradução nossa para: “[...] in fact represents a creative and symptomatic attempt to find a contemporary form of contact with a major theoretical field [...]”

infância, fugiu para o oeste com sua mãe quando as tropas soviéticas invadiram seu país nos anos 1940.

Como comenta Lehmann (2008), o diálogo entre teoria e teatro proposto pelo Rimini Protokoll se destaca justamente por aproximar a abstração das ideias à experiência vivida, e, assim, evitar tanto a teatralização do conteúdo do livro como reduzir suas possibilidades cênicas a uma exposição teórica.

Em vez disso, experimentamos a (auto) apresentação de um punhado de pessoas em cujas vidas o *Das Kapital* teve, de uma forma ou de outra, um papel, não meramente como uma teoria “digerida”, mas como uma teoria sofrida politicamente [...] ¹⁰⁷. (LEHMANN, 2008, p. 161)

Embora, em sua análise, Lehmann também aproxime o Rimini Protokoll do teatro desenvolvido por Bertolt Brecht, no que se refere ao intuito comum por reconciliar as esferas do teatro e da teoria, tal herança não costuma ser “reconhecida” pelos integrantes do grupo.

Segundo Kaegi (2013), a exploração do artifício na linguagem brechtiana seria um elemento a distanciar as práticas do Rimini Protokoll daquelas articuladas pelo diretor alemão, já que o intuito do coletivo seria, preferencialmente, o de atingir os espectadores de forma mais imediata, a fim de suscitar empatia e identificação. “Minha tese é de que Brecht está mais longe do nosso teatro do que pode parecer. Aristóteles estaria bem mais próximo” (KAEGLI, 2013).

No entanto, a considerar que uma das operações centrais de Brecht foi justamente a de transformar os mecanismos do teatro de modo permitir a inclusão de temas caros à sua época, que não encontravam brecha na forma do drama fechado, então seria possível propor um paralelo entre os conterrâneos. Pois, em ambos os casos, os procedimentos criados favorecem uma subversão no “regime de visibilidade” (RANCIÈRE, 2009) do teatro de cada momento histórico.

Se, na época de Brecht, temas relativos à teoria econômica passaram a ser abordados a partir de elementos da linguagem épica criados pelo artista, no

¹⁰⁷ Tradução nossa para: “Instead we experience the (self-)presentation of a handful of people in whose lives *Das Kapital* has in one way or another played a role, not merely as a theory ‘digested’, but as a theory politically suffered [...]”.

trabalho do Rimini Protokoll, a junção entre a participação dos especialistas e a exploração de recursos tecnológicos colaborava para ‘fazer ver’ certos temas e contextos que até então tinham pouca projeção no teatro. E esse novo regime de visibilidade muitas vezes está relacionado à exploração de uma fatia do cotidiano normalmente excluída do campo artístico, seja pelo seu grau de trivialidade, seja pela sua inadequação aos formatos usualmente explorados pelas artes cênicas.

Além disso, o próprio distanciamento brechtiano pode ser pensado em diálogo com a figura do especialista. Pois quando o ator se distancia do personagem para tecer um comentário sobre a obra, torna-se, de algum modo, o ‘ator do cotidiano’ que essa tese aborda, já que assume uma atuação autorreferencial.

Nesse sentido, a *equação entre teatralidade e cotidiano* realizada pelo grupo é quase sempre pautada pela ideia de que extratos da vida rotineira podem funcionar como elementos de conexão entre os espectadores e determinados temas ou fatos. E o elo que colabora para viabilizar essa aproximação é justamente a presença dos especialistas do cotidiano.

3.1.2. MIRADAS SOBRE A GLOBALIZAÇÃO E O MUNDO DO TRABALHO

Por conta do desejo de criar identificação entre a vida dos espectadores e outras vidas/contextos que estão fora do teatro, os espetáculos do Rimini Protokoll quase sempre são construídos a partir do diálogo entre biografias de anônimos e questões públicas. Dentre os “temas” favoritos à exploração documental do grupo estariam tanto aqueles relacionados à globalização, como também ao universo do trabalho – temas que, obviamente, muitas vezes caminham juntos.

Nesses espetáculos, o modo como os especialistas são inseridos nas obras é muito variável, e a originalidade dos recursos criados é uma das razões para o amplo reconhecimento do grupo internacionalmente. Alguns deles são particularmente destacados, como a adaptação de um caminhão para receber o público na montagem *Cargo Sofia-X* (2006), protagonizada por dois

caminhoneiros búlgaros que revelam aspectos de suas rotinas de trabalho enquanto dirigem o veículo.

Além disso, como observa Mumford (2013), a considerar o *perfil* dos especialistas que atuam nas produções do Rimini Protokoll – especialmente nos trabalhos de cunho mais antropológico, realizados sobretudo na primeira década dos anos 2000 – seria possível destacar pelo menos duas características recorrentes.

Uma delas é a opção por incluir em cena pessoas “que usualmente não trabalham nem realizam atividades dentro do contexto teatral” (p. 153), ou seja, pessoas para quem o teatro não é um universo familiar. Além disso, muitas vezes trata-se de participantes que também são percebidos pelos espectadores como “culturalmente estranhos”, isso é, como “diferentes, estrangeiros ou não totalmente reconhecíveis”¹⁰⁸, seja por sua origem étnica, de classe ou de trabalho.

Nesse contexto, é possível propor, como já foi discutido no capítulo anterior, a respeito dos atores do cotidiano, que tais presenças aportam *relações de alteridade* no que se refere ao próprio perfil de espectadores de arte contemporânea, o que revela, por contraposição, o caráter muitas vezes elitista e endógamo dessa comunidade.

Em um patamar mais amplo, essa heterogeneidade de perfis dos especialistas do cotidiano poderia ser vista como um dos aspectos mais relevantes acerca dos sentidos éticos e políticos que emergem de suas participações em criações atuais. Daí também a necessidade de se refletir sobre as potencialidades e limitações ético-políticas quando os especialistas desaparecem e ficam em cena somente espectadores, já que esse deslocamento usualmente acarreta uma diminuição do potencial de alteridade das obras, como será discutido na última parte da tese. Além disso, uma das estratégias que o grupo usualmente explora em seu trabalho com os especialistas é a de encontrar pessoas que aportem *múltiplos pontos de vista*, por vezes inclusive antagônicos, acerca do tema tratado na montagem.

¹⁰⁸ Tradução nossa para: “[...] firstly, strangers to the stage, people who do not usually perform their everyday activities and labour within a theatre context; and secondly, people who are perceived by the participants in the theatre event as cultural strangers – as different, foreign or insufficiently known, due to their occupational, class and ethnic background.

No que se refere à abordagem do *mundo do trabalho*, constantemente presente nas obras do Rimini Protokoll, muitas vezes ela se constrói em torno de determinadas profissões. Nesse contexto temático, os especialistas podem tanto estar em um palco convencional, como também em instalações e espaços itinerantes, ou ainda corporalmente ausentes, presentificados por objetos pessoais, fotos, áudios, vídeos, entre outros recursos documentais e tecnológicos.

Dentre os espetáculos que exploram o palco convencional e uma perspectiva mais antropológica sobre determinadas culturas e profissões estariam *Radio Muezzin* (2008, dirigido por Kaegi) e *Mr. Dağacar and the golden tectonics of trash* (2010, dirigido por Haug e Wetzel). Enquanto o primeiro se volta às histórias de vida de muezzins egípcios, que realizam a chamada para orações nas mesquitas do Cairo, o segundo aborda o cotidiano de lixeiros curdos na Turquia. Nos dois casos, recursos de linguagem como o teatro de sombras e a projeção de vídeos colaboram para conferir um tratamento estético às presenças cotidianas dos especialistas no palco.

Nessas obras, o mundo do trabalho serve como pretexto para refletir sobre questões relativas aos eixos globalização-tradição. Em *Radio Muezzin*, por exemplo, o fato que impulsionou a criação do espetáculo foi a decisão do governo egípcio de reduzir a uma única voz a polifonia de timbres que diariamente convocava os muçulmanos – por meio de alto-falantes – a orar nas mesquitas do país, em um intento de “modernizar” uma prática milenar.

Já em *Mr. Dağacar and the golden tectonics of trash*, o valor e o destino do lixo no contexto do mercado global surgem como tema nas entrelinhas das histórias cotidianas relatadas pelos lixeiros curdos no palco. Nessas criações, o que se observa é uma mirada mais antropológica acerca dos especialistas do cotidiano.

Em um patamar mais amplo, é possível propor que, em diversos espetáculos do Rimini Protokoll, tais “especialistas” pertencem a contextos culturais nos quais *a representação é um processo de constante negociação*. Por um lado, porque são invisibilizados/depreciados pelas representações hegemônicas; por outro, porque são alvo de críticas pelas representações contra-hegemônicas.

Figura 25 - Cena do espetáculo *Radio Muezzin*.
Crédito: Stefan Kaegi/Rimini Protokoll

Trata-se de montagens em que a noção de “outro cultural” (FOSTER, 2014) aparece com maior ênfase do que em outras obras do coletivo. Como consequência, o tratamento dado a essas pessoas atravessa sempre uma extensa problematização ética.

O trabalho realmente começa a partir [...] de um interesse em estranhos: seja um político conservador ou policiais. Durante a produção (do espetáculo), chega-se a um momento de cumplicidade, que é muito importante. Essa cumplicidade é possível porque você pode claramente dizer às pessoas que a razão delas estarem aqui é a sua alteridade.¹⁰⁹ (HAUG apud DREYSSE; MALZACHER, 2008, p. 32)

Na observação da diretora Helgard Haug, o que se evidencia é a necessidade ética de haver uma consciência mútua entre artistas e especialistas acerca das diferenças culturais, políticas, econômicas e sociais

¹⁰⁹ Tradução nossa para “The work really starts from [...] from an interest in strangers: doing something with a Conservative politician or a policeman. During the production comes a moment of complicity, which is very important. This complicity is possible because you can clearly tell people that the reason they are here is their otherness”.

que circundam aquele intento de aproximação. Ou como afirma Mumford (2013) a respeito de *Mr. Dağacar and the golden tectonics of trash*, trata-se de uma relação pautada pelo “reconhecimento da distância” (p. 162) que separa criadores e especialistas.

Nessa obra, a relação entre os diretores do Rimini Protokoll e os lixeiros curdos é problematizada no interior do próprio espetáculo, a partir de um mecanismo *paraláctico* semelhante àquele observado em obras como *Disabled Theater* (Jérôme Bel). A partir da inserção de textos ditos pelos especialistas, as estranhezas iniciais entre os lixeiros curdos e os diretores alemães são também partilhadas com o público, no intuito de evidenciar a incontornável distância que existe em um encontro intercultural como esse.

Em muitas dessas experiências com os especialistas do cotidiano, o modelo do “artista como etnógrafo” (FOSTER, 2014) – que desde os anos 1990 aparece como uma alternativa de tratamento político para a arte em tempos pós-utópicos – surge, na maior parte das vezes, problematizado no interior do próprio espetáculo, em um diálogo estreito com questões éticas levantadas inicialmente no âmbito da antropologia.

A observar a trajetória do Rimini Protokoll, é possível afirmar que as obras de caráter mais antropológico, que foram predominantes na primeira década do século XXI, têm sido cada vez menos exploradas, dando espaço a espetáculos mais diretamente vinculados ao campo da política – como, por exemplo, aqueles que abordam os rumos da democracia no contexto do capitalismo neoliberal – além de explorar uma maior participação do espectador e de coletividades em cena.

Exemplo disso é o projeto mais recente do grupo, *State 1–4* (2016-2018), pensado como uma *série* composta por quatro espetáculos. Juntas, as obras buscam refletir sobre até que ponto os chamados Estados-Nação são ainda capazes de regular os impulsos decisivos para as mudanças que as sociedades necessitam. Batizado *Top Secret International (State 1)* (2016), o primeiro espetáculo da série investiga o contexto contemporâneo da *espionagem internacional*, no qual cabe ao espectador atuar como uma espécie de jornalista em busca de informações.

Embora os temas a respeito da (pós-) democracia e da política contemporânea sejam privilegiados nas montagens atuais do coletivo, isso não significa que o grupo adote um determinado ponto de vista sobre os problemas tratados. Muitas vezes, o Rimini Protokoll é alvo de críticas justamente porque aborda contextos altamente políticos e polêmicos, mas não se posiciona em relação às questões levantadas.

No lugar disso, transfere ao espectador tal responsabilidade, ao oferecer-lhe pontos de vista distintos acerca de um determinado assunto. Ou como sintetiza Haug¹¹⁰, o convite feito aos espectadores consiste basicamente em “experienciar o dilema” acerca de questões públicas intensas em sua complexidade.

Para as autoras Kempf e Moguilevskaia (2013), haveria, no contexto do teatro neo-documentário das últimas décadas, duas formas majoritárias de aproximar-se politicamente da esfera do real. A primeira delas seria um teatro de “denúncia da realidade”, que projeta, em suas criações, determinados valores, voltados a um olhar crítico sobre o mundo. De outro, uma abordagem qualificada de “pós-política” (HAMIDI-KIM, 2013), que evita explicar, comentar ou tomar partido a respeito de uma determinada situação. No lugar disso, prefere dar a ver os “cacos de uma nova entidade: o real”¹¹¹.

Para as autoras, o Rimini Protokoll se encaixa no segundo grupo. Este será também um dos pontos de partida para a análise do espetáculo *Situation Rooms* (2013), que se constrói a partir de depoimentos e visões antagônicas a respeito de temas contemporâneos. No entanto, a proposta é problematizar o que se entende por “olhar crítico”, em diálogo com a função que têm os especialistas e o público em cada uma das obras, como será visto no próximo capítulo.

¹¹⁰ Declaração feita durante conversa realizada no Itaú Cultural, no dia 6 de março de 2016, no contexto da programação da III Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp).

¹¹¹ Tradução nossa para : “ [...] d’une part, un théâtre de “dénonciation de la réalité, invoquant des valeurs pour porter un regard critique sur le monde et d’autre part une approche que la chercheuse qualifie de “post-politique”, qui se contente de donner à voir les “éclats d’une entité nouvelle : le réel”, sans essayer de l’expliquer, de le commenter ou de prendre parti.

3.1.3. CRIAÇÕES EM TERRITÓRIO BRASILEIRO

Na primeira década dos anos 2000, os três espetáculos criados pelo Rimini Protokoll no Brasil igualmente seguiam a perspectiva antropológica abordada anteriormente, assim como o recorte em determinadas profissões. No entanto, ao contrário de montagens como *Radio Muezzin*, nessas criações brasileiras a interação entre espectadores e especialistas ocorre fora da arquitetura cênica convencional, em uma espacialidade projetada para dialogar com o próprio contexto profissional dos especialistas.

É o caso das três obras do Rimini Protokoll apresentadas no Brasil na década passada. São elas: *Matraca Catraca. Uma viagem REM* (2002), *Torero Portero* (2005) e *Chácara Paraíso* (2007), todas dirigidas por Stefan Kaegi, sendo as últimas duas em parceria com a diretora argentina Lola Arias.

Na primeira, os espectadores entram em um ônibus e são transportados a uma rota pela cidade de Salvador, conduzidos por um motorista/*especialista*. Enquanto escutam, por meio de fones de ouvido, o relato desse motorista e do trocador acerca de suas profissões, o público vislumbra *a cidade como teatro*. Nesse passeio, paisagens habituais do tecido urbano se misturam a paisagens extracotidianas, intencionalmente criadas pelo Rimini Protokoll.

A exemplo do que também ocorre em *Cargo Sofia-X*, o espectador vislumbra, pela janela do ônibus, a presença recorrente de dois músicos locais, cujas canções são reproduzidas em seus fones de ouvido. Dentre os “pontos turísticos” do passeio, observam a antiga sede de uma empresa de ônibus fundada há 5 anos e fechada no ano anterior, por falência.

Já em *Torero Portero* (2005), o público acompanha na calçada em frente ao Sesc Paulista, em São Paulo, as histórias de seis porteiros, sendo três brasileiros e três argentinos. “Me dei conta de que sempre havia um porteiro protegendo as classes média e alta da classe à qual pertencia”, comenta Stefan Kaegi (apud PORTEIROS, 2005) – que, na juventude, viveu um ano em Blumenau – a respeito do seu interesse pelo universo dos porteiros na América Latina.

Por sua vez, a instalação cênica *Chácara Paraíso – Mostra de Arte Polícia* remete a um formato no qual a proximidade física entre especialistas e

espectadores é favorecida pelo espaço construído. Nela, o público percorre diversos espaços do edifício do Sesc Paulista para acompanhar o relato presencial (em alguns casos, por meio de dispositivos tecnológicos) de pessoas que em algum momento de suas vidas atravessaram o ambiente de trabalho da polícia.

Figura 26 - Cena de *Chácara Paraíso* – *Mostra de Arte Polícia*, apresentada em São Paulo.
Crédito: Rimini Protokoll/Divulgação

Assim como ocorre em muitas outras criações do grupo, os participantes foram selecionados a partir de anúncio de jornal. Entre eles, um investigador da Polícia Civil, uma atendente do 190 que não quis se identificar e um policial que desenvolvia treinamentos de soldados na *Chácara Paraíso* – nome dado ao maior centro de formação de soldados da Polícia Militar da América Latina, localizado em São Paulo. Na instalação, a diversidade de pontos de vista surge como uma estratégia cênica e política para oferecer olhares distintos, por vezes contrastantes, acerca da controversa “instituição Polícia”.

A clássica distinção entre “bom” e “mau”, frequentemente adotada ao se tratar do contexto policial, era confrontada pela

exposição da subjetividade dos especialistas, em diálogo com o público. (MENDES, 2013, p. 50)

À época em que foi apresentado, o espetáculo provocou intensos debates entre o público que acompanhou a intervenção, sobretudo devido ao forte caráter de alteridade, por vezes antagônica, entre os espectadores e os especialistas. Nas entrelinhas dos questionamentos provocados pelo espetáculo, ecoavam perguntas como: é legítimo utilizar a arte para dar relevo a uma instituição que diariamente trata a população brasileira de forma violenta? Ou, ainda: teriam, os policiais/especialistas, consciência dos significados projetados pela sua (auto)representação na obra?

Nesses trabalhos, o modo como o cotidiano dos especialistas é apresentado ao público contribui para intensificar a própria experiência do espectador, e, assim, colaborar para que a aproximação com os “territórios de alteridade” (FERNANDES, 2010) apresentados nessas obras ocorresse também na forma de uma vivência efêmera, por vezes tátil, acerca da dimensão cotidiana de seus universos de trabalho.

Nesse sentido, é a partir do estranhamento gerado pelo encontro com esses especialistas e pelas formas cênicas de viabilizá-lo que o público pode também “estranhar algumas verdades concebidas sobre si e sobre o mundo” (MENDES, 2013, p. 52). Ou, nas palavras de Saison (1998, p. 52), é o que “faz aparecer uma dimensão de alteridade em nós”¹¹².

3.1.4. DESLIZAMENTOS EM DIREÇÃO AO ESPECTADOR

Assim como o mundo do trabalho é um tema recorrente nas criações do Rimini Protokoll, outro grande eixo que perpassa suas criações, como foi mencionado antes, é a tentativa de traduzir cenicamente a lógica de um mundo globalizado. Nesse intento, muitas vezes os especialistas estão ausentes da cena, mas surgem materializados por documentos e dispositivos tecnológicos que colaboram para construir um “efeito de presença” (FÉRAL, 2012) dessas pessoas junto ao espectador.

¹¹² Tradução nossa para “[...] elle fait apparaître une dimension d’altérité en nous”.

Em espetáculos como *Call Cutta in a Box – an intercontinental phone play* (2008) e *Situation Rooms – A multiplayer video piece* (2013), aspectos transnacionais vinculados à globalização – como a lógica de funcionamento dos *call centers*, no primeiro, e o funcionamento em rede do comércio de armas de fogo, no segundo – estimulam o grupo a *materializar ausências* para lidar com as distâncias geográficas entre especialistas e espectadores.

No que se refere às interações entre espectadores e especialistas nas obras citadas acima, o modo de “driblar” a distância inerente ao chamado “tecnovívio” (DUBATTI, 2012) é a criação de uma série de recursos cênicos e tecnológicos que buscam justamente oferecer intensos “efeitos de presença”, a fim de projetar intimidade e cumplicidade entre um e outro.

A esse respeito, é curioso observar como a “filiação” dessas obras à linguagem teatral, a despeito da eliminação do *encontro presencial* entre atores e espectadores, surge defendida inclusive no próprio título dos espetáculos. Enquanto uma é destacada como “peça telefônica” (*phone play*) a outra ganha o nome de “peça de vídeo” (*video piece*).

Trata-se de um jogo com fusões de linguagem, rumo a um campo cada vez mais expandido e não delimitado da arte, que pode ser lido de dois modos. Por um lado, como um intento de fundir fronteiras interartísticas e, assim, eliminar a possibilidade de se pensar cada campo a partir de uma *ontologia* específica. Por outro, como uma provocação ao próprio contexto institucional das artes, no qual o “nome dado” passa a ser a única forma de distinção de uma obra em relação à linguagem artística à qual ela supostamente se filiaria. Trata-se de um mecanismo a evidenciar as divisões institucionais que seguem existindo como fronteiras concretas, alimentando contextos e imaginários em torno da *especificidade* das linguagens.

Nas obras mencionadas acima, a tensão entre ausências físicas e efeitos de presença é mediada pela exploração de artifícios tecnológicos, que impulsionam os espectadores a realizarem ações diversas. Em *Call Cutta in a Box*, a ideia de entrelaçar tema e linguagem motiva a criação de um *dispositivo cênico* que dialoga com a própria performance profissional dos especialistas, todos eles atendentes de telemarketing na cidade de Calcutá, na Índia.

Para lidar com a distância “intercontinental” de espectadores situados, por exemplo, na Europa – e, ainda assim, manter a ideia de uma *interação em tempo real* – a solução encontrada foi criar uma “peça telefônica”, ou seja, um espetáculo de teatro que acontece a partir de uma chamada de telefone.

Após comprar seu ingresso, o espectador recebe um endereço para onde deve dirigir-se na data e horário indicados. Ao chegar ao local, descobre ser a única plateia daquela “apresentação” específica. Ele entra numa sala onde o telefone toca. E começa a conversar com um atendente indiano de *call center*, em um diálogo que dura aproximadamente uma hora.

O cerne da obra parece ser a subversão de uma de nossas experiências contemporâneas mais recorrentes e banais: a interação que temos, quase diariamente, com atendentes anônimos em chamadas telefônicas de telemarketing. O que normalmente seria um diálogo pautado pela objetividade e impessoalidade – e muitas vezes, também, pela hostilidade, devido ao insistente apelo comercial desses telefonistas – transforma-se em uma longa conversa, íntima e subjetiva, na qual os universos pessoais e culturais dos espectadores e dos atendentes são performados, em uma dinâmica que busca ressaltar o caráter *relacional* da peça.

A partir de um roteiro prévio, os atendentes fazem perguntas bastante pessoais aos seus interlocutores. Interrogam sobre parceiros amorosos, hábitos de saúde ou sobre o quanto estão satisfeitos com a própria vida. Também relatam aspectos íntimos de sua própria biografia, como na passagem em que cantam uma música ao telefone e, em seguida, explicam o vínculo afetivo que guardam com aquela canção.

Nessa chamada, o espectador é informado que o roteiro da conversa está dividido em “cenas”. Assim como numa peça de teatro, trata-se de uma “estrutura dramática” que vai da “[...] ignorância ao conhecimento, de não saber nada uns dos outros a aprender muito...”¹¹³ (CORNISH, 2010, p. 50), o que novamente acena para o flerte com o imaginário tradicional do teatro. Trata-se de um recurso recorrente em obras do Rimini Protokoll: propor uma linguagem

¹¹³ Tradução nossa para: “A dramatic structure can be founded within the seemingly meandering conversation: Call Cutta in a Box carefully moves its protagonists from ignorance to knowledge, from understanding nothing of each other to learning much”.

marcada pela simultânea subversão dos eixos tradicionais do teatro e uma aproximação com suas estruturas dramáticas clássicas.

Figura 27 - Cena da peça telefônica *Call Cutta in a Box*, criada em 2008.
Crédito: Rimini Protokoll/divulgação

Nas interações projetadas em *Call Cutta in a box*, os chamados efeitos de presença são produzidos não apenas pela intimidade de uma conversa a dois, mas também a partir de pequenos jogos propostos pelos atendentes. Entre eles, o de pedir ao interlocutor para desenhar como imagina o telefonista do outro lado da linha, ou de oferecer um chá e ativar “virtualmente” a máquina de esquentar água que se encontra na sala onde está o espectador.

Em um dado momento, as imagens de cada um dos participantes se materializam por meio de uma *webcam*. O espectador também tem a chance de ver, da tela do computador, o ambiente de trabalho dos atendentes na Índia. E são ainda contextualizados sobre especificidades da profissão, como o fato de que alguns deles aprendem o sotaque do inglês australiano para que possam se passar por atendentes daquele país.

Nesse jogo de ausências e presenças entre especialistas e espectadores, o que a obra *faz ver* é como a suposta “flexibilidade” do

capitalismo globalizado surge como sinônimo de “precariedade”, nesse caso ao viabilizar mão de obra barata em escala mundial. Além disso, ao subverter a habitual hostilidade das relações entre atendentes de telemarketing e seus interlocutores, por meio da *intensificação da intersubjetividade*, o trabalho colabora para tecer pontes, ainda que efêmeras, entre anônimos, colaborando para aproximar mundos geográfica e culturalmente apartados.

Ao abraçar a tecnologia para reunir duas pessoas, *Call Cutta in a Box* torna tangível e compreensível a imensidão da globalização, permitindo que os participantes vejam de novo as mudanças radicais que o capitalismo global tem feito em nossas vidas cotidianas¹¹⁴. (CORNISH, 2010, p. 50)

É também um efeito semelhante que aparece na obra *Situation Rooms*, cujo intuito é promover uma *aproximação tátil* entre especialistas e espectadores. Aqui, a globalização é abordada no contexto do comércio de armas de fogo em escala mundial e aponta para suas conexões com a lógica do capitalismo contemporâneo. Ao contrário de *Call Cutta in a Box*, em *Situation Rooms* as interações entre espectadores e especialistas não ocorrem em tempo real. E, sim, a partir de dispositivos tecnológicos que “convidam” o público a refazer os passos de dez diferentes especialistas em um ambiente cenográfico, numa espécie de *reenactment documental*, como será analisado no próximo capítulo.

Nos dois exemplos, o que está em jogo é o desejo de viabilizar a tradução cênica de alguns aspectos do mundo contemporâneo que o teatro, em sua forma tradicional, muitas vezes encontra limitações para dar visibilidade. Nesse tipo de experiência, a função dos “atores/especialistas do cotidiano” é justamente a de materializar os aspectos mais capilares de um determinado contexto social/econômico/político/cultural, de modo a suscitar *insights* nos espectadores acerca dos efeitos da globalização em um patamar biopolítico.

Nas entrelinhas dessas obras, o que surge ressaltado é o próprio desejo de intensificar a experiência do espectador em seu contato com a realidade, a

¹¹⁴ Tradução nossa para: “By embracing technology to bring two people ‘together’, *Call Cutta in a Box* makes the hugeness of globalization tangible and understandable, allowing participants to see anew the radical changes global capitalism has wrought in our everyday lives”.

partir da exploração inventiva de diversos recursos de linguagem, em um contexto expandido da arte. Nesse sentido, ao contrário das obras “antropológicas” do Rimini Protokoll, nas quais o universo dos especialistas surge com mais ênfase, nessas, é a própria *vivência do público* que aparece como a “protagonista” das criações.

3.1.5. COTIDIANOS ENQUADRADOS CENICAMENTE

É também o jogo com a percepção que surge em primeiro plano nas obras do coletivo suíço-alemão construídas sob a forma de *enquadramentos cênicos*, projetados para incentivar os espectadores a adotar uma mirada teatral sobre a realidade. Trata-se de trabalhos pensados para funcionar como *intervenções minimalistas*, muitas vezes em espaços públicos da cidade. Nelas, o elemento a conferir teatralidade a um determinado território é normalmente um dispositivo sutil – como fones de ouvido ou um catálogo de espetáculo – que passam a funcionar como “molduras cênicas” (MOREIRA, 2016) ou “enquadramentos” (FÉRAL, 2015) sobre um determinado cenário do cotidiano.

Nesse grupo, estariam alguns projetos itinerantes que ocorrem em distintos espaços públicos de uma cidade, como o *site-specific Remote X* (que no Brasil, ganhou em 2013 a versão *Remote São Paulo*). Ou, em outro contexto, a obra *Annual Shareholders Meeting* (2009), um autêntico *ready-made* teatral, que consistiu em *observar como teatro* a reunião anual de acionistas da empresa de automóveis Daimler, responsável pela marca Mercedes-Benz.

Em *Remote São Paulo*, a moldura cênica encontrada pelo grupo para mediar a relação dos espectadores com o tecido urbano ao seu redor foi construída a partir de fones de ouvido e rádios transmissores, através dos quais o público escutava uma narrativa vinculada aos lugares por onde passava, assim como uma série de indicações *procedimentais* sobre o que deveria fazer em cada um desses espaços.

Ações como andar lentamente, correr, observar as avenidas do alto de um viaduto, entrar em uma igreja, subir no alto de um edifício ou, ainda,

observar pelo reflexo da janela a paisagem humana formada pelo coletivo de espectadores eram transmitidas por meio dos fones aos participantes, e sincronizadas com os espaços por onde eles passavam.

Figura 28 – Cena da intervenção *Remote São Paulo* (Rimini Protokoll)
Crédito: Luis Martins/Divulgação

Nessa experiência, criada para funcionar como uma espécie de *city-tour audioguiado*, é possível encontrar ecos de uma das definições de teatralidade teorizadas por Féral (2015). Para a autora, a teatralidade não seria uma qualidade intrínseca a determinados objetos, mas parte de um “*processo*, uma produção relacionada sobretudo ao olhar que postula e cria *outro espaço* [...]” (p. 88, *itálicos da autora*).

Nessa definição, não seria necessário nem sequer a existência, como ocorre em *Remote-X*, de qualquer tipo de enquadramento proposto pelo artista para que um acontecimento corriqueiro possa ser visto como teatro. Para exemplificar sua teoria, Féral (2015) menciona a experiência de estar em um terraço de café observando o fluxo da rua, e ler certa teatralidade nos corpos de “homens passando na rua”, “colocando a gestualidade do outro no espaço do especular”. Trata-se de uma operação do olhar que “dá lugar à alteridade dos sujeitos e à emergência da ficção” (p. 88).

Ao sobrepor tal definição de teatralidade ao espetáculo *Remote São Paulo*, é possível propor que, em ambos, a teatralidade se constrói a partir de um mecanismo que usualmente não cria nenhuma interferência no cenário exterior ao observador/espectador¹¹⁵. E, sim, aos mecanismos internos de percepção acerca da realidade que o circunda.

Se no exemplo de Féral esse estímulo surge da própria imaginação do espectador, na intervenção do Rimini Protokoll ele é construído pelos dispositivos citados anteriormente, que funcionam como uma espécie de “exercício do olhar” (FÉRAL, 2015, p. 88). Tais enquadramentos cênicos podem ser vistos ainda como um modo de explorar a lógica *ready-made* inaugurada por Duchamp. Nesse caso, contudo, os objetos seriam substituídos por paisagens, e o deslocamento espacial desses objetos se transformaria em um *deslocamento da percepção*.

No contexto da cena teatral de São Paulo dos últimos anos, uma série de espetáculos tem explorado enquadrar o cotidiano da cidade por meio de *deslocamentos audioguiados*. É o caso de diversas obras criadas pelo grupo OPOVOEMPÉ, como *O Farol* (2012); do projeto *Entre Vãos* (2016), criado pela A Digna Companhia; e do espetáculo *A cidade dos rios invisíveis* (2014), do Coletivo Estopô Balaio. Em todos eles, a relação entre *cidade*, *tempo* e *mobilidade* é tomada como gatilho para a criação do material sonoro, que surge sobreposto a outros elementos cênicos construtores de teatralidade.

Já no contexto de espaços fechados, outro exemplo emblemático de obra criada pelo Rimini Protokoll a partir da lógica do *enquadramento cênico* foi a intervenção *Annual Shareholders Meeting* (2009), um “espetáculo” ocorrido uma única vez, durante a reunião anual de acionistas da empresa de automóveis Daimler, no dia 8 de abril de 2009.

Criada em conjunto pelo trio de diretores do coletivo, a proposta consistiu em convidar o público a acompanhar a reunião da empresa como se

¹¹⁵ Em *Remote São Paulo*, isso ocorre apenas nas cenas em que o coletivo de espectadores é convidado a realizar alguma ação conjunta, o que pode ser visto como uma performance/intervenção coletiva.

fosse uma autêntica obra teatral. Ou, nas palavras de Stefan Kaegi, “o maior show do capitalismo na Alemanha”¹¹⁶.

Para permitir que aproximadamente 200 espectadores pudessem participar da reunião, os integrantes do coletivo compraram algumas ações da Daimler e também pediram a acionistas para venderem/doarem suas entradas para o projeto *ready-made* do grupo. Posteriormente, os convites/ações foram vendidos aos espectadores.

Nesse caso, o próprio ato de anunciar uma reunião de acionistas como parte de uma programação teatral – no caso, vinculada ao teatro Hebbel Am Ufer Berlin, onde o Rimini Protokoll é residente desde 2003 – já consiste, em si mesma, numa operação *ready-made*, responsável por projetar uma dimensão de teatralidade à reunião.

No entanto, para oferecer outros estímulos sobre a percepção do espectador, o coletivo criou uma espécie de “libreto” do espetáculo/reunião, no qual não apenas brincava de identificar os diretores da empresa como *personagens de si mesmos*, como também oferecia informações sobre a rede de conexões e influências entre empresas vinculadas à Daimler. “No programa, mostrávamos quais dos ‘atores’ atuam também em outras companhias, o que mostra a rede de poder desses acionistas”, contextualiza Kaegi¹¹⁷.

A partir da junção entre a proposta de olhar esboçada no programa e a ‘performance’ em si dos acionistas, era possível levantar uma série de perguntas. Por exemplo, acerca das relações entre capitalismo, globalização e concentração de renda. Nesse tipo de *intervenção minimalista* sobre a realidade, a teatralização de um determinado evento parece servir apenas como um ponto de partida, ou um pretexto, para que o espectador desenvolva suas próprias reflexões sobre aquilo que o cerca.

Nesse sentido, o minimalismo dessas obras muitas vezes costuma frustrar um espectador que imaginava ser levado a um terreno mais emotivo e/ou narrativo por meio de um espetáculo cênico. Trata-se de criações que funcionam, sobretudo, como um convite a enxergar a realidade por ângulos aos quais normalmente não temos acesso, seja por sua dimensão privada (*Annual*

¹¹⁶ Declaração feita durante conversa realizada no Itaú Cultural, no dia 6 de março de 2016, no contexto da programação da III Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp).

¹¹⁷ Idem.

Shareholders Meeting), seja pela ausência de tempo na habitual velocidade das rotinas diárias (*Remote São Paulo*).

Muitas vezes, são trabalhos criados em períodos curtos, que querem mais dar a ver uma ideia, um modo de olhar, do que elaborar complexas construções cênicas. O que, por vezes, colabora para empobrecer propostas que demandariam um tempo mais extenso de elaboração, pois nem sempre a dinâmica “jornalística” de criação colabora com a construção da complexidade necessária para que os espectadores “experimentem o dilema”.

No entanto, é justamente ao criar uma série de dispositivos cênicos para permitir o surgimento de novos “regimes de visibilidade” (RANCIÈRE, 2009) que o grupo colabora para povoar o imaginário cênico com presenças, narrativas, paisagens e enquadramentos que projetam novas perspectivas à realidade contemporânea, a partir de constantes interações entre espectadores, especialistas e o cotidiano que os cerca.

Nos próximos capítulos, serão tecidas análises mais aprofundadas a respeito de dois espetáculos do grupo criados nesta segunda década dos anos 2000: *100% São Paulo* (2016) e *Situation Rooms* (2013), além de tecer breves comentários acerca de uma terceira obra, *Europa em Casa* (2015). Vistos em conjunto, evidenciam transformações acerca de “quem pode atuar” e de “como podem atuar” no contexto das artes cênicas contemporâneas.

No primeiro exemplo, 100 não atores/especialistas ocupam o palco para performar as estatísticas de uma cidade, criando relações de espelhamento com os espectadores, quase todos seus conterrâneos. No segundo, como já foi dito, a interação entre especialistas e espectadores ocorre a partir da realização de *reenactments* por parte dos últimos, em um convite para *performar o outro*.

Já em *Europa em Casa*, os especialistas desaparecem e resta ao público realizar um autoexame de si e do grupo que forma parte junto aos demais espectadores, a partir de uma dinâmica participativa ocorrida no interior de apartamentos, que busca conectar a macro e a micropolítica. A partir desse panorama, o objetivo dessas análises é aprofundar a reflexão acerca das possibilidades de conexões entre especialistas e espectadores nas artes cênicas contemporâneas.

3.2. QUANDO A CIDADE OCUPA O PALCO: *100% SÃO PAULO*

A pergunta então é
como a multidão pode manifestar-se poeticamente
do mesmo modo que nos séculos anteriores
se manifestou poeticamente o indivíduo (SÁNCHEZ, 2016a)¹¹⁸

Em cena, um palco verde e redondo faz referência às imagens gráficas normalmente usadas para representar estatísticas. Um a um, cem moradores de uma cidade dirigem-se diretamente ao público para realizar uma breve apresentação individual. Cada um desses participantes corresponde à porcentagem de itens das estatísticas do município onde vivem – entre sexo, idade, cor, estado civil e local de residência. Eles foram selecionados a partir de uma espécie de “reação em cadeia”, na qual a primeira pessoa tem 24 horas para convidar a próxima, e assim por diante¹¹⁹. Em linhas gerais, esse é o ponto de partida do projeto *100% City*, do coletivo suíço-alemão Rimini Protokoll.

Em 2016, o projeto ganhou a primeira versão brasileira e sul-americana, com o espetáculo *100% São Paulo*¹²⁰. Como o nome indica, a obra segue o formato dos *elencos específicos* (ou *city-specific*), compostos por moradores locais, a exemplo do que acontece em *Gala*. Outro ponto em comum com a obra de Jérôme Bel é a estrutura de criação pautada pela lógica do *dispositivo cênico*. No palco, os cem moradores, quase todos sem nenhuma formação teatral, seguem um protocolo de instruções simples e precisas para participar do espetáculo, que consiste basicamente em responder a enquetes sobre temas diversos.

Além disso, a criação do Rimini Protokoll se aproxima de *Gala* e de *Amadores*, analisadas anteriormente, pela valorização, comum aos três trabalhos, de uma *teatralidade do coletivo* e de uma “teatralidade do público”

¹¹⁸ Tradução nossa para: “La pregunta entonces es cómo la multitud se puede manifestar poéticamente del mismo modo en que en los dos siglos anteriores se manifestó poéticamente el individuo”.

¹¹⁹ Para completar as estatísticas, os últimos convidados normalmente são encontrados pela produção local de cada cidade, já que devem corresponder a porcentagens mais específicas.

¹²⁰ *100% São Paulo* apresentou-se na 3ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp), em março de 2016.

(CORNAGO, 2015). A primeira, em função de elencos numerosos que, por diversos momentos, aparecem em cena como *sujeito coletivo*, a projetar diversas (re)representações de si. A segunda, vinculada ao fato de que a presença dos atores do cotidiano colabora para “converter a cena em uma ampliação da plateia”¹²¹ (CORNAGO, 2016, p. 29).

No entanto, ao contrário do que prevalece nos espetáculos analisados na segunda parte da tese, não são mais as *singularidades plurais* que predominam como modo de ser da coletividade que ocupa o palco. E, sim, o seu caráter *multitudinário*, vinculado ao elenco numeroso de cada versão e às correspondências com os dados de uma cidade.

De algum modo, os três aspectos citados acima – multidão em cena, elencos específicos e a lógica do dispositivo cênico – colaboram para projetar um imaginário específico a *100% São Paulo*, vinculado à proposta de se *fazer do palco uma representação coletiva da cidade*. Nesse sentido, o jogo de espelhamentos com a plateia que aparece em *Gala* e *Amadores* surge radicalizado na obra do Rimini Protokoll.

A ideia de encontrar cem pessoas que correspondam a determinadas estatísticas de uma população remete a uma pergunta clássica, que busca questionar a suposta objetividade afirmada nas entrelinhas da metodologia estatística: *as porcentagens, efetivamente, nos representam?* Assim, a principal característica da teatralidade coletiva construída na obra consiste justamente em por à prova a ideia de representação, ao tensionar a pretensa objetividade numérica das estatísticas com a performatividade de uma “estatística viva” (GUIMARÃES, 2016, p. 55), produzida diante do espectador e em uma dimensão intrinsecamente relacional com a sua presença.

Em cada cidade onde o projeto se apresenta, há um roteiro fixo de ações. É o caso da apresentação inicial feita por cada um dos cem participantes, ou da existência de uma série de enquetes que o grupo deve responder individualmente – sobre temas ligados a política, religião, sexualidade, hábitos etc –, além dos diversos recursos cênicos encontrados para dar ao conjunto de respostas a forma da estatística viva – como cartazes

¹²¹ Tradução nossa para: “[...] convertir la escena en una ampliación del patio de butacas”.

coloridos ou uma tela redonda que reproduz o palco filmado do alto, de modo a criar uma visualização gráfica dos corpos em movimento.

Por outro lado, os elementos que dizem respeito às particularidades de cada versão do projeto – seja em micro-escala (participantes) ou macro-escala (cidade) – são obviamente distintos a cada edição. Em São Paulo, além da existência uma banda local¹²² que executava ao vivo a trilha sonora do espetáculo, diversas perguntas foram criadas de modo a dialogar com a realidade do país e da cidade.

Figura 29 – Atores do cotidiano participam de *100% São Paulo* (Rimini Protokoll)
Crédito: Caio Nigro/MITsp

Assim, enquetes sobre quem apoia (ou não) as ciclovias de São Paulo ou quem acredita que há corrupção no Theatro Municipal (onde o espetáculo se apresentou) apareciam como marcas de uma dramaturgia local¹²³. Já outras, vinculadas ao programa Bolsa Família, à ditadura militar, às cotas nas

¹²² A “Banda 100% São Paulo” foi composta por músicos do Grupo Cultural Odara (SP).

¹²³ Em *100% São Paulo*, o trabalho de dramaturgismo ficou a cargo de Cristiane Zuan Esteves, diretora do grupo OPOVOEMPÉ (SP), que trabalhou junto aos três integrantes do Rimini Protokoll.

universidades e à redução da maioridade penal, vinculavam-se a questões que possuem relevância no contexto da esfera pública brasileira.

Nesse contexto, três elementos podem servir como eixo para a análise da obra: 1. A construção performativa e conceitual de uma estatística viva, vinculada à proposta de se pensar o teatro como um *laboratório social*; 2. A qualidade e as especificidades da relação de espelhamento construída junto ao público, quando a “cidade ocupa o palco”; 3. A dimensão multitudinária formada pela copresença de cem pessoas em cena.

3.2.1. A DIMENSÃO PERFORMATIVA DA ESTATÍSTICA VIVA

E se nós pudéssemos ver as feições dessas estatísticas?
E se a população de São Paulo fosse representada no palco
por cem pessoas? (RIMINI PROTOKOLL, 2016)

A ideia de fazer do palco o espaço para a aparição de uma “amostragem populacional” da cidade se insere em um contexto mais amplo de mudanças no foco daquilo que o teatro tem sido e do que ele pode ser. Para além da ideia de uma linguagem cênica que se expande ao criar interlocuções com outras artes, o eixo de expansão a que se vincula *100% São Paulo* diz respeito à sua configuração como *zona híbrida de continuidade com outras atividades da vida social*.

Nessa zona de continuidade, o teatro passa a incorporar princípios de funcionamento originalmente pertencentes a atividades externas ao contexto cênico. É o que ocorre em uma série de obras contemporâneas, por exemplo, em outros trabalhos recentes do Rimini Protokoll, como *World Climate Change Conference* (2015). Nele, as regras que circundam as conferências climáticas entre nações são exploradas pelos espectadores, que performam o papel de representantes de delegações de diversos países. O intuito é esmiuçar o contexto micro e macrossocial que circunda esse tipo de tomada de decisão, de modo a revelar como governos equacionam necessidades econômicas e ecológicas no mundo contemporâneo.

É também essa linha de continuidade com outras atividades sociais que se antevê em obras recentes do diretor catalão Roger Bernat. Como será abordado no próximo capítulo, trata-se de trabalhos que aliam teatro e

realidade ao importar regras pertencentes a outros dispositivos em funcionamento na sociedade, como o parlamento (*Pendente de Voto*) e as assembleias (*Numax-Fagor-Plus*).

Já no projeto *100% City*, a proposta de interlocução entre arte e realidade é construída a partir da importação de um dispositivo de caráter científico, o das estatísticas. Criado no século XVII, trata-se de um mecanismo vinculado, sobretudo, à ideia moderna de Estado (a etimologia da palavra “estatística” vem daí), concebido para identificar particularidades acerca de um *público* específico. A finalidade das estatísticas, muitas vezes, diz respeito à tomada de decisões por parte de governos ou empresas, ao servir como substrato para a criação de “argumentos políticos ou estratégias econômicas” (RIMINI PROTOKOLL, 2016).

No caso de *100% São Paulo*, o conceito por trás do *dispositivo-estatística* diz respeito a essa noção usualmente abstrata e genérica que ganha o nome de *população*. Para dar “corpo” a essa abstração e refletir sobre o mecanismo de representação que ela opera, a criação do Rimini Protokoll explora o *processo de produção* de dados de uma pequena amostragem da população como o cerne de sua ação cênica. Porém, no lugar de números, o que aparecem são os corpos e feições das cem pessoas situadas no palco, numa espécie de jogo com a ideia de uma “ciência em ação” (LATOUR, 2000), aqui, porém, transposta a um contexto artístico.

A partir desse diálogo, o formato do espetáculo se apropria de dispositivos extraídos de diversas “metodologias” de pesquisas estatísticas praticadas atualmente. Questionários de “respostas estruturadas” – sejam elas por múltipla escolha ou pelo simplificado “sim”/“não” (aqui adaptado para “eu” e “eu não”) – são intercalados por “respostas não estruturadas”, calcadas na manifestação de respostas ‘espontâneas’, como na cena em que os participantes atravessam a plateia com cartazes onde se lê o nome de seu “ídolo brasileiro” favorito. Já as passagens em que alguns participantes expõem opiniões e breves depoimentos sobre os assuntos tratados poderiam ser lidas, dentro dessa lógica de importação, como análogas à “forma” das estatísticas qualitativas.

A encenação, por sua vez, se constrói em diálogo com os desenhos gráficos usualmente utilizados para representar essas estatísticas. Além do tapete verde e oval que cobre parte do espaço cênico, uma tela redonda, disposta no fundo do palco, projeta uma série dessas imagens. Assim, cada movimento feito pelos participantes é ressignificado por essa tela, sobrepondo corpos e gráficos.

Figura 30 - Tela redonda reproduz mapas na obra *100% São Paulo*.
Crédito: Caio Nigro/MITsp

Um dado interessante sobre a presença de uma “estatística viva”, que se posiciona sobre determinadas questões em tempo real, diante do espectador, é a evidência de que a noção de “verdade” por trás da metodologia de questionários pressupõe muitas vezes um *diálogo performativo com o contexto relacional de enunciação*. No caso de *100%*, há, em diversas perguntas dirigidas aos participantes, uma metarreflexão sobre em que medida sua atuação é sincera ou falseada, ou sobre quais seriam as diferenças entre nossos posicionamentos na esfera pública e na esfera privada, no cara a cara com uma plateia ou no anonimato.

Um momento de diálogo com essa premissa ocorre quando as perguntas adentram o terreno da violência, da sexualidade e da moral, e, por isso, as respostas passam a ser dadas pelo acender ou apagar de lanternas, no escuro do palco. Assim, questões como “quem já bateu nos seus filhos?” “quem já pagou para fazer sexo?” ou “quem já sofreu estupro?” são visualizadas pelo público através do brilho das lanternas em meio ao *blackout*, o que preserva o caráter anônimo de quem responde.

Nessa passagem, o jogo com o “contexto de enunciação” fica evidente quando a pergunta “você ou sua parceira já fez aborto?” é testada sob duas perspectivas distintas, uma pública e outra anônima, o que altera substancialmente o resultado a cada apresentação.

Nela, é a própria “abordagem cética” (GARDE; MUMFORD, 2016) acerca da autenticidade dos participantes que se antevê nas entrelinhas dos procedimentos explorados. Pois tanto a estratégia de se preservar o anonimato das respostas como a pergunta sobre “quem já mentiu nesta noite?” evidenciam o caráter instável das declarações, evitando o pressuposto de que a criação do Rimini Protokoll, por lidar com “pessoas reais”, possa oferecer um “acesso direto, sincero e verdadeiro às falas, subjetividades e corpos”¹²⁴ (GARDE; MUMFORD, 2016, p. 76) dos participantes.

Já em outra passagem, ocorre justo o contrário: o jogo de luz é construído de maneira a valorizar aqueles que se posicionam corajosamente no centro do palco, para dar visibilidade ao fato de já terem passado por situações publicamente delicadas e normalmente ocultas, como já ter pensado em suicídio, ter passagem pela cadeia ou histórico de câncer.

Nesse contexto, a diferença entre ler uma estatística em um veículo de mídia e estar diante de uma enquête viva e presencial no espaço de um teatro diz respeito, sobretudo, ao caráter performativo que adquire cada posicionamento dos participantes. E ele é performativo justamente por ocorrer diante de outros – os espectadores – num gesto que pode ser visto tanto como o de uma afirmação autorreflexiva, de um consigo mesmo em relação aos

¹²⁴ Tradução nossa para “[...] can offer direct access to truthful, sincere or unmediated speech, selves or bodies”.

papéis que ele assume na presença de outros, quanto o de uma exposição pública e social.

Nesse sentido, o fato de ter acompanhado não somente as três apresentações do espetáculo *100% São Paulo*, mas também o processo completo de criação da versão brasileira – formado por sete ensaios/workshops prévios dos participantes com os diretores do Rimini Protokoll – parece reforçar a dimensão performativa da construção social que uma estatística viva pode revelar.

Na medida em que diferentes fatores influenciavam a “enunciação” dos participantes – tanto na etapa de ensaios como no decorrer da breve temporada – sua construção identitária como sujeito individual e coletivo sofria alterações significativas ao longo do processo de criação.

Nos primeiros ensaios, eram exploradas justamente as passagens do espetáculo que mais ressaltavam a singularidade dos participantes. Era o caso, por exemplo, da cena na qual cada morador tinha 10 segundos para realizar uma autoapresentação individual. O pedido explícito dos diretores, nesse caso, era para que a alteridade de cada um emergisse nesses breves relatos. “O que faz você diferente dos outros?” – era a pergunta reforçada pelo diretor Stefan Kaegi, ao orientar o tom das apresentações de si.

Outro dispositivo explorado desde os primeiros ensaios, que permitia uma participação mais “autoral” dos moradores – ao modo do princípio de “autoria delegada” vislumbrado em *Gala* – era o do “microfone aberto”. Nele, os participantes voluntariamente deveriam criar suas próprias “enquetes”, ao realizar afirmações pessoais a serem confirmadas ou refutadas pelos demais, de acordo com seu posicionamento no espaço. Frases como “adoro a religião evangélica” ou “quero que toda a política do Brasil seja trocada” eram algumas das que apareceram no decorrer dos encontros.

Durante os ensaios, os diretores ressaltavam, sobretudo, a necessidade de que os participantes não tivessem receio de realizar afirmações dissensuais ou adotar posições antagônicas. “É bom estar sozinho, não queremos que todos estejam de acordo”, dizia Kaegi, em comentário ao fato de que, nos primeiros ensaios, era raro surgirem afirmações polêmicas ou minoritárias. Ou

ainda: “Não queremos mostrar *100% São Paulo* como um bolo homogêneo com todo mundo pensando igual”.

Ao funcionar como parte das “regras do jogo”, tais orientações também colaboravam para “dar a ver” um tipo de abordagem cênica recorrente nos espetáculos do Rimini Protokoll, no qual a *diversidade de pontos de vista* é valorizada como um aspecto positivo da coletividade posta em cena.

No limite, tais indicações remetem à própria postura política operada pelo coletivo, menos centrada em “denunciar a realidade” do que em apresentar ao público “fragmentos/estilhaços do real” (KEMPF; MOGUILEVSKAIA, 2013, p. 46). O que também se configura como um dos pontos mais polêmicos e controversos acerca do teatro criado pelo Rimini Protokoll, que já foi qualificado inclusive de “pós-político” (KEMPF; MOGUILEVSKAIA, 2013, p. 13), por não assumir uma tomada de posição acerca das questões retratadas. Trata-se de um teatro que, em contrapartida, busca “evidenciar a multiplicidade de pontos de vista possíveis sobre o real”¹²⁵ (p. 13).

Posturas conservadoras, que tendem a ser minoritárias no âmbito artístico, surgiam como reflexo do perfil dos próprios participantes, diverso em seus contextos socioculturais. O que, por sua vez, colaborava para projetar, em alguns momentos, certa relação de tensão e antagonismo com o coletivo formado pelo público, o que será discutido mais adiante.

Outra regra que perpassava a construção dessa cena/dispositivo batizada como “microfone aberto” era a premissa do ineditismo das afirmações: nenhuma delas poderia ter sido usada em ensaios/apresentações anteriores. Por conta disso, o microfone aberto era não apenas o momento mais autoral, como também o mais performativo de *100% São Paulo*, por sua condição de “evento não repetível” (FERNANDES, 2015, p. xvi).

Possivelmente pela conjugação desses dois fatores, foi justamente nessa cena que ocorreram as passagens de maior subversão e imprevistos na versão brasileira do projeto. Por exemplo, quando um dos participantes (uma

¹²⁵ Tradução nossa para: “[...] mettre en evidence la multiplicité des points de vue possibles sur le réel”.

criança) afirmou estar naquele espetáculo somente “pelo dinheiro”¹²⁶, o que foi confirmado por aproximadamente metade do elenco, rompendo, em alguma medida, com a idealização romântica em torno do voluntarismo daquelas participações.

Ou, ainda, quando outro participante aproveitou o espaço para criticar publicamente o Rimini Protokoll: “Os diretores alemães desse espetáculo são preconceituosos e nos tratam por estereótipos” - declarou no microfone aberto, criando uma impensável camada paraláctica (FOSTER, 2014) e metateatral à derradeira apresentação de *100% São Paulo*.

Além disso, na versão paulistana do projeto, tanto o espaço do Theatro Municipal quanto a presença do público também parecem ter influenciado as participações, já que muitas delas adquiriram um tom mais emotivo e confessional quando os ensaios migraram para o suntuoso espaço.

Nessa mesma passagem do “microfone aberto”, por vezes as “regras do jogo” eram descumpridas e, no lugar de afirmações genéricas, que pudessem ser confirmadas ou refutadas pelos demais, surgiam declarações extremamente pessoais. Foi o caso da participante que aproveitou o espaço do Municipal e o contexto do espetáculo para pedir publicamente perdão ao filho, que estava na plateia: “Eu tenho um filho homossexual e soropositivo; perdoe, filho, quando eu te ignoro”, disse, antes de abandonar o palco, chorando. Ou, ainda, do outro morador que usou o microfone aberto para homenagear a companheira: “Eu quero agradecer à minha esposa por hoje fazermos oito anos e quatro meses juntos”.

A existência de momentos como esses levava o espetáculo às bordas de sua autonomia como arte e fazia dele um acontecimento imprevisível até mesmo para os próprios criadores do Rimini Protokoll, já que muitas dessas participações inesperadas não dialogavam com as tais “regras do jogo”. Por outro lado, elas eram efeito do princípio da “autoria delegada” construído pela própria obra, no qual parte da “dramaturgia” do espetáculo ficava a cargo dos participantes e surgia com novos “textos” a cada apresentação.

¹²⁶ Cada participante recebeu um salário mínimo para integrar o elenco de *100% São Paulo*. Os trechos do espetáculo transcritos neste capítulo foram extraídos da gravação feita pela TV Cultura e disponível na página web do coletivo (<http://www.rimini-protokoll.de/website/en>), de anotações feitas por mim e de extratos de reportagens.

No limite, o que tais participações imprevistas criavam era uma espécie de “dramaturgia paralela”, que funcionava de modos inesperados e conferia distintas e impensáveis camadas de significado à obra a cada apresentação.

Nessas passagens, o híbrido entre “teatro” e “teatro da sociedade”, comum a espetáculos que trazem atores do cotidiano no elenco, surgia intensificado pela existência de participações que cruzavam a fronteira da arte para adentrar radicalmente o campo da realidade. Trata-se de um trânsito, característico da chamada “estética do performativo” (FISCHER-LICHTE, 2014), no qual os limites entre teatro e acontecimento social tornam-se difíceis de discernir – o que, por vezes, traz também como consequência a diluição da força estética da obra, como será discutido adiante.

Esse limite, vinculado ao processo da “autoria delegada”, era também constantemente tangenciado na cena inicial do espetáculo, a das autoapresentações. Quando passam a ocorrer no Theatro Municipal e diante de uma volumosa plateia, adquirem contornos igualmente imprevistos, sobretudo em relação ao caráter *confessional* da exposição de si.

Durante os últimos ensaios, declarações íntimas e testemunhais surgiram nesses breves relatos. Como o da participante que decidiu compartilhar um episódio delicado da infância, vinculado à sua chegada a São Paulo: “Com um mês de vida minha tia me trouxe para São Paulo sem a permissão da minha mãe. Mas com a permissão do meu pai, que bebia muito na época”. Ou de outra participante, que fala sobre a perda dos maridos: “Sou viúva três vezes, o quarto está doente. Sou apaixonada por bonecas porque elas não morrem”.

Tais declarações eram recebidas pelo público com aplausos de incentivo, o que parecia colaborar, por sua vez, para encorajar os participantes a arriscar-se um pouco mais na autoexposição de si a cada apresentação. Além disso, outros fatores contextuais, como a presença de amigos ou familiares na plateia, dentre outros aspectos impossíveis de serem mapeados, pareciam contribuir para modificar muitos dos relatos e estatísticas a cada apresentação. A ponto de, por exemplo, um dos participantes declarar-se ‘pardo’ em um dia e ‘preto’, na apresentação seguinte, modificando um dado de si que seria, a princípio, “objetivo”.

Nesse sentido, a observação processual do espetáculo¹²⁷ – desde a etapa dos ensaios, passando por todas as apresentações – colaborava para a compreensão sobre como, em *100% São Paulo*, conceitos como o de “sujeito” e de “identidade” eram em muitos casos também performativos, frutos de inúmeros *processos de subjetivação*, derivados, por sua vez, de complexas influências do entorno.

E era justamente o dispositivo da estatística viva que colaborava para dar a ver essa performatividade da construção de si em tempo real. Pois ao contrário de *Gala* e de *Amadores*, em que a simplicidade do dispositivo ou a existência de mais tempo de ensaios fazem com que as apresentações não variassem tanto entre si, na criação do Rimini Protokoll a *imprevisibilidade* parecia surgir como o modo de ser das participações. O que muitas vezes também colaborava para acentuar a dimensão de acontecimento da obra, vinculada à projeção de “efeitos de autenticidade” (GARDE; MUMFORD, 2016) sobre o público.

Em um patamar mais abrangente, o que o modelo da *estatística viva* revela acerca dos atores do cotidiano é que sua presença colabora para interferir em aspectos estruturais do teatro. Nesse contexto, a cena deixa de ser pensada somente a partir da poética que ela constrói, e passa a construir-se em função dos *comportamentos que ela revela*.

Trata-se de um giro que garante um destino particular às artes cênicas: o de funcionar como uma espécie de *laboratório social*, em que o conhecimento produzido pela obra se vincula a uma *intensificação da consciência sobre nossas representações sociais*, como será discutido a seguir.

3.2.2. O TEATRO COMO LABORATÓRIO SOCIAL

Ao substituir atores profissionais e seus personagens por atores do cotidiano e suas representações de si, o que surgia nas entrelinhas de *100%*

¹²⁷ Além de acompanhar os ensaios, também fui responsável pela correção e produção do catálogo do espetáculo, com fotos e informações sobre os participantes.

São Paulo era uma concepção de teatro pensado como espaço privilegiado para se performar contextos sociais, comportamentos e relações coletivas.

Nesse âmbito, é o próprio *modo de olhar* para uma obra que, de algum modo se altera. O que, por sua vez, acarreta em uma transformação sobre a metodologia de análise das criações cênicas, uma vez que as perspectivas artísticas e a sociais encontram-se intimamente interligadas, e que a “situação” (CORNAGO, 2016) ativada pela obra torna-se parte da sua construção de sentido.

Mais do que pensar somente no que se passa no palco, esse tipo de obra parece exigir um olhar menos apressado sobre o que ocorre *entre* palco e plateia. E é justamente quando essa dimensão pública do teatro, relativa à projeção de coletividades, vem à tona, que ele talvez possa ser pensado como um *laboratório social*.

No caso de *100% São Paulo*, a proposta de enxergar-lo em sua dimensão laboratorial diz respeito a essa ideia da estatística viva, desse ir e vir dos participantes em função das perguntas escolhidas e em diálogo direto com as reações da plateia, numa espécie de encenação performativa de um microcosmo social. O que se observa em cena, mais do que uma poética específica, é um *comportamento em ação*. E, nesse sentido, é a própria a dimensão documentária da experiência que colabora para ressaltar a proposta de se encenar a vida comunitária de uma cidade, cujo intento, guardadas suas limitações, é o de se enxergar no palco como age e pensa uma fatia representativa da população.

A presença desse microcosmo cidadão em cena colabora, por sua vez, para dilatar seu espelho reverso: o da teatralidade que habita a vida. Pois, como foi dito, trata-se de um dispositivo que contribui justamente para dar visibilidade à dimensão performativa das construções identitárias de si, em “tempo real”. Como consequência dessa projeção de mão dupla, o teatro se torna esse espaço privilegiado para se intensificar a consciência sobre nossas representações sociais.

As investigações sobre a teatralidade que atravessa o cotidiano remetem, por sua vez, a uma série de artistas e de correntes teóricas que buscaram na linguagem cênica e na noção de “ator” uma metáfora potente

para se compreender as dinâmicas de representações e performatividades presentes nas interações sociais.

Se no campo da sociologia, um dos teóricos mais representativos dessa corrente foi o cientista social Erving Goffman – que, em 1959, escreveu *A representação do eu na vida cotidiana* – no contexto da teoria teatral, um dos autores que mais se dedicou a pensar e encenar esse “teatro da sociedade” foi o diretor russo Nicolas Evreinoff (ou Nicholas Evreinov, 1879-1953).

Em sua influente obra *O teatro na vida*, originalmente escrita em 1929, busca desconstruir a relação entre “comportamento” e “naturalidade”, ao demonstrar, a partir de diversos exemplos, que nossos comportamentos mais naturais e corriqueiros seriam fruto de “muitos anos de preparação metódica, de experiência e de educação” (EVREINOFF, 1930, p. 70). Ou, em outras palavras, de “papéis” que se aprende ao longo da vida, a partir das interações sociais com outras pessoas, como familiares, amigos e instituições.

Não por acaso, a reflexão sobre a teatralidade que habita os comportamentos e as relações sociais leva o diretor russo a também trabalhar com atores do cotidiano, que aqui poderiam ser pensados como *atores sociais*. Em 1920, cria uma famosa performance, cujo formato foi batizado como “ação de massa”, que consistiu em realizar um *reenactment* do emblemático episódio da tomada do Palácio do Inverno por parte dos bolcheviques, marco da Revolução Russa de 1917.

Criada para comemorar o terceiro aniversário do evento histórico, a obra incluía tanto profissionais das artes cênicas como também cidadãos russos sem formação artística – por exemplo, estudantes e membros do exército. A performance contou com 8.000 participantes e foi vista por aproximadamente 100.000 pessoas. Aqui, a exploração do teatro como laboratório social adquire uma conotação política e cívica específica, na qual uma sociedade performa sua própria memória coletiva, vinculada a um momento político decisivo para a construção de sua história.

Trata-se de uma prática que, embora tenha sido criada por um diretor teatral, dificilmente poderia ser analisada somente levando em conta o marco artístico, uma vez que aspira ao ideal das vanguardas de ampliação da arte para a esfera da vida. O que, de algum modo, pode ser visto, de acordo com

Bishop (2012), como um antecedente das práticas cênicas participativas do século XXI, nas quais se incluem alguns dos trabalhos com os atores do cotidiano analisados nesta tese.

Outro diretor cênico que também realiza expressivas inovações na linguagem cênica a partir do diálogo com a teatralidade das relações sociais é o brasileiro Augusto Boal. A partir da premissa de que a função principal do teatro consiste em servir como “um ensaio para a ação na vida real” (BOAL, 2011, p. 19), o diretor cria uma série de formatos cênicos que vinculam arte e realidade pelo viés da participação, como o Teatro-Fórum e o Teatro Invisível.

Seu propósito de trabalhar com não atores – sejam estes espectadores ou pessoas pertencentes a grupos sociais específicos – está intimamente vinculado ao entendimento do teatro e da teatralidade como componentes do comportamento humano. “[...] todos os seres humanos são atores, porque agem, e espectadores, porque observam. Somos todos ‘espect-atores’” (BOAL, 2015, p. 13).

Assim, é possível inferir que a metáfora da vida como teatro – e seu espelhamento inverso, do teatro como laboratório social – embora tenha sido explorada de muitos modos no decorrer do último século, adquire contornos e propósitos distintos a cada novo contexto. Se Evreinoff e Boal se aproximam pela aspiração revolucionária presente em seu intento de entrelaçar arte e vida, por meio do envolvimento do espectador nas obras, também se distanciam pelos contextos que tangenciam, o primeiro vinculado ao poder do Estado, o segundo surgido como resistência a esse, no período das ditaduras militares latino-americanas.

Já no caso do Rimini Protokoll, e de outras criações contemporâneas exploradas nesta tese, o gesto de encenar a vida em sociedade estaria vinculado a um intento distinto, relacionado, sobretudo, a um remanejo dos “regimes de visibilidade” (RANCIÈRE, 2009) que uma obra articula. Nesse novo contexto, um dos intuitos centrais ao se trabalhar a metáfora do teatro como laboratório social, ou de se fazer da cena lugar de exibição de extratos de uma teatralidade cotidiana, diz respeito, sobretudo, ao objetivo de aproximar o espectador dos contornos micropolíticos do dia a dia, no intuito de “fazer ver”

representações e presenças usualmente invisíveis ou ocultadas, a fim de intensificar a consciência sobre elas.

Nesse sentido, o cotidiano, nessas obras, é tratado tanto como tema quanto como linguagem. Remete, por um lado, à dimensão ordinária, por vezes banal, de se colocar no palco “gente comum e corrente” (CORNAGO, 2015). E, por outro, ao modo como a cena é construída, no sentido de reduzir artificialidades e virtuosismo para aproximar o espectador dos universos explorados. Como afirma Kaegi (2013)¹²⁸, a respeito desse tratamento do cotidiano que estrutura a linguagem do coletivo, um dos “eixos seguros” das obras do Rimini Protokoll consiste em “encontrar lugares da realidade que se pareçam de alguma forma com o teatro e enquadrá-los”.

Acho que o teatro sempre quis observar ou representar a realidade de alguma forma, só que usaram meios muito artificiais, definidos por técnicas de atuação, de produzir virtuosidade e abstração. Talvez o que nós fazemos é colocar menos fantasia, ou talvez queremos atingir de forma mais imediata as pessoas que observam. Por isso ‘encontramos’, mais do que ‘transformamos’. (KAEGI, 2013)

Na fala de Kaegi, que guarda parentesco com a operação *ready-made* de Duchamp, o teatro pode ser visto como lugar privilegiado para a importação e exposição desses extratos da realidade, precisamente aqueles nos quais a dimensão teatral do próprio cotidiano se torna mais evidente. No caso de *100% São Paulo*, a vertente laboratorial da experiência consiste nesse jogo de se fazer do palco a miniatura de uma “ágora contemporânea” (ROLIM, 2016), no qual os participantes revelam não só dados estatísticos (como idade, sexo, cor etc.) como também seus hábitos diários, desejos para o futuro, comportamentos e posições políticas.

Além disso, *100%* também pode ser entendido como um “laboratório social” por sua dupla referência à ideia de representação – que tanto remete à cidade como também ao público presente em cada apresentação. E, ainda, porque o faz sob um viés documental, sem as camadas de ficção, drama, personagem e técnica tradicionalmente explorados pela linguagem cênica, o

¹²⁸ A entrevista com Stefan Kaegi encontra-se no apêndice “B” desta tese.

que confere um viés antropológico e sociológico à experiência de *100% São Paulo*.

Não menos importante, o fato de a versão brasileira do projeto ter ocorrido no emblemático Theatro Municipal de São Paulo também colabora para intensificar o diálogo com essa metáfora da encenação da vida em sociedade. Com seus setores e camarotes que tradicionalmente representam extratos sociais do público, de acordo com renda ou status, o edifício do Municipal é também um espaço arquitetonicamente privilegiado para que os espectadores vejam não apenas o que se passa no palco, mas também *na própria plateia*.

O que, por sua vez, diz respeito à própria função simbólica que o teatro, como instituição, historicamente teve – e, em alguns casos, segue tendo – na vida das cidades, como esse espaço da esfera pública no qual a obra assistida no palco muitas vezes surge como mero pretexto para a performance da sociedade que ocorre no seu entorno. Nesse sentido, a proposta de se fazer da cena essa espécie de laboratório também contribui para ressaltar uma vocação social que o teatro historicamente possui, mas que nem sempre surge visibilizada pelas obras. Nesse contexto, é o próprio termo “teatro social” que muda de figura, e passa a designar aquilo que tem a ver com a vida pública – ou a vida *do público*.

Além disso, a escolha do Theatro Municipal como palco de *100% São Paulo* é também emblemática justamente por ser esse um espaço historicamente destinado às elites e às representações grandiosas. Trata-se de uma decisão curatorial por parte da MITsp que colaborou para conferir outras camadas de sentido à presença dos atores do cotidiano na obra.

De um lado, por fazer contrastar a espetacularidade do espaço – seja do ponto de vista arquitetônico, seja do ponto de vista simbólico – com a dimensão prosaica daqueles que ocupavam o palco, vestidos com suas próprias roupas e carregando em cena objetos banais do seu dia a dia. De outro, por evidenciar, “a contrário”, quem usualmente “toma parte” na partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009) que orbita em torno da *instituição teatro*, ou pelo menos em um recorte específico e representativo dela, como o do Theatro Municipal.

Não por acaso, muitos dos participantes de *100% São Paulo* nunca haviam estado naquele espaço antes. E, nesse sentido, o que se via, quando “a cidade ocupava o palco”, era a própria desconexão muitas vezes existente entre o contexto social que orbita em torno dos teatros de uma cidade e aquele que orbita em torno da amostragem populacional dessa mesma cidade, já que uma parte expressiva da segunda comunidade não “faz parte” da primeira¹²⁹.

Assim, as relações entre um público e outro não serão apenas de espelhamento e reconhecimento mútuo, mas também de tensão e antagonismo, como será analisado a seguir. E quando o foco do espetáculo se desliza para essa interação, é o próprio âmbito laboratorial da experiência que passa a permear não apenas o que ocorre sobre o palco, mas o espaço entre a cena e o público.

3.2.3. RELAÇÕES DE ESPELHAMENTO ENTRE PALCO E PLATEIA

Como foi visto nas análises de *Gala* e de *Amadores*, um dos intuitos mais fundamentais na escolha por trabalhar com atores do cotidiano em criações contemporâneas diz respeito ao objetivo de *tornar o teatro mais próximo do público*. Ao colocar pessoas comuns em cena, sem técnicas ou outras características que denotem virtuosismo, o palco se torna, em alguma medida, “uma extensão da plateia” (CORNAGO, 2016), já que qualquer pessoa estaria virtualmente apta a ocupa-lo.

Como consequência dessa quebra de hierarquias, é o próprio comportamento do público que muitas vezes se modifica. Nesse contexto, o espectador tende a tornar-se mais participativo, reagindo de modo visível e audível ao que se passa em cena, como se também *fizesse parte dela*. No limite, é ele mesmo que se converte, como foi dito anteriormente, em uma espécie de *público amador*, já que, por vezes, acaba por romper as convenções tradicionais, quase sempre invisíveis, que perpassam o acontecimento teatral.

¹²⁹ Uma pesquisa realizada em 2012 pela Target Group Index, do IBOPE Media, revelou que apenas 12% da população de São Paulo vai ao teatro com regularidade. Fonte: <http://www.ibope.com.br/pt-br/noticias/Paginas/11-da-populacao-das-regioes-metropolitanas-brasileiras-frequenta-o-teatro.aspx>

Nesse tipo de espetáculo, o público age como se estivesse em ambientes marcados por outra qualidade de “convívio” (DUBATTI, 2007) entre palco e plateia, como, por exemplo, em um show. Trata-se de contextos marcados pela intensidade com que o espectador externaliza o modo como é afetado pela cena. Risos, vaias, gritos e aplausos em cena aberta são exemplos de “comportamentos” desse público amador, que parece sentir-se à vontade para interagir com o palco, uma vez que essa “zona de alteridade” (DUBATTI, 2007) constituída em cena surge radicalmente minimizada, seja pela presença dos não atores, seja pela dimensão cotidiana e documental da experiência.

E, assim como ocorre em *Gala* e *Amadores*, a consequência das transformações nessas relações entre palco e plateia é a projeção de um formato cênico que alia a vertente contemporânea/conceitual àquela vinculada a um *teatro popular*.

100% é uma prova de teatro popular, ou populista, não sei, os dois provavelmente. No sentido de teatro para as massas, teatro que as massas também curtem e interagem de uma forma que tenha a ver talvez menos com teatro do que com ‘rock show’ ou ‘futebol’. Porque tem algo daquele autêntico e do momento que você se sente totalmente convidado a participar. Sempre tem pessoas do público gritando alguma coisa, sempre tem aplausos espontâneos, não surge essa admiração silenciosa, do tipo ‘vamos ficar quietos porque o gênio está tocando a música clássica’. Não, é muito mais horizontal a relação entre essa mostra representativa. E isso pode gerar relações bastante politizadas em resposta a alguma coisa que alguém diz no palco ou na plateia. (KAEGI, 2016¹³⁰)

Todos os elementos descritos acima fazem parte de uma atmosfera comum tanto a *Gala* e *Amadores*, como também a *100% São Paulo*. E nos três casos, quanto mais se acentua a horizontalidade com a plateia, pela presença dos atores do cotidiano, mais o teatro se funde radicalmente com a realidade. A ponto de ser necessária a pergunta, formulada por Jérôme Bel, sobre como “tirar o poder do teatro até o ponto onde ele resiste” (BEL, 2015, p. 171). Ou a colocação de Cornago (2016) a respeito de “quanta realidade pode aguentar uma obra” (p. 32) antes que ela se transforme em outra coisa.

¹³⁰ A entrevista com Stefan Kaegi encontra-se no apêndice “B” desta tese.

Como foi dito antes, na criação do Rimini Protokoll o jogo de espelhamento entre palco e plateia surge radicalizado pela própria premissa cênica da obra. Aqui, a presença de “concidadãos”, que aparece nas entrelinhas do recurso dos “elencos específicos”, é sublinhada pela existência de uma “amostra populacional” no palco. Assim, a metáfora da cidade, que já aparecia em *Gala*, adquire na obra do Rimini Protokoll a centralidade do acontecimento cênico, já que é ao redor de suas “estatísticas” que a criação se constrói.

Mais do que enxergar aqueles que estão no palco como *iguais*, o jogo proposto em *100% São Paulo* diz respeito a refletir se aquela fatia de conterrâneos (ou quase) de fato representa os hábitos, gostos e visões de mundo dos que estão do lado de cá do teatro. Ou, ainda, sobre o que “ficou de fora” (PROTOKOLL, 2016) na amostra dessa paisagem humana que aparece sobre o palco. A partir dessa proposta, o que o espetáculo dá a ver é também o próprio perfil do coletivo de espectadores que passou pelo Theatro Municipal nos três dias de apresentação do espetáculo.

Esse jogo, por sua vez, remete ao paradigma “contextual” (ARDENNE, 2006) ou situacional (CORNAGO, 2016) da arte contemporânea, no qual a criação busca justamente revelar o contexto em torno do qual ela se produz. Trata-se de um modelo de obra cuja ação cênica está centrada na construção de um “momento de reflexão compartilhada e no tempo presente acerca daquilo que está ocorrendo”¹³¹ (p. 22). Nesse tipo de criação, o público, mesmo quando está no espaço convencional de um teatro, poderia ser visto como “protagonista coletivo de uma segunda representação” (p. 24), já que passa a fazer parte da situação projetada pelo espetáculo.

Não por acaso, um dos momentos mais emblemáticos de *100% São Paulo* a respeito dessas relações de espelhamento propostas em cena ocorre justamente quando o diálogo entre espectadores e “especialistas” ganha o primeiro plano da obra. Trata-se da passagem em que os participantes se posicionam no proscênio do palco e iniciam uma “conversa” com o coletivo de espectadores à sua frente, permeada pelas regras do dispositivo-estatística.

¹³¹ Tradução nossa para: “[...] la situación supone un momento de reflexión compartido y en tiempo presente acerca de lo que está ocurriendo”

Nessa cena, é a situação pública e social daquele acontecimento que ganha destaque, o que surge intensificado por uma série de recursos cênicos. É o caso da passagem em que os participantes, situados no proscênio, ficam um minuto parados e em silêncio diante do espectador, observando-o. Por meio desse ato simples, demonstram o quanto a “convenção de uma prática” (EIERMANN, 2012, p. 03) se torna evidente quando regras básicas do teatro – como a de criar ações no tempo e no espaço – são subvertidas, o que acarreta um adensamento do contexto público que a cena expõe.

Já em outros, o convite para que espectadores e participantes explorem a situação de encontro proposta pela montagem surge ressaltado pelas mútuas enquetes que um coletivo faz para o outro. A passagem se inicia com os próprios participantes realizando, no proscênio, perguntas polêmicas a si mesmos, que devem ser respondidas no cara a cara com a plateia.

Indagações complexas do ponto de vista ético eram levantadas, não por acaso, justo nesse momento da encenação em que os participantes estavam mais próximos fisicamente do público, o que parecia gerar um grau de implicação maior sobre as respostas. Encadeadas sob uma perspectiva dialética, questões do tipo “quem aqui já pagou propina para alguém?”, “Quem já foi subornado?”, “Quem acredita que há racistas dentre as pessoas do elenco?” e “Quem já se percebeu sendo racista?” eram seguidas da clássica “Quem hoje já mentiu nesse palco?”, que parecia estar encadeada nessa sequência no intuito de interromper certa expectativa de transparência que a proximidade física poderia suscitar.

Nesses breves instantes de reflexão *metacomportamental*, o intuito parecia ser o de romper com o próprio “senso de contato com o autêntico” (MERGE; MUMFORD, 2016, p. 72), imprimindo uma perspectiva cética à possibilidade de acesso imediato à verdade a respeito dos participantes, ainda que a perspectiva documental em momento algum deixasse de ser o foco da obra.

Em seguida, era a vez dos próprios espectadores serem alvo de enquetes. Nessa passagem, consultas sobre o contexto socioeconômico da plateia vinham à tona a partir de perguntas como: “Quem é que ganha mais de R\$ 10.000 por mês?” ou “Quem aqui é dono de um imóvel?”.

Nessa mesma sequência, outras enquetes buscavam dar visibilidade justamente às conexões entre os concidadãos presentes no teatro: “Quem conhece alguém que está aqui no palco?”, “Quem acha que estamos dizendo a verdade?” ou “Quem se sente representado por nós?” eram algumas dessas perguntas, sendo a última delas uma espécie de síntese do diálogo entre palco e plateia proposto em *100% São Paulo*.

Nesse ponto, era o público que adquiria o status de protagonista da obra, o que gerava ampliação e inversão da lógica de espelhamento, ao revelar, ainda que por breves instantes, o *contexto sociocultural* daquele coletivo situado do outro lado do teatro.

Figura 31 - Elenco de *100% São Paulo* dialoga com espectadores no Theatro Municipal. Crédito: captura de vídeo (gravação da TV Cultura de São Paulo).

Ao pensar nessa passagem de *100% São Paulo* em diálogo com as *cenar/narrativas de transição* que estruturam esta tese, trata-se de um momento emblemático acerca da participação dos atores do cotidiano. Isso porque o momento revela, ainda que de forma breve, justamente certo *trânsito no foco de interesse dos especialistas para os espectadores*. Trata-se de um gesto que não só será radicalizado em obras posteriores do Rimini Protokoll, como também é característico da trajetória do diretor catalão Roger Bernat, que será discutida no próximo capítulo.

É justamente o foco no contexto sociocultural do espectador que vai aparecer como norteador de uma série de obras atuais, como *Domínio Público* (2008) e *Pendente de Voto* (2012), de Bernat, e de *Europa em Casa* (2015), do Rimini Protokoll.

No caso dessa última, trata-se da versão portuguesa do projeto *Home Visit* (2015), também calcado na lógica do *city-specific*. Nela, o contexto social dos espectadores surge como o cerne da obra, igualmente baseada na estrutura narrativa de enquetes. Sua participação consiste em responder a uma série de perguntas vinculadas, entre outras coisas, ao modo como se organizam socialmente, numa reflexão sobre entrelaçamentos entre a macro e a micropolítica.

Indagações como “Quem já foi representante de turma?”, “Qual é o seu grau de ambição?” e “Quem confia nesse grupo?” sugerem um trânsito entre razões íntimas e públicas que motivam a inserção de um indivíduo em agrupamentos coletivos e sociais, sejam eles vinculados a partidos, associações, nação ou, em um patamar metateatral, referente ao próprio coletivo ativado por aquela obra. Como comenta o diretor Stefan Kaegi (2015), embora o espectador surja com mais destaque e protagonismo em obras recentes do coletivo, ele sempre esteve na mira de interesse do Rimini Protokoll, além de vincular-se diretamente à decisão de dar espaço aos especialistas.

Ao realizar o primeiro gesto de integrar pessoas nas nossas peças – pessoas que não sejam muito artificiais, que não estejam formadas através de um sistema de educação da atuação – uma parte das razões era também para aproximar o público do que acontece em cena. [...] Então, há certa lógica em dizer que o público também pode ser levado a sério como o sujeito que influencia o trabalho. E, recentemente, nos interessou chegar ainda mais perto dele e talvez aproximar-se da *situação, do contexto do qual o público vem*. (KAEGLI, 2015¹³², grifos nossos)

Na fala de Kaegi, o que se pode extrair é uma linha de interesse comum àquele esboçado em *100% São Paulo*, na cena em que a plateia é alvo de sondagens. Nesse sentido, tal mudança de foco colabora para ressaltar uma

¹³² A entrevista com Stefan Kaegi encontra-se no apêndice “B” desta tese.

das hipóteses trabalhadas nesta tese: a de que a participação de espectadores e especialistas, embora guarde suas especificidades, funciona como dois lados de uma mesma questão, relativa, em um patamar mais amplo, aos conceitos de *público* e de *social*, no âmbito do teatro e da política contemporâneos. Assim, se, em *100% São Paulo*, os espectadores são convidados, ainda que brevemente, a responderem estatísticas, é por uma razão óbvia: eles também fazem parte desse *comum*, que é a própria população de São Paulo.

Já em *Europa em Casa*¹³³, as estatísticas a respeito dos espectadores de cada sessão são inclusive disponibilizadas na internet¹³⁴. O que faz do projeto uma espécie mapeamento sociológico, geográfico e teatral acerca dos contextos e comportamentos dos mais diversos públicos que já passaram pela experiência de participar da obra.

Não por acaso, na versão mais recente do projeto, batizada como *Home Visit USA* (2017), as apresentações foram acompanhadas justamente de uma exposição do projeto *100% City*, que poderia ser entendido como uma espécie de díptico do *Home Visit*. Batizada como *City as Stage* (2017), a exposição buscou apresentar o perfil de habitantes de diferentes partes do mundo¹³⁵, ao expor resultados das enquetes e processos de criação de algumas das cerca de 30 versões já realizadas pelo projeto, dentre elas a de *100% São Paulo*, no formato de uma vídeo-instalação. Mais uma vez, estava explícita aqui a conexão entre especialistas e espectadores, sendo ambos parte de um mesmo *público*.

No caso de *100% São Paulo*, o jogo de diálogos entre palco e plateia se desdobra também na sequência em que a lógica de pergunta-resposta surge invertida e são os espectadores que, voluntariamente, devem propor questões a serem respondidas pelo coletivo presente em cena. Questões do tipo “Quem se sente transformado por essa experiência de participar do espetáculo?”,

¹³³ Em 2015, acompanhei a temporada de *Europa em Casa* em Lisboa. Além de participar de três apresentações em distintos apartamentos, também participei dos “ensaios”, centrados em realizar testes do dispositivo cênico proposto. Em 2017, foi realizada uma versão nacional do projeto. Batizada como *Home Visit: Brasil em casa*, se apresentou no Rio de Janeiro, Salvador e Caruaru.

¹³⁴ Todos os resultados das enquetes que são feitas durante as apresentações do projeto *Home Visit* podem ser vistos em www.homevisiteurope.org

¹³⁵ Mais informações sobre a exposição em <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/city-as-stage>

“Quem é a favor da legalização das drogas?” e “Quem acredita no povo brasileiro?” foram algumas daquelas formuladas por membros da plateia durante a estreia da obra na MITsp. Nesse contexto, é a própria ideia de uma “autoria delegada” que adquire outra função: surge aqui transferida não mais aos participantes da obra e, sim, aos seus observadores/espectadores.

Um dado que se tornou evidente durante as apresentações de *100%* – a considerar a passagem das enquetes e as reações sonoras da plateia – diz respeito ao perfil de boa parte dos espectadores que assistiram às apresentações. Durante esses três dias, as reações da plateia pendiam majoritariamente para o lado de opiniões e comportamentos progressistas, enquanto boa parte do elenco adotava, em muitas passagens, o lado mais conservador dos posicionamentos.

Esse hiato entre um coletivo e outro acabou por influenciar o próprio resultado de algumas enquetes, já que as reações do público colaboravam para inibir posicionamentos de caráter mais conservador. Assim, era nítida a constatação, discutida anteriormente, sobre as influências do entorno quando o palco passa a funcionar como espaço para a *performance de comportamentos*.

Figura 32 – *100% São Paulo* apresenta modelo cênico de uma estatística viva
Crédito: captura de vídeo (gravação da TV Cultura de SP).

Um claro exemplo dessa dimensão relacional das estatísticas construídas em cena ocorreu no contexto da pergunta “Quem acha que o país

era melhor no tempo dos militares?”, uma das mais polêmicas do espetáculo. Se durante a pré-estreia, aproximadamente dez pessoas responderam afirmativamente à pergunta, no dia seguinte, o termômetro progressista do público parece ter interferido no resultado: apenas um participante se manteve no lado dos que concordavam com a afirmação, enquanto outros performaram sua própria oscilação ao migrar timidamente para o outro lado.

Nessa cena, o que fica claro é a própria instabilidade das participações em *100% São Paulo*. Além disso, era audível o apoio a todo tipo de manifestação progressista ou vinculada à afirmação da diversidade. A minoria que afirmou já ter feito “uma macumba ou um ebó”, por exemplo, foi fortemente aplaudida, assim como aqueles que assumiram publicamente serem homossexuais ou que condenaram a redução da maioria penal.

Como observa a crítica de Michele Rolim (2016), em diversos momentos, esse comportamento externalizado e “amador” do público por vezes parecia converter o teatro no “ambiente radicalizado e rasteiro das redes sociais” (ROLIM, 2016), onde o caloroso “fla-flu” dos dissensos e antagonismos políticos é performado em tempo (quase) real, de modo semelhante ao que acontecia no espetáculo do Rimini Protokoll. Não por acaso, tanto um espaço como outro poderiam ser entendidos como autênticas “ágoras contemporâneas” (ROLIM, 2016), onde comunidades específicas se reúnem para posicionar-se em relação a temas que lhes são comuns.

Assim como também acontecia em *Amadores*, o comportamento do público não somente se tornava parte da obra – e, no caso de *100%*, influenciava o posicionamento dos participantes – como também parecia interferir na própria recepção da montagem. Se, por um lado, colaborava para dar visibilidade ao contexto social presente ao redor daquele acontecimento cênico, por outro, esbarrava nos limites acerca de “quanta realidade pode aguentar uma obra”¹³⁶ (CORNAGO, 2016, p. 32).

Isso porque o forte apelo à reação do público suscitado, sobretudo, pelo mecanismo representativo da estatística viva era um fator que levava a obra aos limites de sua autonomia como “regime estético” (RANCIÈRE, 2009) específico. Além desse, outros elementos surgidos nas apresentações da

¹³⁶ Tradução nossa para “¿Cuánta realidad puede aguantar una obra?”

versão brasileira do projeto colaboraram para diluir o estatuto artístico da obra. É o caso da existência de problemas técnicos, que interferiam na “atuação” dos participantes ou da série de homenagens públicas que, embora não estivessem previstas nas regras do jogo, perpassaram as três apresentações de *100% São Paulo*.

Nesses momentos, o que o espetáculo perdia era a “moldura cênica” (MOREIRA, 2016) necessária para houvesse um mínimo de elaboração sobre o que se passa no palco. No limite, trata-se de um risco estético ao qual qualquer criação que se disponha a trabalhar com atores do cotidiano está virtualmente submetida, justamente pela carga de *realidade* que tais presenças trazem consigo.

No caso de *100%*, contudo, além dos fatores já citados, duas outras importantes especificidades colaboravam para fazer com que o palco, por vezes, deixasse de sustentar o caráter híbrido da obra, a meio caminho entre o teatro e a realidade. De um lado, a copresença de um elenco multitudinário, que propositalmente levava a representação aos limites de seus contornos; de outro, o desajuste existente entre a necessidade de os participantes ativarem dispositivos complexos e a brevidade dos ensaios.

No limite, tais problemas remetem à própria pergunta levantada na citação que abre esta análise, acerca de “como a multidão pode manifestar-se poeticamente do mesmo modo que nos séculos anteriores se manifestou poeticamente o indivíduo” (SÁNCHEZ, 2016a). Trata-se de uma questão que parece estar nas entrelinhas desse entrelaçamento fronteiro entre teatro e realidade que o espetáculo tangencia, como será explorado a seguir.

3.2.4. TEATROS DA MULTIDÃO

A multidão é a forma de existência política e social dos muitos enquanto muitos (VIRNO, 2013, p. 09)

A ideia de se fazer do palco o espaço para a presença de um grupo muito grande de pessoas é um desafio que o teatro contemporâneo tem buscado explorar, seja por um viés sociológico ou com contornos de manifesto;

seja com amadores ou com artistas profissionais, seja em caráter autorreferencial ou ficcional. Em alguns casos, a imagem da multidão serve não apenas como referência a elencos numerosos, mas também à ideia de um *conceito posto em cena*, vinculado a essa forma de organização política coletiva que ganhou destaque em diversos países neste início de século, sob a forma dos protestos multitudinários.

Como explicam Hardt e Negri (2005), na raiz do conceito de multidão, o que está em jogo é justamente o questionamento sobre como a representação política tem sido historicamente trabalhada. Trata-se de um conceito que busca enfrentar a chamada *crise da representação* por meio de uma intensificação das práticas de democracia direta, via formas de participação popular mais horizontais e constantes, de modo a valorizar as singularidades das pessoas envolvidas em cada processo. “A multidão é composta de inúmeras diferenças internas que nunca poderão ser reduzidas a uma unidade ou identidade única”, sintetizam (p. 12).

No contexto contemporâneo, as obras cênicas que exploram elencos numerosos, até mesmo por uma questão de logística, normalmente são fruto de processos curtos e do formato *city-specific*, com pessoas locais. Em cada caso, a multidão assume formas específicas.

Ela pode surgir sob um viés coreográfico, como ocorre no espetáculo *Multitud*, da artista uruguaia Tamara Cubas, apresentado no Brasil em 2015, com aproximadamente 60 bailarinos em cena que atenderam à convocatória da diretora. Ou sob um modelo mais vinculado ao manifesto, caso do projeto *Atlas*¹³⁷ (2011), da dupla portuguesa João Galante & Ana Borralho, que ganhou uma versão brasileira em 2014, com a performance *Atlas São Paulo*. A obra também explora a presença de cem pessoas no palco, de diferentes profissões, a performar uma espécie de desacordo coletivo.

Já no caso de *100% São Paulo*, o numeroso elenco presente no palco não parece assumir um conceito único de coletividade, mas fazer oscilar entre o arranjo atualmente mais discutido – o da multidão – e outras formas tradicionais de organização populacional, como as de *povo* e de *massa*,

¹³⁷ Em 2015, acompanhei o workshop completo do projeto *Atlas*, na cidade de Vitória-Gasteiz, no País Basco (Espanha), que gerou a performance *Atlas-Gasteiz*.

produzindo formas e sentidos distintos ao longo da sua representação. Seu principal vínculo com a ideia de um teatro da multidão diz respeito justamente ao questionamento comum sobre como a representação unitária de uma coletividade é limitadora no que tange à irrupção de suas singularidades e multiplicidades. Pois embora cada uma das cem pessoas colocadas no palco represente 1% da população de São Paulo, é a própria *conversão de números em feições* que já surge como modo de problematizar a objetividade da representação numérica, assim como a redução de uma coletividade múltipla a uma possível unidade.

Como explicam Hardt e Negri (2005), a multidão possui certas especificidades conceituais em relação a outras noções de sujeitos sociais, como povo e massa. A comparação com o primeiro traz uma ideia objetiva das especificidades no entendimento da multidão.

A população, como se sabe, é caracterizada pelas mais amplas diferenças, mas o povo reduz esta diversidade a uma unidade, transformando a população numa identidade única: o “povo” é uno. A multidão, em contrapartida, é múltipla. A multidão é composta de inúmeras diferenças internas que nunca poderão ser reduzidas a uma unidade ou identidade única – diferentes culturas, raças, etnias, gêneros e orientações sexuais; diferentes formas de trabalho; diferentes maneiras de viver; diferentes visões de mundo; e diferentes desejos. A multidão é uma multiplicidade de todas essas diferenças singulares. (HARDT; NEGRI, 2005, p. 12)

A descrição de multidão elaborada por Hardt e Negri no trecho acima coincide com certos aspectos do modo de ser da amostra de população explorada em *100% São Paulo*. Nesse jogo, a representação da coletividade não aparece como um dado estável, já que aquele coletivo não é reduzível a uma unidade ou identidade única, e sim, a identidades múltiplas e plurais, construídas a cada pergunta feita ao coletivo. Assim, o elenco de *100% São Paulo* é multitudinário porque se recusa reduzir a fala de muitos à *expertise* de poucos, àqueles que estariam “habilitados” a representar os demais.

Nesse sentido, a existência de cem pessoas no palco simboliza um jogo paradoxal de simultânea “representatividade” e recusa à representação. Por um lado, cada pessoa ali presente representa uma parte ínfima da população

da cidade, que não chega a 0,001% da sua totalidade (e, nesse sentido, quanto maior a cidade, menos representativas são essas 100 pessoas). Por outro, muitas de suas ações remetem mais à performance de suas próprias singularidades do que ao gesto de “falar por muitos”.

Em um patamar mais abrangente, é o próprio ato de explorar um elenco de cem pessoas, sem formação teatral, para representar a si próprios – no lugar de, por exemplo, representar uma cidade a partir de alguns poucos personagens ficcionais – que vincula *100% São Paulo* ao conceito de multidão.

Essa recusa parcial à representação, por sua vez, gera uma estrutura cênica calcada pelo viés da *repetição*, já que, na dinâmica horizontal das multidões, a proposta é que os “sujeitos falem por si mesmos” (NEGRI, 2009), o que leva a essa necessidade de certa repetição. No caso de *100%*, é possível propor que os dispositivos de maior potência cênica, conceitual e política no espetáculo derivam justamente dessa *lógica multitudinária*. Ou seja, aquela definida como “uma pluralidade que persiste como tal na cena pública, na ação coletiva, na atenção dos assuntos comuns, sem convergir no Uno [...]” (VIRNO, 2013, p. 9).

A cena que abre o projeto criado pelo Rimini Protokoll é emblemática a esse respeito. Projetados como uma escala reduzida da *pólis*, os moradores se apresentam, um a um, com uma breve descrição de si e portando algum objeto pessoal, a fim de que os espectadores possam “identificá-los” e “diferenciá-los” no palco. Além disso, como foi dito antes, a orientação dada pelos diretores sobre esse autorretrato inicial é para que seja a melhor síntese possível a respeito de suas singularidades. Trata-se do único momento do espetáculo em que os cem participantes possuem uma fala individual.

Nessa primeira cena, a repetição é bem-vinda justamente porque as singularidades de muitos desses participantes afloram, o que gera uma dinâmica diversa a cada novo relato de si. Nesse primeiro momento, os chamados “efeitos de autenticidade” (GARDE; MUMFORD, 2016) atingem seu ápice no espetáculo.

Seja pela presença de crianças, que expõem uma espontaneidade em cena própria da idade, seja pela presença de outros participantes, que por razões de carisma, confissão ou sinceridade, transmitem efeito semelhante ao

espectador, o fato é que a cena inicial projeta uma “típica” multidão em cena, a considerar que sua essência consiste justamente em funcionar como um “conjunto de singularidades” (NEGRI, 2004, p. 15).

Outro aspecto que colabora para intensificar as singularidades dos participantes nessa cena inicial – via intensificação de seus “efeitos de presença” (FÉRAL, 2012) – é a projeção e ampliação do rosto de cada morador em uma tela redonda disposta no fundo do palco, no momento da sua breve fala. Além disso, é o próprio programa de *100% São Paulo* – uma espécie de catálogo onde se vê a foto de cada participante e um relato cotidiano de si – que também colabora para reforçar esse não apagamento das individualidades diante da gigantesca coletividade posta em cena.

Figura 33 - Participante tem sua imagem projetada e ampliada no fundo palco.
Crédito: Caio Nigro/MITsp

No entanto, o que se vê nas sequências seguintes é justamente certo esfacelamento dessa *potência de multidão* que a sequência inicial projeta sobre aquela coletividade. No dispositivo construído pelo Rimini Protokoll, embora o trânsito de grupos identitários que se formam e se desfazem ao performar suas coreografias sociais lembre as configurações de “concentração e dissipação do fluxo” (NEGRI, 2004) próprias da multidão, que se agrupa por

“alianças temporárias”, há outro elemento na dinâmica do espetáculo que impede a manutenção das singularidades no seu decorrer: o da *velocidade*.

Nesse caso, a velocidade aparece tanto no processo de criação – realizado em menos de duas semanas – como também no próprio ritmo da narrativa procedimental apresentada na obra. A relação com o tempo surge como um problema em *100% São Paulo* justamente porque, em alguns momentos, colabora para enfraquecer as singularidades dos participantes, lógica inversa, por exemplo, àquela observada em *Gala*, em que o tempo curto de ensaios colabora justamente para a não cristalização das participações.

No que se refere ao processo de criação, havia, em *100%*, um paradoxo na equação entre a complexidade de certos dispositivos e o tempo necessário para que fossem assimilados pelo elenco. É o caso do uso do *teleprompter*, uma tecnologia explorada em diversos espetáculos do Rimini Protokoll para substituir a técnica de decorar textos. Nela, as falas dos “especialistas” surgem reproduzidas em uma tela disposta em algum espaço do teatro, de modo que seja vista somente pelos participantes, e não pelos espectadores.

Em *100% São Paulo*, o *teleprompter* é explorado em uma sequência crucial para a valorização das singularidades dos participantes: no momento em que alguns deles dão breves depoimentos sobre sua relação com determinadas estatísticas, intercalando a dinâmica dos questionários. Assim, a senhora mais idosa do elenco relembra, por exemplo, os tempos áureos do tradicional bairro da Luz, enquanto outra moradora relata uma experiência de trabalho com jovens delinquentes para justificar porque é contra a redução da maioridade penal.

No entanto, a brevidade dos ensaios no Theatro Municipal – onde o *teleprompter* foi instalado em um espaço de difícil visualização para os participantes – colaborou para afetar a versão apresentada para o público. Pois ao invés de nos atermos às histórias contadas, e às singularidades afloradas por esses depoimentos, muitas vezes o que transparecia era o esforço do participante em conseguir ler o seu texto no *teleprompter*, o que diluía não só a potência do que era dito, mas o próprio balanço entre singularidades e coletividade necessário à proposta poética da obra.

Por outro lado, a velocidade também aparecia como um limitador da irrupção de singularidades dos participantes devido ao ritmo frenético com que uma enquete sucedia a outra no espetáculo, sobretudo nas respostas estruturadas pelo díptico “eu” e “eu não”. No decorrer de quase duas horas de espetáculo, mais de cem atividades distintas – entre perguntas e ações – eram propostas aos moradores, o que exigia uma rapidez quase robótica de movimentação em cena.

Nesses momentos, o acúmulo de informação em um curto espaço de tempo igualmente colaborava para reduzir as nuances dos vínculos entre coletividades e singularidades. Ou, como observa a crítica Beth Néspoli (2016) em relação a *100% São Paulo*, “a velocidade com que as páginas desse álbum são trocadas é obstáculo ao objetivo do ‘encontro’ anunciado”.

Tal excesso, por sua vez, acarreta um deslizamento na representação desse coletivo rumo ao automatismo típico de outra figura coletiva: o das massas. Pois o vaivém de pessoas no palco, a responder intermináveis sequências de perguntas centradas no eu/eu não, dificultava a própria identificação do público acerca dos posicionamentos individuais e coletivos que surgiam e se dissipavam.

Muitas vezes, o que se enxergava no palco era apenas uma massa de gente em movimento, sem que as singularidades dos participantes adquirissem visibilidade. Não havia, ao contrário das intervenções minimalistas de Jérôme Bel, muito tempo nem espaço para que o espectador pudesse estar atento às suas próprias reações ali. A velocidade parecia reflexo de certo *produtivismo* que a empreitada de *100%* demandava, ao se propor erguer uma obra com 100 pessoa em menos de duas semanas.

Como explica Negri (2009), o conceito de massa seria correlato ao do capital. Ele pode ser pensado como correspondente às imagens de automatismo, uniformidade e (potencial para) manipulação. A massa se difere da multidão, sobretudo, pelo apagamento das singularidades de seus indivíduos.

Em outras passagens, a coletividade posta em cena se assemelhava à ideia de massa porque, de algum modo, era infantilizada pelos dispositivos construídos pelo Rimini Protokoll. É o caso, por exemplo, da sequência em que

realiza mímicas sobre o que faz a cada hora do dia em São Paulo ou da cena em que participa de uma espécie de gincana, na qual executa flexões de braço, corridas etc.

Ainda que os sentidos da primeira estivessem vinculados a certa ideia de singularidades plurais, a poética construída em cena remetia a um imaginário por vezes desgastado de dinâmicas corporais e miméticas – exploradas exaustivamente tanto pela mídia quanto pela própria tradição teatral – o que colaborava para banalizar a construção poética daquela multidão. No limite, tais sequências, especialmente as da gincana e das danças ao som de ritmos distintos, projetavam também a ideia de uma coletividade, de algum modo, *domesticada*.

Dessa comparação entre os modelos de massa e multidão no contexto do espetáculo *100% São Paulo*, o que se pode extrair é a hipótese de que certa potência poética, conceitual e política nesse tipo de trabalho se vincula justamente à possibilidade de manutenção das singularidades em meio à coletividade, mesmo quando o palco surge habitado por 100 pessoas.

Figura 34 - Participantes de *100% São Paulo* disputam corrida em cena.
Crédito: Caio Nigro/MITsp

Além das oscilações entre as formas de coletividade expostas acima, é também o conceito de *povo* que surge em tensão com a ideia de multidão em *100% São Paulo*. Isso porque, ao vincular-se simbólica e etimologicamente à ideia de Estado, o dispositivo-estatística se aproxima do conceito de “povo”, o que corresponderia a certa ideia de unidade acerca das representações de uma nação.

Antes do Estado eram os muitos, depois da instauração do Estado foi o povo – Uno, dotado de uma única vontade. A multidão, segundo Hobbes, afasta-se da unidade política, opõe-se à obediência, não aceita pactos duradouros, não alcança jamais o status de pessoa jurídica, pois nunca transfere seus direitos naturais ao soberano. [...] Um conceito negativo, a multidão: aquilo que não aceitou fazer-se povo. (VIRNO, 2013, p. 11)

Ao transpor a comparação levantada por Virno entre esses dois modelos de coletividade para o contexto do projeto *100% City*, é possível pensar que o cerne do projeto reside justamente em *tensionar os conceitos de povo e de multidão*, ao contrapor a estabilidade das representações numéricas de uma população (modo privilegiado de se representar o povo) ao modelo da estatística viva, composta pela copresença de cem moradores de São Paulo, ou seja, dos “muitos enquanto muitos” (VIRNO, 2013, p. 09).

Assim, embora rompa com certa ideia unitária de população, é também o imaginário de território, nação e identidade nacional, vinculado ao conceito de povo, que igualmente surge quando o jogo proposto consiste em trabalhar com as estatísticas de uma cidade. Esse vínculo aparece, por exemplo, nas cenas em que todas as pessoas do elenco repetem uma mesma ação. Como na sequência em que o elenco reproduz, ao som de um “sambinha”, a forma de uma centopeia – o que remete à ideia de “um corpo com muitas cabeças” (PROTOKOLL, 2016); ou na sequência final, quando os participantes realizam, todos, uma sequência de gestos idênticos com as mãos e os braços, ao som de *Trem das Onze*, clássico samba de Adoniran Barbosa (1910-1982) relacionado à identidade cultural da cidade de São Paulo.

Nessas sequências, não é apenas a proposta de dar uma forma unitária à coletividade posta em cena que remete à construção conceitual de povo.

Mas, também, o ato de lidar com símbolos clássicos – e, por vezes, controversos – da identidade brasileira e paulistana.

Um exemplo claro de como esses símbolos podem projetar facilmente sentidos controversos à obra ocorre no momento em que a banda Odara, que executa a trilha sonora ao vivo do espetáculo, realiza a sua primeira aparição. Trata-se de uma sequência que surge logo após a delicada cena em que os moradores respondem a enquetes polêmicas, vinculadas, dentre outras coisas, ao tema da violência – esse ícone brasileiro tantas vezes invisibilizado na esfera pública, justamente por outros mitos identitários supostamente “positivos”, como o da democracia racial, e sua forma musical correspondente, o samba.

Figura 35 - Participantes dançam em fila ao som de um samba em *100% São Paulo*.
Crédito: Caio Nigro/MITsp

Nessa sequência, analisada anteriormente, após os participantes responderem, no anonimato da escuridão do palco, a uma sequência de questões como “quem bate nos filhos?” ou “quem já sofreu estupro?”, a última pergunta serve como uma “deixa” para a entrada da banda: “quem está de saco cheio de todas as perguntas e prefere dançar um sambinha?”. Na

marcação feita pelos diretores do Rimini Protokoll, todos os participantes acendem suas lanternas, em um gesto coletivo, e caminham em filas enquanto dançam.

Embora, como em tantas outras passagens, a construção desse momento seja breve, o contraste entre o “sambinha” e a alusão anterior a situações traumáticas ou moralmente controversas (como a pergunta “quem sonega impostos?”), colabora para construir uma narrativa procedimental que poderia ser pensada em diálogo com a própria diferença entre “multidão” e “povo” que Negri (2009) e Virno (2013) buscam ressaltar.

Nesse sentido, os momentos em que a coletividade performa esse corpo único, como nas sequências relatadas, parecem ressaltar, ainda que de modo não programado, justamente essa *dimensão conciliatória* que muitas vezes está implícita na noção de povo. Ao eleger determinados símbolos em detrimento de outros para representar certas coletividades populacionais, o que se antevê, por contraste, é justamente as outras representações que foram ocultadas/invisibilizadas para que essas pudessem existir.

No caso brasileiro, é justamente o contraste entre uma visão romanceada de sua população – via aspectos como o mito da democracia racial, ou representações alegres de brasilidade, como o samba, o carnaval e o futebol – e o ocultamento de seu violento processo colonizador ou da prática igualmente brutal de persistente extermínio da população pobre e preta do país, que parece estar nas entrelinhas de algumas vertentes do histórico tratamento dado à noção de povo brasileiro.

Já no espetáculo *100% São Paulo*, é possível enxergar uma diferença entre as representações de multidão e de povo justamente em passagens do espetáculo que jogam com ícones da identidade nacional. Nesse contexto, a concepção multitudinária poderia ser exemplificada pela sequência em que os moradores expõem cartazes com o nome de seus “ídolos brasileiros favoritos”. Uma constelação de representações possíveis de Brasil surge em cena: de Chico Xavier a Zumbi dos Palmares, de Clarice Lispector ao sociólogo Betinho, passando por Pelé, Nelson Rodrigues, Nossa Senhora Aparecida, Sérgio Moro, dentre tantos outros.

Já na sequência final, os participantes se despedem do público realizando, de forma idêntica, gestos marcados pelos diretores do Rimini Protokoll. Sinal de “joia” com os dedos, acenos de despedida, e pequenas coreografias com os dois braços colaboram para essa leitura “conciliatória” acerca da representação de Brasil e de São Paulo presente no desfecho da obra – especialmente em um momento do país em que a crise de representação diz respeito também a qual modelo de “brasilidade” a população deseja reinventar para si.

No limite, o desfecho do espetáculo, ao privilegiar a anulação das singularidades, parece, em alguma medida, fazer jus à própria metacrítica que apareceu durante a derradeira apresentação de *100% São Paulo*, levantada por um participante, na cena do microfone aberto: “Os diretores alemães desse espetáculo [...] nos tratam por estereótipos”.

Ao pensar no espetáculo a partir desses três modelos de coletividade – a massa, o povo e a multidão – é possível propor, em consonância com a pergunta que abre esta análise, que um dos desafios da cena contemporânea parece ser justamente o de elaborar a (re)representação dos *muitos como muitos* em um espaço que tradicionalmente privilegiou a representação do indivíduo – ou, ainda, de outras figuras coletivas, como massa e povo.

E, ao considerar simultaneamente os três espetáculos aqui analisados que projetam coletividades em cena – *Gala*, *Amadores* e *100% São Paulo* – são justamente os momentos em que articulam singularidades sem abdicar de uma projeção da dimensão pública e coletiva dessas presenças que tais obras conseguem tangenciar a potencialidade política e poética do trabalho com os atores do cotidiano.

3.3. O TEATRO DE ROGER BERNAT: RUMO AO ESPECTADOR

Ao contrário do que ocorre com a trajetória dos artistas analisados anteriormente, a do diretor catalão Roger Bernat é a única que apresenta uma direção claramente construída *rumo ao espectador*. Suas criações seguem um percurso semelhante ao que está proposto nesta tese: vai dos atores aos não atores, até chegar a obras nas quais o público se torna o protagonista. Ou nas palavras de Cornago (2015), trata-se de um trajeto que “se inicia com atores e bailarinos a quem já não se pede que atuem nem bailem, para passar ao trabalho com não profissionais, até terminar centrando-se no público”¹³⁸ (p. 272-73).

Para se entender que tipo de *pensamento cênico* leva o diretor a operar esse tipo de transição, é possível resgatar pelo menos duas afirmações que parecem centrais em seu trabalho e também nas discussões propostas nesta tese. Em uma delas, Bernat explica que nunca enxergou no teatro um espaço legítimo para se construir o chamado “pacto de ficcionalidade” (apud GUIMARÃES, 2016). Em outra, o diretor sintetiza que a raiz de sua operação cênica consiste em “fazer coisas com pessoas” (BERNAT, 2005).

Embora a ruptura com o terreno da ficção no teatro remeta a uma série de transformações ocorridas no século XX – que vão desde a famosa quebra da quarta parede até a valorização da ação na performance – o sentido que ela adquire na obra de Bernat diz respeito a um eixo específico, que encontra modos renovados de aliar *realidade e cotidiano*.

Nesse sentido, não se trata, como nos solos de performance que se consagraram a partir dos anos 1960, de testar os limites da representação por meio de explorações do corpo em sua materialidade. Tampouco, como afirma Lehmann (2007) a respeito da irrupção do real no teatro contemporâneo, de jogar com a “ambiguidade” entre realidade e ficção (p. 165). E, sim, de fazer do palco um espaço de visibilidade de um cotidiano banal, ordinário, ou da teatralidade que habita a vida e as relações sociais.

¹³⁸ Tradução nossa para: “[...] se inicia con actores y bailarines a los que ya no se les pide que actúen ni bailen, para pasar a trabajar con no profesionales hasta terminar centrándose en el público”.

Assim, em seus espetáculos inaugurais, o modo de trabalhar a ruptura com o terreno ficcional vincula-se a uma hiperexposição da intimidade dos artistas em cena (o que inclui a dele próprio), em uma busca por minimizar o artifício no teatro.

Entre 1997 e 2001, Roger Bernat cria e dirige o grupo General Elèctrica¹³⁹, com o qual realiza premiadas obras, caso de *10.000 Kgs* (1997), *Confort doméstico* (1998), *Álbum* (1998) e *Trilogía 70* (1999-2001). A busca por uma “realidade imediata”, por “eliminar a teatralidade” ou fazer com que os atores sejam “eles mesmos” eram alguns dos comentários críticos mais recorrentes a respeito das obras desse período¹⁴⁰. Trata-se de um teatro em busca de meios próprios para elaborar a crise da representação que atravessa diversas esferas sociais a partir da segunda metade do século XX.

No período que sucede suas obras inaugurais, o diretor catalão lança um texto-manifesto, intitulado *Para deixar de fazer teatro de uma vez* (BERNAT, 2002), no qual propõe seis premissas básicas ao seu projeto cênico, todas com um viés *antiespetacular*. Dentre elas, estariam as de “não dirigir”, “não fazer ficção” e “não construir personagens”, “não criar coreografias” e “não fazer trilha sonora”. Em um trabalho posterior, *La la la la la* (2003), o texto projetado em cena reflete, entre outras coisas, o tipo de intimidade e de autoexposição (igualmente carregadas de ironia) almejados em suas obras: “[...] gosto de imaginar o espetáculo como uma autópsia. Abrir um corpo – o meu – e mostra-lo até seu último canto. Um espetáculo com aspiração de transparência”¹⁴¹ (BERNAT; PEREIRA, 2004).

Assim, o trabalho de Bernat no início dos anos 2000 é perpassado pela irrupção da subjetividade sem, no entanto, construir especificamente um relato de si. O *ator do cotidiano* que o diretor performa em cena busca antes uma mirada “ensaística” (SÁNCHEZ, 2005) sobre a vida e a arte do que propriamente um olhar narrativo-biográfico. Em outras palavras, trata-se de um impulso em fazer do palco um espaço para dividir com o espectador não

¹³⁹ Cofundada com o artista Tomàs Aragay, a companhia foi pensada para funcionar como um “centro de criação para o teatro e a dança”

¹⁴⁰ Fonte de consulta: http://rogerbernat.info/roger_bern timer/premsa/extractos.pdf

¹⁴¹ Tradução nossa para: “[...] me gusta imaginar el espectáculo como una autopsia abrir un cuerpo - el mío- y mostrarlo hasta su último rincón no hay nada más. Un espectáculo con aspiración de transparencia. Lo que me gusta de la moda es que son espectáculos sin historia”.

exatamente a intimidade das histórias e acontecimentos pessoais, mas, sobretudo, aquela ligada aos pensamentos diversos que atravessam o imaginário daqueles que ocupam a cena.

Figura 36 - Roger Bernat alia cotidiano e intimidade em *La la la la la*.

Imagem: captura de vídeo (cópia disponível no Archivo Virtual de Artes Escénicas - AVAE)

Nessa obra de Bernat, a exposição de si é também a exposição do artista e de suas ideias sobre arte. Porém não em um plano de discursividade formal e, sim, em tom de quem conversa com o público. Construído em forma de lista, o texto de *La la la la la* poderia ser entendido como uma dramaturgia de *pensamentos numerados*, pautados pela literalidade, pelo cotidiano e por certa aleatoriedade.

Um pouco antes de *La la la la la*, o diretor inicia seu trabalho com atores não profissionais, em obras também pautadas por um caráter ensaístico, processual e antiespetacular. Entre 2002 e 2003, realiza a série *Buena Gente* (*Bona Gent*, em catalão), composta por seis “peças de resistência” – criações feitas ao longo de poucas semanas, que traziam sempre um ator do cotidiano: um convidado externo, não necessariamente vinculado ao contexto artístico. É o caso de um mago (*De la impossibilidad de ser dios*), de um hacker (*De la impossibilidad de estar en todas partes*) ou de um cantor de boleros (*De la impossibilidad de conjugar el verbo amar*).

Nessas obras, os convidados atuavam de modo semelhante aos “especialistas” presentes nos espetáculos do Rimini Protokoll, uma vez que aportavam experiências pessoais aos temas abordados. No entanto, ao invés do formato *documental* explorado pelo coletivo suíço-alemão, na série *Buena Gente* era certa *dinâmica de encontro* tecida entre os convidados e os artistas em cena – Roger Bernat e o ator Juan Navarro – que costurava os espetáculos.

Cada processo de criação durava quatro semanas e somente na última chegavam os convidados. Eles tinham dois ou três encontros com os criadores antes de realizar a apresentação para o público (SERRAT, 2012). A brevidade dos ensaios prévios correspondia ao desejo de que as atuações “não se cristalizassem” e colaborava para projetar na cena uma espécie de *estética do esboço*. Como observa Sánchez (2005, p. 9), “transparência” e “leveza” eram alguns dos atributos de uma teatralidade pautada por tais princípios.

O trabalho com os não atores também leva Roger Bernat a deixar cada vez mais claras e objetivas as “regras do jogo” de seus espetáculos. Como explica o artista catalão, é justamente o trabalho com os não atores que o leva a aprofundar a criação pautada por regras simples, que se transmutam, em um momento posterior, na construção de dispositivos cênicos e tecnológicos.

Trabalhar com não atores me obrigou a ser mais preciso com as regras. Os não atores não tinham a mesma capacidade de memorizar textos ou de movimentar-se imunes ao olhar do espectador. Nesses espetáculos, o jogo estruturava a peça e o que se dizia era trazido em grande parte pelos intérpretes. Eu criava as condições para que as pessoas se expressassem.¹⁴² (BERNAT, 2009)

Também em *Amnesia de Fuga*, realizado em 2004, o trabalho com os não profissionais segue um formato de encontro que mantém certa continuidade com o ciclo *Buena Gente*. Assim como na criação anterior, o diretor catalão está em cena, assim como alguns dos atores profissionais com

¹⁴² Tradução nossa para: “Trabajar con no-actores me obligó a ser más preciso con las reglas. Los no-actores no tenían la misma capacidad de memorizar textos o de moverse imunes a la mirada del espectador. En esos espectáculos el juego estructuraba la pieza y lo que se decía era aportado en gran parte por los intérpretes. Yo creaba las condiciones para que las personas se expresaran”.

quem costuma trabalhar. No entanto, seus interlocutores convidados projetam uma dimensão mais antropológica e coletiva à cena, pois são dez imigrantes indianos e paquistaneses que trabalhavam no bairro de Ravel, em Barcelona.

O cenário do espetáculo remete a um locutório – misto de Lan House com casa telefônica, muito comum na Espanha – e a outros ambientes de trabalho dos imigrantes em Barcelona. Embora haja uma dimensão narrativa em suas participações – por meio de anedotas e reflexões vinculadas à imigração – a teatralidade construída na obra lembra mais um encontro improvisado diante dos espectadores do que, por exemplo, uma peça de teatro documentário.

AMNESIA DE FUGA (2004), [...] era um experimento com [...] dez pessoas que não haviam estado nunca em um palco e se prestavam a contar sobre suas viagens [...]. Havia alguns espectadores que ficavam nervosos porque acreditavam que o espetáculo era pouco teatral. Era verdade, os atores contavam as coisas como se estivessem em um bar, sem nenhuma vontade de emocionar¹⁴³. (BERNAT, 2005)

Nas entrelinhas do relato de Bernat sobre *Amnesia de Fuga*, fica claro o intuito de romper não apenas com a ideia de ficção e de personagem, mas sobretudo com a dimensão de espetacularidade que usualmente circunda uma obra cênica, o que é possivelmente um dos traços mais singulares do trabalho do diretor catalão com os não profissionais.

Ao contrário das obras de Jérôme Bel, da Cia. Hiato e do Rimini Protokoll analisadas anteriormente, não parece haver, em *Amnesia de Fuga*, um espetáculo acabado, e sim, uma obra esboçada diante do espectador, distante do virtuosismo não apenas nas atuações, mas também em sua encenação. Para Ordóñez (2005), o projeto de “mostrar a vida em cena” antevisto nessa fase do trabalho de Bernat surge acompanhado de uma perspectiva não dramática e cotidiana, na qual “a vida não tem argumento nem narração; a vida é pura deriva, com breves explosões epifânicas”¹⁴⁴.

¹⁴³ Tradução nossa para: “AMNÉSIA DE FUGA (2004) era un experimento con [...] diez personas que no habían estado nunca en un escenario se prestaban a contar viajes desde la inmovilidad de una escenografía que representaba un locutorio. Había algunos espectadores que se ponían nerviosos porque creían que el espectáculo era poco teatral. Era verdad, los actores contaban las cosas como si estuvieran en un bar, sin ninguna voluntad de emocionar”.

¹⁴⁴ Tradução nossa para: “Para el director catalán, según se me alcanza, la vida no tiene argumento ni narración; la vida es pura deriva, con breves estallidos epifánicos”.

Figura 37 - Roger Bernat (deitado) divide a cena com imigrantes em *Amnesia de Fuga*.
Crédito: Agustí Nubiola/divulgação

Embora em alguns trabalhos de Jérôme Bel, como *Pichet Klunchun and Myself* (2005), da mesma época, o traço antiespetacular também esteja presente, na criação de Roger Bernat é a ausência de ritmo, a informalidade e o despojamento das atuações que colabora para radicalizar a ruptura com o virtuosismo e com qualquer tipo de viés dramático/sentimental ao que se passa no palco.

Enquanto escutam uns aos outros, os participantes riem, comem, se distraem, esboçam expressões de tédio. Em um dado momento, Roger Bernat interrompe o relato de um jovem imigrante, que acaba de compartilhar com o público sua sensação de “estar perdido” em Barcelona. Em seguida, performa um diálogo em tom de deboche com esse jovem, no qual alude à sua condição de imigrante, ao propor que seu interlocutor já não seria nem mais paquistanês – pois fala mal a língua natal – e tampouco espanhol.

O comentário parece sublinhar um modo específico de diálogo com o “outro cultural” que emerge da presença dos imigrantes indianos e paquistaneses. Trata-se de um comentário que parece arriscar-se no terreno do politicamente incorreto como modo de evitar a adoção de uma perspectiva

vitimizadora ou idealizada sobre o grupo com o qual dialoga. O que, contudo, não afasta o efeito polêmico da assimetria de poderes nesse tipo de relação, seja quanto ao próprio diretor, seja quanto ao olhar do espectador.

Como declara Roger Bernat (apud GUIMARÃES, 2016)¹⁴⁵, foi exatamente uma questão ética, vinculada ao eixo exposição-alteridade-voyeurismo-opressão, que o leva a abandonar o trabalho com os não profissionais e a investir na participação do espectador. Após realizar outros dois trabalhos com grupos sociais específicos – adolescentes em *Tot és perfecte* (2005) e taxistas em *Rimuski* (2006-2008) – o diretor convida uma amiga transexual para realizar a obra *Das paradises experiment* (2007).

No entanto, Bernat relata que esta última foi uma experiência difícil, justamente porque a amiga se sentiu incomodada com o olhar opressivo do espectador, que a enxergava não como uma ativista transexual, e sim, como “um ‘monstro de feira’, [...] a mulher-barbada do século XIX” (BERNAT apud GUIMARÃES, 2016, p. 184). Trata-se de um comentário muito semelhante ao relatado pela irmã de um dos participantes do espetáculo *Disabled Theater*, de Jérôme Bel, exposto no interior do próprio espetáculo e analisado anteriormente nesta tese.

No caso de Bernat, a situação o leva a questionar o lugar do espectador em suas obras, no intuito de tirá-lo de certa zona de conforto e, ao mesmo tempo, evitar a relação de opressão/subalternidade que o olhar do público pode projetar sobre a participação do não profissional.

[...] os espectadores estavam em lugar muito cômodo quando apenas escutavam as reivindicações dessas pessoas sem se perguntar em nenhum momento qual era seu papel nas situações daqueles que estavam diante deles. Então, me dei conta de que uma coisa é denunciar as disfunções da sociedade e outra é estimular a reflexão sobre como o público provoca essas disfunções (BERNAT apud GUIMARÃES, 2016, p. 185)

Dessa percepção, o diretor inicia, em 2008, uma série de novas obras nas quais o espectador é quem ativa “as regras do jogo” (BERNAT, 2009). O primeiro trabalho dessa nova fase é o espetáculo *Domínio Público* (2008), que

¹⁴⁵ A entrevista com Roger Bernat encontra-se no apêndice “A” desta tese.

já foi apresentado em diversas capitais brasileiras, como Belo Horizonte, Salvador e Brasília, no contexto de festivais de teatro. Nele, há pelo menos três elementos determinantes para o pensamento cênico que o diretor desenvolve em suas criações posteriores com o espectador.

Em um primeiro patamar, observa-se que as “regras do jogo” traçadas no trabalho com os não atores dão lugar à lógica do *dispositivo cênico*, discutida nos capítulos anteriores. No entanto, ao contrário do que ocorre em *Gala e 100% São Paulo*, o dispositivo aqui precisa funcionar de modo ainda mais autônomo, uma vez que os participantes são os próprios espectadores e que, portanto, não há mais a etapa de ensaios ou workshops, comum no trabalho com os não atores. Como explica o diretor, nos trabalhos dessa fase, os espectadores são convidados a atuar em um roteiro que desconhecem.

No caso de *Domínio Público*, que ocorre em espaços abertos da cidade, os dispositivos cênicos construídos por Bernat são fones de ouvido, por meio dos quais os espectadores escutam perguntas e instruções. De modo semelhante a *100% São Paulo*, são também os aspectos socioculturais dos participantes que terão destaque na obra. Nas entrelinhas das perguntas feitas ao espectador, estão presentes questões básicas sobre os indivíduos que integram aquela experiência, do tipo: “Quem são? De onde vêm? Quais são as relações que os unem?”.

A ação central do público consiste em caminhar pelo espaço, de modo a performar as respostas às perguntas feitas por meio dos fones, em uma espécie de “coreografia social” (CORNAGO, 2015) que dá visibilidade aos diversos perfis socioculturais e econômicos daquele grupo. Perguntas do tipo: “você pensa em ter filhos?” ou “você ganha mais de R\$ 3.000?” são respondidas através da movimentação dos participantes, de modo a formar e dissolver efêmeros núcleos identitários a cada nova enquête.

Dessa dinâmica, surge o segundo elemento central às investigações de Bernat nessa fase de seu trabalho, que é a construção de uma *teatralidade do coletivo*. Embora não exista aqui, ao contrário das obras analisadas nos capítulos anteriores, uma situação de palco-plateia, o público participante também funciona como espectador de si mesmo, ao observar os grupos que forma e dissolve junto aos demais presentes.

Figura 38 – Participantes de *Domínio Público* respondem a uma série de perguntas.
Crédito: Blenda Image

Assim, é a dimensão de *laboratório social* que novamente desponta em cena, a partir da mirada sociológica sobre os participantes e a performance de seus comportamentos. Como analisa Dourado (2011), trata-se de um jogo que assume os “contornos de uma encenação da vida em sociedade”, ao convidar os espectadores “a perceberem a dimensão performativa de suas identidades”.

Além disso, *Domínio Público* acena, ainda que timidamente, para uma proposta que se consolida nos trabalhos posteriores de Roger Bernat. Trata-se da operação cênica que consiste em *importar dispositivos pré-existentes na sociedade* para o interior de uma obra. Nesse caso, os dispositivos escolhidos são tanto o modelo das enquetes sociológicas como também o contexto de uma batalha, parcialmente reproduzida pelo público na segunda metade da obra, por meio das instruções dadas através dos fones de ouvido.

É a partir dos trabalhos seguintes de Roger Bernat que a importação de dispositivos em funcionamento na sociedade passa a ser incorporada como o cerne da estrutura de suas obras. Nessa lógica, os espetáculos são

construídos a partir de “regras” previamente existentes em outras esferas sociais.

Em *A Sagração da Primavera*¹⁴⁶ (2010), o dispositivo importado pertence ao mundo das artes. Trata-se da coreografia concebida por Pina Bausch, em 1975, em diálogo com a emblemática obra de Vaslav Nijinsky, que dá nome ao trabalho. No *reenactment* proposto por Bernat, os participantes recebem instruções, novamente por meio de fones de ouvido, sobre ações a serem feitas individual e coletivamente, no intuito de reproduzir movimentos da dança criada pela artista alemã.

Já na obra seguinte, *Please, Continue Hamlet*¹⁴⁷ (2011), são as regras e o ambiente de um tribunal que surgem na estrutura cênica construída por Roger Bernat, em parceria com o artista Yan Duyvendak. Para refletir sobre o papel da justiça no cotidiano dos cidadãos, o espetáculo mescla a participação de atores (no papel de personagens de *Hamlet*), não atores/especialistas (pessoas vinculadas ao contexto de um tribunal, como juízes, advogados e fiscais) e espectadores, que fazem o papel do júri popular. Cabe aos participantes a função de performar o processo de julgamento do famoso crime cometido pelo personagem shakespeariano.

O viés *relacional* do teatro participativo de Roger Bernat se acentua no trabalho realizado na sequência, *Pendente de Voto*¹⁴⁸ (2012). Nele, são as “regras do jogo” de um parlamento que devem ser “ativadas” pelos participantes. Assim, o público assume a função de políticos em um ambiente parlamentar, onde alguns são escolhidos para presidir e moderar a “sessão de votação” e a maioria é convidada a votar em questões sobre assuntos diversos.

Nessa dinâmica, os espectadores fazem tanto escolhas triviais, do tipo: “Você prefere escutar os Beatles ou os Rolling Stones?”, como também, na maior parte dos casos, opinam sobre assuntos de interesse público, tais como: “Deveria haver um pronome neutro que substituísse ‘ele’ ou ‘ela’ para não condicionar as crianças quanto ao seu sexo?”.

¹⁴⁶ No Brasil, o espetáculo foi apresentado em eventos como o Festival Internacional de Teatro de Rua de Porto Alegre e no Festival Panorama, no Rio de Janeiro.

¹⁴⁷ *Please, continue Hamlet* realizou apresentações no Brasil no contexto de festivais de teatro, como o Janeiro de Grandes Espetáculos, em Recife (PE); no Sesc Mirada, em Santos (SP), ambos em 2016.

¹⁴⁸ *Pendente de Voto* apresentou-se em cidades brasileiras como São Paulo, Salvador e Brasília.

Parte das regras de cada sessão é também acordada coletivamente entre os espectadores, no início do espetáculo, por meio de votação. A tecnologia dos controles remotos é usada para viabilizar as participações e as respostas de cada rodada aparecem em uma tela localizada no centro do palco.

No decorrer da dinâmica parlamentar, o “sistema” construído pelo dispositivo do voto identifica, entre os espectadores, aqueles que teriam perfis político-ideológicos semelhantes, a partir da análise de suas respostas prévias, a princípio individuais. Nas etapas seguintes, eles passam a ser agrupados em duplas e, posteriormente, em quatro grandes “partidos”, e devem entrar em consenso com os demais espectadores de seus grupos para tomar decisões.

Figura 39 – Em *Pendente de Voto*, público é posicionado de acordo com perfil de voto.
Crédito: Blenda Image.

Além disso, é o próprio “sistema” – materializado pelo dispositivo cênico-tecnológico construído no espetáculo – que adquire um protagonismo e uma “função dramática” na obra. Nos televisores onde é projetado o resultado de cada rodada de votação, aparece sempre um comentário provocativo vindo dessa espécie de *personagem-sistema*, no intuito de despertar reflexões críticas acerca das escolhas dos participantes.

Assim, se em uma rodada o público deve responder se ele “se sente mais progressista ou conservador”, na votação seguinte é confrontado com uma pergunta de ordem prática, relacionada à anterior: “Deveria se abolir a herança, e os bens de cada um passarem para a comunidade depois de sua morte?”.

Para o caso de a maioria considerar-se progressista e simultaneamente ser contra a socialização da herança – como é comum em boa parte das apresentações – o sistema “provoca” seus interlocutores: “você se considera progressista, mas continua a desfrutar da herança...”, num claro intento de jogar com o caráter contraditório entre teoria e prática, ou discurso e ação.

Figura 40 - Tela ao fundo de *Pendente de Voto* mostra como votam os espectadores.
Crédito: Blenda Image.

Já na última etapa do espetáculo, o sistema/dispositivo assume o “papel” de um mecanismo autoritário, que passa a criar regras cada vez mais restritas e abusivas sobre os participantes, até entrar em “pane” e deixar de funcionar. Nas entrelinhas desse protagonismo dado às máquinas no espetáculo, é o próprio paradoxo dos dispositivos cênicos – como aqueles que viabilizam a

participação do espectador, porém de modo autoritário – que surge problematizado por meio da brincadeira com o pane tecnológico.

Trata-se de uma metáfora importante, na medida em que problematiza uma questão central das práticas cênicas participativas contemporâneas, no que diz respeito ao grau de liberdade, imprevisibilidade e autoria que possuem os atores do cotidiano – sejam eles espectadores ou não atores convidados – quando são chamados a “participar” de uma obra teatral.

Nesse sentido, é o próprio nome dado ao coletivo criado por Roger Bernat, nesta fase de obras com o espectador, que parece relevante para se pensar criticamente a ideia de “participação”, tanto no teatro como também na esfera política e democrática. Trata-se do coletivo FFF, sigla para The Friendly Face of Fascism, formado por Bernat, junto ao teórico e dramaturgo Roberto Fratini.

Nas entrelinhas do nome provocativo, a leitura mais evidente parece ser a de que toda participação – sobretudo aquela mediada por dispositivos tecnológicos – guarda consigo um viés de imposição/manipulação. E que, muitas vezes, é justamente essa tensão entre participantes e dispositivos que constitui o cerne político da obra. Como analisa Pujol (2010), trata-se de uma ambivalência fértil à reflexão sobre até que ponto os mecanismos participativos – e, no limite, a própria democracia, do modo como é praticada hoje – servem também como estratégia de dominação, sob o véu do colaboracionismo.

Pessoalmente, o que me interessou em *A Sagração da Primavera* foi esta ambivalência que emanava de uma participação estreitamente vinculada à obediência. Implicitamente, isso permitia entender como a participação pode ser uma ferramenta de submissão¹⁴⁹. (PUJOL, 2010)

De fato, diversos espetáculos criados a partir de 2008, sob a sigla FFF, trazem como característica essa tensão entre participação-imposição, atividade-passividade, por meio da lógica do *reenactment*, que será discutida no próximo capítulo. Em *Sagração da Primavera* (2010), cabe ao espectador

¹⁴⁹ Tradução nossa para: “Personalmente, lo que me interesó en ‘La consagración’ fue esta ambivalencia que emanaba de una participación estrechamente vinculada a la obediencia. Implícitamente, esto permitía entender cómo la participación puede ser una herramienta de sometimiento.

realizar movimentos da coreografia criada pela artista alemã Pina Bausch para a peça de Igor Stravinsky; em *Numax-Fagor-Plus* (2014), ele é convidado a reproduzir o discurso de trabalhadores operários em contextos distintos, como também será abordado no próximo capítulo. Já em *We need to talk* (2015) são os diálogos de uma discussão de casal que surgem como material cênico a ser reencenado pelo espectador.

Na opinião de Bernat (2016), as tensões entre dispositivo e manipulação seriam análogas a qualquer contexto onde existem regras que regulam as relações sociais. Com a diferença de que, num espetáculo participativo, as tais “regras do jogo” ganham visibilidade pelo modo de funcionamento do dispositivo cênico, enquanto as regras invisíveis que usualmente regulam as relações sociais – e aqui podemos incluir a própria “participação” do público em uma obra convencional, cercada de convenções veladas – seriam muito mais sutis.

E, afinal, o simples fato de ter que tomar a palavra, ter que mover-se, é isso o que te faz sentir-se manipulado? [...] aqui pelo menos as leis da manipulação estão sobre a mesa. Antes e depois do espetáculo, a manipulação é muito maior e ninguém vai te contar. Precisamente o teatro é o lugar onde declaradamente vamos para ser manipulados a partir do nosso próprio desejo, não? (BERNAT apud GUIMARÃES, 2016, p. 192)

Em sua fala, está presente uma ideia de teatro participativo que subverte a concepção dicotômica e idealizada do eixo atividade-passividade. Embora o diretor escolha trabalhar com o público justamente como forma *outra* de implica-lo na situação discutida pela obra, pelo viés da ação, não se trata de um olhar romantizado sobre a participação, aliado a uma ideia de liberdade e emancipação automáticas e irrestritas. Pelo contrário, na maior parte de suas obras a participação se dá pela via da negatividade, vinculada ao condicionamento do dispositivo.

Para o diretor catalão, o eterno dilema do teatro sobre o díptico atividade-passividade do espectador, sobre ele ser convidado a ocupar a cena ou manter-se sentado nas poltronas da plateia, deveria ser superado em prol da pergunta sobre “como participar”. Ou sobre como “criar formas de

socialização que passem por outros circuitos que não os circuitos impostos” (BERNAT apud GUIMARÃES, 2016, p. 192).

Assim, o que importa em suas obras não é a proposta da participação como autonomia radical do espectador e, sim, que a tensão entre dispositivo e participação resulte em uma consciência maior sobre os mecanismos que nos fazem agir, seja no âmbito privado, seja no terreno social.

Nesse sentido, a potência política do teatro participativo de Bernat segue sendo a mesma de qualquer teatro tradicional: a de funcionar como lugar em que nos reunimos para pensar precisamente naquilo que nos faz estar juntos em outras esferas da vida social. Nesse caso, porém, o papel proposto ao espectador é distinto, e passa pela experiência de executar ações previamente estipuladas pelos artistas, como modo de “ver-se atuando”.

No chamado teatro de participação, não se trata de mobilizar-se, mas de ver-se mobilizado. Não se trata de desinibir-se, senão de inibir-se ao se enxergar atuando; não se trata de conhecer-se, mas de desconhecer-se. E acredito que, no paradoxo de *viver vendo-se viver*, é onde se encontra o interesse do teatro, cujo fim não deveria ser a participação e menos ainda a mobilização.¹⁵⁰ (BERNAT apud CORNAGO, 2016, p. 216)

Em síntese, o cerne do percurso cênico de Roger Bernat pode ser entendido como um jogo de experimentações diversas, em torno daquele objetivo traçado no início dos anos 2000, centrado em “fazer coisas com pessoas”, por meio de regras pré-estabelecidas. No entanto, ao pensar nas questões desta tese – “quem atua no teatro” – em diálogo com a trajetória do diretor catalão, é possível inferir que o trabalho com os não atores e com o público traz especificidades, potencialidades e limitações distintas ao contexto cênico contemporâneo.

Por um lado, o trabalho com pessoas convidadas surge como a possibilidade de se problematizar as questões da alteridade no teatro. Isso porque os não atores que participam das obras de Bernat muitas vezes são pessoas sem nenhuma familiaridade com a atividade artística, nem como

¹⁵⁰ Tradução nossa para: “En el teatro llamado de participación de lo que se trata no es de movilizarse, sino de verse movilizado. No se trata de desinhibirse, sino de inhibirse viéndose actuar, no se trata de conocerse, sino de desconocerse. Y creo que, en la paradoja de vivir viéndose vivir, es donde radica el interés del teatro, cuyo fin no debería ser la participación y menos aún la movilización”.

atores e tampouco como espectadores. Em alguns casos, como em *Amnèsia de Fuga*, representam também essa *dupla exceção* mencionada anteriormente a respeito dos não atores, já que usualmente não possuem visibilidade nem no contexto artístico e nem na sociedade.

A considerar que a atual comunidade formada em torno das artes cênicas contemporâneas é um tanto homogênea em seu perfil sociocultural, a presença desses não atores vindos de contextos distintos funciona como modo de alterar radicalmente o regime de visibilidade de corpos e subjetividades em cena. Além disso, tais presenças conferem também a possibilidade de uma qualidade de encontro entre esses participantes e espectadores que dificilmente ocorreriam em outras esferas da vida social.

Por outro lado, essa exposição da alteridade no teatro não surge sem uma fragilidade inerente à sua própria condição. Trata-se de uma presença que por si só fomenta uma série de questionamentos e problematizações éticas. Até que ponto é legítimo oferecer a diferença como espetáculo? O conhecimento sobre tais contextos de alteridade pode, de fato, colaborar para sensibilizar o espectador e potencializar processos de empatia? Ou serve, sobretudo, para reforçar um voyeurismo já amplamente explorado pelos meios de comunicação de massa?

Teriam, os participantes, plena consciência sobre sua representação, sobre os sentidos que ela projeta na obra? E quais os efeitos dessa superexposição em cena, quando os participantes surgem despidos de mecanismos de defesa, como a técnica, o personagem e a interpretação?

Todas essas questões éticas e políticas aparecem nas entrelinhas da escolha de se trabalhar com atores não profissionais, especialmente quando pertencem a um contexto cultural muito distante daquele formado pelas comunidades teatrais para quem se apresentam. Não por acaso, tais questões muitas vezes surgem problematizadas no interior dos próprios espetáculos. Na trajetória de Bernat, foram tais fatores que o levaram a deixar de trabalhar com essas pessoas para colocar o público no centro do acontecimento.

Nesse deslocamento, é evidente que o modo como esse espectador passa a ser implicado na situação teatral se transforma radicalmente, o que projeta na cena um potencial de *autoexame em ação* por parte de quem

participa. No entanto, uma das limitações mais evidentes nessa mudança de foco sobre quem atua no teatro – de convidados a espectadores – é a baixa heterogeneidade no perfil dos participantes.

A respeito do público atual de arte contemporânea, André Steiger (apud MERVANT-ROUX, 2006) nomeia o típico público de festivais – onde as obras de Bernat costumam apresentar-se – de “espectadores profissionais”. Usualmente, tal núcleo está composto por pesquisadores, críticos, artistas e curadores. Trata-se de um perfil com ideias e concepções de mundo bastante similares, o que favorece a adoção de consensos em um ambiente de baixa alteridade e de baixo potencial de antagonismo, o que inclusive foi uma das críticas mais recorrentes à chamada “estética relacional”, teorizada e defendida por Bourriaud (2009).

Nesses dois modelos de “teatro de pessoas reais” (GARDE; MUMFORD, 2016), o que se antevê são ampliações sobre o que o teatro é e o que ele pode ser, sobre os comportamentos que ele revela e as situações que seus mecanismos fazem aparecer. No próximo capítulo, serão analisadas obras imersivas que exploram tanto uma possibilidade como outra, ao criar dispositivos cênicos em que espectadores se conectam aos chamados especialistas a partir da reprodução de suas ações e discursos.

3.4. PERFORMAR O OUTRO: O *REENACTMENT* COMO DISPOSITIVO DE EXPERIÊNCIAS IMERSIVAS

Embora a proposta de incluir o espectador na cena seja um aspecto recorrente com o qual a arte do último século buscou operar suas renovações de linguagem (BISHOP, 2012), é possível observar, em diálogo com trabalhos recentes de Roger Bernat e Rimini Protokoll, a existência de uma corrente renovada de inclusão do público na última década. O uso da tecnologia, por um lado, e do princípio do *dispositivo cênico*, por outro, colaboram para promover um tipo de participação que tem como uma de suas principais características a controversa condição de ser mediada por regras e aparelhos.

Em muitos casos, a invenção de dispositivos cênicos traz uma relação estreita com diversos dispositivos tecnológicos popularizados a partir dos anos 1950. Televisores, fones de ouvido, *tablets*, celulares etc. surgem em cena para cumprir a função central que Deleuze – retomando a teoria de Foucault – identificou nos dispositivos em geral: funcionar como “máquinas de fazer ver e fazer falar” (DELEUZE, 1990).

Por conta dessa aproximação, é a própria dimensão crítica dos dispositivos cênicos que já surge com um status contraditório: se, por um lado, eles viabilizam discursos, presenças e subjetividades historicamente apartadas do teatro ocidental – a considerar a tradicional mediação do ator e do personagem que predominou nos últimos séculos –, por outro, funcionam, muitas vezes, como reguladores “protocolares” dessas participações, o que contradiz o próprio imaginário existente acerca da ideia de participação, como atividade colaborativa, autônoma e criativa.

Além disso, nos casos em que o espectador é convocado a construir a obra, esse status contraditório surge reforçado também pela ausência de distância característica das experiências imersivas, o que remete a outra discussão, esta já presente desde a inaugural crítica de Platão ao teatro (RANCIÈRE, 2012), entre a dicotomia da boa atividade / má passividade, ou vice-versa.

Sendo assim, antes de analisar o teatro participativo deste início de século, seria interessante perguntar-se sobre quais critérios poderiam ser levados em conta nessa aproximação.

É a partir de uma indagação semelhante que se constrói o livro *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship* (2012), da crítica de arte Claire Bishop, centrado na discussão sobre arte participativa na atualidade e seus diálogos com o século XX. Com foco tanto na participação de espectadores como também de pessoas convidadas a performar ações pré-definidas pelos artistas – o que a autora chama de “performance delegada” – o livro parte do diagnóstico de que uma fatia relevante da crítica de arte atual tem julgado as criações artísticas participativas no âmbito das artes visuais com base em critérios éticos e/ou sociológicos, sem levar em conta os pressupostos artísticos propriamente ditos.

Em contraposição a essa vertente, Bishop resgata a teoria de Rancière (2009) segundo a qual arte e política se conectam quando ressaltam as especificidades de seus regimes de sensibilidade na redivisão do comum. Trata-se de um aspecto que, de algum modo, atravessa as análises tecidas até aqui, nesta tese, a respeito dos sentidos projetados sobre os atores do cotidiano na arte contemporânea, ao alterar suas “maneiras de fazer” e seus “modos de pensabilidade” (RANCIÈRE, 2009).

Ao enfatizar a valorização da estética como “um regime autônomo de experiência que não é reduzível à lógica, razão ou moralidade” (BISHOP, 2012, p. 18), a autora defende a necessidade de que as dimensões artísticas e sociais da arte não devessem ser “reconciliadas, mas sustentadas em uma tensão contínua” (p. 278).

Bishop exemplifica a disjunção entre o que seria considerado formas de *participação artística* e formas de *participação cívica*, ao resgatar um esquema publicado em uma revista de arquitetura em 1969, que definia uma “Escada da Participação” (2012, p. 279). Nela, são diferenciadas as formas virtuosas de participação (“parceria”, “poder delegado” e “controle cidadão”) das formas de não participação (“terapia” e “manipulação”). Bishop considera que seria “tentador” criar uma relação de correspondência entre os valores de uma obra de arte e o grau de participação *cívica* que ele envolve, a fim de medir a eficácia de uma prática artística a partir de tais parâmetros.

No entanto, argumenta a autora, “os exemplos de trabalhos de arte mais desafiadores não seguem esse esquema, porque os modelos de democracia

em arte não têm uma relação intrínseca com os modelos de democracia na sociedade”¹⁵¹ (2012, p. 279). Bishop avalia, então, que a relação entre artista e participante nesse contexto configura-se, muitas vezes, em um jogo mútuo de “tensão, reconhecimento e dependência”¹⁵² (p. 279).

Nesse contexto, duas obras específicas que operam nessa chave contraditória são os espetáculos *Situation Rooms* (2013), do coletivo suíço-alemão Rimini Protokoll, e *Numax-Fagor-Plus* (2014), do diretor catalão Roger Bernat. Neles, a participação é pensada como um *reenactment* de situações documentais, reconstruídas coletivamente pelo público. Em ambos os casos¹⁵³, a promessa da participação do público – ao qual se delega a construção em si da obra – é frustrada pela existência de dispositivos tecnológicos que limitam suas possibilidades a uma repetição de ações e discursos de outrem.

Em *Numax-Fagor-Plus*, os espectadores refazem, com a ajuda de televisores, os diálogos de operários espanhóis em dois contextos históricos distintos: um vinculado à experiência de autogestão da fábrica barcelonesa Numax em 1979, a partir do documentário *Numax Presenta*, do diretor catalão Joaquim Jordà (1935-2006); e outro na ocasião do fechamento da cooperativa basca de eletrodomésticos Fagor, em 2013.

Já em *Situation Rooms*, pensado para funcionar como uma instalação cênica – ou, na terminologia do grupo, uma “peça de vídeo para múltiplos jogadores”¹⁵⁴ –, o espectador vivencia uma experiência imersiva na qual ele deve reproduzir a ação de pessoas de diversas partes do mundo, reunidas na obra por terem suas vidas atravessadas pela presença de armas de fogo. No caso, os chamados *especialistas do cotidiano* não estão fisicamente presentes em cena, mas se conectam ao público por meios de *tablets* e fones de ouvido.

¹⁵¹ Tradução nossa para: “The most challenging works of art do not follow this schema, because models of democracy in art do not have an intrinsic relationship to models of democracy in society”.

¹⁵² Tradução nossa para: “The relationship between artist/ participant is a continual play of mutual tension, recognition and dependency”.

¹⁵³ Cabe observar que o status contraditório da participação nesses dois casos dialoga inclusive com os próprios nomes dados aos coletivos artísticos em questão. Enquanto Rimini Protokoll chama atenção para a lógica protocolar (protokoll) que usualmente organiza a participação dos especialistas em seus espetáculos, o FFF de Bernat é alusivo ao paradoxo entre autoritarismo e participação.

¹⁵⁴ Tradução nossa para “A multiplayer video piece”.

Parto da hipótese de que essa redução da autonomia do espectador nos dois espetáculos – mediante a proposição ao mesmo tempo física e simbólica de fazê-lo “colocar-se no lugar do outro” – contribui para gerar paradoxos potentes às obras, seja ao problematizar a dicotomia passividade-atividade, seja ao criar tensões entre suas dimensões artísticas e sociais.

E sugiro, ainda, que um possível efeito desse paradoxo para o público – a partir da minha experiência como espectadora-participante – seria uma espécie de *dilatação da experiência*, que teria como consequência o prolongamento da reflexão sobre as questões do espetáculo. Para abordar essa hipótese, serão investigados os modos como os dispositivos cênicos operam a mediação entre a abordagem documental e a experiência do espectador.

3.4.1. *SITUATION ROOMS*: APROXIMAÇÃO TÁTIL AO CONTEXTO BÉLICO

A considerar a obra *Situation Rooms*, é possível identificar uma diferença significativa em relação a *Numax-Fagor-Plus*. Ao contrário do espetáculo de Roger Bernat, no qual a prática dos *reenactments* surge ancorada por uma dimensão de teatralidade, na criação do Rimini Protokoll o espectador encontra-se numa experiência radicalmente imersiva, em que suas ações estão pautadas por um sentido muito mais performativo.

Isso porque os dispositivos construídos em *Situation Rooms* propõem que o espectador realize o *reenactment* das pessoas documentadas por meio de uma forte interferência sobre o que vemos e escutamos em cena. A tecnologia explorada nesse trabalho são fones de ouvido e *tablets* que os espectadores recebem antes de adentrar na casa cenográfica onde ocorre o espetáculo. Também na entrada, são assessorados pela equipe do teatro sobre as regras de funcionamento desses dispositivos.

Nos *tablets*, aparecem imagens previamente filmadas pelos especialistas na mesma instalação cenográfica que o público deve percorrer. Nos fones de ouvidos, escutamos depoimentos sobre suas relações com armas de fogo. Cada cômodo remete à história de uma dessas 20 pessoas e

os espectadores acompanham, a cada apresentação, 10 trajetórias distintas ao longo de aproximadamente 80 minutos.

A ideia é que os monitores reproduzam sempre o mesmo lugar que o público enxerga diante de si, sob o mesmo ângulo. Assim, na medida em que a tela mostra uma porta se abrindo, o espectador deve também abrir a porta do cenário, de modo a sincronizar pontos de vista e corporificar as ações previamente executadas pelos especialistas naquele espaço.

Por meio dessa dinâmica performativa, enquanto escutamos o depoimento dos especialistas, experimentamos com nossos corpos a vida cotidiana dessas pessoas: nos escondemos debaixo da mesa de uma escola no Sudão do Sul para protegernos de um tiroteio; visitamos um cemitério para conhecer os túmulos de pessoas assassinadas por um traficante mexicano; consultamos um paciente ferido em uma base da ONG Médicos sem Fronteiras na África. Assim, nosso contato com uma série de situações vinculadas à presença de armas no mundo é experimentado de maneira tátil.

O paradoxo entre passividade-atividade é um elemento central na experiência do espectador em *Situation Rooms*. Pois ainda que ele seja convocado a agir e corporificar as situações documentadas, a metáfora para sua relação com o dispositivo seria próxima a de uma camisa-de-força: em um trajeto milimetricamente calculado, ele é levado a transitar de uma história a outra, sem que haja muito tempo para assimilar cada uma delas e tampouco a possibilidade de escolher seu próprio trajeto.

Pelo contrário, precisa agir de maneira quase robótica, programado para abrir portas, sentar em cadeiras, servir uma sopa etc. E tem apenas 7 minutos para reproduzir o trajeto de cada um dos especialistas, antes que o dispositivo o conecte a outra história. Ou seja, a promessa de um espectador fisicamente ativo é frustrada pela relação de passividade que se estabelece com o dispositivo.

No entanto, parece ser justamente essa espécie de *imersão coreografada* pelas biografias dos especialistas o que confere à experiência uma dimensão original, capaz por trazer novas nuances ao que tem sido chamado de teatro (neo)-documentário (KEMPF; MOGUILEVSKAIA, 2013), por diversas razões.

Figura 41 – Espectador refaz os passos de pessoas documentadas em *Situation Rooms*
Crédito: Rimini Protokoll/Divulgação

Em primeiro lugar, porque o dispositivo se constrói a partir de uma relação de proximidade e cumplicidade com o cotidiano das pessoas documentadas. O fato de tocarmos em objetos que dizem respeito às suas narrativas, visitarmos réplicas dos ambientes onde relatam passagens de suas vidas e o convite em si para adotarmos seu ponto de vista naquele espaço potencializa uma situação de intimidade que modifica a própria relação com aquilo que nos é contado.

Além de proporcionar essa conexão corporal entre espectadores e especialistas, *Situation Rooms* também agrupa pessoas de quatro continentes (Ásia, Europa, África e América do Norte), com origens e visões de mundo distintas, por vezes opostas¹⁵⁵, sem, no entanto, criar um juízo moral prévio sobre elas.

¹⁵⁵ Um exemplo seria a sobreposição das biografias de um advogado paquistanês que auxilia vítimas civis de ataques com drones e de um tenente das Forças Aéreas da Índia, que explica o funcionamento desses mesmos drones na captura de militantes de forças rebeldes na fronteira entre os dois países.

Esse aspecto reforça um elemento que Kempf et Moguilevskaia (2013) identificam como prática recorrente nos teatros (neo)-documentários da atualidade. Trata-se de um tipo de tratamento temático que busca dar a ver a “multiplicidade de pontos de vista possíveis sobre o real”, a fim de legitimar o olhar subjetivo, fragmentário, plural e parcial do mundo, como contraste a uma pretensa objetividade que pudesse construir uma dimensão estável de verdade (p. 13). Tal postura pode ser identificada não apenas em *Situation Rooms*, mas também em muitas outras obras do Rimini Protokoll que se aproximam do gesto documental.

Nesse sentido, é compreensível a opção por uma linguagem que se vale de presenças virtuais: parece ser o modo encontrado para viabilizar a reunião de pessoas geograficamente distantes em um mesmo espaço cênico. A estratégia pode ser vista como uma forma original de explorar seus efeitos de presença, ao materializar, nos corpos dos espectadores, os participantes ausentes.

Esse dado, por sua vez, também dialoga com outro elemento específico da imersão em *Situation Rooms*, que seriam eventuais *dessincronias do olhar* propostas pelo dispositivo. Se, na tela do *tablet*, vemos uma perna suja por ferimentos de guerra, diante de nós quem deita na maca é outro espectador; se na imagem refletida no espelho, vista do *tablet*, enxergamos um jovem soldado, o que temos simultaneamente é nossa própria imagem nesse espelho. Trata-se de um processo semelhante ao que Féral (2011) descreve quando analisa os dispositivos imersivos construídos pela artista canadense Janet Cardiff:

[...] o público é convocado a sobrepor dois espaços: aquele que os sentidos o comunicam e esse que emerge do vídeo e do som. Longe de sair do real para entrar na ficção da instalação, o público é convidado a sobrepor os dois. Ele vê um e outro, ele compreende um e distingue os sons de outro, sondando os espaços entre os dois. É do jogo dessas possibilidades que vem a força da instalação¹⁵⁶. (FÉRAL, 2011, p. 159-160)

¹⁵⁶ Tradução nossa para: “[...] le public est-il appelé à superposer deux espaces: celui que ses sens lui communiquent et celui qui émerge de la vidéo et de la bande-son. Loin de sortir du réel pour entrer dans la fiction de l’installation, le public est invité à superposer les deux. Il voit l’un et l’autre, il entend l’un et distingue les sons de l’autre, jugeant l’écart entre les deux. C’est du jeu de ces possibles que vient la force de l’installation”.

Por outro lado, ao mostrar de tantas maneiras, diretas ou indiretas, como a presença de armas afeta o cotidiano de milhares de pessoas, *Situation Rooms* nos deixa entrever a medida da complexidade do problema. Nesse ponto, vale destacar também a importante função do tratamento documental dado ao assunto: ao fornecer informações sobre os mecanismos de funcionamento de uma indústria pouco transparente em suas ações, evidencia os interesses econômicos que atropelam os diariamente direitos humanos mais elementares.

Figura 42 – Participante performa ação de *especialista* em *Situation Rooms*.
Crédito: Rimini Protokoll/Divulgação

É fato também que a sobreposição de tantas informações, aliada a um excesso de estímulos sensoriais e ações a serem refeitas, acabam por afetar nossa absorção das histórias. Não por acaso, várias críticas pontuaram esse aspecto. Enquanto Frost (2014) afirma que “o impacto destas importantes histórias é reduzido porque é dado muito pouco tempo para realmente

considerá-las”¹⁵⁷, Magel (2013) observa que o jogo proposto pelo Rimini Protokoll “nega aos participantes a oportunidade de colocar-se plenamente na respectiva situação”¹⁵⁸.

No entanto, talvez mais do que dar tempo ao espectador para absorver as informações no momento em si da imersão, o que parece interessar na obra é, sobretudo, a criação de dispositivos que colaborem para afetar sua percepção acerca das biografias apresentadas, por meio de uma forma cênica original de conectá-los a esses conteúdos documentais. Como se essa aproximação tátil ao contexto bélico produzisse uma abertura ao imaginário em torno da questão. E que, a partir dela, os encaixes e aprofundamentos sobre os universos abordados fossem posteriormente elaborados pelo público, a partir de uma *experiência lacunar*.

Nessa chave, o sentido crítico do espetáculo reside especificamente *na construção de uma forma original de sustentar as dimensões artísticas e sociais da obra*. Pois o potencial de dilatação da experiência estaria conectado, em última instância, à qualidade de contato entre espectadores e especialistas, mediado pelos dispositivos cênicos construídos.

É também nesse contexto que a proposição de Bishop parece fazer sentido ao analisar essa obra. Pois, ao que parece, é justamente ao moldar a visão, a escuta e a ação do espectador sem que ele tenha liberdade em seu percurso – ou seja, ao praticar a antítese da participação, ao menos em seu sentido mais idealizado – que a criação logra radicalizar, simbólica e fisicamente, a proposta de *performar o Outro*. E, assim, projetar novos significados tanto aos dispositivos tecnológicos quanto à ideia em si de participação, ao relocá-los no contexto expandido do teatro documentário contemporâneo.

3.4.2. NUMAX-FAGOR-PLUS: APROPRIAÇÃO E COLETIVIZAÇÃO DO DISCURSO

¹⁵⁷ Tradução nossa para: “[...] the impact of these important stories reduced because one is given so little time to really consider them”.

¹⁵⁸ Tradução nossa para: “[...] denies the participants the opportunity to place themselves fully into the respective situation”.

É também a partir de uma forma original de *reenactment* no teatro que se constrói a obra *Numax-Fagor-Plus*¹⁵⁹, de Roger Bernat. Assim como no trabalho do Rimini Protokoll, são os dispositivos cênicos que viabilizam articulações entre o público e as pessoas documentadas. E é igualmente a relação atividade-passividade que constitui um dos eixos centrais da criação. No entanto, há diferenças estruturais entre uma obra e outra, a começar pelo próprio modo como essa relação atividade-passividade é pensada.

No espetáculo de Roger Bernat, embora exista uma dimensão imersiva no jogo com o espectador, ela surge também com certa possibilidade de distância. Isso porque, ao contrário de *Situation Rooms*, a estrutura criada na obra do diretor catalão é pensada para que o público voluntariamente participe (ou não) da construção dos diálogos.

Sentados em um meio-círculo, os espectadores refazem, com a ajuda de dois televisores, os diálogos de operários espanhóis em contextos históricos distintos. As falas dos trabalhadores são transcritas e apresentadas nas telas, precedidas pela identificação do nome dos operários envolvidos no diálogo, o que remete ao próprio formato adotado no texto de uma peça teatral.

A única atriz do espetáculo, que costuma variar de acordo com o local de apresentação, inicia o jogo: lê a primeira fala que aparece na tela, extraída do documentário *Numax Presenta* (1979), de Joaquim Jordà. Com o controle remoto, aciona a tela seguinte. Cabe aos espectadores tomar a iniciativa de ler as próximas falas e, assim, dar sequência ao espetáculo, assumindo voluntariamente as vozes dos “personagens” do documentário.

A obra é dividida em três “movimentos”. O primeiro, como foi dito, é dedicado ao *reenactment* do documentário de Jordà. O filme, por sua vez, já funciona, ele mesmo, como uma espécie de *reenactment*, pois se trata de uma reconstituição, para a câmera, da assembleia na qual os operários decidiram desocupar a fábrica Numax e encerrar a experiência de autogestão.

Em uma espécie de entreato desses movimentos, vemos pelos televisores um grupo de trabalhadores da cooperativa basca Fagor – que fechou suas portas em 2013 – performar o mesmo *reenactment* dos diálogos

¹⁵⁹ No Brasil, o espetáculo já se apresentou em capitais como São Paulo, Curitiba e Florianópolis.

do filme de Jordà que o público realizou anteriormente, na primeira parte do espetáculo.

Já no segundo “movimento”, é o próprio debate dos trabalhadores de Fagor acerca do fechamento da cooperativa - e em diálogo com a experiência de Numax - que deve ser reconstruído pelo público. E, por fim, o terceiro e último movimento diz respeito ao tempo presente do acontecimento cênico, no qual o público é convidado a dançar e, em seguida, cantar o hino da Internacional Socialista.

Figura 43 – Participantes de *Numax-Fagor-Plus*.
Crédito: Blenda Image

Assim como em *Situation Rooms*, o excesso de informação – e, nesse caso, também a sobreposição de tempos históricos – acrescido da ação de ler ou prestar atenção na leitura de outros espectadores, é um aspecto que cria igualmente uma experiência lacunar em quem assiste ao trabalho.

Aqui, porém, há um dado importante tanto em relação aos contextos documentais retratados, quanto ao próprio acontecimento cênico no qual o público participa, que é a evidência de uma *teatralidade do coletivo*.

No âmbito da experiência do espectador, a dimensão coletiva diz respeito, primeiramente, à ação conjunta de construir a obra. Ainda que todos estejam igualmente implicados em uma situação teatral, alguns devem

voluntariamente tomar a palavra para que o dispositivo seja acionado. Essa negociação implícita já é, ela em si, construtora de uma teatralidade específica daquele coletivo.

Os silêncios, as pausas, o grau de constrangimento ou de voluntarismo são indícios de comportamentos que passam a ser um traço da obra em si, da coletividade que ela vai ali (re)presentar. O fato de desconhecerem o roteiro das falas que terão de repetir também colabora para construir um sentido simultaneamente performativo e teatral à cena, já que aspectos como a imperfeição e a imprevisibilidade adquirem, aos olhos dos outros espectadores-participantes, tanto um efeito de teatralidade como também de autenticidade, e se tornam parte constituinte do espetáculo a cada apresentação.

Além disso, para ter voz, o espectador precisa assumir o discurso de outra pessoa. Com isso, o princípio da participação obedece a uma lógica de *apropriação*: para entrar no jogo eu não somente sirvo de veículo para a voz do outro, mas também posso escolher qual fala irei tomar como minha. Ou nas palavras de Bernat, trata-se da “coletivização de um discurso” (2013).

Assim como em *Situation Rooms*, a experiência como espectadora-participante de *Numax-Fagor-Plus* me faz pensar que o momento da construção crítica e conceitual da obra não se dá exatamente durante o espetáculo, mas, sobretudo depois. No entanto, ao contrário da obra do coletivo suíço-alemão – que acentua certa dimensão sensorial da experiência durante o acontecimento cênico – na criação de Bernat, parece ser a própria sensação de fracasso na construção coletiva da obra (pois somos convidados a seguir um roteiro que desconhecemos), somado à complexidade dos contextos abordados, o que ajuda a projetar essa *dilatação da experiência*.

A ideia de uma obra cujos sentidos estariam projetados para fora dela, ou numa temporalidade distinta à da fruição propriamente dita, remete, por sua vez, a uma característica central que a socióloga Nathalie Heinich identifica no paradigma da arte contemporânea. “A obra de arte já não consiste exclusivamente no objeto proposto pelo artista, mas em todo o conjunto de operações, ações, interpretações etc. provocadas por sua proposição” (2014, p. 377).

Esse parece ser o caso de *Numax-Fagor-Plus* na medida em que a sobreposição de referências é o que confere complexidade à obra. Nesse sentido, o espectador que busca a satisfação estética somente no momento da apresentação talvez saia de mãos vazias. A obra de Bernat parece funcionar, sobretudo, como um chamado a deter-se com mais tempo sobre as distintas formas de organização política e coletiva – ocupações, assembleias, cooperativas, movimento operário etc – que ela articula.

Figura 44 – Televisores reproduzem diálogos refeitos pelo público em *Numax-Fagor-Plus*.
Crédito: Blenda Image

Assim, ações como as de assistir ao documentário de Jordà; conhecer a polêmica que o filme gerou no âmbito do movimento operário da época; conhecer os contextos políticos e econômicos que motivaram o surgimento e fechamento da cooperativa basca Fagor; acompanhar os discursos que Bernat e (o dramaturgo) Roberto Fratini¹⁶⁰ constroem sobre a obra, entre outras,

¹⁶⁰ Não por acaso, é no contexto do desenvolvimento de suas obras participativas que Bernat convida o dramaturgo, professor e teórico teatral Roberto Fratini a formar uma dupla na companhia The Friendly Face of Fascism. Essa aliança parece reveladora sobre o paradigma contemporâneo adotado nos espetáculos recentes de Bernat, já que cada um deles surge acompanhado de um itinerário teórico, construído por Fratini, que oferece chaves de interpretação para as criações, como pode ser visto no site (rogerbernat.info) do grupo.

seriam vistas não mais como ações complementares, e sim como parte da fruição do trabalho.

E é nesse sentido que a ideia de “colocar-se no lugar do outro” no trabalho de Bernat adquire uma conotação muito diferente da que seria dada no paradigma moderno da arte. Isso porque o processo de empatia não está construído sob a ótica da emoção, como ocorreria, por exemplo, em uma cena dramática.

Pelo contrário, trata-se, assim como em *Situation Rooms*, de uma dupla operação: em um primeiro momento, vivenciar uma experiência lacunar, mas ao mesmo tempo sensível e plena de conexões latentes; em um segundo momento, reconstruir conceitualmente o potencial simbólico do jogo de atuação proposto ao espectador, a partir do dispositivo cênico.

No caso de *Numax*, como foi dito, esse jogo é pautado pela ideia da *coletivização de um discurso*. A palavra de operários espanhóis de contextos históricos distintos surge recortada no tempo e no espaço para servir como discurso do espectador. Tal operação faz pensar, por sua vez, no potencial de teatralidade que existe nos mecanismos de autorrepresentação coletiva.

A forma com que as palavras são apresentadas no televisor projeta a metáfora de uma peça teatral. Através desse dispositivo – que já foi batizado como “um tipo de karaokê teatral e político”¹⁶¹ (SOLIS, 2014) –, as palavras surgem como se já funcionassem com certa autonomia em relação a quem diz, como se o tipo de organização política e coletiva construída já evocasse, por si só, um leque de “textos previamente escritos” que já não pertencessem exatamente àqueles indivíduos que o dizem, mas a um imaginário coletivo, no caso, ao imaginário da representação operária de distintas épocas.

Esse aspecto de *Numax-Fagor-Plus*, por sua vez, conecta-se com a própria lógica de criação recorrente nas obras participativas de Bernat. Em todas elas, o diretor parte de uma operação cênica semelhante, que consiste em *importar dispositivos de teatralidade existentes na sociedade*.

(o trabalho) [...] normalmente começa pelo dispositivo. De perceber um dispositivo funcionando na sociedade [...] Esses exemplos são interessantes enquanto dramatizações coletivas,

¹⁶¹ Tradução nossa para: “[...] une sorte de karaoké théâtral et politique”.

que podem aparecer tanto em uma assembleia como no cotidiano de um casal. (BERNAT apud GUIMARÃES, 2016, p. 188)

Nas entrelinhas dessa operação, o que aparece é o próprio projeto estético e político que o diretor catalão constrói em seu conjunto de obras participativas, também próxima da concepção do teatro como *laboratório social* discutida anteriormente. Nessa proposta – que pode ser identificada nos diversos *reenactments* que ele tem explorado em trabalhos recentes – estaria tanto a defesa do teatro como lugar para repensarmos, em ação, nossas relações coletivas, como também, no plano individual, para que o público questione seus papéis dentro e fora do teatro. “[...] ao questionar sua identidade como espectador, você começa a questionar suas outras identidades, [...] de homem, de mulher, sua identidade de pessoa letrada ou de grandes conhecimentos literários” (BERNAT apud GUIMARÃES, 2016, p. 191).

A partir desse pensamento, é a própria diferença ontológica entre ficção e documentário que parece ser colocada em dúvida no dispositivo construído por Bernat. Pois ao criar uma sucessão de *reenactments* nos quais o viés documental dos diálogos entre operários é transformado em falas e rubricas, como se fizessem parte de um texto teatral, o que se projeta é exatamente o que há de repetição e teatralização (ou de dramatização, como aponta Bernat) na própria vida cotidiana.

Nessa estrutura construída em *Numax-Fagor-Plus*, o que aparece, em última instância, é a metáfora invertida do teatro como laboratório social, que seria a do *mundo como teatro*, partilhada também com algumas correntes da sociologia. Goffman (1985) identifica certos modos de teatralidade que persistem em determinados ambientes laborais e sociais, nos quais os comportamentos dos indivíduos aparecem claramente estruturados de acordo com padrões e rotinas. Como afirma Sánchez (2015, p. 44), a respeito do modelo construído por Goffman, “nesses contextos os indivíduos não podem assumir qualquer papel, mas sim adaptar-se socialmente a um repertório de papéis estabelecidos”.

No diálogo com a obra de Bernat, é o próprio papel do operário que surge como uma construção pré-fixada, assim como o papel do espectador. E importa, para compreender as projeções de *Numax-Fagor-Plus*, saber que o movimento operário da época criticou justamente as representações operárias presentes no filme de Jordà, pois elas iam contra certas pré-definições que serviam como uma suposta representação afirmativa dessa mesma classe.

Especialmente na parte final do filme (que é também refeito na parte final do espetáculo de Bernat), os trabalhadores assumem outros papéis sociais: falam de planos futuros, já não mais atrelados à experiência da fábrica, bebem e se divertem em uma festa; enfim, representam outros imaginários que vão além daquele construído ao redor da identidade operária.

Nessa metáfora, o que parece projetar-se como dimensão crítica da obra poderia desdobrar-se em distintos aspectos. De um lado, diz respeito a certa consciência sobre as representações pré-estabelecidas que assumimos diariamente – seja a do operário, a do espectador, ou tantas outras – assim como seus mecanismos de fixação e funcionamento. De outro, tangencia também a desconstrução operada quando trabalhadores subvertem seus próprios papéis ao assumir o lugar de patrões de si mesmos, na experiência de autogestão das fábricas Numax e Fagor.

Nesse cruzamento, o espetáculo explora distintos significados dessa subversão em cada contexto: se em Numax, a experiência de autogestão surge atrelada a uma dimensão revolucionária de resistência e inversão de papéis, no contexto da fábrica basca Fagor¹⁶², o suposto “final feliz” de uma empresa que logrou transformar a autogestão em um modelo econômico lucrativo é contrastado por declarações cétricas, por vezes desiludidas, de alguns dos trabalhadores, diante da atual situação de comodismo e falta de mobilização de outros cooperativados no contexto recente de crise econômica na Espanha.

É também na possibilidade de diálogo com as formas de resistência que ganharam novo fôlego neste início de século XXI – a partir dos movimentos multitudinários em vários locais do mundo – que se pode antever a atualidade crítica da obra de Bernat. Nesse contexto, formas de resistência assumidas

¹⁶² A Fagor Eletrodomésticos é uma das empresas pertencentes à Mondragón Corporación Cooperativa (MCC), um grupo de produção industrial e de empresas de distribuição sediadas na Espanha e em outros países, considerada a maior cooperativa de trabalhadores do mundo.

tanto em Numax quanto em Fagor – como ocupações, assembleias e experiências de autogestão – surgem agora exploradas por outras configurações de coletividades, que atribuem significados distintos a esses mecanismos. No recorte brasileiro, por exemplo, a exploração de tais mecanismos tem resultado em experiências significativas de resistência política, por exemplo, na forma das ocupações de edifícios públicos, onde surgem novas organizações e formas de vida.

Não por acaso, o espetáculo se encerra com um convite para que o público cante a Internacional Socialista, numa espécie de desafio, em tempos pós-utópicos, sobre o que resta de elo entre os espectadores com o (seu) próprio passado, seja em um plano individual ou coletivo. E parece ser justamente essa a pergunta que estaria nas entrelinhas da estratégia cênica de sobrepor *reenactments* de temporalidades distintas.

É também por esse viés que o conceito de *heterotopia* se amarra e se desfaz na obra através das tantas temporalidades e formas de organização que o espetáculo apresenta. Na teoria de Foucault (2013), o termo designa “espaços outros” existentes nas sociedades, que se apresentariam simultaneamente como “contestações míticas e reais do espaço em que vivemos” (p. 20-21).

Embora sirva para pensar em qualquer tipo de teatro, o conceito adquire uma conotação específica quando se aproxima da proposta participativa e “laboratorial” desenhada por Bernat. Pois se trata de uma obra que duplica os espaços coletivos presentes no cotidiano, ao importar dispositivos em funcionamento na sociedade, ao mesmo tempo em que subverte suas regras, temporalidades e papéis pré-estabelecidos.

E é exatamente por convidar o público a *performar o outro* em uma instância física e ao mesmo tempo metafórica que tanto *Numax-Fagor-Plus* quanto *Situation Rooms* se potencializam, ao dar visibilidade a esse lugar privilegiado do teatro como instância simultaneamente real e mítica de contestação do mundo em que vivemos. Ou, ainda, é quando explora os paradoxos dos dispositivos cênicos como modo de intensificar a experiência do espectador que as questões dessas obras se tornam passíveis de perdurar no

tempo, e o elo entre atividade-passividade – ou participação – no teatro pode encontrar outros significados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando esta pesquisa de doutorado se iniciou, em 2013, o interesse pelos não atores no teatro contemporâneo – aqui rebatizados de *atores do cotidiano* – trazia contornos bem delimitados quanto às questões de alteridade projetadas por essas presenças. Naquele momento, o ponto de partida da investigação centrava-se nas potencialidades críticas e poéticas acerca da autorrepresentação de grupos sociais e indivíduos de algum modo excluídos ou depreciados pelos processos de representação hegemônica. Os “teatros do outro” que aparecem no título desta tese diziam respeito a certa dimensão de alteridade vinculada ao próprio contexto sociocultural dessas pessoas.

No entanto, à medida que as proposições teóricas foram confrontadas com a experiência prática do trabalho de campo, houve uma mudança considerável nos rumos da pesquisa. Embora as hipóteses inicialmente levantadas permanecessem vigentes, outras significações a respeito dessas participações nas artes cênicas contemporâneas também ganharam espaço, como decorrência da observação mais esmiuçada sobre os artistas e as obras analisadas.

Em um primeiro patamar, é a própria noção de alteridade que surge ressignificada. Pois além de apontar para a dimensão de invisibilidade social mencionada acima, constata-se que a presença dos não profissionais em espetáculos contemporâneos reflete também certo tensionamento *conceitual* sobre próprios códigos históricos e tradicionais da representação no âmbito das artes cênicas.

Isso porque a participação cotidiana e autobiográfica dessas pessoas colabora para subverter, ou transgredir, aspectos fortemente enraizados nas estruturas de representação dessas linguagens, sobretudo aquelas vinculadas à presença do ator ou do bailarino, como as noções de “técnica”, “interpretação”, “profissionalização”, “virtuose” e “autoria”, só para citar algumas. Ou, nas palavras do coreógrafo francês Jérôme Bel (2016), em alusão ao título de um dos seus espetáculos mais emblemáticos – *Disabled Theater* – o interesse em explorar uma cena povoada por corpos diversos e

amadores vincula-se a certo intento de tornar o teatro, em si mesmo, um espaço “deficiente”.

Nesse sentido, as considerações históricas acerca do chamado “teatro de pessoas reais” também colaboram para confirmar a hipótese dessa *alteridade conceitual* que eles operam sobre os códigos de representação. Como foi abordado anteriormente, a figura do não profissional em cena só passa a funcionar como “elemento estético de interesse” (MUMFORD; GARDE, 2015) quando sua presença logra produzir uma relação de contraste em relação à própria norma estabelecida – ou seja, quando o ator profissional se consolida no contexto artístico europeu, durante o século XVIII.

Assim, as pessoas não treinadas nas técnicas e na linguagem corporal das artes cênicas colaborariam para tensionar a representação tanto em seu aspecto formal, vinculado à estética e à história desse campo, como no âmbito das representatividades, por subverter as dinâmicas de exclusão e invisibilidade às quais muitas vezes são submetidas no âmbito social. Nas palavras de Fernandes (2010), a inclusão dos não atores no teatro contemporâneo, no contexto de experiências brasileiras recentes, pode ser compreendida como a “última gota de desarranjo nos paradigmas da representação” (p. 86), o que também projeta certa transgressão, ao mesmo tempo estética e social, à estratégia de incorporá-los à cena.

Essa dimensão de *dupla alteridade* que a presença dos não profissionais pode potencialmente imprimir sobre uma obra é importante também pelos sentidos que confere ao diálogo com a chamada crise das representações. Por um lado, pode ser entendida como reflexo de um tratamento *antivirtuoso* e *antiespetacular* dado às criações, ao “retirar as competências” dos “intérpretes” (BEL, 2016) e acentuar a cotidianidade de suas presenças. O que, por sua vez, estaria vinculado à própria crítica feita por Debord (1997) a respeito da chamada “sociedade do espetáculo”.

Por outro lado, ela também expressa uma demanda crescente por *autorrepresentação e presença*, seja no plano da política, seja no plano da arte, além de valorizar o fato de “singularidades não-representáveis” poderem falar por si mesmas (NEGRI, 2009). E no que se refere às cadeias de representação

no teatro, é a própria eliminação da figura do ator profissional e do personagem que dialogaria com tal demanda.

No limite – como foi visto no decorrer dos capítulos – o que a inclusão de pessoas não familiares ao teatro e à dança projeta sobre essas linguagens é uma transformação no que se refere à “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009), nesse caso relativa às artes cênicas. Pois é justamente ao redefinir “quem pode tomar parte do comum” nesse contexto que tais presenças colaboram para alterar os “regimes de visibilidade” e os “modos de pensabilidade” (RANCIÈRE, 2009) acerca do que o teatro é e o que ele pode ser, sobretudo no que se refere aos diálogos com os campos da realidade e do cotidiano.

Nesse sentido, é possível enxergar essa presença a partir de um duplo viés. Em um deles, surgiria a reflexão sobre como as artes cênicas se modificam (em relação a aspectos como técnica, linguagem, dramaturgia e atuação) quando passam a incorporá-los. Em outro, a pergunta sobre os sentidos críticos projetados pelos atores do cotidiano.

Além disso, o que esses deslocamentos em alguma medida também revelam é certa dimensão elitista existente nas entrelinhas das comunidades formadas em torno da arte e, mais precisamente, da arte contemporânea – seja em relação aos artistas, seja em relação ao público. Como afirma Jérôme Bel, uma das motivações de seu trabalho com os não profissionais decorre de um desejo de povoar a cena contemporânea com uma diversidade maior de presenças, corpos e subjetividades, já que percebe certa tendência homogeneizante no cenário atual.

No entanto, não se trata, simplesmente, de recondicionar o jogo de presenças e ausências na arte contemporânea por meio da introdução das chamadas “pessoas reais” (GARDE; MUMFORD, 2016), mas, sobretudo, de *intensificar a reflexividade* acerca de suas participações.

Como foi dito no decorrer desta tese, existe certa dimensão contraditória a perpassar essas alteridades em cena, no que se refere ao díptico voyeurismo-exposição e aos imaginários que ele suscita. Por exemplo, o da exposição espetacular do exotismo, vinculado ao imaginário de certa tradição do circo e dos *reality-shows* contemporâneos.

Nesse sentido, o conceito de “obra paraláctica” desenvolvido por Foster (2014), definido como o ato de “enquadrar o enquadrador enquanto este enquadra o outro”, é utilizado aqui como referência para analisar o caráter metarreflexivo que muitas das obras vinculadas aos atores do cotidiano exploram.

É o caso, por exemplo, do espetáculo *Amadores* (2016), que expõe, em sua dramaturgia, diversos comentários sobre os limites tênues entre os “clichês” e os “estigmas que caem por terra a cada vida partilhada”¹⁶³, como nota Leonardo Moreira ao referir-se à participação artística e testemunhal de amadores em cena (MOREIRA, 2016b). Trata-se de uma opção que colabora para operar alguns dos aspectos que Claire Bishop (2012) destaca como os mais relevantes acerca da presença de “pessoas como meio”¹⁶⁴ na arte contemporânea. Entre eles, o de “dar visibilidade a certos setores sociais e torná-los mais complexos” ou de “examinar a construção da identidade coletiva e até que ponto as pessoas sempre excedem essas categorias” (p. 238).

Já no contexto das obras de Jérôme Bel é justamente a construção de certo *minimalismo cênico* explorado pelo artista que colabora para intensificar a reflexividade acerca da presença dos atores do cotidiano – o que pode surgir ainda sobreposto ao mecanismo paraláctico, como ocorre em *Disabled Theater* e *Pichet Klunchun and myself*.

Tal investimento minimalista pode ser antevisto na construção de uma teatralidade econômica, de poucos elementos, de modo a ressaltar a presença em si dos atores do cotidiano. Aspecto que colabora, por sua vez, para permitir que o espectador tenha “tempo e espaço de sobra” para refletir não apenas sobre o que vê, mas, sobretudo, sobre suas próprias sensações e reações *enquanto* assiste.

Assim, é possível constatar que dois modos potentes de lidar com o status contraditório da alteridade nessas obras dizem respeito ao modo como elas evidenciam as responsabilidades tanto dos artistas quanto dos espectadores sobre os contextos apresentados.

¹⁶³ Trecho da obra *Amadores*, escrita por Leonardo Moreira em 2016 e não publicada.

¹⁶⁴ A autora refere-se, sobretudo, ao âmbito das artes visuais e da *performance art*, e nesse sentido, o “meio” poderia ser pensado como sinônimo de ‘suporte de linguagem’, em paralelo a outros “meios”, como os da pintura, escultura, instalação etc.

Por um lado, o jogo com o mecanismo paraláctico é uma maneira de o artista implicar-se eticamente na complexidade daquela relação. Ao problematizar o modo como colabora para construir essa (re)apresentação do outro em cena – ou as formas como negocia com esses atores do cotidiano sua autoapresentação – é como se o artista propusesse ao público certa *partilha* das reflexões surgidas no *processo de criação* no que tange às questões da alteridade.

Embora essa estratégia corra o risco de torna-se, por vezes, maneirista ou mesmo narcísica – pois, com ela, é o artista quem adquire certa centralidade no discurso – parece ser uma maneira efetiva de levar as problematizações/contradições inerentes ao trabalho com os atores do cotidiano para o interior do próprio espetáculo.

Por outro lado, ao propor que as tensões inerentes a esse encontro com o outro extravasem para a cena – como ocorre em *Disabled Theater* – o que se propõe ao espectador é uma fruição na qual ele também possa “experienciar o dilema”¹⁶⁵ resultante dessas complexas relações de alteridade. O que, por sua vez, adquire potencial para evitar, por exemplo, o que Žižek (2006) identifica como certa *censura do Outro*, como se ele fosse interessante apenas na medida em que não questiona nossos próprios valores.

No limite, trata-se de uma estratégia que não ignora os conflitos e tensões inerentes a essa aproximação. O que provoca o espectador a refletir sobre os tabus da alteridade pelo viés da própria experiência, de modo a suscitar certo autoexame sobre o modo como lida com essas questões dentro e fora do contexto artístico.

Ao considerar a trajetória dos artistas analisados aqui, sobretudo a do coletivo Rimini Protokoll – que desde seu início privilegia o trabalho com os chamados “especialistas” – é possível observar que, no decorrer da última década, as questões relativas à alteridade cultural desses participantes, inicialmente predominantes, passam a conviver com outros tipos de recortes temáticos e conceituais.

¹⁶⁵ Declaração de Helgard Haug, diretora do Rimini Protokoll, feita durante conversa realizada no Itaú Cultural, no dia 6 de março de 2016, no contexto da programação da III Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp).

Nesse sentido, é o próprio modelo do “artista como etnógrafo” identificado por Foster (2014) como predominante na arte contemporânea dos anos 1990 (aspecto também presente na primeira década dos anos 2000) que passa a dividir espaço com questões relativas à *coletividade* e aos modos de *ser público* na arte contemporânea.

Nesse desvio, o que está em jogo é também uma pluralidade semântica em relação ao que se entende por *público*. Pois designa tanto a coletividade de espectadores que assistem/participam de uma obra, como também àquilo que é *comum* a um determinado grupo de pessoas. E, ainda, diz respeito à figura política dos novos sujeitos coletivos que emergem no espaço público no final da primeira década do século XXI, a partir de manifestações ocorridas em diversos pontos do globo a partir de 2009, e que tiveram seu ápico no Brasil em 2013, durante as chamadas Jornadas de Junho.

Nesse contexto, é o próprio modo como os atores do cotidiano aparecem em cena que também se modifica. O que se observa no palco é uma paisagem humana cada vez mais coletiva, que ora assume o modelo conceitual da *diversidade* (caso de *Gala* e *Amadores*), ora o das *multidões* (*100% São Paulo*). O que reflete um momento no qual, internacionalmente, tanto a *práxis* como o imaginário das coletividades voltam a ter visibilidade na esfera pública.

Além disso, projeta a necessidade de que as pessoas voltem a pensar em si mesmas como parte de uma subjetividade política pública e coletiva, em um contexto de precarização exponencial dos direitos mais elementares dos cidadãos, no qual a reflexão sensível sobre a figura da coletividade se mostra urgente.

Em paralelo a essas mudanças surgem algumas estratégias cênicas vinculadas à presença desses atores do cotidiano que sugerem possíveis diálogos entre um contexto e outro. É o caso, por exemplo, da exploração dos chamados *dispositivos cênicos*, cujo mecanismo dá visibilidade aos aspectos que guiam a *construção do comum* no âmbito de uma participação coletiva.

Centrados na criação/execução de tarefas/procedimentos simples e precisos, os dispositivos poderiam ser equiparados a uma técnica criada para permitir que *qualquer um* possa atuar nas artes cênicas. Ou como sugere

Sánchez (2016b), o que os dispositivos cênicos também *fazem ver* é uma “autoconcepção distinta de artista”, que passa a ser entendido como “engenheiro, promotor [...] ou assistente na atuação dos outros”.

Com isso, a dimensão de exceção que caracteriza o *outro cultural*, predominante nas criações com não atores nas décadas passadas, se transmuta em um perfil bem mais genérico de participantes. Na esteira dessas transformações, é a própria teoria vinculada aos sentidos provocados por essas presenças que também se modifica: se antes as perspectivas políticas da arte contemporânea se aproximavam, como observa Foster (2014), do campo da antropologia e dos estudos culturais, atualmente dialogam cada vez mais com o modelo político e conceitual da multidão (HARDT; NEGRI, 2005) e sua correlata proposta de uma construção do *comum*, sendo esse último um aspecto também central na obra de Rancière (2009), em seu diálogo com a ideia de democracia.

Nesse âmbito, uma segunda estratégia cênica vinculada à presença dos não atores que tem surgido recentemente – e aparece em duas das obras analisadas nesta tese, *Gala* e *100% São Paulo* – é o recurso dos elencos específicos ou do *city-specific*.

Nele, os atores do cotidiano são pensados como *concidadãos*, em diálogo com aqueles que estão na plateia. Isso porque, como foi discutido aqui, trata-se de uma composição que funciona em lógica semelhante à do *site-specific*, porém com mais ênfase na presença humana que na espacialidade, já que a premissa do projeto é que os participantes sejam moradores das cidades onde o espetáculo acontece. De algum modo, a proposta de um elenco que se transmuta é também um modo de intensificar a própria dimensão performativa da obra, como aquela pautada pela existência de um evento não repetível.

Se a presença dos amadores em obras contemporâneas traz o claro intento de tornar o palco mais próximo do espectador, ao despir os “intérpretes” de suas tradicionais habilidades e conferir uma dimensão de horizontalidade entre um espaço e outro, com o recurso dos elencos específicos essa relação de *espelhamentos* mútuos torna-se ainda mais intensa.

Não por acaso, em *100% São Paulo* ela surge como o próprio tema da obra, por meio do *dispositivo-estatística*. Ao transformar abstrações numéricas

em presenças corporais para jogar com as relações de espelhamento entre esses dois coletivos de concidadãos – presentes no palco e na plateia – o que surge é, novamente, uma pergunta sobre a representação, no sentido de indagar se aquelas cem pessoas dispostas em cena logram representar o espectador ou a própria cidade onde estão.

No entanto, nos chamados *teatros da multidão* – pensado tanto em sua dimensão conceitual quanto numérica – é a própria equação entre singularidade e coletividade que se torna um intento cenicamente complexo. Pois reunir cem pessoas sem convertê-las automaticamente em figuras coletivas mais comumente exploradas na arte, como as de “povo” ou “massa”, ou sem fazer com que o potencial artístico da obra se dilua em “inércias cotidianas” (SÁNCHEZ, 2016a) torna-se um desafio político e estético por si só, circunscrito aos teatros da multidão.

No diálogo com essas questões, a principal diferença observada entre *100% São Paulo*, por um lado, e *Gala* e *Amadores* por outro, é justamente o fato de a primeira não lograr dar muito espaço à irrupção das singularidades dos participantes, o que parece ser um dos efeitos poéticos mais relevantes no que tange a essa presença nas duas últimas.

Essa constatação sugere também que é a própria dimensão de autenticidade – ou, nas palavras de Garde e Mumford (2016), os chamados “efeitos de autenticidade” – suscitada por essas presenças que colabora para imprimir nelas elas uma dimensão poética e, no limite, “aurática” (MARTIN, 2013). No entanto, como aponta Martin (2013, p. 10), “o teatro do real muitas vezes coloca o original em questão, mesmo quando emprega o que Benjamin chamou de ‘aura’ do original [...]” (MARTIN, 2013, p. 10). Ou em outras palavras, trata-se de uma perspectiva que, ao mesmo tempo, reforça e perturba as noções de autenticidade que giram em torno dos atores do cotidiano.

Como foi dito antes, é possível verificar em criações contemporâneas a projeção de dois tipos de perspectiva sobre a autenticidade desses participantes: a abordagem “cética” e a abordagem “idealizadora”. Enquanto a abordagem idealizadora “geralmente não interrompe [...] uma sensação

convincente de contato com o autêntico”, a cética “envolve uma sensação de contato e sua desestabilização” (GARDE; MUMFORD, 2016, p. 72).

Nesse âmbito, as questões vinculadas aos atores do cotidiano voltam a dialogar com as problematizações filosóficas e conceituais vinculadas às questões do real na arte. Pois o que surge nas entrelinhas das perguntas relativas à autenticidade dos não profissionais em cena é justamente certa evocação de uma “presença original” (SAISON, 1998) e os modos como ela pode ser pensada no contexto artístico.

Assim, os sentidos construídos pela presença do real na arte terão intrínseca relação com os modos de compreendê-lo conceitual e filosoficamente. Nesse aspecto, quanto mais estável for a concepção do artista acerca das delimitações entre, por exemplo, ficção e documentário, verdade e mentira, possivelmente maior será seu esforço por reforçar esse tipo de “pacto” com o espectador, ao construir uma encenação que busque ressaltar materialmente e discursivamente as “evidências” daquele real. O mesmo vale para o seu contrário: quanto mais híbridas são essas camadas no entendimento do criador, maior costuma ser o grau de ambiguidade no jogo com o espectador.

No entanto, em paralelo a essas concepções, é possível observar que, quanto mais esses atores do cotidiano deixam de aparecer sob a perspectiva da exceção – como presenças pontuais e esporádicas em meio a uma cena predominantemente ficcional – e mais se apresentam como coletividades autorreferenciais em uma cena na qual o estatuto da ficção já surge radicalmente diluído, mais complexa se torna a reflexão sobre sua dimensão de originalidade.

Pois o fato de não surgirem ancorados por uma relação de contraste com o “como se” de uma ficção (SCHECHNER, 2006) colabora para embaralhar as dimensões estáveis sobre o que pode ser entendido como “atuação” e “não atuação” (KIRBY, 1978). Nesse contexto, ao invés de servir como autenticação daquilo que há de real no teatro, passa a sublinhar uma percepção renovada sobre o que há de teatral na própria vida, como foi discutido no âmbito das investigações cênicas da Cia. Hiato, do Rimini Protokoll e de Roger Bernat.

Além disso, quanto mais coletiva se torna essa cena, maior é seu potencial para sublinhar justamente os papéis cotidianos e as construções teatrais que atravessam essas participações. Pois na medida em que a dimensão social de sua presença é ressaltada, os “papeis” que esses atores do cotidiano performam na sociedade também ganham relevo. Nesses contextos, o palco passa a ser pensado como uma espécie de laboratório social, onde o que aparece é certa hibridez entre a ideia de teatro e aquela outra, vinculada à de teatro da sociedade, com seus atores e interações sociais.

Na aproximação radical com o campo da realidade operada pela presença dos atores do cotidiano, o intento pode ser também o de identificar e importar certa teatralidade existente fora do teatro, em uma estratégia correlata à dos *ready-mades* duchampianos. Nesse contexto, o limite de tal hibridação é muitas vezes a própria diluição do estatuto artístico de uma obra. Assim, a operação poética construída por muitas criações que exploram os atores do cotidiano consiste, precisamente, em “tirar o poder do teatro até o ponto onde ele resiste” (BEL, 2015, p. 171).

É também no âmbito dessas transformações que a figura do espectador adquire cada vez mais relevo e passa a ser pensada como parte da “situação” (CORNAGO, 2016) instaurada pela obra. No recorte aqui proposto, a passagem do espetáculo *100% São Paulo* – no qual a participação do espectador assume, por vezes, a centralidade do acontecimento cênico – para as obras participativas do diretor catalão Roger Bernat, nas quais o público se torna o único participante (e, como consequência, deixa parcialmente de existir enquanto tal), projeta sobre a investigação alguns sentidos específicos.

Em um patamar, revela que as correspondências conceituais e semânticas acerca de noções como público e coletivo colaboram para colocar especialistas e espectadores em uma linha de correspondência. Não mais como opostos, em uma relação de alteridade, e sim como complementares, em uma relação voltada à construção de um comum.

Em outro, dialoga com os sentidos que emergem dessa importação de uma “teatralidade fora do teatro” (DIÉGUEZ, 2014). Nesse âmbito, um dos principais interesses em transportar os espectadores para o centro da experiência seria o de convidá-los a perceber a própria “dimensão performativa

de suas identidades” (DOURADO, 2011), assim como a dos demais, em um claro intento de *intensificar sua consciência acerca das representações sociais*.

Assim, os *reenactments* explorados nessa tese – nos quais a conexão entre especialistas e espectadores é atravessada pela estratégia de *performar o outro* – jogam justamente com a experiência de uma imersão física e discursiva no universo de indivíduos e grupos sociais específicos, a fim de propor uma compreensão do outro que passe pelo corpo.

Nesses exemplos, o dispositivo cênico é pensado também como sinônimo de dispositivo tecnológico e a participação do espectador surge limitada por regras restritas, pensadas para operar certo condicionamento corporal que os *reenactments* demandam. Nesse jogo, duplos como colaboração-manipulação, participação-imposição são explorados em benefício dos últimos termos, como modo de subverter certa perspectiva romantizada acerca da chamada *arte participativa*. O que pode também ser lido como um intento de intensificar nossa consciência sobre os imperativos de outros dispositivos que funcionam de modo muitas vezes velado na sociedade.

Nessa estratégia, essas obras não apenas colaboram para propor uma fruição imersiva ao espectador, discutida na análise de obras como *Situation Rooms* e *Numax-Fagor-Plus*, como também para ressaltar certo *viés de negatividade inerente a qualquer tipo de participação no teatro*, já que esta vai sempre ocorrer recortada em um espaço-tempo específico e enquadrada por uma moldura artístico-institucional.

Ao pensar no desenho desta tese – que de algum modo corresponde à própria trajetória da pesquisa – sob a forma de *cenar de transição*, o objetivo foi, como dito anteriormente, o de dar visibilidade a um modo específico com que as artes cênicas têm trabalhado sua expansão. Em um patamar mais amplo, o intento aqui foi o de compreender como o campo se modifica quando as criações passam a incorporar uma gama cada vez mais heterogênea de pessoas habilitadas a ocupar o palco, a partir de incessantes diálogos com as esferas da realidade e do cotidiano.

E, nesse sentido, é o próprio termo empregado aqui para designar essas participações – o de atores do cotidiano – que busca dar conta desse movimento. Em síntese, trata-se de uma terminologia ampla, pensada de modo

a colaborar para a compreensão das transformações que têm ocorrido acerca dessa espécie de mínimo divisor comum das chamadas artes vivas: as pessoas que habitam a cena.

BIBLIOGRAFIA

ABUJAMRA, Marcia. Gala: protagonizando a dança das nossas vidas. **Sala Preta**, Brasil, v. 17, n. 1, p. 77-90, julho 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/128437>>. Acesso em: 21 sep. 2017.

ANDRIEUX, Cédric. Nanterre, 13 set. 2015. 1 arquivo de MP3 (17 min.). Entrevista concedida a Julia Guimarães Mendes. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "D" desta tese]

ARDENNE, Paul. **Un arte contextual**: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia: Cendeac, D. L., 2006.

BADIOU, Alain. **Em busca do real perdido**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BARRANCO, Justo. Teatro sin mensajero. **La Vanguardia**, Barcelona, 14 out. 2011. Cultura. Disponível em: <<http://www.rimini-protokoll.de/website/media/bodenprobekasachstan/presse/vanguardia.pdf>>. Acesso em 24 ago. 2015.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BEL, Jérôme. Teatralidade e amadorismo. In: NOITES: MARIA&LUIZ, 2016, São Luís, Portugal. Maria Matos Teatro Municipal, 27-29 abr. 2016. Disponível em: <https://issuu.com/teatro_sao_luiz/docs/web-fsala-273x340-8p->. Acesso em: 18 jan. 2017. Prospecto, p. 4-5.

BEL, Jérôme; UMATHUM, Sandra; WIHSTUTZ, Benjamin. "It's all about Communication": interview with Jérôme Bel. In: UMATHUM, Sandra; WIHSTUTZ, Benjamin. **Disabled Theatre**. Zurich and Berlin: Diaphanes, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERNAT, Roger. **Numax-Fagor-Plus (show)**. Disponível em: <<http://rogerbernat.info/en-gira/numax-fagor-plus/>>. Acesso em: 2 nov. 2016.

_____. (6 en 1) Per deixar de fer teatre d'una vegada per totes. 2002. In: "**Roger Bernat**". Desenvolvido por ©FFF. Apresenta informações sobre o artista Roger Bernat e os espetáculos realizados por ele. Disponível em: <<http://rogerbernat.info/txt/de%20teatre/2002-04.%206%20en%201.pdf>>. Acesso em: 2 maio 2017.

_____. Hacer cosas con personas. 2005. In: "**Roger Bernat**". Desenvolvido por @FFF. Apresenta informações sobre o artista Roger Bernat e os espetáculos realizados por ele. Disponível em:

<<http://rogerbernat.info/txt/de%20teatre/2005-03.%20Hacer%20cosas%20con%20personas.pdf>>. Acesso em: 2 maio 2017.

_____. Las Reglas de este juego. 2006. In: “**Roger Bernat**”. Desenvolvido por @FFF. Apresenta informações sobre o artista Roger Bernat e os espetáculos realizados por ele. Disponível em: <<http://rogerbernat.info/txt/de%20teatre/2006-08.%20Las%20Reglas%20de%20este%20juego.pdf>>. Acesso em: 2 maio 2017.

_____. Cinco aproximaciones a la realidad, a eso que hay allí afuera. 2003. In: “**Roger Bernat**”. Desenvolvido por @FFF. Apresenta informações sobre o artista Roger Bernat e os espetáculos realizados por ele. Disponível em: <http://rogerbernat.info/txt/en%20premsa/00_realidad.pdf>. Acesso em: 2 maio 2017.

BERNAT, Roger; PEREIRA, Silvia. La la la la la (2004). In: “Arquivo Virtual de Artes Escénicas” (**AVAE**). Desenvolvido por GyaStudio. Apresenta material crítico e documental sobre criadores cênicos contemporâneos ibero-americanos. Disponível em: <<http://artesesencnicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=247>>. Acesso em 02 abr. 2017.

BISHOP, Claire. Deskillling dance. 2009. In: “**RB Jérôme Bel**”. Apresenta informações sobre o artista Jérôme Bel e os espetáculos realizados por ele. Disponível em: <<http://www.jeromebel.fr/textesEtEntretiens/detail/?textInter=divers%20-%20claire%20bishop>>. Acesso em: 18 jan. 2017.

_____. **Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship**. 2012. London: Verso, 2012.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. São Paulo: Sesc/Cosac Naify, 2015.

_____. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CARREIRA, André; BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. Entre mostrar e vivenciar: cenas do teatro do real. **Sala Preta**, Brasil, v. 13, n. 2, p. 33-44, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69074>>. Acesso em: 2 maio 2017.

CORNAGO, Óscar. Atuar de verdade: a confissão como estratégia cênica. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 13, p. 11-21, 2009.

_____. Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro. **Latin American Theatre Review**, (39):1, p. 5-27, 2005.

_____. **Ensayos de teoria escénica**. Sobre teatralidad, público y democracia. Madrid: Abada Editores, 2015.

_____. Teatralidade e ética. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (Org.). **Próximo ato**: questões da teatralidade contemporânea. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, p. 20-31.

Roger Bernat. **Telón de Fondo – Revista de teoría y crítica teatral**, Buenos Aires, v. VIII, n. 24, p. 214-226, dez. 2016. Disponível em: <<http://www.telondefondo.org/numero24/articulo/636/uno-va-al-teatro-a-ser-manipulado-una-conversacion-con-roger-bernat.html>>. Acesso em: 18 jan. 2017.

_____. ¿Y después de la performance qué? Público y teatralidad a comienzos del siglo XXI. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 26, p. 20-41, 2 jul. 2016.

_____. "Uno va al teatro a ser manipulado". Una conversación con CORNISH, Matt. Chat Room. **PAJ: A Journal of Performance and Art**, V. 32, o. 1, pp. 46-52, jan. 2010. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/20627956?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em 27 fev. 2017.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução: Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. ¿Que és un dispositivo?. In: DELEUZE, Gilles. **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990, p. 155-161.

DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. Cenários expandidos. (Re)representações, teatralidades e performatividades. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, ano 14, v. 15, p. 135-147, 2011.

_____. De malestares teatrales y vacíos representacionales: el teatro trascendido (2010). In: "Archivo Virtual de Artes Escénicas" (**AVAE**). Desenvolvido por GyaStudio. Apresenta material crítico e documental sobre criadores cênicos contemporâneos ibero-americanos. Disponível em: <http://artesesencnicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/205/escenarios_teatrali>

dades_liminales.pdf?PHPSESSID=azhwlexmmzvpjee>. Acesso em: 12 nov. 2014.

_____. Prólogo. In: RUBIO, Miguel. **El cuerpo ausente (performance política)**. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2006.

_____. Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. **Sala Preta**, Brasil, v. 14, n. 1, p. 125-129, jun. 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/81758>>. Acesso em: 18 jan. 2017.

DOURADO, Rodrigo. Cobertura Fiac: Domínio Público, Diário do farol e os contratos teatrais, **Revista Continente**, 27 out. 2011. Disponível em: <<http://www.revistacontinente.com.br/secoes/cenicas/13153-cobertura-fiac-dominio-publico-diario-do-farol-e-os-contratos-teatrais.html>>. Acesso em: 2 maio 2017.

DREYSSE, Miriam; MALZACHER, Florian (Org.). **Experts of the everyday: The theatre of Rimini Protokoll**. Berlin: Alexander Verlag, 2008.

DUBATTI, Jorge. A questão epistemológica nos estudos teatrais: la pregunta epistemológica en los estudios teatrales. **Moringa – Artes do Espetáculo**, v. 3, n. 1, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/12753>>. Acesso em: 23 jan. 2017.

_____. **Filosofia del teatro I: convivio, experiencia, subjetividade**. Atuel: Buenos Aires, 2007.

_____. **Introducción a los estudios teatrales**. Ciudad de México: Libros de Godot, 2011.

DÜRR, Anke. Hitler Theatre Project: "You don't need to read 'Mein Kampf' to set fire to a refugee camp". In: "**Rimini Protokoll**". Desenvolvido por ©Rimini Protokoll, 2017. Apresenta informações sobre o coletivo suíço-alemão Rimini Protokoll. 08 jan. 2016. Disponível em: <<http://www.rimini-protokoll.de/website/de/text/hitler-theatre-project-you-don-t-need-to-read-mein-kampf-to-set-fire-to-a-refugee-camp>>. Acesso em 25 set. 2017.

EIERMANN, André. Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes. **Telón de Fondo – Revista de teoría y crítica teatral**, Buenos Aires, v. VIII, n. 16, p. 1-24, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero16/articulo/421/teatro-postespectacular-la-alteridad-de-la-representacion-y-la-disolucion-de-las-fronteras-entre-las-artes.html>>. Acesso em: 18 jan. 2017.

EVREINOV, Nicolas. **El teatro en la vida**. Buenos Aires: Leviatán, 1956.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, Brasil, v. 8, p. 235-246, nov. 2008. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>>. Acesso em: 18 jan. 2017.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. De la présence aux effets de présence. Écarts et enjeux. In: FÉRAL, Josette (Ed.). **Pratiques performatives**. Body Remix, Montréal/Rennes, Presses de l'Université du Québec/Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 11-26.

_____. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, Brasil, v. 8, p. 197-210, nov. 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>>. Acesso em: 23 jan. 2017.

_____. **Théorie et pratique du théâtre**: au-delà des limites. Montpellier: Ed. l'Entretemps, 2011.

FERNANDES, Ricardo Muniz. **Pode ser um ready-made teatral (entre outras possibilidades.)**. Chácara Paraíso Mostra de Arte Polícia. Direção: Stefan Kaegi e Lola Arias. Sesc Paulista, São Paulo, 2007. Prospecto, p. 55-57.

FERNANDES, Silvia. Experiências do real no teatro. **Sala Preta**, Brasil, v. 13, n. 2, p. 3-13, dec. 2013b. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69072>>. Acesso em: 18 jan. 2017.

_____. Introdução. In: FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. Performatividade e gênese da cena. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [S.l.], v. 3, n. 2, p. 395-412, abr. 2013a. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/38137>>. Acesso em: 18 jan. 2017.

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

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

FILÓCOMO, Milena Moreira. **O encontro de duas ficções**: alteridades trocadas. 2013. 122 f. Dissertação (Mestrado em artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2013.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada Editores, 2014.

FISCHER-LICHTE, Erika; BORJA, Marcus. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Sala Preta**, Brasil, v. 13, n. 2, p. 14-32, dec. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>>. Acesso em: 18 jan. 2017.

FORSYTH, Alison; MEGSON, Chris. (Ed.). **Get real: documentary theatre past and present**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 edições, 2013.

FROTA, Gonçalo. Jérôme Bel quer que a sua dança seja uma tentativa, nunca uma certeza. **Público**, Lisboa, 27 abr. 2016. Disponível em <<https://www.publico.pt/2016/04/27/culturaipsilon/noticia/jerome-bel-quer-que-a-sua-danca-seja-uma-tentativa-nunca-uma-certeza-1730199>>. Acesso em: 18 jan. 2017.

FROST, Vicky. Situation rooms by Rimini Protokoll – Review. **The Guardian**. 18 fev. 2014. Cultura. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/culture/australia-culture-blog/2014/feb/18/situation-rooms-by-rimini-protokoll-review>>. Acesso em: 4 nov. 2016.

GAITÉ, Florian. Gala. Jérôme Bel. In: **NOITES: MARIA&LUIZ**, 2016, São Luís, Portugal. [Programa]. Sintra: [s. n.], 2016, 8.p, Teatro Municipal Maria Matos, sala principal, 27-29 abr. 2016, 21 horas e 30 min. Disponível em: <[https://issuu.com/teatro_sao_luiz/docs/web-fsala-273x340-8p->](https://issuu.com/teatro_sao_luiz/docs/web-fsala-273x340-8p-). Acesso em: 18 jan. 2017. p. 2-3.

GALERA, Daniel. Virando o jogo. **Revista Serrote**, v. 4, n. 1, p. 1-11, mar. 2010. Disponível em: <<http://www.revistaserrote.com.br/2011/06/virando-o-jogo/11/>>. Acesso em: 2 maio 2017.

GARDE, Ulrike; MUMFORD, Meg. **Theatre of real people: diverse encounters at berlin's hebbel am ufer and beyond**. London and New York: Bloomsbury Publishing, 2016.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.

GUIMARÃES, Julia. Cotidiano e imersão no teatro de Roger Bernat: a linguagem cênica reinventada. **ARJ – Art Research Journal**, [S.l.], v. 3, n. 1, p. 182-193, maio 2016. Disponível em:

<<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8289/6814>>. Acesso em: 2 maio 2017.

_____. Quando a cidade ocupa o palco. **cartografias.MITsp. Revista de Artes Cênicas**, v. 3, s/n, p. 54-61, mar. 2016. Disponível em: <<http://mitsp.org/2016/publicacoes/>>. Acesso em: 29 set. 2017.

GUIMARÃES, Júlia; ACÁCIO, Leandro da Silva. Entrevista com Josette Féral. Florianópolis: **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, jun. 2011.

HAMIDI-KIM, Bérénice. Présenter des éclats du réel, dénoncer la réalité: de l'opposition entre deux théâtres documentaires aujourd'hui (*Rwanda 94* et *Rimini Protokoll*). In: KEMPF, Lucie et MOGUILVSKAIA, Tania (dir.). **Le Théâtre neo-documentaire: résurgence ou réinvention?**, Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2013.

HARDT, Michel; NEGRI, Antonio. **Multidão: guerra e democracia na era do Império**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HAY, Chris. The Corpse Corpses: non-professional performers and misperformance. **Performance Paradigm**, v. 0, n. 11, 11 nov. 2015. Disponível em: <<http://www.performanceparadigm.net/index.php/journal/article/view/161>>. Acesso em: 2 maio. 2017.

HEINICH, Nathalie. Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. **Sociologia & Antropologia**. Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 351-372, out., 2014.

HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLANDA, Heloísa Buarque. **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 15-80.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Rio de Janeiro: Editora Ática, 2006.

KAEGI, Stefan. São Paulo, 04 nov. 2013. 1 arquivo de MP3 (10 min.). Entrevista concedida a Julia Guimarães Mendes. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "B" desta tese].

_____. Lisboa, 01 out. 2015. 1 arquivo de MP3 (44 min.). Entrevista concedida a Julia Guimarães Mendes. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "B" desta tese].

_____. Skype, 15 mar. 2016. 1 arquivo de MP3 (39 min.). Entrevista concedida a Julia Guimarães Mendes. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "B" desta tese].

KEMPF, Lucie; MOGUILVSKAIA, Tania (Dir.). **Le théâtre neo-documentaire: résurgence ou réinvention?**. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2014.

KINAS, Fernando. O gosto pelo real no teatro contemporâneo. **Sala Preta**, Brasil, v. 13, n. 2, p. 144-154, dez. 2013. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69083>>. Acesso em: 2 maio 2017.

KIRBY, Michael. On acting and not-acting. **The Drama Review – TDR**, v. 16, n. 1, p. 3-15, 1972.

KUNST, Bojana. Danza y trabajo: el potencial político y estético de la danza. In: NAVERÁN, Isabel; ÉCIJA, Amparo. (Ed.). **Lecturas sobre danza y coreografía**. Castilla- La Mancha: Artea, 2013. p. 47-59.

LACAN, Jacques. **Nomes-do-pai**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. **O seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964). 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **O Seminário, livro 23**: o sinthoma. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LATOURETTE, Bruno. **Ciência em ação**: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora. São Paulo: UNESP, 2000.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. Teatro Pós-dramático, doze anos depois. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [S.l.], v. 3, n. 3, p. 844-864, set. 2013. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/39703>>. Acesso em: 29 set. 2017.

_____. Theory in theatre. Observations on an old question. In: DREYSSE, Miriam; MALZACHER, Florian (Org.). **Experts of the everyday**: The theatre of Rimini Protokoll. Berlin: Alexander Verlag, 2008.

LEITE, Janaina Fontes. Três tentativas de dizer o indizível – A experiência de criação de conversas com meu pai. **Sala Preta**, Brasil, v. 14, n. 2, p. 153-163, dez. 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/84505>>. Acesso em: 18 jan. 2017.

LEPECKI, André. “Yes, now, it’s good theater”. In: UMATHUM, Sandra; WIHSTUTZ, Benjamin. **Disabled Theatre**. Zurich and Berlin: Diaphanes, 2015.

_____. **Agotar la danza** – Performance y política del movimiento. Barcelona: Mercat de les Flores, 2006.

LÉVINAS, Emmanuel. **Entre nós**: ensaios sobre a alteridade. Petrópolis: Vozes, 2009.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

MAGEL, Eva-Maria. Art to promote empathy. In: "Rimini Protokoll". Desenvolvido por ©Rimini Protokoll, 2017. Apresenta informações sobre o coletivo suíço-alemão Rimini Protokoll. 31 out. 2013. Disponível em: <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/article_6282.html>. Acesso em: 4 nov. 2016

MARTIN, Carol (Ed). **Dramaturgy of the real on the world stage**. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2012.

_____. **Theatre of the Real**. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2013.

MENDES, Julia Guimarães. **Teatralidades do Real**: significados e práticas na cena contemporânea. 2011. 118 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

_____. Teatros do Real, teatros do Outro: a construção de territórios da alteridade a partir da presença de não-atores em espetáculos contemporâneos. **Sala Preta**, Brasil, v. 13, n. 2, p. 45-55, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69075>>. Acesso em: 2 maio 2017.

MENDONÇA, Renato. Amadores. **Agora Crítica Teatral**, mar. 2017. Disponível em: <<http://www.agoracriticateatral.com.br/criticas/129/amadores>>. Acesso em: 2 maio 2017.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. **Figurations du spectateur**: une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie. Paris: L'Harmattan, coll. Univers théâtral, 2006.

_____. O grande ressonador: o que a antropologia histórica e uma abordagem etnográfica da sala de teatro podem nos dizer sobre o público. **Revista Aspás**, v. 3, n. 1, p. 3-22, 1º dez. 2013.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine; UHIARA, Rafaella. Os dois teatros. **Sala Preta**, Brasil, v. 12, n. 1, p. 125-140, jun. 2012. Acesso em: 13 fev. 2017.

MOREIRA, Leonardo. São Paulo, 25 set. 2016. 1 arquivo de MP3 (3h10min.). Entrevista concedida a Julia Guimarães Mendes. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "C" desta monografia]

MUMFORD, Meg. Rimini Protokoll's Reality Theatre and Intercultural Encounter: Towards an Ethical Art of Partial Proximity. **Contemporary Theatre Review**, v. 23, n. 2, p. 153-165, jun. 2013. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/10486801.2013.777057>>. Acesso em 26 set. 2017.

MUMFORD, Meg; GARDE, Ulrike. Introduction: staging real people: on the arts and effects of non-professional theatre performers. **Performance Paradigm**, n. 11, 2015. Disponível em: <<http://performanceparadigm.net/index.php/journal/article/view/167>>. Acesso em: 26 jan. 2017.

NEGRI, Antonio. Para uma definição ontológica da multidão. **Revista Lugar Comum – Estudos de mídia, cultura e democracia**. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Comunicação, n. 19-20, 2004.

NÉSPOLI, Beth. **Teatrojornal**, mar. 2016. Disponível em: <<http://teatrojornal.com.br/2016/03/acontecimento-ou-mais-um-evento/>>. Acesso em: 2 maio 2017.

ORDÓÑEZ, Marcos. Bernat sube, Vassiliev baja. **El País**, 22. out. 2005, Babelia. Disponível em: <http://elpais.com/diario/2005/10/22/babelia/1129935984_850215.html>. Acesso em: 2 maio 2017.

PAULS, Alan. Kidnapping reality: an interview with Vivi Tellas. In: MARTIN, Carol (Ed.). **Dramaturgy of the real on the world stage**. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2012, p. 246-258.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. Le point de vue du spectateur, 2012. **Critical Stages**. Disponível em: <<http://archive.criticalstages.org/criticalstages7/entry/Le-point-de-vue-du-spectateur?category=2#sthash.CupMXoe5.dpbs>>. Acesso em: 12 nov. 2014.

Pichet Klunchun and Myself, 2005. In: films disponibles en ligne. **Site de Jérôme Bel**. Disponível em: www.jeromebel.fr.

PIRET, Pierre. Inactualité et théâtralité du témoignage. In: **Études théâtrales**, n. 51-52, p. 13-25, 2011.

PONZIO, Ana Francisca. Francês Jérôme Bel dança sua radicalidade. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 29 out. 2002. Ilustrada.

PORTEIROS viram atores em encenação de diretor suíço em SP. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 out. 2005, Ilustrada s/p.

PUJOL, Quim. No comment, 21 jun. 2010. In: **Tea-tron** – Libre Comunidad de Artes Vivas. Disponível em: <<http://www.tea-tron.com/quimpujol/blog/2010/06/21/no-comment/>>. Acesso em: 2 maio. 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **Sobre políticas estéticas**. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005.

RIDOUT, Nicholas. **Passionate amateurs: theatre, communism, and love**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013

RIMINI PROTOKOLL. **100% São Paulo**. Direção: Rimini Protokoll. São Paulo: Theatro Municipal, São Paulo, 2016.

ROLIM, Michele. **Agora Crítica Teatral**, mar. 2016. Disponível em: <<http://www.agoracriticatratral.com.br/criticas/58/cem-por-cento-sao-paulo>>. Acesso em: 2 maio 2017.

SAISON, Maryvonne. **Les théâtres du réel – Pratiques de la représentation dans le Théâtre Contemporain**. Paris-Montreal: L'Harmattan, 1998.

SÁNCHEZ, José Antonio. Dispositivos poéticos I, mar. 2016a. In: **parataxis 2.0**. Apresenta textos escritos pelo teórico e professor espanhol José Antonio Sánchez. Disponível em: <<https://parataxis20.wordpress.com/2016/03/21/dispositivos-poeticos-i/>>. Acesso em: 2 maio 2017.

_____. Dispositivos poéticos III, maio 2016b. In: **parataxis 2.0**. Sítio apresenta textos escritos pelo teórico e professor espanhol José Antonio Sánchez. Disponível em: <<https://parataxis20.wordpress.com/2016/05/22/dispositivos-poeticos-iii/>>. Acesso em: 2 maio 2017.

_____. El “ensayismo” escénico de Roger Bernat, 2005. In: “**Archivo Virtual de Artes Escénicas**” (AVAE). Desenvolvido por GyaStudio. Apresenta material crítico e documental sobre criadores cênicos contemporâneos ibero-americanos. Disponível em: <http://artesesencicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/20/Roger%20Bernat-ensayismo-escenico-Jose-A-Sanchez.pdf>. Acesso em: 2 maio 2017.

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

_____. Teatralidad y disidencia. In: SÁNCHEZ, José A.; BELVIS, Esther (Ed.). **No hay más poesía que la acción: teatralidades expandidas y repertorios disidentes**. México D. F.: Paso de Gato, 2015.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Le témoin et le rhapsode ou le retour du conteur. In: **Études théâtrales**, n. 51-52, p. 13-25, 2011.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**. New York: Routledge, 2006.

SERRAT, Ivan Alcázar. Los espacios escénicos del ciclo Bona Gent de Roger Bernat. **Telón de Fondo – Revista de teoría y crítica teatral**, Buenos Aires, v. XIII, n. 16, p. 306-328, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero16/articulo/442/los-espacios-escenicos-del-ciclo-bona-gent-de-roger-bernat.html>>. Acesso em: 18 jan. 2017.

SOLER, Marcelo. O campo do teatro documentário. **Sala Preta**, Brasil, v. 13, n. 2, p. 130-143, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69082>>. Acesso em: 2 maio 2017.

SOLIS, René. A Bruxelles, les mouvements du monde à l'honneur. **Libération**. 22 mai. 2014. Disponível em: <http://next.liberation.fr/theatre/2014/05/22/a-bruxelles-les-mouvements-du-monde-a-l-honneur_1024401>

THE PERVERT'S GUIDE OF IDEOLOGY. Direção: Sophie Fiennes. Inglaterra: P Guide Productions, 2012. , son., color., legendado espanhol. 136 min. Disponível em : <<https://vimeo.com/20498004>>. Acesso em: 26 jan. 2017

THE SHOW MUST GO ON. Direção: Aldo Lee. Paris: Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2007. son., color., leg., dig., 38min. Tradução para o inglês de: Cedra Productions. Disponível em: <<http://www.jeromebel.fr/CatalogueRaisonne?idChor=8#>>. Acesso em: 3 maio 2017.

UMATHUM, Sandra; WIHSTUTZ, Benjamin. **Disabled theatre**. Zurich and Berlin: Diaphanes, 2015.

VERMEREN, Patrícia; CORNU, Laurente; BENVENUTO, Andrea. A atualidade de o mestre ignorante – Entrevista com Jacques Rancière. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 24, n. 82, p. 185-202, abr. 2003.

VIRNO, Paolo. **Gramática da Multidão: Para Uma Análise das Formas de Vida Contemporâneas**. São Paulo: Annablume, 2013.

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

_____. **Como ler Lacan.** Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ŽIŽEK, Slavoj; DALY, Glyn. **Arriscar o impossível:** conversas com Žižek. São Paulo: Martins, 2006.

APÊNDICE

A. ENTREVISTA COM ROGER BERNAT (FFF)

20 de abril de 2015, por Skype.

25 de setembro de 2015, em Granada (Espanha).

Pública na revista ARJ (Art Research Journal) e no Archivo Virtual de Artes Escénicas (AVAE)

Links:

<<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8289>> (ARJ)

<<http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=436>> (AVAE)

JG¹⁶⁶: Antes de iniciar seus espetáculos voltados para a participação do público, você tinha um trabalho com especialistas, com os não profissionais. O que te leva a trazer essas pessoas para uma criação teatral? O que te interessava neles?

RB: Acredito que começa com o tipo de interesse que sempre tive pelo teatro. Desde os meus primeiros projetos, sempre houve a presença de não profissionais, pessoas de todo tipo, taxistas, imigrantes, indianos, uma transexual, atores que não tinham uma carreira, que nunca haviam passado por estudos teatrais. Sempre houve uma certa necessidade de borrar a fronteira que existe entre a cena e o público. O princípio destes 10 anos de trabalho respondia de maneira intuitiva ao fato de que eu não sentia que a cena fosse um lugar legítimo de representação social, e como sentia essa falta de legitimidade, tinha também o impulso de trazer elementos que não fossem de teatro, de trazer o real ao teatro.

JG: E por que a cena ficcional não te parecia um lugar legítimo de representação social?

RB: Como espectador eu não conseguia fazer o pacto de ficcionalidade. Posso ir ao cinema e lograr, mas no teatro eu não conseguia conformar parte da ficção, estava mais preocupado com o real: quem eram aquelas pessoas fantasiadas, porque se moviam dessa maneira etc. Daí eu não dava o próximo passo, o de acreditar que essas pessoas eram reais. Frente a essa impotência, me vi impulsionado a trabalhar com outros elementos.

JG: Quais nomes você utiliza para referir-se a esses participantes?

RB: Para mim sempre foram ‘atores não profissionais’, mas atores, pois desempenham um papel e são muito cientes da sua forma de estar em cena,

¹⁶⁶ Legenda: JG (Julia Guimarães). RB (Roger Bernat).

que se modifica em relação à vida cotidiana. Sabem que estão aí com tempo definido. E quando não aconteceu dessa forma foi muito doloroso para todos. Quando trabalhei com a garota transexual foi muito difícil, pois em cena ela relatou que se sentia como um “monstro de feira”, como a mulher barbada do século XIX, pois para ela era difícil estabelecer a diferença em relação ao papel de ativista transexual. Então havia apresentações em que ela não podia terminar, pois o olhar do outro (do público) a incomodava muito.

JG: E como era feito seu trabalho com essas pessoas que não vinham do teatro?

RB: Quando trabalhava com atores não profissionais, havia sido através de jogos, organizamos jogos que fossem capazes de construir a cena. Com imigrantes indianos e paquistaneses, o jogo era contar viagens que fizeram ao longo de sua vida. Eu colocava algumas premissas cênicas, como contarem no proscênio, no fundo do palco, e a partir disso fixamos uma série de histórias.

JG: De que maneira você chegou até as pessoas que fariam parte do espetáculo *Amnésia de Fuga*?

RB: Foi um trabalho de campo porque o espetáculo foi feito no Raval¹⁶⁷. Começou a haver uma transformação no comércio tradicional da região, que pouco a pouco se converteu em comércio dirigido por indianos e paquistaneses. O trabalho de campo consistia em chegar até suas lojas e ir falar com eles, então aos poucos foi se somando um grupo de pessoas para participar do espetáculo. O mais difícil foi encontrar mulheres que aceitassem participar, justamente pelo fato de que seus papéis na vida cotidiana eram mais de *backstage*. Mas ao final formamos um grupo de 12 pessoas, com duas mulheres.

JG: Havia também um desejo de romper com a espetacularidade ao convidar essas pessoas?

RB: Provavelmente sim, já que em todo caso nunca me senti especialmente atraído pela ideia de espetáculo.

JG: Em um determinado momento da sua carreira, o trabalho com atores não profissionais deixa de existir e cede lugar para obras que exploram a participação do público. O que te leva a essa mudança?

RB: De repente me senti incomodado trabalhando com atores não profissionais porque o que acabava aparecendo em cena era a singularidade.

JG: Singularidade no sentido de alteridade?

RB: Havia algo de alteridade sim, mas ao final o que se gerava – e que a garota trans notou muito bem – é que o espectador exercia com seu olhar uma força e uma opressão sobre as pessoas em cena e as colocava em um lugar subalterno, já que os espectadores estavam em lugar muito cômodo quando apenas escutavam as reivindicações dessas pessoas sem se perguntar em

¹⁶⁷ Bairro localizado na região central da cidade de Barcelona.

nenhum momento qual era seu papel nas situações daqueles que estavam diante deles. Então me dei conta de que uma coisa é denunciar as disfunções da sociedade e outra é estimular a reflexão sobre como o público provoca essas disfunções.

JG: E de que maneira essa reflexão é suscitada quando o público passa a ocupar um lugar central na cena?

RB: A partir do momento em que o público sai da obscuridade e se desloca para debaixo do foco de luz, imediatamente se converte em elemento que tem de ser observado, mirado. Por outro lado, o eixo de estar em cena cria certas dificuldades de reflexão, porque ele está inserido na ficção. Nesse sentido, ele perde um pouco da crítica, mas acredito sim que essa capacidade crítica é recuperada depois que o espetáculo termina.

JG: Você quer dizer que no momento da apresentação o espectador, por estar inserido na cena, perderia sua distância crítica?

RB: Sim. A ideia de que a participação do público teria um ponto de vista crítico sobre o que se passa em cena muitas vezes é superdimensionado pelo entendimento de que quando ele está em uma sala escura sem participar teria condições de ser mais crítico com aquilo que se passa em cena. Em todo caso, há toda uma discussão agora em relação a essa corrente de espetáculos (nos quais o espectador participa) que reivindica um pouco uma participação privilegiada para que seja possível manter-se crítico quanto à realidade da cena. Essa é discussão que tenho bastante com o Roberto Fratini¹⁶⁸ e evidentemente é importante que haja um olhar crítico sobre essa participação do público. No entanto, nem toda participação do público é irreflexiva assim como a participação do espectador na sala escura não necessariamente é reflexiva. Esses espetáculos que faço arrastam o público para a participação, muitos relatam que não tinham o intuito de participar no início da apresentação, mas de repente se veem dançando, por exemplo, e só depois passam a se perguntar se sua participação foi voluntária ou forçada. Qualquer dramatização coletiva tem elementos muito positivos, mas também elementos atroz, como em qualquer festa. Todos meus espetáculos têm algo de festa. Creio que isso está totalmente ligado a essa sociabilidade efêmera que o teatro produz.

JG: Nos seus espetáculos que dialogam com a participação do espectador, percebo que em alguns o público executa ações pré-estabelecidas ou joga o papel de uma outra pessoa – como em *Sagração da Primavera* e *Numax-Fagor-Plus* – enquanto em outros ele fala por si só – caso de *Pendente de Voto*. Suas intenções com essas participações também são diversas?

RB: Não vejo essa diferença como você percebe, porque para mim esses trabalhos só funcionam quando se estabelece uma tensão nos espectadores entre o personagem que alguém acredita ser e aquele que decide representar durante o espetáculo. Inclusive em *Pendente de Voto*, percebo que muitas

¹⁶⁸ Integrante do grupo FFF, professor de Teoria de Dança na Universidade de Pisa e no Instituto de Teatro de Barcelona.

vezes alguém se põe a criar um papel que não é o de si mesmo, até se dar conta de que não é exatamente o que acreditava ser. À medida que transcorre o espetáculo, os espectadores passam a assumir papéis que não imaginavam, como, por exemplo, o de um conservador no caso de alguém que se considerava progressista. Coisas parecidas passam em *Sagração da Primavera*, isso depende da construção que cada um faz de si, o espetáculo faz sacudir essa consciência prévia. Trata-se um pouco do que comentava Brecht sobre o trabalho de atores, de terem que atuar sempre o sim ou o não a respeito do personagem que vão representar, e também nos meus espetáculos é impossível que se identifique 100% com o papel que vai representar, então o espectador está se perguntando a todo tempo se o que estou convidado a fazer é o que sou.

JG: No seu trabalho com o público, me parece que a questão dos dispositivos é bastante importante para determinar o modo de participação. Como normalmente são criados os dispositivos no seu trabalho? Há, primeiro, alguma investigação temática? Ou a busca por uma linguagem, pelo dispositivo, vem antes?

RB: Acredito que normalmente começa pelo dispositivo. De perceber um dispositivo funcionando na sociedade que me pareça interessante – por exemplo, o parlamentarismo ou o das assembleias (caso de *Pendente de Voto*), ou ainda o dispositivo amoroso. No começo da criação de *Numax-Fagor-Plus*, o trabalho era voltado para o dispositivo amoroso. Por casualidades absurdas, a produção que faríamos com base nesse dispositivo não se desenvolveu, o que nos levou ao dispositivo das assembleias. Mas a ideia original era a de duas telas nas quais estariam presentes um homem e uma mulher lendo os textos.

JG: Nos exemplos que você dá de dispositivos que estão na sociedade, tanto o parlamento quanto as assembleias estão relacionados à ideia de democracia. Há algum interesse seu especial por essa instância?

RB: Não creio que haja algum tema que me pareça especialmente interessante. Esses exemplos são interessantes enquanto dramatizações coletivas, que podem igualmente aparecer tanto em uma assembleia como no cotidiano de um casal, mas também em uma festa ou uma missa. Acredito que a multidão e coletividade têm sempre a tendência a representar a si mesma. Há mais-valia simbólica no eixo de representar-se, a coletividade tem tendência a representar-se em formas que estão muito cristalizadas. Por exemplo, quando se representam em uma manifestação, todas as ordens de representação da rua estão suspensas e aparece a manifestação unívoca e é isso que me interessa. E, por outro lado, essa mais-valia simbólica, essa representação, só o teatro a investiga, porque o teatro é justamente o lugar em que nos reunimos para pensar nas reuniões que estão ao nosso redor, já que tanto num museu quanto no cinema a relação que tenho com a obra tende a ser mais individual. O teatro, em sua essência, só se dedica a isso, a repensar nossas relações coletivas. Vamos ao teatro precisamente para isso e assim já estamos nos reivindicando como coletivo e como comunidade.

JG: Nesse sentido, o teatro estaria próximo à ideia de uma heterotopia, como um espaço que serve como espécie de incubadora para pensar outros espaços fora dele?

RB: No teatro, o que aparece é uma coletividade inócua, pacífica, onde está suspendida toda sua potencialidade cruel. É um momento, um tempo finito que damos ao teatro, ao jogo que é possível.

JG: Para o pesquisador e professor José A. Sánchez, uma característica do seu trabalho é a centralidade do diálogo com o outro e a transformação do conceito de autor. Como percebe essas duas características?

RB: Percebo que elas se multiplicaram nesse trabalho com o público. Da mesma maneira que fazia com os atores não profissionais, eu tento gerar um espaço para ocorrer coisas, para que a ficção possa se desenvolver. E nos dois casos eu não construo a ficção, e sim preparo um momento, um lugar. No trabalho atual ocorre o mesmo, mas no lugar de preparar um cenário para que os atores desenvolvam a ficção, são os espetáculos mesmos que funcionam dessa maneira.

JG: O trabalho que você apresentou na inauguração da Fundação García Lorca, em Granada, *Comedia sin título*, de García Lorca, trabalha com a adaptação do dispositivo criado originalmente para *Numax-Fagor-Plus*. É a primeira vez que você adapta um dispositivo para aproveitá-lo em mais de um espetáculo? Como surgiu essa ideia?

RB: Sim, aqui fizemos uma adaptação de *Numax* e a verdade é que enquanto a fazia pensava que daqui a alguns anos ninguém vai acreditar que criamos o dispositivo primeiro para *Numax* e logo para esse novo espetáculo, *Comedia sin título*¹⁶⁹. Pois o dispositivo parece ter sido inventado por García Lorca. Na peça *Comedia sin título* (obra inacabada escrita por Lorca em 1936), há toda essa necessidade de que o público suba no palco, algo que ocorre também em outra peça dele escrita no mesmo período, *El Público* (*O Público*, 1930). Lorca queria que o público estivesse em cena. Então, a verdade é que foi uma feliz coincidência, dar-se conta de que um objeto acaba sendo útil para diferentes discursos. E isso me fez pensar que nós não fazemos tanto obras de teatro como dispositivos. Para usar um jargão filosófico, o que fazemos é criar uma técnica. E a técnica tem a particularidade de fazer reluzir algo. Então, este dispositivo é uma técnica que leva o público à cena e que o faz enfrentar sua própria identidade, seus medos, sua necessidade de estar acompanhado e toda uma série de questões que Lorca estava sublinhando em suas peças. Mas enquanto Lorca o faz de uma maneira semântica, nós fazemos de uma maneira sintática.

JG: Sintática em qual sentido exatamente?

¹⁶⁹ O espetáculo foi criado especialmente para a inauguração da Fundação García Lorca, em Granada, em setembro de 2015.

RB: Porque ao darmos as regras do jogo, o que fazemos é criar uma regra sintática, uma linguagem. E essa linguagem tem algumas necessidades que o público mesmo vai descobrindo, e, assim, vai dar luz ao espetáculo.

JG: Nesse caso, o mesmo dispositivo serve para contextos muito distintos, pois *Numax* é um trabalho documental e aqui, uma ficção e uma obra dramática. Isso modifica o modo da participação?

RB: Eu diria que os dois contextos são totalmente ficcionais. Já em *Numax* era um contexto ficcional. O filme original de Joaquim Jordà é uma ficção, pois os trabalhadores se punham a repetir o que haviam vivido meses antes. Nesse sentido, o filme era um falso documentário, no qual os operários se punham a interpretar seus próprios papéis. Então, aqui, com a peça de Lorca, temos a mesma situação, na qual os espectadores precisam interpretar seu próprio papel e dar-se conta da falsidade, da ficcionalidade e do artifício da própria realidade. E me parece que isso é o bonito dos dispositivos. Se quer a diferença que existe entre um teatro “participativo” como esse e um teatro participativo das segundas vanguardas dos anos 1960 e 1970, é que o das vanguardas tinham uma necessidade de emancipar o público, fazê-los descobrir toda sua potencialidade como seres humanos.

JG: E quem sabe mudar o mundo...

RB: E evidentemente mudar o mundo e fazer a revolução. E, aqui, acredito que fazemos a mesma equação, porém de outro ângulo. Ou seja, o único a descobrir é que você é uma construção totalmente fictícia e, portanto, falsa. O que os trabalhadores de *Numax* descobrem depois de anos de autogestão é que a identidade operária é uma identidade imposta, que ninguém pode sentir-se operário, pois isso significa aceitar seu papel de subalternidade em uma hierarquia social dada. Então, nesses espetáculos, o público precisa aceitar que sua identidade como espectador é uma identidade a questionar.

JG: E isso é o que mais te interessa nesse trabalho com o público?

RB: Não apenas o que mais me interessa. Me parece que, ao questionar sua identidade como espectador, você começa a questionar suas outras identidades, sua identidade de homem, de mulher, sua identidade de pessoa iletrada ou de grandes conhecimentos literários...

JG: Nos seus trabalhos com o público, parece que há sempre uma tensão entre o dispositivo, que muitas vezes é bastante impositivo (e em *Pendente de Voto* há, inclusive, um metarrelato sobre isso) e a ideia de participação. A proposta é colocar esses dois elementos em tensão, criar oposições?

RB: Viver em casal significa impor-se uma série de regras. Trabalhar com mais gente ou governar um país, também. Porque, no final, precisamos adotar regras para suportar o incomensurável que é estar com desconhecidos. O que também nos coloca uma outra realidade: não há participação sem manipulação. E minha intenção com os espetáculos não é você se dar conta que é manipulado, o público já sabe perfeitamente disso. E vai ao teatro justo

para ser manipulado. E quando assiste a um filme ou vai ao teatro é quando te manipulam bem.

JG: Mas quando observa a reação do público nos seus trabalhos, você percebe que os espectadores sempre reconhecem a manipulação?

RB: Me parece que se alguém tem problema com a manipulação, é um problema dele. A típica resposta que sempre que tenho que dar quando há essas conversas depois da apresentação é que as pessoas me dizem: “mas eu me senti manipulado, e tal” e eu tenho que ouvir isso 20 vezes. Mas aqui pelo menos as leis da manipulação estão sobre a mesa. Antes e depois do espetáculo, a manipulação é muito maior e ninguém vai te contar. Precisamente o teatro é o lugar onde declaradamente vamos para ser manipulados a partir do nosso próprio desejo, não?

JG: E no teatro participativo, a questão das regras se torna ainda mais clara...

RB: Sim. E, afinal, o simples fato de ter que tomar a palavra, ter que mover-se, é isso o que faz te sentir-se manipulado? Mas a manipulação em que estamos metidos habitualmente é muito mais sutil. E, além disso, eu acredito que o problema da participação já está superado. Creio que estamos em outro lugar. Creio que agora estamos mais preocupados em saber quais são os lugares de socialização, ou como criar formas de socialização que passem por outros circuitos que não os circuitos impostos. E esse é um tema muito atual. Já não é mais refletir se a participação é boa ou má e, sim, ver quem propõe essa participação, onde ela nos leva. Porque, sem dúvida, teremos que participar, já que o cidadão do século XXI terá de responsabilizar-se pelo seu entorno, se queremos levar isso adiante. Então, que teremos de subir no palco, ocupar a cena, isso é fato. Mas como vamos fazer? Com paus, bandeiras, pelo Facebook? Como o faremos no ambiente da família? E é sobre isso que vale a pena refletir.

B. ENTREVISTA COM STEFAN KAEGI (RIMINI PROTOKOLL)

São Paulo, novembro de 2013; Lisboa, outubro de 2015; Skype, em março de 2016. Não publicada.

Parte I. São Paulo e Lisboa (durante temporada de *Europa em Casa*¹⁷⁰)

JG¹⁷¹: O ponto de partida das criações do Rimini Protokoll parece ser a busca pela teatralidade no espaço cotidiano, no real. A operação inicial dos seus trabalhos costuma ser sempre essa?

SK: Sim, um dos eixos seguros do nosso trabalho é encontrar lugares da realidade que se pareçam de alguma forma com o teatro e enquadrá-los. E os exemplos são muitos, seja a encenação de um político, seja a teatralidade de um tradutor ou a realidade da ausência de uma pessoa que trabalha para você do outro lado do mundo. Ou ainda com os policiais, já que há toda uma conotação teatral em torno do papel que eles preenchem na sociedade.

JG: Porque vocês usualmente se pautam pelo caminho do documentário e não pela ficção ou pelo drama?

SK: Acho que o teatro sempre quis observar ou representar a realidade de alguma forma, só que usaram meios muito artificiais, definidos por técnicas de atuação, de produzir virtuosidade e abstração. Talvez o que nós fazemos é colocar menos fantasia, ou talvez queremos atingir de forma mais imediata as pessoas que observam. Por isso ‘encontramos’, mais do que ‘transformamos’.

JG: Li um texto recente de Hans-Thies Lehmann¹⁷² no qual ele aproxima o teatro que vocês fazem ao teatro épico-dialético de Brecht. Você também enxerga esse tipo de relação?

SK: Minha tese é que Brecht está mais longe do nosso teatro do que pode parecer. Aristóteles estaria bem mais próximo.

JG: Por que?

SK: Pela ideia da identificação, talvez não através de uma mimese, como com Aristóteles, nem de uma ideia de catarse. Mas não procuramos o sistema de distanciamento, como Brecht fazia, por ser artificial. Acho que isso não é necessário hoje em dia, as pessoas já têm esse distanciamento, já é um campo comum para todos. Então, no momento atual, o mais interessante me parece ser aproximar-se da realidade.

¹⁷⁰ Em 2017, foi realizada uma versão nacional de *Europa em Casa*. Batizada como *Home Visit: Brasil em casa*, se apresentou no Rio de Janeiro, Salvador e Caruaru.

¹⁷¹ Legenda: JG (Julia Guimarães) / SK (Stefan Kaegi)

¹⁷² LEHMANN, Hans-Thies. Theory in theatre. Observations on an old question. In: DREYSSE, Miriam; MALZACHER, Florian (Org.). **Experts of the everyday: The theatre of Rimini Protokoll**. Berlin: Alexander Verlag, 2008.

JG: O Rimini ficou conhecido, sobretudo, pelo trabalho com os especialistas, mas atualmente muitas de suas criações funcionam unicamente com o público, caso do *Remote São Paulo*, e do *Europa em Casa*. Há um desejo por parte de vocês de trabalhar cada vez mais com os espectadores?

SK: Na verdade sempre houve um alto grau de interesse pelo público. Ao realizar o primeiro gesto de integrar pessoas nas nossas peças - pessoas que não sejam muito artificiais, que não sejam formadas através de um sistema de educação da atuação - uma parte das razões era também para aproximar o público do que acontece em cena. Para não dizer que você vem ao teatro, senta calado e fica admirando uma pessoa que é muito mais gênio que você. Então, há uma certa lógica em dizer que o público também pode ser levado a sério como o sujeito que influencia o trabalho. E nos interessou chegar ainda mais perto dele e talvez aproximar-se da situação, do contexto do qual o público vem. Daí surge uma série de trabalhos no qual o público caminha, senta em um caminhão, participa de maneira coreográfica, ou entra numa forma de roteiro sobre onde tem que estar e quando.

JG: E você enxerga alguma relação entre o desejo de criar novos dispositivos de participação do público e as tecnologias que hoje possibilitam esse tipo de criação?

SK: Sim, isso fica ainda mais forte com o desenvolvimento paralelo dos jogos interativos, que são capazes de fazer cada vez mais coisas com o público, cuja programação fica cada dia mais acessível a técnicos que não precisam ser altamente especializados. No entanto, esse interesse pelo público não significa que não exista mais o trabalho com os 'expertos'. Um dos nossos espetáculos recentes, o *World Climate Change Conference*, é feito com muitos 'expertos', como cientistas do clima, politólogos (cientistas políticos), e outros.

JG: Quando entra a ideia de dispositivo, as ações do público surgem sempre a partir da ideia de um comando, ou de uma instrução, geralmente operado por uma máquina. Como você analisa essa ideia de participação que surge a partir de instruções?

SK: De certa forma, o ser artificial que toma o papel principal dentro de *Remote X* e também essa máquina que aparece em *Europa em Casa*, esse protagonista é também de certa forma um ser, mas é um ser programado. É, na verdade, um algoritmo, que tenta prever situações e criar opções para lidar com essas situações. Que salta ou não certas cenas em função de comportamentos de público, salva informações que o público oferece e é um sujeito importante do nosso tempo hoje. Porque não é só na Bolsa de Valores que máquinas tomam decisões por nós, ocorre também em aviões, seguros, na medicina...

JG: Você dizia antes que o trabalho com o público tem certa continuidade com o dos expertos/especialistas. Mas quais seriam as diferenças cruciais entre um contexto e outro?

SK: Tem uma diferença muito simples e pragmática. O trabalho com os expertos consiste em realizar muitas entrevistas e muitos ensaios, enquanto o trabalho com os algoritmos, programações e interatividade com o público precisam de *tryouts* (testes, experimentos), o que é diferente, porque nos *tryouts* você precisa de pessoas que entram para “figurar de javalis”¹⁷³. E começa a entrar um pouco mais de criação poética, no sentido de ser inventada, de imaginação de um potencial comportamento. Por exemplo, o *Remote X* não é um trabalho documental justamente porque não investiga o que aconteceu em um lugar, mas o que poderia acontecer em um lugar. E isso é um pouco parecido com o *Europa em Casa*. Existe aí a ficção de ser um mini-parlamento em torno da mesa, que pode tomar decisões – seja sobre um mapa, no caso extremo, ou, seguramente, sobre as pessoas sentadas em torno dessa mesa. E isso produz uma forma de utopia ou distopia, dependendo de como é gerado o jogo entre as pessoas que lá estão.

JG: Para designar os convidados que prestavam depoimentos nos seus espetáculos documentais, vocês criaram o termo “especialistas do cotidiano”. No caso desses trabalhos recentes só com espectadores, haveria algum termo específico para designar esses participantes?

SK: Não, eu diria que é ‘público que participa’ mesmo. Hoje eu perguntei aos estudantes¹⁷⁴ se isso (*Europa em Casa*) era um jogo ou uma peça de teatro, eles disseram que era um jogo. Eu diria que é uma peça, porque é organizado por um teatro e tem uma dramaturgia com cinco atos.

JG: Ia te perguntar justamente isso. *Europa em Casa* está muito próximo de uma atividade social, seja ela um jogo ou uma conversa em torno de uma mesa. Sendo assim, para além do fato de ser organizado por um teatro, onde estaria o marco artístico do espetáculo, na sua opinião?

SK: Em muitos aspectos. Há um desenho de som, uma dramaturgia, tem um texto, uma cenografia – ainda que, nesse caso, a cenografia seja um elemento especial, porque é uma forma de cenografia encontrada no lugar mesmo (como uma cenografia *ready-made*). Mas eu acredito que nesse momento de entrar numa casa de estranhos, a casa ou o apartamento é lido pelos visitantes como uma cenografia, exatamente porque você vai fazer o que faria quando começa a assistir uma peça de teatro: vai querer entender as pessoas através das coisas, dos objetos, daquilo que vê, perguntar quem são essas figuras, de onde elas vêm... E é justo com esse aspecto que joga a primeira parte do *Europa em Casa*, porque são perguntas sobre quem mora ali. E, digamos, para mim é uma peça de teatro porque tem um tempo bem calculado – o *timing* é muito importante no desenvolvimento do trabalho –, tem uma sensação de *liveness* que o filme não pode produzir. Para mim, é estranho talvez, mas a forma mais clássica de teatro, aquela forma que se mantém no palco, na verdade tem muito mais características de filme que de teatro. Para mim, um ato como este – de estar numa situação interativa entre as pessoas – tem muito mais

¹⁷³ No caso, refere-se a pessoas que precisam testar o jogo como se fosse o público.

¹⁷⁴ No dia da entrevista, houve um teste feito com adolescentes em uma escola particular de Lisboa, já que algumas apresentações de *Europa em Casa* na capital portuguesa se destinaram exclusivamente a esse público.

liveness. Pois o que é um filme no final? É algo que você assiste, que acontece lá na frente, e é exatamente a mesma coisa todas as noites. E os ensaios – ou para utilizar o termo francês *répétition* – repetem até que seja exatamente a mesma coisa que sai a cada noite. Uma técnica absurda, me parece. Enquanto que, hoje em dia, é bem interessante verificar onde podemos fazer da experiência uma experiência única, que só acontece nesse momento entre essas pessoas e amanhã já vai ser outro espetáculo, com outros espectadores. E ainda assim a gente repete também, você viu, a gente adapta, há a figura que chamamos de Mestre de Cerimônias, que repete sempre as mesmas coisas, para incluir um certo ritual à experiência. Pois, na verdade, o que é teatro? Um ritual, basicamente.

JG: E também, falando do espaço, o espetáculo traz a ideia das escalas macro e micro para falar de política e democracia. O que vocês desejam criar ao levar o espetáculo para apartamentos? A ideia é usar a esfera e o dispositivo da intimidade para falar de temas macros?

SK: É que nos interessa demais essa questão da representação, uma questão essencial do teatro. Basicamente, questões sobre como se pode representar o 'rei', como se pode criticar o 'rei' com as modalidades da imitação, da simulação, do 'como se'. E o parlamento, que seria o nosso 'rei', tem uma forma de representação já mais democrática na Europa, mas também bastante abstrata, porque representa – e nós trabalhamos sobre isso no *100% City* – certas camadas da sociedade. Mas a representação tem seu lugar no parlamento que, nesse caso, é um lugar centralizado, bem longe aqui de Lisboa, já que estamos em uma das cidades europeias mais longe o possível de Bruxelas. E decidir que esse lugar da centralização seja de novo descentralizado, isso parece ser o experimento básico da democracia no momento que entra nesta fase da participação, poderia ser uma fase quase de “democracia 2.0”. E tem muitos partidos que perdem esse perfil também, de papéis claros, porque eles ficam cada vez mais transparentes, no sentido que tentam ser *liquid democracy*. Quer dizer, querem reagir já, amanhã, nas sondagens, nos ibopes de hoje e não querem esperar nem os quatro anos, o que também é pouco, na verdade, para tomar alguma decisão. Então, parece que o poder está mais e mais perto dos eleitores, ou ao menos da população ativa, tenho que dizer – porque existe o exemplo da Suíça, onde, a cada três meses há uma votação, e participam apenas 40% das pessoas. Mas a imagem da população ativa que participa é um pouco a população que se propõe então a se reunir. Tomamos uma imagem quase de um *soviet*, que é uma unidade minúscula de um conselho de pessoas que se encontram para refletir sobre processos. E isso pode ser feito de uma forma ambulatoria, não tem porque não ser assim, com cada apresentação, mudar de perspectiva. Isso é uma coisa. A outra é que a gente gosta do gesto de poder dizer: “você quer ir ao teatro ou você quer que o teatro vá visitar você?”. E sucede que, no começo, os coprodutores tinham muito medo que não haveria gente disposta a abrir seus apartamentos, mas esse não é o problema, a gente encontra facilmente pessoas que oferecem suas casas. Um pouco mais difícil é encontrar pessoas que querem ir a esses apartamentos, porque parece que isso produz um certo medo sobre o que vai acontecer, então é um processo um pouco mais lento de venda de ingressos do que outras peças nossas. De certa forma, é mais

cômodo ir ao teatro, porque as pessoas sabem o que os espera: duas horas para estar sentado, dormir um pouco, assistir um pouco, admirar um pouco e aplaudir no final. Logisticamente é um pouco mais complexa a proposta essa do *Europa em Casa*.

JG: E vocês têm o desejo de criar uma perspectiva estatística com essa ideia de colocar os resultados das apresentações na internet? Há, nessa escolha, o objetivo de criar uma espécie de reflexão sobre quais têm sido as opiniões das pessoas sobre questões da democracia e da União Europeia?

SK: Nos interessou a pergunta sobre como se pode medir os diferentes resultados. Já que espalhamos os dedos por todas essas direções da Europa, é bom haver alguma coisa que se torne visível. Essas reações mais recentes sobre democracia – movimentos como Podemos, Syriza¹⁷⁵... – todas essas novas redes sociais que conectam uma forma de reflexão política, do populismo de uma base, não sei, talvez popular, eles todos usam o gesto “des-central”. E um pouco de descentralização cairia bem à Europa, eu acho.

JG: Neste ano de estreia, *Europa em Casa* apresentou-se, sobretudo, em teatros e espaços culturais voltados para a arte contemporânea. Nesse contexto, dá para ter uma noção diversa de opiniões ou o público que vai nesse espetáculo é mais ou menos parecido em todos os lugares? E o que você pensa sobre essa questão?

SK: Fica claro que esse projeto não é como o *100% City*, que se configura em um projeto que representa todo o povo. Não vai haver analfabetos que vão a essa peça, vai ter pouco estrangeiro, poucas pessoas somente com nível básico de educação. Vai ter muita gente que recebeu educação, de classe média para cima, vai ter artistas demais. Mas isso não é a finalidade desse trabalho. Ainda assim, acho que se pode comparar. Como falei, a democracia se torna um instrumento de certos populistas e de uma classe informada que se interessa e que quer participar. Então, nesse sentido, sim, somos comparáveis com outros, os resultados daqui são comparáveis com os resultados da Polônia porque o público é parecido.

JG: E vejo que o trabalho tem uma dimensão lúdica, presente, por exemplo, na ideia de comer um bolo ao final, na proposta do *game*, e essa parece ser uma marca do Rimini Protokoll. Isso gera várias camadas de entendimento do espetáculo, que pode ser simplesmente disfrutar de um jogo ou entrar mais nas questões políticas. Vocês têm uma ideia, quando constroem o espetáculo, sobre deixar as camadas de sentido um pouco abertas para cada espectador relacioná-las à sua maneira? E, também, qual a importância dessa dimensão lúdica no trabalho de vocês?

¹⁷⁵ Podemos é um partido político de esquerda fundado na Espanha em 2014. Syriza é um partido político de esquerda fundado em 2004 na Grécia. Ambos saíram vitoriosos em eleições nesta segunda década do século XXI, ao oferecer respostas à crise econômica e à crise política, como, por exemplo, a defesa de mecanismos democráticos mais horizontais e participativos.

SK: Eu acho que sempre, no fim, o que nós fazemos é *entertainment*. E *entertainment* é visto como uma coisa negativa por certas camadas da literatura sobre teatro, porque é associado com uma forma de diversão fácil. Mas *entertainment* para mim significa manter o pensamento vivo. Agora, na hora que recebo educação, não fico entretido e o meu pensamento não funciona, o meu pensar se apaga e acabou. No momento em que é muito superficial, eu apago porque não me sinto entretido por uma comédia fácil; uma telenovela não tem alimentação suficiente para meu cérebro. Mas uma performance de teoria também não consegue me entreter se não tiver esse componente. Acho que uma peça de teatro sempre tem de estar muito consciente sobre quem está olhando-a, porque não há um resultado além do público.

Parte II. Skype (sobre 100% São Paulo)

JG: Como você avalia a experiência de realizar o projeto 100% City no Brasil?

SK: Eu gostei muito da experiência. Em novembro (de 2015), não estava afim de fazê-lo porque já estava muito tarde para preparar¹⁷⁶ e tinha medo que não fosse dar certo. E, no fim, funcionou muito melhor do que imaginava naquele momento. Vocês conseguiram ainda fazer aquele livrinho (o programa do espetáculo), não vi ainda a gravação da TV Cultura, mas eles fizeram e achei que tinham muitas pessoas interessantes no elenco, aprendi muitas coisas que saíram totalmente do meu estereótipo do Brasil. Muitas das respostas eu nunca teria pensado. Não imaginava que haveria muita gente contra o (programa) Bolsa-Família, ou atitudes que as pessoas tomaram em relação às ciclovias e ao armamento, essas coisas. Não imaginava que tantas pessoas que já tenham sido estupradas. Tinha medo que na hora da apresentação todo mundo ia ser 'beleza, harmonia' e tinha uma grande parte um pouco assim, mas também tinha uma boa parte das pessoas que levantavam questões um pouco mais essenciais. E tive a oportunidade de perceber São Paulo de outra forma. Por outro lado, fiquei com a impressão que São Paulo tem mais pobres do que havia dentro do nosso elenco. Quando estive na cidade com *Remote São Paulo*, minha imagem da cidade era mais pobre. A pergunta sobre quem tem uma empregada – mais de 20% respondeu que sim – é suficiente para ver que havia muita gente numa posição boa. Os muito ricos têm muita presença visual com seus helicópteros, mas não passam de 1 a 2%.

JG: Vocês tinham vontade de entrar com essa estatística socioeconômica também?

SK: Tem vários problemas, um é que IBGE não tem esse número por pessoa, apenas por casa. Pode ter pelos dados de impostos, mas como muitos sonegam não seria fácil fazer. Não é que não estávamos ligados a esse assunto, uma semana antes, vendo que não havia moradores de rua, mesmo

¹⁷⁶ Por lidar com uma espécie de “reação em cadeia” na seleção do elenco (como descrito na parte III desta tese), o projeto 100% City demanda uma antecedência considerável na sua produção inicial.

sem saber a porcentagem, vi que deveria ter mais morador de rua. Mesmo aqui na Europa tem 3% de ‘sem papéis’, mas ninguém sabe. O problema é que é o projeto, ao usar estatísticas, cai no mesmo problema que as estatísticas têm.

JG: A questão que você mais ressaltava nos ensaios era a necessidade que os participantes afirmassem sua singularidade, de mostrar que eram diferentes uns dos outros. Quais são os interesses ao dar esse tipo de orientação?

SK: Tem uma razão muito simples para isso. É que, no espetáculo, se todos ficam na superfície será muito chato. Mas temos que acelerar, de certa forma, nos ensaios, um processo para conseguir produzir uma obra de 2h. É claro, com três meses de ensaios, você teria muito mais possibilidades de alcançar um nível mais profundo com as pessoas. Porque seríamos nós investigando, conversando, descobrindo. Nesse caso, na verdade, não tem o tempo para fazer isso. Então depende deles, do quanto eles vão se soltar e o quanto eles querem ser honestos, ou o quanto de interesse eles têm em representar – se será uma cidade-maravilha ou uma cidade com seus conflitos. Acho que o que mais podemos fazer é dar coragem a eles para expressar algo. Acho que eles mesmos têm a sensação da importância disso. Como é bastante lúdico o processo, as pessoas podem crer, no começo, que não importa, que é só para eles se divertirem. Isso também tem uma importância, é importante que se divirtam, que eles simplesmente se encontrem, mas nós, como diretores, queremos mostrar algo que não seja o primeiro e o mais visível.

JG: Em outros trabalhos em que vocês fazem, talvez exista uma abordagem mais antropológica e menos sociológica, como é aqui, no qual há mais tempo para conversar com os participantes e observá-los. Para você, quais são as principais diferenças quando há mais tempo para essa troca e quando há esse tempo curto – como em *100% SP* – em relação à participação das pessoas?

SK: Mais importante do que o tempo dos ensaios é ainda o fato de que normalmente nesses outros projetos que você menciona nós fazemos o *casting*. A fase de encontrar os protagonistas para um projeto como sobre o livro *Minha Vida (Adolf Hitler: Mein Kampf, Volumes 1 & 2)* foi imensa, quase metade do tempo da criação nós passamos procurando as pessoas que podiam ser interessantes. E em *100% City*, basicamente as pessoas não são escolhidas pelas histórias que têm para contar, nem por algum talento, nem pelas biografias específicas, só por critérios da estatística. Com isso, podemos encontrar uma mostra representativa da cidade, mas nós não vamos rejeitar ninguém se não for por razões estatísticas. Assim, a formação de elenco é totalmente arbitrária. É natural que muito deles não sejam ‘pessoas interessantes’, não sejam aquela pessoa que você diz: ‘que pessoa única’. Muitos deles devem ser inclusive pessoas bem normais. Inclusive vários deles no microfone quando se apresentam diziam: “ah, eu sou uma pessoa absolutamente normal”, típico morador de tal lugar.

JG: Inclusive fico pensando se continuam sendo ‘especialistas’, já que poderiam ser qualquer um.

SK: Se você quer ir muito longe, pode-se dizer que sim, que entrariam na categoria “especialistas”. Porque uma pessoa da zona sul, de 60 anos, de origem nordestina, masculina é um representante de pessoas do gênero masculino da zona sul e tem *expertise* para falar com uma tal pessoa. Mas por outro lado diria que não é um *experto* assim como um caminhoneiro que viajou toda sua vida da Bulgária a outros cantos da Europa. Muitas vezes já escolhemos pessoas pelas historias que eles contam logo no começo do processo.

JG: O Brasil atualmente discute essa questão de falar pelo outro. De uma necessidade que cada um fale por si. Talvez por isso também a crítica feita aos ‘diretores alemães’ que trazem uma visão preconceituosa do Brasil, como um participante declarou em uma das apresentações. O projeto *100% City* é justamente uma negociação entre vocês e os participantes sobre como vão apresentar esta cidade ao público. Nesse sentido, que recurso vocês utilizam para evitar uma apresentação superficial dessas cidades?

SK: Os meios que temos para isso são, de uma parte, os amigos e as pessoas que trabalham com a gente, que podem nos orientar e prevenir para não cairmos nas primeiras armadilhas. E temos esses ensaios, primeiros com pequenos grupos, que servem para vermos a reação deles às perguntas que propomos. E há também, nesses ensaios, os “microfones abertos”, que nos servem para ver que ‘ah, essa pergunta não tínhamos pensado e pode entrar na peça’.

JG: E há sempre uma negociação com os participantes sobre detalhes da montagem – por exemplo, sobre a escolha das músicas, de algumas perguntas etc?

SK: Sim, sempre há. Em Paris foi muito mais complicado esse processo, porque eles questionavam qualquer coisa antes de fazer. Eles gostavam muito de criticar tudo antes de experimentar. O Brasil está na média. Para mim foi mais fácil porque tenho o idioma, já morei no país. Na Indonésia foi bem mais complicado encontrar a essência do discurso local.

JG: Tive a impressão de que a fala das pessoas mudava muito a partir do encontro com o público. Como vocês percebem a relação de espelhamento com o publico, como costuma acontecer e como o público influencia o espetáculo, pelas experiências que vocês já tiveram em outras cidades?

SK: *100% São Paulo* é uma prova de teatro popular, ou populista, não sei, os dois provavelmente, no sentido de teatro para as massas, teatro que também as massas curtem e interagem de uma forma que tenha a ver talvez menos com teatro do que com ‘rock show’ ou ‘futebol’. Porque tem algo daquele autêntico e do momento que você se sente totalmente convidado a participar. Sempre tem pessoas do público gritando alguma coisa, sempre tem aplausos

espontâneos, não surge essa admiração silenciosa, do tipo 'vamos ficar quietos porque o gênio está tocando a música clássica'. Não, é muito mais horizontal a relação entre essa mostra representativa. E isso pode gerar relações bastante politizadas em resposta a alguma coisa que alguém diz no palco. No dia da estreia do projeto na Malásia, o governador foi assistir. Daí quando perguntaram quem acha que o governo é corrupto, 98% disse que sim. O público começou a aplaudir loucamente e o governador deve ter se sentido mal, porque ele não ficou até o fim, ele não estava mais lá quando terminou a peça. E, de repente, a peça adquire assim um poder comum a todo evento populista.

JG: Conversando com as pessoas e vendo as apresentações, me deu a impressão de que os participantes podem mudar o papel que eles representam de acordo com o público ou de acordo com o próprio grupo, ao longo do processo. Como você vê nos processos de criação o jogo de papéis que os participantes representam?

SK: Tem certos momentos que o processo é comparável com o de uma cidade, com seus extremos e pessoas se contradizendo, mas no geral é mais pacífico. Nunca vi pessoas batendo umas nas outras nos nossos ensaios, mas já vi pessoas chorando por estarem decepcionadas com outras, ou momentos de combate de palavras entre elas. Então, o teatro é um processo, um experimento social, de colaboração e convivência em um grupo, e nesse caso é um grupo extremamente heterogêneo e nem todos estão lá pela mesma razão. Uns decidem participar para mostrar seu lado bom, outros estão lá para ganhar dinheiro, para convencer os demais ou por narcisismo. Outros vêm com uma mensagem. E tudo isso coexiste em um mesmo elenco.

C. ENTREVISTA COM LEONARDO MOREIRA (CIA. HIATO)

São Paulo, setembro de 2016. Não publicada.

JG¹⁷⁷: De que maneira as escolhas que vocês fazem em *Amadores* reflete a trajetória da Cia. Hiato? Quais as influências das pesquisas anteriores neste trabalho?

LM: Para entender essas escolhas, talvez seja interessante recuperar a trajetória dos trabalhos anteriores da companhia. *Cachorro Morto* (2008) foi minha primeira direção, tinha acabado de sair da universidade, queria escrever, dirigir. Juntei amigos que tinham se formado comigo em teatro e a gente fez o espetáculo. A primeira coisa que percebi no processo de criação é que seria muito limitador a gente copiar o comportamento dos autistas e fazer uma reprodução no palco do que a gente via, porque o espectro do autismo é muito grande. O que eu queria era falar disso sob um ponto de vista – e, principalmente, a partir da minha história pessoal. Aí, no trabalho com atores, a gente resolveu que não ia reproduzir, mas sim encontrar padrões de comportamento nossos, pessoais, que se refletissem nesse universo, que a gente pudesse igualar, nos colocar nesse lugar. Aí a gente começou a trabalhar as individualidades dos atores e surgiu um primeiro elemento que acabou definindo, ou pelo menos estando, em todos os espetáculos da Companhia Hiato, que é a questão do “nome próprio”. Todos os atores, em todos os espetáculos da Hiato, mesmo que estejam em um contexto ficcional, fazendo um personagem – o que acontece no *Cachorro Morto*, no *Escuro*, n’*O Jardim* – eles são chamados pelo próprio nome. Isso, à princípio, pode parecer só uma bobagem, do tipo: – ah que diferença faz? Porque quem sabe se é o nome do ator ou se não é? Mas isso era importante porque criava uma camada de percepção na plateia – ou pelo menos naquela que podia ler que eram os atores chamados pelo nome – do tipo: ‘eu não se estão atuando ou se estão falando deles’.

JG: Aparecia como uma camada de sugestão de leitura para a plateia, é isso?

LM: Exatamente. E também para os atores. Porque fazia muita diferença para os atores serem chamados pelo próprio nome em cena. [...] Então o personagem, como era interpretado por vários atores, não tinha nome, porque cada hora era chamado pelo nome de um ator. Isso para os atores fazia muita diferença, e era tudo muito intuitivo, não tinha nenhum estudo teórico sobre isso, sobre como trazer a realidade para o teatro. Mas eu sempre tive um pouco essa obsessão. E depois eu fui estudar e um texto que mudou muito a forma como eu via essa relação, que é o texto da Érika Fischer-Lichte, um artigo curtinho chamado *Reality and Fiction in Contemporary Theatre*, esse artigo, que foi até a Silvinha [Profa. Sívila Fernandes] que mostrou pra mim. Ele me ajudou a esclarecer o que já estava acontecendo antes, algo que eu

¹⁷⁷ Legenda: JG (Julia Guimarães) / LM: (Leonardo Moreira)

sempre senti, desde quando dirigi minha primeira cena na faculdade, que era um exercício de cena a partir de um texto do Koltès [Bernard-Marie Koltès]. Tinha uma coisa de usar um espaço real, a escolha dos atores foi determinada pela personalidade deles no contexto social onde eles estavam sendo vistos, ali do CAC [Departamento de Artes Cênicas], então sabia como as pessoas viam esses atores, o que eles representavam na realidade. Daí pensei que os personagens iriam ‘colar’ com a figura pública dos atores, claro, pública no sentido caseiro, do contexto da universidade. E aí o espaço ia sendo pintado durante a cena, o que trazia um elemento concreto de realidade. O público ia vendo que a coisa ia ficando suja ali, e eu gostava muito dessa percepção, porque o espectador estava sempre entre a ficção do Koltès e a sensação de que ‘nossa, mas tá sujando muito...’. A cena era bem coreográfica e eu pedi para uma atriz deixar o sapato desamarrado, ela usava um salto alto, pedi para deixar a presilha aberta. Aí a atriz falou, ‘mas eu posso cair, as pessoas vão ficar preocupadas se eu cair ou não’. Aí eu entendi que era justamente isso o que queria. Que a percepção da plateia estivesse o tempo inteiro vendo que o real estava ali [...] mas tudo de uma forma muito precária, ali na faculdade. Aí intuitivamente quis usar isso no *Cachorro Morto* também, então eu pensei que na verdade eu brincaria com a percepção da plateia sobre o que é ficção e o que é realidade ali, isso que qualquer ficção teatral já possui. [...] Cada ator falava sobre a história de um animal que morreu e essas histórias eram deles mesmo. [...] Então, ali, a relação de realidade e ficção era bem simples e a percepção do público era a de assistir uma narrativa ficcional.

JG: Mesmo com as histórias pessoais sobre os animais...

LM: Sim, porque eram dramaturgias, você não tinha acesso de que aquilo ali era uma história pessoal. A partir do *Cachorro Morto*, a gente começou a fazer várias perguntas sobre essa relação com o nome e a personalidade dos atores. Aí fizemos *Escuro* (2009), foi o meu mestrado, que fiz com a Beth [Lopes]. Então criei personagens baseados na minha observação sobre a personalidade dos atores da companhia, porque ainda não estava muito claro pra gente que a biografia podia entrar no espetáculo, mas já entrava. Involuntariamente, pois isso não era declarado no processo. Os personagens eram criados com base na personalidade do ator e do que eu conhecia da vida dele.

JG: E n’O Jardim, como foi?

LM: Aí já foi diferente. Porque n’O *Jardim* (2011) eu percebi isso e falei ‘bom, por quê esse desejo de colocar a biografia?’. Não necessariamente nesse registro narcisista, do ‘vamos falar da gente’, mas me perguntava: ‘por quê eu sempre recorro aos atores, porque é tão vivo e para o ator faz tanto sentido?’. Aí a gente começou a ensaiar *O Jardim* e o espetáculo começou a ser criado num momento intenso para todos nós. Eu tinha acabado de me separar, então estava cheio de caixas de papelão na minha casa. Tinha um ator da companhia que estava no processo de se separar também. Meu pai tinha morrido há um ano. A mãe de uma das atrizes tinha morrido. E tinha uma atriz que estava se casando, comprando um apartamento e estava com problema na estrutura desse apartamento. Então, a vida estava em um momento de crise. A ideia d’O *Jardim* era falar de hiatos de memória. A memória como ato criativo, de como

na verdade a memória é uma criação também. De como ela te dá essa ilusão de que você é um ser único, quando na verdade você já teve muitas histórias que normalmente nem coincidem umas com as outras, a ponto de às vezes não parecer que foi a mesma pessoa que passou por todas elas, mas a memória dá essa sensação de unidade. E, assim como nos outros espetáculos, aqui eu não queria falar de memória, mas que a experiência da plateia fosse uma experiência de memória. [...] A história era toda ficcional, mas baseado na história dos atores. Tudo o que aparecia em cena era real, embora não necessariamente o mesmo ator estivesse falando sua história. E isso vem do primeiro exercício que a gente fez para criar *O Jardim*. Nesse exercício, eu pedi para cada ator me contar a história da sua vida. Uma narrativa da sua vida. Estava interessado no que ele estava contando, nos materiais que poderia recolher da sua dramaturgia, eles gastavam sete, oito, quatro horas para contar suas histórias. Eu estava interessado em perceber como ele editava sua história. Então, às vezes, um ator passava 15 minutos falando dos 18 aos 20 e poucos anos e duas horas falando dos 14 anos, de um episódio dos 14 anos. Eu estava interessado em ver como a memória também fragmentava a narrativa. E estava interessado também nos tipos de registros que eles exploravam. Então tinham uns atores que levavam cartas, outros que levavam gravações em VHS, fotos. Alguns deles levavam fotos, mas não se lembravam exatamente da situação que aparecia na imagem. E me interessava também quando eles recontavam histórias que eram contadas para eles... Como foi um espetáculo todo construído em cima de nossas memórias, então era um espetáculo muito brasileiro. Pois acredito que a nossa memória é muito determinada pelas ficções que a gente consome. E, no caso do Brasil, somos um povo que consome melodrama compulsivamente. Então o espetáculo tinha uma camada melodramática, proposital, que era onde rolava uma identificação com a memória brasileira.

JG: E qual foi o passo seguinte depois dessa experiência?

SK: Depois de *O Jardim*, comecei a me perguntar: ‘por quê a biografia, qual a paranoia disso, porque os atores são chamados pelo mesmo nome, o que a gente quer com isso?’ E aí comecei a estudar um pouco o tema e comecei a pensar em como, na verdade, a ficção é mediadora da nossa realidade. Porque *O Jardim* é baseado nas nossas memórias, mas, na verdade, ele é baseado nas narrativas de memória das nossas mães, dos nossos pais, dos atores, então você nunca tem acesso à realidade ali. No *O Jardim*, a última cena era um momento em que estava tudo no plano ficcional, mas os atores pegavam objetos e mostravam pra plateia e diziam: ‘olha, esse aqui era um macacão que minha mãe costurou pra mim quando eu tinha tantos anos....’

JG: E o código era explícito?

LM: Sim, era um momento que a gente quebrava mesmo e falava – ‘olha, isso que vocês estão vendo, é real’. E era um momento muito emocional na recepção do *Jardim*, sempre. E aí fiquei pensando nisso, do tipo: ‘por quê a gente tem fascínio por filme baseado em histórias reais?’ Às vezes o filme é até ruim, mas só de falar que tem uma conexão com a biografia, isso já muda sua percepção sobre o filme... fiquei pensando sobre como a ficção media tudo, eu

lembro que nesse processo d' *O Jardim* eu pedia para a minha mãe, pros atores contarem histórias pra mim. O exercício era o seguinte: 'mãe, conta uma história de quando eu tinha 12 anos?'. Daí ela contava. Aí outra pessoa chegava e eu dizia: 'mãe, conta de novo a história pra fulano'. Ela contava, mas não contava apenas a mesma história, ela contava do mesmo jeito, com as mesmas palavras. Isso porque ela já tinha, de algum modo, decorado essa história, de tanto repetir. E a gente faz isso o tempo todo, estamos sempre ensaiando nossas histórias. Você decora um jeito de falar, e mais, você melhora sua história, porque você observa as reações dos seus interlocutores, o que funciona com cada um. Tem aquele filme *O Guia Pervertido do Cinema*, sabe? É com o [Slavoj] Žižek. Ele faz um filme falando sobre como a ficção, como o cinema, é importante pra gente entender a realidade. Ele fala nesse filme que o único sentimento real mesmo é a angústia, e a gente vai dando forma pra ele de acordo com as ficções que a gente consumiu. Então dizemos: 'bom, isso aqui é amor', 'isso aqui é paixão', mas é tudo um formato ficcional para essa sensação. Ele dá o exemplo – e eu sempre uso esse exemplo – de que quando você perde a ficção na verdade o que você perde é a realidade. Ele fala, por exemplo, que quando você está transando com alguém, existe toda uma camada ficcional ligada ao erotismo, aos fetiches e à fantasia. Mas se em algum momento você perde a ficção e pensa – 'porque estou mexendo o quadril aqui?'. Nesse instante, o que deixa de existir é a própria realidade. Aquele ato real para de fazer sentido. Ele diz que a ausência de ficção é a nossa maior tragédia porque a ficção é que me faz estar falando com você. Você acreditar, por exemplo, que precisa fazer seu doutorado, pois no fim das contas é toda essa ficção que nos mantém.

JG: E como essa reflexão sobre a ficção foi levada à cena?

LM: Eu tinha lido o texto da Érika Fischer-Lichte, tinha assistido esse filme e pensei: 'nossa, como a gente acha que está fazendo uma coisa biográfica, personalizada, mas é tudo ficcionalizado, é tudo real". E se a gente pudesse criar um espetáculo em que a plateia se colocasse em questão? A plateia falasse: 'eu não sei mais se isso é realidade ou ficção'. Porque o jogo do real e ficcional aparece o tempo inteiro no teatro. Por exemplo, n' *O Jardim*, são três tempos na história, mas é uma hora e meia e estou vendo a recepção aqui. Ou: você está falando que é o *Hamlet*, mas eu estou te vendo aqui, você está suando na minha frente, tem sempre isso, é sempre esse jogo. Daí pensei: e se a gente pudesse criar um efeito de "porta giratória" na plateia? Do tipo, 'agora entrei no ficcional. Não, na verdade entrei no real. Não, agora é que eu tô no real'. Porque uma porta giratória não tem dentro e fora. Não é essa separação, isso é real, isso é ficcional. As coisas estão muito mais enlaçadas, né? Então a gente tinha que brincar com a percepção da plateia mesmo. E aí cada ator abordou isso de um jeito diferente. A ideia é que nem fosse uma ficção, a ideia é que fosse só um exercício curto, mas aí acabou virando seis monólogos. O projeto *Ficção* entra em um lugar muito delicado, a partir da pergunta: 'o que é real, o que é ficção e o que é mentira?'. Porque se você está fazendo com que a pessoa leia aquilo como realidade e aquilo é uma ficção, a gente entra no campo da mentira. Mas é possível mentir num palco?

JG: Você diz em que plano, eticamente?

LM: Não exatamente. Mais no plano de pensar: “é possível você falar que aquilo é uma mentira se está num contexto de palco? Eu não saí do palco, vocês estão assistindo a uma peça”. Só que a recepção das pessoas nem sempre ia por aí. Isso foi algo que a gente sentiu muito no *Ficção*, as pessoas vinham falar no final do espetáculo como se elas não tivessem assistido a uma peça. Entende? A percepção das pessoas estava muito mais colada na realidade do que em uma peça. Não é que eu assisti a uma obra de teatro e vou dizer: ‘nossa que texto incrível, que direção, não’. Era: ‘ah, que coragem de você falar isso’; ‘e sua mãe, como é que ela tá, e o seu pai?’.

JG: As pessoas compravam o pacto biográfico, né?

LM: Compravam o pacto de realidade que a gente estava *fakeando* ali. A gente estava simulando uma realidade que era comprada como real. Porque era esse jogo de porta giratória que era proposto. Eu nunca sabia onde começava a realidade e onde terminava a ficção.

JG: E na verdade vocês mesclavam informações que eram totalmente ficcionais com informações que eram totalmente biográficas.

LM: Isso. Em alguns casos, sim, em alguns casos, não. Às vezes eu tenho que mentir para criar uma melhor dramaturgia. Às vezes é o contrário. Às vezes a minha realidade não é crível o suficiente. E às vezes eu não posso inventar, que eu tenho de ser real. É um jogo muito complicado com cada ator. E até onde cada ator podia ir, ou queria ir também. Porque a gente acabava envolvendo outras pessoas. Não eram só histórias pessoais. [...]

Na primeira temporada do *Ficção* no Sesc Pompeia, tinha uma parede de tijolos no espaço onde apresentávamos. Daí a gente criou uma outra parede, que era de madeira, mas que simulava os tijolos da parede original do espaço. Você olhava e parecia de tijolo, mas você via que por trás era madeira. As pessoas entravam pelo camarim, passavam pelo palco e se sentavam. Tinha uma janela no espaço de onde se podia ver a rua. E outra janela em que a gente projetava uma rua de mentira. Depois, quando migramos de espaço, a gente foi deixando isso muito simples, era só o ator falando o texto. Pois vimos que já não eram mais necessários todos esses elementos para a porta giratória existir.

JG: E como essa lógica da porta giratória aparecia nos monólogos?

LM: Vou começar pelo exemplo do monólogo do Thiago. Nele, as pessoas entravam pelo camarim, conversavam com o Thiago, não tinha começo, não tinha fim. Aí o Thiago entrava e ele falava que queria ser real. Ele não acha que todas as histórias precisam ser verdadeiras, mas elas precisam ser reais. E para ser real ele queria que todo mundo acreditasse que ele era um coelho. E aí ele criava um pacto com a plateia, que era um pacto impossível. Não tinha nada improvisado no *Ficção*, mas a sensação que a plateia tinha é de que o ator estava improvisando. Às vezes alguém perdia o texto propositalmente, tinha uma coisa de tossir, a gente sujava de um jeito que parecia um improviso aquilo. [...] Porque tinha essa sensação de tempo presente mesmo, como se o ator estivesse improvisando, embora não estivesse improvisando nada. E se

you assistisse outros monólogos, você percebia que não era improvisado, você notava: 'olha, ele tá usando o mesmo procedimento' ou: 'ele tossiu na mesma hora', ou 'olha, essa frase que ele tá falando é de outra pessoa'. Se você assistisse os seis monólogos, na sequência, a sua percepção de realidade era outra, porque todos os elementos simulados apareciam em mais de um solo [...]. Mas se você assistisse só um monólogo, você saía com a experiência de realidade, do tipo 'meu Deus, acabei de presenciar uma coisa única agora!'. Mas não era.

[...] E é esse jogo que eu queria com a plateia, que ela assistisse uma coisa real, 'eu tô vendo um pai e um filho juntos'. Que realmente eles estão vendo um pai e um filho juntos. Mas não como eles acham que estão vendo. Porque eles acham que estão presenciando o reencontro do pai e do filho. E na verdade isso também é ficcional. A camada de ficção nunca tem fim. Porque o pai do Thiago é ensaiado. O pai do Thiago faz coisas complexas, tem hora que ele tosse. É tudo marcado, mas a sensação da plateia é que está na camada de realidade. É muito louco.

[...] E se você assiste mais uma vez, você redimensiona isso. Porque tudo é questão de moldura, eu acho. Se você coloca a moldura aqui, você diz, 'ah, isso é a cena'. Se você vaza um pouco, você pensa, 'então isso que tá fora aqui é a realidade, isso é realidade, na verdade o pai e o filho aqui é realidade'. Mas aí você coloca a moldura aqui, aí: 'ah, isso também é ficção'. À medida que você vai vendo os solos de *Ficção*, vai remoldurando aquilo. E a moldura não tem fim, né?

JG: E tinham coisas que mudavam a cada dia e entravam, digamos, em outro patamar de ficção na relação dele, ou nada mudava nunca?

LM: Nada. Eles ensaiam todos os dias antes de começar, pra remarcar, entradas, saídas...

JG: E o que levou o pai do Thiago a topar fazer o espetáculo?

LM: Foi a reaproximação com o filho mesmo. Eles voltaram a se falar. Isso é o que para mim é o mais bonito ali da história. Que, na verdade, se a arte transforma alguma coisa de verdade, ali realmente transformou, e isso é dito na peça, a fase final da peça é: 'e não é só sobre isso também; é sobre trazer o meu pai pra cá'. Antes o Thiago usa um coelho real em cena, e brinca 'olha que presença cênica'. Porque é um bicho real em cena, é essa brincadeira. E aí ele fala, 'pro coelho estar aqui, não é muito fácil, porque tive de pedir autorizações, viajar com ele, deixo ele no camarim, ele fica comigo no camarim, levo ele comigo pro hotel, tenho que dar comida pra ele, não sei o que'. Ele fala tudo isso do coelho. No final ele fala do pai: "pro meu pai tá aqui, não é nada fácil. Porque tenho que pedir várias autorizações, porque ele não tem DRT, mas eu preciso de autorizações, precisa estar no quarto de hotel comigo, eu saio pra comer com ele, então realmente ali é um momento que você fala: 'a moldura não acaba aqui, a moldura tá no quarto de hotel'".

JG: E aí está um momento em que se extrapola a ficção ou se constrói outras ficções a partir daquela gerada com a peça...

LM: É uma outra ficção que não consigo determinar a borda dela, eu como plateia não consigo determinar.

JG: E é isso que intensifica o efeito de real...

LM: Ele olha para o pai e fala, emocionado, atuando, mas parece que é de verdade – porque é de verdade, né? Essa é a loucura...

JG: São as duas coisas...

LM: São as duas coisas. Ele fala: ‘se eu não sou o projeto de filho que você quis, pelo menos a gente pode fazer um projeto juntos’ [...] Então, de novo tem porta giratória. Não sei onde isso aqui começa nem onde acaba. Que é um pouco a relação que a gente tem dentro da companhia com os territórios do real e do ficcional. [...]

JG: E o espetáculo chama-se *Ficção*. Inclusive a questão da parede de tijolos parece muito emblemática para esse jogo. De haver uma ali de tijolo mesmo e a outra de madeira.

LM: Sim, a gente está falando, ‘isso é uma ficção’, estamos falando que isso é uma peça, que uma parede está simulando outra. A gente fica brincando de ir e voltar.

JG: E no cerne dessa ideia, qual é o principal intuito?

LM: Acho que é questionar o tanto de ficção existe na nossa vida mesmo, e em como as fronteiras de ficção e realidade são muito menores do que imaginamos. As coisas são muito mais juntas. De como tudo é mesmo uma moldura que a gente coloca. [...] A gente está na camada da ficção e eu posso fazer o que eu quiser aqui.

JG: As discussões que leio a esse respeito disso têm a ver com a ideia de pacto. São dois lugares possíveis. Um é: uma certa defesa do pacto instaurado com o espectador. Aí tudo o que você contar ali vai corresponder ao pacto criado. E nesse sentido o fato de o projeto se chamar *Ficção* já estabelece um pacto. A outra coisa é certo entendimento de que tudo o que está no placô automaticamente já se converte em ficção. Como vocês encaram essas premissas?

LM: Acho que é sobre isso. Porque são vários monólogos. Porque você coloca o Thiago e a Maria Amélia [Farah], os dois teoricamente estão usando os mesmos procedimentos. E são coisas muito diferentes que eles estão fazendo. Um espectador não consegue perceber a diferença, normalmente, eu acho. Porque com o Thiago ele está com o pai realmente, você está vendo os dois realmente, as questões que ele coloca realmente estão ali. As discussões são: isso é real ou isso não é real, é ou não o pai dele que está ali?

JG: Mas você percebe algo que escapa? Não digo na história, mas na presença dos dois ali.

LM: Sim, claro, isso com certeza. Porque isso muda a relação. Por exemplo. A relação da Aline com a irmã muda diariamente, a gente está mudando o solo da Aline. O solo modificou a relação que as duas tinham na realidade, a história do solo modifica como elas se veem na realidade. O solo levanta questões que elas não tinham na realidade, mas que elas passaram a ter porque o solo levantou. E elas vão sendo incorporadas. Agora chegou um momento que a irmã da Aline não vai mais fazer o solo dela. Não adianta, é complexo assim. Porque a ficção também altera a realidade. Porque de repente a realidade foi alterada. E o que a gente faz com isso? Eu posso continuar fazendo isso aqui? Eu não posso? É um monte de questões éticas que estão o tempo inteiro. Estava falando da Maria Amélia e do Thiago, os dois levantam questões muito diferentes, porque a Maria Amélia deixa o público acreditando que é real uma coisa que é ficção. E o Thiago está mostrando o limite do real ali da relação dos dois. Então o sentido dos dois monólogos é muito diferente...

JG: Mas a percepção, de acordo com o pacto, não...

LM: Aí depende de quantos monólogos você assiste. Porque se você vai assistindo aos outros monólogos, você fala: 'é outra coisa. Aquilo que eu estava achando que era o máximo da realidade não era, era pura ficção. Porque agora isso aqui é mais'.

JG: Mas mesmo assistindo todos não tem como você saber que o da Maria Amélia é uma ficção.

LM: Não tem como. Você pode desconfiar. Porque o procedimento que ela usa, de estar simulando um depoimento e de repente dizer: 'bom, isso aqui é tudo um texto'. Aí você fala 'ah, entendi, agora estou no real'. Aí você tira outro tapete e diz: 'não, o real é mais embaixo'. A questão de tirar o tapete te dá a sensação de estar no real, mas na verdade, não, você está em outra camada ficcional.

JG: E no 2 *Ficções* (2014) vocês fazem o inverso, mas também na chave da ficção.

LM: Sim. Esse espetáculo não aconteceu realmente, como a gente pensou. Mas a ideia era usar uma certa realidade e ficcionalizar. E se a gente fizesse no 2 *Ficções* que a ficção estivesse fora da cena? Nesse caso ela extrapolaria a moldura teatral. É uma coisa meio [Luigi] Pirandello. Como aquele estudo do Pirandello, em que ele ensaiou uma peça com uma cantora, mas divulgou pra todo mundo que seria outra cantora que ia fazer. Aí na véspera ele divulgou na imprensa: 'o rompimento entre mim e a cantora, ela está muito doente e vai ter que ser substituída de última hora'. Lotou, porque todo mundo queria ver... Então a ficção que ele cria é pra fora da peça, é quase uma mentira mesmo, é a coisa do jornalismo [...] do tipo: 'e aí, e se eu morrer?'. A gente chegou a cogitar que eu ia sumir mesmo, que eu ia passar três meses desaparecido, para sustentar a ficção. Mas aí a gente não conseguiu fazer. Porque aí começa a ficar grave demais. As pessoas começaram a ligar lá na casa da minha mãe, perguntando: 'o Leonardo tá internado, é isso?'. Começa a ficar grave demais.

Aí você fala, bom, tem que haver um limite. Aí vem a mentira. Porque se estou falando no jornal que o Leonardo está doente, estou criando uma mentira. Se eu estou quebrando o pacto, eu tô na mentira.

JG: Lembro que quando assisti, me incomodou a situação que a peça propõe. Pois como não sou de São Paulo, sentia que era uma das poucas pessoas na plateia que não sabia onde terminava a moldura da ficção, como se fosse um código interno daqueles que te conheciam.

LM: É, foi uma tentativa em que a gente viu ali que esse jogo tem um limite e a gente não bancou o limite que pedia para o projeto acontecer. Tanto que a gente estreou o *2 Ficções* no Sesc Pompeia de um jeito, depois reestreamos na Bélgica de outro jeito, comigo em cena. Depois fizemos em Santos comigo em cena fazendo outro texto e, no final, a gente acabou interrompendo o espetáculo.

JG: E você aparecia em cena como o diretor em estado terminal?

LM: Não necessariamente. Porque eu fiquei realmente doente durante o processo, mas como eu ampliei isso na ficção, é como se não estivesse. A realidade virou mentirosa. A própria realidade de eu estar realmente doente, por isso o espetáculo não ter sido feito como realmente deveria ser virou a questão. Não consigo fazer isso.

JG: O que não ficava claro pra mim era o intuito, o que vocês queriam com aquele jogo...

LM: [...] Uma enganação não sustenta uma peça. A Luciana fala muito disso no solo dela. “Quando eu comecei esse projeto eu queria enganar vocês”. O solo dela é todo cheio de enganações, do tipo, falha o som, ela vai fazer uma coisa e não faz. Vai enganando, enganando, enganando. Ela diz: “eu queria enganar vocês. Mas e daí? Vocês sabem que eu minto. Eu estou aqui mentindo, é o nosso pacto. Por que eu quero enganar vocês?”. O teatro não pode ser baseado na mentira. Que é o problema do *2 Ficções*. O desejo de enganar vai vir sempre acompanhado dessa pergunta: ‘e daí’?

JG: Isso me lembra o espetáculo da Janaina Leite, *Conversas com o meu pai*. No início ela afirma que tudo ali é verdade – e claro, os espectadores podem continuar achando que é ficção. Mas ela afirma com veemência que o argumento do espetáculo é totalmente verdadeiro. Acho que ela fala isso para contrapor à ideia de que tudo no palco se converte automaticamente em ficção.

LM: Mas o fato de eu estar no palco, contando uma história, já é uma ficção.

JG: Sim, mas no caso do solo da Janaina ela faz esse pedido, ela busca instaurar esse pacto com o espectador.

LM: Sim, é uma diferença em relação ao *Ficção*. No *Ficção* eu sempre defendi isso: não é teatro documentário. Porque muitas pessoas e muitas críticas diziam: ‘ah, o teatro documental’. Eu sempre bato nessa tecla e digo: “o ‘Ficção’ não é teatro documentário”.

JG: Inclusive se você lê dessa forma, sua leitura será ingênua.

LM: Sim, será uma leitura ingênua do espetáculo, ele está questionando o teatro documentário, ele não é teatro documentário.

JG: Ele usa alguns recursos e procedimentos que são vinculados ao teatro documentário, mas ele não estabelece esse pacto.

LM: Sim, ele cria uma impressão de teatro documentário, mas não é.

JG: O que ele questiona, ao fim, é a possibilidade do real no teatro...

LM: Exato. É muito mais sobre isso pra mim. Pra mim interessa menos falar desse teatro documentário e mais questionar mesmo. O quanto da realidade também é uma ficção. Pra mim, o fundamento é: o quanto da nossa realidade depende da ficção. A gente depende da ficção. É uma ode à ficção e não à realidade. É aquilo que falei sobre por quê a gente gosta de ver um filme baseado em fatos reais. É interessante porque instiga o público. Ele gosta disso, de saber que é real ('nossa, é a mãe da atriz, a história dela'). Esse é o fascínio do teatro documentário, e o fascínio do cinema com não atores também. Como se isso alterasse o valor da ficção. A ficção passa a ter mais valor porque é baseada em fatos reais. E na verdade não.

JG: E você também escreveu a dramaturgia do *Ficção*?

LM: Junto com os atores, sim.

JG: E é muito diferente seu processo de criação dramaturgica em relação aos espetáculos anteriores? Porque a gente está falando daquilo que não é diferente, mas fico também curiosa em saber onde se localizam as diferenças.

LM: É diferente porque n' *O Jardim* tem um contexto ficcional, uma moldura ali que comporta fotografias, histórias, mas que é ficcional. No *Ficção*, como a gente queria que isso ficasse borrado, cada dramaturgia tinha que seguir uma estrutura de pensamento do ator. Então cada dramaturgia tinha que corresponder a uma estrutura narrativa do ator na vida. Daí cada texto é estruturalmente muito diferente do outro. Porque, para que aconteça, ele tem que estar colado na estrutura de pensamento do ator.

JG: Para fazer a ponte para o espetáculo *Amadores*, queria entender como essa premissa de que tudo no palco transforma-se automaticamente em ficção é trabalhada em *Amadores*. Qual era o seu interesse ao deixar essas camadas ambíguas no espetáculo?

LM: Em *Amadores* eu não tinha muito essa preocupação porque isso já estava dado. Eu pensei que não podia entrar nessa esfera do que eles estavam contanto, se era verdade ou não era.

JG: Mas você pedia para os participantes de *Amadores* contarem histórias "reais"?

LM: Não pedia.

JG: Você pedia para contarem histórias de vida...

LM: Eu pedia para contarem coisas, cenas sobre alguma coisa e eles iam trazendo. E aí, isso é um movimento dominó: se um conta uma história pessoal, o outro também conta. E outro também conta e por aí vai.

JG: A primeira coisa que você pediu para eles foi o que?

LM: Em *Amadores* a primeira coisa foi a entrevista que a gente fez para a seleção do elenco. E nessa entrevista eles já davam muitas informações pessoais.

JG: Porque vocês pediam...

LM: Não necessariamente, nos currículos já vieram histórias muito pessoais. Ali eu percebi que existe um desejo forte de contar a sua própria história. Porque *Amadores* é um pouco baseado nisso, no desejo que eu tenho de criar uma narrativa para validar minha história, para existir no mundo. E se crio uma narrativa é uma ficção que estou criando, de alguma forma. Mas minha interferência era a seguinte: 'eu estou tomando a sua história como uma história ficcional. E eu vou usar essa história aqui'. Apesar de eu não ser ingênuo nessa questão, eu sabia que era real, que eram as histórias das pessoas, de como elas se viam e eram vistas no mundo. Então ali o questionamento do real e do ficcional estava mais ou menos no mesmo lugar. Em *Amadores*, o processo foi muito sintomático. O amador Ronaldo [de Moraes], por exemplo, chegou na entrevista e contou a história dele com o crack, além de outras histórias que ele não quis contar na peça. No ensaio do *Amadores* eu falei: 'Ronaldo, vamos fazer uma cena sobre aquela história que você contou'. Ele trouxe uma cena, que é ele contando o texto, falando um texto. Eu nunca mexi no texto do Ronaldo. O único que fazia era pedir pra ele mudar a ordem. Porque eu não podia dar um texto para o Ronaldo decorar, não podia escrever um texto pro Ronaldo [...] como aconteceu no *Ficção*. Porque o Ronaldo não é ator. E, no entanto, assim como o que falei antes da minha mãe, ele contava o mesmo texto sempre. Porque é uma história que ele conta sempre, ele já decorou um jeito de contar. [...] Ele está contando a mesma história, ele vai 'ensaiando' aquilo...

JG: Ele treinou esse papel.

LM: Ele treinou esse papel. Então nesse caso o que eu fiz foi só pegar 'ali' e colocar 'aqui'.

JG: E falando sobre efeito de autenticidade, você também criou outros recursos para construir esse efeito, para parecer verossímil, em que medida isso é construído?

LM: É tudo construído. A gente até estava falando disso outro dia porque apareceu uma empresa que queria que um dos amadores fosse dar um depoimento lá. No entanto, o que garante que os textos funcionem é o contexto

em que eles estão inseridos. E aí o contexto é que tem que ser muito bem pensado.

JG: E o contexto é o próprio espetáculo, é o espaço, o dispositivo-teatro?

LM: As duas coisas. A própria situação teatral que está ali, no Sesc Consolação, o olhar que o público tem para aquilo, a própria autoria da coisa, que tem um autor por trás daquilo, tem um pensamento por trás. É a mesma coisa de você pegar o Jérôme Bel, a pessoa dançando lá, e você assistir a uma apresentação de fim de ano de uma escola. O contexto muda totalmente o sentido do que é feito.

JG: Ou ainda se *Amadores* fosse levado para ser apresentado em um pátio de colégio... Porque parece que o dispositivo-teatro ajuda a emoldurar os depoimentos.

LM: Porque a gente está falando disso. Sobre colocar isso em outro contexto. Na realidade o choque vem de você ver essa pessoa “autêntica” e “real” – na nossa percepção de público – num espaço que é ficcional, que eu não estava preparado para isso. É esse deslocamento que faz funcionar. Se não tiver esse deslocamento, se a pessoa estiver colada na realidade dela, não tem interesse nenhum. O meu envolvimento com aquilo é muito diferente do envolvimento se aquilo está no palco.

JG: Sim, inclusive fico me perguntando sobre os contextos em uma escala mais ampla. Porque, por exemplo, aqui no Brasil, não vejo muita gente trabalhando atualmente com não atores. O que vejo são casos pontuais. Mas se muita gente começar a fazer isso, parece que o sentido desse deslocamento também vai se alterar. Porque uma das coisas que acontece é: ‘nossa, eu nunca tinha visto uma pessoa assim no palco do Sesc Consolação’. Tem a ver com o imaginário do público.

LM: Sim, tem a ver com o imaginário, com o contexto todo. O contexto do grupo que está fazendo, da Cia. Hiato. Isso de ser no Sesc Consolação. Dessa pessoa estar nesse palco, de que sou eu, figura da classe média, que estou assistindo isso. Tudo isso faz parte da leitura do espetáculo, ela não acaba ali, né.

JG: Ela não se reduz ao que está no palco...

LM: O que está no palco, na verdade, é precário. Como qualidade técnica de teatro, não funcionaria. Você olha, nos *Amadores*, qual cena ali que é boa? Nenhuma. Porque praticamente não tem encenação. Como teatro, ele é pobre, mas ao mesmo tempo, é o que tinha de ser.

JG: Você até fala em alguma entrevista que quis propositalmente reforçar essa estética do precário. Como você trabalhou isso?

LM: É muito no minúsculo, tudo ali é pra valorizar o precário, para dizer que é sobre o acontecimento teatral. Não é sobre a qualidade técnica, para dizer, ‘agora entra’. Porque se você coloca uma luz – e a luz de *Amadores* às vezes é grandiosa – mas coloca uma luz ali e tem uma pessoa só falando um texto ali

meio mal, isso me revela a personalidade daquela pessoa. Estou fazendo uma moldura para que aquilo possa existir. Para ampliar aquela precariedade. Porque ela não está combinando com a dimensão que aquele palco pede. Com a expectativa.

JG: No entanto, como falamos antes, a precariedade precisa conviver com certo distanciamento para que a moldura cênica não desapareça...

LM: Sim. Porque se perdemos a moldura aquilo deixa de ser um retrato e passa a ser um show. É muito diferente. Porque o teatro tem um destinatário, mas esse destinatário não é um interlocutor realmente. E se vira um interlocutor, vira uma roda de conversa. Eu perco a distância que eu preciso ter daquilo para entendê-lo como uma cena, uma ficção mesmo. Para poder ter leituras ficcionais daquilo. Eu preciso ter um distanciamento.

JG: E aí o que você falava com eles, a sua direção, era para repetir o máximo possível...

LM: Sim, eu dizia: 'conta o que você tem que contar'. Do jeito que a gente combinou que você vai contar.

JG: E sobre a seleção, apesar de ter sido uma escolha subjetiva (como vocês afirmam durante o próprio espetáculo), que tipo de pessoa vocês buscavam? Por exemplo, no último espetáculo do Jérôme Bel, *Gala*, ele pedia um *casting* que fosse o mais diverso possível. E pra criar esse efeito de diversidade, ele selecionava a partir de determinados tipos. Uma diversidade que em *Amadores* também existe. Olhando pra trás, agora, você consegue identificar critérios?

LM: O dia da seleção foi um dia muito doloroso. Porque a gente fez todas as entrevistas e, depois que acabaram, os atores e eu selecionamos os preferidos, e escrevemos no papel, cada um tinha um nome no papel. E aí a gente colocou todos os papéis no chão, e a gente começou a definir. 'Então quem?' 'Esse com certeza', e era subjetivo mesmo.

JG: Mas quais fatores eram considerados?

LM: Intuitivo. Tipo, a gente precisa dessa pessoa. Ou porque ela tinha uma história interessante, ou porque a personalidade da pessoa era muito interessante. Às vezes era uma habilidade que a pessoa tinha...

JG: Personalidade em que sentido?

LM: De carisma mesmo, de como a pessoa se portava no mundo, como ela se apresentava diante dos outros. Porque para fazer o teste do *Amadores*, a gente se inspirou no teste daquele filme *Salve o Cinema*, sabe? Do diretor iraniano Mohsen Makhmalbaf, que é um filme maravilhoso que ele vai fazer um filme e ele coloca anúncio no jornal para seleção do filme. Aí milhares de pessoas aparecem para fazer o teste. Aí o filme é o próprio teste. E aí você vai vendo do que essas pessoas são capazes para conseguir fazer esse papel. Como referência foi maravilhoso, mas cria uma crueldade surreal, o filme.

JG: E o que vocês perguntavam?

LM: Para cada pessoa uma coisa. As entrevistas duravam 15 minutos, algumas duravam mais ou menos, tinham vários critérios. E, propositalmente, a entrevista já era feita no palco. Nós ficávamos em uma mesa no fundo, e a pessoa tinha que abrir porta, caminhar, apresentar, tinha essa distância, ela já tinha que estar em cena, e um dos critérios subjetivos tinha a ver sobre como a pessoa se porta em cena, porque ali você já sabia detectar se a pessoa tem essa habilidade ou não tem. Porque não adiantava ter uma história muito interessante que funcionava tomando café, precisava ser história que funcionasse nesse contexto. Então, esse era um critério. E realmente tiveram umas histórias, ou melhor, umas pessoas que mexeram muito com a gente. A pessoa já tem que ter o seu deslocamento de entrar nesse lugar de intimidade e exposição. Esse era um critério. Teve um critério também que era: eticamente, essa pessoa vai conseguir suportar isso? Ou mais: Ela tem consciência do que está acontecendo, de como ela está sendo vista e de que papel ela está representando nisso aqui? Porque pessoas com muita expectativa, por exemplo, artística não podiam entrar. Porque a gente eticamente não ia dar conta dessa expectativa. Ou quando a pessoa que não tinha consciência do papel social, do papel público que ela representa, também não podia. A pessoa tinha que ter uma certa consciência. Tem uns que têm menos consciência, outros mais.

JG: E também perceber isso em 15 minutos não é muito fácil...

LM: É muito surreal, por isso que te digo que era intuitivo, 'isso sim, isso não'... Mas surgiu um critério que era: se ficar assim, aí a gente tem quatro mulheres com 60 anos. A gente não pode ter quatro mulheres com 60 anos. Aí vira um critério.

JG: Da diversidade.

LM: Da diversidade. Mas eu não queria nunca que o critério fosse diversidade no sentido de que cada um representasse uma coisa, sabe? Que como tem classe, um discurso, como o *100% São Paulo*. Isso eu não queria que fosse. Porque não queria que as pessoas estivessem ali como metonímia ou como representação de um grupo. Mas que elas estivessem ali como indivíduos. Mesmo que a gente não possa fugir da camada do espetáculo que é a dos grupos representados ali. Mas na individualidade, ninguém está representando um grupo, do tipo: 'agora os trans'.

JG: E algumas pessoas foram convidadas posteriormente?

LM: Foi assim, a gente fez uma primeira oficina no TUSP, que a gente chamou vários atores amadores, fez uma seleção e foram 20 pessoas.

JG: E eram pessoas com pretensões artísticas?

LM: Algumas sim, nessa oficina, muitas sim. E que essa é outra camada do espetáculo, onde a gente divulgou. Porque essa primeira oficina a gente divulgou nas escolas de teatro, em lugares assim, aí atrai um público mais específico. O fato de a gente ter colocado anúncio no jornal mudou muito o

perfil das pessoas, e a gente sentiu que precisava dessa mudança. Durante a oficina, a gente selecionou alguns participantes. Aí pôs anúncio no jornal fez teste e selecionou. Mas tanto para a entrevista quanto para a oficina, algumas pessoas já tinham sido convidadas, porque havia alguns temas, não exatamente temas, mas algumas pessoas que a gente achava que seria interessante.

JG: E essa referência do *Rocky*, quando surgiu e por que?

LM: A referência do *Rocky* foi porque eu sentia que a gente precisava de uma estrutura ficcional de dramaturgia por baixo para que a gente pudesse comentar metalinguisticamente o que estava no palco. Que a gente precisava de um piso, é como se colocasse um linóleo no palco, um piso para que todo mundo estivesse pisando nesse mesmo lugar aqui.

JG: Para dar uma espécie de unidade?

LM: Não necessariamente unidade. Mas para dar um contexto em que a gente pudesse sempre voltar, retornar a isso. E começaram a aparecer muitas histórias, desde a oficina. E percebemos que a gente tem a tendência a contar as nossas histórias como se fossem histórias de heróis. Histórias de redenção. Sempre tem essa coisa da redenção. Aqui já aparecia isso, alguém já falava assim: 'meu sonho é ganhar um aplauso de superação'. Então, tem esse desejo da superação.

JG: E vocês observaram isso espontaneamente na oficina ou propunham dispositivos para promover esse tipo de narrativa?

LM: Não, na oficina, Porque a primeira coisa que pensei foi: 'como vou fazer essa oficina?'. Não tinha a menor ideia. Pensei, não vou propor exercícios de teatro aqui. O que eu fiz? Coloquei todo mundo sentado, entrei no palco, com a luz cênica, e falei, 'oi, sou o Leonardo Moreira'. E comecei a contar minha vida. Conteí, me expus, falei coisas, como se fosse uma cena mesmo. E cada um contou sua história. Isso que era para durar um dia, durou cinco dias de oficina. As pessoas levavam histórias de 2 horas e era muito potente.

JG: E você acha que a sua forma já influenciou as outras no estilo de narrativa?

LM: No estilo de exposição sim. Mas eu não fiz uma história de superação, nada disso. Mesmo assim eu vi que existia um padrão de história de superação, que a gente se vê mesmo como protagonista, como herói dessa jornada.

JG: E isso teria a ver com as ficções que a gente consome, como você observou no processo de *O Jardim...*

LM: Exato. E aí eu comecei a pensar sobre isso, comecei a lembrar dos filmes de herói, de superação. E me lembrei de dois filmes. Porque como tinha uma questão de falar de amadores, tinha uma questão de que a gente queria falar de trabalho. Porque não tinha como fugir. De falar de salário, de dinheiro, de ganhar por isso. Porque quando se fala 'amadores' ou é pejorativo, do tipo:

‘isso é amador’, ou tem a ver com não ser profissional e não ganhar dinheiro com isso. No básico é assim. Aí tinha um filme que era *Minha Carreira Brilhante*, que eu falei: ‘acho que não é exatamente isso’. Bom, mas aí eu lembrei: ‘tem o *Rocky Balboa*, uma história de superação’. E eu sabia já das curiosidades do filme, que ele era ator amador. E aí assisti o *Rocky* e o filme me provocou um efeito muito surpreendente. Porque eu tinha uma visão do *Rocky* cheia de preconceitos, como um filme da *Sessão da Tarde*, meio como uma piada. Mas daí eu assisti e chorei no filme, achei um bom filme de verdade. Todo o preconceito que tenho com história de superação é pelo que o *Rocky* é hoje pra gente, mas não quando foi lançado. E não é só isso. Aí você vê a história de como o filme foi criado e pensa: ‘é um material dramático interessante também, que pode colar-se à história dessas pessoas’. E tem essa coisa da identificação do herói, é muito fácil colar-se com o *Rocky*.

JG: E essa percepção veio entre a oficina e a entrevista...

LM: Sim. Foi antes, foi nesse grande período de estudos sem amadores, só a gente. Uma das perguntas na entrevista era: você já viu *Rocky Balboa*?

JG: E as pessoas também foram escolhidas por dialogarem com o filme?

LM: Em alguns casos sim. Variava muito. Por exemplo, o Roberto, que é o crítico de cinema, foi escolhido por isso. Foi um dos critérios.

JG: E por falar no Roberto, ele ocupa um lugar peculiar no espetáculo. Foi por acaso ou ele de fato exercia a função de um certo distanciamento crítico sobre obra? Sobre essa narrativa da superação, que é, digamos, uma narrativa hegemônica...

LM: Quando ele foi selecionado, achei interessante ser esse olhar super distanciado, é uma figura ótima, tinha esse olhar distanciado para tudo. Na entrevista ele falou assim: “eu acho que nunca vivi, mas sempre estudei a vida”. Isso foi muito forte, pensei, ‘que olhar interessante!’. É uma pessoa que está deslocada disso e está olhando o mundo como narrativa mesmo. E aí, no final, na amarração, eu fui sentindo que o melhor papel pra ele era ser esse narrador da peça mesmo. Como se a própria crítica da peça fosse essa história que ele tivesse para contar. Ele dá essa outra dimensão. Em algum lugar, ele é um lugar mais colado com a minha visão de diretor da peça. Porque ele também é isso: ‘eu não tô vivendo aquilo, eu tô assistindo aquilo’, é a posição que ele se colocou desde o começo. De algum modo, ele dá uma camada ali que é necessária para a peça. Para que a história de superação não fosse lida, colada às histórias dos participantes. Porque eles contam histórias de superação e a gente está falando do *Rocky*. E às vezes eu fico com a impressão de que tem pessoas que veem o espetáculo assim, colando a superação na história. E na verdade não é um espetáculo sobre isso, é um espetáculo que questiona isso. Então se a gente não tivesse essa camada, faltaria esse questionamento. E é igual ao problema de dizer que faço teatro documental. Talvez seja um problema meu em não conseguir fazer isso. Mas a história do *Rocky* está ali para falar: ‘gente, isso é uma narrativa’. ‘Eu estou contando essa história, eu sou o herói da minha história, isso é uma narrativa, não é o real’. E o *Rocky* tá ali porque ele te dá essa dimensão o tempo todo.

Você pensa: 'ok, é a história do *Rocky*, é uma história de superação, outra história de superação'. O acumulo de histórias de superação também desvaloriza a superação. Você pensa: 'nossa, não tem ninguém especial'. Ou porque todo mundo vive isso.

JG: Mas ao mesmo tempo tem essa outra camada de que as pessoas se emocionam com as histórias de superação, e, para mim, essa ambiguidade do espetáculo é a mais desafiadora porque ao mesmo que tem esse crítico, tem mesmo uma dimensão que é para fazer a plateia se emocionar com a superação...

LM: E esse lugar desafiador, eu acho interessante. Eu fiquei assustado com a reação da plateia da primeira vez. Parecia um teatro grego, aplauso em todas as cenas, nunca tinha visto isso em nenhum dos outros espetáculos da companhia, isso é a de comentar durante o espetáculo.

JG: O público fica amador também...

LM: Fica meio amador, porque é um outro lugar. Acho que tem uma camada, que realmente aconteceu primeiro na estreia e continuou acontecendo durante, que o espetáculo mudou o público, o perfil do público do teatro. Na estreia tínhamos os amigos dos amadores, pessoas que não eram de teatro e foram assistir, porque as redes são diferentes. E o público altera o jeito que você assiste a peça. Porque quando começa o monólogo do Ronaldo, sinto que a plateia ainda está no lugar de 'bom, vamos ver o que é isso'. Se comportava como público de teatro. Esse lugar cerebral. Mas o acúmulo dos depoimentos e das outras cenas foi fazendo com que as pessoas, ou quase todas aderissem àquela proposta. Digo quase todas porque tem pessoas que odeiam, e eu acho que é um lugar de quem pensa como se aquilo já quase não fosse mais uma peça de teatro. Porque se trata de uma experiência que as pessoas entram e interagem como se não se fosse uma peça de teatro. Eu via a reação da plateia e pensava: 'isso não parece reação de público de teatro'. Ou pelo menos não do tipo de teatro que fazemos.

JG: Ela muda de papel

LM: É, ela está envolvida ali de uma outra maneira.

JG: E você acha que é por que?

LM: Acho, não tenho certeza, que é porque a apreciação estética do espetáculo é deixada de lado. Em um determinado momento você percebe que não tem estética realmente. Claro que tem, é essa. Mas você entende, não é sobre isso, não é por isso que estou aqui. Então você entra num outro fluxo, de presença, daquelas pessoas naquele lugar, e do compartilhamento que está acontecendo ali, não nesse lugar estético do 'nossa, que puta cena essa'. Eu não vejo que a percepção vai para o lugar que é normalmente do teatro. Isso vai se diluindo durante o espetáculo. Porque você não recebe isso. Então a expectativa disso não existe. Minha impressão é essa.

JG: E você falou que o perfil do público muda, por que?

LM: O *Jardim*, o *Amadores* e o *Ficção* têm dois públicos muito diferentes que apreciam nas apresentações. No *Ficção* eu sinto que tem público que está ali fascinado com a brincadeira de ficção e realidade, com o jogo do teatro e tem um público que 'tá' pensando 'é o pai dele que tá aqui'. E às vezes esses dois públicos se coincidem. No *Jardim* é mesma coisa, tem público pensando, que inteligente isso, olha a simultaneidade, aquilo completa aquilo ali, essa estrutura... e tem outro pensando, 'meu bichinho de pelúcia' aqui. Melodrama. E no público de *Amadores* tem uma parcela que fala: 'isso não é uma peça' ou 'isso não é arte'. Eu escutei a fala de uma pessoa que disse: 'esse espetáculo enterrou a Companhia Hiato'. Não tem essa expectativa, entende? E tem um outro público que está aqui interessado no que estou interessado, que é o jogo com os não atores e tal. E tem ainda as pessoas que estão ali se emocionando, coladas na história. Eu não sinto que *Amadores* faz a mescla desses dois públicos. Porque ele conta as histórias emocionais do tipo 'aqui é pra chorar' e ele ao mesmo tempo está questionando se é pra chorar mesmo. Então tem um público pensando 'gente, você não está se emocionando com essa narrativa?'. E tem outro que pensa 'mas eu não devia estar chorando. Eu tô caindo na armadilha que eles estão denunciando'. Sabendo da história de redenção, que tudo isso é uma construção, ainda assim estou aqui me emocionando muito.

JG: E outro elemento do espetáculo é que vocês também dialogam muito com a cultura pop, não só pelo *Rocky Balboa*, mas também via *Lua de Cristal*, Beyoncé etc que aparecem nos outros solos. Você diz que dialoga com o Jérôme Bel e ele também costuma trazer para seus espetáculos essas referências. Isso surge de algum interesse específico?

LM: Não específico. Não é uma coisa assim: 'vamos usar isso'. No *Amadores* a gente tinha quatro linhas de trabalhos nos ensaios: entrevistas, aulas que uns davam para os outros, depoimentos/habilidades. E o outro eram as referências: que cena, que filme eu gostaria de ter feito, que personagens eu gosto de fazer, que filmes eu assisto em casa. Referências culturais de todo mundo. E aí, não tem como simular outras referências. Por exemplo, a gente tem o [Erik] Satie ali, que não é uma referência cultural, mas é a referência do Giovanni, que ele tocou no teste dele. Ele também falou do Satie ser um amador e tudo. Então não tinha como fugir. E aí não tem esse fingimento de que vai colocar Beyoncé, não, o Thiago realmente dança Beyoncé. É como realmente as coisas são. Não é interesse do tipo: 'então vamos colocar elementos da cultura pop', estamos falando da gente. Eu amo *Evidências* também, faz parte da minha história, mas faz parte primeiro da história da Rose.

JG: Porque isso está colado na vida cotidiana das pessoas.

LM: Tá colado... Eu tinha uma ideia antes de fazer os *Amadores* que era um projeto assim: a gente ia pra casa das pessoas, a pessoa mostrava o quadro na parede dela, e a pergunta era: 'por que isso é uma obra de arte?'. E o público ia assistir aquilo e a pessoa ia dizer: 'isso é uma obra de arte porque foi minha tia que pintou esse palhaço, estava numa aula de pintura etc'. Pra questionar a conceitualização de arte mesmo, sobre porque o quadro do palhaço ali não é um objeto de arte e o outro é um objeto de arte. Esse

questionamento, eu tinha esse impulso de falar disso, eu me interessei pelas histórias, do tipo: 'esse quadrinho aqui, o que é isso?'. Então era natural também que eu perguntasse para eles quais eram as referências de arte deles. O que eles veem, aí é Beyoncé, é clichê, é *Por Elise*, é isso que acontece, são essas coisas que estão ali, e que não são menores que outras coisas, elas estão ali porque são como eles interagem com o mundo. E aí, se você coloca numa plateia do Sesc Consolação, isso vira pitoresco, 'nossa, *Lua de Cristal* no Sesc Consolação'. Mas se fosse *Lua de Cristal* na festa de formatura não seria pitoresco. É o deslocamento de novo, você fala: 'colocaram isso aqui!'. A gente tem quase um senso prepotente do tipo: 'isso não deveria estar aqui'. Sabe? Uma sensação de público treinado, a gente adora, 'entrou a Beyoncé', mas a sensação de fundo é: 'isso não devia estar aqui, nesse lugar de arte'. É a mesma coisa que os amadores: 'eles não deviam estar aqui'. Acho que no fundo no fundo tem isso, é um prazer, mas que vem de um incômodo, sabe, daquilo estar aí.

JG: E falando em referência, já vi em uma entrevista que alguma atriz da companhia citou *O Mestre Ignorante*, do Rancière. Quais foram as referências, sejam artísticas ou teóricas, que ajudaram a construir esse pano de fundo do espetáculo? Lembro de você ter mencionado, por exemplo, o Jérôme Bel.

LM: O Jérôme Bel é uma referência sim, mas desde *Ficção*. Na verdade, o projeto de Amadores ele já existia desde essa época. Tava em Nova York falando com um curador que levou a gente para Bruxelas, o Christophe [Slagmuylder], e aí falei do projeto de *Amadores* pra ele e ele comentou: 'nossa, o Jérôme Bel vai fazer um projeto sobre isso também, que é com bailarinos'. Aí, falei, bom, vou olhar para isso. Aí eles estrearam no Kunstenfestivaldesarts, vi os *teasers* do espetáculo e vi uma entrevista com ele. Com certeza o Jérôme é uma referência. Desde antes, desde a entrevista que ele faz com um bailarino (*Pichet Klunchun and myself*). Essa entrevista, na verdade, foi muito importante. Foi mais referência do que *Gala*. Porque essa a gente viu o vídeo integral no site. Eu vi aqui, ao vivo, e vi o vídeo. Essa entrevista sim foi uma grande referência. Porque ali tinha isso de um ensinar para o outro. Porque ali começava o Jérôme Bel como o artista contemporâneo e o Pichet Klunchun como um artista típico, um artista folclórico. E aí ele ia explicando para o Jérôme Bel sua dança, e um vai desvalorizando ou valorizando o conhecimento do outro. Tinha essa troca de saberes ali.

JG: Como uma troca distanciada, de um fazer perguntas para o outro em contextos culturais que não eram os mesmos...

LM: Exatamente. E tinha até um preconceito, né? Há um julgamento do olhar da arte que o outro faz. Foi uma referência grande. Aquele livro que está ali, *Pontos de Vista: Artistas e seus referenciais*, do Sesc, foi uma referência também. Que a gente usou muito. São artistas contemporâneos que falam dos artistas que os inspiraram. Aí vieram as histórias das referências, de como você modifica essas referências, que ficção você consome. E aí tem esse, que não é um livro bom, o título é até um pouco esquisito, que é *Arte como Terapia*. Do Alain de Botton. Comecei a ler, deu um pouco de preguiça no início, mas é

até bom, porque analisa várias obras e fala das funções da arte. Aí é muito prático, pois embora eu não concorde com varias coisas, as entrevistas foram guiadas um pouco por isso, de qual a função que a arte tem na vida da pessoa. Queríamos entender porque você sai de casa e vai fazer aula de canto toda quinta-feira, porque você precisa disso. E esse livro trata disso, da função que a arte tem de equilíbrio, de balançar a vida, de nos lembrar daquilo que a gente se esqueceu. O filme iraniano também, *Salve o Cinema*, a gente viu muito. Um filme maravilhoso, que guiou muito as entrevistas, mas ele tem uma crueldade que não fui capaz de ter.

JG: E o que eu não tinha te perguntado ainda, embora a gente tenha ido numa trajetória cronológica, é: do díptico *Ficções*, como é que vocês vão para o *Amadores*, como surge esse desejo, não só de trabalhar com não atores, mas ter essa ideia de atores amadores, como surgiu o projeto?

LM: Esse projeto, é engraçado que surgiu antes do 2 *Ficções*. A gente fez o *Ficção*, a gente estava em Bogotá, eu tava no avião, pensando nesse projeto que te falei, da obra de arte, do apartamento, tipo a pessoa indo lá falando: ‘meu quadrinho’, pensei nisso, pela experiência mesmo, de chegar na casa de pessoas e olhar para os quadros. Na minha casa, quando eu era criança, minha casa era um hotel, e tinha um quadro que era uma Santa Ceia enorme, que na verdade não era um quadro, era um tapete persa que um amigo do meu pai trouxe de viagem para ele. Daí meu pai emoldurou o tapete e colocou na parede. Só que minha casa não é uma casa religiosa, minha casa não é uma casa em que justificasse uma Santa Ceia ali. E lembro muito de perguntar para o meu pai porque a gente tinha aquilo ali e dele falar: ‘mas não é sobre a Santa Ceia, é sobre quem me deu, é sobre a história do quadro, do tapete’. Isso era muito forte pra mim.

JG: O contexto.

LM: Sim, o contexto. E também na outra sala da minha casa tinha outro quadro que era o Jesus Cristo, escrito embaixo: “eu sou a verdade e a vida”. Já viu esses quadros? E também eu falo: “mas não faz sentido, ninguém fala de Jesus Cristo na minha casa, por que ‘eu sou a verdade e a vida’?”. Aí meu pai falou: ‘mas não é sobre a gente, é que isso deixa as pessoas felizes quando estão aqui, isso dá conforto pras pessoas’. Aí minha pergunta era: porque o quadro da paisagem comprado numa feirinha dá um conforto pras pessoas, a ponto delas terem isso em casa? Era esse o meu estímulo.

JG: Sabe que tem uma peça que estreou ano passado do Rimini Protokoll (*Europa em Casa*) que a gente compra o ingresso, te dão o endereço de alguém que se dispôs a abrir a casa para uma peça e nós vamos para os apartamentos dessas pessoas. E uma das ações é: um dos participantes escolhe um objeto da casa e pede ao anfitrião para contar a história daquele objeto.

LM: Quero ainda fazer um dia. Para pensar na função da arte. Estava no avião pensando nisso, aí pensei nessas pessoas que fazem aula de tango, aula de decorar vaso, qual é o prazer que as pessoas têm nisso? Ou mesmo a igreja evangélica, qual é o lugar que ela tem [...] de substituição desse lugar da arte,

da representação, porque a gente precisa disso? Aí tive a ideia: ‘e se a gente falasse com essas pessoas?’ ‘E se fosse um espetáculo que a gente conversasse com essas pessoas mesmo?’. Então surgiu o espetáculo...

JG: Estritamente de amadores, né? Porque no elenco nem todo mundo tem um hobby amador...

LM: Não, no começo as pessoas traziam alguma arte amadora mesmo. E aí o formato que eu tinha pensado iam ser entrevistas, tipo o Jérôme Bel, um ator entrevistando um amador, e perguntar: ‘bom, por que você faz isso’, e ele entrevistando o ator também. Para falar da função da arte. Isso ficou guardado, eu falei do projeto para os atores, fiquei pensando nisso durante muito tempo. E aí veio o *2 Ficções*. Que, no final, foi um fracasso, não um fracasso de público, né, mas um fracasso pra gente, porque a gente não conseguiu fazer o que se dispôs a fazer. O espetáculo faleceu mesmo, ele falava sobre a falência de uma peça e a peça faleceu. E no *Ficção* eu já sentia um pouco isso, que o lugar da representação, depois do *Ficção*, tinha ficado comprometido pra gente.

JG: Comprometido em que sentido?

LM: De pegar e montar um texto e fazer uma peça com atores atuando e fazendo um texto.

JG: No sentido que já não era mais o que interessava.

LM: Isso, ficou faltando uma crença pra fazer isso, eu falava: ‘meu deus do céu, pra quê fazer isso?’.

JG: E ‘pra quê fazer isso’ no sentido de que isso é menos interessante? Por que entra a crise?

LM: Não que seja menos interessante, é uma crise que... dentro do nosso caminho, dentro do que eu quero fazer, isso é só uma das camadas, entende? Só uma das camadas. Fiz todo esse esforço para criar uma ficção quando o jogo, o compartilhamento do que é genuíno no teatro é isso, é o real e o ficcional que está sendo compartilhado ali, mesmo quando é uma peça. E estava difícil falar: ‘bom, vamos montar uma peça, montar um texto, é isso’. E eu achei que seria interessante olhar para o outro lado, sair um pouco do biográfico. Porque apesar do *Ficção* e do *2 Ficções*, eu poder dizer que eles não são narcisistas, de algum modo eles são, pois estão olhando muito privadamente para as questões públicas. Claro, em algum lugar, fazer arte tem um pouco de narcisismo. Mas pensei, ‘bom, esse narcisismo aqui, se eu continuar aqui, vou patinar nisso’. Tem muita coisa para ser dita aqui, mas vou patinar. Eu preciso lidar com esses mesmos temas olhando pra fora, olhando pros outros também. E aí olhando lá pro começo, pro mau teatro, pra quem não sabe atuar. O que move, qual é o desejo, o que nos move a estar num palco? O que leva uma pessoa a mandar um currículo pra falar da vida dela dentro de um palco? O que é esse motor que a gente tem, é o mesmo motor de colocar um quadro na parede, né? Porque eu tenho vontade de estar no palco, qual é esse desejo? E mesmo para os atores, por que esse desejo? E aí foi assim que as coisas foram surgindo, nesse lugar.

JG: E pensando que *Amadores* estreou em maio deste ano, as reverberações disso você já pode esboçar? Do que se projeta, a partir dessa experiência, em relação aos desejos futuros ou de como essa experiência transforma a Cia. Hiato? Já te vi falando em alguma entrevista que foi uma experiência muito forte...

LM: É, foi muito forte. A gente voltou a um lugar do teatro que estava perdido. Porque sinto que a gente vai entrando no estudo do teatro, do conceito, da coisa e vai se afastando desse lugar que é o lugar do 'por que eu tenho um quadro pendurado na casa', de porque eu faço isso no final das contas. Porque a coisa vai ficando tão conceitual que ela se afasta das motivações iniciais e esse projeto me reconectou com essas motivações. Eu sinto essa ingenuidade, esse prazer, no [...] fato de estar no palco compartilhando essa presença com essas pessoas. E aí eu sinto que isso volta, é como se fosse um retorno, que isso quase permite que a gente volte à representação, quase permite que: 'bom, entendi, é sobre isso, é sobre o desejo de representar, então não estou num lugar diferente desses amadores, eu tô no mesmo lugar que eles', é quase um retorno assim. E usando os mesmos códigos, de que tudo é um jogo entre a minha vida, a vida da pessoa que está assistindo e o que a gente está criando juntos ali, mas numa permissão pra representação, sabe? Porque quando você vai entrando muito no ator, na vida, você vai perdendo a permissão de representar, porque tudo vai soando muito artificial, né? As coisas vão ganhando uma artificialidade. Mas aí se você pensar: "bom, mas é isso que tô buscando, a artificialidade", então o artifício também me interessa, então posso voltar à representação, embora nunca da mesma forma que antes....

JG: E embora exista uma linha dramática clara criada por você, a partir do momento que as histórias vêm dos participantes, como você pensa a questão da autoria? Até que ponto ela é partilhada? Até que ponto os amadores tiveram autonomia para contar suas histórias, até que ponto você as editava? Como lidava com a autoria deles e a sua, como essa negociação ia acontecendo para chegar em um lugar que fosse tanto seu quanto deles?

LM: Durante o processo, tinha-se a ideia de que a dramaturgia fosse inteiramente compartilhada. Não definir quem faz o quê, não ter divisão de funções. Mas isso é a teoria, porque na prática é diferente. Como se eu colocasse que, na teoria, é uma dramaturgia minha, mas não é uma dramaturgia minha. Eu tô um pouco desapegado com isso da autoria, pra ser sincero. Porque tem uma coisa da autoria que é a do pensamento da coisa, que pra mim é muito mais interessante do que a literatura que brota dali, entende? Esse texto, essa frase, isso pra mim não é o que me motiva, não ali no *Amadores*. Mas é o pensamento que abarca tudo isso, que dá forma para que isso possa existir, ele sim me interessa. Pois eu sei que essas histórias em outra moldura, em outra estrutura autoral, elas teriam outras leituras, seriam histórias diferentes, funcionariam de outro jeito. Então é um pouco nesse lugar que eu entendo a autoria do espetáculo - e não no lugar do "esse texto é meu, isso e isso". Nesse sentido, é um outro lugar de autoria. E mesmo de encenação. A encenação tenta comportar esses materiais diversos e não se

mostrar como uma encenação. Não se trata de dizer: 'que puta encenação, que puta texto!'. Na verdade, é como se essas coisas tivessem que ser invisíveis para o espetáculo poder existir. Quase como no *Ficção*, em que a autoria tinha de ser invisível para que ele funcionasse. Porque senão a autenticidade, o que eu projeto para o público - de colar a pessoa com o que ela está falando - se eu coloco um autor no meio isso destrói tudo. Então tem que ser uma autoria quase invisível.

JG: E essa proposta de ensaiar *Amadores* pouco tempo, de fazer um processo de criação curto, tinha a ver com uma necessidade de ordem prática ou era para evitar uma formalização?

LM: Tinha a ver com o pouco tempo que a gente tinha, eu tinha medo...

JG: Porque com atores quase sempre é muito mais tempo...

LM: Muito mais. Eu tinha medo do tempo curto e ao mesmo tempo sentia que precisava desse tempo curto porque eu tinha medo também, às vezes, da extrema formalização. É que eu não tinha experiência e não sabia como seria. Mas os ensaios me mostraram que não importava quantas vezes aquilo era repetido, porque era repetido no contexto de vida deles, não no contexto de teatro. A experiência me mostrou isso, que repetir não era um problema. Mas tinha um desejo de fazer curto também para que aquilo não se perdesse. Porque um ator pode suportar as agruras de um processo longo, mas sentia que com os amadores a gente não podia cair nesse lugar, porque como eles não são treinados para esse processo, a desistência é muito fácil. Isso era um medo que eu tinha. Então fizemos um mês de ensaios. Mas esse pensamento foi antes, depois vi que o processo longo não seria um grande problema.

JG: Assim como as temporadas longas e também as sucessivas mini-temporadas...

LM: Exato. Era um medo, tinha medo da segunda apresentação, de como ia ser isso agora, com o público...

JG: De engessar?

LM: De engessar, ficar formal, de ficar teatral, é até feio falar isso, mas de perder o impulso que aquilo tem, de experiência.

JG: Por que esse impulso, por mais que seja uma ficção, uma narrativa, no fim ele segura a atuação, como se fizesse um equilíbrio, já que não existe a técnica. Seria isso?

LM: Exato. O processo curto foi muito intenso porque para eles era tudo muito intenso e muito novo, do tipo: 'nossa, isso tá acontecendo na minha vida'. Mas eles tinham uma angústia porque eu não dei texto para eles, não falei o que seria. Até na semana da estreia eles não sabiam o que era, falavam 'mas, o que vai acontecer?'. E eu dizia: 'não sei, a gente vai chegar lá e ficar rolando no chão'... cada dia pensava uma coisa, não tinha estruturado nada. Eu só estruturei quando tive certeza dos materiais.

JG: No bate-papo que aconteceu no Itaú Cultural sobre *Amadores*, os participantes contaram que eles ajudaram a pensar o que ia entrar de acordo com roteiro do *Rocky*, foi isso?

LM: Sim. A gente colocou os 12 passos da trajetória do herói e eles escolhiam o que entraria em cada momento. Cada uma escolhia as cenas mais marcantes dos outros. E o processo é muito revelador, porque sempre eram as mesmas cenas as que eu escolheria também.

JG: Eram as mais emotivas?

LM: Não, umas cenas mais engraçadas, às vezes umas cenas emotivas, ou a aula de caratê, por exemplo. E aí a gente selecionou, jogou um monte de cenas fora, e não precisei passar pela violência de cortar a cena de ninguém...

JG: O que é um modo de autoria partilhada também.

LM: Exato. Porque as cenas foram escolhidas ali, foram as cenas que apareceram ali, porque não queria dizer: 'sua cena não é boa'. É uma coisa que eu não queria fazer. Não queria dar valor, fazer juízo de valor nesse lugar da cena. E com essa gerência de cenas, eles colocaram as cenas no lugar que achavam que tinha de ser.

JG: E coincidiu com o seu desejo?

LM: Algumas coisas sim, outras não. Aí eu mudava. Um dia eu cheguei com o roteiro. Na verdade, depois que eles opinaram, pedi para cada ator fazer um roteiro também, de como achavam que tinha de ser a peça, peguei todos os roteiros, de todos os amadores, de todos os atores, e fiz o meu roteiro.

JG: E desde o início os atores já estariam em cena, isso era uma premissa do projeto?

LM: Era uma premissa do projeto, mas durante o processo a gente quase tirou todos os atores.

JG: Por que?

LM: Porque no meio do processo comecei a ver que as histórias dos atores – e isso é fato – são as menos interessantes, se comparadas com as outras histórias. Os atores estão sempre descredibilizados. Como no [filme] *Jogo de Cena*, do Eduardo Coutinho. Você coloca a atriz e a pessoa real, aí você pensa: 'ai Marília Pêra pelo amor de Deus não me venha fazer cena...' entende? Você tem o real ali e eles estão sempre em desvantagem. E aí durante pensei: 'bom, vou ter que tirar os atores'. Conversei com os atores e tal. Mas depois pensei: 'Não, o fato deles estarem em desvantagem é importante para o espetáculo também'. Porque cria uma camada a mais. É claro que eles estão em desvantagem, eles sabem disso. E a gente precisa falar: 'eles estão em desvantagem'. Você queria vir no teatro vê-los fazer boas cenas, mas tem uma coisa maior que isso, eles relativizam também a coisa toda. E sob uma perspectiva interna, os atores estarem em cena é muito

importante para os amadores. Dá uma segurada ali na estrutura, de energia mesmo, de força, de concentração.

JG: E como tem sido ao longo das temporadas isso de lidar com pessoas que não tem uma rotina profissional no teatro, tem dado certo?

LM: Teve um ator que faltou a uma apresentação. E uma atriz ficou doente durante a primeira temporada e não fez três apresentações. Mas, de resto, são muito disponíveis. É sempre uma questão ir para festivais, em relação a horário, viajar, sair, porque eles trabalham. No que se refere à produção, é complicado. Mas pessoalmente, artisticamente, é muito tranquilo.

D. ENTREVISTA COM CÉDRIC ANDRIEUX (GALA)

Nanterre, 13 set. 2015. Não publicada. Rascunho de transcrição.

JG¹⁷⁸: Why did you decide to work again with Jérôme Bel?

CA: Actually, he talked to me about the project, last summer, but with the idea that I wouldn't be on stage. With the idea that I would be more like in an assistant position. Which I thought it was interesting and I also worked with him in two different projects, *The show must go on*, at the Ballet de l'Opéra de Lyon, and in my solo (*Cédric Andrieux*). And so it's gonna to be interesting to see more the creation process and being part of the group, cause I was not on the process creation in *The Show Must Go On* and my experience of creation with him was one-on-one basis. So I was curious, because after my solo he did *Disabled Theater*, *Cour d'honneur*, so he did more big group pieces, and I guess I was curious to see how he would communicate. And then after that he worked on solos, more one-on-one and also about making the performer more responsible, like was with Veronique or Pichet or myself, was more responsible what we were saying and also on the production. And I was just curious to see after that experience that he had working with more individuals, if he had moved his perception of a group and how he would deal with the group, how he would direct and also the idea of working with people that never had worked before and by that I mean non professional, it was also interested to me and I was also interested to see how he would going approach that relationship. But, as I said, I thought I was not supposed to be on stage [...] but it just happened. So I didn't know, we didn't discuss, but I think it also make sense cause the other assistants also rebuilt the piece, Federic, Sheila, and of course to have the experience of doing the piece [...] can enrich what you're going say. So maybe that also came to his mind.

JG: Thinking about the autonomy and freedom you had here and on your solo, what's is the main difference that you see in both works?

CA: I wouldn't use the word freedom for the solos and also for the *Show must go on*. I do feel that in these piece (*Gala*) it is 'let it go' a lot more. And he (Jérôme Bel) had to. I think working with *Disabled Theater* company forced him to 'let it go' because with this actors, he couldn't be as demanding as he used to be with the controlling and which he was for the solos or for *The show must go on*. Even though, from audience point of view, you can't see that control, you see like that maybe an expression of a casualness, but it's very worked on casualness, with this actually the first part is very contrived. Of course, even the way it's constructed, like one-by-one, and it's very Jerome Bel in that sense like: everyone has a task, every one of us need to do it, it's very clear. But then the second part is very much about 'let it go'. Actually, I mean that's how I

¹⁷⁸ Legenda: JG (Julia Guimarães) / CA (Cédric Andrieux)

approach it from me, it's how is fun for me to do it, actually I end up doing things that I don't know how to do and it's not a matter of doing [...] and I do things that I've never done before like the zouk of Mariolette. And she has this dance that become a couple dance. It's things, materials that I've never touched before. So for me that was very interesting and I do find a lot more freedom than what I've experienced before in Jerome's work or other works.

JG: And in your solo how did you and Jérôme dealt with autonomy, control and freedom?

CA: This solo is a part of a serie and what he was interested is in our invoice to talk about a bigger history than our own history, but he is only creating the piece with the material we give him. He can't invent anything. And he had to trust that what we were saying was true. So I guess the freedom you have is the freedom you give yourself. To say what I do wanna say and it was a lot of conversations back and forward, lots of conversation, talking, and even after the solo was created we were still talked on changing it

But there was very freedom [...] in this sense is pretty much about was Jerome's work is about, you know, like being aware that's no fourth wall, that you are in a specifically place, in a stage, sharing the same sense of time and space with audience, it's maybe about freedom about being aware.

JG: What do you like most in *Gala* is coping?

CA: Yes, sure. I think is the mainly part of the piece. And I think most people as well. The first part is cruel. You're by yourself, need to do figures or improvising [...] you know, it's very naked, and the challenge is to like to find the desire even in that part.

JG: And can you enjoy it?

CA: Yes. Because it's so short and it's so simple. And the issue is not about doing something perfect. This is not at all what the premise of the show is. So, that help us to let go. It's about all of us doing the same thing [...] like figures of styles and what is interesting is to see how individuals take that figures and do that. It's also so rich. That's why for me it help me let it go. It's not about you, it's about the group. It's about the community we form. And that I think is the interesting role to the show. Specially for us performers, professionals, who had entire lives about ego issues, body issues, competition on to be good, feeling bad, bla, bla, bla, it's also really nice way to re-approach the stage in a different way that is driven by things that are other than ego. It's definitely the first time that I find I can 'let go' to do something well and not about to be as good or as best as I can. Even when I'm trying to copy as well as I can, but knowing that I probably will make a fool of myself, I probably will make it bad, and it's fun.