



Gustavo Lourenço Jorge Guimarães

**Inventar aumenta o mundo:
Investigações sobre teatro e suas possibilidades de
reverberação no mundo contemporâneo**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Maria Isabel Mendes

Rio de Janeiro
Agosto de 2012



Gustavo Lourenço Jorge Guimarães

**Inventar aumenta o mundo:
Investigações sobre teatro e suas possibilidades de
reverberação no mundo contemporâneo**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada:

Profa. Maria Isabel Mendes

Orientadora

Departamento de Ciências Sociais – PUC-Rio

Profa. Angela Materno de Carvalho

Departamento de Teoria do Teatro – Unirio

Prof. Fernando Cocchiarale

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Profa. Monica Herz

Coordenadora Setorial de Pós-Graduação
e Pesquisa – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 02 de agosto de 2012.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, do autor e do orientador.

Gustavo Lourenço Jorge Guimarães

Graduou-se em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 2009. Logo depois, ingressou no Mestrado em Ciências Sociais, em 2010, concluindo o curso em 2012. Desenvolveu estudos ligados à história da ciência, história social da cultura e antropologia das artes.

Ficha Catalográfica

Guimarães, Gustavo Lourenço Jorge

Inventar aumenta o mundo: investigações sobre teatro e suas possibilidades de reverberação no mundo contemporâneo / Gustavo Lourenço Jorge Guimarães; orientadora: Maria Isabel Mendes. – 2012.

137 f.; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Ciências Sociais, 2012.

Inclui bibliografia

1. Ciências Sociais – Teses. 2. Antropologia da arte. 3. Teatro. 4. Política da arte. 5. Criatividade. 6. Recepção. 7. Experiência. I. Mendes, Maria Isabel. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Ciências Sociais. III. Título.

CDD: 300

Para Luar Maria.
Sem ela, nada disso seria possível.

Agradecimentos

Agradeço à todos aqueles que colaboraram, direta ou indiretamente, para esta pesquisa.

À minha mãe, Solange, por todo carinho e atenção ao longo da minha trajetória.

À Luar Maria, responsável direta pela escolha e desenvolvimento deste trabalho. Este trabalho é, em parte, também seu.

Aos amigos que fiz no mestrado, agradeço muito pelas conversas e angústias compartilhadas. Em especial, agradeço à Clara, Jan, Lelê, Victor e Renata.

Agradeço à minha orientadora, Profa. Maria Isabel, sempre levantando discussões instigantes e disposta a ajudar no que quer que seja.

À Profa. Santuza Naves, pessoa de energia e brilho incomparáveis, que não está mais entre nós, mas permanece viva neste trabalho, pelas indagações feitas e pelas indicações dadas na qualificação.

À Profa. Angela Materno, por aceitar fazer parte desta banca e contribuir com suas considerações sempre pertinentes e questionadoras.

Ao Prof. Fernando Cocchiarale, pela disposição constante em ajudar e pelos elogios feitos ao presente trabalho.

Aos profissionais e estudantes de teatro que conheci nesta empreitada, em especial os amigos da Unirio e aos atores e diretores de “Como cavalgar um Dragão”: Fred, Vitor, Marília, Nina, Dominique, Diogo e Flávia, pelo carinho da acolhida.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios prestados, sem os quais o presente trabalho não poderia ter sido realizado.

Resumo

Guimaraes, Gustavo Lourenço Jorge; Mendes de Almeida, M. Isabel.
Inventar aumenta o mundo: Investigações sobre teatro e suas possibilidades de reverberação no mundo contemporâneo. Rio de Janeiro, 2012. 137p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho tem como objetivo lançar um olhar sobre o teatro contemporâneo, a partir de discussões voltadas para seus aspectos de recepção e criatividade. O recorte estabelecido a partir destes dois eixos foi escolhido tendo em vista que a importância do estudo da arte para a antropologia não está na obra artística em si, mas nas práticas que a rodeiam. Partindo das minhas próprias observações - tanto no trabalho de campo em que acompanhei o processo de criação da peça “Como cavalgar um Dragão”, da Companhia de Teatro Inominável quanto a partir do meu lugar como espectador de teatro – estabeleço algumas perspectivas teóricas a respeito das conexões entre arte e política no mundo contemporâneo. Neste sentido, através do estudo das práticas artísticas envolvidas na produção e na recepção da obra de arte, o entrelaçamento entre política e arte é percebido sob o signo da experiência, que envolve tanto artistas quanto espectadores.

Palavras-chave

Antropologia da arte; Teatro; Política da arte; Criatividade; Recepção; Experiência.

Abstract

Guimaraes, Gustavo Lourenço Jorge; Mendes de Almeida, M. Isabel (Advisor). **Invent increases the world: Investigations about theater and its possibilities in contemporary world.** Rio de Janeiro, 2012. 137p. MSc. Dissertation – Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This paper aims to cast an eye over the contemporary theater, based on discussions focused on aspects of reception and creativity. The cutout set from these two axes was picked in view that the study of the importance of art to anthropology is not the artwork itself, but the practices that surround it. Starting from my own observations - both in the field work that I accompanied the creation process of the play "Como cavalgar um Dragão" [How to Ride a Dragon], from Unnamed Theatre Company as from my seat as a theater spectator - I establish some theoretical perspectives about the connections between art and politics in the contemporary world. In this sense, through the study of artistic practices involved in the production and reception of the artwork, the intertwining of politics and art is perceived under the sign of experience, involving both artists and spectators.

Keywords

Anthropology of Art; Theater; Politics of Art; Creativity; Reception; Experience.

Sumário

1. Introdução	11
2. Vendo de perto como é: O percurso e os percalços do processo de criação de “Como cavalgar um Dragão”	26
2.1. Primeiro embate	26
2.2. Aquecimento	29
2.3. Caminhando por incertezas	35
2.4. “Não falhei, encontrei dez mil soluções que não davam certo”	40
2.5. Criando em conjunto	46
2.6. Você sempre cria a partir de algo que já existe?	51
2.7. Mudando o rumo das coisas	54
2.8. “É complexo porque vira escolha”	58
2.9. “O ator deve estar sempre preparado para o que não sabe que virá”	64
2.10. Chegando ao fim?	69
3. O teatro fora de si: Considerações sobre a importância do espectador na política da arte contemporânea	73
3.1. Não há teatro sem espectadores	73
3.2. Polissemia cênica e o lugar do corpo	76
3.3. Ampliando as possibilidades	78
3.4. Reinventando lugares comuns	81
3.5. A eficácia da suspensão	85
3.6. A “arte política” e a “política da arte”	89
3.7. A estética da iminência	92
3.8. O teatro contemporâneo e a recriação da narrativa	96
3.9. O espectador e a “política da arte”	101
3.10. “Uma imagem nunca está sozinha”	103
4. Experiência e política: A importância da ideia de experiência no mundo contemporâneo	108

4.1. Informação e experiência	108
4.2. Experiência como saber	110
4.3. Uma política do sensível	112
4.4. A sala de ensaio como o lugar da experiência	115
4.5. Partilhando sensibilidades	120
4.6. Experiência e política	123
5. Considerações finais	126
6. Referências bibliográficas	128
7. Anexos	134
7.1. Ficha técnica de “Como cavalgar um Dragão”	134
7.2. Trecho de entrevista de Rancière sobre Revolução para Revista Cult	136

O mistério das coisas, onde está ele?
Onde está ele que não aparece
Pelo menos a mostrar-nos que é mistério?
Que sabe o rio disso e que sabe a árvore?
E eu, que não sou mais do que eles, que sei disso?
Sempre que olho para as coisas e penso no que os homens
Pensam delas,
Rio como um regato que soa fresco numa pedra.

Porque o único sentido oculto das coisas
É elas não terem sentido oculto nenhum,
É mais estranho do que todas as estranhezas
E do que os sonhos de todos os poetas
E os pensamentos de todos os filósofos,
Que as coisas sejam realmente o que parecem ser
E não haja nada que compreender.

Sim, eis o que os meus sentidos aprenderam sozinhos:
- As coisas não tem significação: têm existência.
As coisas são o único sentido oculto das coisas.
(Fernando Pessoa)

1. Introdução

1

As primeiras perguntas relevantes que as ciências sociais deveriam fazer, ao interrogar qualquer tipo de tema, seriam em torno de “o que é isto” e “para o que serve?”. É natural que um pesquisador, antes ou durante seu trabalho, tenha questões como estas, em menor ou maior intensidade, permanentemente consigo. Para aquele que debruça-se sobre o tema da arte, o problema aparece de imediato, já que a primeira pergunta estaria desde então fadada ao fracasso e a segunda ensejaria respostas bastante complicadas.

É claro que a maior parte dos conceitos triviais que utilizamos frequentemente não compõe de maneira alguma um consenso, nem na fala comum, muito menos no debate acadêmico. Conceitos como política ou economia, por exemplo, poderiam ser tomados de diversos ângulos e definidos de variados modos. Estas palavras, que historicamente assumiram diversas formas, correndo em bocas de homens de distintos tempos e espaços, em diversas línguas, em infinitas ocasiões, são sempre de complicada definição e estão em contínua mutação.

Isto não permite, no entanto, que não seja formulada uma certa noção do conceito para si, principalmente aqueles que debruçam-se diariamente sobre a reflexão teórica ou/e prática acerca de determinado objeto de estudo. Isto permite uma definição precariamente homogênea, mas que de alguma maneira é razoavelmente aceita pela comunidade.

No caso da arte, estabelecer este significado se torna praticamente impossível, inviabilizando uma definição minimamente aceitável. Sabíamos, talvez, o que era arte há dois séculos atrás, mas hoje em dia será que ainda sabemos? É bastante óbvio que se alterou o estatuto da arte, assim como também o daqueles que podem ser considerados artistas. Mas a mudança é a única certeza da história. A grande peculiaridade, neste caso, é que o conceito de arte não supõe qualquer tipo de consenso mínimo, tampouco algum apontamento claro, mesmo que minimamente homogêneo.

Se pedirmos à qualquer pessoa que nos forneça algum exemplo de arte, surgirão talvez a Monalisa, de Da Vinci, a Nona Sinfonia, de Beethoven, a Divina Comédia, de Dante, a Guernica, de Picasso ou então Davi, de Michelangelo. Estas são, indiscutivelmente, obras de arte. As obras acima citadas são normalmente descritas como fruto da criatividade de gênios e desta forma, o público em geral se dispõe, de antemão, a saudá-los como ícones da cultura ocidental.

A trama se revela mais complexa, porém, se acompanhamos o surgimento de diversas correntes artísticas no início do século XX. Um dos artistas, por exemplo, que mais influenciou a arte do século XX foi Marcel Duchamp. No entanto, Duchamp possui pouco em comum com os exemplos citados acima. Dentre suas obras, está um mictório conservado em museu, que não guarda qualquer diferença em relação àqueles que diariamente avistamos em banheiros da cidade. O que valida então a afirmativa que Marcel Duchamp seja um grande artista do seu tempo?

Recentemente, visitei exposição dedicada à Andy Warhol, ícone da chamada PopArt americana, na companhia de minha mãe. Ao chegarmos, levei-a para conhecer uma das obras de arte mais importantes do século XX, as suas caixas de brillo. Se tratam de caixas de sabão da marca Brillo, também idênticas aquelas encontradas nas prateleiras de supermercado (pelo menos nos Estados Unidos), expostas para o público. Minha mãe me pergunta se isto é arte. Respondo que sim e ela me pergunta o por quê. Digo para ela que o artista, ao expor os produtos do supermercado como obras de arte, está dialogando com a história da arte, propondo uma série de questionamentos em relação ao que pode ou não ser considerado arte e abrindo novas perspectivas para o fazer artístico. A arte agora não tem mais a ver com antigos padrões de beleza, originalidade e genialidade. Tampouco, a experiência estética se assume como catártica. Agora, a arte também se coloca na posição crítica de si mesma, desejosa de assumir um lugar de reflexão frente à realidade na qual está inserida.

Sem perceber, me dou conta de que acabei de formular algo que pode começar a balizar uma reflexão sobre o fazer artístico. Ao dizer que a arte está na posição de crítica em relação a si mesma, pressuponho então que a obra de arte não pode mais ser definida como tal a partir de qualidades intrínsecas ou formais. Então, a pergunta “isto é arte?” está de princípio equivocada, pois a definição de arte não vem somente a partir da própria obra.

Movido pela vontade de compreender melhor o que vem a ser este objeto de estudo no qual me debruço, pego um avião até Belo Horizonte para conhecer Inhotim, museu de arte contemporânea criado em 2006 e que, desde então, vem assumindo um papel de destaque na arte contemporânea não apenas a nível nacional, mas também internacional.

Um museu a céu aberto, com milhares de hectares, dezenas de obras de artistas reconhecidos internacionalmente. O lugar é por si só, fascinante. As obras dialogam com o lugar, com o seu entorno. Elas formam uma espécie de conjunto e a própria percepção dos visitantes não está desvinculada do lugar no qual se encontram. Subo até o topo do museu - a própria palavra museu já parece inadequada, visto que pensamos em museu como uma instituição fechada e encerrada entre quatro paredes; neste sentido, Inhotim estaria mais para um parque - e visito a instalação de Doug Atkin, intitulada “Som da terra”. Trata-se de uma galeria, de mais ou menos 20 metros quadrados, na qual nada se encontra. Uma luz branca perpassa todo o lugar que, cercado de vidro, reproduz no seu interior um som aterrador, um tanto quanto sinistro e impressionante. No centro da galeria, uma espécie de cano fura o chão, formando um buraco no solo. Fico um tempo, ando, escuto, observo a paisagem e logo vou embora com a sensação de que não havia valido a pena ter andado tanto para chegar ali. Porém, ao sair e enfim ler a descrição da obra descubro que o cano, incrustado no centro da galeria, tem uma altura de cerca de 100 metros, e o som que é reproduzido dentro do lugar é, de fato, o “som da terra”. Volto imediatamente para dentro da galeria e agora, tenho a sensação de que a obra é muitíssimo mais interessante. A experiência passa a ser outra, e eu passo a relacionar-me de forma inteiramente diversa com a obra. Esta foi, sem dúvida, uma das obras mais interessantes que tive contato em Inhotim.

Refletindo posteriormente sobre esta experiência, lembro da pergunta da minha mãe sobre as caixas de brilho de Warhol e sobre a fundamentação artística à respeito do mictório de Duchamp e talvez os limites imprecisos da arte contemporânea se fizessem um tanto mais claros na minha cabeça a partir de então. Não se trata, talvez, da experiência como somente um contato imediato entre espectador-obra, uma fruição estética direta entre emissor e receptor. Se trata, antes, para o espectador, de conhecer as condições a partir das quais aquela obra foi produzida, com quem e com o quê ela dialoga. A obra de arte deixa,

então, de ser um fim em si mesma, para ensejar uma discussão na ordem simbólica. Deixa, desta forma, de “ser” algo para tornar-se um “vir a ser”.

2

No começo do século XX, assiste-se a uma renovação sem precedentes da própria condição da obra de arte e do lugar do artista nas sociedades modernas. Com o surgimento das vanguardas modernistas, se inicia uma discussão que ainda hoje não vê seu fim claramente definido no horizonte. Deslocando a antiga ligação entre o visível no mundo real e as formas da obra de arte, as vanguardas rompem com a tradição que localizava na arte a efetuação de uma ligação entre o homem e seu mundo, entre o sujeito criador e o objeto representado.

A arte moderna apresentava-se assim como uma renovação crítica frente à história da arte, incitando um desejo declaradamente revolucionário em relação aquilo que até então era considerado como objeto artístico. Quando rompe com a prática que liga o ser da arte com a representação do mundo das aparências, os modernismos instauram novas possibilidades de investigação para os artistas, subvertendo lugares historicamente ocupados pela arte. Se até então, em certa medida, esta havia se colocado como uma fonte de imitação sobre o próprio mundo, agora ela havia perdido seu estatuto mimético e entrado em um novo regime. A arte passa então a questionar a própria paisagem do visível, rompendo com ela e instaurando assim uma certa desnaturalização do olhar.

É neste momento que, segundo Ronaldo Brito (2001), a arte torna-se, de certa forma, estranha. Estranha porque o espectador antes acostumado ao modelo estético desenvolvido por Schiller – arte como sinônimo do belo – perdia de certa forma o seu referencial. Impunha-se assim uma reviravolta nas próprias definições sobre o que seria arte e o papel do artista na sociedade, desligando-se do que até então significara: um canal de acesso ao mundo, uma manifestação que tinha ligação com aquilo que mostrava. Rompendo-se a relação entre as palavras e as coisas, a arte deixava de representar um mundo para inventá-lo, questionando a realidade enquanto algo passível de ser imitado e reproduzido.

Este movimento de questionar antigas posições ocupadas pela obra de arte, deslocando as coisas das suas localizações cristalizadas, fez surgir um outro estatuto para a obra de arte, não mais encerrada na sua função de recriação do

mundo e da realidade. Esta reviravolta preconizada pelas chamadas vanguardas artísticas partiu, sobretudo, de um desejo crítico de um sujeito artístico que não mais reconhecia o seu objeto – ou seja, o mundo – como algo naturalmente dado. A arte moderna instaurava-se então como revolta, como o questionamento do lugar até então ocupado pela arte, até então sinônimo do belo e pelo artista, sinônimo de excepcionalidade genial.

Combatendo o que consideravam uma arte burguesa e individualista, os modernistas clamaram então por um novo funcionamento do modelo da arte. No seu novo estatuto, o valor estético não estaria então associado à beleza das formas, mas à capacidade de, utilizando as palavras de Alfred Gell (1998), agenciar o espectador. Pela palavra agenciamento, entende-se uma mobilização, não necessariamente à nível da ação direta naquele que assiste. A arte possuiria assim um certo critério de “eficácia”, continuando a possuir um regime de sensibilidades próprio, porém, rompendo com os antigos padrões do que até então era considerado estético. Não que a beleza fosse negada à obra de arte, mas agora ela poderia aparecer apenas como meio, e não como fim.

Desta forma, é interessante notar como a própria arte passa a colocar uma crítica sobre si mesma. Ao mesmo tempo em que surgem novas manifestações artísticas que não se limitam mais aos velhos esquemas centrados no referencial do belo, surgem então novas teorias para lidar com estas manifestações. Ao mesmo tempo, ao nível da recepção, o surgimento de um novo olhar se impõe ao espectador, não mais naturalizado ou calcado na contemplação desinteressada da obra de arte. Da mesma maneira, o estatuto da criatividade deixa de ser encarado sob o signo da genialidade, colocando-se outros modelos criativos descentrados do modelo de explicação do artista como ser excepcional e diferenciado.

A arte contemporânea, objeto de reflexão aqui colocado, aparece na continuidade e no aprofundamento destas reflexões modernistas. No entanto, se o grande objetivo da arte moderna foi estabelecer uma ruptura em relação à história da arte, a contemporaneidade se coloca numa tensão em relação à própria instituição das rupturas. Talvez, as práticas artísticas contemporâneas tenham tentado estabelecer-se, como apontou Brito (2001), na tarefa de rompimento das rupturas.

Fugindo dos esquemas formais, muitas vezes colocados pelas vanguardas artísticas sob a forma de cartilhas, a arte contemporânea se coloca sob bordas bem

mais flexíveis e menos sólidas. Sem a lógica dos manifestos, movimentos e das palavras de ordem que caracterizaram os modernismos, a arte contemporânea acaba trazendo à tona uma rejeição de conteúdos formais preestabelecidos. Se os modernistas definiam o que devia ou não ser chamado de arte, a arte contemporânea de certa forma se coloca em uma espécie de “cinismo inteligente sobre si mesma” (Brito, 2001: 207), na medida em que suprime qualquer tipo de hierarquia de temas ou conteúdos, mesclando no seu interior um híbrido de linguagens. Se esta hibridez de referências e de modelos não poderia jamais ser aceita pelos modernistas, é lícito apontar que ela seria impossível sem a ruptura instaurada por eles. Se as vanguardas produziam suas teorias e seus manifestos, os contemporâneos jamais se dispuseram a isto. E não é para menos. Seria impossível escrever uma teoria da arte contemporânea universalmente aceita, tampouco um manifesto defendendo limites precisos sobre o que se pode ou não se pode fazer, à maneira, por exemplo, dos concretistas, no Brasil.

3

Não podendo mais ser definida a partir de critérios intrínsecos à própria obra, a arte e a estética passam a ser temas compreendidos a partir da interação social dos seus agentes, ou seja, através das suas práticas. É aqui que entra a antropologia. Pois a antropologia é justamente a disciplina que tem como objeto próprio as relações sociais, ou seja, as interações entre pessoas em um determinado tempo e espaço.

Pode-se argumentar que o objeto de estudo próprio da antropologia é a cultura, e de fato o é. Porém, se aprofundamos a questão, o problema se complica, pois, o que é a cultura? Seria algo que se move abstratamente, acima dos homens, uma espécie de esfera inatingível, à qual podemos aproximarmo-nos, mas sem nunca, de fato, alcançá-la?

Tudo que envolve qualquer tipo de ação humana pode ser chamado *cultura*. Desta forma, a palavra cultura, referindo-se à tudo, acaba por vezes soando vazia e carente de significações. Em uma lenda chinesa, o sábio aconselhava o homem que não bastava que ele declarasse amor à sua amante. Dita ao acaso, a palavra *amor* era tudo e ao mesmo tempo nada. O que preenche o conceito são suas práticas.

No caso da cultura, o conceito é preenchido a partir do momento em que ele encontra-se relacionado ao comportamento de agentes que convivem e se inter-relacionam. Apenas se descreve determinada cultura a partir da observação e do registro do comportamento das pessoas que estão num determinado tempo e espaço, isto é, percebendo como estas pessoas interagem com outras, pois a cultura não possui uma existência independente das suas manifestações nas interações sociais entre os agentes dela mesma, ou seja, as pessoas (GELL, 1998; INGOLD, 1992).

Desta maneira, do ponto de vista da antropologia, o interesse no estudo da arte está voltado basicamente para o estudo das interações sociais que rodeiam o objeto artístico, e não para o objeto artístico em si. Suas preocupações principais estão em ressaltar as ações humanas, reconhecendo o conjunto de práticas que sustentam o lugar da arte. Neste caso, as atenções se voltam para as relações que se forjam a partir dos lugares de produção e recepção da obra de arte.

Desta forma, é a partir da investigação de práticas artísticas envolvidas na produção e recepção da obra de arte que a antropologia abre perspectivas interessantes para o estudo da arte nas sociedades modernas, considerando que a arte não pode mais ser compreendida apenas dentro dos seus limites formais.¹

Levando-se isto em consideração, este trabalho parte da tentativa de explorar as lógicas de recepção e criatividade envolvidas na arte contemporânea, enfocando, como objeto principal, o teatro. Debruçar-se sobre estes dois eixos (recepção e criatividade), privilegiando como recorte central o teatro significa estudar a arte através das suas práticas, admitindo o desafio de tomar como ponto de partida a falta de uma definição aceitável do próprio objeto central em questão. Não partindo de um sentido cristalizado deste conceito, admite-se de pronto que

¹ Como aponta Dias, a maior parte dos estudos antropológicos sobre arte se debruçou muito pouco sobre a arte ocidental, optando quase sempre pelo estudo da arte dos chamados povos primitivos. Curiosamente, estes antropólogos da arte geralmente trabalharam com uma definição ocidental de arte que já contrastava frontalmente com a definição com a qual os próprios artistas ocidentais trabalhavam. Neste contexto, a definição de arte colocada em relação aos povos primitivos quase sempre baseou-se em uma busca de estudar objetos que se aproximassem do ideal ocidental sobre o que deveria ser um objeto de arte. A partir de uma lógica comparativa, levava-se em consideração uma concepção ocidental – e mesmo assim, ultrapassada – do objeto artístico como sinônimo de virtude ou beleza. Ao passo que os próprios artistas já faziam a crítica deste modelo de arte a partir do início do século XX, os antropólogos continuavam a trabalhar sobre ele por muito mais tempo. Disso, resultou o grande “silêncio antropológico sobre a arte ocidental” (DIAS, 2001), que colocou uma encruzilhada à disciplina. Será então que o objeto de estudo dos antropólogos da arte seria uma arte antropológica ao invés de um estudo antropológico da arte? (DIAS, 2001; GELL, 1998)

ao longo do século XX, a arte tornou-se uma categoria extremamente problemática que não suporta uma noção exata e estável. Esta complexidade poderia ser vista como problema, mas trata-se aqui de tangenciar esta questão e tratá-la como uma espécie de pano de fundo, que antes enriquece as discussões propostas do que se assume como um problema a ser evitado ou solucionado.

No entanto, se não há um sentido preciso para o que vem a ser arte, é preciso traçar aquilo que compõe a matéria da investigação aqui proposta. Mesmo deixando em aberto um significado preciso, é necessário investigar o que pode apontar e suscitar este conceito nos nossos tempos. Deste modo, se não podemos afirmar com exatidão o que de fato a arte *é*, seria interessante fazer o percurso contrário para enfim, compreender a arte pelo que ela *não é*.

Afirmei anteriormente que ela não tem uma natureza intrínseca. Implica dizer que ela não pode ser compreendida apenas a partir das teorias da arte, levando em consideração apenas as propriedades visuais que ela carrega consigo. Se as teorias são, como ensina Cocchiarale (2006), como muralhas, não é possível encerrar a arte contemporânea dentro de nenhuma delas. Desta forma, o ponto de partida que tomo é que a arte não remete a uma caracterização estilística e/ou formal. Não possuindo uma natureza própria, ela também não se configura como objeto que possui propriedades semânticas, utilizado para fins de apresentação ou representação. Os objetos de arte, a meu ver, também não são veículos de transmissão de significados, feitos com objetivo de provocar uma resposta específica ou programada.

Do mesmo modo, ela não pode ser vista como objeto que participa de um código visual que compõe uma linguagem alternativa à verbal. Desta maneira, não seria possível definir arte como linguagem, pois a linguagem possui um conjunto de signos que se estruturam de determinada maneira com o fim de transmitir significados. Sem querer alongar-me demais neste ponto, basta dizer que a arte não pode ser tratada como linguagem visual, pois não possui um significado em si mesma. Se este significado pode ser formulado, é a partir da linguagem verbal e não paralelamente à ela (BRITO, 2001; COCCHIARALE, 2006).

Do outro lado, desconfio de uma definição largamente utilizada, que conceitua arte como tudo aquilo que é tratado como arte por membros de um mundo da arte institucionalmente reconhecido (DANTO, 2006). Mesmo que seja mais difícil argumentar contrariamente à esta teoria, ela pressupõe uma certa

arbitrariedade na conceituação do objeto artístico, como se uma trupe de pequenos eleitos estivesse na posição de definir o que é e o que não é arte. Neste sentido, estaríamos diante de um conceito dificilmente sujeito à mutabilidade, encerrado em um espaço próprio e enclausurado, como se apenas fosse arte aquilo que é exposto em galerias, museus, exposições e decidido por críticos, colecionadores, teóricos, etc.

Esta definição conjuga-se com a perspectiva de Bourdieu e sua idéia de “campo artístico”. Segundo Bourdieu (2002), o conjunto de regras que determina a validade de determinado objeto como artístico é produzido de dentro do mundo da arte. A história da arte, neste sentido, seria uma história da autonomia de um campo, que produz seus próprios modelos de criação e recepção, uma história das suas próprias especificidades. Decorre deste argumento que o campo artístico seria justamente um lugar de “distinção simbólica”, um lugar vedado à própria abertura, movido a partir de suas próprias regras e mecanismos.

Sem dúvida, Bourdieu possui um grande valor ao romper com a idéia da subordinação da arte em relação aos mecanismos sociais dos quais faz parte. No entanto, da mesma forma que seu mérito está em retirar as categorias de subordinação e desinteresse na formulação das práticas artísticas, seu demérito está em radicalizar demasiadamente o espaço da arte como um campo submetido às próprias regras. Estou de acordo que existam regras específicas do mundo da arte, mas radicalizar esta autonomia implica em uma perspectiva, no mínimo, reducionista.

Esta linha de raciocínio supõe uma categoria de profissionais que decide o que pode ou não ser chamado de arte e a partir daí esta concepção se espalha. Um domínio que parte de cima para baixo. Mas como explicar, a partir desta teoria institucional, por exemplo, o rap, o funk ou o *graffiti*, manifestações artísticas surgidas a partir da cultura popular, emergindo de fora dos círculos especializados? Como falar de uma “distinção simbólica” em relação à obras artísticas surgidas fora e não dentro dos museus?

Dizer que obras de arte referem-se ao seu próprio campo talvez estivesse correto quando Duchamp expôs seu pinico ou quando Warhol criou suas caixas de brilho. Está claro que estas obras não puderam nem podem ser desvinculadas das próprias perspectivas do campo artístico. O que eram as obras de Warhol e Duchamp para aqueles que não estavam familiarizados com a história da arte?

Como compreendê-las, sem recorrer as categorias do próprio campo artístico? Neste caso, me parece claro que no início da arte contemporânea, os artistas pareciam preocupados em aprofundar a crítica moderna, a partir de uma dessubstancialização da categoria obra de arte. Ao expor as caixas de Brillo, Warhol apontava para os artistas e para os críticos e perguntava: “E então, isto é ou não é arte?”.

Quase cinquenta anos depois, esta questão parece ultrapassada e deslocada. Não se trata mais de perguntar o que é arte, se tal coisa pode ou não pode ser chamada assim, porque os próprios artistas (Duchamp, Warhol e outros) provaram não ser possível definir essencialmente o que é ou não é arte. Encerrada esta questão, a arte não mais é uma tentativa de subverter as suas próprias regras, pois de fato, a categoria arte vive em uma época na qual carece de regras. Neste sentido, como subverter algo que sequer existe?

4

No caso do teatro, objeto específico do presente trabalho, pode-se dizer que ele está em correlação com as mudanças que a arte passou no decorrer do século XX. Em primeiro lugar, deve ser esclarecido que chamo teatro diversos tipos de manifestações cênicas, que muitas vezes possuem pouco em comum para que sejam abrigadas sob uma mesma etiqueta. Silvia Fernandes (2010) chamou atenção para o fato de não haver um único teatro contemporâneo, mas diversas teatralidades que colocam em jogo diferentes formas de fazer, sendo complicado o seu agrupamento sob um mesmo conceito. Algo parecido foi sugerido por Jefferson Miranda, ao propor o conceito de “cena contemporânea”, ou por Aderbal-Freire Filho, ao mencionar a erupção de uma “cena deslimitada”.²

Desta maneira, utilizando-me das reflexões teóricas de Flora Sussekind (2007) sobre a tropicália, seria possível dizer que o teatro contemporâneo se estabelece menos como um *movimento*, no sentido de estabelecer bases programáticas para um fazer artístico específico, do que como um *momento* que, a

² Estes conceitos foram trabalhados por Jefferson Miranda e Aderbal-Freire Filho em palestras realizadas no encontro “Impactos da cena contemporânea”, realizado na PUC-Rio, na data de 21 de julho de 2011.

partir da década de 1980 no Brasil, estabeleceu uma espécie de revisão em relação ao teatro moderno, atingindo grande número de encenadores.³

Através de uma crítica da representação, o teatro foi capaz de romper suas fronteiras iniciais, dialogando com outras formas artísticas e instaurando novas possibilidades de criatividade e recepção. Inventando novos modos de inventar, o teatro, tal como a arte, multiplicou-se. Digo de início que não pretendo resolver esta questão, nem apontar um significado unívoco para as teatralidades que coloco em jogo no decorrer deste trabalho.

No entanto, ressalto algumas escolhas de ordem teórica realizadas na abordagem que aqui será apresentada. Em primeiro lugar, e como já deve estar claro, o teatro será sempre colocado em perspectiva com outras formas artísticas contemporâneas. Isto porque, como disse anteriormente, considero que o movimento realizado pelo teatro em direção ao contemporâneo não pode ser analisado sem que o mesmo seja colocado em relação a uma mudança geral nas artes a partir de meados do século XX. Desta maneira, ocasionalmente serão identificados, neste trabalho, exemplos retirados de outras práticas artísticas, principalmente do campo das artes visuais. Ressalto, inclusive, como as fronteiras entre estes campos vem tornando-se menos rígida e assim, mais passível de ser problematizada. Esta abordagem “inclusiva” faz-se essencial para a compreensão de um objeto de estudo ainda em formação e por isto mesmo, de difícil apreensão, no qual antigas barreiras são rompidas e relações diversas passam a ser estabelecidas entre diferentes manifestações artísticas. Neste contexto, referências díspares são acionadas na tentativa de lançar possibilidades de compreensão sob um processo ainda em curso. Mesmo quando estas referências não são expostas claramente, é importante ressaltar que a intersecção entre diferentes formas artísticas é um pressuposto deste trabalho.

³ Chamar atenção para a idéia de *momento* e não de *movimento*, significa apontar justamente para a pluralidade de manifestações sobre as quais se apóia o que se chama pelo rótulo genérico de teatro contemporâneo. Não seria correto afirmar que o teatro – tampouco a arte – contemporâneo se estabelece como um movimento, no sentido programático que supõe a idéia de um movimento artístico caracterizado por certa coerência e homogeneidade das manifestações que carregam este nome. Sem alongar-me demais neste ponto, seria interessante inclusive ressaltar uma série de proximidades entre o tropicalismo e o contemporâneo. Dentre elas, está o que Sussekind (2007) chama de uma espécie de tomada de posição, oriunda de discursos que marcadamente enfatizam uma “intencionalidade transformadora”, apontando diversas reorientações no âmbito da expressão artística, afirmando-se como um lugar de experimentação múltiplo e comprometido, mas nunca como um “ismo”. Deste modo, tanto no tropicalismo quanto no teatro contemporâneo, não existem regras pré-determinadas a serem colocadas sobre o que seria ou não passível de se constituir como tal.

Em segundo lugar, cabe apontar que o teatro será investigado aqui sob uma espécie de “olhar de fora”. Por mais que alguns conceitos da teoria do teatro sejam evocados pontualmente ao longo deste trabalho, principalmente para auxiliar e aprofundar algumas perspectivas colocadas, não é minha intenção debater com os teóricos do teatro. Por mais que durante o processo de feitura deste trabalho, tenha sido constante a leitura de diversos deles, não é a partir dos pressupostos intrínsecos à teoria do teatro ou mesmo da arte que este trabalho parte.

Assim como constam na bibliografia deste trabalho diversos teóricos do teatro, devo mencionar o esforço interdisciplinar que motiva o entrelaçar de fronteiras que move uma parte dos trabalhos acadêmicos atuais, no qual creio, modestamente, este se inclui. Ver-se-á, deste modo, a tentativa de dialogar com distintos campos do saber, na tentativa de circundar o objeto a partir de diferentes pontos de vista, estabelecendo um esforço teórico em resolver questões fora da divisão departamental que a academia, usualmente, propõe.

Por último, o recorte estabelecido a partir destes dois eixos – recepção e criatividade – foi realizado tendo em vista preocupações concernentes ao entrelaçamento entre arte e as ciências sociais, especialmente a antropologia, levando-se em consideração que a arte, de forma geral, tece vínculos com o mundo social do qual faz parte, sem que se estabeleça, paradoxalmente, de forma autônoma ou subordinada. Ao invés disso, a arte, e conseqüentemente, o teatro, situa-se em relação com o mundo, caracterizando-se como uma prática que não se define jamais isoladamente, porém, “em rede” (LATOUR, 2007), como uma “arte fora de si” (CANCLINI, 2010), ou “muito próxima da vida” (COCCHIARALE, 2006).

É necessário saber quem são os artistas, quais referências eles colocam em jogo e com quem ou com o quê dialogam. Muitas vezes, a obra de arte não se basta em si, e se estabelece – como anteriormente mencionado – “em rede”, como gesto que funda-se não preocupado com formalismos, mas que estabelece relações fora de si mesma. Ela passa a ser considerada então não como término de um processo, mas como ponto de partida para algo que a excede.

5

Uma das primeiras perguntas que me fiz quando comecei a debruçar-me sobre o tema foi: mas como uma peça de teatro é criada? Como funciona uma sala de ensaio? Afim de estudar estas questões, o capítulo 1 descreve a minha experiência como observador do processo criativo da peça “Como cavalgar um dragão”. É importante, logo de início, ressaltar que não existe um método criativo generalizável à todo o teatro contemporâneo. Neste sentido, a tentativa é simplesmente debruçar-me sobre o que vi, aprendi e sobre as questões que foram colocadas pelos próprios participantes durante os seis meses nos quais acompanhei a criação da peça.

Neste capítulo, o interesse principal é debruçar-me sobre o próprio movimento do processo, que desde o início se propôs como um processo colaborativo, ou seja, como um processo no qual todas as pessoas participam juntas dos mecanismos criativos em jogo. A escrita deste capítulo é a que mais se aproxima de uma etnografia, pois nele, a tentativa é despir-me de conceitos pré-elaborados e simplesmente acompanhar o movimento do próprio grupo. Uma leitura atenta perceberá que as mudanças na dinâmica do processo e os conflitos entre os participantes do mesmo dão a tônica do capítulo e a escrita se institui na minha própria experiência como observador-participante. À medida que a história narrada se modifica, a escrita se modifica junto. Na medida do possível, procurei seguir o método da antropologia simétrica que busca dar voz aos observados, ao invés de impor interpretações sobre as descrições feitas. Neste sentido, tento deixar o grupo falar por si mesmo, evocando aspectos teóricos apenas na medida em que estes se referem aos próprios interesses que surgem a partir dos participantes, ou seja, de dentro do próprio processo (LATOUR, 2007; LUNA FREIRE, 2006; VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

No segundo capítulo, tomo como ponto de partida a minha própria experiência como espectador de teatro para traçar algumas reflexões teóricas sobre a relação entre espectador-obra proposta pelo teatro contemporâneo. A partir da análise inicial de algumas peças, estabeleço algumas perspectivas teóricas para esta relação, observando o lugar central que o espectador ocupa em relação à produção de significados sobre a obra, assumindo-se como uma importante variável no processo criativo.

Através, principalmente, dos conceitos de dissenso (RANCIÈRE, 2005, 2010) e iminência (CANCLINI, 2010), ressalto o lugar central do espectador na relação entre arte e política na contemporaneidade. Afirmando que esta relação é bastante complexa e perpassa diversos discursos e práticas envolvidas na arte contemporânea. O pressuposto que guia esta parte do trabalho é que muitas vezes a politicidade da arte passa menos por um engajamento artístico do que pela proposição de uma experiência sensível.

Por fim, no capítulo 3, aprofundo algumas discussões iniciadas no capítulo 2, a respeito da política da arte como a proposição de uma experiência sensível. Nesta relação entre arte e política, as práticas artísticas contemporâneas são percebidas a partir do caráter de evento, ou seja, como algo a ser vivenciado, que estabelece um intercâmbio de experiências entre artistas e espectadores.

Além disso, resgato o trabalho de campo de “Como cavalgar um Dragão”, realizado no capítulo 1, para afirmar que a dimensão da política da experiência pode estar presente não apenas na interlocução entre espectador/obra, mas também nas próprias relações entre os atores durante o processo criativo. Seguindo por este caminho, proponho o conceito de experiência como o amálgama entre as reflexões contidas nos dois capítulos, afirmando que a dimensão da política da arte está intimamente relacionada ao lugar da experiência. Além disso, chego à conclusão que o conceito de experiência acompanha as relações forjadas em torno da obra de arte, assumindo uma importância fundamental tanto nas práticas envolvidas na produção quanto na recepção da obra de arte.

Deste modo, concebo arte como um conjunto de práticas, que não podem ser percebidas independentemente dos agentes que a sustentam (artistas e espectadores). Não é a intenção aqui estabelecer critérios apreciativos ou valorativos em relação às obras artísticas, vistas isoladamente. A posição adotada não é aquela do crítico, pois o objetivo aqui não está na interpretação da obra de arte, tampouco na sua análise formal, mas sim nas mediações que ela traz. Deste modo, pensar arte como experiência induz à lembrança de que a criação artística é em si uma experiência intensa, que forma tanto o artista quanto o espectador (DIAS, 2001; GELL, 1998; LAGROU, 2003; SHUSTERMAN, 1996).

Finalizando estas linhas introdutórias, reitero que o trabalho aqui realizado faz coro junto à perspectiva interessada no desenvolvimento de processos e

relações engendrados em torno das práticas artísticas e na sua capacidade de agenciamento, ou seja, no que ela causa, nos seus criadores e espectadores. A antropologia é considerada em sua dimensão relacional, ou seja, naquilo que está *entre*: tanto *entre* artistas e espectadores quanto *entre* pessoas envolvidas na produção artística. Neste sentido, este trabalho não se faz em nenhuma das duas pontas da corda, se constituindo apenas no acompanhamento dos seus movimentos e na descrição das suas reverberações.

2. Vendo de perto como é: O percurso e os percalços do processo de criação de “Como cavalgar um Dragão”

"A vida inventa!
A gente principia as coisas no não saber por que,
e desde aí perde o poder de continuação
-porque a vida é mutirão de todos
-por todos remexida e temperada."
(Guimarães Rosa - Grande sertão: veredas)

1

Entre os meses de março e setembro de 2011, período de pouco mais de seis meses, tive a oportunidade de acompanhar o processo de criação do espetáculo “Como Cavalgar um Dragão”, composto basicamente por atores recém-formados no curso de Artes Cênicas da Uni-Rio e dirigido por um diretor também recém-formado no curso de Direção Teatral da UFRJ e por uma atriz formada pela CAL (Casa de Artes de Laranjeiras).

Foram momentos de grande aprendizado pessoal para mim e de troca profícua com os integrantes do processo. Todos eles me receberam muito amistosamente desde o início, propondo-se sempre a colaborar com o meu trabalho, quando requisitados. “Você vai ter tudo o que precisar. Eu sei que o seu trabalho precisa disso. Além disso, o que você está fazendo é muito importante pra gente, pois de alguma maneira também reconhece o nosso trabalho”, disse-me Diogo Liberano, o diretor do projeto, logo no nosso primeiro contato. Desta forma, a minha imersão no *campo* foi amplamente facilitada pela hospitalidade dos integrantes do grupo em relação à minha presença. Por minha vez, eu também não me eximi de contribuir com opiniões e perspectivas sobre o processo criativo, quando isto me foi requisitado.⁴

O trabalho de campo consistiu basicamente de vivências nas salas de ensaio, conversas informais e entrevistas gravadas. Além disso, tive a

⁴ Na véspera da data de estréia da peça, Diogo Liberano, o diretor, interpelou-me a respeito de como eu desejava entrar na ficha técnica. Na hora, fiquei um tanto quanto surpreso, pois não esperava que meu nome entrasse como participante efetivo do processo. Naquele momento, observei como minha participação não passou despercebida e que eu havia dado alguma parcela de contribuição para a realização daquele trabalho. Meu nome entrou no programa final como “colaboração teórica”.

oportunidade de realizar alguns registros em vídeo e fotos, além do acesso que me foi permitido ao blog, no qual o grupo despejava suas idéias, angústias e percursos que os mapearam e orientaram ao longo dos seis meses de processo.⁵

Minha idéia inicial era um tanto quanto difusa e sem grandes pretensões. Não sabia o que me esperava e muito menos o que iria resultar do trabalho de campo escolhido. A intenção era apenas fazer parte de um processo de criação teatral, percebendo e mapeando como o caminho percorrido era traçado desde o seu início até o resultado final, ou seja, o espetáculo apresentado ao público.

Devo dizer que o acaso desempenhou um importante papel a meu favor na oportunidade de conseguir um trabalho de campo. Foi através de uma amiga - que conhecia um amigo, que conhecia outro amigo, que por sua vez tinha acabado de iniciar os ensaios para a montagem de uma peça - que conheci o diretor-dramaturgo de “Como Cavalgar um Dragão”; Diogo Liberano, 22 anos, idealizador do projeto, que me recebeu de braços abertos. Logo no primeiro dia, conversamos bastante e ele me explicou o teor do projeto. A peça estrearia em 6 meses, e ele não tinha um texto pré-definido a ser trabalhado, mas apenas algumas idéias de uma história que viraria um texto em um momento futuro, através de um “processo colaborativo”⁶ de criação. Desta forma, o texto não estava pronto, mas seria construído a partir dos ensaios. Ele me mostrou o que chamou de “escaleta” da peça, uma espécie de roteiro de cenas que sucediam-se e compunham o espetáculo.

A peça contaria com verba do Fundo de Apoio ao Teatro (FATE), conseguido através de seleção de projetos realizados pela prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. O próprio Diogo mostrou-se bastante surpreso com o fato do projeto ter sido contemplado. “Foi uma surpresa imensa e agradável – disse ele – A gente já estava trabalhando, pensando no projeto, e ele aconteceria mesmo sem a verba do FATE. Íamos fazer como sempre, com dinheiro do nosso bolso. Mas aconteceu de ganhar. Que bom, né?!”

Segundo Diogo, o projeto foi pensado por ele e pela outra diretora, Flávia Naves. O nome original não era “Como Cavalgar um Dragão”, mas

⁵ Voltarei a destacar a importância do blog para o processo de criação do espetáculo “Como cavalgar um dragão”. De início, cabe destacar que, mesmo que o acesso ao blog não tenha sido público durante os primeiros meses do processo, minha participação foi permitida logo de início, mesmo que o Diogo tenha me avisado sobre o caráter tanto quanto pessoal e íntimo de algumas trocas realizadas através do mesmo.

⁶ Esta idéia de “processo colaborativo” será explorada mais a frente.

“Atravessamentos”. - Por quê atravessamentos? – Perguntei. E ele respondeu: - O que te toca? O que atravessa? O que passa dentro de você que te mantém vivo? – Eu não tinha uma resposta. Não respondi. Ele continuou:

Há pouco tempo uma amiga minha se suicidou, e esta foi uma experiência impactante para mim. Resolvi que queria fazer uma peça sobre suicídio, mas não sobre suicidas. Ou melhor, gostaria de fazer uma peça sobre pessoas que tem que lidar com o suicídio de alguém próximo, com a necessidade de compreender o acontecido. O que faz uma pessoa se suicidar, e como continuar vivendo com a dor da perda, com a explicação de algo que é inexplicável, pois a pessoa se foi e não deixou nada. Como ultrapassar uma coisa que não admite resolução?

Em seguida, ele me mostrou a escaleta, ou seja, o roteiro sequencial de cenas. Algumas indicações sobre o que trataria a peça, mas nada concreto. Nenhuma dramaturgia mesmo. A dramaturgia seria construída na sala de ensaios, a partir dos exercícios propostos. Mas ele me mostrou a sinopse, que já existia:

Como de costume, cinco amigos se reúnem novamente para um jantar na casa de um deles. Dessa vez, porém, o encontro se dá alguns meses após o suicídio de uma das amigas que ali com eles deveria estar. O clima dificulta qualquer tipo de descontração e o encontro, inevitavelmente, os leva a falar sobre tudo aquilo que até aquele momento eles não sabiam bem como lidar.

Eis então que a realidade se revela com toda a sua complexidade e eles se percebem incapazes de resolverem certas coisas para as quais não parece haver solução. No entanto, como não tombar? Como seguir no curso do tempo sem ceder a um fim, tal qual fizera a amiga em comum? Cientes da necessidade de resistir, a questão que sobre eles se impõe diz respeito justamente ao como resistir, por meio de qual maneira?

Os cinco amigos chegam então a uma atitude desesperada: trancam-se dentro do apartamento e se obrigam a ficar ali até que encontrem alguma medida concreta que valide a sua permanência no mundo. Em pouco tempo, acabam reféns de um jogo dentro do qual parece restar a definição de sua própria existência, pois caso não encontrem um motivo que os faça ficar, por que então deveriam continuar?

Mais perguntas do que respostas. O ponto de partida existia, mas não o ponto de chegada. Na conversa inicial que teve comigo, Diogo ainda declara: “Estou totalmente disposto a abandonar esta escaleta por inteiro, se brotar algo melhor. Ela foi somente o que usamos para o FATE. Vamos ver. Neste momento inicial do processo, o que temos que fazer não é se achar, mas se perder...”.

A sala de ensaio, explicava-me Diogo, é:

...o lugar por excelência da criação teatral. É ali, naquele espaço, que se cria. Eu, como diretor, sou o responsável pelo primeiro empurrão. Quem continua o

movimento são os atores, durante o processo. São eles os grandes responsáveis pelo sucesso da empreitada. Não adianta eu chegar com tudo pronto, com o texto, com a encenação toda planejada, porque quem vai entrar em cena são eles, não eu. Então eles tem que se sentir criadores do que fazem em cena, senão não funciona, não adianta, não rola.

2

Voltei na semana seguinte. Apresentado aos atores, estes pareceram de início relutantes com a minha presença. - É um lugar de muita exposição para eles, principalmente nesta fase inicial – explicava-me Diogo. Eram cinco: Marília, 31 anos; Fred, 22; Nina, 21; Dominique, 24; Vitor, 23. Também conheci Flávia, 27, que dividia a direção com o Diogo. Sentei no canto e pus-me a observar. Os atores alongavam-se, preparando-se para o início do ensaio.

A sala de ensaio, no terceiro andar da Uni-Rio, tem bastante espaço, calculo que em torno de trinta metros quadrados de comprimento por uma altura de cinco metros. Após o alongamento individual livre, Flávia assume a palavra e conduz o chamado “aquecimento de uso”. Nele, os atores trabalham em duplas, de modo que um fica sempre de fora. Ela fornece os comandos e as regras, que são: os atores caminham pelo espaço; quando ela bate palmas uma vez, eles se juntam com a pessoa que estiver próxima; quando bate palmas de novo, as duplas desfazem-se e cada um volta a caminhar pelo espaço.

Começo a perceber porque aquele era “um lugar de exposição”. A proposta do “aquecimento de uso” é que quando as duplas se juntem, um ator da dupla “use o corpo do outro – nas palavras de Flávia – como se fosse um objeto”. O exercício é acoplar-se ao corpo do outro, e manejá-lo da maneira que convir. Em cada dupla, um “domina o outro”, propondo movimentações, alongamentos, jogos de peso e contrapeso, “explorando o corpo como suporte”. Neste exercício, interação é a palavra-chave (ou seria relação?). Diogo, observando ao meu lado, me dá a primeira dica importante: “No teatro, nada se faz sozinho. Veja esse exercício, um se entrega e confia no outro, sem medo, sem pudor. No fim das contas, é disso que se trata.” Observo atentamente o trabalho, como se algo me fosse escapar. Corro os olhos entre as duas duplas. Eles deixam-se levar pelo outro através de estímulos de toque, de contato entre cada parte do corpo. Dentro das duplas, um fica parado enquanto o outro literalmente “faz o que quer” com o outro. Primeira lição: sem confiança e entrega, não há trabalho coletivo.

Os atores logo começam a suar, e muito. Transpiração intensa, fruto de muita força física. No trabalho de acoplar-se, o “agente passivo” deixa o seu corpo em estado de repouso, “leve”, para que seja manipulado pelo “agente ativo”, aquele que está na condição de proposição na interação entre os dois corpos. Dependendo da proposta realizada pelo agente ativo, a intensidade física do exercício é maior ou menor. O “passivo” está constantemente em situação de vulnerabilidade/perigo, no sentido de que não sabe o “vir a ser” do exercício, e o que dele será exigido pelo parceiro.

Ocasionalmente, Flávia fornece algum tipo de comando: “Olhos abertos sempre, não fechem os olhos”. O exercício consiste em não desligar-se nem por um instante do momento presente, da dimensão relacional com o outro, estimulando formas de contato entre os dois corpos. “Como muda o seu corpo em contato com o corpo do outro? Que estados emocionais isto traz para vocês?”.

A confiança e a entrega, que mencionei acima, estão ligadas à uma disponibilidade dos atores de “estar” com o outro, literalmente, seja no momento de guiar seja no momento de ser guiado. Ressalto o fato de que com exceção de Fred e Vitor, os atores não eram amigos antes do início do processo. Alguns se conheciam de vista ou já haviam se cumprimentado através de amigos; outros sequer isto ⁷. Marília, uma das atrizes, que não conhecia ninguém antes dos ensaios começarem, escreve no blog, sobre o aquecimento de uso: “Deixo o corpo reagir e achar seus caminhos. Deixo-o ir. Reinvento. Não há limite para o encontro dos corpos. Através dele, sinto que o “corpo do grupo” se liga. Descubro o outro daquele modo que só o corpo revela... Através do aquecimento, meu corpo reconhece coisas nos outros corpos que agregarão informações ao que meu olhar irá captar nos momentos com o outro... Acho também bonita a falta de pudor simultânea ao extremo respeito deste momento.” Já para Dominique o exercício “abre uma entrega. Uma vontade de me jogar e ser colo de alguém. É uma relação mútua de servir e ser servido... É uma descoberta interessante.” ⁸

⁷ Os atores se conheceram em uma oficina ministrada por Diogo e Flávia. A partir da oficina, os dois convidaram os seis atores para fazerem parte de “Como cavalgar um Dragão”.

⁸ Através do *blog*, o grupo compartilha referências que julgam interessantes para o trabalho que estão realizando, como músicas, trechos de filmes e textos, tanto de própria autoria quanto de outras pessoas. As anotações do Diogo são compartilhadas no mesmo dia no *blog* e comentadas por todos. Todos os dias, novas postagens são feitas, nas quais discutem-se os ensaios, exercícios, inquietações, dúvidas, perguntas, referências e tudo mais que possa estar ligado ao trabalho que estão realizando. Ver *atravessar.blogspot.com.br*.

Neste momento que escrevo, consigo discernir e perceber alguns aspectos que eu ignorava totalmente quando estava imerso no campo. Não conseguia compreender uma série de coisas que eram realizadas durante o processo de ensaios. Com o tempo, para utilizar uma expressão corrente, as fichas foram caindo. No tocante ao “aquecimento de uso”, por exemplo, eu entendia a sua importância meramente como um aquecimento do corpo, uma prática introdutória para se chegar ao mais importante dos ensaios, que era a construção das situações cênicas da peça. Hoje, compreendo que o “aquecimento de uso” representou muito mais que isto para a construção de “Como cavalgar um Dragão”. Não é à toa que ele foi utilizado durante todos os seis meses do processo. Utilizando a expressão dada por Marília, o exercício buscava a criação de um “corpo do grupo”, ou seja, fortalecer os laços afetivos entre aquelas pessoas que antes de estarem ali, trabalhando juntas, mal se conheciam, assim como despertava os corpos para a ação, para fazer teatro.

O “aquecimento de uso” é apenas um dos muitos exercícios e jogos propostos pela direção e realizados pelos atores durante os ensaios de “Como cavalgar um dragão”. E é destes exercícios e jogos que Diogo e Flávia começam a “pensar” o espetáculo. A sala de ensaio assume uma característica de laboratório, ou seja, um lugar onde muitas coisas são experimentadas e criadas. Algumas delas aparecem claramente no resultado final, outras são descartadas no momento do fechamento do espetáculo, mas nem por isto podem ser consideradas menos significativas.⁹

A definição de Diogo Liberano da sala de ensaio como “o lugar por excelência da criação teatral” corrobora a idéia de um espaço-laboratório, no qual a matéria-prima vai lentamente sendo trabalhada e construída. Uma espécie de “babel improvisacional”, onde a capacidade criativa oriunda das respostas dos atores aos exercícios propostos pela direção é muitas vezes indefinida e caótica.

⁹ Diversos diretores da cena contemporânea parecem corroborar este tipo de método criativo, no qual “não se sabe” o que se espera antes de entrar na sala de ensaio. Diretores de teatro com quem tive a oportunidade de ouvir ou acompanhar o trabalho, como Rosyane Trotta, Ticiano Diógenes, Sergio Carvalho, Enrique Diaz e Caio Riscado, concordam que o percurso não pode ser visto como um caminho linear para se chegar a um espetáculo final. Ao invés disso, as relações criadas durante o processo entre os atores e entre atores e diretores, ou seja, a própria organização da sala de ensaio é primordial para a execução da peça. O processo que estaremos analisando aqui parte desta idéia que perpassa uma parte do teatro contemporâneo, ou seja, de que o processo é uma pesquisa que não inicia-se com um fim premeditado. Não existe um fim predeterminado, ou seja, uma *finalidade* a ser alcançada, mas sim um *resultado* que não se sabe exatamente qual é. Este assunto será retomado adiante, com a ajuda de Sennett (2009) e Levi-Strauss (1976).

Afirmar a sala de ensaio como espaço-laboratório, contudo, não significa afirmar o espaço da criação como um espaço autônomo. Existe a necessidade – e isto é uma demanda geral das formas artísticas contemporâneas – de se estar em permanente relação com o que está “fora”. Em contrapartida, não se deve superestimar esta ligação à velha maneira dos sociólogos ou dos críticos de arte que tentaram explicar a arte como situada em um dos dois pólos deste dualismo, ou seja, de um lado a arte como um reflexo do seu tempo (sociólogos), determinando esta a partir daquela e do outro a arte como um lugar autônomo, com suas próprias questões, suas possibilidades formais e voltada sobre si mesma (críticos).

Ao invés disso, resalto a importância da palavra relação, de uma peculiar relação da arte com o seu tempo, que não se constitui nem como autonomia tampouco como determinismo. A perspectiva relacional permite uma terceira alternativa, longe dos dois pólos extremos. Elimina a primeira hipótese de pronto, ao afastar a idéia de uma arte autônoma ou de uma análise puramente formal das obras artísticas. Depois, afasta-se da segunda, recusando as idéias de “subordinação” ou de “causalidade” nas práticas artísticas, como se estas fossem apenas um “reflexo do seu tempo”. O interessante seria perceber as práticas artísticas contemporâneas “em rede”, situando-se sempre na condição de dialogar com as questões sócio-econômico-culturais do seu tempo, afastando e aproximando-se dele em camadas complexas (COCCHIARALE, 2006; AGAMBEN, 2009).

A proposição aqui estaria em uma relação entre arte e cultura na qual a primeira não esteja determinada por um contexto de produção, tal como defende Geertz (2001). É claro que o contexto cultural é o fundo que permite explicar as práticas artísticas-teatrais contemporâneas. Contudo, em diversos momentos, estas se movimentam autonomamente em relação ao *socius*, e desta forma, somente seus próprios mecanismos são capazes de fornecer explicações satisfatórias para o movimento criativo artístico. É esta relação peculiar que chama atenção de Canelini (2010), que lida com as práticas artísticas contemporâneas através do conceito de pós-autonomia, bem como de Viveiros de Castro, quando este afirma que “a matéria-prima sobre a qual a criação artística se exerce é a própria arte” (VIVEIROS DE CASTRO, 2007: 184). Uma matéria-prima que não está em posição de subordinação, que existe de certa forma por si própria, mas

constantemente dialogando com o mundo de fora, não através de um falar “sobre”, mas de um falar “com”, considerando-se então uma perspectiva relacional entre arte e cultura, em um sentido mais amplo. Uma arte, como mencionei acima, “em rede”.

Desta forma, a questão da criatividade não necessita estar diretamente vinculada a uma explicação social ou cultural específica. Tal como a própria antropologia em relação aos grupos que estuda, assim também as práticas artísticas e as culturas estudadas “inventam” a cultura, não através de uma representação do real, mas através da revelação da “verdade da convenção” (WAGNER, 2010; WEINER, 1996). A arte é compreendida aqui como práticas que “podem não ter nada a ver com o tornar a sociedade visível e tudo a ver com o delinear dos limites da ação humana e do pensamento” (WEINER, 1996: 7). Pode-se perceber que é aqui que nos afastamos de uma abordagem sociológica, nos aproximando de um olhar mais antropológico sobre a questão. Como sugere Mizhari, “em vez de a cultura explicar a arte, temos a invenção da arte permitindo ver como a cultura se ‘inventa’”. Ou seja, “se o social não a explica [arte], sem o social não a apreendemos” (MIZHARI, 2010: 188-189).

Voltando ao processo criativo de “Como cavalgar um Dragão”, pode-se dizer que a condução da direção (Flávia e Diogo) aparece através da eficácia dos exercícios propostos, assumindo o papel de guiar, sugerir e em diversos momentos, intervir. Se os atores é quem criam a matéria-prima, quem estimula e direciona os mecanismos da criação são os diretores.

Conduzindo o processo, após o aquecimento de uso, Diogo propõe o trabalho com o Método Suzuki. Não sabendo do que se tratava, Diogo explica-me brevemente que Tadashi Suzuki foi um encenador japonês que criou um conjunto de técnicas que envolvem basicamente o uso da contração muscular como exercício para o ator. Ele sugere que todos os atores juntos falem uma frase: “Eu tava na C&A quando recebi a notícia”. Os atores primeiro falam a frase em pé, confortavelmente. Depois, os atores são colocados em posições específicas da técnica Suzuki, posições nas quais há um enorme desconforto físico e que exigem uma força muscular bastante grande. Percebo que há de certa forma uma alteração do sentido da fala no momento em que o corpo trabalha em um estado de

“desequilíbrio”¹⁰. Quando o ator está confortável, ele psicologiza a fala, mas quando o corpo tem que trabalhar, o ator não “pensa” na intenção que dará à fala. O que “fornece” a intenção é o corpo. É como se o corpo viesse antes da fala e fornecesse um sentido para ela, e não o contrário.¹¹

No final do ensaio – como aconteceu durante todos eles – sentamos todos em roda para conversar sobre as coisas que aconteceram. Nesta conversa, o Diogo apontou que o interessante seria “não dar intenção ao movimento, nem às palavras”, o que Flávia complementou ao pedir para os atores um “esforço de neutralizar”. Eles concordaram que, por enquanto, não pode haver intenção ou motivação específica. Quando saímos da sala, eu pergunto aos dois o motivo destes pedidos e eles me afirmam que “existem diversas motivações para um mesmo movimento” e que “a principal preocupação no início do processo é o ator se apegar a um tipo de expressão específico e se fechar nele.” Tanto a expressão “esforço de neutralizar” quanto “falta de intenção” estão ligadas a busca pela abertura de possibilidades e ao temor do fechamento de um sentido específico quando outras possibilidades ainda não foram exploradas. A busca do ator pauta-se então na apresentação e não na re-presentation¹², a partir do momento em que

¹⁰ O “estado de desequilíbrio” é, para o teatro que trabalha com o método das ações físicas, primordial para o trabalho de ator. Ele consiste em jogos de tensões contrapostas que são estimulados no corpo do ator, nas quais o objetivo é que o ator ganhe energia através de ações físicas, ou seja, através de estímulos corporais que o façam não estar confortável demais em cena. Segundo Barba (2009), quando o ator não está demasiado confortável em cena, “o mal-estar se torna então um sistema de controle, uma espécie de radar interno, que permite ao ator observar-se enquanto age. Não se observa através dos olhos, mas através de uma série de percepções físicas que lhe confirmam que tensões habituais, extracotidianas, habitam o seu corpo” (BARBA, 2009: 48).

¹¹ “O Método Suzuki surgiu nos anos 60, fundado pelo seu criador Tadashi Suzuki. Tem como objetivos a ativação e o despertar da energia guardada no centro do homem em função do trabalho do ator. O treino consiste numa série de exercícios físicos onde se trabalham elementos como a energia, equilíbrio, foco e palavra, desenvolvendo uma concentração profunda do corpo através do controle da respiração. Esta poderosa ferramenta obriga o ator a pensar e atuar com o físico e corporalizar todas as emoções e impulsos que surjam nos treinos e ensaios, constituindo assim um meio eficaz de escuta interior.” Retirado de <http://rampalugardecriacao.blogspot.com/2010/06/workshop-de-teatro-fisico-metodo-suzuki.html>. Acessado em dezembro de 2011.

¹² Não se deve levar esta oposição de forma tão rígida, mas sim utilizá-la para uma melhor compreensão do que está sendo apontado. Neste sentido, não existem dúvidas quanto ao fato de que o ator sempre estará de alguma maneira representando algo enquanto executa o seu trabalho. Porém, a diferença aqui estaria colocada basicamente em como é realizado o trabalho de atuação. Quando o ator apenas re-presenta, encarnando algo supostamente exterior à ele próprio, ele está veiculando uma série de relações pré-estabelecidas ao público, com o intuito de fazê-lo crer na suposta “verdade” daquilo que se está encenando. Na apresentação, por sua vez, os atores não reproduzem relações, mas jogam o jogo que se estabelece naquele momento no palco, respondendo aos demais atores e às relações presentes. Nesta, o ator não encarna algo exterior à ele próprio, parecendo assim mais consigo mesmo.

suas respostas criativas surgem com mais naturalidade e tranquilidade e menos ânsia de intelectualizar algo antes mesmo de experimentá-lo fisicamente.

Depois que eu me despeço e tomo o meu rumo, um aspecto me perpassa insistentemente. Essencialmente, ele diz respeito ao lugar da sala de ensaio, ou seja, do processo, que aparece na fala dos diretores e na ação dos atores como um lugar para “se experimentar”, uma oficina criativa, na qual surgirão as matérias-primas para a realização do produto final. Apenas a matriz da história é conhecida até agora: trata-se de um drama no qual os cinco personagens são amigos que se reúnem após a morte de uma amiga em comum. As ações, as falas, as intenções, as relações e as características de cada um serão descobertas no processo. Resta-me saber como.

3

No entanto, foi a partir da terceira semana que comecei a compreender melhor o trabalho realizado pelo grupo. Nos primeiros dias, enquanto eu ainda estava tomado pela novidade do momento, meus olhos deslizavam de ator para ator, tentando observar o que era realizado “em cena”. Aos poucos, comecei a observar também aqueles que observavam. Reparei que Diogo – responsável pela escrita do texto – não apenas tomava notas de maneira minuciosa do que acontecia nos ensaios, como também postava suas anotações diariamente no *blog* - que diga-se de passagem, aparece como uma ferramenta fundamental no processo de “Como cavalgar um Dragão”.

Ao ficar mais atento ao *blog*, acompanhando as anotações do Diogo, pude perceber aquilo que tanto ele quanto Flávia “filtravam” dos ensaios, ou seja, o que de fato a direção considerava matéria-prima do fazer teatral. A importância dos exercícios que descrevi acima, como o “aquecimento de uso”, é inegável no processo, mas principalmente para a criação de certa intimidade entre os atores, para a formação, como escreveu Marília, de um “corpo do grupo”. Seria injusto não relativizar esta afirmação, pois no mínimo duas ações que entram no espetáculo foram derivadas do “aquecimento de uso” (uma briga e um abraço). Mesmo assim, poderia ser afirmado sem problemas que o exercício mais valorizado pelo Diogo e pela Flávia são as improvisações realizadas ao fim dos ensaios, baseadas na técnica do *Viewpoints*.

Os *Viewpoints*, ou como os integrantes do processo chamavam, os *VPs*, consistem em uma técnica teatral desenvolvida originalmente pela coreógrafa Mary Overlie e adaptada para o teatro pela diretoras Tina Landau e Anne Bogart. Os *Viewpoints* (pontos de vista) formam em seu conjunto uma técnica de interpretação cênica na qual o ator necessita conscientizar-se de alguns pontos básicos da sua presença como ator, tais como movimento (tempo de duração de uma caminhada), resposta cinestésica (qualquer barulho, odor, imagem, sejam de dentro ou de fora da cena interferem no que está se passando) e espaço (consciência do lugar que ocupa no espaço, relação espacial com objetos e atores).

13

A técnica do *Viewpoints* era utilizada através do exercício chamado por eles de “composição”, que consistia na criação de certas “cenas” através dos pontos desenvolvidos por Anne Bogart. Os diretores pediam geralmente para que os atores utilizassem certos itens, algumas vezes concretos, outras vezes abstratos. A composição poderia ser individual, em dupla, em grupo, como fosse, nas quais estes pontos solicitados pelo Diogo ou pela Flávia aparecessem de alguma maneira naquela cena. A “composição” assemelha-se a uma certa agregação de um conjunto de coisas distintas. Assim como os compositores musicais juntam notas distintas, os “atores-compositores” juntam movimentos, objetos, formando uma certa composição de elementos díspares. Nas palavras de Diogo Liberano (2012: 7): “A obrigatoriedade no cumprimento dos itens determinou uma cena quase sempre muito distinta, porque exigia dos atores a soma de ingredientes por vezes extremamente difíceis de serem somados. Eram momentos propícios para a gênese do contraditório...”.

Em ensaio no dia 29 de abril, por exemplo, quando o processo já somava dois meses, descrevo o tipo de composição específico que Diogo e Flávia pediram para os atores fazerem em casa e apresentarem no próximo ensaio. Ele pediu para que os homens e mulheres trabalhassem separados, o que formava dois grupos: um de três mulheres (Dominique, Nina e Marília) e outro de dois homens (Vitor e Fred). A proposição central do exercício era que os homens (através de seus

¹³ Não cabe na proposta presente explicar pormenorizadamente a técnica *ViewPoints* para o teatro. A intenção aqui é apenas apresentar preliminarmente alguns pontos básicos e desenvolver como ela era utilizada no trabalho específico de “Como cavalgar um Dragão”. O melhor livro sobre o assunto é da própria Anne Bogart, escrito conjuntamente com Tina Landau. Ver BOGART; LANDAU (2005).

atores-personagens) falassem das mulheres durante o momento da composição-improvisação e vice-versa. Longe de ser uma improvisação livre, os atores teriam que cumprir com uma “lista”, composta por: 1) Uma relativização; 2) Uma respiração do dragão; 3) Um filme; 4) Uma citação; 5) Um encontro e; 6) Uma revolução. É importante ressaltar que estes itens não necessariamente precisavam aparecer nesta ordem durante a composição. O mais interessante, entretanto, é “como” estes itens apareciam. Todos eles, desde itens mais concretos, como “uma citação” ou “um filme” até outros mais abstratos como “uma respiração do dragão” ou “uma relativização” apareciam sobre tão numerosas formas, ensejando ações e falas que eram instantaneamente anotadas e copiadas pelo Diogo. A partir destas situações, principalmente, surgiria a dramaturgia da peça.

No item “um filme”, por exemplo, notam-se os diversos “pontos de vista” dos atores. Enquanto as mulheres, na sua composição, escolhem mencionar “E o vento levou” e conversar sobre o filme e o enredo da história, os homens optam por simplesmente fazer a composição em frente a uma televisão, na qual supostamente estaria passando um filme. Por isto, não é possível pensar que a liberdade de criação dos atores é tolhida pela obrigatoriedade de cumprir os itens. Pelo contrário, os itens aparecem como início e não como fim. Segundo Diogo, “composições são improvisações que trabalham com certos elementos pré-definidos. No lugar da liberdade absoluta, que acaba tolhendo efetivamente a liberdade, a pré-definição de certos elementos é antes um ponto de partida múltiplo e indefinido do que um aprisionador e redutor de uma improvisação livre”. Em outras palavras, é a capacidade dos atores em “jogar” com aquilo que lhes é pedido que implica no surgimento da material cênico.

Desta forma, a partir dos *Viewpoints*, o ator passa a ser visto não como intérprete, mas como um criador daquilo que apresenta nos exercícios propostos. Um ator que compõe aquilo que apresenta, que cria imagens, possibilidades de movimentação e o mais importante de tudo, não está fechado em seu próprio corpo, mas aberto ao que está se passando no seu entorno. Um imprevisto que aparece, como por exemplo, uma ação inesperada por parte de algum ator não pode ser ignorado, mas deve de alguma maneira ser percebido e incorporado na cena. Neste sentido, é interessante enfatizar a importância e a recorrência do elemento “resposta cinestésica” durante os seis meses que acompanhei o grupo. Tudo interfere em tudo, um interfere no outro, e nada se faz sozinho. Em uma

conversa com os atores, Diogo falava: “O que vocês precisam fazer é jogar o real da coisa. Aqui, vocês não podem querer ter uma emoção. Vocês têm que se olhar, se escutar, sentidos abertos, percepção aguçada, vivendo e jogando aqui e agora”.

Segundo Anne Bogart:

Eu acho que uma das razões pelas quais *Viewpoints* é interessante, e pela qual as pessoas se interessam por *Viewpoints*, é porque o *Viewpoints* é realmente um reflexo de uma nova maneira de se criar, e uma nova maneira de se viver, que é não-hierárquica... Portanto, ele é um reflexo de certas mudanças culturais que estão acontecendo - que os cientistas estão identificando, e os artistas estão encontrando formas para essas coisas” (BOGART, 2010: 4).

Além disso, nota-se que a construção dos personagens não se descola dos próprios atores que os interpretam. Na composição das mulheres, elas não cessam de apontar nos homens defeitos e qualidades que fazem conexão não apenas no plano da ficção (o personagem que está sendo criado), mas também no plano das características reais dos atores, do ponto de vista das atrizes-personagens. Neste sentido, a composição trabalha um pouco na linha tênue entre ficção e realidade, pois os atores utilizam elementos do “real” para caracterizar os personagens e as situações.

Quando conversamos no final do ensaio, este aspecto fica claro nas palavras do Diogo, direcionada aos atores:

Eu jamais vou poder escrever algo que vocês não nos forneçam. Eu jamais colocarei vocês em um lugar predeterminado. Jamais poderei colocar vocês em um lugar no qual vocês não pertencem. Os personagens apenas falam o que eles realmente acreditam. Vocês são autores. Eu não sou um criador *a priori*. Crio com o que vocês me dão. Processo colaborativo é isso. Eu não escrevo nada sem vocês. Não coloco vocês pra falar algo que vocês não saberiam falar.

Como mencionei anteriormente, o nome *Viewpoints* remete à idéia de pontos de vista, ou seja, formas de se olhar para um mesmo objeto, corpo ou situação. Os diretores lançam o desafio e pré-estabelecem certos parâmetros, que são balizadores, porém nunca aprisionadores. Desta forma, para o ator, em cena, é possível desdobrar ações, falas, olhares e relações dentro de um mesmo item e principalmente, relacionar-se com o outro através de uma disposição de se estar permanentemente “em contato”, ou seja, nunca estabelecendo-se na cena de forma isolada ou individual. O modelo clássico de representação é, assim, rejeitado em função de um registro interpretativo, segundo os atores, “mais orgânico”; segundo

Flávia, que “parta de uma percepção e concentração dos atores, não voltada para dentro de si, mas para uma relação com aquilo que acontece à sua volta”. Esta percepção, como pude perceber, é fruto de um trabalho de ator atento aos estímulos externos que recebe. Um barulho que vem de fora, um toque de outro ator, um cheiro que invade a sala, não é repellido em detrimento de algo que acontece ali. Neste sentido, existe uma permeação e uma interpenetração entre o que está dentro e o que está fora, em uma dinâmica na qual tudo se afeta.

O objetivo principal da utilização dos *Viewpoints* é abrir a percepção do ator para o que acontece do “lado de fora de si”, ou seja, no ambiente no qual se encontra. Os atores respondem aos movimentos dos outros, alterando velocidade, aceleração, duração e direção. Enquanto caminham pelo espaço, Flávia fornece orientações para que eles percebam e tomem consciência¹⁴ a respeito do que estão fazendo: “Percebam quanto tempo vocês gastam, quanto tempo vocês ficam na escolha de um andamento, percebam o lugar que ocupam e deixem com que a escolha de vocês não seja individual, mas coletiva. Respondam e joguem, nunca se isolem.”

No VP, não existe domínio completo do ator sobre o que se passa, tampouco inteligibilidade apriorística da ação. A intenção é ativar uma percepção de si, estando pronto para responder às influências que sofre, sem premeditar o que virá em seguida. Tudo aqui decorre de agenciamentos externos, de influências que não estão contidas no próprio indivíduo, mas nas relações que se estabelecem entre os sujeitos. Neste caso, o movimento vem a partir da percepção consciente, a partir de um corpo aberto para “jogar” com os outros.

A palavra “jogo”, por sinal, permeia o discurso dos atores e diretores de ‘Como cavalgar um Dragão’. O teatro como jogo pode ser entendido como uma fuga da própria idéia clássica de representação, na qual os atores sabem o momento certo de agir em cena. O jogo tem a ver com a idéia de apresentação, de relação. “Jogar” implica em “estar” em cena, sofrendo a influência de todos os elementos que interagem ao redor. Neste sentido, como enfatizou Diogo certa vez: “tudo é cena”.

¹⁴ A palavra consciência, como pode-se perceber, se refere a algo que vem depois e não anteriormente à própria ação. Não se trata de guiar a ação pela consciência, mas de tomar consciência do que se está fazendo através da própria ação. Esta questão será retomada adiante.

4

Como disse anteriormente, tanto a cena quanto o texto de “Como cavalgar um dragão” surgiram a partir do processo criativo, em cima do que os atores construísssem na sala de ensaio. Em uma comparação inusitada, a sala de ensaio está para a construção da peça assim como a oficina está para a consecução final do trabalho de um ourives medieval. Assim como o trabalho realizado em uma corporação de ofício medieval, o processo de construção de um espetáculo como o “Dragão” exige um dispêndio de tempo e energia dos seus participantes e é feito lenta e progressivamente, com horário e dias determinados. Impressionou-me, a princípio, o volume de trabalho do grupo, que na maior parte do processo ensaiou todos os dias, de segunda à sexta, quatro horas por dia.

Não sei, na realidade, o que esperava quando comecei a fazer o trabalho de campo e provavelmente meu depoimento pode soar mais que trivial para as pessoas que fazem teatro e estão acostumadas com seu dia-a-dia. Talvez um excesso de visão idealista era o que me impregnasse, ou talvez, inconscientemente, eu acreditasse que o artista era um ser diferenciado dos demais, alguém que não precisasse mais que receber algum tipo de inspiração divina para concretizar o seu trabalho.

Percebi, aos poucos, como estava enganado ao acreditar que o trabalho artístico-criativo dependia mais de talento do que de motivação. Na verdade, eu nunca havia formulado isto desta maneira, mas é assim que hoje creio a respeito daquilo que pensava antes. A motivação dos membros do Dragão me mostrava dia após dia a complexidade, as dificuldades e os percalços envolvidos em um processo de criação artístico.

Foi no trabalho de campo que descobri a ingenuidade e de certa forma o preconceito que me guiava e aprendi que para se criar algo – tanto na arte quanto em outras atividades – é necessário tempo, pois assim como qualquer trabalho bem feito, um trabalho artístico demanda um investimento de energia e esforço no ato de criação. Talvez a própria palavra criação estivesse antes na minha mente (assim como é muitas vezes utilizada no senso comum) associada ao privilégio de alguns seres eleitos, ligada a um aspecto tanto quanto divino (pois muitas vezes assim é considerado o grande artista). É fato que a palavra criatividade – que eu não hesito em nomear diversas vezes ao longo deste trabalho – está

demasiadamente impregnada de uma bagagem romântica (a luz da inspiração, a excepcionalidade do gênio) oriunda por sua vez de um significado nada menos que teológico, ligado ao mistério da criação e da geração. Nas palavras de Eduardo Viveiros de Castro:

O que pode ser repensado é o estatuto da noção de criação, não para dizer que não é possível mais criação, mas para redefini-la de uma maneira criativa, digamos assim. Temos que criar um outro conceito de criação. Trabalhamos atualmente com um conceito, por um lado, velho como o Cristianismo (criação bíblica) e, por outro lado, com o do romantismo, a criação como manifestação, emanação de uma sensibilidade *sui generis* do indivíduo privilegiado. Esses dois modos de conceber a criação não dão mais conta do que está se processando neste mundo atual... A criação artística está ficando cada vez mais parecida com a criação científica, que sempre foi um trabalho em rede, um trabalho em que você trabalha em cima do trabalho dos outros, que exige todo um aparato institucional complexo de produção propriamente coletiva (VIVEIROS DE CASTRO, 2007: 186).

Desta forma, quando remeto ao conceito de criação, ou então à idéia de criatividade, ambos aparecem sob os auspícios e devidamente impregnados de uma idéia de percurso, de um caminho a ser traçado, além da idéia de que a criação no mundo contemporâneo é primordialmente um trabalho “em rede”. Considero a criação antes como processo que como produto, antes como uma prática colaborativa e associativa do que como uma prática individualizante e circunscrita à esfera interior de um sujeito criador.

Espero que esta idéia fique mais clara ao longo deste capítulo, assim como aquela de que afirmar isto não implica em negar o produto final ou a idéia de sujeito criador, mas antes estabelecer um equilíbrio no vínculo entre meios-fins e entre indivíduo e coletivo, no que refere-se ao processo criativo que aqui estou analisando e que pode – e deve, se o que estou fazendo está sendo bem-feito – aplicar-se a outros casos, não necessariamente ligados à esfera do teatro. Desta maneira, o que importa é acompanhar os movimentos de mudança e seguir os rastros da dinâmica processual, estabelecendo as conexões entre aquilo que Latour (2007) chama de mediadores, ou seja, os agentes envolvidos na dinâmica estudada. Segundo ele (referindo-se a um trabalho como este): “It has to be able to register differences, to absorb multiplicity, to be remade for each new case at hand.” (LATOUR, 2007: 121).

Alguns elementos importantes para o início desta discussão são fornecidos por Richard Sennett (2009), na sua tentativa de teorizar sobre a figura do artífice. Partindo da crítica da separação proposta por Hannah Arendt (1998) entre *homo faber* (aquele que pensa) e *animal laborens* (aquele que faz), Sennett propõe a imagem do artífice como um exemplo da conjunção entre trabalho intelectual e trabalho manual. A divisão do trabalho, argumenta Sennett, não pode ser pensada do ponto de vista da separação entre aqueles que pensam e aqueles que fazem. Quando isto acontece, o resultado do trabalho normalmente traz consigo alguns vícios, conseqüências de uma projeção *a priori* que se traduz em erros primários quando o trabalho é enfim colocado em execução.

O artífice é aquele que cria, conjugando no seu processo de criação o equilíbrio entre meios e fins, processo e resultado. Talvez a escolha da palavra “artífice”, e não da palavra “artista” tenha relação com a idéia geral que permeia o senso comum de pensar a arte a partir de categorias como predestinação e genialidade. Outra escolha curiosa de Sennett é de mencionar raras vezes durante todo o livro a palavra “criação” e “criatividade”. No epílogo, Sennett explica que sua opção foi feita porque estas palavras trazem “um excesso de bagagem romântica – o mistério da inspiração, os rasgos do gênio” (2009: 323), características que Sennett quer a todo custo evitar na figura do artífice.

As características invocadas por este autor para definir o “artífice” são: 1) Aquele que representa a condição do engajamento prático, não necessariamente utilitário; 2) No engajamento prático, o trabalho do artífice resultará em um fim, mas este fim não é conhecido anteriormente, ou seja, não existe uma meta definida a ser alcançada antes do próprio engajamento na tarefa; 3) No processo de engajamento, o artífice não separa o “saber” do “fazer”, o intelectual do manual, de maneira que ele é aquele que alia a mão ao cérebro; 4) O “artífice” busca a qualidade do trabalho que faz, através de um empenho, porque ele se sente criador do que faz, e isto é o que o motiva.

Pensar e fazer ao mesmo tempo é a principal característica do artífice. Ele domina a técnica daquilo que faz, a partir do momento em que repete incessantemente, não para reproduzir ou imitar, mas para inventar. Ele é um inventor que não predetermina seu trabalho, pois não existe a idéia do projeto final antes do seu início. Alguns pontos de partida existem, mas não os pontos de chegada, tal como acontece em “Como cavalgar um Dragão”. Como sugere Isabel

Mendes, fazendo uso para os seus fins das metáforas de planta e de esboço sugeridas por Sennett para a reflexão:

As relações de co-presença entre o pensar e o fazer aproximam-se igualmente do privilegiamento da ideia de esboço — onde a fabricação de um terreno para criar já é um “fazer”, e não da planta — onde a ausência de diálogo entre a forma e os materiais cede lugar à obsessão com o planejamento prévio de aonde se vai chegar (MENDES DE ALMEIDA, 2012: 4).

O processo do artífice pode ser comparado ao que Sennett denomina “sistema de conhecimento aberto”, que se opõe por sua vez ao “sistema de conhecimento fechado”. Enquanto este último parte de uma meta final a ser alcançada, o primeiro caracteriza-se por uma constante tensão entre processo-produto, na qual o resultado vai ganhando forma aos poucos, no interior do próprio processo. Este processo é exemplificado através da ideia de “esboço”, porque não se molda em função de um fim, pois o fim não existe *a priori*. O que existe são algumas possibilidades e o processo é o que constitui aquilo a ser trabalhado, alvo da investigação. A finalização é antes um resultado da experiência constituída durante o percurso do que uma proposta fechada à qual dever-se-ia inevitavelmente chegar. Por sua vez, o “sistema de conhecimento fechado” corresponderia à ideia de “planta”, ou seja, “algo concluído na concepção antes mesmo de ser construído” (SENNETT, 2009: 53).

Desta forma, em contraposição à ideia de planta, Sennett estabelece o processo de trabalho do artífice como um “sistema de conhecimento aberto”, ligado por sua vez à ideia de *esboço*, que remete a algo que não se sabe exatamente o que será antes de começar. Segundo ele: “O bom artífice entende a importância do esboço – vale dizer, não saber exatamente o que vem pela frente ao começar... O esboço informal é um procedimento de trabalho para prevenir o fechamento prematuro de um ciclo.” (SENNETT, 2009: 291).

A ideia de esboço valoriza o tempo do processo, atribuindo um valor positivo à metamorfose que envolve o trabalho do artífice. Como este tipo de trabalho pressupõe uma constante interpenetração entre “fazer” e “pensar”, as concepções são constantemente revistas e reformuladas quando colocadas em prática. Neste sentido, no esboço, os problemas decorrentes do processo criativo são considerados antes como oportunidades do que como empecilhos, enquanto na planta, os mesmos problemas são considerados como dificuldades (pois o

esboço, não possuindo uma meta a ser alcançada, não supõe em si desvios, enquanto a planta sim, e os problemas passam a ser considerados obstáculos a serem superados). Desta forma, a estrutura da planta antecipa e hierarquiza a relação entre processo e produto, sendo o processo apenas um meio para se chegar a um fim pré-existente.

Estabelecendo uma relação entre meios e fins, na qual os fins não se sobrepõem sobre os meios – ao contrário dos casos ligados à idéia de *planta* – Sennett afirma que o processo do artífice somente tem a ganhar quando este enfatiza a colaboração em detrimento da competição. Enquanto a colaboração horizontaliza o processo do “fazer” e permite que “mais cabeças pensem juntas”, a competição faz com que pessoas não compartilhem certas idéias e informações, aplicadas em resolver sozinhas determinados problemas, que poderiam ser resolvidos em conjunto se a cooperação fosse incentivada.

A relevância da categoria “artífice” para a discussão do processo de “Como cavalgar um Dragão” vai se clareando aos poucos. Ao invés de inspiração, privilegio aqui a categoria trabalho, excluindo a ligação entre arte e manifestação espontânea e privilegiando a idéia de percurso, de dedicação. Aproximo-me, então, das proposições de Maria Isabel Mendes, quando ela procura um caminho de reflexão para o exame dos processos criativos na contemporaneidade. Neste contexto, ela conceitua a palavra criação como *operação* e não como *inspiração*. O procedimento que está em jogo na criação como operação é que o percurso de trabalho é aquilo que habilita as pessoas à criação do melhor produto final possível, e que elas – no meu caso, os atores – não teriam criado tal produto sem antes debaterem-se com os problemas envolvidos no próprio processo. Ainda segundo esta autora, a criação como operação pode ser pensada como:

A ênfase no plano da capacitação, na esfera da execução e da concretude, e do treinamento árduo e incessante do artífice, [que] deixam para trás primazias conferidas à cápsula da originalidade e do talento inatos, prerrogativas da genialidade do artista (MENDES DE ALMEIDA, 2012: 26).

A energia e o trabalho empenhados estão ligados à própria liberdade de tentar, de haver tempo para o surgimento dos materiais e de subsistir, sempre, a possibilidade do erro. Anteriormente sugeri que, no caso aqui estudado, tanto o texto quanto a cena são elementos que não se constroem antecipadamente, mas sim a partir do processo de ensaios. Diogo, Flávia e os atores se propõem a

realizar uma obra de ficção, na qual os personagens não surgem *a priori* dos próprios atores, mas a partir deles mesmos. A primeira coisa, então, que demanda tempo, energia e trabalho é o que poderia ser qualificado como a questão da tentativa e do erro.

Em um processo criativo, tentar e errar são partes fundamentais. A lógica da tentativa e erro tem a ver com uma ênfase no próprio interior do processo criativo. Como não se possui previamente uma meta, ou seja, um lugar aonde se quer chegar, o processo criativo consiste na geração de alternativas. A geração de alternativas, por sua vez, remete a múltiplas possibilidades que surgem nas salas de ensaio - no caso aqui estudado - e é um fator preponderante na lógica criativa, pois sem ela não existe dinâmica processual.

Neste sentido, a criação é um estado de se estar em movimento, em um movimento de ida e volta. A invenção é um lugar onde testam-se possibilidades, trabalham-se com hipóteses, abandonam-se percursos e forjam-se outros. “Jogar fora – diz Diogo – faz parte. Não podemos trabalhar com todo material criado. A criação pressupõe escolha, recorte, seleção.”

A lógica da seleção fica mais clara conforme o processo vai se encaminhando progressivamente para um fechamento, decorrente da aproximação da data da estréia. Conforme a estréia se aproxima, se intensifica a tensão entre o tempo-processo e o tempo-produto (Isabel). A partir de então, várias coisas surgidas nos meses anteriores passam a ser descartadas mais peremptoriamente por Flávia e Diogo, na ânsia de caminhar para um afunilamento do que será encenado.

Desta forma, é necessário deixar claro que o processo criativo de “Como cavalgar um dragão” não se pautou por uma lógica de linearidade, com um começo, meio e fim nitidamente claros. Pelo contrário, seus percalços foram muitos, suas idas e vindas foram constantes. Na tensão entre o tempo do processo versus o tempo do produto, a fala dos diretores e dos atores era que o foco deveria ser o “aqui e agora”, ou seja, o tempo do processo, o aprendizado dentro da sala de ensaio. Não havendo uma teoria fechada e pronta anterior ao próprio fazer (*planta*) - a sala de ensaio aparecia como um laboratório de experimentações diversas, onde os atores possuíam, ao menos na primeira parte do processo, uma ampla liberdade para criar e trazer suas referências para a sala de ensaio (*esboço*). Não se trata de “um percurso que tem sua origem em um *insight* arrebatador, que

se concretiza ao longo do processo criativo” (SALLES, 2009: 24), mas de um processo criativo que forja o seu próprio caminho, um caminho de trabalho e de experimentação.

“Para escrever bem”, diz Bioy Casares, “deve-se escrever muito, precisa-se pensar, imaginar, ler em voz alta o que se escreve, há de acertar, equivocarse, corrigir os equívocos e descartar o que sai errado.” A experimentação, neste caso, está relacionada à idéia de trabalho contínuo, ininterrupto. Como mencionado acima, a geração de alternativas pressupõe um dispêndio muito grande de energia por parte dos envolvidos no processo criativo.

No meu caderno de campo, escrevo no dia 2 de setembro, assistindo a um ensaio, na fase final do processo, quando a peça estava sendo montada: “Diogo fala: - Não, isto não está bom. Vamos tentar outra coisa - Ou seja, não se sabe se dará ou não certo antes da coisa efetivamente acontecer. Uma nova tentativa da cena é realizada: - Isso é bom, diz Diogo. Mantenham. - As ações geram a criação, e não o contrário. Não existe criação cênica *a priori*. No início, existe apenas uma idéia do que pode ser feito, do que pode concretizar-se ou não. Quando a cena ‘acontece’, ou seja, quando a coisa dá certo, Flávia e Diogo sorriem entre si, como que compartilhando o momento ‘eureca’, o grito de ‘bingo’. Enfim, rolou. A cena se faz no próprio ato de se fazer a cena. A cena se cria a partir da ação e os efetivos criadores são os atores. Os diretores propõem, estimulam, e imaginam, mas quem faz a coisa rolar são os atores. Sem eles, não há nada.”

5

Becker (1977) chamou atenção para o fato de que, muito frequentemente, a viabilização de projetos artísticos depende de um grande número de pessoas trabalhando em função deles. Em uma orquestra de músicos, não trabalham somente o maestro e os músicos, mas também os produtores e os técnicos de som, assim como os patrocinadores, e se se quiser ir mais longe, os donos do espaço onde a orquestra ensaia, as pessoas que constroem os instrumentos, etc, etc.

Um projeto artístico, assim como outro qualquer, demanda uma gama considerável de recursos materiais e humanos para se efetivar, em sua maioria. Porém, mesmo nestes projetos que envolvem muitas pessoas, nos quais o produto artístico depende evidentemente de um agregado de fatores para viabilizar-se, a

atividade criativa pode estar delegada a apenas um indivíduo. No caso de uma orquestra, por exemplo, a “criação” pode estar delegada à figura do maestro, enquanto os músicos empenham-se em executar aquilo que lhes é pedido. Neste caso, poder-se-ia dizer que não se trata de um trabalho “colaborativo”, pois os músicos estão aí compreendidos como profissionais que dominam uma determinada técnica, não partilhando do processo criativo juntamente com o maestro.¹⁵

No caso do teatro, isto também pode ser considerado. Durante longo tempo – e ainda hoje – o processo de criação de um espetáculo teatral tinha uma certa distribuição fixa dos lugares, baseada na tríade: dramaturgo, diretor e atores, justamente nesta ordem de preponderância sobre o trabalho. Neste caso, o dramaturgo responde pela autoria máxima da peça, considerado assim como o seu primeiro criador. Cabe, então, ao diretor transportar o texto para o palco, estabelecendo como aquele material escrito se concretizaria no espaço cênico. Reúne-se, posteriormente, um grupo de atores e, a partir daí, o diretor coloca no palco as idéias a respeito da encenação que havia imaginado *a priori*. Neste caso, os atores estariam para o diretor e este para o escritor na relação que os músicos estariam para o maestro, ou seja, na posição de profissionais detentores de uma certa habilidade, que poderiam corresponder a determinadas expectativas e colocar em prática as idéias do verdadeiro artista em questão, ou seja, o escritor/dramaturgo.

A partir do século XX, porém, alguns diretores passam a questionar o caráter de complemento e subordinação da cena em relação ao texto. Surgem, então, diversas companhias de teatro que trabalham a partir de uma autonomia da cena, tendo não mais como ponto central do processo criativo a palavra escrita.

É através da independência da linguagem cênica em relação ao texto dramático que se estabelece, segundo Materno, a distinção entre “escrita dramática” e “escrita cênica”, a partir de uma reivindicação de autonomia da cena em relação ao texto. A partir daí, as relações conflituosas entre texto e cena desembocaram “em diferenciadas práticas artísticas e reflexivas, que validaram a

¹⁵ É claro que ambos podem ser chamados de “colaborativo”, no sentido em que o trabalho depende do esforço de todos para viabilizar-se. Porém, estou delimitando o conceito de colaborativo que utilizo aqui como uma partilha dos próprios mecanismos criativos.

noção de escrita cênica, repensaram os pressupostos da escrita dramatúrgica e pluralizaram as autorias da obra teatral” (Materno, 2009: 12).

É desta forma que passa a colocar-se uma outra distribuição dos lugares no processo de criação. Com o surgimento de uma escrita cênica específica, os atores passam a assumir diversas vezes um lugar mais ativo no trabalho, por meio de uma horizontalização dos mecanismos criativos. A partir daí, pode-se começar a falar em uma autoria como processo, assim como em uma distribuição menos fixa dos lugares do dramaturgo, diretor e atores no processo de criação.¹⁶

Nas teatralidades contemporâneas, aparece uma vertente teatral específica que organiza seus processos criativos através de um trabalho cooperativo, nos quais tanto o diretor e o dramaturgo, quanto os atores, ou até mesmo os cenógrafos, iluminadores e figurinistas, ocupam posição propositiva e ativa nas atividades de criação. (FERNANDES, 2010; TROTTA, 2008).

Esta vertente volta-se para uma idéia de colaboração menos vertical e hierárquica. Nela, o coletivo é orientado por uma lógica na qual as funções são demarcadas com menos rigidez, acarretando assim em uma distribuição de lugares mais horizontal e distribuída. Esta idéia leva em consideração que o todo não transcende as partes que o compõem, mas pelo contrário, o todo surge a partir das partes que o compõem. Desta maneira, o modo produtivo é aqui pensado como uma criação que emana a partir das singularidades postas em jogo e não anteriormente à própria manifestação delas (LAZZARATO, 2006).

Esta idéia, desenvolvida na teoria do teatro sob o conceito de “processo colaborativo”, aponta para uma possibilidade do processo criativo que privilegia a criação do ator como matéria-prima para o fazer teatral. Contrapondo-se à um tipo de teatro no qual o ator é percebido como alguém que domina determinada técnica e tem o papel de seguir aquilo que lhe é pedido pelo diretor, no teatro colaborativo, o ator assume papel preponderante na criação, a ponto de ser chamado algumas vezes de “ator-autor” (TROTTA, 2008).

¹⁶ Esta questão é complexa, e não cabe discuti-la à exaustão aqui. Porém, é preciso mencionar que o processo de independência da cena em relação ao texto não levou automaticamente à um lugar mais participante do ator em relação à construção da peça. A pluralidade da cena teatral não permite generalizar o lugar do ator, sendo impossível – e indesejável – formular uma regra de como as coisas devem funcionar. Cada diretor e cada companhia detêm sua especificidade, e trabalha de forma particular. Estamos apenas discutindo elementos que ajudem à compreender um modo específico de trabalho, este empregado em “Como cavalgar um Dragão”.

Deixando esta questão da autoria, especificamente, de lado, é importante definir minimamente o conceito de “teatro colaborativo” para que algumas discussões inerentes ao processo de “Como cavalgar um dragão” sejam trazidas à tona. Isto porque o próprio grupo assume-se como “colaborativo”, algo discutido sistematicamente ao longo de todo o processo. Na ficha técnica de “Dragão”, por exemplo, o nome de Diogo Liberano é colocado ao lado de “Dramaturgia, criada em processo colaborativo” e não apenas “dramaturgia”, como usualmente acontece. Não é gratuita a menção a “processo colaborativo”. Esta foi uma questão que permeou o percurso do grupo e assim, merece ser colocada em discussão.

Segundo Antonio Araújo, diretor do Teatro da Vertigem, o “processo colaborativo” distancia-se tanto da lógica “ator linha-de-montagem” - no qual o ator é aquele que obedece, que cumpre aquilo que lhe é pedido pela direção - quanto da idéia de “criação coletiva” - que almejaria diluir totalmente as fronteiras entre as funções artísticas, tornando o processo um lugar onde “todo mundo faz tudo” (ARAÚJO, 2006: 128).¹⁷

O “processo colaborativo” pressupõe uma distribuição de lugares no interior do processo. Não se trata de uma divisão do trabalho fordista, porém tampouco de um lugar no qual os atores assumem o papel de diretores ou vice-versa. Desta forma, existem funções demarcadas, mesmo que muitas vezes elas sejam fluidas e intercambiáveis. Para Antonio Araújo, o processo colaborativo é aquele que passa essencialmente por três etapas.

A primeira etapa - *de livre exploração e investigação* – mapearia o campo de pesquisa, tendo como objetivo o levantamento de material cênico. Logo após - na *etapa de estruturação dramatúrgica* – o diretor seleciona o material e, com base nele, surge o texto escrito. Por último - na *etapa de estruturação do espetáculo e de aprofundamento interpretativo* – a materialização da cena passa a ser o centro do processo (ARAÚJO, 2006: 131).

Desta forma, a dramaturgia escrita aparece na sala de ensaio, a partir do recorte de experimentos cênicos, sendo o dramaturgo aquele que estrutura a gama de investigações realizadas afim de compor uma certa ordenação daquele material.

¹⁷ Esta discussão entre criação coletiva e processo colaborativo é atualmente bastante discutida nos meios acadêmicos ligados ao teatro. Não me interessa aqui esmiúça-la, mas apenas introduzir o conceito de “processo colaborativo”, já que a idéia de colaboração perpassa as inquietações aqui expostas. Para mais, ver: Fernandes, Araújo e Da cena ao texto.

Neste sentido, o dramaturgo também está presente na sala de ensaio, criando a partir do seu contato freqüente com a produção dos atores e com as demandas dos diretores. Muitas vezes, como no caso de “Como cavalgar um Dragão”, o diretor e o dramaturgo são a mesma pessoa.¹⁸

Lembro mais uma vez que a proposta do “Dragão” se constituiu, desde o início, na construção de uma ficção, de uma história baseada no encontro de cinco amigos após o suicídio de uma amiga em comum. Os amigos se encontram no apartamento da amiga morta, com o intuito de repartir os bens deixados por ela e resolverem suas angústias e suas perguntas sobre o suicídio de uma pessoa tão próxima a todos.

Partindo desta situação, o grupo tinha como objetivo inicial a construção dos personagens que cada um interpretaria. Como se tratava de uma peça dramática, de uma ficção, o primeiro ponto era saber quem eram aquelas pessoas e como se relacionavam uns com os outros. Era necessário inicialmente construir tanto uma suposta biografia de cada um quanto tecer as relações que se estabeleciam no interior do grupo. Nada muito diferente da maior parte dos processos de criação teatral até aqui: trata-se do ator desfazer-se no outro, de encarnar, de corpo e alma, um personagem que diferencia-se de si mesmo. Porém, aqui, estes personagens não existem antes dos ensaios começarem a ser realizados, ou seja, não surgem antes do próprio “fazer” dos atores.

A partir do surgimento dos materiais, o dramaturgo passa a organizar este material com vistas à estruturação de uma narrativa. No caso da direção, ela não tem apenas como tarefa marcar a cena ou conduzir os atores espacialmente. A sua função é mais uma mediação, uma espécie de orientação sobre o que está se passando. Tudo se dá na sala de criação, durante o processo, que foi bastante longo no caso de “Como cavalgar um Dragão”:

Não gosto de partir de marcas – disse-me certa vez Diogo – gosto de chegar nas marcas. O espaço vai sendo construído, sempre na sala de ensaio. Não chego com idéias pré-prontas. Nosso processo de trabalho é total a partir do imprevisto, ou

¹⁸ Na verdade, existem processos criativos que partem de um texto e não necessariamente se subordinam à ele. Esta é uma discussão bastante complicada e que constatemente coloca em lados opostos dramaturgos e diretores, ou aqueles que advogam a centralidade do texto contra outros que afirmam a independência de uma escrita propriamente cênica. Não é objetivo esmiuçar esta discussão aqui, por isso, ficarei restrito às características envolvidas no grupo específico aqui estudado.

melhor, a partir do improviso. Neste tipo de trabalho, trabalhamos não com o texto *a priori*, mas com o acidente. Valorizamos muito o processo.

Desta maneira, no processo colaborativo de “Como cavalgar um Dragão”, o lugar do ator-criador, ou seja, aquele que é sujeito ativo no processo criativo convive conjuntamente com a figura do diretor-encenador e do dramaturgo, aqueles que detêm o olhar “de fora”, organizando, conduzindo, propondo e progressivamente estruturando a gama de materiais que paulatinamente vão surgindo.

6

Nos primeiros três meses do processo de “Como cavalgar um dragão”, pode-se notar um conjunto notável de agenciamentos mútuos e recíprocos, tanto entre os atores entre si, quanto entre os diretores e os atores e inclusive entre os dois diretores. Por exemplo, muito do material fabricado durante as composições (gestos, palavras, formas de fazer) era adaptado por outros atores durante outras composições. Os materiais levantados por um ator eram apreendidos por outro que, na apresentação da sua composição, por várias vezes recorria a materiais previamente apresentados pelos colegas.

Desta forma, é interessante notar como se dava o processo de agenciamento que fazia com que gestos ou palavras fossem sistematicamente “copiados” pelos outros colegas. No processo de cópia, porém, os materiais “originais” eram ressignificados, de modo a adquirir outros contornos e formas próprias, aproximando este processo mais de uma transformação do que propriamente de uma imitação fidedigna, levando em consideração que um gesto, quando imitado por outro corpo diferente do primeiro, já constitui um gesto diferente daquele anteriormente realizado.

É interessante recordar a sugestão de Viveiros de Castro, quando ele critica o que chama de falsa oposição entre criação e cópia nas práticas artísticas. Mesmo tendo em mente que, neste caso, Viveiros volta sua atenção particularmente para a

discussão acerca dos *creative commons* e das idéias de propriedade intelectual nas práticas artísticas, acredito que seu argumento pode aqui ser explorado.¹⁹

Segundo Viveiros, a tendência do ser humano em geral é ver no outro aquilo que ele próprio traz consigo (VIVEIROS DE CASTRO, 2007). Desta maneira, noções como, por exemplo, as de comportamento e ação individual estariam intimamente ligadas e impregnadas de uma matriz interacional. Nas práticas artísticas, isto tem um peso fundamental. No caso da música, o *DJ* se apropria de determinadas sonoridades e as junta afim de compor a sua música, uma multiplicidade de sons e ritmos distintos; o artista visual utiliza colagens de materiais distintos para compor a sua obra; e o escritor recorre a citações – explícitas ou não – para fundamentar e balizar seu raciocínio. Em todos os casos, o modo de criação parte de uma experiência estética inicial, de um modo de sentir e gostar peculiar que faz com que determinada pessoa afirme: “Gostei disto, vou apropriar e colocar no meu trabalho”. Não é a intenção aqui discutir especificamente a propriedade intelectual e artística, mas cabe apontar que a lógica dos *creative commons* tem íntima relação com a idéia de que cópia e imitação são aspectos fundamentais envolvidas na noção de criatividade, que procede a partir de “saques positivos”. Isto porque, ao se copiar, modifica-se o antigo material e a partir dali, surge uma outra coisa (VIVEIROS DE CASTRO, 2007).

No caso do teatro, não é diferente. Pelo menos, no caso de “Como cavalgar um Dragão”. Os atores trazem movimentos, gestos e textos que são considerados interessantes por outros atores, que “roubam” esses materiais para si e os transformam em outra coisa. Este processo é bastante similar a lógica do *sampler* e parte fundamentalmente de uma negação do abismo intransponível que normalmente se coloca entre criação e cópia, crítica recorrente nas práticas artísticas desde o modernismo e o tropicalismo, que tinha como uma de suas práticas esta idéia do “saque positivo” em relação às vanguardas européias. - Vamos trazer o que nos interessa de lá – diziam os tropicalistas – e juntar com o que a gente já faz por aqui. Vamos copiar, mas copiar segundo nós mesmos, segundo os nossos próprios termos.

¹⁹ De certa forma, um dos assuntos aqui subjacentes é justamente a questão da propriedade intelectual.

Esta idéia, de certa maneira, está se consolidando há algum tempo, pelo menos nos meios que debatem criatividade e propriedade intelectual. A idéia de “bricolagem” de Levi-Strauss (a qual voltarei mais adiante) advoga justamente isto: “toda criação nasce numa espécie de permutação realizada sobre um repertório já existente” (VIVEIROS DE CASTRO, 2007:184).

Deste modo, os atores iam constituindo um certo repertório e fornecendo material para a criação dramática de “Como cavalgar um dragão” a partir de elementos inicialmente individuais, que rapidamente passavam a ser coletivos, através de influências recíprocas. Esta primeira parte do processo pode ser caracterizada como o lugar da experimentação, pois nela a sala de ensaio era pensada como um laboratório de erros e acertos. Nesta fase, surgiram gestos, palavras, frases, movimentos, delineamentos de relações entre os personagens, objetos, enfim, toda espécie de material cênico. Sempre tendo em vista a idéia inicial (cinco amigos que perdem uma amiga em comum e se encontram), os três primeiros meses foram marcados pelo levantamento de um repertório amplo, onde as possibilidades cênicas e dramáticas encontravam-se em aberto, e os atores assumiam um papel eminentemente ativo e criador, criando e recriando seus próprios materiais.

A sala de ensaio era então um “espaço de possíveis”, um lugar, lembrando Araújo (2006), de “livre exploração e investigação”, no qual os exercícios propostos pelos diretores objetivavam a criação de uma relação entre os atores, deixando-os à vontade para “jogar” e criar entre si. Um espaço no qual o lema era: “Quanto menos algo é o que é, mais pode ser outra coisa.”

A ênfase no interior do próprio processo foi, sem dúvida, uma das coisas que mais me chamou atenção nesta primeira parte, perspectiva esta sempre reiterada pelos próprios atores e diretores. Porém, todo percurso exige de alguma maneira um “resultado”. Assim, no último dia de maio, quando o processo somava por volta de três meses, Diogo escreve no *blog*:

Como estamos? Em processo, naturalmente. Muito já solidificado, muito já conquistado, criado e testado. Porém, enquanto a dramaturgia não chegar, enquanto eu ou Flávia não dissermos amados, essa é nossa primeira cena, nada parecerá fazer sentido. Mas é preciso persistir.

O corpo de vocês a cada ensaio constrói tudo aquilo que a dramaturgia enrola para dar a vocês. O corpo querendo fazer o sentido que o discurso de cada personagem

parece ser. Eu aqui hoje escrevendo isso eu sei lá para quê. É só que me veio a vontade de reconhecer o quanto estamos intensos e trabalhadores.

Sim, já se foram 30 ensaios. É muita coisa. Já fiz peça com 30 ensaios. Mas Como cavalgar um dragão é um projeto obstinado, projeto inédito e incapaz de seguir o que já foi feito. Precisamos sempre mais e mais e nisso, na repetição, aprendemos todo o lance.

Eu aqui escrevendo essas palavras e não nossa cena. É que eu sinto, eu sei, ela virá plena, basta estarmos como estamos que a coisa toda acontecerá. São muitos jogos ao mesmo tempo. O do texto, o da cena, o jogo do ensaio, o jogo da produção, das pautas e de tantas personalidades (em jogo).

Investimos na dificuldade, na aridez, mas é preciso dizer: a coisa vai começar a ficar divertida. Não que não estivesse, mas vai, quando os limites estiverem ainda mais claros, ou seja, quando tivermos um texto para levantar, a coisa toda tende a ser mais interessante.²⁰

Quatro dias depois dessa postagem, um problema pessoal levou Diogo para a casa dos seus pais, fora do Rio, onde ficaria por volta de uma semana. É lá que surgem as primeiras cenas da peça. A partir daí, se dá uma “virada” no processo, e é isto que será discutido adiante.

7

A partir do início de junho, o texto começou a ser escrito e repassado pra os atores. O prólogo e as duas primeiras cenas foram entregues no dia 16 de junho, portanto, com pouco mais de três meses de ensaio. A estréia estava prevista para o dia 17 de setembro e, desta maneira, restavam mais três meses para a estréia da peça.

A partir do momento em que o texto é escrito e os ensaios passam a girar em torno dele, se dá uma guinada no processo de criação, a ponto de podermos separá-lo em duas partes: uma antes do texto e uma após o texto. Antes do texto, temos o lugar da imprevisibilidade, do inesperado, do material cênico que surge a partir dos próprios atores. A partir de agora, o que se dá é um processo mais ordenado da direção e uma busca mais direcionada, que caminha para o fechamento da peça, ou seja, para a organização do produto final.

Enquanto nos primeiros três meses a preocupação central da sala de ensaio era a produção e o levantamento de material, que levava por sua vez à experimentações cênicas diversas, conforme o texto vai sendo escrito pelo Diogo e passado aos atores, os ensaios passam a ter um objetivo específico (encenar

²⁰ Ver http://atravessar.blogspot.com/2011_05_01_archive.html, acessado em março de 2012.

aquele texto) e desta forma, o processo se transforma bastante, tendo em vista a criação de um espetáculo. Aos poucos, a sala de ensaio deixa de ser um “espaço de possíveis” dando lugar a uma busca mais racionalizada e centralizada.

Assim, as idéias de fechamento e recorte gradualmente passam a substituir aquelas de abertura e experimentação. Isto não permite dizer, no entanto, que novas tentativas não permearam o processo a partir do trabalho com o texto. O texto, no teatro, não pode ser considerado aprisionador ou redutor, mas antes como aquilo que estimula o advento da escrita propriamente cênica. O texto pode ser encenado de diversas maneiras, e para verificar isto bastaria recorrer a exemplos em que um mesmo texto, caindo na mão de diferentes encenadores, acaba tornando-se montagens bastante distintas entre si.²¹ Antes, porém, de entrar nas discussões acerca dos ensaios da segunda parte do processo, gostaria de atentar para a relação entre o texto e os ensaios dos três primeiros meses – o que chamei anteriormente de “primeira parte” – e sobre a percepção dos atores sobre ele.

O teatro (assim como toda arte) pressupõe, como afirma Levi-Strauss (1976), um valor estético que está em grande parte baseado em uma organização, em certo ordenamento. Mesmo que este ordenamento seja realizado no sentido de unir ou aproximar partes - objetos, falas, pessoas, lugares – distintas e sem aparente conexão entre si, o valor estético da arte está antes ligado à certa organização destas partes distintas do que delas mesmas vistas isoladamente. Este é um argumento de valor, e uma opinião pessoal: apenas um frenesi associativo deliberado não acarretaria em valor estético, necessitando algum tipo de organização, na qual o artista é aquele que organiza e pensa a estrutura de ligação entre as partes distintas (LEVI-STRAUSS, 1976).

É identificável – talvez não tão facilmente - que é a forma de concepção, produção e seleção de materiais que percorre este capítulo, como um fio de uma narrativa aparentemente sem pretensões. Talvez menos a forma, do que propriamente as relações que se tecem neste trabalho de produção artística, que une um conjunto de pessoas que se relacionam e se propõem a criar uma peça de teatro.

²¹ Basta mencionar a retomada de textos clássicos por encenadores contemporâneos. “Hamlet”, por exemplo, foi montado por diversas companhias. Cada uma delas contribuiu com uma releitura específica do texto, fazendo surgir encenações totalmente distintas entre si, como as de Enrique Diaz e Gerald Thomas.

Anteriormente, invoquei Richard Sennett e a figura do “artífice” para designar o lugar e a importância dos atores no processo de criação. Neste momento, acredito ser importante dar primazia ao lugar da direção e a sua função organizadora durante a segunda parte do processo. Quanto ao texto, pergunto ao Diogo como foi o processo de criação do mesmo. O *blog*, à esta altura, era uma fonte riquíssima de referências, com centenas de postagens, dentre elas anotações diversas, cadernos de ensaio, fotos, vídeos, textos. O material era abundante, mas Diogo confessa para mim que durante o processo de escrita ele não se preocupou em consultá-lo:

Se eu tivesse parado para olhar o *blog*, ou as minhas anotações, ficaria totalmente perdido. Ao invés disto, preferi escrever tudo como me pareceu melhor, a partir da minha própria relação com tudo que vi, ouvi e, principalmente, senti durante o processo. Porém, este texto não é apenas meu, mas também dos atores do ‘Dragão’... O material criado pelos atores nos primeiros 40 ensaios eram de um volume absurdo. Eu jamais daria conta de todo aquele material. São muitas vezes ali. Eu precisava, como dramaturgo, dar ao material a dramaturgia que eu acreditava ser a interessante para melhor para organizar aquela ‘massa’. É uma escritura pessoal, o meu ponto de vista sobre as coisas, obviamente afetado por milhões de coisas que se passaram ali, na sala de ensaio. Eu jamais me exigi dar conta de todo aquele material.

Quando o texto, enfim, cai nas minhas mãos, posso perceber que, ao trabalhar com materiais criados durante a primeira parte dos ensaios, Diogo utiliza-se da fragmentação dos exercícios para a criação de uma história na qual estes materiais esparsos compõem uma espécie de mosaico, criando imagens, falas e ações com situações que estão ao seu alcance.

Desta forma, todo o tempo durante o qual os atores e diretores passaram juntos foi o suficiente para que Diogo elaborasse a sua visão em relação ao que poderia surgir a partir dali. O texto aparece como uma relação do dramaturgo com os materiais criados durante a sala de ensaio e, neste sentido, podemos perceber o lugar do escritor em relação ao seu próprio texto como o lugar do *bricoleur*, descrito por Levi-Strauss como aquele que conduz seu processo criativo através de uma relação com materiais já existentes, elaborando um olhar particular sobre eles, ao contrário, por exemplo, do engenheiro, que estabelece seu processo criativo do “zero”, antevendo na concepção prévia o resultado final. Nas palavras de Levi-Strauss:

A poesia do bricolagem lhe vem, sobretudo, de que não se limita a cumprir ou executar; “fala”, não somente com as coisas, como já demonstramos, como, também, por meio das coisas: contando, pelas escolhas que faz entre possibilidades limitadas, o caráter e a vida de seu autor. Sem jamais completar seu projeto, o bricoleur põe-lhe sempre algo de si mesmo... elabora estruturas ordenando os acontecimentos, ou antes, os resíduos de acontecimentos (LEVI-STRAUSS, 1976: 42).

Lembremos: cada ensaio era amplamente documentado e registrado no blog. Através dos exercícios, os atores foram aos poucos criando um determinado repertório para seus personagens, criando gestos, tecendo relações entre si e construindo características específicas de cada um. Todos os atores são “artífices”, pois criam enquanto fazem e pensam enquanto agem. Mas Diogo tem a função de escrever um texto, mais especificamente, um texto ficcional. Ele tem que recortar o que julga ser mais apropriado para compor uma espécie de conjunto. Este trabalho é tarefa *a posteriori*, tarefa esta que não se encerrará no texto e permanecerá *in progress* até o último instante. Tudo ainda será mudado, mas o texto já é uma seleção e um fechamento latente das possibilidades engendradas pelo processo. Mas vale dizer: o texto é uma visão particular de Diogo sobre o material produzido e não uma visão dos atores sobre o próprio material, pois eles não tiveram participação na concepção e na execução do mesmo. Os elementos do texto podem ter sido trabalhados e criados pelos atores, na sala de ensaio, mas o modo de junção, recorte e definição dos elementos que compõem a narrativa é trabalho do dramaturgo/escritor.

Poder-se-ia dizer que o lugar do *bricoleur* é aquele do poeta, que cata palavras para formar frases. Ele estabelece uma espécie de diálogo com aquilo que já existe, interroga de modo a compor um produto, o qual terá a sua marca. Assim sendo, ao selecionar e recortar, ele ordena e significa, ao seu modo.

No entanto, será o transcorrer da segunda parte do processo que fornecerá o argumento decisivo sobre a condição de organização do texto e da direção sobre a obra artística que está sendo criada. No fim, talvez, o elemento decisivo possa ser o julgamento dos atores sobre o que está sendo criado, de modo a responder àquilo que a condição de *bricoleur* tem que deixar intacta: a idéia de que o produto final não diferirá do conjunto previamente dado, senão pela reorganização interna dos elementos.

8

Primeiro veio o prólogo e as duas primeiras cenas. De início, o exercício era apenas focado na leitura do texto, com todos sentados em roda. Enquanto isso, aspectos da dramaturgia eram discutidos e debatidos. A qualidade do texto foi considerada por todos muito boa, e os atores pareciam satisfeitos com as duas primeiras cenas.

Aos poucos, os atores decoram as falas das duas primeiras cenas e assim, largam o papel, o que fornece uma liberdade muito grande para a preparação da encenação. De início, Diogo pede para não dar intenção às falas. Flávia o contradiz, dizendo que eles têm que expressar alguma coisa com o corpo. Os atores ficam confusos: quando se expressam com o corpo, os atores já intencionam a fala. Eles discutem amistosamente. Flávia e Diogo divergem, pensando de forma diferente. O conflito fica sem resolução. Reparo, curiosamente, que Diogo pede aos atores elementos que fecham intenções à fala – como a indicação de determinados gestos e movimentações em cena – ao mesmo tempo em que dá aos atores a liberdade de criar. Esta liberdade fica clara quando Vitor pergunta ao Diogo se determinada fala seria agressiva ou irônica. À isto, Diogo responde: “Se vira, o problema é seu, a fala é sua, você que tem que saber o que fazer com ela.” Então – pergunto eu em silêncio – a idéia seria continuar explorando possibilidades, mesmo depois do texto ter sido entregue?

Com o passar do tempo, os atores vão se soltando e a percepção é que Diogo não parece levar a sério seu pedido de não dar intenção, pois ele passa claramente a pedir ações e motivações específicas, a partir das improvisações dos atores com o texto. Os corpos começam a ocupar o espaço, e junto com eles as ações e palavras vão dando início à preparação do espetáculo final. Diogo e Flávia passam a intervir mais agudamente nas cenas, propondo modificações ou às vezes pedindo a exclusão ou inclusão de algo específico.

As marcações passam a ser ditadas pela direção, que orienta por onde os atores entram, por onde saem, os momentos de pausa, como as relações se dão. Muitas vezes, gestos ou movimentos inesperados são aprovados pelos diretores, mas o que percebo é que a direção passa a assumir um papel mais central no sentido de estabelecer o que se deseja encenar a partir daquele texto e a liberdade de proposição dos atores diminui. É claro que os atores continuam tendo uma

certa autonomia, afinal de contas, são eles próprios que se movimentam e falam no palco. Mas esta liberdade – que existia quase ilimitadamente no primeiro momento – passa a ser bem mais restrita.

Isto fica bastante claro na fala dos atores. Alguns pequenos conflitos, então, passam a se estabelecer no interior do grupo.²² Estes conflitos muitas vezes estabelecem-se de modo velado, de modo que normalmente (não é sempre) os atores unem-se do lado de uma posição enquanto os diretores unem-se do lado de outra. Os atores passam a sustentar a opinião de que o processo foi colaborativo até o momento em que o texto foi erguido. A partir daí, o que houve foi uma verticalização das funções, e o processo passou a ser operacionalizado de maneira mais “tradicional”, com os atores a obedecerem as indicações dadas pela direção. Na opinião dos atores – neste ponto eles foram unânimes – a cooperação e a horizontalização da criação não foram praticadas no nível final da cena, mas apenas no nível intermediário do texto. A partir do momento em que o texto foi erguido, a cena passou a ser “pensada” somente pelos diretores, e coube aos atores cumprirem com aquilo que lhes era pedido. Esse conflito, em alguma medida, acarretou em certa desestabilização do grupo. Apesar dos atores compreenderem o processo de “fechamento”, eles não o vêem como absolutamente necessário. Sobre isto, Dominique escreve no blog: “É complexo porque vira escolha, contradiz a abertura proposta nos primeiros ensaios, onde nos propomos a abertura total. Mas é compreensível: momentos somos abertura e momentos somos escolha.”

Em contrapartida, acompanhando o movimento de concepção da cena, pude reparar que, ao mesmo tempo em que Diogo – como dramaturgo – tinha um conhecimento e uma visão privilegiados do texto (afinal, foi ele que o escreveu) ele também se surpreendia muitas vezes pela interpretação dada pelos atores ao texto e, desta forma, continuava juntando elementos novos à encenação e principalmente, à dramaturgia. Deve-se ressaltar que o texto foi modificado inúmeras vezes, depois de ter sido totalmente entregue para os atores. Até o último momento, Diogo cortava coisas, juntava outras. Muitas destas coisas foram

²² Estes conflitos, diga-se de passagem, são comuns, como pude atestar em diversas conversas que tive com diretores e atores. Como fazer teatro partindo de uma lógica colaborativa pressupõe que diversas pessoas pensem e façam juntos um trabalho, é claro que aparecerão opiniões discordantes. A questão principal, no entanto, é como administrar estas divergências.

fruto da sua própria reflexão, mas muitas outras foram elementos que os atores somaram à sua própria visão em relação ao texto.

Desta forma, observo mais uma vez como a criação se dá a partir da ação. As marcações não são realizadas anteriormente, mas a partir das próprias ações dos atores. O método de trabalho consiste nos atores em pé, fazendo a cena escrita da maneira que lhes convém. Aos poucos, Diogo interrompe: “Não, isto não está bom. Vamos tentar outra coisa”. Em outro momento, Diogo estimula a permanência de determinada relação entre os personagens: “Isso é bom. Mantenham”.

O que efetivamente acontece é que as ações dos atores geram a criatividade cênica dos diretores, e muitas vezes o conflito se estabelece quando os atores querem continuar realizando determinadas ações que Diogo ou Flávia rejeitam. E neste ponto, a palavra da direção fala mais alto. Os atores passam a trabalhar dentro de certa limitação e muitas vezes, tentam argumentar pelo seu ponto. Às vezes conseguem, mas a permanência deve antes passar pela estratégia de convencimento dos diretores. São eles que escolhem o que entra e o que sai, em última instância. A cena se faz no ato de se fazer a cena e se os criadores são os atores, quem decide o que entra ou sai são os diretores.

A função da direção está na mediação, na orientação sobre o que está se passando, através de um olhar de fora privilegiado que detém o poder de decidir o que entra e o que sai. A relação espacial entre os atores vai sendo gradualmente construída, em uma relação interdependente entre acidente (aquilo que acontece espontaneamente nas primeiras improvisações sobre o texto) e estrutura (aquilo que a direção concebeu previamente, na própria escrita do texto).²³

Mesmo assim, é possível afirmar que o espaço de criação antes horizontalizado e marcado por um agenciamento mútuo e recíproco entre as pessoas envolvidas é substituído por uma verticalização das funções onde, em última instância, quem manda é a direção. À medida em que os conflitos estabelecem-se de forma mais marcante e as discordâncias passam a ser cada vez mais comuns, os discursos dos atores e dos diretores passam a divergir frequentemente a respeito do processo de criação e do rumo que ele está tomando.

²³ Percebe-se aqui como o improviso/imprevisto ainda ocupa lugar importante, embora já exista uma concepção mais sólida da direção sobre o que se almeja.

O principal motivo do conflito que se estabelece na segunda parte do processo diz respeito a uma tensão entre o tempo-processo e o tempo-produto, levando-se em consideração que a data de estréia da peça progressivamente se aproxima. A partir de então, os diretores passam a jogar com uma lógica de captação-soltura, tensionando a cooperação múltipla e distribuída e substituindo-a por uma autoria insular que, pressionada pela lógica do fechamento da obra, centraliza o processo criativo (MENDES DE ALMEIDA, 2012).

Desta forma, no momento em que o processo se “fecha” com vistas a um produto final, o que se manifesta através de uma espécie de “coerção” maior da direção em relação ao que é esperado dos atores, estes últimos deixam de trabalhar com flexibilidade, perdendo autonomia propositiva em relação à consecução do produto final. Quanto à esta tensão processo/produto, Vitor fala e de certa forma problematiza:

O nosso processo é, sem dúvida, colaborativo, mas ao mesmo tempo com uma direção muito rígida, né? Nós, atores, conversamos muito sobre isto, e às vezes a gente fala: ‘Ah, não foi tão colaborativo, a gente foi usado pra escrever uma dramaturgia que é do Diogo, sabe? Tem muita coisa que a gente criou e não está na peça. A gente se deu ao extremo e ele escolheu o que queria.’ Eu não sei se eu concordo, porque eu acho que a criação foi sempre conjunta. Com as cores deles, eles jogavam as cores e a gente ia experimentando, a gente era meio que um objeto, mas que não era só objeto porque tinha uma subjetividade, mas a criação mesmo é nossa, e a escolha é deles. Mas isso é normal, a direção é que sempre escolhe. As composições não estão nunca inteiras na peça. Tem o momento da briga entre eu e o Fred, sabe? Aquilo, por exemplo, é puro aquecimento de uso. Naquilo eu me sinto muito autor. Mas no geral são pequenas partes do que a gente fez, coisas fragmentadas. Mas o Diogo só criou a partir do que a gente criou. É colaborativo por causa disso, mas acho que muitas vezes este movimento foi bastante rígido. Teve um dia que a Flávia falou que o nosso processo só era colaborativo até a metade. Eu concordo muito com ela. Acho que esse processo pode ser repartido ao meio. Uma parte de um colaborativo extremo e outra parte que é pouco colaborativa. Eu acho que o processo foi colaborativo até o momento da dramaturgia e acho que a partir deste momento a gente entrou em um esquema mais tradicional de marcar a peça, e acho que foi menos colaborativo, apesar deles sempre terem sido generosos. Eu não sei se eu definiria a segunda parte como colaborativa não. A primeira parte, sim, mas depois a coisa se fechou bastante. Mas mesmo assim, sempre tiveram linhas de fuga, possibilidades da gente criar, mesmo na segunda parte. Mas de forma geral sim, foi menos.

O que percebe-se claramente é que a tensão do fechamento faz com que o processo deixe de girar sobre si mesmo, ou seja, faz com que este deixe de possuir o caráter autotético da primeira parte, e os meios passam a ser pensados com vistas a um fim. A gama de possibilidades em aberto que antes caracterizara os

ensaios deixa de subsistir, como era o esperado, pois do processo deveria de alguma maneira nascer um produto final, ou seja, a criação de um espetáculo com vistas a apresentações para o público. Se aos atores cabia o levantamento de material, ao Diogo (dramaturgo e diretor) e Flávia (diretora) cabiam a seleção e a organização do mesmo de modo a compor um espetáculo. A partir deste momento, a direção passa a assumir as rédeas do processo de criação, limitando a liberdade criativa dos atores.

Sendo assim, no processo de “Como cavalgar um Dragão”, a partir do momento em que o texto passa a existir, as possibilidades fecham-se substancialmente. Ao caráter aberto e imprevisível que marca os primeiros três meses, o texto adquire uma espécie de lógica a ser seguida e a partir de então, os ensaios caracterizam-se pela montagem cênica a partir do material organizado pela dramaturgia escrita. Nina, atriz, que também é diretora, expõe a situação e parece ter uma visão equilibrada do conflito:

Quando você compartilha as coisas, as ferramentas criacionais, todo mundo pode criar ali. Ao mesmo tempo você é o diretor e você quer dar uma direção praquela coisa, porque é necessário que isso exista, então é algo muito delicado... Tem que mobilizar a todos e ao mesmo tempo colocar um limite... Não é fácil mesmo. Eu poderia dizer que eu e Diogo, a gente discorda em muitos lugares. Não é um problema discordar. Mas discordamos em termos de concepção de direção. Creio que o Diogo e a Flávia são muito centralizadores e isto me incomoda, é uma coisa difícil de lidar. Eu preciso ir aos poucos entendendo. Como eu sou tanto atriz como diretora e também estou neste lugar da colaboração no processo de criação e tal, eu fico comparando questões. São lugares muito diferentes. Eu não sei se esse processo do Dragão é colaborativo, ou melhor, até que ponto este processo é colaborativo. Ele poderia ser chamado por um ponto e não poderia ser chamado por outro. A medida que a gente improvisa e o Diogo escreve a partir das nossas improvisações, ele é colaborativo porque as propostas nas improvisações foram nossas, a construção dos personagens e tudo mais. Agora, a ferramenta da criação é dele, não minha ou dos atores. É como se a gente criasse uma massa ali, e trabalhando e criando, mas sem muita detecção, sem muito poder de análise sobre a proposta. Aí um outro olhar vem e captura e faz uma edição daquilo e aí já é outra coisa. A partir do momento em que o estímulo é dado e a coleta é feita, eu vejo o lugar dos atores como um lugar não muito consciente. Mas não sei, é muito louco...

Percebe-se como os atores apontam para uma verticalização do processo criativo. Mesmo que os discursos apontem para a inevitabilidade de uma organização “de fora” do material, as falas apontam para um certo rigor da direção na segunda parte do processo. Sobre isto, Diogo fala e de certa forma admite esta “centralização”:

O processo colaborativo foi, e aí onde a gente [diretores] errou (talvez erro seja demais, mas um ponto problemático) que foi que o colaborativo da coisa não foi processual no sentido de que eu e os meninos [atores] juntos íamos criando a cena e eu ia escrevendo a cena e a gente fechava aquele cena e vambora criar a próxima. Não foi. Eles ficaram 40 ensaios trazendo material e eu fiquei uma semana trancafiado e escrevi metade da peça e trouxe. A gente montou esta metade e improvisou muito menos do que antes. As cenas seguintes, eu vim e entreguei. Então, não foi muito junto, Foi um pouco estranho. Eu fico pensando se não deveria ter sido assim: vamos lá, experimenta, levanta universo, aí eu entrego uma cena. A gente cria aquela cena, desmonta aquela cena, reescreve aquela cena e vambora pra próxima... Este era o nosso desejo, porque a gente achava que a escrita do texto tinha que ser junto com a montagem da cena. Mas não foi isto que aconteceu. E isto colocou a gente em um lugar de dificuldade extrema... A nossa direção é muito peculiar, porque não é a peça que eu gosto, não é peça que eu dirigiria, se estivesse sozinho na direção. Não sei porque, mas não é. Eu teria feito de outra forma.

Diogo me disse o que transcrevo acima no dia 7 de outubro. A estréia da peça seria realizada quatro dias depois, no dia 11. À esta altura, “Como cavalgar um Dragão” era uma encenação pronta. Eles haviam se apresentado um mês antes, no Sesc Copacabana, mas realizando apenas duas apresentações. Desta vez, eles ficariam em cartaz por três meses, realizando duas apresentações por semana.

Em data tão próxima da estréia, os descontentamentos continuavam persistindo. A dificuldade da encenação era ressaltada por todos e admitida pela própria direção, à esta altura. A opinião dos atores ia no sentido de que eles próprios, na segunda parte dos ensaios, foram alijados do processo de criação. Mesmo que as decisões continuassem sendo discutidas em conjunto, os atores queixavam-se de não ver ali, no resultado final, o material que eles criaram nos três primeiros meses.

Apesar da concordância geral de que o material que deu origem ao espetáculo foi criado por todos, os atores o percebiam de forma muito fragmentária e pouco se consideravam como efetivos criadores do que apresentavam no palco. Esta contradição – sobre o ponto de vista deles mesmos - entre um discurso colaborativo e uma prática considerada verticalizada causava um grande mal-estar e abria caminho para uma série de conflitos – na maior parte dos casos, velados – e que convergiam para uma cena considerada por eles “pouco viva” e “muito artificial”.

Mas todos estes conflitos tiveram, momentaneamente, que ser deixados de lado, pois no dia 11 de outubro de 2011, “Como cavalgar um Dragão” estreava no

Teatro Maria Clara Machado, no Planetário. Na primeira apresentação, casa cheia e aplausos do público. Os atores pareciam contentes com o resultado. Depois de um longo processo de seis meses, o resultado enfim estava pronto.

9

A peça ficou em cartaz até o dia 7 de dezembro. Comemoramos a boa temporada e, depois disto, cada um seguiu para o seu lado. Seria o relato final deste trabalho de campo se em janeiro do ano seguinte (2012), o grupo não tivesse sido chamado pela curadoria do Espaço Galpão Gamboa para fazer duas apresentações no local.

Desta forma, o grupo voltava a ensaiar no final de janeiro para mais duas apresentações. Todos acreditávamos que seriam apenas ensaios no estilo “passadão”, ou seja, voltar a fazer a peça do jeito que ela era, repetindo as cenas como elas anteriormente haviam sido apresentadas. No entanto, o que aconteceu foi algo totalmente diferente. No primeiro encontro, Diogo propôs que houvesse uma conversa aberta sobre o que os atores acharam do processo e do resultado de “Dragão”. Me explicando como e porque estava conversa foi realizada, Diogo diz:

Eu descobri depois de um tempo em cartaz no Planetário o quanto a peça estava dura, que os meninos [atores] não estavam se sentindo bem com aquilo e que eles estavam cumprindo uma coisa e não vivendo e brincando com aquilo. Era meramente repetição e tinha que ser de outra forma... Era inegável que havia esse descontentamento pouco explícito por parte dos meninos e nunca havia uma fala clara sobre isso. Estava tudo muito turvo e eu disse: “que porra é essa?”, entendeu?! E aí, eu lembro que no final do ano passado, eu sentei e falei com a Flávia. Falei, “Flávia, preciso ensaiar sozinho com os meninos.” Eu tinha uma clareza que eu não tinha dirigido direito. Não era aquilo que eu queria. O resultado não foi satisfatório. Todos tinham questões e tinham também vários problemas ali. Nós estávamos matando o trabalho. O público aplaudia e a gente continuava com esse descontentamento. “Descontentamento” é a palavra... A Flávia achava que era só um problema dos meninos[atores] e eu achava que o problema era em boa parte nosso, da direção. Então, nós conseguimos duas apresentações no Galpão Gamboa e eu falei: “Vou marcar com os meninos, sem a Flávia.” Eu vi que eles tinham muitas questões com a peça. E sentamos para uma conversa franca e aberta.

A conversa expõe uma série de fissuras e descontentamentos que haviam, até então, permanecido velados, ou pouco visíveis. Mesmo que as tensões do grupo, anteriormente, fossem perceptíveis, elas nunca eram efetivamente verbalizadas e expostas em conjunto. Nesta conversa, o Diogo – sem a Flávia,

desta vez – propõe uma conversa franca e aberta sobre estas questões mal-resolvidas. Dentre estas questões, duas aparecem com muita força. A primeira era que a direção foi vertical demais na segunda parte do processo e que os atores não conseguiam detectar o lugar dos materiais por eles criados na primeira parte do processo. Desta primeira, decorria a segunda, que era que os atores não se consideravam bem em cena, ou seja, não se sentiam seguros e confiantes naquilo que faziam, percebendo que a encenação estava muito “bruta” e pouco “leve”. Segundo a atriz Marília:

Nós, atores, tínhamos vários descontentamentos e em geral, eles partiam da nossa sensação de não estarmos vivos em cena, de não estarmos curtindo, desfrutando finalmente do projeto construído. Sentíamos que poucas coisas que a gente propôs ao longo do processo na sala de ensaio estavam presentes no espetáculo final. Um fator que incomodava foi a falta de escuta e o acolhimento das propostas... Quando o texto chegou, pareceu que o processo anterior não contava mais nada... era uma sensação de que ficou muito pouco... E depois, em cena, eu não conseguia reconhecer nada do que eu tinha trazido para a sala de ensaio. Eu não conseguia sentir que eu havia construído aquilo. E isto é muito ruim para um processo que se propôs desde o início como colaborativo.

Daí resultava – ainda segundo esta conversa – uma certa artificialidade da encenação, ou seja, uma exposição muito forte das próprias marcas cênicas da peça. O aspecto bruto está relacionado ao fato dos atores estarem – do ponto de vista dos envolvidos no processo criativo - representando de forma mecânica, sob a exigência de atingirem “lugares” que eles não haviam conquistado “em processo”, mas que vieram verticalmente, como uma exigência da direção. Isto resultava, dizia Vitor, em uma “cena ansiosa, que mata a possibilidade de jogo, de relação”. Na fala de Fred, aparece novamente o incômodo geral com a prevalência final do produto sobre o processo:

Eu não via no produto um resultado do processo. Era isto o que mais me incomodava. Eu não via o processo na peça. Eu então não vejo porque da gente ter levantado tanto material no início do processo, porque eu vejo que essa criação se perdeu. Talvez, não se perdeu, mas esse material não aparece no resultado final. Eu não vejo as composições, por exemplo, então não sei o porque da gente ter feito tantas composições... Parece que nós tínhamos sido um pequeno luxo para a criação do texto do Diogo. Um texto, por sinal, muito bom. Mas quando o texto passa a ser encenado no espaço, a gente é de certa forma afastado desse processo de criação.

Depois da conversa, Diogo propõe, então, uma reestruturação da peça a partir de dez ensaios, a serem realizados antes das duas apresentações no Galpão Gamboa. É óbvio que depois de todos os descontentamentos terem sido expostos e discutidos, a peça não poderia continuar igual. A vontade, como expôs Diogo, era despreocupar-se com aquilo que era o espetáculo e recriá-lo na intenção de tornar o espetáculo uma outra coisa, na qual os atores pudessem vir a sentir-se “vivos” em cena, com vontade de pisar no palco e fazer teatro. A questão era “como trazer para cena a energia que os atores tinham para dar e ainda não haviam dado”, dizia o próprio Diogo.

No primeiro ensaio, a proposição é bem simples: refazer a peça, dando menos atenção às marcas pré-estabelecidas e atentando mais para as ações dos companheiros, respondendo às falas, ações e movimentos dos outros. Entramos novamente na idéia de relação. Se o consenso era que faltava “vida” ao espetáculo, podemos traduzir “vida” como relação entre os atores no palco. A idéia de jogo – que explorei anteriormente – volta a fazer sentido assim como aquelas de “escuta” e “resposta cinestésica”. Aquilo que um faz interfere na cena como um todo.²⁴

É interessante notar o que estava acontecendo nesta fase final do processo. Depois de passarem três meses em cartaz, o grupo arranja fôlego para “destruir” diversos elementos colocados durante a montagem da peça. Era como se a proposta retornasse à fase inicial e a abertura do processo e a criação dos atores fosse novamente estimulada. Os materiais não mais eram levantados, mas existia novamente a proposição de um “espaço de possíveis”, no qual as idéias vinham de dentro da cena, unindo o fazer ao pensar, o que me fazia novamente lembrar da

²⁴ Não é à toa que, em francês, a interpretação dos atores no palco é chamada de *joué*. Traduzida para o português, a palavra remete à idéia de jogo. Os atores no teatro jogam. A idéia de jogo, aqui recorrente, tem a ver com a relação que o ator estabelece quando está em cena, tanto com os outros atores, quanto com os elementos cênicos que o rodeiam. Os diretores e atores de “Como cavalgar um Dragão” repetem incessantemente que as relações tecidas em palco têm que se manter como jogo pois, quando isto acontece, a cena fica mais viva, mais presente. O ator, ao pôr-se em jogo, não demonstra, figura ou representa algo pré-estabelecido, mas decide, de certa forma, por uma espécie de ausência de si mesmo. Quem está ali no palco, em cena? Aquele que interpreta ou aquele que é interpretado? Nem um nem outro, talvez, pois o jogo não é individual, mas coletivo. Agamben (2007) fornece uma pista interessante, lembrando que o significado teatral da palavra está ligado a ser colocado na sombra. Jogar é, de certa forma, ausentar-se de si mesmo. Quando o faz, em cena, atira-se então em um lugar de exposição, aceitando, “irrevogavelmente e sem reservas, pôr em jogo nos seus gestos”, profanar a si próprio. O que o torna possível é o vazio que excede o sujeito e anula sua intenção. (AGAMBEN, 2007: 61)

idéia de “esboço”, que havia sido substituída pela “planta” a partir do início do quarto mês. (SENNETT, 2009)

Era notável a diferença entre o que estava acontecendo ali, na sala de ensaio, naquele dia, e as apresentações do Planetário. Uma vivacidade e uma presença de corpos vivos que se relacionavam e voltavam a trocar. Olhavam-se, tocavam-se e fugiam da representação artificial para jogarem e trocarem “aqui e agora”. O espectador não apenas percebe o cenário, figurino, a iluminação, etc, mas também a vontade dos atores de estarem em cena e a vivacidade das relações que ali são tecidas. O teatro não é *imitatio*, ilusão, como afirmara Platão, mas sim vida que se põe em jogo. Era o que se via ali, naquele momento.

Por mais que o fato de restar pouco tempo entre a proposta dos ensaios e as apresentações no Galpão Gamboa não deixasse que a coisa entrasse novamente em um longo processo de maturação, era como se, de certa forma, isto tivesse acontecendo. Desta maneira, mesmo sabendo que a peça não seria “totalmente reformulada”, a proposição do Diogo de incorporar os anseios dos atores nas duas novas apresentações - estabelecendo assim uma nova horizontalização das relações da sala de ensaio - deu novo ânimo para “Como cavalgar um Dragão”. Segundo Fred:

Todos nós tínhamos uma real vontade de fazer aquilo de forma melhor, porque nós sabíamos que a gente podia, de verdade... Uma vontade de oxigenar o que a gente estava fazendo, sabe?! De dar vida àquilo. De gostar do que a gente estava fazendo. O Diogo teve uma postura muito bonita, eu acho. De muita humildade. E nós, atores, começamos a ganhar força e junto com a gente o espetáculo também. A gente ganhou uma liberdade muito grande que de fato fez com que a gente se interessasse mais pela peça e buscasse e conquistasse lugares novos. E foi com essa experiência que a gente foi pra Gamboa mesmo. A peça ficou muito mais aberta... Muito mais nossa [dos atores]. E o processo foi tão simples, se a gente parar pra pensar. A gente simplesmente passava 1, 2, 3 vezes as cenas, só que com uma tranquilidade maior e menos marcado. Isso fez com que a gente descobrisse coisas, tirasse dúvidas. E falasse: “nesse momento, eu realmente não gosto disso”, entendeu?! E a gente realmente propunha e as nossas proposições foram ouvidas, foram acolhidas. Não que o Diogo também acolhesse tudo que a gente falava, mas sem dúvida ele baixou a guarda. Em várias cenas, a gente desmontou o texto, improvisou. A peça mudou muito, e a gente perdeu esse lugar mecânico e artificial da deixa. Agora, eu já não sabia quando eu entrava, ao contrário de antigamente, onde eram muito claras as deixas. Agora não tinha mais, a gente meio que não sabia “quando” e aí isso faz com que a gente fique mais junto. Isso é muito bom, porque a gente ia realmente se escutando. Porque se você não sabe quando entra, você tem que ficar mais ligado ali, no agora, se escutando. Sem coisas previamente marcadas e combinadas, os atores têm então um respirar em conjunto, uma interação e uma relação muito mais forte entre os

atores no espaço do palco... A gente foi meio que se despindo, sabe?! A gente foi sujando mais o espetáculo. E sujando, a coisa ficou mais viva.

Essa vontade de “oxigenação” e a boa resposta dada pelos atores à proposta do Diogo, era confirmada por todos os outros atores. Marília, por exemplo, me disse que:

A posição do Diogo foi de muita generosidade, de arriscar mesmo, de estar disposto a tudo, mudar totalmente. Nós, atores, ficamos muito satisfeitos com essa generosidade, mas eu confesso que fiquei com medo também. Nós sabíamos que era impossível mudar tudo. Conversamos sobre isto e então baixamos as expectativas, sabíamos que não íamos construir a peça, digamos assim, ideal. E a partir daí, a gente pôde brincar mais, pôde relaxar e foi muito mais divertido. Pessoalmente, eu gostei muito mais do espetáculo, porque eu senti que o meu corpo estava mais vivo em cena. Eu vi muita diferença, sabe?! Muita mesmo. Recuperamos o caráter lúdico de estar em cena, e isto é fundamental. Eu me senti muito mais viva. Foi ótimo.

A partir do momento em que se propuseram a fazer, de certa forma, com que a sala de ensaio virasse “processo” novamente, os atores se sentiram muito melhor com aquilo e mesmo conscientes com a falta de tempo, arriscaram-se a construir lugares novos. Os ensaios feitos antes das duas apresentações do Galpão Gamboa foram vistos como exemplo de que a peça está em contínua mutação, passível de ser modificada e remexida. Em menos de dez ensaios, muita coisa mudou. As marcas da peça deixaram de ser tão visíveis, as relações ganharam um dinamismo e junto com o estímulo ao jogo – o aqui e agora – entre os atores no palco, a peça ganhou força, passando novamente a ser não apenas representada, mas também jogada. Diogo diz:

Eu – como diretor - não quero ver ator preso na marca. Eu quero ver ator brincando com a marca. E agora eles conseguiram chegar nesse lugar. Foram duas apresentações completamente diferentes uma da outra, mas foram duas apresentações completamente inteiras, diferentemente da nossa temporada. Lá na Gamboa, a energia da peça estava absurda, violenta, surreal. As cenas totalmente vivas, eles se relacionando. Os meninos estavam ali jogando o que era preciso jogar. E isto os meninos não estavam fazendo antes. Nós nos propusemos a experimentar e foi assim que foi feito: um experimento. Chegamos na Gamboa sem medo de errar e os atores fizeram o seu melhor. Foi ótimo.

A própria Flávia – que não esteve presente nestes ensaios – aprovou as mudanças feitas nesta parte final. “Que coisas boas – dizia ela no primeiro dia de apresentação. Mas meu Deus, da onde veio isso?”, perguntava ela rindo.

10

Um processo de criação pode ser comparado à uma viagem. Tal como ela, o percurso criativo é um caminho que se segue sem saber bem aonde se chegará no final. No caminho, muitas vezes anda-se em círculos, muitas vezes simplesmente não se sai do lugar. Acontece de tudo no percurso, e mesmo quando se tem a intenção de planejar toda uma viagem antes de partir, não se pode – tampouco seria aconselhável – saber exatamente o que irá suceder. Certa vez, o cineasta italiano Federico Fellini afirmou: “Não se pode contar uma viagem sem antes realizá-la. Quando muito se poderá dizer que se tem a intenção de fazer esta viagem. Mas, se soubéssemos desde o princípio o que nos espera, minuto por minuto, nunca sairíamos”. Tão complexo como uma viagem – da qual jamais voltamos do mesmo jeito – um processo criativo é um percurso que por si só está ligado à idéia de inesperado. Sabemos da onde partimos, mas nunca por onde, exatamente, passaremos.

“Como cavalgar um Dragão” passou por vários momentos diferentes. Em um primeiro momento, o processo criativo foi bastante distribuído entre atores e diretores. Os diretores conduziam os exercícios, sugeriam de fora e os atores levantavam um amplo material. Nesta primeira parte, a dinâmica colaborativa imperava e o processo afirmava seu lugar como “esboço”, onde todos criavam, sugeriam e interferiam. A sala de ensaio era então um “espaço de possíveis”, e tudo ainda estava em aberto.

Porém, a partir do momento em que o texto chega, ou seja, por volta do quarto mês, o processo passa a se pautar por uma lógica mais individualista do movimento criativo, menos horizontalizada, centrada principalmente na figura da direção. É a partir daí que os conflitos passam a existir e os atores queixam-se de ser alijados da montagem da encenação. A sala de ensaio passa a trabalhar sob uma lógica mais verticalizada, e a idéia de “planta” gradualmente passa a substituir a idéia de “esboço”.

À esta altura, eu cogitava a possibilidade de que, talvez, esta lógica de endurecimento e verticalização fosse uma etapa necessária de um processo de criação. Existia o tempo-processo e o tempo-produto – dois tempos diferentes – e a partir de algum momento, o “espaço dos possíveis” havia de ser substituído por

uma lógica mais fechada, um espaço menos aberto. Afinal de contas, tinha que surgir um produto final dali.

Minhas pretensões, então, de expor um processo verdadeiramente colaborativo, no qual todos se sentissem efetivamente como criadores do produto final, ia dando lugar à uma tentativa de escrita na qual se expusessem os próprios movimentos do processo. Quando eu conversava com os atores, suas insatisfações ficavam claras, assim como as contradições de uma prática colaborativa que apenas é elaborada em um primeiro nível, e suspensa quando a pressão por um resultado final passa a permear o processo, suspendendo a lógica criativa do “espaço de possíveis.”

Sentava-me para escrever este capítulo – e já havia escrito boa parte dele – quando fico sabendo que “Como cavalgar um Dragão” voltaria a ensaiar para fazer mais duas apresentações. Tomado pelo meu trabalho e imaginando que estes ensaios seriam apenas para reativar a antiga montagem, decido não comparecer. Sequer vejo as apresentações finais.

Reencontro um dos atores, Fred, certa noite. Ele mal se continha de entusiasmo. Narrava-me um novo “Dragão”, um novo processo, um novo produto. Em suas frases, aparece incessantemente o entusiasmo com alguma coisa que antes não existia: a união entre processo e produto. Resolvo então que eu não poderia deixar o trabalho pela metade. Ligo para os atores e para os diretores, e volto a entrevistá-los novamente.

Percebo a felicidade com o novo trabalho e volto a questionar a até então posição pragmática que adotara: será que processo e produto são duas coisas distintas, ou o produto nada mais é do que o desvelar de um caminho percorrido? E a peça, montada, é produto, ou é algo constantemente passível de ser modificada? Não seria o produto a escolha de uma gama de possíveis levantados durante o processo? Qual seria, então, a relação entre processo e produto? Lembrava-me então de algo que tinha lido há um tempo:

Discutir arte sob o ponto de vista de seu movimento criador é acreditar que a obra consiste em uma cadeia infinita de agregação de idéias, isto é, em uma série infinita de aproximações para atingi-la. Arte não é só o produto considerado acabado pelo artista... O artefato que chega às prateleiras das livrarias, às exposições ou aos palcos surge como resultado de um longo percurso de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações. Não só o resultado, mas todo esse

caminho para se chegar a ele é parte da verdade que a obra carrega. (SALLES, 2009: 28)

A questão – acima de tudo – era o papel desempenhado por cada um no resultado final. O processo que se queria colaborativo não poderia se efetuar de tal modo se não reivindicasse a dessubstancialização do núcleo criador e o trabalho em rede.

A arte contemporânea, que é cada vez mais um trabalho em rede, atinge o teatro. Sob uma lógica colaborativa – boa parte do teatro contemporâneo – trabalha horizontalizando as ferramentas de criação e distribuindo as responsabilidades. Ao centralizar o processo, a direção de “Como cavalgar um Dragão” verticalizava e monopolizava o núcleo criador. Depois, eles admitem o erro e voltam atrás. O resultado é outro, e satisfaz muito mais.

Muitas vezes, o resultado de um trabalho depende muito mais da conjunção de forças, da colaboração mútua do que da força da genialidade de uma só pessoa. No terceiro mês, o pensar e o fazer são de certa forma cindidos e a partir daí, se dá, segundo a visão dos próprios atores e diretores, uma espécie de desânimo em relação ao trabalho, que acarreta em uma série de conflitos. No entanto, posteriormente, pode-se perceber - principalmente a partir dos relatos sobre a última experiência de ensaios do “Dragão” - como, de fato, se dá a “superioridade da cooperação em relação à competição na realização de um bom trabalho.” (SENNETT, 2009: 42) Desta forma, não separar a concepção da execução seria uma condição premente do trabalho criativo (MENDES DE ALMEIDA, 2012).

Além disso, este capítulo é uma valorização do movimento criador. Movimento no sentido de uma criação que está em contínua metamorfose, que não cessa de ser modificada. Este movimento de perpétua instabilidade compõe uma estética do inacabado, pois não existe um produto final perfeito, como algo pronto e acabado, uma forma final e definitiva. Jamais poderíamos pensar que o processo artístico caminha da imperfeição a perfeição. Isto seria de todo inadequado. O objeto final é ele também parte do processo inegavelmente. O produto final consiste apenas na escolha de possibilidades, o que se faz a custa de várias outras (SALLES, 2009).

Um processo longo – quase um ano – como foi este de “Como cavalgar um Dragão”, e que continua em curso. Digo isto porque “Como cavalgar um

Dragão” volta aos palcos do Rio de Janeiro no segundo semestre de 2012. Fred se mostra empolgado com isto e diz: “Se o Dragão apresentar mais uma vez, a gente tem que entrar em processo de novo, porque eu sinto que ainda pode virar outra coisa. A peça continua.” Muita coisa virá para Dominique, Fred, Marília, Nina, Vitor, Flávia e Diogo. Quanto a mim, fico por aqui.

3. O teatro fora de si: Considerações sobre a importância do espectador na política da arte contemporânea

“É preciso com urgência se desvencilhar dessa idéia de que aqueles que fazem o espetáculo estão lá para passar uma idéia, uma mensagem, numa relação superior. Nosso trabalho é uma exploração extremamente íntima, na qual tentamos, às vezes utilizando métodos, atingir a possibilidade de partilha.
(Peter Brook)

1

O público espera em uma enorme fila para entrar no teatro. Passaram-se quinze minutos da hora marcada para o início da peça e algumas pessoas estão impacientes. A porta abre. Os dois atores já estão em cena e parecem muito à vontade. Um deles ajuda as pessoas a se sentarem, apontando lugares vagos, como se fosse realmente um funcionário do teatro ou uma pessoa da produção. O outro está bebendo água e quando percebe que todos os espectadores entraram, caminha lentamente para o centro do palco. As luzes se apagam. Uma ópera toca. Freio súbito de carro e barulho de carro batendo. Um acidente. Luz acende no ator no centro do palco. Ele diz:

Algumas coisas acontecem porque foram cuidadosamente planejadas... duas pessoas se casam, alguém constrói um barco, uma pessoa escreve uma peça, coisas... coisas que acontecem entre listas de convidados, letras miúdas. Mas também existem coisas que acontecem a despeito do nosso controle, coisas que se enfiaram na sua vida e simplesmente acontecem, coisas arbitrárias que podem mudar a sua vida e parecem não fazer o menor sentido, coisas que precisam que você invente sentido pra elas. É muita coisa. Pequenas coisas, como a música que seu amante escuta. Coisas maiores, como a sensação de perder o chão debaixo dos nossos pés, como se alguém tivesse puxado seu tapete.

Barulho de freio novamente. O outro ator anda na sua direção, e diz: - Você acha bom começar assim? - O quê? - replica o primeiro. - Você acha bom começar por aí? - Começar o quê? - Ué, o espetáculo - Isso aqui não é um espetáculo, é uma peça de teatro -. Um dos atores, então, anda em direção a um homem na platéia e pergunta: - Tudo bem? - O espectador nada fala - Não quer responder? - Ele então responde que sim. Então o ator de novo: - Você tá gostando? - O espectador confirma com a cabeça - Mas entendeu?

O outro ator vira para este e pergunta se ele não está aqui para ajudá-lo. Ele responde afirmativamente. – Então podemos começar? - pergunta – Mas já não começamos? – Não, ainda não - E então, agora podemos começar – Agora estamos começando - E então, subitamente, modificam suas características físicas e vocais e começam um diálogo como dois personagens.

Nesta peça, “In on It”, os atores brincam com as possibilidades do teatro, jogando com as fronteiras entre representação e não-representação. A estrutura dramática é invocada, mas a todo momento os atores saem dos seus “papéis” para assumirem a figura de narradores, de dramaturgos da mesma história que eles encenam no palco. Ora são eles mesmos, ou melhor, “este aqui” e “aquele ali”, um casal homossexual que escreve uma peça, ora revivem fatos do seu passado como casal, e por último encarnam os personagens da própria peça que escrevem.

Estas quebras do tempo, dividido em três, acontecem principalmente através da iluminação e do cenário, que marcam as mudanças dos planos. É interessante constatar a importância dos elementos cênicos para a construção da encenação. O cenário, por exemplo, participa ativamente da narrativa, pois as cadeiras não se constituem apenas como representação de cadeiras como elemento cenográfico contemplativo, passando a adquirir importância fundamental para a alternância de temporalidades da peça. Da mesma forma acontece com a iluminação, que aparece também como elemento relevante na proposta cênica de alternância entre os planos.

A utilização dos “suportes cênicos”, desta forma, não aparece apenas em dependência em relação à proposta textual, ocupando assim efetivamente um lugar de proposição em relação à encenação. Isto é o que poderíamos chamar de “des-hierarquização dos recursos teatrais” (LEHMANN, 2007), que corresponde à idéia de que tudo que está em cena é elemento vivo, pulsante. Na medida em que os recursos teatrais ganham vida, passam a ser animados e assim, regidos por uma lógica de certa forma autônoma e não mais tratados como coisas mortas ou simplesmente como elementos subordinados à uma proposta maior.

Voltando à encenação, é importante dizer que a fragmentação proposta não se constitui de forma arbitrária, pois os três tempos cênicos não estão isolados. Ao lembrar o passado, o casal homossexual lembra de uma época melhor do relacionamento, diferente do tempo presente, no qual os dois constantemente brigam. Por sua vez, a briga entre eles altera a estrutura da história

e dos personagens que estão escrevendo, mostrando as interpenetrações entre os domínios da representação e da narração.

Desta forma, o que acontece em um espaço cênico interfere no outro, seja o passado no presente, seja a “realidade” na ficção. Por exemplo, em um dado momento os dois atores começam a brigar no tempo presente por causa de uma discordância a respeito da história ficcional que estão criando e então um deles pega um cartaz da própria peça onde o ator que mostra está rindo e o outro está sério. Ele mostra para os espectadores e diz: “Bom, tem eu aqui, e eu tô rindo de alguma coisa. E tem você aqui, você não tá entendendo a piada”. Então, eles começam a discutir sobre o cartaz da peça que encenam, dando a entender que esta peça que eles estão encenando no palco é a mesma que escreveram, questionando, de certa maneira, o próprio regime representativo no qual estão envolvidos.

Esta interpenetração entre os três níveis não se constitui, entretanto, como uma característica óbvia da peça. A fragmentação narrativa oferecida por “In on It” está longe de possuir elementos que permitam uma recepção homogênea por partes dos espectadores. Ao contrário, a encenação os convida a participar conjuntamente da construção de sentidos para aquilo que vêem. A própria deshierarquização entre os elementos teatrais constitui-se como um convite ao jogo entre atores e espectadores. As possibilidades de entendimento estão em aberto, e a própria proposta cênica coloca em questão o imperativo do espectador de estar atento e assim, realizar as suas próprias conexões e ligações. Como admite o diretor da peça, Enrique Diaz, falando sobre a mesma e a relação que ela propõe entre palco-platéia: “Você tem que trabalhar um pouco, você tem que estar construindo, é você que constrói, é o espectador que constrói, [porque] se ele não construir não acontece nada”.²⁵

Ao final eles conseguem, enfim, escrever a história. Música instrumental, os dois no centro do palco, a luz vai baixando lentamente, eles narram uma história, falam sobre a finitude dos relacionamentos e da vida, a impotência do homem frente ao acaso - resgatando o tema da fala inicial - a força do imprevisto, do não-programado. As luzes apagam. Fim. Palmas de um minuto, assobios, a

²⁵ Entrevista de Enrique Diaz, realizada por Daniela Amorim. In: <http://www.questaodecritica.com.br> /2009/07/sobre-in-on-it-e-outras-coisas. Acessado em novembro de 2011.

platéia está em êxtase. Os dois, entretanto, não saem. Ficam impassíveis, do mesmo jeito que terminaram, sentados nas duas cadeiras, lado a lado. – Você acha mesmo que esse final é bom? – Diz um deles – Eu acho que deveríamos explorar outras possibilidades - E a peça continua.

2

O espetáculo “Todo esse mato que cresceu ao meu redor”, apresentado no teatro Gláucio Gil, em abril de 2011, começa com um ator e uma atriz sentados lado a lado. Eles coreografam juntos. Mexem os pés em uma mesma direção, trocam as pernas, mexem mais uma vez os pés, dessa vez mais rápido, erguem e esticam as pernas, tudo dentro de uma sutileza do movimento.

Durante a peça, definida pelos seus integrantes como dança-teatro, os atores alternam cenas de fala e movimentos de corpo, mas pude perceber que ambos ocupam posições muito distintas, já que a fala é percebida como uma linguagem que narra, enquanto o corpo seria uma presença que se manifesta. O espetáculo tem uma estrutura interessante para explorar esse dualismo corpo-fala, pois muitas vezes a fala é repetida em duas ocasiões com presenças corporais distintas.

Em um dado momento da peça, por exemplo, o ator conta uma história, que supostamente havia acontecido na sua infância. Ele começa:

Eu estava andando por um jardim. Era primavera. Dia de sol. Calor, muito calor. No chão, muitas flores e em cima da grama alguns desenhos espalhados. Eu flexiono os meus joelhos, me agacho [ator se agacha]... Fito o meu olhar sobre um dos desenhos [pega o quadro nas mãos e o olha]. Os desenhos... eles não comunicavam. Talvez, tivessem sido feitos por bêbados, artistas delinquentes, crianças com algum tipo de retardo mental ou então por transeuntes, pessoas comuns, que por ali passaram e não conseguiram transpor para o papel aquilo que gostariam de dizer, comunicar. Os desenhos apenas esboçavam a possibilidade de um encontro.²⁶

Logo após, ele volta a narrar a mesma história, mas a atriz se pendura em suas costas. Visivelmente “desconfortável” com seu peso, seu estado de ânimo se altera. A cena vira outra, o ator modifica sua forma de narração e a história adquire outros contornos.

²⁶ Agradeço ao ator Caio Riscado, por ter gentilmente me mandado a fala.

Este exemplo talvez não seja o melhor, pois neste caso o corpo está de alguma maneira vinculado à fala. Em vários momentos, porém, os atores-bailarinos realizam coreografias desvinculadas de um significado verbal, onde a dança ganha características de “presença”, dissociando-se da linguagem, como quando o ator lê uma carta e a atriz dança, mas seu corpo não deseja buscar um significado para o que ouve, mas apenas manifestar um “estado de presença” que estimula o espectador que não está apressado em apreender um sentido imediatamente. O corpo aparece assim como um dispositivo cênico de certa forma autônomo em relação à fala, como um fenômeno que contribui para a produção de sentidos, sem ser, ele próprio, detentor de um sentido específico (GUMBRECHT, 2010: 28).

Ao recusar a denotação de algo específico, o trabalho corporal dos atores recusa também a exteriorização de um único significado, ganhando a função de criar estados no espectador. Realizando uma comparação, poderíamos associar o corpo no teatro, com a música em uma canção, ambas de certa maneira ocupando posições distintas em relação à palavra ou a letra. Enquanto interpretar a letra de uma canção pode parecer uma alternativa totalmente plausível, interpretar as sonoridades passa por um processo muito mais complicado, por se tratar de algo que podemos experimentar sensivelmente, ou seja, fora do domínio puramente racional. A música ou o corpo criam estados no espectador, movem sensibilidades, ocupando um lugar distinto em relação à fala, contribuindo com “atitudes que as palavras sejam incapazes de tomar” (ARTAUD, 2006: 78).

É claro, porém, que o sentido jamais poderá ser deixado de lado. A interpretação é não apenas possível, como necessária e o sentido não pode ser eliminado jamais. Entretanto, a experiência não pode ser subordinada imediatamente à ele. Na verdade, na tentativa de apreender um sentido imediatamente, a presença é sacrificada, e o momento sensível da experiência dá lugar ao reino da pura racionalidade. Em outras palavras, a partir do momento em que se define um significado, um sentido único a alguma coisa presente, então se alteram as relações que estão estabelecidas através de um efeito de atenuação. Desta forma, ao se apreender uma “presença”, ela deixa de ter o mesmo impacto sobre o nosso corpo e os nossos sentidos.

Sem dúvida, o teatro na sua história sempre foi, mais do que a dança, um espaço de produção de sentido. Não é para menos. Não é difícil compreender que

a esfera do inteligível está muito mais nas palavras do que no corpo. O corpo não pode ser entendido como uma linguagem subordinada à fala, mas antes como um produtor de imagens polissêmico, que antes esboça uma maneira de sentir do que um sentimento particular, carregando em si múltiplas possibilidades de entendimento, muitas vezes transgredindo e alargando as fronteiras da linguagem, correspondendo à uma espécie de radicalidade da expressão.²⁷

Desta maneira, é lícito afirmar que a predominância do corpo e sua valorização crescente na cena contemporânea trabalham em favor de um “sacrifício da síntese” (LEHMANN, 2007: 137-139). Ao recusar uma uniformização do sentido, ou seja, uma orientação unívoca do olhar do espectador em torno de um dado significado, o corpo abre múltiplas possibilidades, contribuindo e visando, sobretudo, uma percepção aberta e fragmentada, na qual cada espectador “compreenderá” aquela experiência de uma forma distinta, de acordo com o impacto que sofreu (ou não) a partir das manifestações que lhe foram oferecidas.

3

A partir de meados do século XX, ampliam-se as possibilidades da cena, ou o que pode ser feito no teatro. Rompendo com os limites do drama e da *mimesis*, o teatro passa a subverter suas antigas lógicas, instaurando muitas vezes um teatro dinâmico, capaz de dialogar com diversas manifestações artísticas, flertando com as artes visuais, com a dança e muitas vezes questionando as próprias fronteiras entre elas.

A partir deste momento, passa a ser complicado analisar as formas de percepção envolvidas no teatro sem levar em consideração sua correlação com outras expressões artísticas. Não seria exagero dizer que o movimento nas artes visuais que tem seu início no urinol exposto por Duchamp é o antecedente direto do aumento das possibilidades da cena e da criação de novas relações entre obra artística e espectador. Duchamp chamou atenção para o fato de que o artístico não pode ser considerado como o objeto em si, mas como contextos que efetuam modificações perceptivas nas maneiras de olhá-lo. Ao retirar o urinol do banheiro

²⁷ Este termo é meu, mas baseado na leitura de LE BRETON (2009), especialmente nas pp.41-43.

(supostamente seu hábitat natural) para inseri-lo em um museu, o que ele faz, no fundo, é explodir com a naturalidade do objeto. Não seria errado dizer que, destruindo o “objetivismo do objeto”, o momento atual das artes - que se convencionou conceituar sobre o rótulo geral de arte contemporânea - desvaloriza a unicidade semântica, privilegiando o olhar do espectador sobre a obra, através de um gesto de deslocamento.

Em outras palavras, o produto artístico não se coloca com significados fechados, e aparece como um contexto que chama o espectador a compor sua visão particular sobre ele. Sem espectadores, não há nada, apenas uma polissemia desenfreada a busca de solução, ou melhor, soluções. Assim, a estrutura fragmentária das artes contemporâneas pode ser lido como um convite à participação do espectador como elemento criador na obra.

Segundo Archer (2001), a partir da década de 1960 ocorre uma virada epistemológica no paradigma das artes, acarretando em uma expansão do campo. Novas formas e suportes passam a ser explorados pelos artistas e possibilidades conceituais de lidar com os novos lugares ocupados pela arte começam a aparecer, questionando categorias tradicionais e aprofundando as críticas das vanguardas modernistas à arte tradicional calcada no modelo estético da beleza como princípio básico da obra artística. Tornando-se mais complexa, heterogênea e controversa, as fronteiras entre categorias se diluem e tornam-se mais difíceis de serem compartimentalizadas, atravessando-se nas instalações, performances, vídeo-arte, etc.

À virada conceitual da década de 1960 corresponde uma ênfase e uma importância do espectador, que agora não mais pode olhar para uma obra de arte, perguntando “o que é isto”, e esperar que a obra lhe devolva uma resposta pronta. O que ela podia fornecer, nas palavras de Archer (2009: 58) seria “um conjunto de sugestões pelas quais se poderia orientar a experiência” do espectador. Passa a ser uma espécie de consenso no mundo das artes que o sentido não pode ser extraído diretamente da obra de arte, como algo dado e pronto e passa a ser enfatizada a dinâmica relacional e constitutiva da experiência entre obra-espectador. A partir de então, ganha ênfase a idéia de que o espectador se coloca na integralidade das suas faculdades sensíveis, afetivas, intuitivas e intelectuais frente à obra de arte para reconstituir, por si mesmo, os signos daquilo que está sendo experienciado,

colocando-se como participante e sujeito de uma experiência, na posição de interlocução com a obra (ARCHER, 2001).

Do mesmo modo, acontece com o teatro contemporâneo. Nele, a cena muitas vezes encontra-se como um tabuleiro em aberto, no qual o espectador faz escolhas, decide para onde mover-se, seleciona imagens, recorta idéias, remete a fatos vividos por ele próprio, enfim, compõe o seu próprio espetáculo e estabelece a sua própria compreensão do que se passa. Como diz Fernando Cocchiarale: “Talvez o mundo contemporâneo seja mais constelar, menos estrutural. Portanto, a produção de sentido se dá através de processos de interpretação, e uma mesma realidade pode suportar várias interpretações, sem que isso gere contradição” (2006: 68-69). O diretor Enrique Diaz comenta o que ele considera interessante no teatro atual:

Que tenha uma estrutura, tenha uma articulação e que fique em aberto em algum nível. Então essa sensação de mistério, eu gosto sempre. Então me parece que a idéia de passatempo fica em: vamos ficar dando formas, vamos produzindo sentidos, que são sentidos transitórios, mas que a nossa própria prática de ir produzindo sentidos já nos dá sangue correndo nas veias, dá à vida algum sentido. É claro, praticar isso inclui articular milhares de elementos da nossa percepção, da nossa observação, do nosso passado, dos nossos fantasmas, das nossas memórias, então não tem nada de absoluto em lugar nenhum aí. Mas tem um processamento contínuo do nosso conhecimento no nível estético. Então é cor, é espaço, é volume, é ritmo, é qual é a historinha, é tudo isso junto sendo articulado de uma maneira inteligente, musical... E muitas vezes, tem uma ênfase que eu me dou no trabalho, não deixando a idéia de absoluto chegar em lugar nenhum. *Então se você constrói uma coisa, se você afirma, alguma hora você dá uma rasteira, você nega, você faz o público renovar o sentido. A idéia de afirmar alguma coisa e a coisa ser simplesmente afirmada, eu não gosto.* Eu gosto da *experiência de trânsito*. Toda vez que você se move, você tem que se deslocar, e isso a peça tem de uma maneira muito esperta, o ‘In On It’, você é obrigado a se locomover como espectador, e isso ele fala no próprio texto dele, isso obriga a pessoa a mudar o seu ponto de vista a cada hora, reajustar a própria lente. O espectador tem que fazer isso nessa peça, ou ele não vê a peça. Eu acho isso um exercício muito legal. *Porque a idéia de passar o conhecimento eu detesto.* Sabe, “eu tenho o conhecimento, eu passo o conhecimento”, eu acho horrível. *A idéia de provocar uma experiência – é claro, consequente - eu acho mais interessante.*²⁸

A figura do encenador parece delimitar um campo de possíveis para o espectador, que tem uma liberdade, mas não uma liberdade infinita, pois isto corresponderia à possibilidade de fugir às regras do jogo. Pelo contrário, o espectador cria dentro da gama de relações tecidas entre ele e o que se passa na sua frente, compondo uma terceira via, um entre, algo que se passa ali, na relação

²⁸ <http://bravonline.abril.com.br/teatro-e-danca#>, acessado em novembro de 2011, grifos meus.

entre ele e a peça. Muitas vezes, e isto é particularmente interessante, as escolhas realizadas pelo espectador o levam a caminhos que sequer foram pensados pelo próprio dramaturgo ou diretor, mas que são totalmente plausíveis de serem forjados. O conceito formulado despretensiosamente, porém, com bastante sensibilidade por Diaz – *experiência de trânsito* – é significativo para a compreensão da relação espectador-obra que está sendo aqui investigada.

Um dado curioso: quando o cineasta Win Wenders resolveu, em 2009, fazer um filme sobre Pina Bausch, esta concordou, com apenas uma condição: que ele não tentasse explicar ou interpretar a sua dança. Para ela, nunca fez sentido em seus espetáculos falar *sobre* algo. Win Wenders topou, utilizando um método parecido com o da coreógrafa: ao invés de entrevistar os bailarinos da sua companhia para que falassem sobre ela, pediu-lhes que criassem movimentos e coreografias que os fizessem lembrar de Pina²⁹. Pina Bausch sabia que a tentativa de extração de significados das suas coreografias acabaria reduzindo-as, deixando de fora a principal característica da sua dança: a dimensão da *experiência*, ou seja, o “entre” – mencionado no parágrafo acima - aquele espaço por onde caminha o espectador livre das amarras de uma totalização compreensiva, experiência esta definida na relação entre artista-espectador e situado “em algum ponto entre a razão e a sensibilidade” (COCCHIARALE, 2006: 42).

Pode-se considerar, desta maneira, que a interpretação das formas artísticas não significa a apreensão de um sentido inerente à própria obra. A perspectiva que enfatiza o lugar da *experiência* não exclui a interpretação, admitindo, entretanto, que a compreensão não passa somente pelo domínio racional, mas também pelos domínios sensitivo, afetivo e intuitivo. Como disse Susan Sontag, “a interpretação pressupõe a experiência sensorial da obra de arte, e avança a partir daí” (SONTAG, 1987: 23).

4

Perceber a arte como um lugar de experiência para o espectador é problematizar as separações entre arte e vida, e ver na primeira não uma imitação, mas uma forma expressiva da realidade, algo que não representa, mas

²⁹ O Globo, Segundo Caderno, sábado, 26 de março de 2011, reportagem de capa.

efetivamente inventa a vida. Esta perspectiva nos afasta tanto da corrente que enxerga a arte como algo que possui um sentido a ser logicamente apreendido e extraído pelo espectador quanto daquela que percebe a arte como um campo autônomo, que não se cruza nem se mistura com aspectos ligados ao que se poderia chamar mundo real.

Na verdade, é bastante problemático admitir uma oposição entre arte e real, como se existisse um suposto real que esteja do lado de fora de alguma coisa. O que se passa é que o próprio regime ficcional no qual a arte se instaura não se estabelece como uma oposição em relação à realidade. A ficção, como diria Rancière, não é o oposto do real, mas sim uma prática que contribui para formular outras expectativas a respeito das partilhas do sensível, estimulando outras possibilidades de ver, dizer e fazer. A arte - entendida como um regime ficcional – ao mesmo tempo tem formas de ser próprias que não são as mesmas do cotidiano, assim como atravessa o regime de sensibilidades partilhado através de fraturas, instaurando um regime de invenção que possibilita uma percepção distinta da percepção “comum” do dia-a-dia (RANCIERE, 2010).

Desta forma, ao concebê-la como experiência, a arte passa a ser algo intrinsecamente ligada à vida - não como imitação, mas como potencialidade - e detentora de significados múltiplos, através do jogo de interação entre espectadores e artistas. Não reproduzindo o real tal como ele se apresenta, a arte continua conectada com o real, ao invocar potencialidades, coisas que fazem parte das nossas vidas, mas que nos desacostumamos a olhar, pondo em jogo certos deslocamentos de regimes de sensibilidades.

Ver a arte como experiência responde a todos esses problemas colocados pela separação entre arte e vida. Como experiência, a arte é evidentemente uma parte de nossa vida, uma forma especialmente expressiva de nossa realidade, e não uma simples imitação fictícia dela. Em segundo lugar, dado que a experiência precisa combinar os diferentes motivos e materiais que constituem nosso meio, e visto que nós abordamos cada contexto através de uma percepção intencional, *podemos esperar que a experiência artística acolha elementos práticos e cognitivos sem perder sua legitimidade estética* (SHUSTERMAN, 1998: 45, grifos meus).

Não estou tratando, é bom ressaltar, de uma lógica artística representativa. As manifestações artísticas do mundo de hoje não têm um compromisso de verossimilhança figurativa ou ilustrativa. O que há de real nela é o que elas pretendem invocar, as sensações que elas produzem. Ao fugir da lógica do puro

sentido, como atentei mais cedo, a arte deixa de imitar, para efetivamente inventar a vida em múltiplas possibilidades, constituindo-se assim como uma atividade que quer-se acima de tudo provocadora. Não se trata de antecipar o seu próprio efeito tampouco de diluir a si mesma como manifestação artística. Porém, porque provocadora? - poder-se-ia perguntar. Quanto a isto, citemos alguns casos.

Em 1991, Hans Haacke, artista alemão, aceitou o convite que recebeu para expor no antigo principal edifício nazista em Munique. Sob a frase de uma canção nazista que falava de içar a bandeira, Haacke resolveu colocar uma bandeirola com a lista de empresas alemãs que haviam vendido material bélico para o Iraque, na recente Guerra do Golfo, entre elas Daimler-Benz, Ruhrgas e Siemens. O artista havia retirado a informação de um artigo de jornal, e o autor deste surpreendeu-se quando as empresas processaram Haacke e não ele, o jornalista. “La cuestión – disse Haacke – no es solo decir alguna cosa, tomar posición, sino también crear una provocación frutífera... Las ‘formas’ hablan y el ‘sujeto’ se inscribe en las formas” (CANCLINI, 2010: 36).

Outro caso ocorreu em 2004, em Buenos Aires, quando um juiz mandou fechar a exposição no Centro Cultural Recoleta do artista Leon Ferrari, que reunia obras suas como um cristo crucificado sobre um avião de bombardeio estadunidense e cristos de plástico colocados em cima de uma torradeira, dando a impressão de que estavam queimando. Antes do fechamento, que mais tarde foi revogado pelo secretário cultural de Buenos Aires, um grupo de católicos atacou a exposição com gases lacrimogêneos e diversas empresas retiraram seu apoio à exposição. Depois disto, a exposição simplesmente permaneceu lotada dia após dia, o que fez Leon Ferrari afirmar que os católicos haviam sido os grandes publicistas do seu trabalho (CANCLINI, 2010: 173-179).

No campo do teatro, o grupo paulista Teatro da Vertigem proporciona ao espectador experiências verdadeiramente intensas. Nas apresentações das três peças que compõem a chamada “Trilogia Bíblica”, os espectadores são levados para locais públicos como hospitais, ou prisões, onde os espectadores tomam parte em uma situação que se coloca no limite entre arte e vida.

Em “Paraíso Perdido”, uma das peças da “Trilogia”, de 1991, a Igreja de Santa Efigênia foi escolhida para a encenação que tinha como mote a perda do sagrado no mundo contemporâneo. O espetáculo, repleto de imagens fortes e muitas vezes assemelhando-se à uma espécie de ritual - no qual os espectadores e

atores atingiam uma proximidade física tal que chegavam a encostar-se em determinados momentos - sofreu sérios problemas para conseguir apresentar-se. Um grupo de católicos contrário à realização do espetáculo, encabeçado pelo então cardeal de São Paulo, Dom Cláudio Hummes, tentou vetar a realização do espetáculo, alegando – com grave erro histórico, por sinal – que Igreja não é lugar de Teatro. O grupo teve que buscar apoio justamente na ala católica progressista de São Paulo, e depois de muita luta, acabou tendo o espetáculo encenado em 2005. Quando quiseram voltar a se apresentar, o grupo, entretanto, não conseguiu (FERNANDES, 2010: 66-67).³⁰

Segundo o diretor da companhia, Antonio Araújo, os próprios espectadores - que caminham durante o espetáculo, seguindo a encenação em uma espécie de “procissão” – muitas vezes recusavam-se a subir no altar, alegando a sacralidade do espaço. Alguns chegavam a passar mal durante a peça. Retirados da posição cômoda da observação contemplativa, os espectadores eram colocados em um lugar, literalmente, de vertigem.³¹

Vertigens, na verdade, são problemas recorrentes nas apresentações do grupo. Assim como em “Paraíso perdido”, problemas envolvendo desmaios na platéia apareceram em “Livro de Jó”, encenação realizada em um hospital desativado na capital paulista. Passando - novamente - como uma procissão por entre o ambiente hospitalar, com seus cheiros fétidos, macas abandonadas, corredores mal-iluminados, e seguindo Matheus Nachtergaele, um Jó sofrido, homem que perdeu tudo, que dessacralizou-se em busca do sagrado, os espectadores não apenas assistem à peça, mas tomam parte efetivamente nas sensações que ali estão sendo partilhadas. Quando Jó mergulha na pia banhada à sangue, é possível observar contemplativamente aquela cena, sem que aquilo proporcione uma experiência desagradável, e por isto mesmo, significativa?

A utilização destes espaços públicos para as encenações não pode ser encarada de maneira alguma como algo irrelevante na própria compreensão do espetáculo. Hospitais e Igrejas, como nos casos citados, ou presídio (no caso de Apocalipse 1,11, que encerra a “Trilogia Bíblica”) são lugares impregnados de significados, onde a memória coletiva se instaura. A ocupação destes espaços

³⁰ Ver também <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1579,2.shl>, acessado em julho de 2010.

³¹ Entrevista de Antonio Araújo. <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1579,1.shl>. Acessado em novembro de 2011.

passa a fazer parte da própria experiência do espectador, que passa a “utilizar” aquele espaço de forma profanatória, ou seja, subvertendo sua lógica original (AGAMBEN, 2007). Desta forma, o espectador é colocado numa zona fronteira entre cidade e teatro, representação e real (FERNANDES, 2010).

A experiência de estar em um lugar que não seria o “esperado” em uma apresentação teatral modifica totalmente a própria compreensão da encenação. Quando se apresentaram com “BR3” no Rio Cena Contemporânea, por exemplo, o Teatro da Vertigem levou os espectadores em um barquinho pela Baía de Guanabara até a Ponte Rio-Niterói, lugar onde o espetáculo era encenado. Em São Paulo, o lugar escolhido foi o Rio Tietê, onde a atmosfera de barulho e o odor insuportável conviviam simultaneamente com a encenação do grupo. Novamente, o espectador é retirado do seu conforto e colocado sob “situação de risco”, na qual ele não está separado tampouco “protegido” do que vê.

5

Não se pode dizer, contudo, que todas as tentativas da arte contemporânea em transpor as suas próprias barreiras acabam sendo bem-sucedidas. Muitas vezes, as tentativas de politizar a arte – que se manifestam em diferentes práticas e estratégias – acabam esbarrando em aspectos problemáticos que geralmente negam a sua própria eficácia e transformam-se em tentativas malfadadas de conectar arte e política.

Nestes casos, a obra de arte acaba virando um canal de passagem para alguma coisa que a excede, e passa-se assim rapidamente da parte ao todo, como se houvesse uma lógica a ser denunciada ou demonstrada que está acima do próprio valor estético da obra. Neste caso, a manifestação artística vira metáfora, parte que deve ser vista apenas em função do todo, aparência que esconde atrás de si a verdadeira realidade que deve ser apreendida pelo espectador, como uma mensagem a ser decifrada, contida nas entrelinhas da obra.

Quando são mencionados termos como “estética” ou “valor estético”, muitos calafrios e arrepios de cabelo provavelmente surgem nos antropólogos da arte, que vem tentando nas últimas décadas definir uma categoria antropológica para a obra de arte que abarque tanto obras de arte ocidentais como objetos não-

ocidentais e que assim permita uma instrumentalização da categoria no interior da disciplina (LAGROU, 2010).

Gell (1996), muito oportunamente, teceu a crítica do conceito de estética como uma categoria universal, argumentando que os objetos de arte exercem função instrumental em diferentes sociedades não-ocidentais, sendo, desta forma, complicado separar arte e artefato, como se o primeiro fosse um objeto feito para ser contemplado enquanto o segundo fosse um objeto feito para ser utilizado.

Na sua polêmica com Danto a este respeito, Gell define as obras de arte como fruto de uma relação entre aqueles que a utilizam e elas próprias, não possuindo elas uma natureza ou sentido intrínseco, fora do próprio ambiente no qual são percebidas. Não se trata de dizer que a obra de arte só existe enquanto é afirmada enquanto tal, mas sim que ela apenas adquire significados no confronto com o público. Não interessava para Gell – assim como não interessa aqui – ver a arte como uma dinâmica autônoma e analisar suas qualidades intrínsecas, mas sim perceber como se dá a gama de interações sociais que ela suscita.

Mencionando a armadilha criada por Susan Vogel em uma exposição no Center for African Art, em Nova York, na qual a curadora expôs uma rede de pesca do povo Zande como uma obra de arte conceitual, Gell enfatiza que a rede pode sim ser considerada obra de arte, pois o que caracteriza arte não é sua falta de instrumentalidade, mas seu poder de agência, eficácia e provocação naqueles que com ela interagem. Neste caso, o interessante é que a curadora havia plantado uma armadilha para os frequentadores do museu, já que a rede não era um objeto feito no intuito de ser exposto. Porém, naquele contexto, a sua eficácia enquanto objeto de arte não se separava das suas próprias formas. É na forma que está a capacidade de agência, diz Gell, e não em um sentido supostamente intrínseco, ou na tentativa de comunicar algo. Não existe sentido, enfatiza Gell, exterior à própria forma.

De fato, o argumento de Gell é pertinente. O uso do objeto de arte modifica-se em decorrência dos lugares e das circunstâncias nas quais ele mesmo se insere, ou melhor, é inserido. Ao combater a efetividade e a positividade de um conceito de estética universal, Gell utiliza os argumentos dos próprios críticos de arte ocidentais: se o critério de estética não é mais aquele através do qual a própria arte ocidental é considerada, porque utilizar este conceito para objetos de arte não-ocidentais?

Porém, o que se percebe no pensamento de Gell é uma utilização bastante limitada do conceito de estética, concebido como sinônimo de uma “estética” inerente ao próprio objeto. Segundo ele, “a antropologia da arte focaliza o contexto social da produção, circulação e recepção da arte, e não a avaliação de obras de arte específicas...” (GELL, 1998: 3). De acordo. Mas então, gostaria de inserir a seguinte pergunta: A estética é realmente algo inerente à própria obra de arte, como afirma Gell, ou talvez seu uso possa ser alargado e situado na relação de experiência entre o espectador e a obra? Poderíamos, de alguma forma, falar em uma estética da experiência?

Esta é justamente a hipótese levantada por Rancière. Ao contrapor o que ele chama de regime representativo das imagens, no qual a arte assume uma postura mimética de copiar a vida, ao regime estético das imagens, no qual a arte não atribui a si a tarefa de imitação, mas de deslocamento frente ao regime comum de sensibilidades, Rancière afirma que o regime estético desloca a arte para um campo específico, mas não encapsulado. A separação e a especificidade do regime estético, desta forma, fazem-se necessárias para criar uma possibilidade de embaralhamento das formas sensíveis. Enquanto o regime representativo faz uma correspondência direta entre as suas formas e aquilo que é comumente dizível e visível, o regime estético quebra com o paradigma representacional, levando a imagem à um estatuto distinto. Esta revolução, iniciada ainda no século XVIII por Schiller, opera apenas à primeira vista uma quebra entre a ligação entre a arte e a vida. Na verdade, esta quebra seria apenas à nível imitativo, o que faria com que esta ligação fosse, na verdade, potencializada e não diminuída.

A partir de então, é nas formas – que não devem ser separadas do conteúdo – que passa a residir esta ligação. Neste argumento, a partir do oitocentos a arte recria e reinventa a vida através de novos possíveis, operando através de uma ressignificação da experiência comum e de uma desnaturalização do mundo sensível. Desta forma, o conceito de estética aparece em contraposição ao paradigma representacional, apresentando-se como instaurador de novas formas de percepção, ou seja, como lugar que possibilita novas formas de relação entre obra e espectador.

Assim, gostaria de considerar estética menos como uma filosofia, ciência ou teoria da arte, e mais como uma reflexão sobre a obra de arte, definida a partir da dimensão do encontro entre espectador-obra, ou seja, a dimensão da

experiência, e não apenas pela vontade do artista. Assim, a estética desobriga a arte de qualquer correlação direta com outros modos de fazer a não ser o seu próprio. Ela se move em um terreno distinto de outras atividades, como a política partidária ou a ciência. Neste sentido, ela é sempre um regime específico do sensível, movendo-se autonomamente, porque possui suas próprias especificidades. Mas a partir disso não se pode concluir uma afirmativa em prol da chamada “autonomia da arte”. Muito pelo contrário. A revolução antimimética, que encontra seu momento de amadurecimento no século XX nas vanguardas modernistas e na arte contemporânea, afirma uma potência própria da obra de arte, mas jamais uma autonomia do campo artístico em relação à sociedade ou ao momento no qual se encontra.

Ao afirmar uma “potência própria”, a obra de arte não encontra-se mais atrelada diretamente à paisagem do visível. A sua eficácia passa então a residir justamente no ponto em que abdica do viés imitativo/representativo. Neste sentido, ela apenas é eficaz quando suspende o seu próprio argumento. Trata-se, portanto, de uma eficácia paradoxal ou de uma “eficácia da suspensão” (RANCIÈRE, 2010).

Não é o objetivo deste trabalho discutir profundamente o ponto de vista de Rancière – de que a arte dos dias de hoje se situa na continuidade de um regime estético criado no século XVIII – ou se as artes modernas e contemporâneas, de fato, operam uma espécie de ruptura em relação ao regime estético, promovendo uma desestetização da arte ao retirar o critério de beleza como fator fundamental da apreciação da obra artística (COCCHIARALE, 2006). Não sendo a intenção aqui voltar às origens para discutir o conceito de estética, o argumento que gostaria de delinear é somente que, ao operar uma certa descontinuidade entre formas de ver, dizer e fazer, a arte contemporânea é tributária deste regime estético, que trouxe novas problematizações para as relações entre arte e política.

Nesta discussão, parecem não existir vencidos ou vencedores. Não poderíamos estar tão distantes de Schiller, quando analisamos os argumentos de que o conceito de belo é puro e universal, atingido por uma via transcendental ou de que a arte tem uma função de elevar moralmente o homem em função de um devir ético possível. A arte do mundo de hoje em dia não busca beleza pura, transcendência, tampouco devir moral consensual entre os homens. No entanto, a arte contemporânea pode ser considerada parcialmente tributária da tradição

ocidental estética que, desde Schiller, viu que a política da arte não estava no apelo pedagógico daquilo que “é”, mas na politicidade sensível daquilo que “pode ser”.

6

Menos através de apontamentos claros do que de provocações, como fazem os exemplos mencionados anteriormente - alguns deles obtendo respostas da sociedade em forma de censuras ou de processos judiciais – as artes contemporâneas nos levam a pensar de que maneira a arte pode ser política sem ser exatamente uma “arte política”. Mas o que significa dizer isto, ou seja, que a correlação entre arte e política encontra-se justamente na sua negação como “arte política”?

Neste caso, gostaria de definir brevemente o conceito de política que está sendo utilizado aqui para demarcar minimamente o ponto de partida. Segundo Rancière: “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.” (RANCIÈRE, 2005: 16-17). Em outras palavras, a política define formas de visibilidade do sujeito em relação ao mundo, limitando um horizonte de expectativa para os homens e uma determinada partilha do sensível, ou seja, uma relação entre os sujeitos entre si e entre os sujeitos e o mundo no qual vivem.

Muitas vezes fica claro em diversas manifestações artísticas contemporâneas, como nas performances, o discurso que os artistas reiteram continuamente a respeito do viés político das suas obras. No entanto, não raramente estes tipos de expressão artística acabam obtendo seu efeito oposto, caindo em um esvaziamento e conduzindo à uma supressão do seu próprio efeito. Neste sentido, a tentativa da arte de sair do seu próprio lugar e intervir diretamente na realidade – em alguns casos - acaba fazendo com que a sua própria condição de arte se veja relegada à segundo plano, reduzindo assim a forma ao seu conteúdo e subtraindo a experiência à própria mensagem antecipada pelo artista, ligando a intenção ao resultado.

Tentativas de politização da arte assumem, desta forma, inúmeras maneiras e configuram práticas bastante distintas entre si. Não é suficiente um

simples deslocamento de coisas para compor uma politização da arte. O deslocamento do teatro para fora do teatro, como é realizado pela Vertigem, por exemplo, é demasiado potente e sem dúvida, desloca linhas de sensibilidades, ao introduzir em um cotidiano comum, uma espécie de linha de fuga, que perpassa e fornece novos significados àquilo que parecia ter sido experimentado à exaustão. Porém, não é toda e qualquer tentativa de levar a arte para fora dos seus lugares comuns que abarca em si mesma uma correlação direta entre arte e política. Um *performer* que distribui comida aos pobres e grava o evento para posteriormente ser exibido em uma galeria de arte; outro que entra em um ônibus lotado gritando aos passageiros: - Tem alguém com tédio aí? Tem alguém apaixonado aí? Tem alguém com pressa aí? Então vamos trabalhar!"; ou um grupo de pessoas que se posiciona nas escadarias da Assembléia Legislativa para rir em coletivo colocam novamente as problemáticas interlocuções entre arte e política.³²

Nestas ações, parece estar clara a ligação realizada pelos artistas entre a sua própria prática e seu efeito direto na realidade. Mas, será o objetivo causar um mal-estar nas pessoas que estão presenciando o ato performático ou talvez canalizar a potência do ato ao seu próprio resultado, fazendo aquelas pessoas agirem de algum modo? Qual a eficácia de alguém que entra gritando em um ônibus ou de um coletivo que ri em frente à Assembléia Legislativa? Parece estar claro a vontade dos artistas em politizar este tipo de "intervenção cênica", mas esta provocação é de fato frutífera ou apenas contribui para um esvaziamento das relações entre arte e política?

Talvez seja difícil responder diretamente à estas questões. Mas cabe ressaltar o lugar inferior no qual é colocado o espectador neste tipo de ação cênica. Isto porque, nestes casos, a tentativa de conectar arte e política se dá através de uma verticalização das relações entre obra e espectador, como se o artista estivesse "ensinando" alguma coisa aos espectadores. Uma relação pedagógica que faz da manifestação artística uma "metáfora", uma "janela do mundo".

As práticas da arte não são instrumentos que forneçam formas de consciência ou energias mobilizadoras em benefício de uma política que lhes fosse exterior. Mas também não saem de si mesmas para se tornarem formas de ação política coletiva. Contribuem para desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível e do fazível.

³² Ver <http://performanceereenactment.blogspot.com.br/>, acessado em abril de 2012.

Contra o consenso de outras formas do ‘senso comum’, forjam formas de um senso comum polêmico (RANCIÈRE, 2010: 113).

Esta relação entre artista e espectador, como bem descreveu Rancière, “embrutecedora”³³, ainda perpassa de forma veemente diversas correntes das artes contemporâneas, calcadas em um modelo moralista da arte que se resume na distribuição fixa dos papéis e na permanência estável das fronteiras. Ali existe uma mensagem, uma moral da história a ser entendida pelo espectador. A partir daí, temos o consenso do que devem ser os homens e como deve ser moldada sua relação com a sociedade. Porém, o ponto central é: o efeito não pode ser antecipado pelo artista, e mesmo se a mensagem for compreendida, qual o nexos causal que liga a arte, a mensagem e a ação? Será que é tão óbvio que se passe de uma recepção artística à uma compreensão de mundo e daí a uma decisão de ação? Entendo que, pelo contrário, é justamente fugindo do consenso que a arte assume sua politicidade. A relação entre arte e política não está em uma proposta do que deve ser a sociedade ou na organização de uma recepção comum. A apresentação teatral é a mesma para todos, mas ela deve fornecer caminhos que

³³ Rancière descreve a lógica “embrutecedora” como o contraponto daquilo que ele considera como a lógica da emancipação. Referindo-se às artes, e situando suas posições no seio da “reflexão artística contemporânea” (2010: 9), o autor descreve a lógica embrutecedora como aquela que nega a capacidade intelectual do espectador, considerando que aquele que olha está, necessariamente, em uma posição inferior àquele que faz. Nesta perspectiva, o teatro é o palco da ilusão e o espectador é mentalmente enganado, pois o que vê é apenas uma aparência, não permitindo que ele efetivamente conheça aquilo que está por trás da encenação à sua frente. Neste sentido, o espectador seria um habitante da caverna de Platão: apenas reconhece as sombras, nunca acessando a realidade mesma daquilo que vê. Nesta linha de raciocínio, o teatro seria essencialmente uma coisa ruim, um lugar de ilusão e passividade, sendo assim inútil e desnecessário. Em contraposição à esta noção, está aquela que, admitindo o lugar do espectador como submetido a uma posição passiva, deseja então abolir o lugar do espectador e criar um teatro sem espectadores, suprimindo totalmente a diferença entre atores e espectadores, ao colocar estes últimos no centro da ação, retirados do seu lugar de quem observa de longe. O que este teatro deseja é um teatro sem espectadores. Ora, diz Rancière, estas duas perspectivas modificam os resultados, mantendo, porém, as premissas. Porque o lugar do espectador como observador deve ser considerado passivo? Porque a passividade do corpo fica associada também à uma passividade intelectual? Será que o espectador-observador deve ser considerado passivo? Olhar então é o contrário de conhecer? É justamente criticando a oposição entre atividade e passividade e a equivalência entre olhar e ignorância que o autor constrói a sua idéia central, de que “a distância não é um mal a abolir, é antes a condição normal de toda comunicação” (2010: 19). Somos espectadores a todo momento, e ao observamos as coisas, tiramos nossas próprias conclusões sobre elas. Ser espectador, não é ser passivo nem uma condição menor. Não é abolindo o lugar do espectador que se atingirá uma condição de emancipação. Esta condição “começa quando se põe em questão a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem elas próprias à estrutura de dominação e sujeição. A emancipação começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, como o aluno ou o cientista. Observa, seleciona, compara, interpreta. Liga o que vê com muitas outras coisas que viu noutros espaços cênicos e noutro gênero de lugares. Compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente” (2010: 22).

permitam a formação de uma comunidade do dissentimento, na qual aquela mesma apresentação seja experienciada e compreendida de formas distintas pelos espectadores. O público do teatro raramente é uma comunidade que partilha dos mesmos gostos, hábitos, idéias. Desta forma, não existe qualquer tipo de correlação direta entre platéia – ou qualquer outro público artístico – e comunidade integrada. A platéia é, por si só, uma comunidade do dissentimento, na qual opera, em via de regra, a dinâmica do dissenso.

Desta forma, o teatro é político de uma forma inversamente oposta ao chamado “teatro político”. O teatro que passa uma mensagem, que instrui, que ensina como fazer, não é o teatro que coloca em pé de igualdade espectadores e artistas. Mas, sem dúvida, isto já foi superado há muito tempo. Quase não existem realizadores – em quaisquer campos das artes no mundo de hoje – dispostos a embarcar numa lógica embrutecedora de instruir o espectador. Porém, muitas vezes assume-se uma correlação direta entre causa e efeito, priorizando um sentido único, ou seja, aquilo que o artista imagina que deva ser percebido se assume como ponto central da obra. Talvez, neste sentido, não se trata de impor uma idéia, mas de produzir uma forma de consciência, ou uma experiência em comum. De qualquer forma, permanece a relação que liga intenção ao resultado, ou seja, mantém-se a idéia de que o que será percebido pelos espectadores vem ao encontro daquilo que o artista “pensou” para sua obra. É justamente esta conexão causal e direta entre a idéia, mensagem, sentimento, forma de consciência que se baseia em um princípio não-igualitário. Querendo-se suprimir a distância entre obra e espectador, a distância acaba sendo, ela própria, aumentada. Esta distância, em última instância, não pode ser suprimida, ao preço de aumentá-la ainda mais. Desta forma, “a eficácia estética significa propriamente a eficácia da suspensão de toda e qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado” (RANCIÈRE, 2010: 88).

7

Uma estética da suspensão visa, sobretudo, questionar as fronteiras entre artistas e espectadores, não suprimindo e igualando as funções, porém, afirmando ambos como criadores em relação à obra. Não se trata do espectador transformado em artista, tampouco o contrário, mas de uma relação recíproca na qual a recepção

também é criativa. Neste sentido, ambos são participantes de um mesmo jogo. Nas palavras de Cocchiarale: “O artista contemporâneo nos convoca para um jogo onde as regras não são lineares, mas desdobradas em redes de relações possíveis ou não de serem estabelecidas” (COCCHIARALE, 2006 :14).

A palavra jogo é interessante, pois caberia ao artista estipular as regras do jogo, e ao espectador aderir a ele. Se o espectador não quiser jogar, o tabuleiro fica vazio. Se sem jogadores não há jogo, sem espectadores não há teatro. Em contrapartida, se ele decide participar, a cena encontra-se como um tabuleiro em aberto, onde ele faz escolhas, escolhe para onde mover-se, seleciona imagens, recorta idéias, remete a fatos vividos por ele próprio, enfim, compõe o seu próprio espetáculo.

Colocando-se em jogo, o artista não marca posição, opta pela espera. Não expressa, não realiza o trabalho completo, não preenche os vazios. Deixa a produção inacabada, tornando ilegível e nada evidente o seu próprio sentido. O gesto que mantém uma dúvida cética sobre o significado da própria expressão é o gesto do jogo. Aquele que mantém um vazio na sua própria produção permite que o outro jogue com ela, entrando na obra e compondo seu próprio “poema”. A diretora Alessandra Vanucci corrobora esta visão: “È na cabeça do espectador que está o espetáculo. O espectador especula, cria junto, completa, não apenas contempla passivamente. O teatro só acontece com espectadores. Quem cria é o espectador, o ator apenas dá as regras do jogo”.

Este lugar de jogo, presente em obras que não expressam claramente o seu significado, opera sob a lógica daquilo que Canclini chamou de iminência, ou seja, como alguma coisa que está a ponto de ser, mas ainda não é, como uma possibilidade pronta para efetuar-se. Dizer que a arte é iminência significa apontar a polissemia que ela propõe, e que ela acaba desembocando no real com significados totalmente distintos. Iminência seria “la experiencia de percibir en lo que es las otras posibilidades de ser que hacen necesario el disenso, no la huida” (CANCLINI, 2010: 232).

Percebe-se como uma estética da iminência (CANCLINI, 2010) correlaciona-se intimamente com uma estética da suspensão (RANCIÈRE, 2010).

³⁴ Ambas não estabelecem posições rígidas e fixas, mas uma “inminencia de comienzo del mundo” (CANCLINI, 2010: 61). Dizer que diversas manifestações envolvidas na arte contemporânea deixam algo irresolvido implica, inexoravelmente, deixar algo em suspenso. Afinal, “una buena pregunta deve evitar a toda costa una respuesta.” Mais do que isto, a idéia de iminência correlaciona-se com uma arte crítica, já que nega o lugar da obra de arte como dotada de significado intrínseco, ativando a dinâmica do dissenso. O recado é: em um mundo no qual nenhum relato parece assumir-se efetivamente como verdadeiro, como naturalizar uma ordem de coisas, como fazer da realidade um símbolo, uma imagem? Antes de tudo, é necessário acabar com os espaços protegidos, desconstruir as ilusões e criar outros pactos de verossimilhança com a verdade. A arte não se opõe a realidade, mas inventa outras realidades dentro dela mesmo. Não se trata de mentira, mas de ficção, que é por si só, uma forma de invenção da realidade.

O artista visual Gonzalez-Foerster diz: “Na arte, o que importa é o que pode acontecer e não o que estava programado. Para isso, já precisamos partir de uma renúncia.” É interessante apontar para o sujeito da frase de Gonzalez-Foerster. Quando ele afirma que “precisamos partir de uma renúncia”, ele está referindo-se tanto ao artista quanto ao espectador. O artista não preenche sua obra de significados. Deixa momentos de silêncio e assim, renuncia. É nestes momentos que entra o espectador, que também parte de uma renúncia do reconhecimento imediato do significado a ser apreendido da obra. Ele apenas pode relacionar-se e “experimental” a obra se partir da renúncia de um suposto significado intrínseco e dado. Sem essa condição, não há mesmo obra de arte, como afirmam muitos críticos da arte contemporânea. Na maior parte das vezes quando se diz “isto não é arte”, entenda-se por: “eu não entendo o que isto quer dizer, isto não passa nenhuma mensagem que eu possa compreender”. Sem espectador, de fato, não há arte.

Desta forma, a arte contemporânea é um terreno simbólico na qual participam outros agentes fora do núcleo de criação artístico. Importa assim, igualmente, condições de circulação, mediação e, como aqui estou tentando

³⁴ Novamente, enfatizo a utilização da palavra estética, não como um campo normativo-formal, mas como um lugar aberto, no qual a forma não se separa da sua própria função, interessada em uma experiência do espectador. Uma estética não-estática (RANCIÈRE, 2010).

desenvolver, recepção. O caminho que uma arte crítica nos nossos dias pode tomar é o caminho da sugestão, da provocação e não o da crítica direta. Mais do que representações literais, ela trabalha com insinuações, deixando caminhos abertos para o espectador formar sua própria rede de conexões. Seu sentido apenas pode estar no corpo-a-corpo da experiência.

Desta forma, não se trata de espetacularizar a dor, de provocar uma espécie de recepção engajada, tampouco de subordinar a arte ao seu efeito político. A potência de uma política da arte, como sugeri, não é semelhante à de uma arte política. Ela não é um meio, propaganda de algo externo à ela própria. Neste sentido, não se trata de militância, mas de uma experiência subjetiva humana como potencial de transformação. Não se trata de política deslocada da experiência estética, mas da própria experiência estética como algo dotado de poder transformador, sem apelos pedagógicos. Ou seja, trata-se da diluição de fronteiras entre forma e função. A iminência da arte é indireta e oblíqua e o seu poder está na capacidade de transformar subjetivamente o sentir, por diversos meios, além de romper com uma ordem que naturaliza uma estrutura social, redesenhando assim o espaço das coisas.

En este punto hace el vínculo del arte con la política... el arte tiene que ver con la política por actuar en una instancia de enunciación colectiva que rediseña el espacio de las cosas comunes. La experiencia estética, como experiencia de disenso, se opone a la adaptación mimética o ética del arte con fines sociales. Sin funcionalidad, las producciones artísticas hacen posible, fuera del red de conexiones que fijaban un sentido preestablecido, que los espectadores vuelquen su percepción, su cuerpo y sus pasiones a algo distinto de la dominación (CANCLINI, 2010: 234).

Em outras palavras, não se trata de denunciar, de mostrar alguma injustiça, de passar uma mensagem, mas de explorar o político nos interstícios, mais tangenciando do que tratando a questão diretamente. Não se trata de ensinar alguma lição, mas de criar sensações para modificar percepções. Como disse Leon Ferrari, “escribir sobre el cuerpo es como acariciar a la mujer... y además no entenderla. Acariciar, pero no entender” (CANCLINI, 2010: 179).

8

Uma parte do teatro contemporâneo pode ser definida como um teatro que narra, não exatamente como a narrativa clássica e convencional, mas a partir da proposição de uma relação outra com a linguagem, na qual a narração é constantemente fragmentada, composta por pedaços isolados que são partes que podem (ou não) encaixar-se, podem (ou não) fazer sentido entre si, dependendo – mais uma vez – de quem olha.

Walter Benjamin já afirmava na década de 1930 que o problema do fim da narração era um problema da modernidade. As formas narrativas, ligadas a formas comunitárias pré-modernas, encontravam dificuldades de prosperar nas sociedades modernas, principalmente porque o ato de contar tinha a dimensão de se repartir uma experiência em comum. Como os indivíduos estão cada vez mais isolados, dizia Benjamin, não existem mais histórias a serem partilhadas. Com as experiências mais confinadas à dimensão individual e menos sujeitas a serem contadas, o ato de contar decresce, porque “as experiências estão deixando de ser comunicáveis” (BENJAMIN, 1994: 200).

O declínio da experiência e o fim da narração parecem ser dois pontos intimamente relacionados no pensamento de Benjamin. No texto sobre o narrador (1936), ele lamenta: “as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo” (BENJAMIN, 1994: 198). Chamando atenção para os combatentes da primeira guerra, que voltaram menos e não mais ricos em experiência comunicável, o autor afirma que as narrativas produzidas sobre a guerra de trincheiras parecia não comunicar realmente aquilo que foi vivido pelos soldados. A narração se afastava do seu aspecto central: a comunicabilidade da experiência.

Uma leitura um pouco mais minuciosa de Benjamin revela, porém, que suas reflexões sobre o fim da arte de narrar e a incomunicabilidade da experiência moderna não ficam encerradas na dimensão nostálgica na morte definitiva da narração. No texto “Experiência e pobreza”, o desenvolvimento do argumento de Benjamin toma contornos mais complexos, que não parecem apontar para a irreversibilidade destes processos, mas sim para o fato de que é necessário que o pensamento crítico busque uma tomada de consciência acerca desta decadência,

reconhecendo esta dupla perda e trabalhando ativamente para sua reabilitação (GAGNEBIN, 1994a; MEINERZ, 2008).

O tema da impossibilidade da narração pode ser lido, em Benjamin, como a impossibilidade de uma narração tal como era essencialmente praticada na época pré-moderna, ou seja, atrelado à uma dimensão comunitária do ato narrativo. Como a modernidade instaurou uma divisão entre os homens e uma experiência comum não pode ser mais partilhada, Benjamin tenta delinear algumas saídas para esta ausência de uma palavra comum.

A primeira é a tentativa efetuada pelo romance, que tenta recriar a experiência a partir de um processo de interiorização, remetendo à vida individual e solitária o calor da experiência. Neste caso, a experiência (*erlebnis*) é comparada a vida burguesa, que tenta preencher o interior das suas casas com todos os vestígios possíveis. “Esses vestígios são os bibelôs sobre as prateleiras, as franjas ao pé das poltronas, as cortinas transparentes atrás das janelas, o guarda-fogo diante da lareira” (BENJAMIN, 1994: 117). Essa abundância de objetos não deixa espaço vazio. A experiência ajusta-se ao ambiente e nada, absolutamente nada neste espaço está posto em jogo. “Não tens nada a fazer aqui”, repete Benjamin. Neste ambiente, tudo é controlado e está em ordem. Como no romance burguês, a trajetória sempre leva a um final, a ao suposto sentido da vida e do indivíduo.

No entanto, talvez haja uma segunda possibilidade de recriação da narrativa. No entanto, neste caso, a narração carregaria junto a si justamente a problematização do seu próprio caráter de narração. A tarefa antiga do narrador não está obsoleta, continua atual. Mas ela necessita se modificar. Se as experiências não são mais comunicáveis à partir da narrativa tradicional, então necessitam-se outras formas de narração.

“Apaguem os rastros”, afirma Benjamin, citando Bertold Brecht. “Limpem os vestígios”. A nova cultura deverá ser uma cultura de vidro. “O novo ambiente de vidro mudará completamente os homens. Deve-se apenas esperar que a nova cultura de vidro não encontre muitos adversários” (BENJAMIN, 1994: 118). O vidro, explica ele, é um material frio, liso, duro, sóbrio. Um material onde nada se fixa. É transparente, o inimigo do mistério, opaco e pobre em fixar rastros.

A partir daí, uma leitura possível deste ponto central na obra de Benjamin aponta para a afirmação de que a nova forma de narração que deve surgir é justamente aquela que admite a problemática de si mesma. Quando Benjamin diz

que a narração deve ostentar sua própria pobreza de experiências, ele diz: precisamos inventar novas formas de narração, diferentes das narrações comunitárias. Não há mais um sentido da história a ser extraído pelos ouvintes, tampouco uma lição de moral, como nos contos de fadas. Pelo contrário, é justamente na suspensão do sentido que se encontra o novo lugar da narração.

Não é à toa, talvez, que Benjamin analise Proust, Chaplin, o surrealismo, a Bauhaus, o cubismo e outras possibilidades artísticas que estavam surgindo na sua época. Para ele, era a partir destas narrativas – não mais totalizantes, mas a partir de um esfacelamento do real – que se encontravam as possibilidades de se conjugar novamente narração e experiência. No entanto, aquele que encarna, talvez mais do que nenhum outro, este paradigma da experiência a partir da própria perda da experiência em comum seja Franz Kafka, considerado por Benjamin como o maior narrador moderno.

A obra de Kafka representa uma doença da tradição. A sabedoria tem sido às vezes definida como o lado épico da verdade. Com isso a verdade é designada como um patrimônio da tradição; é a verdade em sua consistência hagádica.

É esta consistência da verdade que se perdeu. Kafka estava longe de ser o primeiro a enfrentar esta situação. Muitos se acomodaram a ela, aferrando-se à verdade, ou àquilo que eles consideravam sendo a verdade; com o coração mais pesado ou então mais leve, renunciaram à sua transmissibilidade. A verdadeira genialidade de Kafka foi ter experimentado algo inteiramente novo: ele sacrificou a verdade para apegar-se à sua transmissibilidade, ao seu elemento hagádico.

Os escritos de Kafka são por sua própria natureza parábolas. Mas sua miséria e sua beleza é o fato de terem precisado tornar-se mais que parábolas. Eles não se colocam singelamente aos pés da doutrina... Depois de terem se deitado, erguem uma poderosa pata contra ela” (GAGNEBIN, 1994a:17).

A organização da narrativa kafkiana é fragmentada, não-linear, absolutamente instável. Os capítulos de “O processo”, por exemplo, foram ordenados de modos diferentes em edições distintas, sem que houvesse qualquer problema, já que o livro não alia seqüências lineares, tampouco existe um tempo determinado e seqüenciado. As cenas se sucedem, como imagens que se colam, atribuindo um lugar de sustentação instável para a percepção do leitor, que é convocado página após página a deslocar o seu olhar e de certa forma, “compreender tudo de novo”.

No teatro, a presença da narratividade ganha contornos de evento, na qual não está em questão uma experiência a ser transmitida. O que se passa é a recusa da existência de uma experiência que anteceda o próprio acontecimento, e

portanto, uma recusa também de uma narrativa linear e homogênea, que conduza automaticamente ao seu próprio sentido. A recusa de uma totalidade do sentido implica em assumir um caráter de estética da suspensão (RANCIÈRE, 2010) e da iminência (CANCLINI, 2010).

Gagnebin (1994a, 1994b) viu em “O narrador”, uma tentativa de propor alternativas ao fim da narração, sepultando a centralidade da moral da história e da seqüência linear da narração tradicional em prol de uma centralidade da figura do espectador como participante ativo da própria construção de sentidos da sua experiência e de uma narrativa fragmentada, com espaços e vazios, constantemente deslocando o olhar e recriando a própria história.³⁵

O que a autora chamou de uma “transmissão sem inteligibilidade” (GAGNEBIN, 1994a) diz respeito ao fato de nenhum saber verdadeiro anteceder a própria narratividade contemporânea. É uma pena que Benjamin não tenha vivido para conhecer Primo Levi, escritor que tentou de alguma forma traduzir a experiência que viveu nos campos de concentração nazistas durante a segunda guerra. Certa vez, ele afirmou que “compreender é quase justificar”. Resistir à compreensão imediata e à totalidade do sentido não implica em recusar a racionalidade, mas antes em subverter o próprio ato narrativo, conduzindo àquilo que Agamben (2007) chama de profanação do dispositivo da linguagem.³⁶

No palco, a impressão que se tem muitas vezes é que o que está se vendo são relatos e não uma representação cênica. É o que acontece, por exemplo, em “Ato de comunhão”. Na peça, o ator conta uma história baseada no caso real de Armin Meiwes que, pela internet, conheceu e combinou com um homem de participarem de um ato de comunhão no mínimo inusitado: Armin Meiwes cortaria o pênis dele e juntos o comeriam, temperado com pimenta e alho. Tudo

³⁵ Segundo Gagnebin: “Essas tendências progressistas da arte moderna [cubismo, bauhaus, kafka, chaplin, proust], que reconstroem um universo incerto a partir de uma tradição esfacelada são, em sua dimensão mais profunda, mais fieis ao legado da grande tradição narrativa que as tentativas previamente condenadas de recriar o calor de uma experiência coletiva (*‘erfahrung’*) a partir das experiências vividas isoladas (*‘erlebnisse’*). Essa dimensão, que me parece fundamental na obra de Benjamin, é a da abertura. O leitor atento descobrirá em ‘O narrador’ uma teoria antecipada da obra aberta [não-acabamento essencial]” (1994a: 12).

³⁶ Na esteira de Benjamin, Agamben (2007) afirma que uma das grandes exigências éticas do mundo contemporâneo é a profanação da linguagem. As narrativas tradicionais caíram, mas não podemos nos calar ou esquecer sobre as coisas que não conseguimos dizer, ou entender. Por isto, a profanação da linguagem – como restituição do uso antes impossibilitado – significa criar um novo uso para ela mesma.

foi gravado, o que não deixava dúvidas quanto ao acordo mútuo que o ato envolvia.

A peça é um monólogo extremamente provocativo, no qual o ator que conta a história é o próprio Armin Meiwes. Seria ele um criminoso, um psicopata, um homem como qualquer outro? Poderia configurar um crime uma prática baseada em consentimento entre as partes (afinal de contas, a vítima quis ter seu pênis amputado e chegou a sentar a mesa e degustá-lo com vinho)? A encenação levanta questões éticas e morais que, ao mesmo tempo em que colocam o espectador praticamente em estado de choque - pois todos os recursos cênicos, desde a atuação até a iluminação criam um clima sombrio e assustador - de certa forma também apresenta o personagem como um homem como qualquer outro, com suas virtudes e fraquezas, qualidades e defeitos. A problematização do estado de “contemplação desinteressada” do espectador é o fio condutor da narrativa de Meiwes. A platéia, sentada na poltrona confortável do teatro, é colocada na posição instável de responder moralmente ao que se passa em cena, ativando uma percepção na qual arte e vida – tal qual na performance – se imbricam, suscitando enormes sensações de desconforto.

Os trabalhos do grupo “Coletivo Improviso” também se aproximam bastante do ato da narração. Em “Otro”, uma atriz abre a peça sozinha, no centro do palco, narrando a sua suposta chegada até ali. Ela diz: “Eu estava na lapa, com o meu namorado, briguei com ele, entrei no 410, passei pela praia do Flamengo, praia de Botafogo, São Clemente, Humaitá. Saltei no ponto do Humaitá, atravessei a rua, cruzei o posto, entrei pelo portão, abri as portas do teatro e aqui estou. Então parece que o meu namorado veio atrás de mim. Ele pegou o 410, passou pela praia do Flamengo, praia de Botafogo, São Clemente, Humaitá. Saltou no ponto do Humaitá, atravessou a rua, cruzou o posto, entrou pelo portão, abriu as portas do teatro e...” Neste momento, um ator entra pela porta do teatro, e os dois começam a discutir. O efeito causado no espectador é interessante, pois a atriz refere-se a um percurso real e esta suposta realidade entra como recurso ficcional na história, borrando as fronteiras entre uma e outra.

A despreensão à uma totalidade por parte desta narração fragmentária está intimamente vinculada com o que estou chamando atenção desde o início, ou seja, a participação ativa do espectador como construtor de significados. Neste sentido, o abandono da unicidade deve ser pensado não como déficit, mas como o

estabelecimento de novas possibilidades de recepção e percepção, estimulando assim uma relação mais “horizontal” entre palco e platéia. Neste sentido, a dimensão de abertura da obra reside justamente no caráter polissêmico da encenação, fazendo com que os espectadores exercitem a mobilidade do olhar, ou seja, que “recebam” e se “utilizem” da narrativa de formas totalmente distintas entre si. Nas palavras do cineasta Robert Bresson: “é indispensável, se não se quiser cair na representação... isolar as partes. Torná-las independentes a fim de lhes dar uma nova dependência” (Apud DELEUZE, 2010: 93).

9

Pensar as intersecções entre arte e política é olhar, sobretudo, para as relações que a arte propõe ao espectador. Mais do que isto, contrapor “arte política” à “política da arte” implica em admitir que a constituição do campo estético adquire legitimidade própria e uma politicidade específica. Não se trata, como afirmei, em substituir a parte pelo todo, a causa pelo efeito, a forma pelo conteúdo. A questão política da arte está menos em algo que exceda as suas próprias formas, em uma suposta aparência por trás da realidade – o quê – e mais nas suas formas de “dar a ver” – o como – nos seus “dispositivos de visibilidade”, utilizando mais uma vez a ajuda de Jacques Rancière (RANCIÈRE, 2010; 149).

Trata-se, no fim das contas, de deslocar um sentimento de indignação puro e escancarado na própria imagem para um “afeto mais discreto, um afeto de efeito indeterminado, a curiosidade, o desejo de ver de mais perto” (RANCIÈRE, 2010: 153). Esta politicidade sensível está colocada nas próprias maneiras de contar, de ordenar os elementos artísticos. No caso do teatro, seria antes na relação entre os suportes – texto e cena, corpo e palavra, cenário e atores, história e iluminação, lugar e platéia – na instituição de uma horizontalização do sentido que se constitui esta politicidade. Nas palavras de Angela Materno:

Se a arte não é espelho das lutas sociais, mas sim ela mesma uma luta no interior da ordem dos discursos e das formas de significar, se ela, como diz Beatriz Sarlo, reorganiza “os sistemas lógicos e os paralelismos referenciais”, é na materialidade mesmo de sua linguagem, de suas transformações e tensionamentos, que o trabalho artístico reconfigura os espaços do visível, do pensável e do possível, e como diria Rancière, *toma parte* no seu tempo (MATERNO, 2009: 21, grifos da autora).

Uma reorganização da matéria do visível, do pensável e do possível que faz com que passividade e atividade não sejam colocados em oposição. Olhar, neste sentido, não se coloca como o contrário de fabricar, de criar, de estar em plena ebulição interna. Como Murphy, o personagem de Beckett afirma: “todo movimento no mundo do espírito exige um estado de repouso no mundo do corpo” (DELEUZE, 2010: 101).

Todos os elementos da encenação contemporânea aqui colocados - como a crítica da representação, a des-hierarquização das formas, o primado do corpo sobre a palavra - contribuem para uma mudança na função das imagens, mudança esta que tem a ver com a nova posição do espectador. O teatro contemporâneo propõe uma relação de emancipação em relação ao espectador, contraposto à chamada lógica embrutecedora. Nele, o artista não pressupõe uma recepção única, um público unificado, que dá lugar ao que Rancière (2005) chamou de “comunidade do dissentimento”³⁷, onde cada um terá o seu modo de olhar, único e próprio, e construirá as suas próprias referências em relação àquilo que observa. Este teatro pressupõe um espectador que não esteja preso às imagens que lhe são fornecidas, mas que construa com elas e crie novos sentidos, estabelecendo conexões próprias e experimentando aquilo de uma maneira inteiramente sua.³⁸ O diretor José Sanchis Sinisterra afirma:

³⁷ “O que dissentimento quer dizer é uma organização do sensível na qual não há nem realidade oculta sobre as aparências nem regime único de apresentação e de interpretação do dado impondo a sua evidência a toda a gente. É que todas as situações são suscetíveis de ser fendidas no seu interior, reconfiguradas sob um outro regime de percepção e de significação. Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e da distribuição das capacidades e das incapacidades. O dissentimento recoloca em jogo ao mesmo tempo a evidência do que é percebido, pensável e fazível e a repartição daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum. É nisso que consiste um processo de subjetivação política: na ação de capacidades não calculadas que vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível. *A inteligência coletiva da emancipação não é a compreensão de um processo global de sujeição. É antes a coletivização das capacidades investidas nesses cenários de dissentimento. É o pôr em ação da capacidade de qualquer indivíduo, da qualidade dos homens sem qualidades.* Como já deixei dito, trata-se de hipóteses irrazoáveis. Penso contudo que nos nossos dias há muita coisa para procurar e para encontrar na investigação deste poder, muito mais do que na interminável tarefa de desmascarar os fetiches ou na igualmente interminável demonstração da onipotência da besta” (RANCIÈRE, 2010: 73, grifos meus).

³⁸ Rancière atribui uma diferenciação entre uma relação de embrutecimento ou de emancipação proposta pelo artista. Esta diferenciação embrutecimento-emancipação é também chamada por ele de uma partilha policial do sensível que se contrapõe à uma partilha política do sensível. Na primeira, o artista pressupõe uma relação previamente determinada entre espectador e obra, enquanto na segunda, a obra artística fica em suspenso, embaralhando e reorganizando a partilha do sensível. Segundo ele: “É aquilo a que chamo a partilha policial do sensível: a existência de

Não explico muita coisa. Deixo buracos, brechas a serem completadas pelo público. As minhas obras têm muitas reticências: o som e o ritmo das palavras, as frases sem término. Penso o espectador como coautor, como cúmplice. Anseio que cada um enxergue uma obra diferente, que saia do teatro levando tarefas para casa.³⁹

A peça é a mesma para todos os espectadores. No entanto, a suspensão da relação determinada entre vontade do autor e entendimento do espectador-receptor faz com que cada espectador tome aquilo para si, enxergue a apresentação de formas inteiramente diversas entre si, inteiramente suas. Se “o que se encontra interrompido é a relação entre narração e expressão”, então trata-se de um movimento duplo no teatro: ao mesmo tempo em que se compartilha um mesmo comum entre todos os espectadores presentes, cada um constituirá sua própria experiência, seu próprio sistema de significações e referências, jogando com a obra. Elevado ao posto de co-autor, o espectador não espera alguma coisa, mas contribui ele mesmo para a constituição do sentido. Partilhar o sensível, desta forma, “significa participação em um conjunto comum e, ao mesmo tempo, separação de partes exclusivas” (MATERNO, 2009: 15). Talvez, por isto, a palavra experiência ocupe lugar central aqui: porque a experiência não é aquilo que *se* passa, mas sim aquilo que *nos* passa.

10

Os processos judiciais movidos contra Haacke, a censura sofrida por Leon Ferrari e a polêmica envolvendo as encenações do Teatro da Vertigem ilustram o potencial que a arte tem de transbordar as suas próprias fronteiras. Não se trata apenas de transgredir as próprias formas, pois a arte contemporânea não está encapsulada em nenhuma concepção estética restrita, mas de profanar espaços, lugares e assuntos “sagrados”, ou seja, adquirir novos “usos” para coisas já

uma relação ‘harmoniosa’ entre uma ocupação e um equipamento, entre, por um lado, o fato de se estar num tempo e num espaço específicos, nele exercer uma ocupação definida, e, por outro lado, o fato de se ser dotado de capacidades de sentir, de dizer e de fazer que convêm a essas atividades. Na verdade, a emancipação social significou a ruptura desta concordância entre uma ‘ocupação’ e uma ‘capacidade’ que traduzia a incapacidade de conquistar um outro espaço e um outro tempo” (RANCIÈRE, 2010:65).

³⁹ Entrevista José Sanchis Sinisterra, realizada por Daniel Schenker. In: <http://www.questaodecritica.com.br/2011/01/o-espectador-como-cumplice/>, acessado em maio de 2012.

existentes (AGAMBEN, 2007). No entanto, é bom deixar claro, a politicidade da arte nem sempre encontra “respostas diretas”. O seu resultado, apesar de tudo, permanece de certa forma “invisível”, pois o princípio político da arte não está na luta pelo poder, ou na luta contra o poder, mas circunscrito à esfera particular da experiência.

Na instalação de Carlos Vergara no Parque Lage, intitulada “Liberdades”, o artista expõe as portas das celas do antigo presídio Frei Caneca, recuperadas nos resquícios da sua demolição. Recriando a atmosfera das celas em ambiente externo, juntamente com fotos dos escombros e dos entulhos que ficaram depois da implosão, Vergara não denuncia, não aponta, ou seja, não cai em um recurso fácil de ilustração de uma realidade desumana das prisões brasileiras. Por mais que sua exposição possa suscitar esta discussão, ela não tem este objetivo.

Nas portas das celas, vemos o cotidiano dos presos. Nas suas colagens e inscrições, Vergara dá vida e mostra aquilo que seria esquecido e sepultado sem velório. A paixão pelo futebol, fotografias de mulheres, o desejo de rever a família, lençóis amarrados simbolizando o plano de fuga, a conversão à religião. Aos presos, a possibilidade de existir de algum modo, a possibilidade de não sucumbir frente ao esquecimento, frente ao apagamento da sua memória.

A recriação do ambiente, deslocado da sua lógica inicial de prisão, coloca o espectador – e neste ponto, não posso mais do que falar por mim, ou seja, da minha experiência como espectador - em um lugar desconfortável. Para ler os recortes, as inscrições, entro nas celas recriadas por Vergara. Nas portas descascadas, toda uma história que se inscreve ali: quantas pessoas tocaram aquelas grades, estiveram ali? Quem foram estas pessoas? O que fizeram para ser presas? Tantas histórias, tantos apontamentos.

Vergara se arrisca e mostra aquilo que jamais veríamos, recuperando as “marcas extintas dos que lá estavam”⁴⁰. Ao adentrar nos escombros da implosão do presídio Frei Caneca e montar uma instalação com as portas que resistiram, ele desfataliza o segredo (CANCLINI, 2010), tornando visível aquilo que a sociedade constantemente se esforça para esquecer, em um lugar onde, segundo ele, “não há nada para ser visto”⁴¹. Rompendo com os muros da prisão, muros

⁴⁰ COELHO, Frederico. *Liberdades*. Passagem extraída do artigo contido no folheto da exposição.

⁴¹ Entrevista de Carlos Vergara dada à Frederico Coelho. Folheto da exposição, p. 4.

intransponíveis, muros que calam, que silenciam, Vergara sufoca os espectadores com o título “Liberdades”.

Como Vergara, o artista contemporâneo é aquele que está na posição de “fazer ver” o que não está claro na superfície, o que se tem que “cavar” para encontrar. Reconhecendo que um momento histórico suporta em si diversas temporalidades distintas e potencializando aquilo que está em suspenso, artistas como Vergara possibilitam uma experiência transformadora. Porém, é o olhar do espectador que movimenta a obra. Cabe a ele assumir o papel de tradutor, transformando aquela história na sua própria. Vergara não apenas mostra possibilidades praticamente desaparecidas e esquecidas, que passam ao largo do nosso cotidiano, mas suscita, através da reorganização dos objetos, um dispositivo crítico que só pode completar-se a partir do momento em que é invadido por um olhar que passa a atribuir um significado para aquela obra. Uma arte crítica, tal como descreve Rancière:

...crítica é a arte que desloca as linhas de separação, que introduz separação no tecido consensual do real e que, precisamente por essa via, baralha as linhas de separação que configuram o campo consensual do dado... invertendo o ciclo de degradação produzido pela vitimização, manifestando as capacidades de falar e de representar que pertencem àqueles e àquelas que uma sociedade rejeita para as suas margens passivas. (RANCIÈRE, 2010: 114).

Assim, a arte contemporânea dirige a atenção para aquilo que é abortado. Em todo vivido, encontra-se parte de algo não-vivido. A efetuação de uma possibilidade tem em sua contrapartida a não efetuação de milhares de outras possibilidades, tal como uma ausência que se faz presente. A arte ergue-se contra os determinismos, ao deslizar-se sobre a busca de campos possíveis. Ao mesmo tempo em que se apegam ao seu tempo, imagina as múltiplas possibilidades que estão escondidas nele. Como em um trabalho de perscrutação, de arqueologia, ela faz reviver, através de formulações, aquilo que está em algum lugar, mas não está visível. Neste sentido, como diria Agamben, ser contemporâneo significa “voltar a um presente em que jamais estivemos” (AGAMBEN, 2009: 40).

É justamente “fazendo ver” aquilo que não aparece (AGAMBEN, 2009; CANCLINI, 2010; RANCIÈRE, 2009a, 2009b) que a arte contemporânea se situa na posição de iminência. Como Teresa Margolles, que na Bienal de Veneza de 2009 trabalhou com pedaços de vidros de carro resultantes de execuções feitas

pelo narcotráfico mexicano. Os assassinos atiravam nas vítimas através do vidro do carro. A polícia removia os corpos, os bombeiros recolhiam o carro, mas o vidro ficava no local do acidente. Desta maneira, Margolles utiliza justamente o elemento esquecido para mostrar o oculto, utilizando o caminho da sugestão, da narração e não o da informação.

Novamente se trata, para o espectador, de juntar as partes. Em momento nenhum, Margolles opta pela espetacularização da dor. Ela poderia ter exposto fotos dos corpos, depoimentos dos familiares, a repercussão do caso, mas resolveu trabalhar com o oblíquo. Ao escolher o oblíquo, o artista opta por não representar a vida, mas inventá-la através dos seus fragmentos. Ao fragmentar, a arte expande, atravessa as fronteiras e se desterritorializa, retirando a carga de importância do que é normalmente visível, levando em consideração o que frequentemente nos passa despercebido.

A arte contemporânea aparece como arte crítica na medida em que nos coloca frente a outro regime de possibilidades, através de caminhos de sugestão que não estão dados, fazendo os tipos de perguntas que nos permitem perceber o que Canclini chama de “outros pactos de verossimilhança” (CANCLINI, 2010). A idéia é escapar de interpretações uniformizantes e homogeneizadoras para entrar em um regime de desconstrução que nos permite enxergar as coisas de uma outra maneira, perceber que os relatos são múltiplos, e que o dissenso perceptivo-sensorial trabalhado pela arte contemporânea é o iniciador de novos “mundos possíveis”.

Desta forma, a política da arte contemporânea está na sua intervenção na “distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005: 17), ou seja, na abertura de um campo de possíveis que possibilita uma comunidade do dissenso. A percepção envolvida nas práticas artísticas contemporâneas propõe uma redefinição das relações do espectador com as coisas e com os sujeitos à sua volta.

A importância do teatro – e da arte - contemporâneo está não apenas no que ele é, mas no que ele pode fazer e suscitar nos espectadores. As novas formas políticas não estão dadas, mas têm que ser inventadas. O caminho da arte é o da sugestão, da provocação e não o da proposição. Não existem fórmulas prontas, relatos únicos ou diretrizes gerais. As grandes narrativas caíram e a atitude política a ser tomada há de passar inevitavelmente pela negação dos

determinismos generalizantes e pela afirmação política das singularidades. Se a arte possui alguma função, certamente não é a de mudar, mas disponibilizar a mudança. Ela é apenas o ponto de partida.

4. Experiência e política: A importância da idéia de experiência no mundo contemporâneo

“Não se trata de imaginar uma experiência,
mas de experimentar uma imaginação.”
(Eduardo Viveiros de Castro)

1

Diz Jorge Larrosa Bondía (2002) que a experiência seria algo como uma superfície sensível, um *território de passagem*. Quando experimentamos algo, ou seja, quando temos uma experiência, no sentido de viver alguma coisa com toda sua força, com toda sua plenitude, podemos dizer que aquele momento de alguma maneira nos marcou, imprimiu algo em nossa sensibilidade e deixou vestígios em alguma parte da nossa memória.

A definição de experiência não está no sujeito da experiência tampouco na situação experimentada, mas naquilo que se passa entre ambos, no confronto entre os dois. Não existe algo passível de ser experienciado que carregue consigo uma decodificação prévia, como algo pronto para ser utilizado de maneira pré-determinada. Deste modo, a experiência não pode ser antecipada, porque ela só pode acontecer no momento presente, sem que se saiba exatamente aonde irá desembocar.

Aquilo que nos passa é o que caracteriza a experiência. Não aquilo que se passa, fora de nós, mas aquilo que *nos* passa, *nos* atravessa e *nos* toma por completo. Capta a atenção e passa a estabelecer uma aventura sensível e intelectual em nós mesmos. Não existe experiência sem que paremos para confrontá-la, sem que realmente prestemos atenção à ela.

Walter Benjamin, já em 1933, observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Cada vez mais coisas acontecem e sucedem à nossa volta, cada vez mais coisas se passam. Em contrapartida, cada vez menos coisas nos acontecem, nos sucedem, nos passam.⁴²

⁴² As idéias de Walter Benjamin sustentam uma diferença radical entre duas noções de experiência. Isto porque, em alemão, o conceito de experiência se reparte em dois. O primeiro (*erlebnis*) é utilizado como sinônimo de vivência e refere-se ao que Meinerz (2008) chama de experiência do filisteu. Benjamin a percebia de forma bastante negativa queixando-se a respeito da

Vivemos em uma sociedade marcada pelo signo da informação. Alguns teóricos chegaram a conceituar os nossos tempos como “sociedade da informação”. Grande parte das pessoas têm a necessidade constante de estarem informadas, e assim, buscam a todo momento saber acerca das coisas que se passam.

A necessidade de se “estar informado” é frequentemente justificada através da busca do conhecimento. Não é à toa que “sociedade da informação” é muitas vezes utilizada como sinônimo de “sociedade do conhecimento”. Os termos se equivalem, produzindo uma estranha coincidência entre informação e conhecimento. Como se conhecer fosse à mesma coisa que estar informado. Assim sendo, o conhecimento se separa do saber no sentido da sabedoria, e se liga ao saber relativo às coisas que estão se passando. A partir do momento em que adquirimos uma série de informações a respeito do mundo em que vivemos, passamos a conhecer melhor e saber mais sobre ele.

Além disso, o sujeito informado é um sujeito cheio de opiniões. Está informado sobre tudo e, conseqüentemente, opina sobre tudo. Desde a demolição do sobrado no centro do Rio de Janeiro até os conflitos da Síria, o sujeito da informação tem uma opinião fundamentada e supostamente crítica. Da informação, passa rapidamente à opinião. Ambas estas condições são fundamentais para o sujeito moderno nos dias de hoje.

Enquanto a informação leva à opinião, ao movimento, a experiência pressupõe justamente um gesto de interrupção, um gesto de silêncio. Requer um momento para perceber o que se passa, “demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a automatismo da ação” (BONDIA, 2002:

pretensa superioridade dos mais velhos sobre os jovens, que afirmavam ter vivido mais, e por isso, aconselhavam e reprimiam as atitudes da juventude. No entanto, não eram os fatos vividos em si que constituíam a verdadeira experiência (*erfahrung*) que consistia menos da quantidade de vivências, do que, digamos assim, na sua qualidade. A *erfahrung*, contraposta à *erlebnis*, está ligada à noção de “experiência da sensibilidade”. Mais do que isto, ela carrega consigo uma espécie de conhecimento intransferível, algo que – ao menos nas sociedades modernas - não se pode transmitir ou comunicar. Desta forma, a experiência (*erfahrung*) não se constitui simplesmente como experiência/vivência (*erlebnis*). Nas sociedades modernas, Benjamin percebe que a vida cotidiana dos homens está cada vez mais repleta de vivências aleatórias que não se constituem para eles como verdadeira experiência. Em ritmo frenético, sobrepõem-lhe imagens, situações e pessoas que tão rapidamente quanto aparecem, desaparecem. A experiência verdadeira seria então justamente uma pausa, uma interrupção das formas sensíveis cotidianas. Deste modo, seria a partir de uma ruptura e não de uma continuidade em relação à vida que se faz a experiência. É daí que decorre a importância, no pensamento benjaminiano, das formas estéticas que rompem com a sensibilidade cotidiana e instauram novas possibilidades narrativas, assim como, também, seus interesses nos efeitos do Haxixe.

2). Desta forma, o problema do saber relativo à informação é que ele se constitui como oposto ao saber relativo à experiência.

Utilizando a metáfora benjaminiana, o saber da informação é o saber oposto ao da “cultura de vidro”. Enquanto a “cultura de vidro” se estabelece, digamos assim, de forma silenciosa, de modo simples, porém grandioso, a informação tudo preenche, impõe a opinião “em si e para si”, nas palavras de Benjamin, pois supõe uma estrutura fechada em si mesma, um canal restrito entre emissor e receptor. Como sustenta Beatriz Sarlo, a informação encarna mais do que nenhum outro processo de comunicação esta perda do silêncio, do vazio, e o “preenchimento completo do tempo” (SARLO, 2000: 61).

É possível que um sujeito vá ao cinema ver um filme qualquer e saia com várias informações novas, dizendo que aprendeu várias coisas que antes não sabia. Um aluno sai da escola, chega em casa, e conta o que aprendeu naquele dia: a mãe, maravilhada, o fita, orgulhosa da sua obra-prima. Mas é possível que o sujeito saia do cinema arrebatado, impressionado e boquiaberto. Questionado, não sabe o que se passou nas últimas duas horas. A criança, ao ser perguntada pela mãe sobre o que aprendeu, não sabe explicar o que foi, mas sabe que aprendeu algo. Os primeiros exemplos estão no reino da informação. Os dois últimos, no da experiência. Poderíamos arriscar dizer que a informação é uma anti-experiência.

2

A experiência está ligada ao próprio processo de conhecimento. Não obstante, frequentemente a palavra “conhecimento” está ligada ao avanços tecnológico, àquilo que pode crescer indefinidamente. Conhecer, então, corresponderia à um processo teleológico, no qual a sociedade humana marcha em direção ao futuro, em um movimento de progresso que sempre aponta para frente.

Esta idéia iluminista de conhecimento – dominação do homem sobre a natureza – é colocada em xeque a partir de diversas variáveis que questionam a aplicabilidade ética de determinadas descobertas científicas, assim como a viabilidade e a catástrofe iminente que um total controle humano sobre a natureza causariam ao futuro das sociedades humanas.

“Conhecimento”, no entanto, pode ser percebido através de uma perspectiva na qual a matéria do saber não se descola do próprio sujeito no qual é

encarnado este saber. Esta crítica filosófica, obviamente, não apresenta nenhuma novidade, já que sua apresentação remonta ao empirismo inglês do século XVII. Estes filósofos – como Berkeley e Hume – já enfatizavam que a razão e a matéria do conhecer não se encontram “lá” – fora de nós – mas são constituídas através daquilo a partir do qual nos confrontamos e nos apropriamos.

Contrariando a razão instrumental cartesiana, estes filósofos argumentavam que o conhecimento verdadeiro não se compõe a partir da verdade que está por trás das coisas, mas que o saber é fundado a partir do sentido (ou do sem-sentido) daquilo que nos acontece. Este, segundo eles, era o saber da experiência, ou seja, um saber que não se adquire a partir do que está fora, mas a partir daquilo com que nos intercambiamos ao longo da vida. O conhecimento deixa de ser então instrumental e se torna prático, ou seja, deixa de ser meio e se torna um fim em si mesmo, deixa de ser objetivo, absoluto e totalizante e se torna subjetivo, particular e contingente. Seguindo esta linha de raciocínio, Bondía afirma:

Duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida. O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna. Não está, como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo... (BONDÍA, 2002: 5).

Como o saber da experiência não é um saber objetivo e “não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna”, depreende-se conseqüentemente que ele não pode ser aprendido. Não se pode ensinar a alguém a sua própria experiência, a não ser sob a condição de torná-la outra coisa. A “qualidade existencial” (BONDIA, 2002: 5) que o saber da experiência carrega não pode ser contada tradicionalmente, transmitida ou comunicada, mas apenas recriada, para assim, ser capturada e tornada própria e, obviamente, transformada em outra coisa. Não existindo uma experiência fora do sujeito no qual ela própria se encarna, cada experiência é única e intransferível, apropriada por cada sujeito - ou não – de determinado modo, segundo suas próprias condições intelectuais, afetivas e circunstanciais. Ela remete a uma singularidade particular, que se apropria de determinado acontecimento e o torna “seu”.

Desta forma, não existe uma essência a ser extraída de uma estética ou de uma arte que se define, acima de tudo, como experiência. Deixando em suspenso o seu próprio sentido, ela supõe uma criação e recepção que se abre para aquilo que desconhece. Se a obra de arte – ou o acontecimento – é comum a todos, a experiência é singular e própria, impossível de ser reproduzida. Mais do que isto, ela pressupõe uma subjetividade criativa e receptiva, atenta e disponível, porque não há fundamento da experiência fora da própria vida na qual ela se encarna.

3

Neste sentido, poder-se-ia perceber a experiência como uma atividade transformadora que reconfigura uma determinada “partilha do sensível”, introduzindo novas possibilidades nas relações dos sujeitos com outros sujeitos e com o mundo à sua volta. A experiência consiste em uma situação que altera e redistribui as maneiras de ver, dizer e fazer, embaralhando assim lugares rigidamente ocupados, deslocando espaços e realocando competências e identidades. Sobre este deslocamento do sensível proporcionado por determinado acontecimento, ressalta Giorgio Agamben: “O pequeno deslocamento não diz respeito ao estado das coisas, mas ao seu sentido e aos seus limites. Não tem lugar nas coisas, mas na sua periferia, no espaço entre as coisas e elas próprias” (AGAMBEN 2011: 45).

Em outras palavras, a experiência está ligada a situações particulares que muitas vezes não fazem, imediatamente, sentido para nós. Muitas vezes, as palavras ou a linguagem se precipitam e não dão conta da experiência ela mesma, que é marcada por um conjunto de sensações e percepções que, muitas vezes, não podem ser nomeadas.

Frequentemente, porém, somos impelidos a forjar um sentido para determinadas sensações advindas da experiência, por sentirmo-nos perdidos e desarmados frente a algo que nos tomba, nos atravessa. Esta necessidade de dar sentido às coisas é, na verdade, uma necessidade própria do homem. O mais interessante, no entanto, se realiza quando determinado acontecimento/experiência nos toma de surpresa e modifica nossas percepções normais do dia-a-dia.

Desta maneira, o ponto de vista que está como pano de fundo de toda argumentação aqui exposta é que a experiência – seja ela estética ou não - realiza

uma ruptura e não uma continuidade nas nossas formas de ver e perceber o mundo, modificando as nossas formas de “partilha do sensível”. Sublinho que por sensível, pode-se entender tanto “o que faz sentido” quanto “o que pode ser sentido”.

Esta idéia de experiência coaduna-se com a idéia de política apresentada no capítulo anterior. Lembremos novamente da definição de Rancière. Segundo ele, a política é uma forma de partilha do sensível que “ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2005: 16-17).

Segundo esta lógica, a interrupção das formas sensíveis é, ela mesma, um ato político que está ligado à reconfigurações na maneira de pensar e conceber a realidade, instituindo novos possíveis através de um embaralhamento do quadro conceitual com que usualmente trabalhamos. Este momento de interrupção se dá quando a nossa ordem perceptiva normal se altera, criando uma espécie de momento de colapso. Este momento pode ser trágico ou cômico, desesperador ou prazeroso. A questão é que a interrupção do sentido é também uma interrupção na ordem natural das coisas que nos retira de um lugar de conforto, dando uma rasteira perceptiva e assim, agindo sem precedentes. Em qualquer caso, estes momentos de experiência excedem os limites que estruturam nossa vida cotidiana e podem vir a fundar novas práticas. É a partir disso que a experiência pode ser encarada como uma possibilidade de conhecimento, ou seja, no sentido de que ela modifica o sujeito da experiência a partir das suas próprias percepções sobre os homens e as coisas do mundo.

Tratando-se das práticas artísticas, não existiria, desta maneira, uma política afastada da própria forma através da qual ela mesma se apresenta. Pelo contrário, a própria forma assume uma função, uma politicidade sensível. No caso do teatro, não se trata de apresentar um tema ou uma questão específica para que se torne o teatro “político”. É antes na relação entre seus próprios suportes, ou seja, na crítica da representação, na des-hierarquização dos signos, no embaralhamento das relações entre corpo e palavra, texto e cena, cenário e atores, atores e platéia que se encontra a sua politicidade.

Assim, a complicada relação entre arte e política está na capacidade da primeira “vir a ser” outra coisa sem, contudo, abandonar a sua própria natureza de

“ser arte”. O interessante, como sustenta Luiz Camillo Osório, seria então “pensar um devir político para a arte para além de um devir artístico para a política” (OSORIO, 2005: 44). Em outras palavras, a política da arte estaria em um auto-questionamento da própria arte, intervindo na distribuição de lugares solidificados, modificando esquemas de criatividade, de circulação, de recepção e colocando-se em abertura em relação ao novo, através da combinação de diferentes práticas e atividades. Não se trata – como enfatizei repetidamente – de uma arte a serviço da política, mas de uma política específica (do sensível) a serviço das práticas artísticas.

Nesta politicidade, é a própria dinâmica estética que contribui para uma mudança na função das imagens, mudança esta que tem a ver com uma nova posição que tanto espectador quanto artista ocupam no preenchimento do sentido da obra. É a instituição de uma horizontalização do sentido que constitui esta política do sensível, esta transformação das subjetividades que estão em jogo ou, nas palavras de Rancière, a “re-partição política da experiência comum” (RANCIÈRE, 2005: 24).

Neste sentido, cada espectador possui a sua experiência em relação ao espetáculo, experiência esta única e intransferível, o que faz com que a platéia teatral não forme uma comunidade unificada, mas sim, uma comunidade do dissenso. Cada espectador é, por si só, um *espectador emancipado*:

O poder comum aos espectadores – diz Rancière – não tem a ver com a respectiva qualidade de membros de um corpo coletivo ou com qualquer forma específica de interatividade. É antes o poder que cada um ou cada uma tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de ligar o que percebe à aventura intelectual singular que os torna semelhantes a todos os outros na medida em que essa aventura singular não se assemelha a nenhuma outra (RANCIÈRE, 2010: 27).

Tal como a experiência, a arte só pode ser qualificada como tal a partir do sujeito no qual ela se encarna. Na raiz do conceito de experiência está o evento que funda, antes de mais nada, o dissenso. A definição da arte como experiência só se torna possível a partir de uma estética do dissenso. Desta forma, a arte – definição subjetiva e contingente – pode ser definida a partir do lugar da experiência que instaura novos possíveis, introduzindo uma ruptura na ordem sensível do sujeito-criador da experiência – ou seja, tanto o espectador quanto o artista.

4

Se a platéia não forma uma comunidade unificada, os integrantes de um processo criativo muitas vezes também não partilham das mesmas expectativas, gostos e atitudes sobre as pessoas e as coisas à sua volta. Se a idéia de comunidade remete ao significado de algo que é comum, ou seja, partilhado igualmente entre todos, procurei fugir desde o início de perceber o teatro como uma instância comunitária, tanto a partir das suas lógicas de recepção quanto se levarmos em consideração os mecanismos envolvidos na sua dinâmica de criação.

No entanto, se no segundo capítulo explorei atentamente esta questão à partir das lógicas de confronto entre palco e plateia, ator e espectador, seria necessário agora voltar à ela enfocando a dinâmica criativa a partir da peça na qual estive envolvido por seis meses, explorando um pouco mais algumas características do processo de criação de “Como cavalgar um Dragão”.

É interessante começar apontando justamente o caráter paradoxal que envolve a sala de ensaio, pois os sete integrantes envolvidos no processo, de início, não se conhecem. Além disso, eles têm formações diversas, anseios contraditórios, pensam diferente e agem de forma distinta uns dos outros. No entanto, o objetivo inicial da sala de ensaio é justamente criar um “corpo do grupo”, ou seja, uma união afetiva e sensível, primeiramente entre os atores entre si. Esta dualidade não-excludente entre corpo do grupo e personalidades em jogo é o motor inicial do processo.

Muitos dos exercícios propostos durante a fase inicial do processo buscam a criação deste corpo do grupo, deste comum entre todos. A criação conjunta deste comum é realizada a partir destes exercícios, ou melhor, a partir da resposta que os atores passam a fornecer em relação às propostas sugeridas pelos diretores. Isto é essencial, pois não existe um “corpo do grupo” colocado a partir de fora, já que tudo aquilo que os une é construído a partir deles mesmos, dos atores, ou seja, a partir das próprias personalidades em jogo.

Como atentei no primeiro capítulo, não existia inicialmente, em “Como cavalgar um Dragão”, um todo (ou uma estrutura) que transcendesse as partes que o compõem, tampouco uma cartilha, ou uma *planta* segundo a qual os atores deversem, *a priori*, orientar-se. Deste modo, a partir do momento em que o “lugar em comum” era constituído a partir de um mecanismo interno em relação ao

processo, poder-se-ia dizer que a tentativa de união dos atores não transcendia as próprias subjetividades em jogo.

Por exemplo: dado que o mote inicial a partir do qual o grupo partia era a reunião de cinco amigos depois da morte de uma amiga em comum, nos primeiros meses o enfoque principal dos exercícios era uma criação de memórias para estes cinco personagens. Esta criação fictícia do passado muitas vezes evocava subjetividades dos próprios atores e, desta forma, a criação de material dramático para os personagens não se descolava das próprias personalidades dos atores que encarnavam estes personagens.

O jogo da “explosão de memórias” – como eles mesmo chamavam - era trazido a partir da dinâmica improvisacional estabelecida pelos ViewPoints⁴³ e se colocava através da dinâmica de reciprocidade entre as personalidades em jogo. Deste modo, a criação da história de cada um era feita através de uma interlocução entre os atores, que se agenciavam no sentido de estabelecer, ao mesmo tempo, um passado particular para cada um e um passado em comum entre todos – já que estes personagens eram amigos dentro da ficção de “Dragão”.

Através da criação das histórias que antecederiam o momento no qual o espetáculo se passava, os personagens iam definindo relações que estabeleciam com os outros personagens da peça e também, com Letícia, a amiga que havia se suicidado. Lugares que haviam morado e estudado, pessoas em comum que conheciam, situações que passaram juntos, tudo isto criado a partir do próprio jogo e das referências levadas pelos atores para a sala de ensaio e também publicadas no blog:

Recordaram da viagem à praia que fizeram juntos, os cinco que ali estão e a Letícia. Se recordaram do momento em que comiam casquinha de siri. Lilla e Odilon [Vitor] disputavam quem comia mais e Odilon passou mal de tanto comer. Recordaram que ficaram na casa da praia da tia de terceiro grau da Cecília [Nina]. A casa ainda existe. Recordaram que Lilla tinha frescuras, se dizia moça de família e que não iria dormir no mesmo quarto com dois rapazes (provavelmente primas da Cecília). Recordaram o dia em que foram na boate que se chamava Ubalu e que eles beberam muito e que a Lilla sempre que bebia tinha a mania terrível de falar inglês. Inácio [Fred] recorda que tentava fazê-la parar dizendo *stop*, mas mesmo assim ela não parava. Tentaram se lembrar da expressão que ela sempre usava e que eles achavam engraçada, com um certo esforço conseguiram se lembrar. A expressão era: bateu o olho! Curioso, Odilon pergunta para Inácio qual foi a última vez que ele encontrou com Lilla. Ele diz que recentemente o contato que eles tinham era mais intenso através da internet. Em seguida Odilon

Ver capítulo 1, pp. 31-35.

faz a mesma pergunta pra Cecília. Ela diz que acha que foi no Saara, as duas se encontraram no Saara e foram tomar um café. Odilon primeiro se desculpa para em seguida perguntar à Andréia [Dominique] se por acaso a Lilla havia falado alguma coisa sobre o que ela iria fazer na noite anterior ao acontecimento, noite em que elas, Andréia e Lilla, se encontraram. Andréia acha a pergunta desnecessária e não quer responder. Rita [Marília] se recorda de quando ia com Lilla pra fazenda e que ela tinha aquele cavalo, qual era mesmo o nome? Petulante, eles se recordam. A Lilla amava aquele cavalo: Petulante.

O trecho acima, publicado no blog, menciona algumas situações surgidas a partir da sala de ensaio. As lembranças surgem conforme os atores respondem aos outros atores em cena e às situações colocadas no momento. O interessante é perceber como o passado de cada um não é formado apenas a partir deles mesmos isoladamente, mas justamente a partir da permeabilidade entre as falas e as ações que reciprocamente são colocados em jogo e de um elemento central que os une a todos: Letícia, a amiga morta.

É possível perceber como a sala de ensaio não pode ser encarada como uma constelação de sujeitos, mas sim como um tecido de relações, que age em movimentos de captura, de agenciamentos recíprocos. É interessante notar também nos jogos propostos como os corpos capturam e são capturados, e nunca se estabelecem de forma isolada dos outros ou daquilo que se passa à sua volta. O que conta aqui são as diversas “possessões” entre diferentes agregados e a dinâmica de influências recíprocas envolvida na dinâmica relacional do processo criativo.

A partir disso, resgato o conceito de mônada, teorizado por Gabriel Tarde (1843-1904) que aponta para a idéia de que a composição do ser nunca é indivisível, mas está constantemente aberta ao exterior. Considerando a sala de ensaio como uma micro-sociedade, poder-se-ia definir as suas relações (ao menos na primeira parte, aberta e imprevisível, do processo) sob o conceito de “possessão recíproca”. Esta idéia remete à um princípio de conexão que estabelece que ninguém está isolado das condições que compõem o seu entorno. Ninguém, tampouco, é constituído de características e percepções imutáveis. Nesta mutabilidade que caracteriza as individualidades/sociedades (“existir é diferir” é a máxima tardiana), é a “possessão recíproca” que leva os agentes de uma diferença à outra. É desta forma que Tarde propõe a substituição do conceito de ser pelo conceito de ter/haver. Segundo ele, não somos permanentemente

coesos e indivisíveis, mas estamos constantemente tornando-nos vários outros, fraturando-nos em diversos momentos.

A idéia de ser/indivíduo implica em um conceito demasiado fechado, como se alguém afirmasse: - É desta forma que sou, é assim que funciono. Mas em qualquer sociedade não há estagnação, apenas transitoriedade e assim, a mônada está constantemente passando por diferentes estados diferentes e influenciando nas transformações daquilo que a rodeia, ou seja, sendo “possuída” e “possuindo” aquilo que está à sua volta. É desta maneira que Tarde critica a ontologia do ser, como filosofia idealista de uma metafísica inevitável, e a substitui por uma transitividade que se calca no modelo da relação (haver/ter). Entre o ser e o não-ser, diz Tarde, não existe um meio-termo, ao passo que o haver/ter comporta uma série de níveis distintos (ter mais, ter menos).

Desta maneira, a mônada é singularidade que não separa o individual e o coletivo. Ela é coletiva porque contém em si todas as relações do mundo no qual está inserida e é individual porque expressa apenas uma parte deste conjunto de relações. Como diz Lazzarato, “o social está virtualmente incluído no indivíduo, mas este social vai se manifestar de um ponto de vista particular” (LAZZARATO, 2006: 30-31).

Em “Como cavalgar um Dragão”, seria como se estivesse sendo criada uma memória em comum, ao mesmo tempo em que são esboçadas as características de cada um dos personagens. Ao mesmo tempo em que os atores criam um passado em comum para estes amigos, cada um deles está na posição de estabelecer para si uma “história dentro desta história”, tomando uma parte da situação para si próprio. Citando Tarde: “A invenção é uma co-criação em que se engaja uma multiplicidade de mônadas; uma co-criação que é sempre uma captura recíproca entre mônadas: captura dos cérebros, dos desejos, das crenças que circulam pela rede” (apud LAZZARATO, 2006: 44).

Dentro deste contexto, o processo criativo de “Como cavalgar um Dragão” pauta-se pela lógica cooperativa que coloca em jogo a idéia do ator como mônada, ou seja, subjetividades que se “possuem” e se modificam com base nas relações tecidas dentro da sala de ensaio. Este tipo de cooperação se estabelece como criação e efetuação de mundos possíveis e opõe-se àquela da divisão do trabalho tradicional, na qual cada um ocupa uma função limitada e alienada no processo em relação à criação do todo. O que se percebe neste processo é que “as

individualidades e as coletividades não são mais o ponto de partida, mas o ponto de chegada de um processo aberto, imprevisível, arriscado, que deve ao mesmo tempo criar e inventar estas mesmas individualidades e coletividades” (LAZZARATO, 2006: 28).

Se o todo, neste caso, não transcende as próprias partes que o compõem, seria equivocado estabelecer uma divisão entre corpo do grupo (todo) e pessoalidades em jogo (partes). Na verdade, sendo o todo aquilo que brota a partir das próprias partes, não existe uma idéia homogênea, unívoca ou transcendente do que seria este lugar em comum. Na verdade, a instância comunitária (no sentido do comum) é apenas o lugar da entrega, o lugar da confiança, da exposição. Um espaço inicial do conhecer-se, e do gatilho inicial, pois se não há entrega, então inevitavelmente, não haverá nada. Não existe um todo sem fraturas ou divisões internas. O que existe é uma ligação – agora sim – que passa a estabelecer relações recíprocas entre as pessoalidades, uma energia que atinge a todos ou – como me falou Fred certa vez - uma “respiração em comum”. Como em um time de futebol, cada um joga diferente, mas é necessário para a dinâmica do “bem-jogar” que se estabeleça uma intimidade entre as características de cada um. Desta maneira, saber-se-á mais facilmente o que faz o companheiro e assim, o jogo fluirá com mais facilidade. Marília fala sobre esta tentativa de ligação e uma vontade de “fazer” e “falar” juntos:

Quando nos encontramos a primeira vez, em outubro de 2010, no teatro Gláucio Gil, eu sabia que aquele não era mais um encontro burocrático onde pessoas se reúnem para exibir certezas e pagar as contas. Não, aquele era um encontro onde pessoas se buscavam para juntas poder ao menos uma vez arriscar limites, caminhar por incertezas para colher juntos alguma verdade sincera, alguma coisa verdadeiramente pulsante, algo que se quer dizer. Havia uma necessidade imensa de dizer junto e uma vontade enorme de tentar realmente trocar com o outro, usar-se, gastar-se e poder entregar a beleza do nosso jogo juntos para o mundo. Algo como alguém que arrisca-se a sentir a potência de estar vivo e estar rodeado de vida. Começamos pensando em como somos assaltados por atravessamentos. Quais coisas doces e amargas nos atravessam e deixam em nós um rastro, mudando nosso curso em qualquer esquina. Pensamos como mesmo nos lugares mais íntimos, enlatamos nossos afetos em convenções, deixando inescrupulosamente a vida escorrer pelos dedos. Pensamos na claustrofobia que transformamos o dia-a-dia. Pensamos como sobram motivos para nos retirar de tudo. E como conhecemos pessoas que nos acompanhavam que se retiraram da vida. Pensamos em poder transitar juntos por isso e profanar o silêncio imposto pelo sentimento inominável desse atravessamento. Pensamos em inventar uma história para contar disso que se viveu, com que se lutou, que nos ultrapassou e exigiu que aceitássemos que há coisas que simplesmente não tem resolução.

Pensamos: como seguir depois disso? E pudemos, cada um à sua maneira, olhar para o mundo e ver que sobraram afetos ainda pulsantes, sobraram as lembranças, a possibilidade de se falar delas, poder rir de novo e dançar. Juntos. *Para mim especialmente fica a certeza de que a descoberta de nós mesmos e o arriscar apropriar-se da existência ainda nos farão experimentar a potência de poder parir galáxias.*⁴⁴

A fala de Marília, que entrou depois como seu texto no programa da peça, dá a dimensão deste “encontro” e desta vontade de “experiência”. É neste espaço – a sala de ensaio – que se situa o momento da criação. É lá que os atores encontram-se, jogam em conjunto, se expõem uns aos outros, e assim passam a estabelecer “possessões recíprocas” sem, no entanto, abandonarem suas próprias personalidades. São estas partilhas que constituem o intercâmbio de experiências no interior de um processo criativo que se ergue como colaborativo.⁴⁵

5

Para além da relação dos atores entre si, a noção de “corpo do grupo” constitui-se a partir de uma distribuição das ocupações na sala de ensaio. Não se trata apenas da soma dos atos realizados durante os exercícios propostos, mas também daquilo que concerne à “divisão do trabalho” a partir da qual o grupo se constitui. Isto porque o processo de “Como cavalgar um dragão” coloca em sua distribuição inicial uma partilha das divisões do grupo na qual, como dito no primeiro capítulo, os diretores e atores estabelecem uma relação de trabalho horizontalizada, onde estes últimos se colocam constantemente na posição propositiva em relação ao que está sendo construído. Trata-se, desta forma, de uma repartição de espaços que se estabelece perante fronteiras pouco nítidas, constituindo assim uma “partilha democrática do sensível” (RANCIÈRE, 2005: 65).

Nesta partilha, todos têm voz e são ouvidos pacientemente. Críticas, sugestões e ideias são minuciosamente discutidas. O lugar do ator, então, não se limita apenas àquele que faz, ou seja, que domina uma técnica e se coloca em uma espécie de lugar de “sensibilidade passiva”. Tampouco os diretores se colocam

44 Retirado de <http://atravessar.blogspot.com.br/search?updated-min=2011-01-01T00:00:00-02:00&updated-max=2012-01-01T00:00:00-02:00&max-results=50>, acessado em junho de 2012. Grifos meus.

45 Lembro aqui da bela definição de experiência da criatividade dada por Winnicott (1971: 95), que define este momento como uma sensação de que “a vida é digna de ser vivida”.

como o contraponto dos atores, numa posição de “entendimento ativo” sobre o que está se passando. Desta maneira, este espaço é marcado pela repartição do núcleo da criação entre todos, coletivizando as capacidades em jogo. Neste momento, se estabelece uma suspensão da oposição entre diretores (entendimento ativo) e atores (sensibilidade passiva).

No rompimento desta oposição, o espaço do dissenso que caracteriza este momento é, mais do que tudo, um lugar ligado à dinâmica do trabalho, o que faz explodir também a diferença entre trabalho e excepcionalidade artística. Não existe aqui uma criatividade artística que anteceda o lugar do trabalho. O que existe, isto sim, é uma partilha política que não mais separa aqueles que pensam daqueles que agem, mas que coloca a “comunidade” (não unificada, mas uma comunidade do dissentimento) na responsabilidade sobre o que está sendo criado. Na medida em que as ideias que circundam a peça que está sendo criada não “emanam” ou “baixam” como uma divindade sob algum indivíduo genial, elas só aparecem na medida em que são produzidas em um processo lento e gradual.

A partir de certo momento, porém, esta ocupação horizontalizada no processo de “Dragão” é deixada de lado e substituída por uma orientação mais vertical, na qual os diretores assumem um papel mais ativo na “concepção” enquanto, ao mesmo tempo, os atores são alijados do domínio dos mecanismos criativos e subordinados à uma certa dinâmica do “fazer”, na qual eles passam a ter menos margem de proposição ativa em relação ao que se passa.⁴⁶

É justamente a partir deste momento em que o processo – na opinião dos próprios atores e diretores – desanda. Isto porque toda a liberdade de criação passa a ser colocada em xeque por uma direção que passa a centralizar todo o mecanismo criativo. É indiscutível que existe uma determinada divisão de tarefas e que ela não pode ser desfeita ao ponto de “todo mundo fazer tudo”. A escrita dramatúrgica não pertence igualmente a todos, e não é assim que o “processo colaborativo” funciona. Os atores ajudam a inventar as ações e situações, mas evidentemente, existe um trabalho que nem sempre é realizado apenas na sala de ensaio. No entanto, o motivo da discórdia foi o modo como foi conduzida esta transição e o grau de afastamento entre as duas partes do processo. Era como se, nas palavras dos atores, eles tivessem sido usados para a criação de alguma coisa

⁴⁶ Ver capítulo 1, pp. 49-59.

que não pertencia a eles mesmos, sublinhando o mau-aproveitamento do material surgido na primeira parte do processo durante o resultado inicial da primeira temporada. O que não poderia ter sido abandonado, na opinião deles, era a consciência dos atores a respeito do rumo que as coisas estavam tomando.⁴⁷

Levando-se tudo isto em consideração, talvez o mais interessante seja que é justamente a partir da lógica da “perda da experiência” que o processo se fecha e passa a desagradar os atores. Em um processo longo como o de “Como cavalgar um Dragão”, a fala dos diretores e dos atores sempre foi no sentido de construir um espetáculo a partir da própria experiência da sala de ensaio. Neste sentido, os integrantes do processo enfatizaram repetidamente que a relação entre processo (meios) e produto (fins) seria a mais harmônica possível e que o produto não destoaria dos momentos vividos em processo. A ênfase na importância do caminho e do percurso fazia com que o produto final fosse visto mais como uma exposição da própria construção, tentando traduzir a própria experiência que eles ali viveram no resultado final.

A partir do momento em que o texto é escrito, esta lógica é abandonada pela direção e o peso do resultado passa a se impor sobre o percurso, atropelando o processo e fazendo emergir certos conflitos. A grande questão aqui é que na segunda parte há um abandono da experiência como motor do processo e uma primazia do “pensar” da direção em relação ao próprio “fazer” dos atores. O problema é que a experiência só desperta interesse se o sujeito da experiência é produtor dela mesma. A experiência não pode ser imposta, pois ela depende do ator para ser construída. Neste sentido, o que aparece a partir de então é um trabalho alienado, um trabalho separado e dividido, o que o torna – nas palavras dos próprios atores – chato e desinteressante.

Baseando-se nestes argumentos, a primeira temporada de “Como cavalgar um Dragão” é considerada “fraca” e “ruim”, tanto para os atores quanto para os diretores. O motivo é simples: o que chega ao espectador é apenas o resultado da experiência construída a partir da sala de ensaio. E, obviamente, ela só será apresentada como experiência se os atores se sentirem produtores e criadores dela mesma. Neste caso, os atores possuem a necessidade vital de se sentirem criadores do que fazem. É isto que os movimenta, que os dá prazer naquilo que fazem. É a

⁴⁷ Não é intenção aqui alongar estas discussões, que já foram feitas minuciosamente no capítulo 1.

partir da sua experiência, que o ator joga com o público e o convida a compartilhar sensações. Então, tudo que foi trocado entre atores na sala de ensaio passa a possuir mais uma variável: o espectador. Em última instância, é ele que preenche os vazios e fecha o círculo de significação sobre o espetáculo, posicionando-se sobre as contradições daquilo que lhe é apresentado. Neste sentido, a experiência do espectador é condicionada por uma experiência prévia dos próprios atores. Se o ator não colaborou para aquilo, consequentemente – como afirmado pelos atores – ele não estará “vivo” em cena e colocado à disposição para produzir uma narrativa, compartilhando uma experiência com os espectadores. Como disse-me certa vez um amigo-diretor: “Um ator só tem prazer em cena quando compreende a finalidade do seu trabalho. E sem prazer artístico nunca se fez bom teatro.”⁴⁸

6

Compreender a política como experiência se conecta com as formas de criatividade envolvidas em uma parte do teatro contemporâneo que se pretende colaborativo. Pois não é só na relação entre palco-platéia que se encontra a politicidade sensível do teatro, mas nas próprias relações envolvidas na dinâmica do fazer teatral, relações estas tanto entre os próprios atores quanto entre atores e diretores.

Argumentei, durante o capítulo 2, que o espectador pode ser definido como um sujeito que vive uma experiência por sua disponibilidade e abertura, ou seja, pelo seu grau de escuta. Esta noção pode ser estendida também para os artistas. Durante os seis meses nos quais acompanhei o processo de “Como cavalgar um Dragão”, a palavra escuta e disponibilidade, traduzida na idéia de “jogo” foi recorrente tanto entre os atores como entre os diretores.

A sala de ensaio definiu-se durante muito tempo sob a dinâmica de um espaço dos possíveis, no qual as coisas aconteciam de forma inesperada, sem se saber exatamente aonde se ia chegar. Sob o paradigma do “jogo”, palavra recorrente nos ensaios, a postura dos atores deveria ser sempre estar atento aos

⁴⁸ É importante lembrar que posteriormente, quando se preparam para apresentar o espetáculo mais duas vezes no Galpão Gamboa, o processo retoma a lógica da primeira etapa, estimulando novas relações, o que coloca mais uma vez, no final, a perspectiva da experiência para os atores que, por sinal, respondem muitíssimo bem à esta abertura.

outros, e agir em resposta ao que se passa, sem prever determinada situação. Como escreveu Diogo Liberano, diretor do projeto, logo no segundo mês do processo: “Para atravessar é preciso vulnerabilidade. Não há atravessamento possível que seja ensaiado, que já seja sabido, que seja minimamente decorado. Atravessar pressupõe incerteza. A incerteza do contato que virá”.⁴⁹

Neste sentido, o lugar dos atores era descrito por eles como um lugar de constante aprendizagem, não no sentido de aprender técnicas ou movimentos específicos, mas no sentido da aprendizagem ligada ao saber da experiência. Durante o processo de criação, o ator é um sujeito da experiência porque é um sujeito que está, total e irremediavelmente, posto em jogo. Como Diogo me disse na primeira vez que entrei na sala de ensaio: “É um lugar de muita exposição para eles.” Compreendo agora perfeitamente o porque. O ator, naquele espaço de criação, está ex-posto, totalmente vulnerável e a todo o momento se arriscando. Se ele não se ex-põe, ele não se põe em jogo, não contracenar com os outros atores e, portanto, é incapaz da experiência, pois nada o afeta, nada lhe chega e a nada responde. A travessia realizada no processo de criação, ou seja, aquela que se coloca entre dois pontos desconhecidos, é uma via a ser criada a partir do corpo e das palavras dos próprios atores. Eles estão constantemente postos à prova, e atravessam o caminho “em perigo”, ou seja, sem saber o que virá em seguida. Eles têm que estar abertos para provar aquilo que desconhecem.

Desta maneira, o que procurei nestas últimas páginas foi definir o lugar da sala de ensaio como um espaço da experiência. Um lugar de experimentação, lugar de encontro com outras pessoas, lugar de atenção e de escuta, de produção em relação e, como procurei explicitar no primeiro capítulo, um espaço do dissenso, no qual o conflito se ergue como principal motor da criatividade do grupo, a partir de pontos de vista opostos acerca do trabalho realizado.

A experiência pela qual passa o ator requer antes de tudo, como bem foi uma vez dito durante um ensaio, uma espécie de “mergulho sem julgamentos”. Atirar-se no inesperado, sem a tentativa de saber o que virá. Neste sentido, exposição seria o contrário de im-posição, no sentido de se posicionar e de antecipar aquilo que ainda não foi vivido. O que o ator realiza, ao pôr-se em jogo, é uma

⁴⁹ Ver <http://atravessar.blogspot.com.br/>, acessado em março de 2012.

metamorfose de si mesmo que não desemboca nas formas de representação convencionais. Flávia Naves, diretora de “Como cavalgar um Dragão”, escreve:

Não é um ator representando um personagem, mas tampouco é ele se representando, é o ator produzindo e se reproduzindo, criando e se recriando ao mesmo tempo num jogo lúdico e existencializante, desdobrando uma potência... O que conta, para além da máscara, são os estados que esses traços expressam ou desencadeiam, as mutações de que esses traços são portadores, as composições de velocidade e lentidão que cada corpo consegue, consigo e com os demais. Daí porque o espectador não se pergunta ‘o que aconteceu?’ ou ‘o que aconteceu com tal personagem?’, mas ‘o que me aconteceu?’, registrando o sentido iminente do acontecimento – a afetação.⁵⁰

Esta passagem de Flávia é emblemática a respeito da correlação entre os dois eixos – criatividade e recepção – colocados sobre foco desde o início deste trabalho. Estes dois eixos estão intimamente ligados sob a lógica da experiência, isto é, através da própria ex-posição de si e da dimensão da abertura e da receptividade. Neste sentido, deve-se admitir a importância dos fatores exteriores à cena na sua própria constituição, considerando que o modo de produção e recepção do teatro, como fazer artístico, sejam constitutivos dela mesma.

⁵⁰ Ver <http://atravessar.blogspot.com.br/>, acessado em março de 2012.

5. Considerações finais

Definir arte como experiência não implica, obviamente, em afirmar que toda experiência se constitui como arte. Por mais que isto seja afirmado constantemente, é necessário fugir do pessimismo pós-moderno que impregna diversos meios intelectuais e artísticos que, desiludidos com o mundo, afirmam o lugar da arte como o único possível para um “devir-mundo” do pensamento e das práticas humanas. Não é intenção aqui compactuar com certo discurso que, por vezes, soa um tanto quanto arrogante a respeito da redenção da arte em relação à uma suposta humanidade perdida, que já não se relaciona com as pessoas e o mundo à sua volta.

No entanto, se a política – que é, em última instância, o desejo de transformação – não está presente somente nas manifestações artísticas, é necessário reconhecer que, nos dias de hoje, a arte ocupa um espaço de manifestação política dos mais fecundos e interessantes, compondo um espaço de reflexão crítica de grande potência. Não se pode generalizar, é claro, mas seria interessante perceber na arte contemporânea um espaço crítico livre de certas obrigações e paradigmas que circundam outras esferas da vida social.

Conceituar a política da arte como uma política da experiência sensível – tanto no que diz respeito às suas lógicas de criatividade quanto àquelas envolvidas na recepção – significa também, de certo modo, chegar ao fim deste trabalho com uma definição precariamente aceitável sobre a idéia de arte, vista como experiência estética. Definir a arte como experiência estética consiste em enxergá-la como um fim e um valor em si, sem a necessidade de possuir um significado político que está fora dela mesma. Além do mais, esta definição resolve a questão colocada no início, já que, desta forma, não se trata de perguntar o que é, mas o que causa e como agencia. Passamos de um conceito de arte essencializante para um conceito baseado na idéia de eficácia, baseado não na obra de arte em si, mas nas práticas que ela coloca em jogo. Neste sentido, a pergunta aqui gira muito menos em torno da questão “o que é o teatro?” ou “o que é arte?”, do que “o que ele ou ela podem fazer?”.

É claro que esta definição incorre em uma série de problemas e não pode ser generalizada, já que o caráter contingente da “experiência” faz com que, por

exemplo, eu considere determinada obra de arte de alto valor, enquanto outra pessoa não pense a mesma coisa à seu respeito. Desta forma, o conceito não evidencia se determinada obra é ou não é arte, admitindo que o conceito depende de uma apreciação e de um gosto, que são, obviamente, subjetivos. A própria definição de arte suporta em si o dissenso conceitual já que, para os artistas comprometidos com este tipo de estética, não se trata de comunicar ou transmitir uma experiência específica, mas sim de fundar um acontecimento de modo a proporcionar diversas experiências particulares a partir de uma mesma situação comum.

Sem dúvida, o teatro ou qualquer forma artística não muda o mundo, não transforma a sociedade nem faz a revolução, mas pode conduzir a uma transformação subjetiva e abrir um canal de sensibilidade e de experiência que estão cada vez mais escassos nos tempos atuais. Neste sentido, pensar as intersecções entre arte e política é olhar, sobretudo, para as relações que a primeira propõe ao espectador e também ao próprio artista, além de admitir que ela está colocada sob o signo da experiência, ou seja, que a sua politicidade está colocada no reino das sensibilidades, e isto passa sem dúvida pela maneira como ela se forma, transforma e como ela se apresenta.

Na raiz da experiência, ela mesma, está o irrepresentável e o inominável. No entanto, e paradoxalmente, a arte apenas realiza uma ruptura em relação ao mundo a partir do momento em que continua intimamente engajada à ele. Estes momentos de “interrupção” do sentido são ocasiões políticas no sentido de que convidam a uma reconfiguração das próprias formas possíveis de engajamento em relação à vida. Trata-se de uma dinâmica política que privilegia um processo que torna as pessoas capazes de fundar práticas que não existiam antes. É deste modo que a arte abre novos caminhos possíveis e interfere fora dela mesma.

6. Referências bibliográficas

- AGAMBEN. “O autor como gesto”. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. (pp.55-64)
- AGAMBEN. “Elogio da profanação”. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. (pp. 65-80)
- AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo”. In: *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1990.
- ARAÚJO, Antônio. *O Processo Colaborativo no Teatro da Vertigem*. Sala Preta (USP), v. 6, 2006. (pp. 127-133)
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARENDT, Hannah. *The human condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.
- BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: Tratado de Antropologia Teatral*. Brasília: Teatro Caleidóspio, 2009.
- BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BECKER, Howard. “Arte como ação coletiva”. In: *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977. (pp. 205-222)
- BECKER, Howard. “Mundos artísticos e tipos sociais”. In: Velho, Gilberto. *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Zahar editores: Rio de Janeiro, 1977. (pp. 9-25)
- BENJAMIN, Walter. “O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. (pp. 197-221)
- BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. (pp. 114-119)
- BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. Theatre communications group: Nova York, 2005.

BOGART, Anne. “Entrevista”. In: *Percevejo*. Vol.2, número 2. jul;dez 2010. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1440>, acessado em junho de 2012.

BONDÍA, Jorge Larrosa. “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”. *Revista Brasileira de Educação*. Número 19, Jan/Fev/Mar/Abril de 2002. (pp. 20-28)

BOURDIEU, Pierre. “A gênese histórica da estética pura”. In: *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo, Cia. das Letras, 2002. (pp. 319-347)

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978.

BRITO, Ronaldo. “O moderno e o contemporâneo: O novo e o outro novo”. In: Basbaum, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Ambiciosos, 2001.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Sociedad sin relato: antropologia y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes, 2000.

COCCHIARALE, Fernando. *Quem tem medo da arte contemporânea?* Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2006.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COLI, Jorge. *O que é arte?* São Paulo: Brasiliense, 2006.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

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

DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*. In: <http://intermidias.blogspot.com/2007/07/o-ato-de-criao-por-gilles-deleuze.html>, acessado em julho de 2011.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

DIAS, José Antonio. “Arte e antropologia no século XX: Modos de relação”. *Etnográfica*, Vol. 5, 2001. (pp. 103-129)

DUARTE, Luiz Fernando Dias. “A pulsão romântica e as ciências humanas no Ocidente”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. 19, nº 55, junho de 2004.

DUQUE-ESTRADA, Paulo César. “Observações sobre a chamada ‘morte do autor’”. In: *Sinais sociais*, volume 5, numero 14. Rio de Janeiro: Setembro-Dezembro, 2010. (pp. 130-149)

ECO, Humberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

EICHENBERG, Fernando. “Peter Brook”. In: *Entre aspas: Diálogos contemporâneos*. São Paulo: Editora Globo, 2004. (315-342)

EUGENIO, Fernanda. *Redesenhos da criatividade e da convivência nos fazeres etnográficos e artísticos: Uma investigação em torno da filosofia do acontecimento e do trabalho de João Fiadeiro*. Projeto de pós-doutorado apresentado ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2010.

FARREL, Michael. *Collaborative circles: Friendship dynamics and creative work*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERNANDES, Silvia; MEICHES, Mauro. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* In: http://www.4shared.com/document/31zLoG3b/O_QUE__UM_AUTOR_FOUCAULT.html, acessado em novembro de 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Historia e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Editora da USP, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Walter Benjamin ou a história aberta”. In: Benjamin, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. (pp. 7-19)

GELL, Alfred. *Art and agency: An anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

- GEERTZ, Clifford. “A arte como um sistema cultural”. In: *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 2001. (pp. 142-181)
- GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- GUMBRECHT, Hans. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.
- INGOLD, Tim. *Editorial*. *Man*, New series, vol. 27, n. 4, 1992. (pp. 693-696)
- LAGROU, Elsje. “Antropologia e arte: uma relação de amor e ódio”. In: *Ilha: Revista de Antropologia*. Vol. 5, n.2. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 2003. (pp. 93-113)
- LAGROU, Elsje. “Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas”. In: *Proa: Revista de Antropologia e Arte* [on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, nov. 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/elslagrou.html>, acessado em junho de 2012.
- LATOUR, Bruno. “Fifth source of uncertainty: Writing down risky accounts”. In: *Reassembling the Social – An introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: University Press, 2007. (pp. 121-140)
- LATOUR, Bruno. *A Cautious Prometheus? A few steps toward a Philosophy of Design*. (with special attention to Peter Sloterdijk). In: <http://pt.scribd.com/doc/12820973/A-Cautious-Prometheus-A-Few-Steps-Toward-a-Philosophy-of-Design-with-Special-Attention-to-Peter-Sloterdijk-by-Bruno-Latour>, acessado em novembro de 2011.
- LATOUR, Bruno. “Como terminar uma tese de sociologia: pequeno diálogo entre um aluno e seu professor (um tanto socrático)”. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 14/15, 2006. (pp. 339-352)
- LAZZARATO, Maurizio. “O acontecimento e a política”. In: *As revoluções do capitalismo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006. (pp. 11-57)
- LE BRETON, David. *As paixões ordinárias*. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEVI-STRAUSS, Claude. “A ciência do concreto”. In: *O Pensamento selvagem*. São Paulo: Companhia Editoria Nacional, 1976. (pp. 19-55)
- LIBERANO, Diogo. “Sobre aprisionamento e multiplicação dramática: A obra de Eduardo Pavlovsky numa penitenciária brasileira”. In: *Revista Lindes: Estúdios sociales del arte y la cultura* [on-line]. Número 3, dezembro de 2011. Disponível

em [http://www.revistalindes.org.ar/articulos/articulo%20Liberano%20\(3\).pdf](http://www.revistalindes.org.ar/articulos/articulo%20Liberano%20(3).pdf), acessado em fevereiro de 2012.

LUNA FREIRE, Letícia. “Seguindo Bruno Latour: Notas para uma antropologia simétrica”. In: *Comum*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 26, Janeiro/Junho, 2006. (pp. 45-65)

MACHADO PAIS, José. “Dolências e indolências da vida cotidiana”. In: *Lufa-Lufa Quotidiana. Ensaio sobre a cidade, cultura e vida urbana*. Lisboa: ICS, 2010. (pp. 21-69)

MARCUS, George. “O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa em campo em antropologia”. In: *Revista de Antropologia*, vol. 47, número 1. São Paulo: USP, 2004.

MATERNIO, Angela. “O palco, o livro e os gestos da escrita”. In: Da costa, José. *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. (pp. 11-26)

MATERNIO, Angela. “Isto é não é um espetáculo: Considerações sobre a dramaturgia contemporânea”. In: *Folhetim*. Número 28, 2008.

MENDES DE ALMEIDA, M. Isabel. “Criatividade contemporânea e os redesenhos das relações entre autor e obra: a exaustão do rompante criador”. In: Mendes de Almeida, M. Isabel; Machado Pais, José. *Criatividade, Juventude e Novos Horizontes Profissionais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MEINERZ, Andréia. *Concepção de experiência em Walter Benjamin*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

MIZHARI, Mylene. “É o beat que dita: criatividade e a não-proeminência da palavra na estética funk carioca”. In: *Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio* [on-line], nº 7, jul/dez, 2010. (pp. 175-204)

MYERS, Fred E MARCUS, George. *The traffic in culture: refiguring art and anthropology*. University of Califórnia Press: Berkeley and Los Angeles, Califórnia, 1995.

OBRIST, Hans-Ulrich. “Jacques Rancière”. In: *Entrevistas: vol. 5*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Inhotim, 2011. (pp. 175-186)

OSORIO, Luiz Camillo. “Arte e política”. In: *Folhetim*. Número 22, jul-dez, 2005. (pp. 42-49)

- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: Estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- RORTY, Richard. “O declínio da verdade redentora e a ascensão da cultura literária”. In: *Ensaio pragmatistas: sobre subjetividade e verdade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. (pp. 75-104)
- SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2009.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1997.
- SENNETT, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo, Editora 34, 1998.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- SUSSEKIND, Flora. “Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60”. In: *Tropicália: Uma revolução brasileira*. Org: Basualdo, Carlos. São Paulo: Cosac Naify, 2007. (pp. 31-56)
- TARDE, Gabriel. *Monadologia e sociologia: e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- TROTTA, Rosyane. *A autoria coletiva no processo de criação teatral*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da UniRio. Rio de Janeiro, 2008.
- URRY, John. “Sociologies”. In: *Sociologies beyond societies: Mobilities for the twenty-first century*. London: Routledge, 2000. (pp.188-211)
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “*O nativo relativo*”. In: *Mana: Estudos de antropologia social*. Abril de 2002. (pp. 113-148)
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Temos que criar um novo conceito de criação”. In: Sztutman, Renato (org). *Encontros: Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007. (pp. 162-187)
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- WEINER, James. “Aesthetics”. In: Barnard, A.; Spencer, J. (eds.). *Encyclopedia of social and cultural anthropology*. London, New York: Routledge. 1996.

7. ANEXOS

7.1. Ficha técnica de “Como cavalgar um Dragão”

DRAMATURGIA, criada em processo colaborativo

Diogo Liberano

DIREÇÃO

Diogo Liberano e Flávia Naves

ATUAÇÃO E CRIAÇÃO

Dominique Arantes, Fred Araújo, Marília Misailidis, Nina Balbi e Vítor Peres

INTERLOCUÇÃO

Marina Vianna

ASSESSORIA TEÓRICA

Juliano Garcia Pessanha

COLABORAÇÃO TEÓRICA

Gustavo Guimarães

CENÁRIO

Rafael Medeiros

CENÓGRAFA ASSISTENTE

Fernanda Abreu

FIGURINO

Júlia Marini

VISAGISMO

Franklyn Alves e Júlia Marini

ILUMINAÇÃO

Renato Machado

DIREÇÃO MUSICAL

Rodrigo Marçal

ASSISTENTE DE DIREÇÃO MUSICAL

Philippe Baptiste

PREPARAÇÃO VOCAL

Verônica Machado

DESIGNER

Valerycka Rizzo

FOTOGRAFIA

Maurício Stal

REGISTRO AUDIOVISUAL

Seblen Mantovani

ASSESSORIA DE IMPRENSA

Bianca Senna (Astrolábio Comunicação)

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Tamires Nascimento

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO

Rômulo Corrêa

REALIZAÇÃO

Teatro Inominável

7.2 – Trecho da entrevista de Jacques Rancière à Revista Cult.

CULT – Se a mudança do mundo passa por reconfigurações da maneira de pensar e entender a realidade, então ela não passa pelas revoluções como as conhecemos?

RANCIÈRE - Podemos pensar nisso baseados nas revoluções que já aconteceram. Em primeiro lugar, uma revolução é uma ruptura na ordem do que é visível, pensável, realizável, o universo do possível. Os movimentos de revolução sempre tiveram a forma de bolas de neve.

A partir do momento em que um poder legítimo se encontra deslegitimizado, parece que não está em condições de reinar pela força, porque caíram todas as estruturas que legitimam a força. Criam-se cenas inéditas, aparecem pessoas que não eram visíveis, pessoas na rua, nas barricadas. As instituições perdem a legitimidade, aparecem novos modos de palavra, novos meios de fazer circular a informação, novas formas da economia, e assim por diante. É uma ruptura do universo sensível que cria uma miríade de possibilidades.

Não penso as revoluções, nenhuma delas, como etapas de um processo histórico, ascensão de uma classe, triunfo de um partido, e assim por diante. Não há teoria da revolução que diga como ela nasce e como conduzi-la, porque, cada vez que ela começa, o que existia antes já não é válido.

Existe uma carta interessante de Marx, um pouco após 1848, quando os socialistas pensavam que as estruturas seriam abaladas mais uma vez. Ele diz que as revoluções não funcionam como os fenômenos científicos normais, são mais como os fenômenos imprevisíveis, os terremotos. Não sabemos como elas vão se comportar. Todas as teorias científicas, estratégicas, das revoluções demonstram isso.

CULT – Não podemos antecipá-las...

RANCIÈRE - Podemos prepará-las, mas não antecipá-las. A temporalidade autônoma de uma revolução, os espaços que elas criam não correspondem jamais ao quadro conceitual que temos no início.

CULT – A estratégia da esquerda tradicional é o confronto aberto, o que se opõe à sua teoria de reconfiguração estética da vida política...

RANCIÈRE – Temos de pensar na estética em sentido largo, como modos de percepção e sensibilidade, a maneira pela qual os indivíduos e grupos constroem o mundo. É um processo estético que cria o novo, ou seja, desloca os dados do problema.

Os universos de percepção não compreendem mais os mesmos objetos, nem os mesmos sujeitos, não funcionam mais nas mesmas regras, então instauram possibilidades inéditas. Não é simplesmente que as revoluções caiam do céu, mas os processos de emancipação que funcionam são aqueles que tornam as pessoas capazes de inventar práticas que não existiam ainda.

Não sou contra processos cumulativos, claro: se imigrantes ilegais têm capacidade de fazer greves e manifestações em condições perigosas para eles mesmos, isso define um alargamento não só do poder e das capacidades que temos, mas também do mundo no qual inscrevemos nossas ações e nosso pensamento.

A transformação dos mundos vividos é completamente diferente da elaboração de estratégias para a tomada do poder. Se há um movimento de emancipação, há uma transformação do universo dos possíveis, da percepção e da ação, então podemos imaginar como consequência também um movimento de tipo revolucionário, de tomada do poder.