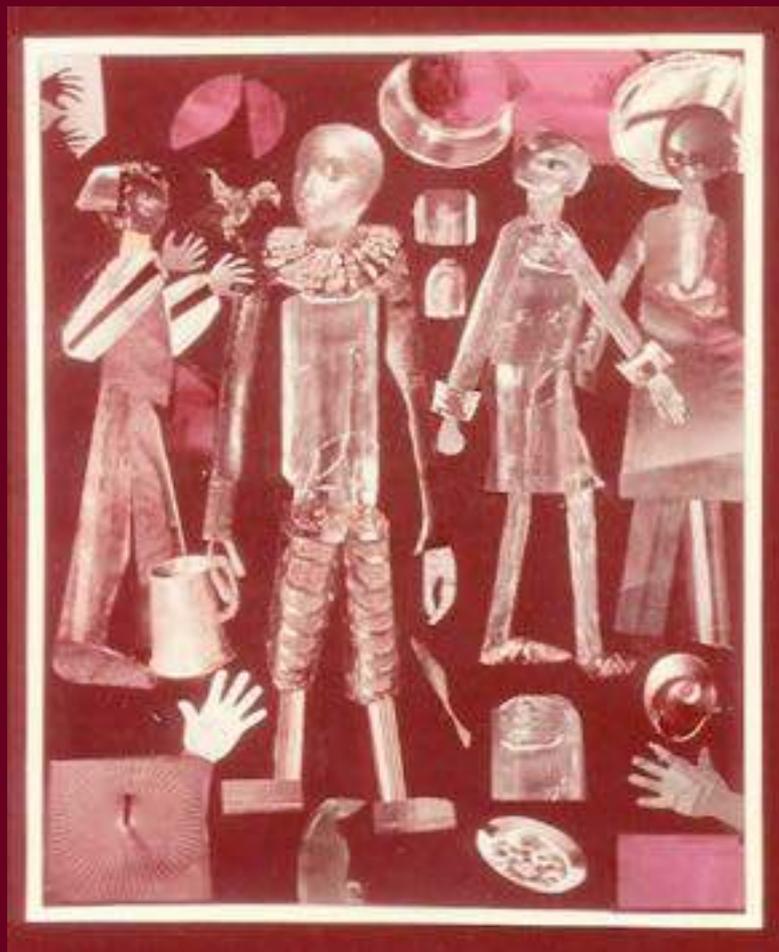


HR HUMANIDADES EM REVISTA

ISSN 2674-6468

HUMANIDADES



EM REVISTA

*Revista discente do Centro de Ciências Humanas e Sociais da
UNIRIO*



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

Reitor

Dr. Ricardo Silva Cardoso

Diretora da Biblioteca Central

Márcia Valéria da Silva de Brito Costa

Decano do Centro de Ciências Humanas e Sociais

Dr. Nilton José dos Anjos de Oliveira

Editores

Dr. Leonardo Villela de Castro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO
Dra. Patricia Horvat, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO
Pedagoga Sonia Terezinha Oliveira, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO
Dra. Maria Eichler Sant'Angelo, UNIRIO/Faculdade de São Bento -FSB Rio de Janeiro.

Comitê Editorial

Dra. Alejandra Saladino, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO
Dra. Ana Cristina Comandulli, CEC Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Real Gabinete Português de Leitura, UNIRIO
Dra. Andrea Bieri, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO
Dr. André da Silva Bueno, Universidade do Estado do Rio de Janeiro UERJ
Dr. Deivid Valério Gaia, Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ
Dra. Fernanda Areas Peixoto, Universidade de São Paulo USP
Dra. Maria Eichler Sant'Angelo, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO, Faculdade de São Bento - Rio de Janeiro FSB
Dra. Miriam Cabral Coser, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO
Dra. Patricia Horvat, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO
Dra. Rosâne Mello, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO
Dr. Rossano Pecoraro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO
Pedagoga Sonia Terezinha Oliveira, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO
Ms. Stefanie Cavalcanti Freire, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO

Conselho Consultivo

Dr. Adilson Florentino, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO
Dra. Adriene Baron Tacla, Universidade Federal Fluminense UFF
Dr. André da Silva Bueno, Universidade do Estado do Rio de Janeiro UERJ
Dr. Alexandre Carneiro Cerqueira Lima, Universidade Federal Fluminense UFF
Dr. Carlos Eduardo da Costa Campos, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul UFMS
Dra. Celeste Anunciata Moreira, Centro Universitário Augusto Motta UNISUAM, UNIRIO/
Dra. Claudia Beltrão da Rosa, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO
Juiz Gustavo Kalil, Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ
Dra. Heloisa Dias Bezerra, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO
Dr. João Marcus Figueiredo, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO
Teol. Jefferson Santos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO
Dra. Regina Bustamante, Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ
Dr. Rossano Pecoraro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO
Dra. Simone Feigelson Deutsch, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO
Dr. Thiago de Almeida Lourenço Cardoso Pires, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO
Dra. Valeria Cristina Lopes Wilke, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO

Assistentes de edição - 2019

Estagiárias/os da Escola de Educação

Créditos

Imagem da Capa: Ana Engelhardt, *aka* Nina Hard, Colagem sobre tela, ca. 1960.
Roma, Italia. Col. particular.

SUMÁRIO DOSSIÊ E VARIA:**DOSSIÊ: ATUAÇÃO CÊNICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA**

Organizador – André Carreira (CNPq/UDESC)

APRESENTAÇÃO – BUSCANDO NO ESCURO DOS TEMPOS O BRILHO DOS VAGALUMES: EXPERIÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS NAS ARTES VIVAS.

André Carreira..... 1ATUAÇÃO CONTEMPORÂNEA E O CINEMA DE GARAGEM: CORPOS DE *INFERNINHO* NAS BORDAS DO FICCIONAL.*André de Souza Macedo; Pietra Paola Garcia; Suelen Grimes* 6

KINTSUGI - 100 MEMÓRIAS: REFLEXÕES SOBRE UMA ATUAÇÃO CONTEMPORÂNEA.

Jônata Gonçalves da Silva; Luciellem dos Santos; Marlon Almeida Spilhère 27

FABULAÇÕES CARNIFICADAS: ESPECULAÇÕES SOBRE AS AÇÕES PERFORMÁTICAS DE RODRIGO BRAGA.

Mateus Scota e Vinicius Huggy 40UM CAMINHO PELAS SOMBRAS: INDÍCIOS DE UMA CENA CONTEMPORÂNEA EM *MATA TEU PAI* E *DELÍRIOS, SOMBRAS DO INCONSCIENTE*.*Daidré Thomas de Amorim; Suzana Morelo Vergara Martins Costa; Welerson Freitas Filho.*
..... 58

REDISCUTINDO O TEATRO: ATUAÇÃO DO CORPO NEGRO EM CENA.

Marco Antonio Duarte; Rafael L O Pedretti; Sidney Michael Dietrich 73

ÂNUS SOLAR DE MAIKON K: UMA REFLEXÃO ACERCA DAS RELAÇÕES ENTRE VIOLÊNCIA E ATUAÇÃO NA ELABORAÇÃO DE UMA TÉCNICA DA SINGULARIDADE

André Francisco Pereira Oliveira Santos; Emanuel Aparecido de Faria; Marcos Roberto Klann
..... 89

POEMA EM QUEDA-LIVE: UMA POSSIBILIDADE DE PRESENÇA CÊNICO-DIGITAL NA CONTEMPORANEIDADE AGAMBENIANA

Gednilson de Freitas Lima, Railson Gomes Almeida 102**VARIA:**

O LADO OBSCURO DE AQUÁRIO: CAPITALISMO PÓS-INDUSTRIAL E A DUPLA RAPINAGEM

Afrânio Duarte Barbosa Santiago 115

UM OLHAR LEGISLATIVO SOBRE AS ARTES VISUAIS NO ENSINO PÚBLICO BRASILEIRO.

Bernardo Nort Teixeira Campos 125

DOSSIÊ ATUAÇÃO CÊNICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA**Apresentação****BUSCANDO NO ESCURO DOS TEMPOS O BRILHO DOS VAGALUMES:
EXPERIÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS NAS ARTES VIVAS***André Carreira*¹

Este dossiê foi organizado no contexto de uma atividade de ensino de pós-graduação cujo eixo foi a tentativa de combinação de três ideias para refletir sobre práticas criativas contemporâneas no território das Artes Vivas considerando a atuação cênica como ponto de partida. Estas ideias se referem à perspectiva de que um olhar contemporâneo é aquele que enfrenta o desafio de se deslocar do estabelecido como norma do tempo (Giorgio Agamben); à hipótese do acontecimento como meta da experiência da atuação; e ao desejo de que sempre brilharão as luzes das pessoas que resistem, como vagalumes que insistem no breu da noite (Georges Didi-Huberman)

Durante as aulas da disciplina Espacialidades e Teatralidades no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina realizamos uma reflexão centrada de atuação cênica considerando a ideia de contemporaneidade proposta por Giorgio Agamben. Nosso principal objeto de estudos foram práticas brasileiras de atuação cênica, mas avançamos imediatamente para o campo das Artes Vivas, fugindo inclusive da dicotomia teatro ou performance.

Consideramos a atuação no teatro/performance dentro de um amplo leque de práticas que relacionamos com o universo das Artes Vivas; espaço esse no qual o teatral e o performático se encontram em uma zona híbrida. Este foi o ponto de vista que funcionou como um fator de questionamento de nossas formas de fazer e pesquisar o teatro.

A proposta desenvolvida pelas estudantes de mestrado e doutorado girou ao redor de estudos de experiências de criação que pudessem ser relacionadas com a noção do

¹ Professor da Universidade do Estado de Santa Catarina, no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado - Doutorado), e Professor do Mestrado Profissional em Artes (Rede). Professor convidado na Maestría en Práctica Escénica y Cultura Visual da Universidad Castilla-La Mancha / Museo Reina Sofía (Espanha); Maestría en Teatro Latinoamericano da Universidad de La República (Uruguai); Membro de ARTEA - grupo de investigadores em artes cênicas (Espanha) Diretor do grupo teatral Experiência Subterrânea de Florianópolis.

contemporâneo como prática em desajuste com o seu tempo histórico, tal como propôs Agamben. Nos interessou sua proposta para pensar o contemporâneo, definindo esta condição a partir de uma atitude de desacordo com as normas estabelecidas no nosso tempo (AGAMBEN, 2009,59). Em suas palavras: “é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com este [tempo], nem está adequado às suas pretensões” (AGAMBEN, 2009, 59). Esse desconforto e tensão formula a condição de contemporaneidade, uma vez que tal condição não nasce da produção de bens culturais e/ou artísticos alinhados com uma qualidade do ser atual. Ou seja, uma qualidade que poderia ser identificada como um *estar na frente do tempo*, ou como uma atitude vanguardista que formula estilos. Importaria considerar práticas criadoras que se sustentam em um entrelaçamento de temporalidades, em olhares em ruptura com as lógicas do tempo presente, com linhas de fuga para o passado e para um futuro imaginado.

Agamben situou o ser contemporâneo como uma ação de perceber as trevas do tempo para ver dentro da escuridão que impediria que “a luz que trata de nos alcançar [o faça]” (AGAMBEN, 2009, 59). Isto é, o ato de desvelar possibilidades ocultadas pela hiper presença das regras do tempo presente, do consenso forjado nas práticas de dominação da linguagem. Portanto, para Agamben “essa é uma tarefa que exige coragem – virtude política – e poesia, porque é a arte de fraturar a linguagem, de quebrar as aparências, de desunir a unidade do tempo” (AGAMBEN, 2009, 59).

A mirada proposta por Agamben ajuda a observar práticas que se colocam em territórios fronteiriços, liminares, que estão neste tempo mas buscando negá-lo naquilo que significa sua completa submissão aos regramentos estabelecidos – até mesmo para as artes investigativas, as práticas inovadoras, as ações da vanguarda.

O contemporâneo é aquilo que produz deslocamento, que não descansa no registro imediatamente reconhecido, e não se submete nem mesmo às formulações e modelos mais inovadores. Ser contemporâneo só é inovar se isso implica em romper com os valores repetidamente reiterados pelas “luzes” do tempo presente que nos ofuscam; é perceber nestas luzes as “trevas” como diz Agamben, é buscar o obscuro como âmbito de produção. É negar a inovação como valor imediato, e finalmente, é não se seduzir pela invenção como principal fator no processo de criação, por que ser contemporâneo é compreender nosso tempo no centro de suas contradições e multiplicidades.

A partir destas ideias nos aproximamos às reflexões de George Didi-Huberman, quem parte da análise dos escritos do diretor cinematográfico Pier Paolo Passolini, para reivindicar o brilho dos vagalumes como a metáfora da resistência cultural, artística e política.

Há entre estas ideias um vínculo evidente, e ambas constituem ferramentas instigantes para pensarmos a produção artística a partir dos processos e posicionamentos que obras e criadoras/es assumem ao se deslocarem, ainda que momentaneamente, do centro dos modelos e regras da Arte da atualidade.

Vivemos um tempo hiperbólico de representações que transforma tudo em mercadoria a um ritmo acelerado, como resultado disso se produz uma cultura que nos faz crer que esta mercantilização é algo infinito e insuperável. No entanto, é fundamental, como sugere Didi-Huberman não nos darmos por vencidas, e sabendo que a máquina do poder faz seu trabalho sem descanso, devemos não ver apenas o todo, mas estar atentas “aos espaços intersticiais, intermitentes, nômades, improvavelmente situados das aberturas de possibilidades, dos resplendores, dos *apesar de tudo*” (DIDI-UBERMAN, 2012, 31).

Podemos pensar nossa prática de atuação a partir dessa premissa e constitui-la como uma produção de resplendores de resistência, de dissidência, de perfuração de brechas na continuidade de lógicas e fazeres alicerçados nos ciclos intermináveis do consumo. Reconhecer a condição marginal dessa prática artística não implica abandonar todo desejo de intervir no campo social e político, apenas nos situa em relação às dinâmicas majoritárias e permite reivindicar, tal como fez Pier Paolo Passolini, para os e as artistas do teatro o papel de vagalumes que apesar da escuridão da noite, insistem com suas luzes intermitentes em oferecer a possibilidade de que algo seja visível. Como apontou o diretor italiano, enquanto a maioria dos insetos buscam desesperadamente o brilho cegante das luzes dos postes performando uma voragem muitas vezes mortal, os vagalumes realizam “sua dança vibrante precisamente no coração da escuridão” (DIDI-UBERMAN, 2012,41). Essa imagem talvez sirva para nos ajudar a compreender que negar a ânsia pela novidade, reafirmando a possibilidade da ruptura como modo de resistências à *doxa* pode ser uma prática consistente em busca do contemporâneo.

Certamente, é difícil afirmar com certeza absoluta que esta ou aquela obra, ou sua criadora, está inscrita na condição de contemporânea. Nosso objetivo com estes textos não é sugerir este tipo de definições, mas sim chamar a atenção para procedimentos e processos que intuímos, se desenvolvem assumindo a condição de contemporâneos. A partir disso, a premissa deste curso foi adotar uma perspectiva de pesquisa (e criação) que estivesse associada com pensar os processos artísticos – particularmente os relacionados com a atuação teatral/perfomática - sempre em crise.

Uma primeira crise fundamental é evitar a delimitação de territórios fixos e diferenciados entre o teatro e a performance. Esta postura nasce do questionamento de até que ponto ambas definições realmente nos ajudam a compreender particularidades desses processos

de criação. Até que ponto ainda é possível separar de forma clara aquilo que seria performativo e o que pertenceria estritamente ao campo do teatro?

Adentramos, em crise, a territórios movediços e mutáveis. Não seriam necessariamente zonas fronteira das linguagens, mas sim margens e horizontes que se movem. Cada uma de nós sabe que tipo de teatro/performance contempla mais nossos gostos pessoais, sem que isso demande definições prévias e rígidas, ou que implique na delimitação arbitrária de territórios que separam antes de construir zonas de intercâmbio e hibridação.

Abordar experiências cênicas/performativas como práticas de ruptura com os modelos estéticos e éticos predominantes na atualidade é uma forma de propor à pesquisa na área das artes vivas o desafio de repensar o trabalho de atrizes, atores e performers a partir da hipótese da atuação como acontecimento. Assim, o dossiê se propõe a pensar a partir da possibilidade de ruptura com a noção do ato cênico transitivo regido pelos sentidos do texto, cujo fim último seria construir cenas regidas pela dramaturgia, para explorar práticas que articulam sentidos que nascem da própria experiência da atuação, do colocar o corpo no centro do processo criativo.

Considerando a ideia de processos de crise na pesquisa, nos quais pesquisadoras e objetos da mirada, estão em deslocamento, pode-se questionar tanto as técnicas e procedimentos reconhecidos, como os sentidos da produção artística abordada. Assim, tanto a atuação ancorada nas poéticas teatrais como as que se situam no território da performance constituem um campo de estudos reconhecível. Mesmo ao não separarmos estes dois territórios, o uso dos dois termos é inevitável porque assim funciona na cultura. A mirada em crise reafirma principalmente a necessidade de questionamento do *a priori* da existência de dois campos específicos separados.

Então, o *se colocar em crise* é um modo de trabalhar tratando de elaborar materiais sustentados mais em perguntas do que em respostas. Se nos propomos realizar práticas criativas contemporâneas como pesquisadoras/es será necessário assumir o lugar da crise como plataforma. Assim, é possível estabelecer diálogos que nos habilitem compreender experiências que mergulham, de múltiplas formas, nas zonas sombrias do tempo.

Outro elemento que sustentou essa prática de ensino combinada com processos de pesquisa se refere a uma mirada radical sobre as práticas performativas teatrais que considera a atuação – a experiência afetiva e corporal - como o elemento basal do acontecimento cênico. Tal elemento permite definir tais prática criativas no âmbito amplo das Artes Vivas. Isso implicaria compreender a prática da atuação em relação a ideia de acontecimento, pois este seria o ponto crucial do fazer teatral/performativo.

Sem desconhecer as múltiplas possibilidades da arte teatral trabalhamos considerando um campo de reflexão que depende basicamente da experiência criativa daqueles e aquelas que colocam seus corpos em risco, que se oferecem no espaço da exposição, e que têm a possibilidade de experimentar os encontros que, eventualmente, se produzem com quem assiste aos espetáculos. Assim, reafirmamos a ideia do acontecimento pensando a performance cênica e a atuação em particular como prática acontecimental que pede focalizar a intensidade das experiências como elemento chave dos processos artísticos.

A materialidade do fazer se relaciona com a potência para produzir acontecimentos nos quais a proximidade não pode deixar de ser um elemento fundamental, porque implica um reconhecer-se na outra pessoa. Caso esta hipótese se configure na prática se abre a possibilidade de quebrar momentaneamente as fronteiras impostas pelas regras sociais, pelos extremos do racionalismo, e pelos temores que sustentam a sociedade, ou seja o medo de ser além das representações.

É fundamental pensar a criação nas artes vivas a partir tanto da busca por uma atitude criativa contemporânea, ou seja, em desacordo com o tempo, como do apoio no desejo de se produzir acontecimento junto ao público. A atuação deve considerar as relações entre os corpos participantes do acontecimento de forma relativa a todos e todas que não estão naquele momento. Em vez de pensar que o corpo é o portador da informação que comunica os sentidos da obra, é muito mais provocativo pensar que o corpo busca constituir um tipo de relação (presença) que seria a base para o vínculo com a audiência que instauraria o acontecimento. É isso o que ampliaria a capacidade de diálogo partindo da noção de crise.

Os trabalhos reunidos neste dossiê representam o esforço de jovens pesquisadoras e pesquisadores para refletir sobre uma produção artística bastante atual, destacando os elementos que as situam como gestos contemporâneos. Estes textos construídos por pequenas equipes são resultado de uma prática de escritura que buscou a colaboração como fundamento do pensar, para discutir processos de criação propondo olhares contemporâneos, cujo foco foi a percepção de zonas pouco evidentes na produção das artes vivas no Brasil dos últimos anos.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Argos: Chapecó, 2009.
DIDI-UBERMAN, Georges. **Supervivencias de las luciérnagas**. Abada Editores: Madrid, 2012.
PASSOLINI, Pier-Paolo. **O Caos**. Editora Brasiliense: São Paulo, 1982.

ATUAÇÃO CONTEMPORÂNEA E O CINEMA DE GARAGEM: CORPOS DE *INFERNINHO* NAS BORDAS DO FICCIONAL

André de Souza Macedo²;
Pietra Paola Garcia³;
Suelen Grimes⁴.

Resumo: Propomos neste artigo uma discussão que leva em consideração as contaminações entre teatro e cinema, com um olhar voltado à atuação, ao acontecimento e ao processo criativo que desloca a ênfase da autoria única para praticar um tipo de composição que se dá no plural. Para isso, investigamos essas relações a partir do contexto de realização do filme *Inferninho* (2018, Ceará – Brasil), trabalho resultante da amizade e encantamento entre o coletivo de cinema Alumbramento e o Grupo Bagaceira de Teatro. A proposta reflexiva partiu de um mapeamento conceitual, a fim de levantar questionamentos sobre a atuação contemporânea; de nossa percepção como espectadoras e espectador do filme em questão; além de entrevista com a equipe de produção. Consideramos as noções de cinema de garagem e *brodagem* (Marcelo Ikeda), amizade e contemporâneo (Giorgio Agamben), como estímulos para a discussão.

Palavras-chave: Atuação contemporânea. Acontecimento. Amizade. Composição plural. *Inferninho*.

CONTEMPORARY ACTING AND GARAGE CINEMA: BODIES OF *INFERNINHO* ON THE EDGES OF THE FICTIONAL

Abstract: In this article, we propose a discussion that takes into account how contaminations between theater and cinema are concerned, with a focus on acting, the event and the creative process that shifts the emphasis from single authorship to practice a type of composition that takes place in the plural. For this, we investigate these relationships from the context of the making of the film *Inferninho* (2018, Ceará – Brazil), a work resulting from the friendship and enchantment between the cinema collective *Alumbramento* and *Grupo Bagaceira de Teatro*. The reflexive proposal started with a conceptual mapping in order to raise questions about contemporary performance; of our perception as spectators and spectator of the film in question; in addition to an interview with the production team. We consider the notions of *garage cinema* and *brodagem* (Marcelo Ikeda), *friendship* and *contemporary* (Giorgio Agamben) as stimuli for discussion.

Keywords: Contemporary acting. Event. Friendship. Plural Composition. *Inferninho*.

² André de Souza Macedo - Graduado em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul –UFRGS. Atualmente é diretor de artes cênicas na UNILA e doutorando no Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), com pesquisa em atuação entre teatro e cinema. Participante do ÁHQIS - Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística, grupo voltado à pesquisa em atuação como experiência no aqui e agora. E-mail: andremacedo.arte@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2227353208160205>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1901-2944>.

³ Pietra Paola Garcia – Atriz e pesquisadora, mestranda em Teatro no Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e graduação em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade do Vale do Itajaí – UNIVALI. Participante do ÁHQIS - Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística, grupo voltado à pesquisa em atuação como experiência no aqui e agora. E-mail: comunicacao.pietra@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3995919182954226>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0522-7039>.

⁴ Suelen Grimes - Atriz e pesquisadora, mestranda do Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina/UDESC, com pesquisa em atuação contemporânea. Cursa a graduação em Teatro-Licenciatura, na mesma instituição e possui bacharelado em Comunicação Social-Jornalismo, pela Faculdade Satc (Criciúma-SC). É integrante do ÁHQIS-Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística, grupo voltado para pesquisas em procedimentos de atuação. Realizou experiências artísticas em dança e fotografia. E-mail: suelengrimes@live.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9632092958211481>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7547-4495>.

Que a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balanças nem barômetros etc. Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós.

Manoel de Barros

Deixar-se encantar, mesmo que por pequenas coisas, ou pequenezas, como diria o poeta, parece ter sido o modo que operou no encontro entre os cineastas Guto Parente e Pedro Diógenes e o *Grupo Bagaceira de Teatro*. Uma parceria que inicia com a observação e admiração mútuas e que vai se tornando cada vez mais intensa até o encantamento acontecer: a vontade de experimentar a aproximação entre cinema e teatro. Trilhando um caminho artesanal com equipes pequenas e pouco hierarquizadas, portando equipamentos de fácil manuseio, diversos projetos audiovisuais se colocam como uma prática de existir e de criar juntos, com um compromisso ético, político e estético. Com o olhar voltado para os aspectos que interseccionam as linguagens, utiliza-se o conceito de *brodagem* para que se estabeleça as relações, condições primordiais de um modo de produzir, que perfuram a lógica hegemônica e que se encontram em um campo experimental dissonante dos modos de fazer industrializados pelo mercado cinematográfico.

Esse artigo desenvolve uma análise reflexiva a partir do filme *Inferninho* (2018) que é o resultado do atrito e da aproximação entre essas distintas experiências de fazeres coletivos. Concentra-se, aqui, uma breve contextualização sobre essa geração de cinema que se faz mais por uma relação de admiração e amizade do que por uma relação “profissional”. Nesse sentido, o inacabamento se torna uma característica marcante da obra. Como recorte, nos propomos a refletir como esses processos permitem novos agenciamentos para a criação artística, principalmente no que diz respeito ao processo de construção do longa-metragem, com foco especial ao trabalho desenvolvido pelas atrizes e atores como colaboradores.

Como a poesia de Manoel de Barros diz, o encantamento parece ter sido o que motivou o encontro, cuja obra materializa os rastros e a contaminação necessária à produção artística. Deste modo, seria possível pensar a atuação no filme como lugar de encantamento, fricção e alternativa, que se desvia dos modelos pré-estabelecidos pela indústria cinematográfica, permitindo estabelecer o trabalho atorial como sustentação poética do processo que culmina na tela?

As reflexões aqui propostas dialogam com uma perspectiva de criação contemporânea, pensando este termo não a partir de um marco temporal, mas de seu entendimento como aquilo que ocasiona rupturas e tensões diante do momento histórico no qual está inserido, estando

simultaneamente dentro e fora de seu próprio tempo (AGAMBEN, 2009). Desta forma, pensa-se o contemporâneo como o gesto capaz de ocasionar fricções com os modelos vigentes de produção, criação, relação, ou seja, capaz de modificar nossa própria operação no mundo a partir de um deslocamento frente às normas e padrões estabelecidos pela tradição e/ou pela cultura, sem com isso buscar descolar-se completamente deste tempo histórico, mas ouvi-lo de forma profunda a ponto de embarcar nas suas próprias sombras, como sugere a imagem proposta por Giorgio Agamben (2009).

Relacionando este entendimento de contemporâneo com a obra aqui analisada, observa-se que a busca por um trabalho construído coletivamente, distanciando-se dos modelos de produção cinematográficos e, mais que isso, operando a partir do encontro e do afetar-se, abre-se a aspectos acontecimentais capazes de transformar a própria linguagem artística. Sejam estes aspectos capturados ao longo das gravações, como se buscará apontar no decorrer deste texto, ou ainda, capturados no momento que antecede as filmagens, já que personagens e roteiro surgem de improvisações e experimentações autônomas do grupo, mais motivadas pelo desejo e pelos impulsos criativos do que pela busca de atender a demandas de produção.

O Coletivo Alumbramento

É sabido que grande parte da reflexão sobre a produção cinematográfica, principalmente a mais tradicional (vinculada às vontades do mercado), tende a realizar-se num formato bastante hierarquizado, e que a especialização técnica de cada envolvido no processo funciona como uma espécie de bolha que não se deixa penetrar pelo que está ao seu redor. Condição visível principalmente no instante em que entram os corpos dos atores e atrizes, que inicialmente parecem bastante estrangeiros àquele contexto e logo são tidos ora como objetos, ora como deuses ou monstros, mas raramente como sujeitos criadores.

Pesquisas recentes identificam a produção entre amigos, ou seja, a *brodagem* no campo das artes, como a associação de amigos em torno de um projeto em comum. De acordo com Jaguaribe (2017), existe a identificação da amizade como estrutura de sentimento que move algumas dessas produções. A *brodagem* pode estar relacionada a processos colaborativos mais pontuais que não se caracterizam pela sobrevivência do mesmo coletivo, mas sim pela formação de novos circuitos e redes baseadas no afeto. Essa ideia implica experimentar as dinâmicas afetivas estabelecidas em torno da obra e reduz o poder de centralidade em torno de um autor individual. Seria, então, possível afirmar que nessa prática de cinema mais artesanal,

denominada neste texto como *cinema de garagem*, a *mise en scène* poderia ser definida como uma autoria que se dá no plural e que considera o espaço de criação próprio à atuação?

Criado em 2006 por jovens situados fora da coluna vertebral de produção cinematográfica brasileira, ou seja, fora do eixo Rio-São Paulo, fora das políticas públicas, ou invisíveis a elas, o Coletivo Alumbramento foi uma alternativa artística para dar conta de seus desejos de realizar cinema. De acordo com a pesquisadora Ana Elisabete Freitas Jaguaribe (2017, p. 56):

O Alumbramento reuniu inicialmente dez jovens desejosos de realizar cinema, mas que não encontraram lugar institucional para fazê-lo, num período em que as políticas públicas de cultura passaram por mais um ciclo de ausências.

Fora desse circuito, a necessidade de sobrevivência aliada ao desejo de encontrar amigos para levar adiante a empreitada criativa parece refletir uma postura de continuidade ao mesmo tempo distinta das experiências mais radicais brasileiras, estabelecidas quando pensamos o cinema feito de forma independente. O termo independente induz a pensarmos a independência em relação aos moldes da indústria que oferece produtos ao gosto do mercado, o que permite uma maior autonomia do ponto de vista da linguagem e reflete maior liberdade de experimentação e de riscos.

Tendo a experimentação enquanto possibilidade, o *Cinema Novo* e o *Cinema Marginal* podem ser interpretados como gestos de reivindicação e liberdade de criação de um cinema autoral. Práticas essas que afirmam um tipo de cinema brasileiro em resistência aos filmes importados da indústria cinematográfica estadunidense; ou em relação à produção nacional caracterizada na década de 1970 como *pornochanchada*⁵, com pouca ou nenhuma reflexão social. Essas novas ondas de cinema expressavam o inconformismo da época. Nesse sentido,

⁵ A *pornochanchada* caracterizou um gênero de filme produzidos nos anos de 1970, com uma tendência ao cômico e erótico. E o *Cinema Novo* é uma espécie de oposição estética à *pornochanchada*. Jean-Claude Bernardet (2009:140) comenta que “todo grupo social tende a se preservar e rejeitar os elementos que colocam em questões as estruturas. Por isso, todo cinema novo conseqüentemente tende a se marginalizar socialmente.” A marginalidade colocada por Bernardet se refere a uma distinção do público entre culto e popular, já que os filmes produzidos pelos cinemas novos, tendiam a certo intelectualismo e eram mais bem assimilados por uma classe mais culta, enquanto o *pornochanchada* agradava ao público mais popular e aos gostos da burguesia nacional. Em continuidade, no período da Embrafilme (criada em 1969 e extinta na década de 1990, pelo governo Collor) tinha como objetivo fomentar, agilizar e controlar, pelo Estado, a produção e distribuição de filmes. Buscou seguir uma fórmula que dialogasse com todos os públicos. Diversas dessas produções eram tachadas de cinemão e seu modelo tendia à homogeneização dos filmes a fim de satisfazer os públicos. Como exemplos Bernardet elenca *Toda nudez será castigada* (1973), *A estrela sobe* (1974), *Guerra conjugal* (1974) e ainda menciona a utilização de astros de TV como estratégia de marketing e que “encontra seu modelo em Xica da Silva e Dona Flor e seus dois maridos: com jeito de superprodução, erotismo elegante ‘artisticamente’ justificado (não o sexo ‘grosso’ da *pornochanchada*), algo de popular, êxito de bilheteria e público pertencentes a várias faixas sociais, etárias etc.” (BERNARDET, 2009:131).

se apresentaram bastante combativas, discursando frente ao imaginário da cultura burguesa. No entanto, o que se percebe é que as experiências de renovação tenderam a estar situadas como pertencentes a um centro cultural situado no eixo Rio-São Paulo. Ao levar em conta este centro produtivo, o pesquisador e crítico de cinema Jean-Claude Bernardet (2009:120) afirma que:

No Brasil, a atomização, nas primeiras décadas, também foi geográfica. Naturalmente, a produção cinematográfica sempre foi mais intensa e regular no eixo Rio-São Paulo, porque aí se instalaram as formas mais avançadas de capitalismo no Brasil e por ter sido o Rio de Janeiro capital e enfeixar boa parte dos centros de decisão políticos e burocráticos do país. Mas a exclusividade Rio-São Paulo só se afirma realmente depois de 1930. Até então encontramos produções cinematográfica nas mais afastadas e isoladas cidades do Brasil.

Mesmo assim, Bernardet compreende que a descentralidade da produção cinematográfica ainda ocorre, mas de forma descontínua, podendo ser entendida como movimentos *atomizados*, e o que surge de forma mais independente e espontânea ao eixo “não deve mascarar a realidade, que é de forte centralização dominada por Rio e São Paulo.” (Bernardet, 2009:122). Obviamente, isso não diminui a importância do surgimento desses filmes. Pelo contrário, reafirma-se a importância de tais projetos por considerá-los como experiências da diferença no cinema brasileiro.

Dito isso, há que pensar nesses cinemas que surgem fora do centro, tendo em vista os principais eixos produtores do país e que apresentam outros modos de funcionamento. Há um deslocamento, uma alteração do ponto de vista de quem produz, e isso reflete na produção, na organização e na poética. Ao refletir sobre as especificidades da mais recente onda de filmes, o pesquisador e cineasta Marcelo Ikeda (2018) aponta que essa geração é resultado de um processo facilitado pelo desenvolvimento tecnológico, tornando os equipamentos mais acessíveis e a realização mais barata e ágil, o que impulsionou uma nova rede de circulação em torno dos *cineclubes* e a criação de festivais descentralizados, que os próprios realizadores passaram a organizar, com o intuito de dar conta da produção mais regionalizada. Além disso,

[...] o vídeo digital permitiu que as obras pudessem ser produzidas mediante outro arranjo de produção. Tornava-se mais possível, por exemplo, realizar um vídeo sem funções técnicas definidas, ou, ainda, que todo o processo fosse mais flexível. Com o vídeo, o financiamento público deixou de ser a única possibilidade para a produção de filmes no país. O abismo entre o amador e o profissional havia consideravelmente se reduzido [...]. (IKEDA, 2018:460)

Como resultado dessa geração de realizadores, percebe-se o surgimento de modos de se reunir em torno de um projeto criativo de forma mais integrada, em que o processo, desdobrado

da paixão de fazer cinema, torna-se uma força que se mantém como resultado marcante no produto final. Uma entrega apaixonada à experimentação, ao encontro e as batalhas que isso implica no estar juntos de forma ética. O surgimento dessa estrutura mais colaborativa e mais flexível considerava “a precariedade como potência e lidava com o processo, e não necessariamente com o produto final.” (IKEDA, 2018:460)

Por outro lado, junto a esse deslocamento de um modelo mais centralizado para um mais flexível, há uma abertura da *autoridade* da obra e o gesto criativo se democratiza. As decisões não partem apenas de um centro, mas de vários centros que constituem o processo. Isso, porque entende-se que os movimentos cinematográficos anteriores estavam buscando construir um tipo de cinema de arte que não fosse apenas objeto de entretenimento, mas que ainda pressupusesse certa centralidade em torno do diretor, sendo que muitos diretores eram acusados de inflexíveis, já que a criação lhes pertencia.

Além disso, é possível que justamente a ideia de cinema de autor tenha sido o marco político daquele momento, por estabelecer uma política de autores, como era a tendência conhecida pela *Nouvelle Vague*, em que a autoria buscava de modo conflitivo e crítico romper com as imposições da crítica, das produtoras e do mercado que seguiam os interesses do Estado. Tal procedimento concentra na direção a parte mais importante do processo, que fica responsável pela tomada da maioria das decisões estéticas, assumindo o controle em torno da *mise en scène*, justamente por ser a figura que pode, pela sua consciência estética, social e administrativa, fraturar a lógica industrializada do fazer cinematográfico. Nesse sentido, o *Cinema Novo* e o *Cinema Marginal* podem ser identificados com um procedimento que evidencia a noção de autor, considerando o diretor o grande clarividente da obra.

Na prática, tanto no teatro como no cinema, o estar juntos e em relação pressupõe uma condição de criação com ênfase artesanal. A especialização e o formato *fordista* na produção fazem com que não se conheça o todo e isso impede maior autonomia para tomar decisões. O que importa, contudo, é vislumbrar possibilidades de criar mais plurais e menos hierarquizadas, que considerem a amizade um modo de abrir mão ou descentrar muitas decisões.

É objetivo deste texto problematizar o modo pelo qual o cinema proposto em torno do Coletivo Alumbramento se funda enquanto prática colaborativa entre amigos, numa espécie de amizade idílica, como afirma Jaguaribe (2017), tendo em vista autorias coletivas como formas de existir. A ideia de *autoria coletiva* aparece como uma especificidade interna no próprio coletivo e como um manifesto estético nos primeiros filmes realizados pelos jovens apaixonados pelo cinema, como o filme inaugural *Praia do Futuro* (2008), composto por 15 episódios e assinado coletivamente pelo Alumbramento. Porém, o filme não foi bem recebido

pela crítica, que o rotulou como amador. Desde esse primeiro filme se pode perceber uma experiência coletiva mais livre, desregrada, com menos comandos e realizada com custo extremamente baixo, o que pode ser visto como uma radicalidade oposta ao fazer industrial. O mesmo procedimento é percebido no filme *Estrada para Ythaca* (2010), que teve custo abaixo de cinco mil reais, recurso oriundo dos próprios realizadores, e no qual as funções e as assinaturas foram feitas coletivamente em todas as etapas do filme.

Cinema de garagem, *brodagem* e composições plurais

Nos últimos anos surge no horizonte cinematográfico uma quantidade de filmes de jovens realizadores que apresentam como força estética os modos de produção, circulação e crítica que se afastam da postura mais tradicional da indústria cinematográfica. São produções que resistem à falta de incentivo e políticas públicas pouco abrangentes que não incluem experiências que se deem fora do circuito e do modelo consagrado e que são lidas como uma novíssima experiência no cinema brasileiro.

Nos anos 1990 houve um processo de estagnação e, com o governo de Luiz Inácio Lula da Silva e o ressurgimento das políticas públicas voltadas à promoção da cultura, aconteceu a retomada do cinema. Ainda assim, a grande produção esteve vinculada ao eixo Rio-São Paulo. Como exemplos dessas produções podemos incluir filmes como *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007). Conforme lembra o realizador e professor Marcelo Ikeda (2018), nesse caso, como resultado da criação da *Lei Rouanet*⁶, as empresas passaram a atuar na promoção cultural junto ao Estado e a estabelecer políticas de patrocínio (abatimento do imposto de renda) que levavam em conta o retorno financeiro das produções que receberam investimentos. Então, o alinhamento ideológico e mercadológico com os agentes patrocinadores se tornava necessário para a obtenção do crédito. Esse fator de retorno à marca empresarial, bem como o interesse por um cinema que pudesse seguir a lógica da industrialização, dificultava que projetos de realizadores desconhecidos nacionalmente e ainda jovens no meio produtivo fossem contemplados pelos patrocínios.

⁶ Lei criada pelo presidente Fernando Collor de Mello, num contexto de desmonte do Estado, fechamento da Embrafilme, transformação do Ministério da Cultura em Secretaria de Cultura, dentro de um contexto econômico baseado no neoliberalismo. Em 1991 é sancionada a Lei Rouanet (homenagem ao então secretário de cultura da Presidência Sérgio Paulo Rouanet) e tinha como destaque a política de incentivos fiscais que possibilitou a pessoas jurídicas e pessoas físicas reverterem parte do Imposto de Renda na promoção e incentivo à cultura.

Como o cinema é uma arte mediada pela tecnologia, o desenvolvimento de equipamentos digitais (menores, mais fáceis de utilizar e mais acessíveis) acabou gerando certa democratização do fazer cinema e, com isso, novos circuitos passaram a ser criados para dar conta dessa recente produção. Essas experiências podem ser percebidas com o deslocamento do olhar para o cinema feito no Nordeste, como foi inicialmente a repercussão em torno da obra *Som ao Redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho. De acordo com Ikeda (2018:460), fora justamente o digital que “tornara possível para um realizador independente realizar uma obra audiovisual de bom acabamento técnico sem um investimento inicial elevado em infraestrutura técnica”.

Portanto, para falar do *novíssimo cinema*, é necessário compreender obras que são realizadas sem financiamento estatal, que contam com uma estrutura mais colaborativa e com processos mais flexíveis quanto aos modelos industrializados. A amizade se torna uma força motriz nessas produções e parece ser a alternativa para lidar com as burocracias do Estado e garantir a realização cinematográfica fora do principal eixo produtivo. A amizade aqui é pensada conforme nos sugere Giorgio Agamben (2009:90) como o processo de “dessubjetivação no coração mesmo da sensação mais íntima”. Essa noção sugere pensarmos no amigo não como um “outro eu”, mas como uma alteridade que é imanente na “mesmidade”, ou seja, como um processo de descentramento do “eu” como entidade operacional. Ao seguir essa perspectiva, a amizade consiste, neste caso, num sair de si e vivenciar o “ao redor de si” e em estabelecer as relações éticas, estéticas e políticas com o seu entorno.

No caso dos coletivos, pretende-se estruturas relacionais horizontais e os processos coletivizados resultam em obras que podem ser lidas como criações plurais. Nesse sentido, esses filmes podem ser pensados como resultados de tensões éticas, estéticas e políticas do convívio criativo. De acordo com Pérez Royo (2016), compor no plural implica que o “nós” não é uma condição dada, mas essa espécie de “entre” que acontece no atrito, tensão e colaboração, e se torna uma instância dinâmica que precisa ser sempre negociada. Nesse sentido, o coletivo “no es un estado o una substancia, sino que es el resultado de una práctica, de un proceso en el tiempo”. (ROYO, 2016:09)

O processo criativo como modo possível ou impossível de habitar o mundo, existir e resistir, estabelecendo relações de vida, tanto no amor como no trabalho criativo, se tornou um fato a ser percebido em torno de diversas produções artísticas. E nessa abertura ao outro, ao partilhar tempo de afeto e criação, o *cinema de garagem*⁷ se abre ao processo pelo viés da

⁷ O termo cinema de garagem foi criado por Marcelo Ikeda e Dellani Lima como referência aos filmes editados em ilhas de edição caseiras. Com surgimento do vídeo digital, as ilhas de edições podem ser instaladas, de forma

amizade, rompendo com a lógica da produção serial e se funda sobre certos pilares do trabalho artesanal, em que o inacabamento e o processual se tornam escolhas estéticas. Parece que esse tipo de produção,

[...] acreditava na precariedade como potência e lidava com o processo, e não necessariamente o produto final, como um dos pontos-chave de uma nova forma de produção menos hierarquizada e mais flexível, dialogando com o documento e com a videoarte, que via uma relação de cumplicidade entre o cinema e o mundo, entre a criação e a vida. (IKEDA, 2018:460)

Dessa forma o *cinema de garagem* conta com produções de baixíssimo orçamento, equipes menores, processos mais fluidos e procedimentos menos hierarquizados e mais orgânicos, nos quais o processo do fazer é a própria descoberta da linguagem e de uma reivindicação do “estar juntos” produzindo. A paixão pela experimentação e a necessidade de criar permitem que, durante os processos, surjam modos mais fluidos de tratar a *mise en scène*. Nas palavras de Ikeda,

O alargamento do conceito de *mise en scène* permite a aproximação de modelos híbridos de narrativa, com a marcante presença da simbiose entre outras manifestações artísticas, como as artes visuais, o teatro, a dança, e *performance*, entre outras. (IKEDA, 2018:471)

No discurso mais conservador, esse tipo de produção pode ser compreendido, dentro dos padrões estéticos predominantes, como produções “amadoras” e “descuidadas”. No entanto, o que é visto como amadorismo e descuido sinaliza uma opção estética que se relaciona com o inacabamento e não segue os mesmos padrões técnicos tradicionais. Por isso, ainda há pouco reconhecimento desse tipo de cinema e grande parte desses filmes produzidos de forma artesanal e que se faz pelas bordas se dá a ver também por meio da criação de novas redes criativas e afetivas para o financiamento, a produção, a curadoria e a circulação.

O Grupo Bagaceira de Teatro

O Grupo Bagaceira de Teatro foi criado em abril de 2000 pelo desejo de participar do *IV Festival de Esquetes de Fortaleza (Fesfort)*. Ao longo deste percurso, os integrantes do grupo resistiram às carências e dificuldades financeiras e testemunharam o surgimento (e o desaparecimento) de políticas públicas e de financiamento artístico, como também os cursos de

bastante precária, em garagens. Metáfora expandida das experiências onde músicos se agrupam e criam “bandas de garagem”. Nesse contexto, se observa a força do processo artesanal, a amizade e o “caseiro” como instância estética, ética e política frente a estratificação e hierarquia dos modelos industriais.

teatro sendo implantados nas Instituições públicas no Ceará, o que alterava a paisagem de produção teatral naquele contexto e iniciava a inserção da produção local num território mais amplo.

O Bagaceira é integrado por Yuri Yamamoto, que é ator e assina a direção das criações; Rafael Martins, que além de ator tem se dedicado na criação dramaturgica dentro e fora do grupo; Rogério Mesquita, ator e responsável por cuidar da produção e gerenciamento do grupo; Ricardo Tabosa, que se descobre ator, e Tatiana Amorim, no ofício de atriz. Com vistas a uma aprendizagem que vai se acumulando enquanto saber, o grupo foi amadurecendo juntamente com o estar juntos, compartilhando e vivendo experiências estéticas e de vida. Em entrevista realizada pelo Diário do Nordeste em 29 de maio de 2020, o ator Ricardo Tabosa explica que:

Tudo é experiência acumulada e que fui exercitando ao longo do tempo. E a formação profissional foi acompanhando o processo de maturidade pessoal também. O trabalho em coletivo faz, paradoxalmente, refletir bastante sobre identidade também, sobre a busca do eu. E sinto que as descobertas, as investigações continuam acontecendo.

Durante a trajetória do grupo se nota o desejo pela experimentação em diversos campos do fazer teatral, performativo e com o vídeo. Tais práticas se deram numa espécie de imbricação da arte com a vida, onde o prazer e a tensão no estar juntos provocava a amizade, a paixão necessária pela linguagem, o convívio como um lugar de permanência e de criação de modos de existir. Radicalizando esse desejo, o grupo teatral, num gesto de jogar-se no desconhecido, vai em busca dos realizadores de cinema, que já se observavam e se admiravam mutuamente, mas que somente em 2013 se juntaram para participar do projeto *Porto Iracema das Artes*⁸. Ali, trabalharam juntos na construção de um roteiro para uma série de televisão, feita em episódios. No entanto, com o passar do tempo, levando em conta os imprevistos do processo e as condições de produção, a equipe resolveu transformar o roteiro em um longa-metragem. O filme *Inferninho* foi rodado em 2016 e lançado internacionalmente no Festival de Roterdam em 2018. A obra acumula diferentes prêmios em festivais nacionais e internacionais.

⁸ O Porto Iracema das Artes é a escola de artes do Governo do Estado do Ceará, ligada à Secretaria da Cultura e gerida em parceria pelo Instituto Dragão do Mar (IDM). Inaugurada em 29 de agosto de 2013, nestes sete anos vem se consolidando como a Escola de formação e criação artística do Ceará. Sediada em Fortaleza, conta com três esferas formativas: Programa de Formação Básica, Cursos Técnicos e Laboratórios de Criação. Fonte: <https://portal.portoiracemadasartes.org/a-escola-2/>

O entre linguagens

Olhando em retrospectiva, observa-se que houve na história uma busca formal para estabelecer o que seria uma linguagem “especificamente” teatral ou cinematográfica. Nesse caminho, foram levados em conta os aspectos que distanciam uma experiência da outra, motivo pelo qual se criou uma série de preconceitos que mitificam ou condenam modos de se relacionar com quem atua, criando cisões. Com vistas à atuação, pretende-se perfurar essas barreiras formais numa tentativa de trilhar trajetórias menos cindidas e mais expandidas.

Essa expansão pode ser compreendida pelo atravessamento dos diversos elementos de uma obra, em que atrizes, atores, roteiro, posicionamento de câmera e equipe técnica no extracampo, assim como o espaço material onde ocorrem as gravações e que configuram sua diegese, tensionam-se e transformam-se mutuamente de modo permanente. Não há cisão delimitada entre o teatral e o cinematográfico, entre o antes, o durante e o depois da gravação, pensando na multiplicidade e confluência dessas forças na criação do filme, e sim uma prática que coloca os corpos presentes em estado constante de reelaboração, resultando em obras que se contaminam pelas linguagens.

A escolha pelo filme decorre justamente de se tratar de uma prática que relaciona o trabalho de produção de cinema com a prática teatral de grupo. A experiência do teatro de grupo e do cinema se experimentando enquanto fazer coletivo. Como resultado, percebe-se uma obra que está amplamente contaminada pela experiência estética do *Grupo Bagaceira de Teatro*, e que de algum modo trata a atuação como materialidade desde o instante de construção do roteiro, ou seja, que trabalha com quem atua desde o início do processo e não como algo que aparece posteriormente e que deve ser tratado como uma finalidade a serviço da ficção.

Como hipótese, entende-se que, no filme *Inferninho* o trabalho das atrizes e dos atores, por terem contribuído com a escritura do roteiro desde o início, abre espaços para que o real, acumulado pelos anos de trabalho grupal sirva de suporte para romper com a qualidade de representação. Sendo assim, parte da experiência do grupo passa a invadir a tela. Algo do que se situa fora do campo visível, ou seja, da estrutura da cena, invade os corpos e contamina o jogo atorial, permitindo que o estar frente a frente seja a condição de atualizar o tempo da vida: a ideia de uma *mise en scène* que se abre ao instante e/ou que é perfurada por algo inédito que os corpos produzem.

Contudo, convém mencionar que importa refletir de modo mais profundo sobre o trabalho que acontece no entre corpos do processo iniciado em 2013 e o set de filmagem e que podem ser vistos como vestígios no filme. Assim, serão ouvidos tanto o filme como as

experiências narradas pela equipe após este ter sido finalizado, já que, talvez, como uma distinção entre as linguagens, o cinema se utilize do processo de montagem que já não diz tanto respeito à atuação de maneira direta, mas se debruça sobre os sentidos e experiências capturadas pela câmera.

Em conversa realizada via Zoom, em 25 de novembro de 2020, em que estiveram presentes os atores Rafael Martins, Démick Lopes e a atriz Samya de Lavor, ficou entendido que a relação compositiva das personagens se deu a partir de improvisações experimentadas como procedimento pelo grupo. Inclusive, ficou bastante claro que o filme só foi possível de ser rodado em apenas 14 dias devido à integração entre atores/atrizes com os diretores, mas que também em virtude desses dias, não houve tanto espaço para improvisação no set. Quando havia improvisação durante as gravações, elas aconteciam pela condição de jogo e da própria experiência pessoal/grupal.

Há, neste modo de produção, uma abertura ao processual, ao acidental, ao precário e ao deslocamento ao outro, o lugar de tensionamento ético e político, já que a duração, o tempo de permanência, de cultivo da amizade, do viver a ficção e a realidade se tornam possibilidades de sobrevivência e renovação formal. Dito com outras palavras, o descobrir da estética/técnica se faz no contato e mergulho apaixonado no outro. É nessa paixão de estar juntos, de investigar-se enquanto linguagem, que se pode buscar espaços com maior liberdade. A construção democrática também é uma prática, e não uma condição.

Outra possibilidade de refletirmos sobre a atuação no filme proposto diz respeito à intimidade em cena. Entende-se que a experiência de trabalho em grupo por vezes escapa ao programado e invade o acontecimento. Isso que foge ao domínio é o que muitas vezes sustenta a cena. É um olhar que perfura o representativo e atualiza o “estar juntos” acumulado pelos anos. E essa intimidade confere uma camada autônoma que é uma potencializadora afetiva. Compreende-se, aqui, a intimidade como uma experiência compartilhada, preenchida de afetos que atravessam a criação da vida e da arte para o plural.

Por isso, diferente dos procedimentos que recorrem ao *casting*, em que atores e atrizes pouco se conhecem e a intimidade se torna algo a ser construído pelos ensaios e nem sempre alcançada, no filme *Inferninho* ela atravessa e se percebe pelos olhares, pausas, tons que dizem respeito a todo esse acúmulo. É algo que escapa do que é dito ou feito pelos corpos, mas que está no modo como agem e se relacionam. Há uma tensão que dura no corpo e logo pode ser percebida como um rastro na tela. Nessa paisagem ingressamos no território do invisível.

Seria possível olhar para o processo de elaboração deste filme questionando práticas recorrentes nos modelos tradicionais ao pensar a atuação no teatro e no cinema? Que aspectos

se situam além dos territórios tradicionalmente compreendidos entre essas linguagens que contribuem para pensar a atuação como singularidade e que não estão a serviço de um resultado premeditado pelo autor e até mesmo por quem atua? Seria possível afirmar a experiência do aqui e agora como forma de expandir o roteiro ou o texto dramático, a direção e mesmo a *mise en scene*? De quais modos, esse cinema permite que a atuação possa ocupar um território que é seu como acontecimento e como isso é percebido enquanto vestígios e rastros do real na tela?

Atuações de *Inferninho*: contaminações necessárias

Inferninho se passa dentro de um bar que dá nome ao filme e é gerenciado por *Deusimar*, personagem do ator Yuri Yamamoto. O local é habitado por um grupo de figuras distintas e peculiares, entre elas a cantora *Luiziane* (Samya de Lavor), o garçom *Coelho* (Rafael Martins), a atendente *Caixa-Preta* (Tatiana Amorim) e o marinho *Jarbas* (Démick Lopes), personagem que vem do mundo externo e envolve-se em uma relação amorosa com *Deusimar*, juntando-se ao grupo e ocasionando tensões na convivência local.

No filme, o bar e seus cômodos internos constituem o *set* de filmagem de todos os planos e funcionam como uma espécie de instalação, já que visivelmente não se trata de um bar enquanto estabelecimento comercial no espaço urbano, mas da construção de um espaço ficcional para realização específica do longa-metragem. O espaço é, nesse sentido, bastante cenográfico, aproximando-se do aspecto teatral e ganhando vida a partir da ocupação feita pelos corpos das atrizes e atores em jogo. A atriz Samya de Lavor comenta que o *set* se tornou uma extensão do palco, e que a própria estrutura das filmagens foi pensada nessa continuidade. Por este motivo, por vezes as cenas podem ser vistas como se fossem assistidas em um espaço teatral ou, mais propriamente, como uma peça filmada a partir de um olhar de direção que também atua junto ao acontecimento, através do ponto de vista escolhido para cada tomada.

Em um plano ficcional, pode-se dizer que o bar é o universo onde a narrativa se instala, sendo uma espécie de mundo particular que possui sua própria estética, lógica de operação e relações. Os acontecimentos que causam tensões no plano ficcional ao longo da narrativa partem sempre do mundo externo, vindo através de visitantes, compradores e viajantes. Estas interferências desestabilizam o universo de *Inferninho* e, em especial, da protagonista *Deusimar*, afetada de diversas formas e desejando, de algum modo, ir para além das paredes do próprio estabelecimento e conhecer este mundo além. O que pode ser compreendido como metáfora possível ao se pensar a relação dialógica entre o dentro e o fora.

De acordo com a equipe, a composição das personagens surgiu de ideias propostas pelas atrizes e atores, estimulados também pelo desejo de utilizar materiais de acervo do próprio grupo em cena, como figurinos e acessórios. Este aspecto torna presente uma estética já pesquisada pela companhia ao longo de seus 20 anos de trajetória cênica. Durante a entrevista concedida para este artigo, Rafael Martins faz referência a um projeto anterior sobre o qual o *Grupo Bagaceira* vinha se debruçando, chamado *Incerto*, e que *Inferninho*, seria um projeto de contraste a este trabalho. Em *Incerto* trabalhou-se com aspectos mais próximos das atrizes e atores, em tom confessional. No filme esses disparadores serviram para consolidar a ficção. Assim, o marco ficcional tornou-se mais potente, adentrando o real com foco à intimidade em grupo.

No filme, é possível notar que as personagens partem de composições que poderiam ser tidas como estereotipadas, mas que, no entanto, acabam por ganhar outras tonalidades, tensionando a própria questão do clichê como parte de sua composição. Este é um dos pontos comentados pela atriz Samya de Lavor na entrevista. A atriz menciona que a equipe assumiu o risco de trabalhar com uma estética que poderia beirar o caricato ou o infantilizado, mas que de alguma forma conseguiu estabelecer-se em um território potente para a construção narrativa. Das personagens vistas na tela surgem figuras como *Mickey Mouse*, *Darth Vader* e *Homem-Aranha*, além de ser possível notar o estereótipo também na composição do núcleo central da narrativa, que se utiliza de certa intensificação de elementos tipificados nas roupas e em algum nível na própria postura cênica, que tendem ao melodrama. O que aponta para uma atitude de desacordo frente ao estabelecido no campo da eficácia estética moldada por uma construção menos arriscada – ou experimental – de suas composições.

A atriz afirma que o melodrama já era um território em que o *Bagaceira* transitava em suas criações, e que essa escolha para o filme deixou o restante da equipe receosa quanto ao risco de as atuações caírem no “ridículo” ou em caricatura extrema. O que acontece neste processo é a conversão das personagens aparentemente definidas enquanto uma identidade fixa, mas que no trabalho das atrizes e atores, torna-se um terreno propulsor de intensidades nas atuações. “O melodrama procede como uma violação extrema das conexões usuais da vida cotidiana, (...)” (CAMARGO, 2007:02). Deste modo, é interessante pensar a forma melodramática como esse espaço de potência para agir, sendo:

(...) fator que insere uma surpresa na vida da personagem, geralmente, desagradável. Essa surpresa reestrutura, tanto para o espectador como para o ator, a vivência do lugar-comum em que está inserido. Essa violação

normativa e o desejo do espectador de observar seu desenvolvimento favorecem o surgir de uma forte relação emocional com a plateia. O problema vivido pelo melodrama propõe, cena após cena, inserir o espectador na possível vivência da situação, como se a ação melodramática sempre se submetesse à Natureza e ao acaso que nos envolve. (CAMARGO, 2007:02)

A questão da utilização dos estereótipos como forma de tensionar clichês é pensada por Anne Bogart em seu livro *A Preparação do Diretor*, onde a autora sugere a possibilidade de olhar para os estereótipos como aliados. Bogart (2011) retoma a etimologia da palavra estereótipo, que estaria relacionada à solidez e argumenta por uma ação artística que possibilite “atear fogo aos estereótipos”:

A tarefa fica de repente muito concreta, muito definida. Um estereótipo é um continente da memória. Se esses continentes culturalmente transferidos são penetrados, aquecidos e despertados, talvez possam, no calor da interação, recuperar o acesso às mensagens, significados e histórias originais que eles incorporam. (BOGART, 2011, p. 99)

Em *Inferninho*, é perceptível o movimento do elenco ao longo da narrativa, deslocando-se de uma imagem prefigurada em torno do melodrama para situar-se na fronteira entre aspectos do gênero e aquilo que o fratura, o que constrói, no próprio ato de contracenar no aqui e agora, a diluição das expectativas que seriam as tradicionalmente esperadas para os conflitos que se apresentam. A tensão com o clichê se estabelece a partir de uma estética visual e narrativa que é rompida pelos procedimentos da atuação. A oposição observada diz respeito às ações do elenco e da direção, mais pelos aspectos invisíveis e afetivos, e menos pelo que se lê enquanto uma busca formal em si. Com isso, pode-se dizer que o filme se utiliza de elementos da cultura pop e toma este referencial para tensioná-lo e até mesmo rompê-lo.

Como o proposto pelo pensamento de Bogart (2011), a utilização dos clichês fora de seus espaços de reafirmação pode nos fazer ver algo de potente que reside em seu cerne, ou ainda denunciar as tradições opressoras das quais eles surgem. No filme em questão, percebemos uma reafirmação de figuras socialmente colocadas às margens e um jogo constante com a ideia de marginalidade historicamente atribuída aos espaços rejeitados socialmente, seja por uma questão geográfica, de classe, de gênero, de raça e/ou por uma conduta moral reprovada pela cultura patriarcal hegemônica. Prostíbulos, bares, espaços de festa, boemia, ocupados por mulheres consideradas promíscuas, artistas negras, travestis, lésbicas, gays e outros seres, que perante a sociedade carregam consigo a insígnia do esquisito ou, como na música de Caio Prado, *não recomendados*.

O universo narrado em *Inferninho* se junta a uma série de outros inferninhos pelo Brasil afora, como diz a própria equipe em *live* transmitida pelo projeto *Cinecluble Cinelatino via YouTube*, em 22 de maio de 2020. O “inferninho” é um espaço facilmente reconhecido por quem se relaciona com a vida noturna das cidades brasileiras, seja nas capitais ou nas cidades interioranas. Este cenário também faz parte de uma longa trajetória de investidas vanguardistas na história do cinema nacional, como aquelas que se instauraram nos anos 60 e 70 sob o olhar censor da Ditadura Militar. Este parece ser um aspecto histórico vívido ao observarmos a composição do longa-metragem enquanto proposta narrativa e estética dos nossos tempos. O que também pode remeter à própria trajetória de grupo teatral e ao exercício artístico que nasce de uma condição de marginalidade diante das condições mercadológicas de produção, operando pelo viés da poesia e do fazer no plural como modos de (re)existência.

Consonante, é possível que o ponto de ruptura em relação aos estereótipos esteja nas relações que o grupo de atrizes e atores desenvolvem no *set*, frente às câmeras de filmagem. As intensidades se modulam nas relações vivenciadas pelo elenco no instante do jogo e distanciam-se da necessidade de representação de personagens em unidades preservadas, potencializando a ação criativa durante o próprio fazer. As tensões que se criam através das relações sugerem uma intimidade que poderíamos tomar como reconhecida dentro da linguagem teatral, pensando especialmente nas questões que envolvem o trabalho em grupo firmado durante anos seguidos. Por isso, a tela é preenchida por “certos segredos” que invadem o corpo de quem assiste.

Os olhares na chegada de Jarbas (Démick Lopes) estimulam certa ambiguidade. Há um mundo que pode ser inventado por detrás desse olhar. Ele revela e esconde algo. Algo que pode ser traduzido pela curiosidade pelo estranho, mas que também revela uma camada de reencontro. O quanto do que sustentam esses olhares diz respeito às próprias pessoas que atuam? Existe uma camada íntima que escapa ao ficcional e se inscreve na narrativa? Percebe-se algo que está no corpo e que pode ser o resultado da amizade vivida com paixão em torno do fazer artístico que se manifesta no contato mediado entre as atrizes e os atores, envolvidos pela camada ficcional.

Intensidades em fluxo

As atuações observadas remetem a um tipo de procedimento que está baseado primeiramente nas relações criadas em jogo entre as atrizes e atores. Algumas passagens podem servir de exemplo para este apontamento, em especial em uma das cenas finais, em que o personagem Coelho se dirige a Deusimar no momento em que ela está a ponto de cometer

suicídio. É perceptível neste diálogo em que o ator, fantasiado sob essa figura um tanto mítica, ou mesmo absurda às tradições realistas do cinema, adentra camadas de profundidade na atuação que tornam a transformar a si próprio e, também, o ator com o qual contracena, de forma acontecimental e inesperada. De acordo com o elenco entrevistado, o diálogo nesta cena superou o planejamento roteirizado e fez-se ato durante a gravação. Démick Lopes cita esse momento como uma espécie de “revelia” ao modelo tradicional utilizado no cinema com relação aos cortes. Seguindo a decupagem clássica, o ponto de corte vinha bem antes do que acabou se concretizando, isso porque a condição do aqui e agora, do encontro, do estar frente a um amigo de longa convivência, permitiu aos atores se apropriarem do momento e extrapolarem a ficção. A vida atravessou a criação e os atores levaram em conta sua necessidade naquele instante.

Essas camadas que Rafael Martins adentrou na cena revelam que os afetos que transformam atrizes e atores podem desestabilizar a estrutura prévia construída pela equipe de criação para as gravações. As possibilidades de deixar-se transformar pelo aqui e agora da filmagem abrem um território de ambiguidade nos próprios personagens, que se constroem pela experiência de intimidade entre atores. No caso do personagem do Coelho, no momento em que o ator permite a contaminação de sua vida na arte, em sua relação consigo mesmo e com o ator Yuri Yamamoto (Deusimar), a representação é perfurada mesmo que de modo efêmero. Aqui, a identidade da personagem é desestabilizada, entra em suspensão e se aproxima da ideia de *qualquer* discutida por Felipe Maciel Xavier Diniz (2016):

O qualquer pode ser aqui compreendido como um traço que assegura uma não adequação a nenhuma espécie de pertencimento. A qualidade é medida por nenhuma categoria compreendida a priori, nenhuma referência que não a possibilidade de todas as referências. O qualquer como potência, intermediário entre o inefável e o universal, que surge no contexto cinematográfico embalado por uma proposta formal que celebra a descontinuidade e o preenchimento do tempo no espaço (DINIZ, 2016: 05).

Nesse contexto, André Carreira (2018) aponta que, ao deslocar o centro da atenção do procedimento atorial da representação das personagens para a possibilidade de viver uma experiência compartilhada entre todas as pessoas que compõem o processo criativo, uma condição é evocada e coloca quem atua em frente às demais pessoas, constantemente “construindo vida ainda quando se constrói ficção” (CARREIRA, 2018:03). Com este pensamento movendo a prática, o centro do trabalho de atuação passaria a residir nas relações ou nos elementos relacionais que se pode explorar estando em cena. Como observa o autor:

Em uma cena com estas características a intimidade será um componente que estará sempre em jogo, ainda que o íntimo não implique aqui necessariamente em uma cena autobiográfica. O íntimo diz respeito à oferta profunda que deve reger o ato da atuação, ainda que isso não seja o principal elemento vincular em uma criação teatral. (CARREIRA, 2018, p. 4)

O pesquisador discute as questões éticas e políticas de uma cena que se compreende a partir de um aqui e agora e assim reafirma a potência de abrir espaços de ruptura diante do sistema mercadológico da Indústria Cultural, a partir de uma reflexão que propõe zonas fronteiriças entre a compreensão de “estar em cena” e “estar no mundo”. As ideias de ficção e personagem passam a ser, neste contexto, instrumentais para uma vivência compartilhada em sua máxima intensidade, abrindo janelas ao acontecimento e às transformações que permeiam artistas e público.

Compreende-se que o cinema capta os resíduos que as atrizes e atores produzem no momento em que estão realizando a cena, e torna-se interessante notar como estes resíduos podem ganhar força mesmo quando a câmera se coloca como mediadora. É possível compreender estes resíduos como parte de um acontecimento, o que tornaria mais palpável sua natureza vivaz e bastante notável diante do que se observa como resultado final do filme. Para isso, pensa-se aqui o acontecimento como aquilo que ocasiona uma espécie de ruptura no curso do que se vivencia, modificando e trazendo novas tonalidades e nuances a uma experiência. De acordo com o pensador Slavoj Žižek (2017), existe por natureza na definição de acontecimento algo de “milagroso”. O autor utiliza-se da perspectiva do amor para mencionar o que percebe existir no cerne deste conceito, que se dá em uma relação circular:

não me apaixono por motivos precisos (os lábios dela, seu sorriso...) – é por já estar apaixonado que seus lábios etc. me atraem. É por isso que o amor, também, é acontecimental. Ele é a manifestação de uma estrutura circular em que o efeito acontecimental determina retroativamente suas causas ou razões. (ŽIZEK, 2017:07)

Desta forma, pode-se pensar que não é possível determinar onde inicia e por qual motivo percebe-se que algo de disruptivo se passa durante uma gravação, contudo, as marcas ou vestígios da transformação podem ser apreendidas. Ainda na busca por fornecer possíveis pistas do que constitui um acontecimento em seu cerne, Žižek aponta como característica básica de um acontecimento o surgimento de algo que desestabiliza qualquer estrutura estável instaurada. E observa que, “em sua forma mais elementar, um acontecimento não é algo que ocorra dentro do mundo, mas uma mudança no próprio arcabouço pelo qual percebemos o mundo e nos envolvemos nele”. (ŽIZEK, 2017:9)

Com base nestas definições, pode-se utilizar este olhar para pensar as rupturas observadas ou capturadas ao longo de uma experiência de atuação, seja na condição de atriz/ator ou de público. Neste contexto, a noção de acontecimento aparece diretamente ligada ao reconhecimento de uma cena que se propõe enquanto experiência e se faz (e refaz) no instante mesmo em que acontece, adentrando as camadas mais profundas da representação. Pensando em relação ao trabalho das atrizes e atores, este aspecto pode se inserir em um pensamento acerca da condição da atuação, como sendo reconhecida por quem atua como obra em si, independente da linguagem na qual está inserida. Pode-se pensar, deste modo, que quem atua coloca-se em situação e esta é uma operação que não visaria satisfazer necessidades de linguagens específicas, como a cinematográfica ou a teatral, mas sim à disposição para vivenciar a experiência propriamente.

Este pensamento é amplamente discutido por Karina Mauro (2010), ao se referir a um acionar em cena que não diz respeito à lógica de tentar representar uma personagem ou um texto cênico, mas sim, experienciar através do próprio acontecimento o que se passa no momento da atuação. Mauro (2010) observa as distinções entre uma concepção transitiva de atuação, que estaria baseada na ideia de atrizes e atores estarem à serviço de uma obra, seja buscando satisfazer a uma ideia de personagem ou mesmo às intenções da direção, e uma outra concepção reflexiva. No segundo aspecto, é a própria experiência do corpo e a criação de quem atua que é privilegiada e a atuação é compreendida enquanto fluxo, se afirmando como obra autônoma.

Em estudos voltados especificamente para as condições de atuação, que se construíram e foram se consolidando na criação cinematográfica, Mauro (2016) discorre sobre a influência do crescimento da indústria na destituição da autonomia atorial. Para a autora, é possível afirmar que o espaço teatral veio, ao longo de décadas, reservando mais espaço de autonomia às atrizes e atores, o que, no entanto, não deveria reduzir o papel fundamental das atuações nas composições filmicas. Com a experiência de *Inferninho*, podemos também problematizar o local restrito, tradicionalmente destinado aos elencos nas gravações, e pensar a transformação da linguagem cinematográfica a partir de interferências que partam do campo criativo das pessoas que atuam.

Tela e palco sem limites físicos

Parece que operar por meio do encantamento e da contaminação entre as diferentes vozes do filme se mostra um anseio do *novíssimo cinema brasileiro*, em que os corpos assumem

lugar de destaque na narrativa tendo em vista os encontros proporcionados antes e durante o ato de filmar, o que sugere outras camadas em *Inferninho*. Camadas essas que não assumem o primeiro plano narrativo, mas que precisam ser descobertas por quem assiste. A audiência encontra-se investigando aquilo que não está informado no quadro filmico. Há, nestes modos de se fazer cinema, a possibilidade de mobilização de quem vê diante da exibição, em que o impacto e as intensidades dos encontros entre os corpos frente à câmera têm a potência de afetar quem assiste e convocar sua presença ativa (mesmo que sentados em suas poltronas).

Ao pensar os corpos que mobilizam o cinema em suas potências de construir novas realidades, as presenças que estão do outro lado da tela encontram ressonância no pensamento de Jean-Louis Comolli (2008: 176), que, mesmo se referindo especificamente ao cinema documentário, demonstra que pensar estas presenças são eternos movimentos que vão além do filme enquanto resultado, sendo atores ou não-atores:

(...) Esses homens e essas mulheres que nós filmamos, que nessa relação aceitaram entrar, nela irão interferir e para ela transferir, com sua singularidade, tudo o que trazem consigo de determinações e dificuldades, de gravidade e de graça, de sua sombra – que, com eles, não será reduzida -, tudo o que a experiência de vida neles terá modelado. (...) Isso quer dizer que nós filmamos também algo que não é visível, filmável, não é feito para o filme, não está ao nosso alcance, mas que está aqui com o resto, dissimulado pela própria luz ou cegado por ela, ao lado do visível, sob ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos corpos e entre eles, nas palavras e entre elas, em todo o tecido que a máquina cinematográfica, - que ao seu modo é uma parca -, trama. (COMOLLI, 2008: 176)

Em *Inferninho*, a escolha abundante pelo primeiro plano e o abandono de planos gerais pode ser compreendido, para além de uma questão estética, como também uma escolha política. A escolha por um plano de proximidade e que propõe um olhar que dura no corpo diz respeito ao desejo de preencher a tela com o que escapa pelos olhos, pela pele, através das intensidades de um corpo vivo frente ao outro. A opção abundante pelo primeiro plano seria uma tentativa de ancorar-se na atuação e na sua capacidade de afeto puro?

Entende-se, aqui, que a câmera convida o olhar do espectador a se tornar cúmplice de quem atua, é um modo possível de perceber ou mesmo “des-cobrir” os sentidos invisíveis, mas perceptíveis no aparato filmico. A busca por acompanhar as atuações garante um espaço do olhar do espectador. Esses rastros afetivos deixam-se reverberar pelas relações estabelecidas entre as atrizes e atores fora do enquadramento, onde a vida e a arte acumulada nos anos de grupo derrubam/constroem o representacional. Esses aspectos que mantêm as tensões entre o “dentro” e o “fora” do quadro ambientam a lógica espacial de *Inferninho* na tela.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Argos: Chapecó, 2009.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. Companhia das Letras: São Paulo, 2009.
- BOGART, Anne. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**. Editora WMF Martins Fontes: São Paulo, 2011.
- BORRIAUD, Nicolas. **Radicante**. Adriana Hidalgo Editora: Buenos Aires, 2009.
- CARREIRA, André. “A atuação teatral como prática fronteiriça”. **Efetividade da ação: pensar a cena contemporânea**. (Orgs. André Carreira e Stephan Baumgärtel). Gramma: Rio de Janeiro, 2018 (p. 1-17)
- CINELATINO – **Debate com Fábio Ramalho, Guto Parente, Pedro Diógenes, Rafael Martins e Nay Mendl**. Realizado pelo projeto de extensão ‘cineclub cinelatino’ da Universidade Federal da Integração Latino-Americana em 22 de maio de 2020. Acessado dia 05 de novembro de 2020 em: https://www.youtube.com/watch?v=MguQrO7cebs&t=3970s&ab_channel=CineclubCinelatino
- IKEDA, Marcelo. “O “cinema de garagem”, provisoriamente: notas sobre o contexto de renovação do cinema brasileiro a partir da virada do século”. In Revista Aniki. vol, 5, nº 02, 2018.
- JAQUARIBE, Ana Elisabete Freitas. **“Os Incompreendidos”: as novas práticas e poéticas do audiovisual do Ceará, a partir da experiência do Alumbramento**. Tese de doutorado apresentada na Universidade Federal do Ceará. 2017.
- LAVOR, Samya; LOPES, Démick; MARTINS, Rafael. **Entrevista realizada com atores e atriz de Inferninho**. Data de realização: 25 de novembro de 2020 via Zoom Cloud Meetings. Duração: 125 minutos.
- MAURO, Karina. “Apuntes sobre una cuestión pendiente: la actuación cinematográfica”. In Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual; Imagogafía; 13; 4-2016; 1-25
- MAURO, Karina. “Problemas y limitaciones de la Acción Actoral entendida como representación”. In Afuera Buenos Aires, n. IX, 2010.
- ROYO, Pérez. “Componer el plural”. In: **Componer el plural: Escena. Cuerpo. Política**. Polígrafa: Barcelona, 2016.
- SOUZA, Roberta. “Grupo Bagaceira de Teatro comemora 20 anos com programação de aniversário virtual”. Matéria realizada pelo Diário do Nordeste, 29/05/2020. Acessado em <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/grupo-bagaceira-de-teatro-comemora-20-anos-com-programacao-de-aniversario-virtual-1.2250702>
- ŽIŽEK, Slavoj. **Acontecimento: uma viagem filosófica através de um conceito**. Zahar Editores: Rio de Janeiro, 2017.
- CAMARGO, Robson. “Melodrama, o espetáculo e suas categorias”. In **Memória ABRACE IV - Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Abrace: Campinas, 2007. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1226>. Acesso em: 12 mar 2021.
- COMOLLI, J.L. “Sob o risco do real”. In **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Editora UFMG: Belo horizonte, 2008.
- DINIZ, F. M. X. “O Personagem-Qualquer no Cinema Contemporâneo Brasileiro”. In **Atas do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM**, 39, 2016, São Paulo. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016>. Acesso em: 12 mar 2021.
- PARENTE, Guto; DIÓGENES, Pedro. **Inferninho / Brasil**, 2018. Distribuído pela *Embaúba Filmes* (Belo Horizonte).

KINTSUGI - 100 MEMÓRIAS: REFLEXÕES SOBRE UMA ATUAÇÃO CONTEMPORÂNEA

*Jônata Gonçalves da Silva*⁹
*Luciellem dos Santos*¹⁰
*Marlon Almeida Spilhere*¹¹

Resumo: O presente artigo visa a elaborar um pensamento analítico sobre o espetáculo *Kintsugi - 100 memórias* do Lume Teatro, da cidade de Barão Geraldo (SP), e refletir sobre a atuação a partir do conceito de contemporâneo proposto por Giorgio Agamben. São abordados uma visão de teatro de grupo pautada nas singularidades dos corpos que compõem o coletivo; o mapeamento das transformações do treinamento de atores do grupo em questão; e a intimidade como forma de possibilitar a cumplicidade entre atores e espectadores.

Palavras-chave: Afetos; Atuação contemporânea; Intimidade; Teatro de grupo; Treinamento de atores.

KINTSUGI - 100 MEMORIES: REFLECTIONS ON A CONTEMPORARY PERFORMANCE

Abstract: This paper aims to elaborate an analytical thought on the play *Kintsugi - 100 memories* by Lume Teatro, from Barão Geraldo (SP), and to reflect on that performance from the concept of contemporary, as proposed by Giorgio Agamben. A vision of group theater based on the singularities of the bodies that compose the collective is approached, as well as the mapping of the transformations of the group's actor training and the intimacy as a way of enabling complicity between actors and audience.

Keywords: Affections; Contemporary acting; Intimacy; Group theater; Actor training

Ao visitarmos o conceito de contemporâneo apresentado por Giorgio Agamben, podemos encontrar formas para pensar o que seria uma atuação contemporânea. Para o filósofo italiano, contemporâneo é aquilo que pertence ao seu tempo, mas que entra em confronto com ele, ou seja, busca questioná-lo e repensá-lo. Seria, então, uma relação conflituosa com o tempo presente, uma busca por repensar o agora já numa projeção para refazer um futuro (AGAMBEN, 2009). Então, o que é uma atuação contemporânea? Quais as tensões que essa atuação propõe ao seu próprio tempo?

A atuação contemporânea parece estar em um constante lugar de crise, pois se assemelha mais a uma aparência esparramada, algo que estará sempre deslizando pelas bordas

⁹ Mestre em Teatro e aluno do curso de Doutorado em Teatro no Programa de Pós-graduação em Teatro da UDESC. Pesquisa atual: Mapas do Teatro Físico: Um recorte da produção teatral catarinense. E-mail: jonatagoncalvess@gmail.com.

¹⁰ Graduada em licenciatura em Educação Física e aluna do curso de Mestrado em Teatro no Programa de Pós-graduação em Teatro da UDESC. Pesquisa atual: Nise da Silveira e a atuação contemporânea: Reflexões sobre os inumeráveis estados do ser e a atuação por estados. Órgão financiador: FAPESC. E-mail: luciellemproducao@gmail.com.

¹¹ Graduado em licenciatura e bacharelado em Teatro e aluno do curso de Mestrado em Teatro no Programa de Pós-graduação em Teatro da UDESC. Pesquisa atual: Cyberpunk Burlesque: O artista vivendo em uma distopia. Órgão financiador: CAPES. E-mail: marlonspilhere@gmail.com.

da linguagem, e se ela permanece nesse constante deslizar, dizer que ela é uma prática, uma busca permanente parece mais adequado do que apresentar uma forma única.

Por esta atuação fazer parte deste tempo, é importante compreendermos como os grandes acontecimentos do século XX causaram impactos nas formas de relação interpessoal, pois as ideologias foram postas em crise e a revolução tecnológica abriu meios para o privado ir a público, confundindo estas barreiras. Diante disso, temos um teatro que é feito neste contexto de incertezas ideológicas e com o avanço das mídias que modificaram as formas de comunicação, compactando tempo e espaço. Para dialogar com o conceito de Agamben, a atuação à qual estamos nos referindo estaria numa constante busca que sabe que está neste tempo, mas que deseja uma reinvenção dentro dele.

Neste trabalho fazemos um esforço para conceituá-la, buscando junto ao campo da prática experimentações que explorem esse espaço de reinvenção para descobrir outras maneiras de atuar. Assim, refletiremos sobre a peça *Kintsugi - 100 memórias* do Lume Teatro, de Barão Geraldo (SP), dirigida por Emílio García Wehbi com dramaturgia de Pedro Kosovski, por considerarmos esta experiência cênica um exemplo de um trabalho de atuação que se situa num espaço contemporâneo.

Começaremos a descrição da peça com os espectadores se acomodando em cima do palco, que se encontra no formato semiarena e no chão há apenas um vaso de cerâmica com uma iluminação que lhe dá foco. Duas atrizes, Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson, e dois atores, Jesser de Souza e Renato Ferracini, entram no palco, se posicionam ao redor do vaso, cada um com um copo pequeno nas mãos, brindam e bebem o líquido. O brinde entre os quatro atores no centro da cena inicia como um ritual comum de confraternização, mas o momento se rompe tangivelmente com Renato Ferracini, que, erguendo o vaso de cerâmica até a altura do peito, estende os braços e abre as mãos, provocando a inevitável queda do objeto. O choque do vaso de cerâmica contra o solo acontece. O golpe contra o tablado do palco o faz romper em vários pedaços. Unidades do todo, mosaico de uma memória rompida, estilhaçada.

Da energia liberada do impacto seco, os pedaços se repelem, espalham-se pelo chão. Os cacos são recolhidos pelas atrizes e levados até uma pequena mesa, onde Ferracini está preparando para que seja feita a reconstituição do objeto quebrado. Durante todo o espetáculo, os atuantes revezam-se num canto da cena, cuidadosamente colando os cacos, unindo as pontas, aparando as arestas, preenchendo persistentemente as lacunas em um ato coletivo de reconstrução.

Uma colcha de retalhos se constrói como se os cacos compusessem a estrutura de um vaso formado por diversos tipos de memórias: memórias-objetos, memórias-biográficas, memórias-físicas, memórias-histórias, memórias-músicas e memórias-afetos.

Colla começa o texto da peça mostrando uma revista e o título dela: “Memória, mude seu passado e seja mais feliz.” Essa manchete em uma capa de revista traz a reflexão sobre o mal de Alzheimer. Mas o que a atriz propõe, ou quer propor, quando abre a possibilidade do questionamento: mudar o passado? Durante todo o espetáculo somos cúmplices dessas histórias, das memórias atravessadas nestes corpos.

As cenas vão se construindo de maneira multifocal, onde cada ator está fazendo uma ação diferenciada, o que permite aos espectadores a opção de focar onde desejarem. Ferracini inicia seu texto com a primeira versão do jantar de encerramento do ano de 2009, que ocorreu em sua casa nova. Ele nos conta que nesse jantar estavam presentes os sete atores do Lume e um diretor europeu com quem eles mantinham uma relação de respeito e já haviam realizado alguns trabalhos em conjunto. Durante a peça, os nomes citados são apenas dos atores presentes, enquanto o diretor é nomeado como Alfa, e os demais componentes do grupo, que não estão nesse elenco, são Beta, Gama e Delta. Enquanto essa versão é contada, os demais atores estão colando os cacos para reconstruir o vaso, ação que permanece ocorrendo durante a peça, que tem duas horas de duração.

A ideia do jantar era confraternizar e comemorar as conquistas do Lume durante aquele ano. Para isso, foi encomendada uma grande quantidade de comida japonesa e saquê, que, de acordo com Ferracini, é uma das paixões do grupo muito próxima da de fazer teatro. Alfa sugeriu durante o jantar que cada um falasse suas ideias sobre o futuro do Lume e, durante essa conversa, Ferracini comenta de sua dedicação à academia de ginástica, falando que gostaria de experimentar outras formas de treinamento físico, diferentes daquelas que eles vinham fazendo, e diz: “Estou treinando mais do que vocês aqui... Eu não preciso de vocês, eu não preciso de vocês para nada.” Essa fala causou um desconforto nos presentes e Gama contestou Ferracini com tom alterado, assim gerou uma discussão entre os dois atores. Foram pratos, garrafas, copos e outros objetos quebrados. Renato Ferracini diz que os demais atores ficaram em silêncio enquanto ele e Gama discutiam. Após o acontecido, ele quis sair do grupo, foi a um hotel distante da cidade em que morava, ficou incomunicável, mas, depois de dois dias, retornou e disse que permaneceria no Lume.

No decorrer do espetáculo, cada um dos atores conta a sua versão da história, oferecendo aos espectadores diferentes visões e detalhes daquele jantar e de outras memórias. Especificamente cem (100) delas, individuais e coletivas, como matéria prima, substrato de

criação. Relatos íntimos dos atores, de pessoas com Alzheimer entrevistadas durante a pesquisa de campo e até mesmo sobre os percalços que naturalmente um grupo com a trajetória do Lume já enfrentou e ainda enfrenta. A narrativa é cirúrgica e, como um bisturi, corta cada camada de pele desses corpos. Expondo cicatrizes, gorduras, músculos e ossos. Corpos que hoje apresentam mais dores, peles mais flácidas, porém corpos ainda mais presentes, vivos e carregados de poesia. Eles ilustram todas as histórias trazendo ao palco muitos objetos, antigos e novos, que vão formando uma instalação lembrando um museu.

Ao remontar à história do jantar perante nós, espectadores, são expostas memórias diversas, que estão impregnadas em seus corpos, em suas biografias, em suas escutas pelo mundo como sujeitos e como coletivo de artistas. As memórias parecem ser o disparador para tudo o que acontece ao longo do espetáculo. A intensidade percorre as cenas e contamina os quatro atores em “microações” que nos afetam enquanto espectadores. Desde os primeiros relatos, que contam histórias sobre seus objetos mais novos e seus objetos mais antigos, podemos sentir que o material-memória trazido é combustível para a atuação. Esses objetos são relíquias pessoais dos atores, heranças de antepassados ou simplesmente suas aquisições mais recentes, que são acumuladas no palco durante o espetáculo.

As histórias de cada objeto nos permitem entrar nas narrativas e construir imagens rapidamente, pois as vozes dos atores estão quase sempre afetadas por algum movimento. Este afetar-se vai ao encontro da ideia de um “atletismo afetivo” artaudiano, onde o corpo atinge um estado físico que lhe transforma através de emoções, estados e outros materiais físicos como uma busca para a construção de uma atuação não-representativa. Conforme Antonin Artaud:

É preciso admitir, no ator, uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos. O ator é um verdadeiro atleta físico, mas com a ressalva surpreendente de que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo que é paralelo ao outro, que é como o duplo do outro embora não haja no mesmo plano. O ator é como um atleta do coração (ARTAUD, 2006, p. 151).

O público poderá perceber que essas memórias trazidas desnudam os atores, desestabilizam e impulsionam a sua atuação para um lugar onde há um desejo maior de uma atuação no aqui e no agora, do que uma atuação representacional ou interpretativa. Algo acontece na cena que torna perceptível o que o ator Renato Ferracini, em suas pesquisas junto ao Lume, chama de zona de fronteira, zona de turbulência ou zona de experiência. A memória seria um elemento colocado durante o trabalho em sala para desestabilizar e potencializar o material da atuação: “a criação por meio da memória (que em si já é criação, mas falamos a

partir de agora de um processo construído, estético) se dá em uma zona de forças (in)constantes, à qual dei o nome de zona de turbulência” (FERRACINI, 2013, p.86).

Acessar estas zonas ou cruzar estas fronteiras seria o gerador de “microações” que vão gerar “microsentidos” para as cenas, “micropercepções” para o público como uma atuação baseada em percepções sutis, diferente da representação que está no campo das “macropercepções”, “macrocentidos” e “macrosignificados” (FERRACINI, 2013).

Estas sutilezas no trabalho dos atores fazem parte de toda a experiência proposta em *Kintsugi - 100 memórias*, dilata-se o tempo ao deixarmos-nos ser penetrados pelas memórias, e nos tornamos aos poucos impregnados pelo movimento, pela voz, pela música ou simplesmente pelas histórias contadas.

É possível perceber a visível transformação nos corpos das atrizes e dos atores em cena ao longo dos anos. Corpos outros que carregam anos de treinamento, pesquisa e muita poeira dos palcos por onde passaram. Porém, naturalmente, hoje em dia não são os mesmos corpos jovens do início de suas carreiras. Os cabelos brancos denunciam os anos de experiência. Todavia, os movimentos, as ações, mesmo não sendo tão acrobáticos como em um passado remoto, são imbuídos de uma técnica aprimorada (FERRACINI, 2013).

Durante o espetáculo há momentos em que os atores realizam uma corrida sem sair do lugar, até atingir o cansaço, fazem outras demonstrações de seus treinamentos físicos e relatam as mudanças que ocorreram no corpo ao longo dos anos, como peso, gravidez e envelhecimento. Diante desses relatos, a corrida cria imagens metafóricas sobre o anseio de chegar nesses lugares escondidos nos cantos obscuros da nossa existência e que vão se distanciando à medida do passar do tempo. Estas imagens se sobrepõem ao fato de que fisicamente esses mesmos corpos agora apresentam diferenças diante do treinamento que lhes constituiu como grupo referência do teatro físico no Brasil.

É relativamente comum vermos a atribuição de conceitos relacionados à técnica do ator e a corporeidade da cena ao analisarmos a produção do Lume. Afirmamos esta que se confirma quando Luís Otávio Burnier (1956-1995), um dos fundadores do grupo, defendia a instauração de uma técnica no processo de formação do ator:

De fato, para um ator de nada serve trabalhar o corpo, se ele não constituir um meio pelo qual pode entrar em contato consigo mesmo e com o espectador. Da mesma forma que a arte conversa com a percepção sensorial do espectador, ela o faz com a do artista ao acordar, dinamizar elementos adormecidos, latentes e potenciais do ser (BURNIER, 2009, p. 24).

Portanto, para Burnier, a técnica é necessária para o ator construir caminhos, acessos claros de compreensão e realização do seu ofício. O Lume, em sua trajetória artística, por ora utilizou o corpo do ator de forma potencialmente vigorosa em suas montagens. Poética que também era ministrada em suas oficinas práticas, onde jovens atores foram lapidados dentro de uma disciplina rígida com base em exercícios corporais direcionados para a cena.

Atualmente, o Lume permanece oferecendo seus cursos ligados a procedimentos de atuação, porém respeitando as diferentes poéticas adotadas por seus integrantes. Em um determinado momento da história do grupo, sua produção era baseada em treinamentos e exercícios, em muitos dos quais era proposta a busca da exaustão física para se criar algo novo, uma nova energia, não cotidiana e que está a serviço da construção cênica. Hoje, observa-se uma mudança. Vemos uma relativização nesse treinamento, por exemplo, o pensamento que Ferracini traz em seu livro “Ensaio para atuação”. Para ele, baseando-se em um pensamento a partir de Espinosa, a potência de um corpo não está mais em sua capacidade de realizar uma ação técnica com precisão, mas na potência que este corpo tem de afetar-se e ser afetado por outros corpos. O corpo potente desloca-se da execução técnica virtuosa para uma capacidade de porosidade, como podemos observar em sua escrita:

A preparação do ator deveria focar seu trabalho muito mais em sua capacidade de compor com as forças e linhas que o atravessam para daí gerar ação do que em uma capacidade de agir tecnicamente e de forma somente precisa pelo tempo-espaço (FERRACINI, 2013, p. 118).

Podemos observar no espetáculo um mapa do treinamento atorial realizado pelo grupo e como sua pesquisa foi se transformando. Por ser um grupo de referência no que diz respeito ao treinamento do ator, ainda que esse treinamento seja ressignificado pelo grupo atualmente, o Lume acaba influenciando a pesquisa de outros artistas pelo país e fora dele com relação à corporeidade da cena. Desloca-se a questão física para outras camadas da atuação, como as do afeto, a técnica entrando como meio para aumentar a potência de relações.

O objetivo do ator passa, dessa maneira, a localizar-se na criação de um corpo ressonante e ligado em rede, onde a ação reverbera, acumula e preenche o espaço, criando linhas e formas, volumes e ritmos dentro do momento presente. Essa busca, para o ator, se dá por meio de tentativa e erro em alcançar um corpo vivo em estado de prontidão, aberto e sensível para os estímulos externos e impulsos internos. E é nesse ponto que os exercícios, dentro de uma metodologia criada para a formação do ator, ganham importância. Foi o que Eugenio Barba e Nicola Savarese também mencionaram, ao dizer que:

Usando os exercícios de treinamento, o ator testa a habilidade para adquirir uma condição de presença total, uma condição que terá de encontrar novamente no momento criativo da improvisação e representação (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 246).

Assistir aos quatro atores na cena de *Kintsugi - 100 memórias* é como ver quatro domadores de leões no meio do picadeiro. Em razão da configuração de semiarena, o espetáculo apresentado culmina com a potencialização do encontro e a sensação de cumplicidade. A expressão “domadores de leão” faz referência ao que o próprio ator Renato Ferracini comentou em seu livro “Ensaio de atuação”, quando fala de Luis Otávio Burnier - corpo fantasma onipresente no espetáculo - ao ver seu mestre Etienne Decroux utilizando “[...] sua tão geométrica e potente técnica como uma espécie de laço de corda ou chicote de domador para dominar essa força extraordinária que parecia ‘emanar’ de Decroux [...]” (FERRACINI, 2013, p. 27). Essa presença feral, domada por meio da experiência e técnica dos atuantes, criava na cena uma potência de afeto relacional entre os corpos daqueles que atuavam e também nos corpos de quem assistia. O corpo como um conjunto de práticas e atravessamentos. Um corpo que não se define somente no concreto, mas virtualmente expandido, dilatado no sentido que Barba traz quando fala que “A dilatação do corpo físico é de fato sem utilidade se não é acompanhada por uma dilatação do corpo mental. O pensamento deve atravessar de forma tangível a matéria [...]” (BARBA, 1995, p. 58). Ou seja, um copo inteiro, presente, preciso.

Nesse espetáculo, o elenco debate sobre a impossibilidade de executar os movimentos de outrora. Em alguns momentos, em forma de exercícios físicos que os levam à exaustão, eles “encenam” o seu conhecido treinamento de atores quase como um deboche irônico ao tempo e às crenças de seus próprios métodos, que já não são mais os mesmos. A obra nos convida a refletir sobre a memória do corpo do ator que não mais tem a mesma energia da juventude ao longo dos anos, pois o Lume é um grupo de teatro reconhecidamente focado no treinamento físico, tem sua pesquisa fundamentada no corpo do ator-bailarino que executa movimentos precisos, acrobáticos e virtuosos. Quando eles assumem o próprio fracasso físico, mostrando que não podem mais executar aqueles movimentos com a mesma precisão, nos deparamos com a mortalidade do corpo. O que passa a ser potência pode ser o fato de eles assumirem o seu fracasso físico perante o público tornando-se vulneráveis, imperfeitos e revisitando suas posturas e seus erros como seres humanos vivendo em comunidade.

A peça recorda antigos espetáculos do Lume, principalmente nos corpos, trazendo músicas e trechos de partituras físicas. Nesses momentos, os atores fazem uma reflexão sobre a potência dos corpos, que, depois de algumas décadas de trabalho muito intenso, passaram por um amadurecimento e também um acúmulo de marcas e cicatrizes do tempo. Porém, tudo é

combustível para produção de memória-física para os corpos produzirem afetos e assim gerarem algo significativo para os espectadores. Para quem assiste poderá ser uma experiência intensa ao vê-los afetados por estes materiais.

Quando o espetáculo vai se encaminhando para o fim, há um momento em que as atrizes e os atores xingam-se uns aos outros. Portanto, podemos perceber que a mescla entre realidades e ficções fica bastante aparente, pois imaginamos que, pela sua trajetória, mesmo com muita intimidade, eles não se fariam aquelas ofensas. Mas esse e outros momentos do trabalho nos deixam questões para pensar a atuação que ocorre no aqui e no agora. Do ponto de vista dos atores, como cada um deles se afeta e reage durante a atuação, ao ouvir aquelas ofensas das pessoas que amam? E para nós espectadores, como realmente foram feitas as ofensas naquele jantar? Até que ponto eles abriram, de fato, a sua intimidade para nós neste espetáculo?

Logo após esta cena, o elenco faz novamente a corrida sem sair do lugar até alcançar a exaustão, terminando com os seus corpos no chão. Na sequência, o ator Jesser de Souza finaliza com um poema de Álvaro de Campos, e o vaso que estava sendo consertado no desenrolar das cenas está restaurado. As luzes se apagam, havendo apenas um foco sobre o vaso.

A exposição das cicatrizes

Kintsugi, que está no título do trabalho, é uma técnica japonesa usada para colar peças de cerâmica com pó de ouro ou outros metais e que também se tornou uma filosofia de vida. A escritora espanhola Marta Rébon no jornal *El país* fez uma matéria sobre este tema:

Encaixando e unindo os fragmentos com um verniz polvilhado com ouro, eles restauraram a forma original da cerâmica, embora as cicatrizes douradas e visíveis tenham transformado sua essência estética, evocando o desgaste que o tempo provoca sobre as coisas físicas, a mutabilidade da identidade e o valor da imperfeição. Assim, em vez de dissimular as linhas de fissura, as peças tratadas com esse método exibem as feridas de seu passado, adquirindo uma nova vida (RÉBON, 2017).

Podemos fazer aqui uma analogia dessa técnica com a própria história do Lume, que é formado por sete pessoas, cada qual com sua singularidade, convivendo há mais de três décadas. É possível observar, na produção de grupos teatrais longevos, a tendência do trabalho a partir da coletividade. A companhia, esse corpo vivo composto por outros corpos particulares e únicos, organiza o trabalho criativo tornando-se o vértice central do processo de produção (CARREIRA, 2010). É dentro do grupo e a partir do grupo que poéticas são propostas, elaboradas e colocadas em fruição. De acordo com Renato Ferracini “O espetáculo de um grupo

é o encontro de opiniões, que em forma de ação acontece no espaço transformando-se num encontro de ações” (2013, p. 162). Um encontro de singulares que juntos podem se potencializar. Ferracini ainda comenta sobre esse desejo de se unir para criar poeticamente em momentos de crise ideológica:

A criação cênica contemporânea passa a ser um caldo de diferenças cujos processos, possibilidades, intensidades e experimentações são infinitos. O conjunto em potência relacional dessas singularidades, ou ainda, a repetição delas em diferenciação, gera o rizoma de possibilidades da criação cênica. Talvez seja essa a percepção da singularidade dos elementos cênicos que leva os grupos teatrais e os atores, cada vez mais a se embrenharem em processos colaborativos, pluriautorais, pois a ideia é justamente não criar mais a partir de um centro, mas através de agenciamentos de singularidades que se relacionam em diagonal (FERRACINI, 2013, p. 67).

Nesse espetáculo, podemos perceber como o elenco dialoga com essas diferenças de ideias, o que nos dá mais uma pista de uma atuação que se propõe ser contemporânea. Pois não há uma única ideia, são várias que se complementam. Exemplo disso é quando a atriz Raquel Scotti Hirson expressa ter uma inclinação política voltada à esquerda, rechaçando a atual exaltação à bandeira do Brasil como símbolo de patriotismo, um dos sentimentos enaltecidos na era da ditadura militar no Brasil (1964-1985). Os demais atores não retornam nesse assunto, vão abordando outros diferenciados, o que não torna um espetáculo totalmente ligado a este posicionamento, mas com matizes.

Como os atores relatam no próprio espetáculo, durante a trajetória do grupo, muitos desejos pessoais foram deixados de lado em nome da coletividade. Sabemos que as relações são caóticas porque unem esses diferentes. No grupo, houve um momento em que esta relação passou por uma quebra, como o vaso que está no cenário. Mas que eles escolheram restituir, agora olhando para ele com as cicatrizes que a restauração deixou.

Há um sentimento de nostalgia que paira sobre o espetáculo, que nos faz revisitar um passado que permanece operante no presente. Assim, ao contar suas histórias, há uma reflexão de como esse passado pode ser reconstruído a cada recontar. A poética nostálgica aqui não se apresenta apenas como um desejo de retorno a um passado idealizado. Não nos é apresentado um grupo que outrora era perfeito, como se não houvesse problemas antes da discussão do jantar de 2009 ou quando eram mais jovens, com mais disposição física para os treinamentos. O recordar desse tempo reinventa o tempo presente, ou seja, o passado permanece atuando e podendo ser reconstruído. A pesquisadora Svetlana Boym nos traz uma reflexão sobre o tema a partir do pensamento de Henri Bergson:

É precisamente essa desfamiliarização e sentido de distância que os impele a contar sua história, a narrar a relação entre passado, presente e futuro. Através dessa saudade, descobrem que o passado não é aquilo que não existe mais, mas, para citar Bergson (1988, p. 240), o passado é algo que “pode atuar e atuará ao inserir-se numa sensação presente da qual retira sua vitalidade” (BOYM, 2017, p. 161).

A técnica do *Kintsugi* é uma boa metáfora poética para olhar para o passado que está presente nas cicatrizes da peça restaurada, como também para gerar progresso e a partir dessas lembranças avançar para outros lugares. O que também dialoga com o conceito de contemporâneo abordado por Giorgio Agamben. O filósofo propõe um não abandono do passado para permanecer em busca da vanguarda de seu tempo, mas sim como este presente pode também dialogar com o arcaico para pensar o que está por vir (AGAMBEN, 2009). Neste sentido, a peça *Kintsugi - 100 memórias* se apresenta como contemporânea por se colocar neste contexto, olhando para o passado no momento atual, buscando como isto reinventa o futuro.

Entretanto, esta peça não deixa de nos mostrar que pertence a este tempo ao apresentar características que estão presentes em outros trabalhos teatrais, como a exploração da intimidade na cena. Nas últimas décadas, vemos uma ascensão de trabalhos que exploram o corpo dos artistas como espaço de realização da obra, trazendo o material autobiográfico com histórias que beiram a confissão. O pesquisador André Carreira comenta:

A aproximação entre o pessoal e o público na cena deve ser relacionado com a busca de novas funções para o teatro, especialmente a partir dos anos 80. A perda de lugares políticos de referência deu impulso a um teatro no qual prepondera a necessidade de autoexpressão, como forma política. E isso implicou em uma radical aproximação do público com o privado, pois o político se materializou, em grande medida na experiência pessoal, no registro corporal (CARREIRA, 2011, p. 334).

O uso do pessoal na cena teatral é também influenciado por apelos mercadológicos atuais, como a individualização do sujeito e as transformações nos meios de comunicação. Mas paradoxalmente a essa resposta ao tempo presente, o pessoal no teatro está também em uma busca por um aumento na potência da relação com quem assiste. Se as novas formas de relacionamento mediadas pelo virtual esvaziaram as relações, a intimidade propõe um religamento, no sentido que no teatro ao vivo¹² há um corpo dando testemunho, frente a outros corpos, de algo que experienciou em si, como aborda o pesquisador espanhol Óscar Cornago:

¹² Usamos o termo teatro ao vivo, pois este artigo foi escrito no período da pandemia causada pela COVID-19, quando as salas de teatro foram fechadas, o que gerou aparecimento de muitas formas de atuação nas plataformas virtuais. Neste caso, não iremos adentrar nessas questões, pois o espetáculo que abordamos foi apresentado em momento anterior à pandemia, o que nos permitiu, portanto, assisti a ele ao vivo. Mas deixemos em aberto para

Esses traços físicos são os que convertem a testemunha em uma joia preciosa do discurso contemporâneo sobre a verdade pessoal ou coletiva, a verdade da história. A aura que rodeia a testemunha não se apoia em sua capacidade de contar o que viu, sofreu ou experimentou, mas sim na própria presença de um corpo que viu isso, sofreu ou experimentou (CORNAGO, 2009, p. 101).

Em *Kintsugi - 100 memórias* os atores contam histórias íntimas que percebemos em seus corpos e que nos fazem sentir proximidade, por exemplo: quando Raquel conta como sua mãe analisava a genitália de suas irmãs; quando Renato expõe o desespero que a responsabilidade de ser pai lhe causou; quando Jesser fala das cartas que trocava em sua juventude com moças de outros países e quando Cris relata da internação de sua mãe em uma clínica psiquiátrica.

Ao se exporem, parecem fazer um convite que nos tira do *status* de um espectador distanciado, nos propondo assim uma conversa entre amigos. Há aqui também uma questão ética, pois do ponto de vista de Espinosa, a própria exposição da intimidade e a forma que os atores implicam seu corpo para o ritual teatral tornam-se um canal de possibilidades para criar relação com o íntimo de quem participa do ato. O ator Renato Ferracini, no artigo “A pesquisa em artes do corpo na academia”, escreveu:

[...] a ética de Espinosa nos ensina que se a relação das partes num corpo dado (seja o corpo singular, seja o corpo social, o corpo-cidade etc.) amplia de forma positiva a ação no mundo de todas as partes envolvidas, essa composição gera alegria (FERRACINI, 2016, p. 80).

Nesta perspectiva, a ética estaria na potência que os corpos têm de aumentar sua capacidade de relação com outros corpos, e esta capacidade pode ser chamada de um encontro alegre. A intimidade, então, seria uma possibilidade para este encontro.

Neste processo há ainda mais uma implicação ética, que está em uma troca de poderes, pois quem assiste passa a ser testemunha da confissão, assim, o espectador torna-se um participante ativo do acontecimento teatral. Ao ouvirmos os relatos nos tornamos conhecedores daqueles acontecimentos, o que também nos faz cúmplices (CORNAGO, 2009).

Esta estética da confissão feita pela testemunha que vivenciou os fatos, e está ali presente recontando, conversa com a necessidade de verdade que as obras de artes vêm buscando na contemporaneidade, influenciadas pelas novas formas de comunicação por meio de *selfies* e *webcams* (CARREIRA, 2011).

discussões futuras como os novos formatos de atuação em meio virtual dialogam com o conceito de contemporâneo aqui abordado.

Breves conclusões ou o que fica depois dos cacos colados?

Para finalizarmos, o espetáculo *Kintsugi - 100 memórias* pode ser entendido como uma proposta de atuação contemporânea não por nos apresentar uma estética específica ligada a cenários, músicas, figurinos ou ao texto não dramático. Mas, sobretudo, por fazer uma mescla de desejos estéticos expostos pelas histórias e pelos objetos, por apresentar um mapa que corta tangencialmente passado e presente do histórico do grupo e de cada integrante e, principalmente, por deixar lacunas sobre como atuar neste tempo.

Mas, como e para que atuar na contemporaneidade? Esta é uma questão que nos é apresentada em todo o espetáculo. O grupo nos diz como foi o seu treinamento atorial, nos demonstra as certezas que tinha sobre uma técnica de atuação eficaz e que agora parece ter-se dissolvido. Sentimos que o Lume nos diz que já não possui mais certezas e nos convida a pensarmos juntos sobre o fazer teatral na atualidade.

Compreendemos que o teatro contemporâneo busca, por conta da sua natureza, o distanciamento da representação mimética e também faz tentativas para perfurar as representações sociais. Para isto, se centra na realização de ações que possam gerar acontecimento, tendo como uma das ferramentas a intimidade.

A intimidade pode aparecer como um ato político diante da sociedade atual, mas também não deixa de trazer o risco de gerar corrosões. Para evitar que isto ocorra, pensamos que uma das formas que o grupo utiliza é a de propiciar que as cenas estejam com aberturas permanentes, passíveis de atualizações. Estas cenas, mesmo que sejam repetidas inúmeras vezes, possuem fissuras para que se atualizem e assim se reinventem.

A atuação contemporânea possibilita a justaposição de técnicas e de afetos construídos nos corpos de cada artista junto a outros corpos partícipes da cena. Tudo é costurado nesses corpos, anexado, grampeado, tatuado. Um ator, sendo do Lume ou não, é moldado pela sua biografia e de outras que o atravessam. As memórias e outras histórias inevitavelmente se entrecruzam nesta obra analisada e também na realidade dos presentes no ato performativo.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*: dicionário de antropologia teatral. Editora Hucitec/ Editora da Unicamp: Campinas, 1995.

- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOYM, Svetlana. Mal-estar na nostalgia. In *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, v. 10, n. 23, 2017.
- BURNIER, Luís Otávio. *A Arte de Ator: da Técnica à Representação: Elaboração, Codificação e Sistematização de Técnicas Corpóreas e Vocais de Representação para o Ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- CARREIRA, André. A intimidade e a busca de encontros reais no teatro. In *Revista Brasileira de Estudos da Presença* [Brazilian Journal on Presence Studies], Brasília, v.1, n.2, p. 331-345, 2011.
- CARREIRA, André. Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo. In: *VI Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas - Memória Abrace Digital*. São Paulo: ABRACE, 2010. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Andre%20Carreira%20Teatro%20de%20grupo%20e%20a%20no%20E7%E3%20de%20coletivo%20criativo.pdf>. Acesso em dezembro de 2020.
- CORNAGO, Óscar. Atuar de verdade: A confissão como estratégia cênica. *Urdimento*, Florianópolis, v.13, p. 11-21, 2009.
- FERRACINI, Renato. *Ensaio de atuação*. São Paulo: Perspectiva-Fapesp, 2013.
- REBÓN, Marta. Kintsugi: a beleza das cicatrizes da vida. In *El país*. 10 de dezembro de 2017. Caderno de psicologia El País Semanal. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/01/eps/1512125016_071172.html. Acesso em: dezembro de 2020.
- SPINOZA, Baruch de. *A Ética*. São Paulo: Abril, 1979.

FABULAÇÕES CARNIFICADAS: ESPECULAÇÕES SOBRE AS AÇÕES PERFORMÁTICAS DE RODRIGO BRAGA

Mateus Scota¹³
Vinicius Huggy¹⁴

Resumo: Este artigo propõe uma discussão sobre a produção de sensações nas ações performáticas de Rodrigo Braga, refletindo como seu trabalho pode contribuir para pensar as práticas de atuação no campo das artes vivas. A partir de um retorno sobre as obras *Fantasia da Compensação* (2004), *Comunhão* (2006), *Da alegoria perecível* (2006), *Tônus* (2012), *Tombo* (2015) e *Mar Interior* (2016), buscamos pontos de experimentação com os conceitos de *acontecimento* e *território* para tecer uma especulação teórica sobre suas performances no que tange o problema da representação na perspectiva de uma poética da atuação contemporânea. As imagens discutidas aqui perpassam pela noção de fabulação por modos de tornar-se *outro* em que os monumentos de sensações do acontecimento atravessam enquanto carnificam.

Palavras-chave: Rodrigo Braga; Artes Vivas; Sensação; Acontecimento; Performance.

CARNIFIED FABULATIONS: SPECULATIONS ABOUT RODRIGO BRAGA'S PERFORMATIC ACTIONS

Abstract: This article proposes a discussion on the production of sensations in the performance actions of Rodrigo Braga, reflecting on how his work can contribute to thinking about acting practices in the field of the live art. From a return on the works *Fantasia da Compensação* (2004), *Comunhão* (2006), *Da alegoria perecível* (2006), *Tônus* (2012), *Tombo* (2015) and *Mar Interior* (2016), we searched for points of experimentation with the concepts of *event* and *territory* to weave a theoretical speculation about their performances regarding the problem of representation from the perspective of a poetics of contemporary performance. The images discussed here permeate the notion of fabulation through ways of becoming *another* in which the monuments of sensations of the event cross as they carnify.

Keywords: Rodrigo Braga; Live Art; Sensation; Event; Performance.

*Una mosca, en un museo, devorando un retrato
en descomposición, obrando, ante la presencia
de un testigo: esto también es para nosotros
artes vivas.*

(Rolf Abderhalden)

Não é correto usar o termo *artes vivas* como uma nova forma de dizer *performance*, ou como qualquer outra caracterização estética que não de um estado da arte marcado pela

¹³ Artista, doutorando em Teorias e Práticas do Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGT/UDESC), mestre em Arte Contemporânea (PPGART/UFSM, 2018). Sua pesquisa procura compreender os aparecimentos Animais, suas representações e relações contemporâneas no campo da arte performática, sob financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de nível Superior - CAPES. E-mail: mateus_scota@yahoo.com.

¹⁴ Ator e pesquisador, mestrando em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina, possui licenciatura em Teatro pela mesma instituição. Pesquisa o conceito e a prática da flor da atuação a partir do paradigma do acontecimento e das novas metafísicas. viniciushuggy@gmail.com

ontogenética de sua proposição. O termo é uma tradução de *live arts*, que tem sua origem junto à virada performativa dos anos 60, com o acentuamento das correlações entre arte e vida na prática de artistas que compõem nas diversas linguagens que se conectam por meio dos paradoxos contemporâneos. Faz-se neste movimento a vanguarda de um campo expandido de experimentações dedicadas ao aspecto do vivo que se implicam com os processos de criação em arte e suas relações. Estamos falando aqui desde implicações sobre a corporeidade da obra e sua corporificação, até a artisticidade dos modos de existência e das ações, gestos, danças e todos os improvisos possíveis no acontecimento, em montagens de situações que ultrapassam os limites entre duração, estética e cotidiano no exercício da condição artística de “uma vida”, que está além da captura da representação dos objetos e do ser. O conceito de “uma vida”, como define Deleuze, é a face da pura imanência, pois:

Uma vida está em toda parte, em todos os momentos que este ou aquele sujeito vivo atravessa e que esses objetos vividos medem: vida imanente que transporta os acontecimentos ou singularidades que não fazem mais do que se atualizar nos sujeitos e nos objetos. Essa vida indefinida não tem, ela própria, momentos, por mais próximos que estejam uns dos outros, mas apenas entretempos, entremomentos. Ela não sobrevém nem sucede, mas apresenta a imensidão do tempo vazio no qual vemos o acontecimento ainda por vir e já ocorrido, no absoluto de uma consciência imediata.” (DELEUZE, 2002, p. 14)

A artisticidade do acontecimento experimentada pelas artes vivas também implica em uma tradução que marca a latinidade dessa expressão, que tem como território de inscrição a proposição de Rolf Abderhalden, teatrólogo colombiano¹⁵ junto ao grupo de artistas do Mapa Teatro, em conexão com o pensamento de Suely Rolnik, que agrega forte influência em sua leitura deleuze-guattariana sobre os estudos da subjetividade e das artes contemporâneas na América Latina. Essa postura ético-estética frente à mundialização das micropolíticas e dos modos de fazer-pensar as práticas artísticas atuais implicam uma diferenciação geofilosófica, que separa o modo das artes vivas do que se discute como *performance art* (anglosaxão) ou teatro pós-dramático (alemão), por exemplo. Todas essas terminologias são provocações provisórias que se fazem necessárias para os novos processos de criação-pensamento, práticas pensantes, um pensamento que vive o problema de um acontecimento, e deste modo o artista:

Descobre-se um pensador que vive o problema das máscaras, que experimenta este vazio interior próprio da máscara e que procura supri-lo, preenchê-lo, mesmo que seja com o “absolutamente diferente”, isto é, introduzindo nele toda a diferença do finito e do infinito e criando, assim, a ideia de um teatro do humor e da fé. (DELEUZE, 2018, p. 26)

¹⁵ Rolf Abderhalden é membro criador do grupo Mapa Teatro, situado na cidade de Bogotá, Colômbia. Também coordena o Programa de Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas da Universidade da Colômbia.

O *Theatrum Philosophicum* (Foucault) de Gilles Deleuze pode ser uma fonte incrivelmente fértil para o universo dos praticantes, artistas e pensadores ao redor do mundo. Laura Cull Ó Maiolearca, pesquisadora inglesa de performance-filosofia com orientação deleuziana, faz a “identificação de uma ‘virada filosófica’ dentro dos Estudos do Teatro e Performance (por volta de 2008-2009)” (2020, p. 2, tradução nossa), e neste movimento ela defende que se acirrou o interesse entre fazedores de teatro e os pensadores de filosofia, e vice-versa. É correto dizer que este campo de produções de imagens do pensamento e pensamentos em movimento agrega uma repercussão tanto metafísica, quanto ontológica, política e/ou estética para o campo das artes e o teatro, na medida em que todas essas áreas da filosofia correspondem a implicações bastante práticas para os processos de criação nas linguagens contemporâneas. Essa característica filosófica compreende uma tática de uma mútua inclusão (*double bind*), um *mais-que* como de Gilbert Simondon, que é um duplo, um virtual-atual, uma imagem-cristal do contato com a virtualidade do atual e da potência do ato.

Teatralidades da sensação

O homem com uma língua de boi. O homem com fígado na cabeça e pata de vaca na nuca. O homem com escamas nos cabelos e pés de galinha na boca. O homem com juba de babosa. O homem com um peixe na cabeça. O homem com boca de peixe e flores. O homem com orelhas de coelho no queixo e olhos de pata de boi. Todas essas montagens de um homem fundindo-se com partes da natureza e órgãos de animais mortos formam corpos mais ou menos ficcionais que estão presentes na série foto-performativa *Da Alegoria Percível*, de 2005, de Rodrigo Braga¹⁶. Este é um trabalho icônico composto de retratos de um corpo que experimenta uma fantasia meio homem meio animal, compondo um bloco de sensações que se conserva montado de “pedaços da natureza percebida” (DELEUZE, 1993, p. 222).

A teatralidade da sensação combina em uma cena tornada monumento sensorial uma operação miraculosa e crua, que mexe com o estômago dos espectadores atuais e futuros. Isto é o que se produz, uma fabulação ao invés de uma obra, no sentido que esta prolonga-se com a continuidade de uma produção dos monumentos de sensação situados em práticas de carfinicação, lavrados desde um território do presente, que celebra o comum com o outro tornado tão monstruoso quanto fabuloso, como na escultura Balzac de Rodin, pois também:

¹⁶ Artista manauara radicado em Recife, Brasil. Atualmente o artista reside e trabalha em Paris. Suas obras integram diversos acervos, entre eles públicos e privados no Brasil e no exterior.

É verdade que toda a obra de arte é um monumento, mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação. (DELEUZE e GUATTARI, 1993, p. 217)

As produções de Braga possuem uma teatralidade da sensação, que é justamente aquela que se organiza fora da ordem de uma representatividade, no sentido em que observamos em suas ações uma atuação “capaz da comoção do espírito fora de toda representação”, como sugere Deleuze (2018, p. 17). A teatralidade da repetição, em outras palavras, da representação, enquanto tentativa de mediação do acontecimento através de signos teatrais indiretos referidos na obra, a ser apresentada a um público direto, não é o que vemos aqui. Especulamos, com a prática deste performer, uma teatralidade da sensação que é sensível através de uma imagem capturada enquanto acontecimento e enquadrada pelo gesto de carnificação de uma natureza percebida. Não podemos considerar a arte de Braga tão simplesmente como fotografia, como uma produção de qualquer imagética, e seus produtos em arte como um suporte para a mediação do acontecimento, uma vez que suas ações implicam a criação da imagem como uma produção de sensações corporificadas, perceptível numa série de gestos, conflitos, danças etc., em que o seu corpo é responsável por atuar.

Propomos uma reflexão sobre atuação a partir do trabalho deste artista em uma linha de fuga entre as linguagens que desfronzeiam-se na arte contemporânea. Nela, temos intenção de situar nossa discussão no umbral de suas diferenças enquanto artes vivas, em uma perspectiva político-filosófica que as vê como processos de composição que criam monumentos de sensações, capazes de gerar processos de fabulação. Afinal, podemos entender as performances fotográficas e videográficas de Braga como uma arte viva? Qual o limite ou a diferença entre a arte viva e a “arte não-viva” ao olhar para um trabalho corporal entre performance e instalação? Em que lugar se situam os seres humanos nessa ecologia de práticas? Em que medida precisamos falar de personagens quando tratamos de teatro? Como a filosofia do acontecimento subsidia as artes vivas nas sombras do contemporâneo?

Nosso interesse na arte de Rodrigo Braga, no âmbito da discussão de uma poética da atuação contemporânea, se dá pela impossibilidade de enquadrar suas produções, que transitam por distintos campos das artes. Seus arranjos visuais (que não são objetuais), cênicos (que não seguem o paradigma intérprete-espectador), teatrais (que não são conviviais e metateatrais), coreográficos (que não seguem à risca um movimento repetível), escultóricos (imateriais, relacionais), pictóricos (vivos e em transformação), videográficos (acontecimentais) se

traduzem; e o que emerge deste movimento são, sobretudo, restos de corpos e acontecimentos que desafiam uma concepção dualista entre realidade e fantasia.

A arte de Braga é permeada por certa teatralidade que não pretende a representação ou a atuação, mas sim a sensação, carne do acontecimento. O que estamos procurando enfatizar aqui é uma noção de teatralidade que se apoia no acontecimento, e no monumento de sensações erigido pelo próprio evento acontecimental, e não mais na teatralidade, que se ocupou dos aspectos representacionais de uma mimesis aristotélica, ou nas unidades de ação poéticas. Desta forma, a intensidade acontecimental dos elementos que constituem as composições de Braga ganham maior destaque, são potencializados em seu meio, fortalecem as fabulações com a paisagem. Poderíamos, também, objetar que a noção de teatralidade que estamos tecendo nesta reflexão emerge da visualidade da ação performática, mas, pelo contrário, sua instauração se passa como operação emergente de relações entre os corpos, da construção de espacialidades, do estabelecimento de afetos, de conexões entre o performer e seu entorno.

Visto como acontecimento, a via que ganha consistência em sua criação, em um trânsito entre o vivencial e o pictográfico, faz com que seus “quase-personagens” passem percebidos como Figuras, como escreve Deleuze na obra *Francis Bacon: Lógica da Sensação* (1981). A Figura, enquanto não-personagem criada, é antes uma composição de fragmentos percebidos de uma atmosfera, que passa a ser enquadrada em uma conjuntura situada e nos aspectos latentes das partes relacionadas. Como observado sobre as figuras de Bacon, as foto-performances de Braga dançam no escuro das fronteiras *entre* o animismo, o pós-humanismo, o antropoceno, em um devir que desloca o humano *per se* como centro do monumento do acontecimento.

É, também, por estas vias que convidamos esta poética à discussão, tendo em vista sua contemporaneidade de montagens, de abordagens, de método, de imagens que estão sempre à sombra de uma atuação do performer não representacional, e que Rodrigo Braga compõe e recria sem a necessidade de uma representação. Em outras palavras, o artista não se ocupa da construção de uma narrativa, da construção de personagens psicologicamente definidos, de arranjos visuais e cênicos apazíveis, ou de treinamento corporal. Sua atuação é questionadora e se mantém em diálogo constante com a vida (seja ela humana, animal, vegetal ou mineral), mas não esta vida das certezas, iluminada, positiva, formal. Ela agita as fronteiras, faz brotar movimentos aberrantes, dá corpo ao sorriso demente do seu século no olhar do tempo, pois

[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente,

aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (AGAMBEN, 2009, p. 62)

Na arte de Braga não há a construção de narrativas, pipocam fabulações abertas e seus mergulhos no escuro da experimentação em relação à natureza elaboram o composto que dá extensão ao surgimento de um teatro de relações vivas, um teatro de sensações, sem a presença de testemunhas oculares do acontecimento primeiro, sem a necessidade da “presença”, dos personagens, das dramaturgias etc. Se, e somente se, decidirmos olhar para a prática de Braga como ato de não-representar, como poesia corpórea do performer-fotógrafo (parafraçando o livro de Renato Ferracini), teríamos que compreender a existência de um teatro além do teatro, uma prática que prescinde a presença das testemunhas humanas, rompendo com o paradigma no qual a ação é feita para o olhar do *outro* atual. Ou seja, tal rompimento com esta relação de presença física não implica em afirmar que a obra de Braga seria realizada para não ser vista. O que está em jogo, aqui, é que a ação não é feita para ser vista por um *outro atual* humano (atual no sentido de ser vista no ato de sua execução) mas para ser vista a posteriori. Ou seja, ela não é uma ação feita para o olhar atual, mas para um olhar virtual, um olhar que se conecta a um tempo virtual, à imanência do teatral.

É aqui que as fronteiras entre as linguagens se dissolvem. Podemos compreender a prática telúrica deste artista como uma arte viva e, também, efêmera, coligada à produção do que convencionalmente chamamos *land art* na acepção de *Performance como Linguagem* (1989) de Renato Cohen, ou como no *Environmental Theater* (1994) de Richard Schechner, em um vocabulário menos atualizado sobre a matéria, como foi discutido nas primeiras gerações dos *Performance Studies*, e que podem ser revisadas como performances instalativas ou instalações performáticas em uma versão mais contemporânea, como se experimenta nas peças de Josef Szeiler, e nas instalações coreográficas de William Forsythe.

Rodrigo Braga pratica a fricção entre instalação e performance na arte contemporânea e o exercício da experimentação de sua poética inclui em seu processo as variáveis possíveis que o transbordamento de disciplinas, gêneros e estilos proporciona. Sua obra é ao mesmo tempo uma arte da paisagem e ambiental, e a consequência de sua criação é uma produção indispensável de suas instalações performáticas e suas performances instalativas que se comportam como arquivos de uma produção acontecimental ao espectador em potencial.

Estas performances diferem, mas nem tanto, do envelopamento de pontes, ilhas e edifícios como nas obras de Jeanne Claude e Christo, ou de construções como *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson, todas levadas a público a partir de agenciamentos fotográficos. Entretanto, a arte de Braga não se volta só para uma intervenção sobre a paisagem, mas para a

fusão entre corpos, espaços, natureza e enquadramentos, tecendo e expondo ecorrelações que constituem um solo fértil para o estabelecimento da teatralidade por meio da sensação.

Em entrevista (2020), o artista faz questão de pontuar que o encontro frente às testemunhas de suas ações, como um ato de performance direta, é um formato que não contempla seus interesses poéticos, raramente tendo realizado uma performance com efetiva participação humana no ato (com testemunhas oculares de sua ação). Há, aqui, um elemento importante: Braga coloca o teatro no cerne da prática artística, que é disparador da noção de uma teatralidade impregnada, isto é, da emulação ou recriação de um enquadramento de sensações agenciadas por um corpo vivo, que se coloca à disposição de um mecanismo fotográfico, que, em suma, emula para ser contemplado / capturado para um espectador virtual.

Nosso interesse em destacar a noção de teatralidade impregnada na prática de Rodrigo Braga está, também, em propor um tremor na noção de que a prática teatral *acontece* circunscrita às relações de copresença humana aos olhos de testemunhas presenciais constituídas de personalidade, entendendo que as forças que movem as demandas teatrais na prática deste artista, muito especificamente, se estabelecem antes do contato de sua produção com os espectadores atuais da ação. Suas fotoperformances – a partir da sensação de estar na mata compondo corpos e experimentando ações vigiado pela lente de uma câmera – são, de certa forma, um fazer teatral, que acessamos virtualmente através do contato com blocos de sensações do artista¹⁷ dispostos no enquadramento como restos do acontecimento por imagens.

Se começarmos pelo ímpeto de entender o que se passa no universo desse artista, buscando uma espécie de razão interior e significados, ou ainda precisar em qual das linguagens da arte é que acontecem tais composições, nos arriscamos a perder o aspecto mais vital da obra, que vemos aqui como a produção de sensações, lá onde o movimento é anterior a toda representação, lá onde o teatro ainda é uma ecologia de práticas¹⁸ e um acontecimento teatral. Usamos aqui a filosofia da diferença, a partir do prisma do acontecimento para associar ideias e práticas que possuem vizinhanças no sentido em que são buscas por processos que implicam na problematização da representação enquanto mecanismo da criação de arte e de filosofia. Para tal, nos apoiamos em Deleuze, que sugere que, nesse teatro:

¹⁷ Blocos de sensação cruas, não ensaiadas, não formatadas, com a menor elaboração estética possível (apenas as intenções do artista para com a escolha do lugar natural, dos elementos a serem compostos e os ângulos da captura fotográfica/videográfica).

¹⁸ O conceito de *ecologia de práticas* de Isabelle Stengers está apresentado em *A proposição cosmopolítica* (2018), no movimento que adere às práticas menos autoritárias em suas propriedades de saber, abrindo diálogo “teórico” com uma série de conhecimentos que parecem impedidos de apreciação no campo da produção intelectual, apesar da pertinência e relevância nos assuntos políticos mais imprevisíveis.

Não lhes basta, pois, propor uma nova representação do movimento; a representação já é mediação. Ao contrário, trata-se de produzir, na obra, um movimento capaz de comover o espírito fora de toda representação; trata-se de fazer do próprio movimento uma obra, sem interposição; de substituir representações mediadas por signos diretos; de inventar vibrações, rotações, giros, gravitações, danças ou saltos que atinjam diretamente o espírito. Esta é uma ideia de homem de teatro, uma ideia de encenador - avançado para seu tempo (DELEUZE, 2018, p. 17).

As séries de ações performáticas de Rodrigo Braga podem ser compreendidas como teatrais na medida em que a ideia de teatro, de encenação, de atores, personagens etc., seriam avançadas para o *métier* das artes cênicas, caracterizado nos espaços de continuidade das tradições de representação, nos enquadramentos da ficcionalidade convencional. Deparamo-nos com uma diferenciação necessária que se faz entre um “teatro dentro do teatro” e um “teatro fora do teatro”, algo como uma teatralidade-não-teatral, no sentido em que afirmar cores de teatralidade sobre uma obra não-teatral é subverter e reinventar o que se discute como teatro, e que está além da definição por uma performance que acontece ou não dentro de uma instituição cênica. E por isso a especulamos como uma arte viva, sobretudo ligadas ao *modus operandi* com que a instalação da performance empreende uma série de elementos compositivos que encadeiam uma fabulação por vir, processo que dá vida ao acontecimento.

Um dos elementos que o distingue, em termos de arte, de outros seres que o circundam (quando em processo imersivo de criação) é a maneira como projeta e articula as relações para com as testemunhas de seus trabalhos, acentuando um nível de evidenciação de sua produção acontecimental que chamamos de *teatralidade da sensação*. É na operação de conservação dos monumentos de sensação criados como obra que Braga realiza uma intervenção radical na ordem natural do meio. Esse teatro da sensação captura para si fragmentos do caos natural e deles extrai um universo novo de relações, potencializa junções inesperadas que desafiam as definições de natural e artificial (ficcional). Braga manipula o meio em interlocução com um *outro* que não está presente no ato de sua performance e que poderá testemunhar os acontecimentos em um encontro posterior. Ou seja, o artista não dispõe a si próprio como um animal exótico que é deslocado (como em uma gaiola) até o meio humano de fruição estética, mas sim, captura suas criações pela mediação da câmera (de fotografias, videoarte, instalações, videoperformances ou fotoperformances).

A teatralidade da sensação em seu trabalho é o desponte de uma atualidade presenciada em primeiro contato apenas por si próprio e pelos seres que no ambiente habitam, e, que chega ao grupo dito “civilizado / humanizado” *a posteriori*, quando o material de seu processo,

registro do vislumbre de uma vida vegetal que aflora (ou floresce) em algum lugar, se dá aos olhos sempre estrangeiros das testemunhas. Em outras palavras, a agricultura, aqui, é praticada em sua passagem de nômade (experiência sensorial do movimento de performance) para agente que captura com o olhar da câmera as sensações enquadradas.¹⁹ Ou seja, sua ação corporal (viva) ainda é nômade e permeada pela qualidade de vida vegetal, enquanto seu suporte é a ferramenta com a qual escava as imagens, as produz, as cultiva, as captura.

Carnificar, tornar-se outros

Rodrigo Braga é um escavador e um instalador de mitologemas ecosófico. Filho de ecologistas, poeta mineral/vegetal/animal ou uma mistura de todas estas materialidades em foto, suas produções começam a partir do encontro de Braga com a natureza e suas partes. É deste encontro com o caos²⁰ natural que o artista parte para, em seguida, iniciar um processo de composição entre aquilo que ele encontra e o que o entorno cultural o sugere.

Diferentemente de outros artistas cujas ideias e experimentações acontecem em ateliês ou salas de ensaio, Braga realiza imersões que podem durar dias ou semanas em contato direto com a natureza, exposto a todos os disparos e encontros caóticos com atores imprevisíveis como animais, vegetais e minerais. Após semanas de observação e preparação em meio a mata, o artista coloca em prática os projetos esboçados, esculpindo territórios pessoais nos espaços ocupados por outras espécies. O contato imersivo passa então a se tornar uma operação *humanimal*²¹ em território não mais estrangeiro. Em outras palavras, Braga torna-se outro.

¹⁹ Há que considerar também que sua agricultura das imagens e das sensações pode ser compreendida como uma prática restaurativa e de resgate da cultura natural (animal, vegetal e mineral), o que desafia o status de separação entre natureza e cultura. Quando dizemos que há um cultivo da sensação (que possibilita o jogo de fabulações) que estende sua duração no tempo e no espaço - fator facilitado pelo uso de mídias tecnológicas, como a câmera fotográfica e videográfica -, estamos também assumindo que a obra de Braga não permanece na mata, na terra, no território primeiro. Ela chega ao público urbano, às selvas de pedra, às salas brancas de exposição e aos salões, ela se duplica, se teatraliza. Ou seja, as relações no ambiente e os entrecruzamentos (humano) animal-vegetal-mineral (quando fora de seu espaço de criação, fora da floresta) edificam “o natural” como uma memória, um resto, um rastro que foi vestido ou encoberto pelos agenciamentos de modo de vida urbano.

²⁰ O conceito de *caos* natural vem a este escrito a partir do contato com o pensamento de Elizabeth Grosz (2008) e refere-se ao atravessamento de forças brutas que compõem o espaço natural. O agenciamento do caos natural na concepção de um enquadramento (um quadro, um fragmento isolado do contexto original) é um ato realizado por diversas espécies animais e que, para Grosz (assim como para Deleuze e Guattari), são o germen da arte e da arquitetura.

²¹ A expressão *Humanimal* deriva dos escritos do filósofo Michel Surya e é associada à poética de Rodrigo Braga a partir da leitura de suas obras por Paulo Herkenhoff (2012). Em Serrés o termo designa a animalidade como o “ineliminável no homem”. Aqui, usamos para designar os imbricamentos na prática de campo, bem como nas composições de Braga, os quais não nos permitem mais definir o que é o humano, o que é o animal ou o vegetal, enfim, é a existência deste *corpo-outro* que é inominável e vivo, que passa à existência para além da própria materialidade.

Emoldura a si próprio e o meio com um enquadramento que nos revela não mais o natural ou o humano, senão um terceiro elemento que surge das relações entre as partes agregadas, uma espécie de ecologia relacional que Elisabeth Grosz (2008) parece apontar quando escreve que

[...] a primeira arte da arte não é, como Nietzsche acreditava, a exteriorização das próprias forças e energias corporais, a transformação de carne e sangue em tela e óleo, mas um gesto mais primário que requer a separação prévia de um corpo da terra, da natureza, do seu mundo. Deleuze entende, e neste ponto está em excepcional e raro acordo com Derrida, que a primeira arte da arte, sua condição metafísica e expressão universal, é a construção ou fabricação da moldura. "A arte leva um pouco de caos à moldura para formar um caos composto que se torna sensorial, ou do qual extrai uma sensação caída como variedade". (Deleuze e Guattari *apud* GROSZ, 2008, p. 10, tradução nossa)

Uma separação prévia do corpo da terra, de seu próprio mundo, é, também, a evidenciação das forças que manejam as sensações entre o caos natural. Se voltarmos ao escrito de Grosz, veremos que há diversos apontamentos sugerindo que as forças artísticas nascem a partir do momento em que o enquadramento é estabelecido sobre o caos, na intenção de compor no *agenciamento das sensações* uma ação que diversos animais realizam na finalidade de sobreviver, reproduzir, alimentar-se, entre outros, e nós chamamos de arte. Para Grosz, a condição para a existência do que denominamos “arte” é quando a “sensação pode se destacar e ganhar autonomia de seu criador e de quem o percebe, quando algo do caos do qual é atraído pode respirar e ter vida própria.” (GROSZ, 2008, p. 7, tradução nossa).

Na série *Fantasia de Compensação* (2004), Rodrigo Braga compõe uma imagem da mistura de seu corpo com pedaços de um cão *rottweiler* degolado, dando corpo à fabulação de um homem com cara de cachorro, uma experimentação metamórfica cachorro-humano, um efeito antropofágico, um engenheiro genético, um licantropo etc. Há um enquadramento relacional na prática de Braga que faz com que as fabulações sejam potencializadas. Os agenciamentos das partes da natureza usadas para as composições não procuram tecer uma perspectiva uniforme, não se fecham na composição de personagens, não corporificam enquanto pessoas psicofísicas. Poderíamos denominá-las personas, somas abertas, quando $1 + 1$ não corresponde a 2, senão ao próprio conjunto $1 + 1$ ²². Este conjunto é uma relação composta. Sua obra, assim, é um Frankenstein que ganha vida independente de seu criador, e, inclusive, o assusta e o surpreende em seus efeitos. As relações estão sempre à vista. Estão muitas vezes apresentadas em arranjos que nos confrontam pela potência do cultivo sensorial que tece outros

²² Quando uma face humana, coberta por partes da face de um cão, não é um lobisomem embora *possa sê-lo*, mas também pode ser Anúbis, o Cinocéfalo ou qualquer outra referência pessoal. Entretanto, a soma só pode ser tal multiplicidade (e não sê-la) justamente porque está aberta, mantém fendas, anula-se em tornar-se personagem. Este é também um movimento da montagem intelectual (Eisenstein).

sentidos, devires fabulares, edificando blocos de sensações oriundas do caos composto e experimentado no enquadramento que dá consistência ao acontecimento.

A carne não é nem um pouco metafórica em *Fantasia de Compensação* e em outros momentos que aparece ao longo da obra de Braga. Sua especulação com a materialidade do vivo tampouco é somente literal ou imaginária, pois seu processo se compõe da montagem de seus movimentos, que agenciam corpo, espaço e situação por meio de uma fotografia que sintetiza o jogo do vir-a-ser de suas fabulações. Enquanto isso, sua fantasia é tomada em forma de um corpo composto e programado para tornar-se esse outro, não somente no sentido da alteridade entre pessoas humanas, mas na inspiração de compor, no agito de uma outridade (*autrement*) mais-que-humana, uma corporificação (*embodiment*). A última torna-se por uma dobra do acontecimento a imagem em devir, que vem como composto caído das situações em que este performer se abre para risco do encontro, para sua transformação em outro. Para Viveiros de Castro, este movimento de outridade pode ser uma antropologia reversa e faz parte disso:

Aceitar a oportunidade e a relevância desta tarefa de “*penser autrement*” (Foucault) o pensamento - de pensar “outramente”, pensar outra mente, pensar outras mentes - é comprometer-se com o projeto de elaboração de uma teoria antropológica de imaginação conceitual, sensível à criatividade e reflexividade inerentes à vida de todo coletivo, humano e não-humano. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 25)

Carne como para os antropofágicos, assim como para os canibais, carne inconsciente e transcendental, a consciência da carne deglutindo a carne em si, carnívora vida da carne, carne moída, carne cortada, carne dividida, carne fragmentada, carne sem interjeição, carne podre, carne cocô, carne coisa complexa e cheia de consistência, carne deus. Encarnar é preciso, viver também é preciso. Será esta a forma de compensar uma fantasia do mundo: carnificar?

Agricultura e Acontecimento

A noção de uma *agricultura da imagem* vem ao trabalho de Braga através da curadoria de Daniel Rangel para a exposição (fotográfica, videográfica e foto-performativa) de mesmo nome sediada no SESC Belenzinho, no período de setembro a novembro de 2014. O conceito de agricultura da imagem é transladado do pensamento de Jeff Wall, fotógrafo canadense, para quem os bons fotógrafos são como *agricultores*, em contraposição ao pensamento fundado por Ansel Adams para quem os bons fotógrafos eram como *caçadores*. O caçador é aquele que busca capturar uma imagem como monumento de sensações autônomo e ecológico, é aquele que captura um enquadramento natural e selvagem. O fotógrafo caçador se prepara para

capturar uma imagem imprevisível e fugidia. Ao contrário, um fotógrafo agricultor (Wall) é aquele que cultiva a imagem cuidadosamente antes de capturá-la, que constrói o território do enquadramento, que seleciona e isola os elementos.

Esta noção de uma agricultura da imagem, identificada por Wall, traduz-se em outros campos da arte pela percepção de um plano de composição (seja a superfície da tela, o enquadramento da câmera – *mise-en-cadre* – ou o espaço de cena – *mise-en-scène*) relacionado à construção narrativa, de espaço e/ou de tempo; quando um corpo compõe/habita determinado espaço por determinada duração e, nesta operação, dispõe a si próprio ao olhar do outro. Sobretudo este entendimento relaciona-se com a capacidade de cultivar as relações estabelecidas no espaço de composição, sejam estas relações de convenção, acontecimentais, visuais, estéticas, entre outras.

A exposição *Agricultura da Imagem* (2014) apresenta uma “mostra composta por obras semeadas [e cultivadas] pelo artista. Um plantio visual carregado de signos e de elementos díspares colhidos da natureza.” (RANGEL, 2014, s/d). O que Rangel define como “semear” é uma tradução do fato de que as composições de Braga possuem um alto arranjo de visualidade e um refinado enquadramento que busca evidenciar as sensações e as conexões entre a obra e seu contexto acontecimental. Portanto, de certa maneira, o artista semeia e cultiva suas capturas visuais, as sensações, as memórias contextuais, as conexões e o tempo, uma vez que a fotografia e o vídeo lhe permitem a duração na sensação composta.

O conceito de agricultura / agricultor não parece estar apenas nas fotografias de Braga, ele permeia todo o seu trabalho, na construção de cenas, na construção de corpos, na exploração e composição do território etc. De qualquer forma, a agricultura da imagem, aqui, é uma consequência do acoplamento entre artista e território, e, ao mesmo tempo, de uma necessidade de superar o próprio território em seus devires de acoplamento, que acoplamos ao acontecimento.

Na série *Comunhão* (2006,) o encontro de Braga com o corpo de um carneiro recentemente abatido (exposto em três momentos: ora nus sobre o solo, ora envoltos em lama, ou, ainda, envoltos em capim) dá vazão a um composto de fabulações que disparam blocos de sensações, que imediatamente nos direciona ao encontro do que o próprio artista apontou em entrevista (2020) como afecção primeira: “o calor de um carneiro quente num buraco gelado”; por meio de uma ação performática que enquadra a relação do corpo do artista com o do animal, em um território comum onde o artista cultiva uma sensação criada na sua antifazenda performática, no território de suas práticas de criação e percepção do vivo.

Ou seja, o enquadramento do território no trabalho de Braga não é formal, assim como a terra, elemento muito presente em suas criações (o que, diga-se de passagem, dá força à uma agricultura da imagem/enquadramento) não é apenas um elemento arquetipicamente criador. O enquadramento da terra como um meio - entorno (*Umwelt*) de Jacob von Uexküll - é uma constituição possível do território e permite despertar em Braga uma qualidade de *vida vegetal* que Aristóteles apontou como comum entre as vidas, desta vez controlada, potencializada e provocada intencionalmente na experiência estética de suas performances e instalações em ambientes abertos, orgânicos, cultivados entre os acontecimentos.

O que queremos pontuar é que a experiência de estar sozinho em meio à natureza, durante dias ou semanas (prática comum nas criações de Braga), potencializa essa qualidade de vida vegetal que está na forma como atua em relação ao meio, e como esta atitude cria outra espécie de um cultivo (*shugyo*), que mexe com as estruturas que dividem o visual do cênico, e por sua vez, o imagético do acontecimental, na vida imagem nômade de uma vida em devir vegetal. O artista torna-se parte do contexto na medida que seu cultivo de si o torna um agente nômade que opera o espaço da floresta, confundindo-se com ela, cocriando os espaços, revelando através de seus arranjos cênicos e visuais outros aspectos inesperados que estão ocultos no meio. Ele trabalha com partes do meio, participa do meio e, ao mesmo tempo, o reparte, como aquele que captura e duplica territórios enquanto o habita e o percebe.

Esta vida vegetal em Braga também é transparente à materialidade de suas construções rupestres e cruas. Peixes, flores, mel, carvão, órgãos internos, fragmentos de corpos animais são rearranjados e dispostos em uma lógica de composição que não se deduz intelectual, que não se oferece ao olhar como reconstituição de uma corporalidade reconhecida. Os arranjos são formas que passam a existir para outras finalidades que não racionais / intelectuais. As plantas têm sua fotossensibilidade orientada a fontes de luz natural, como a luz solar, enquanto Braga vegetaliza sua fotossensibilidade à experiência estética e política, ao que o caos natural tem a nos ensinar. O olho da câmera é seu sol, e é ele quem translada as apreensões sensíveis da vida no caos natural para as garbosas salas de exposição.

Sua poesia corpóreo-performática-material está nesses pequenos gestos processuais e poéticos (nos quais passamos a perceber como uma outra ordem, muito pessoal e não subjetiva) que encontram as vias da comunicação sensível ora por uma espécie de fusão entre humano e natureza no humano, ora pelo resgate de uma natureza soterrada pela urbanização e pela ação demasiadamente humana sob a natureza. *Tombo* (2015) e *Mar Interior* (2016) são exemplos de instalações que evocam fragmentos de natureza que se fundem aos espaços urbanizados,

fazendo com que os elementos se envolvam em uma espécie de fabulação através do corpo temporal de um espaço, na espacialidade corporal de um tempo.

Mar Interior expõe rochas calcárias com fósseis incrustados, instaladas na bacia da esplanada entre o Palais de Tokyo e o Museu de Arte Moderna da cidade de Paris, revelando evidências de que a geologia marinha da França compõe um monumento de sensações disruptivas que se encontram com o neoclassicismo e a suntuosidade da arquitetura da cidade. Em termos de materialidade, Braga reencena as relações que estancam os buracos entre passado e presente, entre a história (presença virtual) e a presença atual como uma sensação arqueológica presentificada pelas obras.

Já na videomontagem *Tônus* (2012), esta relação temporal é suspensa. São expostos cinco momentos de conflito visual e corporal: um jogo de movimentos tensos entre a mão do artista e a garra de um caranguejo; a tensão do corpo amarrado em duas árvores em meio à mata, o corpo do artista rola sobre o solo como se tentasse se soltar das cordas que o prendem; um peixe dá seus últimos suspiros antes da morte e se debate em uma caixa de madeira azul; o corpo do artista empurra o que parece ser o tronco de uma árvore em um esforço inútil; e, por fim, o conflito corpo-a-corpo entre o artista e um bode, ambos amarrados um ao outro. Nesta obra a vida vegetal desponta em momentos efêmeros, repetíveis pela edição videográfica, mas também passageiros em sua duração natural/acontecimental enquanto ação performática. A teatralidade impregnada em cada enquadramento que compõe esta obra se oferece não como representação ou atuação de uma vida que acolá acontece; ela permeia a própria vida pulsando, vida vegetal e animal em confluência, elaborada em termos estéticos para um teatro vivo, um teatro da vida, um conjunto de relações em processo de devir.

Na prática de Braga o enquadramento do território passa a ser, também, um enquadramento no tempo, pois ao tecer relações entre elementos – corpo e espaço, composições animais e vegetais sobre o corpo do artista – extrai a própria memória da ordem cosmológica natural e a reitera como sensação primeira que produz modos de ser-estar, composição de personas, novos povoamentos de subjetividades outras. Assim, a criação requer para si, para sua (re)produção, uma arte *do animal*, que tem origem mais primitiva que a própria arte do homem. Esta arte, para Grosz, trata do seguinte:

A arte é do animal na medida em que a arte é a consequência, o efeito inesperado e imprevisível do acoplamento de um meio ou território com um corpo e a extração de qualidades sonoras, visuais ou táteis, enquadradas na constituição de uma (da história de uma) forma. (GROSZ, 2008, p. 45, tradução nossa)

Em outras palavras, a prática criativa de Rodrigo Braga compõe o agenciamento do caos natural e embala o enquadramento de uma ordem de sensações dispostas no território da imagem (*mise-èn-cadre*) que são absolutamente cultivadas por meio dos movimentos no território do acontecimento (*mise-en-scene*). Cada imagem que é exposta no enquadramento da câmera nasce de um cultivo arranjado no seio da floresta e que conjuga duas mãos agricultoras da imagem: uma do artista (montador) e outra da própria força natural (o caos que permite compor com os elementos), e está vinculada a dois territórios de produção, o do acontecimento puro e o da imagem-cristal do acontecido, a potência cristalizada como expressão absoluta do tempo mesmo. Sua produção é rica no que diz respeito à força natural como um dos agentes da agricultura do enquadramento. As ações performáticas de Braga podem ser relacionadas àquelas do britânico Andy Goldsworthy, ambas poéticas singulares. Braga se relaciona com a terra, com peixes, com coelhos, com cães, com penas; Goldsworthy parece ter predileção pelas colorações das folhas e pela maleabilidade do gelo, elemento jamais explorado por Braga. Assim, o contexto de ambas as florestas exploradas varia, variando também a poética de cada artista, que se lança no desafio de compor com a natureza.

Seu gesto de relacionar-se através de uma mediação tecnológica, com o uso de câmeras, assemelha-se à colheita da agricultura ou às atividades de caça e pesca, que marca a passagem das sociedades nômades para as agricultoras por meio de uma camada tecnológica.

Artes vivas como uma vida

Enquanto a filosofia para Deleuze e Guattari é um dispositivo da criação de conceitos, uma máquina de produção conceitual (que é estética, ontológica, metafísica, política, ética etc.), o trabalho dos artistas é fundado na produção de sensação (que é material, sensório, motor, mítico, abstrato etc.) como um composto do acontecimento atualizado do plano de imanência e caído como variedade mais-que-singular: UMA VIDA. A “obra” se constitui da conservação da sensação que lhe confere certa autonomia por meio do composto de blocos ou monumentos de sensações que prolongam uma vida da obra além da carne do artista no *continuum* tempo-espaço-consciência, seus personagens são individuações da imagem-cristal, do virtual intercambiada como atual, ou seja, uma cena espelhada em uma imagem-cristal:

A imagem virtual absorve toda a atualidade do personagem, ao mesmo tempo que o personagem atual nada mais é que uma virtualidade. Essa troca perpétua entre o virtual e o atual define um cristal. É sobre o plano de imanência que aparecem os cristais. O atual e o virtual coexistem, e entram num estreito circuito que nos reconduz constantemente de um a outro. Não é mais uma

singularização, mas uma individuação como processo, o atual e seu virtual. Não é mais uma atualização, mas uma cristalização. A pura virtualidade não tem mais que se atualizar, uma vez que é estritamente correlativa ao atual com o qual forma o menor circuito. Não há mais inassinalabilidade do atual e do virtual, mas indiscernibilidade entre os dois termos que se intercambiam (DELEUZE, 1996, p. 54).

A imagem-cristal acontece como um monumento de sensações encarnadas. E aqui começamos a situar a obra de Rodrigo Braga na perspectiva das artes vivas, observando no cristal de imagens o movente de uma lógica de criação de sensações a partir de uma prática sensível de individuação de imagens, arquétipos, mitologemas e fantasias retiradas de um plano imanente e emergente como um acoplamento entre o platô da imaginação e o platô da percepção, misturadas enquanto um conjunto de carnificações da natureza percebida.

Rodrigo Braga carnifica fabulações no sentido daquilo que ele faz visível em suas individuações, por meio do cultivo de si tornado outridade, um processo de corporificação de um devir-outro, não como metáfora, mas como uma alegoria do real, perecível, carnal, efêmero e vital, isto é uma fabulação, uma arte viva (diferente da ideia do *tableau vivant*), e que não é uma memória comemorada em um monumento do passado, congelado e morto, mas em uma fabulação sensacional, calorosa e viva. Vê-se na arte de Rodrigo Braga um mundo de espécimes desconhecido, uma natureza percebida trazida do escuro à luz do contemporâneo, talvez em uma terceira natureza, que não é a primeira natureza do real, nem a segunda natureza da representação mimética, mas uma terceira natureza, que é da fabulação de um mundo possível e até surreal (por que não?), na medida em que a imagem criada pelo artista também coloca em cena um personagem (im)possível na sua montagem visionária de algo ainda não visto, e o cristaliza por meio de uma imagem do pensamento que transfere a sensação de ser.

Braga faz uso da superfície imagética de seu corpo para inscrever suas fabulações, e às vezes trabalha em ativações da visceralidade de seus fluxos de voz e de movimento em processos de composição, sem premeditação de ensaio, intenção de repetição ou em práticas de preparação de ator no sentido do trabalho sobre si mesmo. O cultivo de si, neste caso, é uma ecologia de práticas em um meio vivo, nascida no fazer do praticante em uma relação organismo-pessoa-ambiente e não um processo de preparação de ator. Faz parte deste tipo de pesquisa-criação os estudos corporais de campo dos devires-minerais, devires-vegetais e os devires-animais que ganham vida neste universo de acoplamentos (in)visíveis, passando a capturar seus seres quase míticos, fabulares, com a máquina *agricultofotográfica*, que, como em um ritual de passagens entre estações, ciclos da vida, manifesta-se por meio de uma lente que lhe confere a imagem de um acontecimento tornado paisagem de UMA VIDA.

Na fabulação da arte viva, composta de pedaços da natureza, impregnadas de tempo e teatralidade, há a mistura dos devires teatrais experimentados como expedições pela natureza percebida, na sintonia de uma narratividade da descoberta do estranho, do ainda não visto tornando obra como um testemunho de um acontecimento que se passa posteriormente enquanto experiência de um quase secreto que produz sensações em um corpo e UMA VIDA. Uma ideia interessante é que, segundo Deleuze e Guattari, esta espécie de artista:

É um vidente, alguém que se torna. Como contaria ele o que lhe aconteceu, ou o que imagina, já que é uma sombra? Ele viu na vida algo muito grande, demasiado intolerável também, e a luta da vida com o que a ameaça, de modo que o pedaço de natureza que ele percebe, ou os bairros da cidade, e seus personagens, acedem a uma visão que compõe, através deles, perceptos desta vida, deste momento, fazendo estourar as percepções vividas numa espécie de cubismo, de simultaneísmo, de luz crua ou de crepúsculo, de púrpura ou de azul, que não têm mais outro objeto nem sujeito senão eles mesmos (DELEUZE e GUATTARI, 1993, p. 221).

As obras de Rodrigo Braga provocam a discussão das artes vivas em seu extremo limite de contradição, afinal, existiria então uma “arte morta” na medida em que defendemos uma arte viva? A criação desse artista não manifesta nenhuma intenção de repetição de suas ações performáticas, mesmo porque muitas delas o seria impossível, ou seja, como remontar a sensação do “carneiro quente num buraco gelado”? O artista define-se como um artista visual porque só podemos experienciar suas performances através de uma imagem do acontecido, mas como vemos aqui, sua arte é viva, encarnada, originada no exercício da fabulação. Sua prática é radicada na diferença que associa o performer nas artes visuais do não-ator de teatro, mas a isso transcende, pois cada vez mais torna-se complexo perceber o que separa o não-ator de artes visuais e o performer teatral. Embora seja desnecessário tal esforço, posto que são artistas vivos.

Referências Documentais

- ABDERHALDEN, Rolf. Artes vivas ¿cronotopos del arte por fuera del arte? Rolf Abderhalden. Bogotá: Colombia. 2016. Mapa Teatro. Podcast. Disponível em: <https://soundcloud.com/mapa-teatro/artes-vivas-cronotopos-del-arte-por-fuera-del-arte-rolf-abderhalden>
- BRAGA, Rodrigo. Comunhão. 2012.
Disponível em: <https://www.rodrijobraga.com.br/Comunhao>
- BRAGA, Rodrigo. Da Alegoria Perecível. 2005.
Disponível em: <https://www.rodrijobraga.com.br/Da-alegoria-perecivel>
- BRAGA, Rodrigo. Fantasia de Compensação. 2004.
Disponível em: <https://www.rodrijobraga.com.br/Fantasia-de-compensacao>
- BRAGA, Rodrigo. Mar Interior. 2012.
Disponível em: <https://www.rodrijobraga.com.br/Mar-interior>
- BRAGA, Rodrigo. Tombo. 2012.

Disponível em: <https://www.rodrigobraga.com.br/Tombo>
BRAGA, Rodrigo. Tonus. 2012.
Disponível em: <https://www.rodrigobraga.com.br/Tonus>

Referências Bibliográficas

- ABDERHALDEN, Rolf. Políticas y eróticas de los modos de producción en las Artes Vivas. In: **Memorias 2016-2019 Encuentro de difusión de resultados de Investigación Creación Universidad Nacional de Colombia** (Sede Bogotá- Facultad de Artes) Primera edición, octubre de 2019.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Editora Argos, Chapecó 2009.
- BRAGA, Rodrigo. **Ciclos alterados / Rodrigo Braga**. Curadoria de Paulo Herkenhoff. Instituto Tomie Ohtake: São Paulo, 2012.
- BRAGA, Rodrigo. Entrevista concedida a Mateus Scota e Vinícius Pereira Huggy. Paris-Florianópolis, 6 nov. 2020. [Entrevista realizada via Jitsi]. Arquivo Pessoal.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. Hucitec: São Paulo, 1989.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Editora Paz & Terra: São Paulo, 2018.
- DELEUZE, Gilles. **O Virtual e o Atual**. Texto originalmente publicado em anexo à nova edição de Dialogues, de Gilles Deleuze e Claire Parnet. Flammarion: Paria, 1996.
- DELEUZE, Gilles. Imanência: uma vida. In: Philosophie, n.º 47, 1995, p. 3-7.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. **O que é filosofia?** Editora 34: São Paulo, 1993.
- FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Unicamp. Campinas, 2001.
- GROSZ, Elisabeth. **Caos, territory, art: Deleuze and the framing of the earth**. Columbia University Press: New York, 2008.
- MAOILEARCA, Laura Cull Ó. Performance Philosophy: an introduction. In.: Revista Brasileira de Estudos da Presença, v. 10, n. 1, e92544, 2020.
- ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não-cafetinada**. N-1 edições: São Paulo, 2018.
- SCHECHNER, Richard. **Environmental Theater**. Applause: New York, 1994.
- STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 69, p. 442-464, 27 abr. 2018.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural**. Cosac Naify: São Paulo, 2015.

UM CAMINHO PELAS SOMBRAS: INDÍCIOS DE UMA CENA CONTEMPORÂNEA EM *MATA TEU PAI* E *DELÍRIOS, SOMBRAS DO INCONSCIENTE*

Daidrê Thomas de Amorim²³

Suzana Morelo Vergara Martins Costa²⁴

Welerson Freitas Filho²⁵

Resumo: No contexto de pandemia da Covid-19 e isolamento social do ano de 2020, um grande número de experiências das artes da cena – adaptadas ou não – foram compartilhadas por meios digitais. Em algumas destas obras vislumbram-se indícios que apontam para uma possível cena contemporânea, entendendo o contemporâneo não como uma modalidade estética definida e seletiva, mas como práticas que tendem a romper com um ambiente de homogeneidade e de certezas. Neste texto, analisam-se dois espetáculos compartilhados em plataformas digitais durante a pandemia: *Delírios: sombras do inconsciente* da Cia. *Quase Cinema* e *Mata teu Pai* com dramaturgia de Grace Passô e atuação de Debora Lamm, a fim de refletir sobre possíveis caminhos da cena contemporânea e sobre seu diálogo com a noção de acontecimento e com uma certa ideia de sombra.

Palavras-chave: Cena; Contemporâneo; Sombras; Covid-19; Acontecimento.

A PATH BY THE SHADOWS FROM CONTEMPORARY SCENE IN *MATAMEU PAI* AND *DELÍRIOS, SOMBRAS DO INCONSCIENTE*

Abstract: In the context of the Covid-19 pandemic and the social isolation of the year 2020, numerous performing arts experiences – adapted or not – were shared through digital means. In some of these works, some signs point to a possible contemporary scene, understanding the contemporary not as a defined and selective aesthetic modality, but as practices that tend to break with an environment of homogeneity and certainty. In this text, two spectacles shared on digital platforms during the pandemic are analyzed: *Delírios, sombras do inconsciente* of Cia. *Quase Cinema* and *Mata teu Pai* with dramaturgy by Grace Passô and performance by Debora Lamm, to reflect on possible paths of the contemporary scene and its dialogue with the notion of event and with a certain idea of shadow.

Keywords: Scene; Contemporary; Shadow; Covid-19; Event.

Introdução

Este artigo surge a partir de experiências de atuação em fazeres cênicos que foram adaptados para o contexto da pandemia do Covid-19 no ano de 2020. Experiências que, em respeito à saúde coletiva e prezando pelo fim do contágio do vírus e da pandemia, foram adaptadas para serem compartilhadas em plataformas digitais. Dentre as muitas experiências

²³ Atriz, graduada em Bacharelado em Teatro – Interpretação pela Universidade Regional de Blumenau (FURB) e em Estética e Teoria do Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Mestranda em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) – UNIRIO.

²⁴ Atriz integrante do grupo de teatro O Bando do Centro Cultural Casa Vermelha – Florianópolis – SC. Graduada em Antropologia pela Universidade Federal de Santa Catarina. Mestranda em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade de Santa Catarina.

²⁵ Ator e Doutorando em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT) - UDESC.

cênicas realizadas pelas artistas brasileiras, está o espetáculo *Delírios: sombras do inconsciente*²⁶ da Cia. *Quase Cinema*²⁷ – originalmente concebido para acontecer pelas ruas da cidade. Para a abertura da sétima edição do FIS (Festival Internacional de Teatro de Sombras) o espetáculo foi gravado e exibido na versão online do Festival. Além de *Delírios*, há, ainda, o monólogo *Mata teu Pai*, de dramaturgia de Grace Passô e atuação da atriz Debora Lamm, também adaptado para uma versão online²⁸ e exibido no *#EmcasacomSesc*²⁹.

Busca-se aqui refletir sobre como estes trabalhos apontam para uma possibilidade de se pensar a cena contemporânea, entendendo o contemporâneo não como uma modalidade estética definida e seletiva na qual estão inseridas manifestações e ideias consideradas exemplares do que existe de mais moderno no momento presente, mas sim como práticas que tendem a romper com um ambiente de homogeneidade e de certezas, que tendem a buscar possibilidades que não estão no foco, mas à margem dele; o contemporâneo como um possível diálogo com as sombras e com as margens do social, trazendo à cena novas potências de vida e novos afetos; o contemporâneo como “aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (AGAMBEN, 2009, p. 63); o contemporâneo como uma forma de resistir a um dos grandes acontecimentos do século XXI, a pandemia da Covid-19 no ano de 2020.

A pandemia Covid-19: o acontecimento de 2020

A noção de *acontecimento* é vasta e múltipla. É uma rã; “uma noção anfíbia com mais de cinquenta tons de cinza”³⁰, como nos mostra o filósofo Slavoj Žižek logo no começo de seu livro *Acontecimento - uma viagem filosófica através de um conceito*³¹. Consciente da grande variedade de possibilidades de entendimentos e de ser do acontecimento, Žižek se dispõe a traçar uma viagem pelo conceito através da filosofia e, para isto, cita histórias de filmes, livros,

²⁶ O espetáculo e a conversa pós-compartilhamento pode ser acessada pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=KZcw0fIap9g&ab_channel=FISTEATRODESOMBRAS>. Último acesso em 14 de dezembro de 2020.

²⁷ Fundada em 2004 por Ronaldo Robles e Silvia Godoy a companhia atualmente tem como um de seus principais eixos de pesquisa técnica e estética a projeção de sombras nos espaços urbanos.

²⁸ A peça dirigida por Inez Viana, cuja estreia ocorreu em janeiro de 2017, no Espaço Cultural Sérgio Porto (Rio de Janeiro), ganhou adaptação para o formato online durante a pandemia da Covid-19 e está disponível no canal do Sesc São Paulo no Youtube.

²⁹ Iniciada no começo da pandemia da Covid-19 e realizada pelo Sesc São Paulo, a série *#EmCasaComSesc* promove espetáculos de diversas modalidades artísticas com apresentações que acontecem direto dos palcos do espaço, sem plateia e com transmissão virtual, ou as performances de artistas direto de suas casas.

³⁰ (ŽIŽEK, 2017, p.7)

³¹ Idem 2017.

eventos naturais e fatos históricos, exemplificando o que pode ser o acontecimento e chegando a definições e abordagens sobre o termo.

Em uma de suas formas, o acontecimento é “algo chocante, fora do normal, do fluxo natural das coisas” (ZIZEK, 2017, p.7) e pode ter também algo de milagroso, de divino: o amor pode ser um acontecimento; e o *film noir* também. Esta *coisa*, que pode ser autônoma e ocorrer a partir do nada, traz em si a casualidade. O fato de ser algo que podemos ou não produzir, que está e não está sob nosso controle, e se apresenta como algo anormal ao fluxo natural das coisas, faz com que nosso envolvimento com o acontecimento se manifeste de diferentes maneiras.

A forma como, ao longo do ano de 2020, a humanidade lidou com o coronavírus e o *acontecimento* da pandemia revela como se faz necessário trabalharmos sobre nossos “conhecimentos desconhecidos”³², nos termos de Zizek. De fato, muitas mortes e tomadas de decisões nocivas à Vida na Terra poderiam ter sido evitadas se governantes, instituições e outros setores de grande poder da sociedade brasileira tivessem olhado para realidades que parecem não querer admitir. O presidente brasileiro Jair Bolsonaro, ao negar a existência de uma pandemia e afirmar, em entrevista, que o vírus da Covid-19 não passava de uma “gripezinha”, entre tantas outras afirmações contrárias ao combate da pandemia, cultivou uma fantasia nefasta e dura para a vida das brasileiras e brasileiros.

Se, por um lado, no âmbito político e social de 2020 vivemos um drama social³³, muitas vezes sem previsão de desfecho, sem “luz no fim do túnel”, no âmbito das artes, tivemos um enquadramento muito mais alegre, no sentido *spinoziano* de alegria³⁴, sobre a realidade que nos circundava. Sendo um dos primeiros setores a ter suas atividades presenciais impossibilitadas em respeito à saúde coletiva, as artistas de teatro se viram diante de um cenário jamais

³² Zizek se refere aos “conhecimentos desconhecidos” como “as crenças e suposições repudiadas às quais aderimos sem ter a mínima consciência.” (ZIZEK, 2017, p.19). É uma crítica à fala em 2003 de Donald Rumsfeld, Secretário de Defesa dos Estados Unidos no começo da guerra do Iraque, no qual ele ao justificar o medo sobre armas de destruição em massa, refletia sobre os “conhecimentos conhecidos” (coisas que conhecemos conhecer), os “desconhecimentos conhecidos” (coisas que não conhecemos, mas sabemos que não sabemos) e os “desconhecimentos desconhecidos” (coisas que não sabemos e nem sequer sabemos não saber), como as superarmas de Saddam Hussein no Iraque. Mais perigosos do que os “desconhecimentos desconhecidos”, aquilo que não sabemos e que não sabemos que não sabemos, os “conhecimentos desconhecidos” são coisas que conhecemos mas que não sabemos sobre, dificultando e dissipando nossa ação sobre.

³³ O antropólogo Victor Turner (2005), inspirado no drama trágico e nos ritos de passagem de Van Gennep, cria a teoria do drama social. Estes eventos são caracterizados por 4 momentos: 1) ruptura (breach); 2) crise e intensificação da crise; 3) ação reparadora (redressive action); e 4) desfecho, que se manifesta como solução harmonizante ou reconhecimento de cisão irreparável. Nestes momentos a sociedade se enxerga e em seu desfecho dá continuidade as suas atividades ou se refaz com a criação de novas formas de relações e de estar no mundo. Um exemplo de um drama social foi o impeachment (golpe) da presidenta Dilma Rousseff no ano de 2016. De algum modo, o conceito de acontecimento de Zizek se aproxima e compartilha pontos em comum com o conceito de drama social de Turner. Sendo assim, podemos pensar também a própria pandemia da Covid-19 como um drama social brasileiro e mundial.

³⁴ Para o filósofo Espinoza os encontros alegres são potentes porque ampliam a capacidade criativa e relacional dos corpos, ampliando a potência de redes de relações nas quais estamos territorializados.

vivenciado. Como seguir fazendo teatro se sua atividade principal – o encontro presencial e coletivo – fora suspenso? Foi preciso se reinventar e adentrar espaços antes não tão utilizados pelo teatro: o espaço tecnológico e virtual.

No Brasil, o auxílio emergencial para as artistas foi pago já nos últimos meses de 2020, mas isso não impossibilitou que, ao longo do ano, novas formas de fazeres cênicos e de interação virtual fossem experimentadas e colocadas em prática. Esta atitude em relação à realidade fez com que o setor cultural resistisse e reexistisse, que as práticas teatrais analógicas se hibridassem com as tecnologias, que novas possibilidades de cena fossem criadas e que a arte adentrasse nas casas brasileiras.

Teatreiras e teatros viram-se impossibilitados de realizar suas atividades profissionais em virtude da necessidade do distanciamento social para a contenção de propagação do vírus. Para além de uma questão de saúde pública, trata-se também de uma questão econômica, política, educacional, experiencial. Sem amparo, tanto financeiro quanto no que tange aos meios de exercício da profissão em tempos de pandemia, as artistas se reinventaram produzindo conteúdo a partir de suas casas, transformando fazeres predominantemente presenciais em realizações em plataformas online. Foi necessária a adaptação de seu ofício, de seus lares, de sua visão e de sua presença para a possibilidade de ser audiovisual, virtual e online.

Apesar de as iniciativas de teatro virtual não serem necessariamente novas, elas nunca se deram em tanta quantidade, bem como este nunca foi o meio principal para realização do teatro, como se deu neste momento pandêmico. Festivais, mostras, conversas, encontros artísticos e culturais foram mantidos e realizados e a arte seguiu existindo. Este artigo aborda duas experiências realizadas neste contexto, trabalhos teatrais exibidos de maneira virtual durante o ano de 2020.

Indícios de uma cena contemporânea

A partir da grande luz (*luce*) e da pequena luz (*luciolina*) dos vagalumes citadas por Dante Alighieri no vigésimo sexto canto do *Inferno* (primeira parte da *Divina Comédia*), o filósofo francês Georges Didi-Huberman discorre, em *Sobrevivência dos Vaga-Lumes* (2011), sobre a sobrevivência dos vagalumes em contraposição à escuridão e à excessiva luminosidade dos projetores fascistas. O autor afirma que em 1975 o cineasta Pier Paolo Pasolini³⁵,

³⁵ Poeta, escritor e cineasta italiano nascido em 5 de março de 1922. Entre seus principais filmes estão *Teorema*, *Os contos de Canterbury*, *Medeia*, *Decameron* e *Saló ou os 120 dias de Sodoma*. Pasolini foi brutalmente assassinado em 2 de novembro de 1975 e as circunstâncias de sua morte permanecem incertas.

identificando o desaparecimento dos vagalumes, escreveu a respeito em seu “Artigo dos vagalumes”. Didi-Huberman, no entanto, diz que os vagalumes nunca desapareceram completamente e que Pasolini apenas havia perdido a capacidade de vê-los

O que desapareceu nele foi a capacidade de ver – tanto à noite quanto sob a luz feroz dos projetores – aquilo que não havia desaparecido completamente e, sobretudo, aquilo que aparece apesar de tudo, como novidade reminiscente, como novidade “inocente”, no presente desta história detestável de cujo interior ele não sabia mais, daí em diante, se desvencilhar. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.65)

Didi-Huberman associa esta percepção (ou ausência de percepção) de Pasolini ao momento político da época. Ele acredita que o cineasta já não tinha mais a capacidade de se desvencilhar do fascismo que dominava a Itália e de perceber que os vagalumes apareciam apesar de tudo. Pasolini não conseguia mais perceber aquilo que escapava e resistia por meio de sua pequena luz intermitente. Não conseguia mais ver aquelas breves aparições que logo desapareciam, aquelas breves luzes que vagavam.

De algum modo, esta reflexão pode ser aproximada daquela feita por Giorgio Agamben em seu ensaio *O que é contemporâneo?* (2009). Agamben, referenciando a extemporaneidade de Nietzsche, considera característico do contemporâneo: não parecer completamente adequado ao próprio tempo. Os artistas e as obras contemporâneos, embora pareçam dialogar e compreender mais do que outros o seu tempo, mantêm certo anacronismo com relação ao tempo presente. Podemos sugerir que esta *não total coincidência* seja oriunda do fato destes artistas não almejarem a identificação do espectador, nem a imitação do que se considera realidade, com a qual não estão em conformidade.

Se na pintura do renascimento os quadros eram vistos como janelas para o mundo e a perspectiva permitia que se vislumbrasse as telas dessa maneira, na arte contemporânea não há janelas por onde se olha; neste caso, o espectador dialoga com obras que não pretendem mimetizar o mundo, mas rasgá-lo, desconstruí-lo, questionar sua inserção nele.

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder (AGAMBEN, 2009, p.72).

O/a artista contemporâneo(a) é conhecedor(a) de seu tempo e de suas névoas. Sabedores do obscurantismo de seu tempo, os/as artistas resistem como vagalumes, com suas pequenas e

descontínuas luzes. Anacrônicos em relação ao próprio presente, encarando-o e compreendendo-o, lendo nele de modo inédito a história, os artistas podem citá-la, questioná-la, recriá-la.

Trata-se de uma postura primordial, não advinda de um capricho individual, mas de uma exigência (social, política, cultural, histórica) à qual os/as artistas não podem recalitrar. Os fazeres artísticos contemporâneos, portanto, tomando certa distância do tempo ao qual aderem, dialogam e atuam em suas realidades.

Deste modo, identificamos em “Mata teu pai” e “Delírios: sombras do inconsciente” trabalhos artísticos que levaram para a cena virtual exigências de seu tempo. Artistas que lidaram com o acontecimento da pandemia da Covid-19 articulando encontros e afetos e que, aqui, são considerados a partir dos indícios que neles apontam para uma cena contemporânea.

Mata Teu Pai: uma releitura feminina sobre o mito Medeia

“Terra da gente é terra da gente” afirma Medeia na dramaturgia de Grace Passô, livremente inspirada no mito grego e na tragédia escrita por Eurípedes. Medeia é conhecida como a mulher que assassinou os próprios filhos em um ato de vingança contra o marido Jasão, após ter sido traída por ele. Na tragédia original, ela deixa sua terra natal e mata o próprio irmão para partir com Jasão para Corinto, passando a viver como estrangeira, mas seu grande amor a abandona por Glauce, filha do rei Creonte. A dramaturga mineira atualiza a trama para tangenciar a questão dos imigrantes e refugiados e evidenciar a condição subalterna da mulher em uma sociedade patriarcal.

Enquanto a peça presencial era realizada com cenografia de Mina Quental, composta por uma grande quantidade de lixo eletrônico (celulares, carregadores, baterias, teclados de computador etc.), a encenação apresentada virtualmente é realizada em uma casa. A câmera acompanha a atriz com bastante proximidade, revelando muito pouco do espaço que a circunda, apenas em momentos pontuais.

Há uma pequena intervenção, aproximadamente aos 30 minutos da peça, em que se ouve a voz da dramaturga perguntando diretamente à atriz a respeito de suas lembranças da encenação presencial realizada em 2016. Durante esta pequena conversa, vê-se um ambiente que lembra uma discoteca, com um globo brilhante e luzes coloridas. O início deste momento se dá de forma abrupta, realmente como uma ruptura, mas o retorno ao monólogo ficcional ocorre de maneira quase imperceptível. A voz de Grace Passô não mais se ouve e a atriz retoma seu texto, entretanto as luzes coloridas seguem iluminando seu rosto por mais alguns minutos.

Durante seu desabafo ao público, a Medeia interpretada por Debora Lamm cita suas vizinhas, mulheres – síria, cubana, judia, haitiana e paulista – com as quais compartilhou suas dores e nas quais encontrou, algumas vezes, compreensão e afeto e, noutras, julgamento. Ela partilha com as vizinhas a condição de estrangeira, o não pertencimento ao meio em que vive. Por compreender o lugar do imigrante, a personagem se afeiçoa àqueles que estão longe de sua pátria, os auxilia e adquire os produtos vendidos por eles, ainda que deles não precise.

Medeia, tomada pelo desespero, diz que os homens desenham um quadrado no chão e que delimitam um país. A personagem conta: “eu já pisei várias vezes em fronteiras”. O discurso da Medeia escrita por Grace é o de alguém que tem seus direitos negados pelo fato de não pertencer ao território em que se encontra. Tanto Medeia quanto as vizinhas que ela menciona são oriundas de países em conflito ou de culturas consideradas menores e, por esta razão, sofrem algum tipo de exclusão.

Embora no mito original a personagem tenha tido filhos homens com Jasão, em *Mata teu pai* ela possui duas filhas e se dirige à plateia como sendo essas filhas. Ela as aconselha, em um primeiro momento, a matar o pai para romper com a estrutura patriarcal e “desfazer o nó” de viver à sombra de uma figura masculina ausente. Ela diz “se vocês guardassem de verdade a justiça dentro do coração de vocês, vocês o matariam”. Por fim, no entanto, Medeia decide dar cabo da vida das filhas para que Jasão precise lidar com a dor de enterrar a própria carne e, assim, tenha a dimensão do sofrimento que causou a ela. Dentre os argumentos utilizados por ela para justificar a morte das filhas, Medeia diz que deve “dar e tirar à luz como uma mulher”.

Na conversa com as filhas (que ali estão “representadas” pelo público), Medeia questiona o fato de a mulher paulista tê-la incentivado a matar Glauce e afirma que não há razão para cultivar qualquer sentimento negativo com relação à amante, que ela identifica como: “mulher, prefeita, negra”. Medeia afirma não lembrar do rosto desta mulher, que já teria limpado a sua casa, pois ainda corre em seu sangue a doença do opressor; no entanto, pede desculpas e defende que o verdadeiro culpado de sua dor é Jasão e, por isso, ele, o homem, é quem deve ser morto. Medeia pede às filhas: “olha para mim, muda essa história. Para de achar que a gente é destino!”.

A personagem pede que a condição da mulher seja subvertida, modificada, por meio do rompimento das filhas com o sistema patriarcal. De algum modo, a condição feminina é aproximada, em *Mata teu pai*, àquela do estrangeiro. Para além de serem imigrantes, expatriadas, Medeia e suas vizinhas não pertencem ao local em que se encontram pelo próprio fato de serem mulheres. O assassinato de Jasão é, na dramaturgia de Grace Passô, metáfora da luta por equivalência de direitos entre os gêneros. O destino das mulheres não é imutável, não

precisa ser, necessariamente, a subserviência aos homens, mas, para isso, segundo a perspectiva da protagonista, é fulcral uma atitude radical.

Ao se apropriar e ressignificar um mito clássico da mitologia grega, Grace Passô apresenta linhas de fuga para a própria experiência do tempo, sem romper por completo com este. Embora este tipo de apropriação não seja novo, e tampouco possa ser uma razão para definir o trabalho da dramaturgia como contemporâneo, ele indica sua atenção às questões atuais. Longe de ignorar o poder dos mitos na construção da história e imaginário humanos, Grace Passô dá ao mito um novo enfoque para iluminar as realidades das mulheres estrangeiras, as demandas dos movimentos feministas (e as próprias contradições dentro deste movimento), a solidão da mulher, das maternidades e a ordem patriarcal.

A dramaturgia e a atuação de Debora Lamm trazem novas potências e afetos para a cena. Ao tratar a imigração, as artistas trazem à cena um grupo social historicamente legado às margens sociais, indivíduos vistos como sombras e que estão à sombra da sociedade.

Esta reflexão sobre deslocar o sujeito moderno do centro da cena e trazer para esta populações e conteúdos historicamente marginalizados, pertencentes a uma realidade de exclusão, perpassa os dois trabalhos aqui refletidos. Tanto em “Mata teu pai”, de Grace Passô, quanto em “Delírios: sombras do inconsciente”, da *Cia Quase Cinema*, uma certa ideia de “pureza e perigo”, de “luz e sombra” permeia os dois trabalhos.

No monólogo de Gracê Passo fica mais evidente a proposta de mostrar uma sombra social - grupos e discursos à margem, embora a atuação da atriz seja intercalada com momentos em que a sombra entra como elemento dramático da cena. Já em “Delírios: sombras do inconsciente” a proposta de utilizar a sombra para construção da cena é central na produção artística da *Cia Quase Cinema*, embora esta também traga em seu trabalho cênico reflexões sobre uma sombra social, a loucura.

Delírios: sobre os corpos aparentes das sombras.

Inspirado na ilha remota onde reside o personagem Próspero de *A Tempestade* de William Shakespeare, o espetáculo *Delírios, sombras do inconsciente* leva à cena temáticas referentes a loucura e ao delírio que, assim como as sombras, trafegam por uma zona de dualidade entre o ‘ser e o não-ser’, entre o impalpável e a realidade corpórea. A relação sombra e loucura/delírio não é novidade e se repete ao longo da história, como no conhecido Mito da Caverna do filósofo Platão, conterrâneo de Eurípedes.

Nesse mito, supõe-se que um dos prisioneiros se libertaria das correntes e se voltaria para a luz subindo em direção à entrada da caverna deparando-se com novas imagens, mais detalhadas e mais belas que as sombras que antes via projetadas na caverna. Aquela seria a verdadeira realidade. O prisioneiro retornaria à caverna e tentaria libertar seus companheiros da ignorância, avisando-os de que as sombras que viam eram apenas uma representação pobre de uma parcela da realidade. Ele seria então tomado como louco e assassinado por seus companheiros.

Apesar de no mito o cativo liberto ser considerado louco pelos outros prisioneiros a luz se coloca como instrumento da visão, da realidade e da lucidez, sendo a sombra sua grande antagonista, já que o olhar não é capaz de penetrar o escuro. Tal dualidade é colocada em questão no espetáculo *Delírios, sombras do inconsciente* friccionando não apenas os limites luz/conhecimento e sombra/ignorância, mas também o dualismo corpo/real e sombra/irreal.

Para o filósofo italiano Roberto Casati (2001), a polarização realizada na alegoria da caverna de Platão desconsidera a capacidade que as sombras têm de reconstruir o mundo e compreender como é feito o ambiente que nos circunda, pois, as informações contidas nelas são um auxílio fundamental para a visão. Então, por que Platão escolhe as sombras?

Uma resposta é que as sombras são um exemplo perturbador de entidades menores: são uma *diminuição* dos objetos que as projetam. São chatas, incorpóreas sem qualidade, sem cor. [...] Como se não bastasse, as sombras andaram desde sempre envoltas na suspeita e no medo. São entidades estranhas, não sabemos muito a seu respeito, apenas que não são boa companhia. Platão tem razão de usá-las, se quer nos inquietar (CASATI, 2001, p.12).

Essa inquietação se manifesta em *Delírios, sombras do inconsciente* de modo pungente. O espetáculo é composto por cenas fragmentadas calcadas principalmente na visualidade, não possuindo uma narrativa linear e, diferentemente dos atores que manipulavam as silhuetas na caverna proposta por Platão, Silvia e Ronaldo realizam as projeções de sombras à vista do público.

Até o início da década de oitenta, a maior parte das práticas de Teatro de Sombras, fossem elas tradicionais ou não, se baseavam na produção de sombras com silhuetas e objetos em contato direto com a tela de projeção, pois naquele período as fontes luminosas ainda não possuíam tecnologia capaz de manter a definição das sombras caso as silhuetas/objetos fossem distanciadas da tela. A atriz e o ator no Teatro de Sombras estavam, então, limitados a atuar atrás da tela e próximo a ela. Porém, com o surgimento de fontes luminosas de filamento puntiforme, tornou-se possível afastar as silhuetas/objetos/corpos da tela sem que a nitidez de

suas sombras fossem prejudicadas. “A cena, assim, transformou-se em um dispositivo de projeção que permitiu ao ator manipulador afastar-se da tela e agir no espaço, multiplicando as próprias possibilidades performáticas” (MONTECCHI, 2012, p. 28). Desta forma, as projeções deixaram de ser realizadas exclusivamente atrás da tela, tornando os movimentos da atriz e do ator não apenas visíveis, mas também motivados dramaticamente. A presença da atriz e do ator passou a ser evidenciada e recolocada no centro do ato espetacular e de criação.

Em uma análise sobre as últimas quatro décadas da cena brasileira de Teatro de Animação, o que também inclui o Teatro de Sombras, o professor e pesquisador Mario Ferreira Piragibe pontua que a/o atriz/ator aparente é uma tendência que tem se fortificado e se ampliado principalmente:

[...] em termos da profusão de formas de se realizar essa dupla apresentação de bonecos e atores. O partido cênico do ator-manipulador visível ao público talvez seja a principal característica da experimentação sobre a linguagem do teatro de animação observada ao longo desse período (PIRAGIBE, 2007, p. 196).

Como se pode observar, a atriz e o ator visível nas experiências cênicas de Teatro de Sombras – e também em *Delírios, sombras do inconsciente* - é uma tendência que tem se consolidado cada vez mais nas últimas quatro décadas. Porém, ao refletirmos mais sobre essa ideia, iremos perceber que ela não se limita a uma visibilidade do corpo do ator ou da atriz ou a uma modalidade teatral específica. Em *Mata Teu Pai*, Medeia se dissolve enquanto personagem e se emaranha à atriz Débora Lamm, criando uma espécie de duplo, que apresenta ao público não apenas questões inerentes ao personagem Medeia, mas também questões da atriz, de certa maneira, revelando-a.

Dramaturgia, espaço e afetos

Tanto *Mata Teu Pai* quanto *Delírios, sombras do inconsciente* apresentam em suas construções dramáticas textuais/visuais e em suas propostas de atuação indícios autoficcionais que tencionam os limites do real e do fantasioso. Isso se dá pela transição entre ator e personagem de forma pouco delimitada e, também, pelo compartilhamento de histórias/sentimentos/emoções das artistas e da atualidade. Sobre esta intensificação das subjetividades na cena teatral, a professora e encenadora Andréa Stelzer comenta, em seu artigo “Autoficção e intermedialidade na cena contemporânea”, que as experiências pessoais vão para

além de uma mera inspiração, à medida que tais experiências se manifestam concretamente em cena:

As subjetividades aparecem na cena como meio de contestar uma verdade única produzida pela mídia e pelos que estão no poder e desejam estabelecer novas cartografias com olhares renovados sobre a história. Essas narrativas têm o desejo de resistir às imagens embaralhadas criadas pela mídia, que apresenta os acontecimentos como um espetáculo distanciada da realidade, e buscam refundar os conceitos éticos de uma arte política e transformadora no nível dos afetos (STELZER, 2016, p.278).

Isso fica claro em *Mata Teu Pai*, obra que possui atuação, escrita, direção e produção de mulheres e leva à cena uma temática feminina. A atriz Débora Lamm, em entrevista cedida ao Portal Uai, comenta: “Pegamos uma personagem super conhecida e milenar e, sem perder a estrutura trágica, colocamos junto da história dela esse discurso feminino urgente. Estamos falando sobre a mulher de sempre, mas, principalmente, sobre a luta da mulher de hoje”³⁶. Na conversa pós-compartilhamento da obra *Delírios, sombras do inconsciente*, Ronaldo Robles comenta que temáticas relacionadas a loucura e ao delírio sempre estiveram próximas de sua vida: “a minha família participou [...] Passou pela ditadura. Meu tio foi preso e minha mãe desapareceu quando eu era muito pequeno. Quando a encontraram, ela ficou internada em sanatório [...] então a loucura, esse lugar, é um lugar muito próximo da minha vida”³⁷. Porém, essa característica também transcende uma questão temática e se apresenta como uma relevante verticalização nas práticas da Companhia, que parece cada vez mais propor o trânsito entre diversas linguagens artísticas, colocando em questão não apenas suas nomenclaturas, mas também seus limites fronteiriços.

Silvia e Ronaldo levam o Teatro de Sombras para a rua criando uma fissura na rotina da metrópole, um abalo, apresentando fragmentos de cenas com um grande apelo imagético e visual, colocando-se em um permanente estado de risco e experimentação. “Não tem como ser igual um momento do outro. Cada hora você está em um estado de espírito. Seu corpo está com alguma questão eminente que você quer aflorar ali na cena”³⁸.

Em “A cidade como teatro”, o teatrólogo americano Marvin Carlson salienta que a não repetição dos espaços nas diferentes encenações de um mesmo diretor se justifica pelos signos

³⁶ Texto de Pedro Galvão publicado no Portal Uai. Disponível em:

<<https://www.uai.com.br/app/noticia/teatro/2018/03/24/noticias-teatro,224346/premiada-peca-mata-teu-pai-debate-sobre-feminismo-e-xenofobia.shtml>>. Acesso em 23 de dez. de 2020.

³⁷ Fala de Ronaldo Robles retirada da pós-compartilhamento da obra *Delírios sombras do inconsciente*.

³⁸ Fala de Silvia Godoy retirada da pós-compartilhamento da obra *Delírios sombras do inconsciente*.

que cada espaço oferece aos espetáculos³⁹. Enquanto *Delírio, sombras do inconsciente* se apropria do espaço de um edifício, cuja grandiosidade chama a atenção para projetar suas sombras, na versão online de *Mata teu pai*, a atriz Debora Lamm se relaciona por diversas vezes com o prédio vizinho às dependências da casa onde a encenação é realizada, sugerindo se tratar do local onde vivem as personagens às quais se refere (suas vizinhas, as mulheres estrangeiras).

A apropriação e ressignificação do espaço realizados pelo ator e pelas atrizes em ambas as obras é um elemento fulcral destes trabalhos, pois, para além da importância que tais ressignificações tem para o projeto e os artistas envolvidos, há também um impacto sobre o público e a comunidade. Os moradores passam a ter outra relação com os locais e com as arquiteturas após experiências artísticas deste tipo, seja conhecendo fatos históricos e antigos usos daquele espaço, seja atribuindo novos usos para espaços outrora abandonados.

Carlson, tratando do dramaturgo Hugo Von Hofmannsthal e da rejeição de Armando Gatti do teatro como espaço de encenação, coloca:

Hugo sugeriu que os arredores físicos de eventos históricos poderiam ser considerados como “personagens silenciosos” nestes eventos. A declaração de Gatti, com implicações semióticas mais claras, sugere que não apenas os grandes eventos da história, mas as histórias menos espetaculares de pessoas, como seu meio esquecido mártir político, devem ser ditas em parte pela “linguagem” daquilo que o cercou fisicamente. Essa fábrica, assim como a lanchonete de Paterson, demonstra que quase todo espaço identificável dentro da cidade pode se tornar um espaço para encenação. Por meio da encenação o espaço vai inevitavelmente adquirir algumas expectativas da semiótica do próprio teatro, mas, ao menos igualmente importante, trará para a experiência teatral as suas próprias conotações culturais e espaciais, as quais o produtor sensível procurará imprimir com efeito máximo no trabalho apresentado ao público. (CARLSON, 2012, p.21)

Ou seja, o ambiente é também personagem das histórias que nele ocorrem e, quando ocupado por espetáculos teatrais, pode modificá-los completamente. Talvez estas conotações culturais e espaciais oferecidas pelos espaços “encontrados”, e os desafios e estímulos que eles

³⁹ “Geralmente falando, os diretores socialmente engajados que utilizaram as ruas e outras locações urbanas não tradicionais durante os últimos vinte anos não desejaram repetir as encenações em um local específico, mas, ao contrário, procuraram novos espaços para cada produção, espaços onde a semiótica já existente poderia prover um elemento importante da encenação. A cidade, como nos tempos medievais, tem sido utilizada como um palco, mas agora com questões sociais e consciência política mais evidentes. Richard Schechner, discutindo o uso contemporâneo do “espaço encontrado”, em 1968, formulou a hipótese de que o “protótipo americano” de teatro em estruturas não teatrais foi a “confrontação e a marcha dos direitos civis”, que converteram as ruas em “arenas públicas, terrenos de testes, palcos para as encenações de moralidade”. (CARLSON, 2012, p.19)*

* O termo “espaço encontrado”, utilizado por Carlson, foi inicialmente empregado por Ariane Mnouchkine em 1989 numa entrevista concedida a Gael Breton. Ariane utilizou o termo para falar do espaço de seu Théâtre du Soleil, a Cartoucherie, uma antiga fábrica de munição nos arredores de Paris.

propõem tanto para os encenadores e atores, quanto para o público, sejam as principais razões de serem cada vez mais utilizados no teatro.

Em seu texto “As potencialidades do espaço: teoria e prática da cenografia e da encenação”, Alisson Oddey e Christine White também discorrem sobre essas mudanças do lugar teatral:

O que este desenvolvimento do uso de espaço “encontrado” demonstrou foi que edifícios e espaços inusitados têm caráter e ambiência e um potencial dramático que é excitante, oferecendo um espaço criativo muito diferente daquele do edifício de teatro tradicional. Também vale considerar que espaço “encontrado” envolve diretamente a cenografia e a encenação, onde as habilidades de artistas de teatro são instigadas para enfrentar o que é possível. Há uma intenção poética ao lado da prática, na qual o espírito do espaço se desenvolve conforme a natureza da encenação. (ODDEY e WHITE, p.148, 2008)

Segundo as autoras, a utilização de um espaço distinto do espaço teatral impõe aos artistas mais uma zona de instabilidade e risco, exigindo uma maior escuta do entorno, um diálogo com a arquitetura e com possíveis imprevistos. Conforme já dito anteriormente, trata-se de uma relação de benefícios recíprocos onde a dramaturgia e a encenação se potencializam – e às vezes até se alteram e se constroem nos espaços – e os espaços são revitalizados e ressignificados não apenas no momento da encenação, como dali em diante.

Considerações finais

Os trabalhos artísticos aqui abordados estão, portanto, em tensão com o seu tempo. A primeira das tensões colocadas advém do fato de serem produções teatrais (nas quais o elemento presencial é fundamental) realizadas em meios digitais. Para resistir cultural e politicamente em um contexto de colapso da saúde pública e grave crise financeira, estas artistas transitaram do espaço real para um espaço virtual, adaptando seus recursos, suas dramaturgias e solicitando de seu público uma nova escuta.

Ainda que sejam apenas dois exemplos, em meio a infinidade de espetáculos produzidos ou reencenados/adaptados para meios digitais durante a pandemia do coronavírus, as peças aqui mencionadas têm em comum o fato de proporem um diálogo com uma certa noção de sombra. Seja por meio da efetiva utilização das técnicas do Teatro de Sombras, seja pela inclusão de temáticas referentes a indivíduos pertencentes a grupos sociais marginalizados e excluídos.

Outro ponto convergente entre os espetáculos é o fato de ocuparem espaços distintos daquele do edifício teatral tradicional. O uso destes espaços, aliado à necessária adaptação para

o formato online de trabalhos pensados para serem realizados presencialmente, são desafios que colocam artistas em âmbito de vulnerabilidade. O que propomos neste artigo é pensar esta vulnerabilidade como um lugar de potência e não como um momento de instabilidade provisória que exige uma rápida instauração da ordem.

O acontecimento, da forma que é pensado por Slavoj Žižek, é produzido pela simultaneidade entre acaso e intencionalidade. O acontecimento no sentido heideggeriano de “*erignis*”, como uma nova revelação esporádica do Ser, como a emergência de um novo “*mundo*”. Deste modo, talvez possamos pensar que o acontecimento da pandemia permitiu que se produzissem acontecimentos artísticos variados e que as artistas experimentassem outras formas de produção, dando a ver novas possibilidades de se inserir na contemporaneidade.

Os artistas contemporâneos contam as narrativas a partir de suas próprias histórias, desde seus corpos, aderindo ao seu tempo, mas, concomitantemente, tomando uma certa distância, em constante dissonância e tensão com aquilo que a chamada realidade lhes apresenta. As obras aqui mencionadas também o fazem, invocando invisibilidades e admitindo sua incapacidade de enxergar determinadas sombras, mas sem deixar de tentar.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Argos: Chapecó, 2009.
- CARLSON, Marvin. A cidade como teatro. In *O Percevejo Online*. Rio de Janeiro, v.4, n.1, 2012. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/2412/1954>. Acesso em: 23 de dez. 2020.
- CASATI, Roberto. **A descoberta da sombra: de Platão a Galileu, a história de um enigma que fascina a humanidade**. Companhia das Letras: São Paulo, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos Vagalumes**. Editora UFMG: Belo Horizonte 2011.
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In *Revista Sala Preta*. São Paulo, nº 8, p. 197-210, 2008.
- GODOY, Sílvia; ROBLES, Ronaldo. Novos caminhos do teatro de sombras: performance e work in progress”. In *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 8, v.9, p. 130-147, 2012.
- MARIZ, Adriana Dantas de. **A ostra e a pérola: uma visão antropológica do corpo no teatro de pesquisa**. Perspectiva: São Paulo, 2007.
- MONTECCHI, Fabrizio. Além da tela – Reflexões em forma de notas para um teatro de sombras contemporâneo. In *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 8, v.9, p. 22-37, 2012.
- MONTECCHI, Fabrizio. Em busca de uma identidade: reflexões sobre o teatro de sombras contemporâneo”. In *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 3, v.4, p. 63-80, 2007.
- ODDEY, Alisson e WHITE, Christine. As potencialidades do espaço: teoria e prática da cenografia e da encenação In LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org) **Espaço e Teatro – Do edifício teatral à cidade como palco**. Editora 7 Letras: Rio de Janeiro, 2008.

PIRAGIBE, Mario. Reflexões sobre o teatro de animação na contemporaneidade. In *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 3, v.4, p. 189-204, 2007.

STELZER, Andréa. Autoficção e intermedialidade na cena contemporânea. In *Urdimento – revista de estudos em artes cênicas*. V.1, nº 26, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101262016276/5902>. Acesso em 27 de dez. 2020.

TURNER, Victor. **Floresta de símbolos: aspectos do ritual** Ndembu. EdUFF: Niterói, 2005.

TURNER, Victor. **O processo ritual: Estrutura e Antiestrutura**. Vozes: Petrópolis, 2013.

ŽIŽEK, Slavoj. **Acontecimento: uma viagem filosófica através de um conceito**. Zahar: Rio de Janeiro:, 2017.

Links e sites

Delírios, sombras do inconsciente.

Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=KZcw0fIap9g>>. Acesso em 20/12/2020.

Mata teu pai.

Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ftMOty5adVQ>>. Acesso em 20/12/2020.

REDISCUTINDO O TEATRO: ATUAÇÃO DO CORPO NEGRO EM CENA

Marco Antonio Duarte
Rafael L O Pedretti
Sidney Michael Dietrich⁴⁰

Resumo: Este artigo busca estruturar um breve resumo sobre os conceitos que englobam os Teatros Negros no território brasileiro, traçando resumidamente uma espiral histórica sobre a participação do Teatro Negro na história do Brasil e como houve diversas tentativas por parte da classe artística branca em apagar a cultura negra nas artes cênicas. Após discorrer sobre determinados conceitos de Teatro Negro, tendo como base a tese da pesquisadora Evani Tavares Lima e o livro de Leda Maria Martins e da ideia do que é contemporâneo do filósofo italiano Giorgio Agamben, pretende-se criar diálogo destes conceitos com duas montagens teatrais realizadas: “Poesia e Melodia” com o ator negro Samuel de Assis e, “Isto Não é Uma Mulata” com a atriz e dramaturgista negra Mônica Santana. As montagens serão abordadas resumidamente como ponto de partida para refletir sobre o corpo preto em cena e quais implicações subjetivas e meios técnicos resultam nas suas atuações.

Palavras-chave: Teatro Negro; Atuação contemporânea, História do Teatro; Poesia e Melodia; Isto Não É uma Mulata.

Abstract: This article aims to organize a summary of the concepts that quote Black Theaters in Brazilian's territory, briefly narrating a historical spiral on the Black's Theater participation in Brazilian's history and how happened by the white's artistic class in erasing black's culture in the performing arts. After discussing certain concepts of Black's Theater, based on the works of researcher Evani Tavares Lima and the book by Leda Maria Martins and the idea of what is contemporary by the Italian's philosopher Giorgio Agamben, we intend to create a dialogue between these concepts with two theatrical productions performed: “Poesia e Melodia” with black actor Samuel de Assis and “Isto é Uma Mulata” with black actress and playwright Mônica Santana. The montages approached start reflections on the black's body on stage and which subjective methods and technical means result in their performances.

Keywords: Black Theater; Contemporary performance, History of Theater; Poesia e Melodia; Isto Não É uma Mulata.

Durante os encontros da disciplina *A prática da atuação como busca de linguagens contemporâneas* ministrada pelo prof. Dr. André Luiz Carreira, na qual diferentes artistas participaram em sessões de trabalho⁴¹, os discentes fizeram uma pergunta que foi constantemente repetida aos convidados: o que é uma encenação contemporânea?

A partir dessa prática na disciplina, organizamos – os autores do presente texto - três encontros por vídeo-chamada ao longo do semestre e realizamos intercâmbio de ideias através de áudios enviados por um grupo numa rede social. Os vídeo-encontros e os diálogos entre os discentes Marco Antônio Duarte, Rafael L. O. Pedretti e Sidney Michael Dietrich não tiveram

⁴⁰ Mestrando e aluno especial da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC/ Centro de Artes – CEART / Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT.

⁴¹ No processo da disciplina, artistas como a atriz Renata Carvalho, o ator e diretor Renato Ferracini, o diretor e pesquisador Óscar Conargo, o diretor e pesquisador Eugenio Barba participaram e contribuíram com as discussões e reflexões.

a pretensão de responder à pergunta em sua totalidade, mas sim, de evocar princípios de uma reflexão, o que se tornou propulsor na escolha do tema de nossa reflexão: o corpo negro na cena atual brasileira.

Pensamos que a própria discussão sobre o corpo negro no teatro atual brasileiro implica uma atitude contemporânea, porque produz um deslocamento com os elementos hegemônicos deste tempo. Se consideramos o contemporâneo não como identidade na atualidade, mas como diálogo com o espírito do tempo, a ancestralidade e o tempo presente, que conflitam em determinadas estruturas brasileiras em um emaranhado de questões sociopolítico-econômicas e artísticas, que evocam um olhar para a história e a antropologia do corpo negro.

O primeiro encontro da equipe de autores girou em torno de o que discutir ou refletir no texto. Definimos, então, que discutiríamos o incômodo quanto ao discurso hegemônico no espaço teatral que apaga corpos negros e sua cultura. Porém, como o grupo mencionado é formado por dois discentes brancos e um negro, sentimos a necessidade de discutir a *branquitude* nas artes cênicas.

Para o desenvolvimento das questões pertinentes a este artigo, se faz necessário alguns apontamentos do lugar do corpo negro na arte brasileira, mais especificamente no teatro. Durante anos o conceito de teatro no Brasil foi um projeto de construção de pensamento hegemônico, porque a arte nunca esteve alheia à estrutura racista com a qual a sociedade brasileira foi erguida. No decorrer deste texto abordaremos alguns contextos históricos que se referem a este tema, porque utilizamos o conceito de Teatro Negro como forma de reivindicação da cultura negra, elemento essencial na construção da sociedade pós diáspora africana, inclusive na arte brasileira.

Porém, o que é o Teatro Negro? Atualmente, entende-se que este conceito se amplia e possibilita um olhar singular sobre o que conhecemos por “teatro”. Esta nomenclatura carrega uma multiplicidade de linguagens e conceitos. Teríamos, então: Teatros Negros e, entre tantos conceitos, diz a pesquisadora Leda Martins:

A análise de expressões do Teatro Negro me leva a sublinhar que sua distinção e singularidade não se prendem, necessariamente, à cor, fenótipo ou etnia do dramaturgo, ator, diretor, ou do sujeito que se encena, mas se ancora cor e fenótipo, na experiência, memória e lugar desse sujeito, erigidos esses elementos como signos que o projetam e representam. (MARTINS, 1995, p. 26)

Portanto, a existência das artes negras vivas fala sobre sua experiência ancorada na cor, fenótipo e memória do corpo negro, que carrega em seu corpo as ancestralidades que as constituíram. Essas heranças foram mantidas pela oralidade, registros históricos, religiosidade,

filosofias, alimentação, ciências, artes etc. Sendo assim, pode-se dizer que o Teatro Negro brasileiro existe desde o período em que os primeiros africanos escravizados chegaram ao Brasil.

Para refletir sobre como o Teatro Negro se desenvolveu no Brasil, a pesquisadora contemporânea Evani Tavares Lima volta seu olhar para a história e a antropologia do corpo negro na arte representacional e, assim, constitui um olhar operacional sobre as formas representativas e formula, em sua análise, três categorias, a saber:

[...] uma primeira que, genericamente, denominaremos *performance negra*, abarca formas expressivas, de modo geral, e não prescinde de audiência para acontecer; a segunda, categoria (também circunstancialmente definida), teatro de presença negra estaria mais relacionada às expressões literalmente artísticas (feitas para serem vistas por um público) de expressão negra ou com sua participação; e a terceira categoria, teatro engajado negro, diz respeito a um teatro de militância, de postura assumidamente política. (LIMA, 2007, p. 43)

A partir dessa afirmação podemos dizer, inicialmente, que o Teatro Negro de *performance negra* e de *presença negra* caminharam juntos desde o período da diáspora africana no Brasil. As primeiras manifestações artísticas de *performance negra* que são datadas, se referem às Congadas e Calundus, ambas heranças de culturas Bantu, primeiras civilizações que chegaram ao Brasil no período escravocrata entre os séculos XVI e XVII.

As artes negras vivas acima citadas, além de representarem a *performance negra*, também podem ser definidas como *presença negra*, por implicarem em corpos pretos no centro da cena. Todavia, as encenações dos Autos, características nas práticas coloniais, também podem ser consideradas, porque além de indígenas, negros africanos estavam inseridos nas representações.

Todas as manifestações supracitadas foram historicamente reprimidas pelo racismo existente, com desejo e objetivo da aniquilação de tudo o que era africano, e suprir com o pensamento ocidental, que é a base da cultura da branquitude. Porém, mesmo com todos os mecanismos de opressão que causaram estragos na história do nosso país, a resistência negra preservou conhecimentos que nos atravessam atualmente.

A cultura da branquitude sempre esteve estruturada na formação e produção das artes representacionais brasileiras desde a colonização. A partir do século XX a forma como o corpo negro estava incorporado pela sociedade brasileira é fortemente questionada, e atos de resistência à cultura da branquitude começam a pulsar.

De acordo com o sistema operacional⁴² da pesquisadora Evani Tavares Lima as categorias de *performance negra* e *presença negra* caminharam juntas como formas históricas de resistência até se desmembrarem, na primeira metade do século XX, no *teatro engajado negro*, marcado pela fundação do Teatro Experimental do Negro (TEN) e atravessando o tempo até os dias atuais. Sendo assim, faz-se necessário um breve panorama dos processos históricos *da e na* representação do corpo negro, vislumbrando as categorias defendidas e difundidas pela autora.

Devido ao início da colonização e exploração portuguesa no Brasil, o teatro se desenvolve na nação a partir do início do século XVI como uma ferramenta catequética cristã na qual os jesuítas tinham como missão converter e doutrinar o maior número de pessoas para suas crenças e valores religiosos, tendo como alvo primeiramente os povos indígenas e futuramente africanos escravizados, através dos autos e celebração de missas, período que se inicia o Teatro Negro de *presença negra*, já que corpos negros estavam em cena em uma colônia escravocrata.

[...] podemos dizer que os jesuítas fizeram nascer um teatro que, no “plano ideal” seria o brasileiro: um teatro que comporta em sua forma e fala as três principais matrizes formadoras do Brasil nação: indígena, branca e negra. Esse “plano ideal”, ou seja, essa ideia, primeira, de explorar referenciais das nossas três matrizes raciais, como uma maneira de se realizar um teatro que fale a todos os elementos desse triângulo, ainda está por ser, satisfatoriamente, atingido pelo nosso teatro. (Lima, Evani Tavares, 2015. p.96)

Ao mesmo tempo, surgiu o Teatro Negro de *performance negra*, no qual as produções artístico-ritualísticas das nações Bantus no Brasil, deram início às Congadas, Calundu e Capoeira. A partir da metade do século XVIII, o teatro desvinculou-se do aspecto representacional puramente religioso firmado na idade média e surgiram grupos profissionais com elenco de maioria negra e organizados pelos territórios brasileiros. A pesquisadora Evani Lima diz:

Dentre essas companhias, duas merecem destaque: a do Padre Ventura e a de Manuel Luís. Apelidado por Cacciaglia (1986, 81) como o “precursor da ópera brasileira”, o mulato Padre Ventura tornou-se popular no Rio de Janeiro (por volta do século XVIII), por montar clássicos como Molière e Voltaire com a magnificência de cenário e figurino bem-acabados e luxuosos. O também mulato Manuel Luís, dono de uma das primeiras companhias permanentes da época, trazia um elenco de maioria mulata e do mesmo modo chamava a atenção pelos espetáculos envoltos em luxo e beleza. (LIMA, 2010, p. 25)

⁴² O sistema operacional aqui mencionado se dá pela análise documental de representações artísticas de negros na história do teatro brasileiro desde a chegada dos primeiros negros através do sistema escravocrata. Estas manifestações artísticas analisadas pela pesquisadora servem de base para a constituição de seus conceitos: *performance negra*, *presença negra* e *teatro engajado*.

Segundo Mendes (1982), os negros desses grupos encenavam com seus rostos pintados de branco e vermelho, porém suas mãos mostravam sua verdadeira cor. A grande presença de pretos e pardos nos grupos de teatro desse período pode ser um dos motivos que se justificam pelo preconceito que se tinha/tem pela profissão no teatro. Por conta de no continente europeu a profissão do ator/atriz já ser atribuída à marginalidade, que fora reforçada na Idade Média. As classes sociais elevadas a consideravam degenerada e desprezível, o que se uniu ao seu racismo, logo, um dos lugares ideais para o negro naquele período era estar no teatro (MENDES, 1982).

A tardia abolição da escravidão no Brasil se instaurou apenas em 13 de maio de 1888, por conta da pressão e resistência da população negra que perdurava há anos, pelos movimentos abolicionistas negros e brancos somados à pressão externa de países europeus. A liberdade da população negra não foi consequência de uma tomada de consciência social e valores humanos, e, sim, de uma condição conflituosa. Todavia, mesmo em liberdade, os efeitos que a escravização causou na sociedade brasileira são sentidos até hoje e isso pode ser observado no racismo estrutural e institucional que mantém o pensamento escravista. O projeto do Estado brasileiro não ofereceu políticas públicas que colaborassem com o desenvolvimento da população negra, pelo contrário, as condições de marginalidade, preconceito e início da favelização, foram marcadas nestes corpos por uma sociedade fundada numa hierarquia branca e racista reverberantes em tempos atuais.

Passados estes anos da abolição, algumas perguntas permanecem: sob que condições estes corpos negros estão situados na cena brasileira, hoje? Quais as estruturas que ainda marcam estes corpos dentro das artes cênicas? Que potencias o corpo negro revela na atuação, nessa conjuntura?

Durante anos os corpos negros, na perspectiva ocidental, eram considerados cenários para as cenas protagonizadas por brancos. Em sua maioria eram sempre empregados da casa de uma família burguesa ou de classe média. Após a criação do mito da democracia racial, as culturas de matrizes africanas foram fetichizadas e vistas como exóticas e, em torno dos corpos negros, outros estereótipos surgiram, como a hiperssexualização ou o oposto do “eu” branco - que seguia os moldes de uma personalidade “santa” e o negro, fruto de pecados.

Segundo a pesquisadora Leda Martins, a partir do século XIX o teatro foi apropriado pela elite brasileira, já que existiam grandes companhias protagonizadas por artistas negros que tinham grande visibilidade nacional e internacional, unindo concepções europeias e negro-brasileiras. Como consequência de tal ação, iniciou-se o processo de invisibilidade do negro nos palcos e a construção de uma visão estereotipada na dramaturgia, representada em três

modelos: o escravo fiel, persona que é dócil e submissa ao senhor e capaz de fazer os maiores sacrifícios; o elemento pernicioso e/ou criminoso, traidores que ameaçam a estrutura familiar senhorial e devem ser excluídos do meio social, e o negro caricatural, comportamento idiota e imbecil que leva o público ao riso (MARTINS, 1995).

Além dos perfis citados por Leda Martins, Evani Lima destaca outro ponto importante da dramaturgia voltada à imagem do negro no Brasil, as figuras do mulato e da mulata.

Tais tipos se tornariam símbolo de brasilidade – da união das três raças– e a exaltação ao mestiço. [...] É na peça *Sangue Limpo* (1861) que Paulo Eiró introduz a figura do mulato: o homem livre que sofre retaliações por sua ascendência negra, sendo a cor de sua pele um impedimento para sua ascensão social. (LIMA, 2010, p. 29)

Esse elemento mencionado por Lima torna evidente que, neste período, o teatro também teve um papel fundamental no processo da consolidação da ideologia de embranquecimento da população brasileira, disseminando a falsa democracia racial, que até hoje é combatida pelas várias frentes de luta do povo negro. Para Munanga, essa ideologia:

Está sim, nos fundamentos da ideologia racial elaborada a partir do fim do século XIX a meados do século XX pela elite brasileira. Essa ideologia, caracterizada entre outros pelo ideário do branqueamento, roubou dos movimentos negros o ditado “a união faz a força” ao dividir negros e mestiços e ao alienar o processo de identidade de ambos. (MUNANGA, 2008, p. 15)

A imagem deturpada do ser negro no Brasil estabeleceu que a figura dos pardos está num “limbo racial”, como afirma Darcy Ribeiro no documentário *O povo brasileiro* (1995), pois os “miscigenados” não são africanos, nem europeus, nem indígenas, isto é, são ninguém. Isso acarretou a criação de outros estereótipos, como o mulato e a mulata de exportação. O mulato era sempre um homem malandro e perverso que seduzia as mulheres brancas e as roubava dos homens brancos, além da imagem de serem preguiçosos e não quererem trabalhar, apenas roubar. E a mulata de exportação era dotada de uma grande sensualidade, que conquistava seus objetivos por meio do sexo com homens brancos. Ambos os estereótipos citados se afastam de suas origens, justamente para serem aceitos no mundo branco.

As sátiras reconhecidas no gênero *Comédia de Costumes* disseminado por Martins Pena durante o século XIX, mesmo com grande número de pretos alforriados pós abolição, são retratados em sua dramaturgia – particularmente nas rubricas dos textos – como personagens não identitários, “são identificadas como ‘um mulato escravo’, ‘dois negros’, ‘negros e moleques’, ‘mucamas’, cumprindo a função de complementar a paisagem social da época, ou

como personagens caracterizados por ‘vícios naturais’ da raça. Era o negro sob o olhar do branco” (ROCHA, 2017).

O forte racismo incorporado na sociedade através de pensadores como: “Allassis, Lambroso, Gobineau, Kant e tantos outros ideólogos - na época reconhecidos como ‘homens da ciência’ – classificavam o negro como menos dotado de humanidade do que o branco, ou completamente destituído de humanidade” (ROCHA, 2017).

O início do protagonismo do artista negro nas artes cênicas, de referências estéticas e poéticas ocidentais, se deu por meio do Teatro de Revista/Teatro Ligeiro no século XX, por conta dos personagens populares que eram a base do gênero. Neste período também se nota uma considerável presença de personagens negras:

De acordo com Gomes (2003), a presença de artistas de ascendência negra em companhias de teatro de revista da época era bastante comum: havia belas e insinuantes dançarinas (as famosas “black girls”), que eram um atrativo à parte para a plateia masculina. Aliás, a dança, em suas muitas variantes, era também um campo fértil nos espetáculos teatro de revista, “danças que se caracterizavam pela proximidade corporal ou a presença significativa de produtos culturais associados aos descendentes de africanos” (GOMES, 2003, 11), como o maxixe e o samba, por exemplo. Entre os artistas desse teatro, alguns já célebres, constavam a dançarina de maxixe, Plácida dos Santos; a cantora Araci Cortes; as atrizes Ascendina dos Santos, Rosa Negra, e Jaci Aymoré; os músicos Bonfílio de Oliveira, Sebastião Quirino, Pixinguinha e Eduardo Neves (também ator); e o palhaço Benjamim de Oliveira (LIMA, 2010, p. 32).

Isto é possível pelos “ideais de cultura nacional buscados pelos artistas e intelectuais da época, como por exemplo a mestiçagem – o português apaixonado pela mulata sedutora era um tema recorrente – e os ritmos nacionais como o samba e as marchinhas carnavalescas”. Representações que, todavia, eram destacadas pela presença colonial de estereótipos do corpo negro. A autora cita três grandes companhias: *Companhia Negra de Revistas* (1926), *Companhia Bataclan Negra* (1927) e *Companhia Mulata Brasileira* (1930). Nirlene Nepomuceno (2006) destaca a *Companhia Negra de Revistas*, fundada no Rio de Janeiro em 1926 pelo músico *De Chocolat* (João Candido Ferreira) e pelo empresário Jayme Silva. Todo o elenco era composto de pessoas pretas com notoriedade. A companhia teve mais de quatrocentas apresentações, em temporadas pelo Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco e Rio Grande do Sul. (LIMA, 2010).

A partir do século XX, o Teatro Moderno inicia o processo de ruptura e mudança nas estruturas teatrais, possibilitando a alguns artistas romperem com o teatro realista e naturalista, passando a abordar novas temáticas, criando uma forma inovadora e longe do que se fazia no

teatro brasileiro da época. O que não foi diferente para as artes vivas negras. Se inicia, segundo Evani Lima, a última categoria, o teatro negro engajado:

Essa categoria distingue-se da anterior basicamente pelo seu posicionamento político. Nesse teatro engajado, o principal propósito encontra-se atrelado à discussão de questões referentes à situação do negro na sociedade e à defesa e afirmação de sua identidade e cultura. Essa vertente teatral apresenta um posicionamento assumidamente crítico (seja no texto, no formato, ou em ambos) em relação à situação do negro e de sua cultura na sociedade, utilizando o teatro como ferramenta de sua contestação. Nesse teatro, a sociedade interpreta um papel dos mais expressivos: é a partir dela, para e/ou em oposição a ela, que ele se realiza. (LIMA, 2007, p. 46)

O Teatro Negro se tornou um movimento de contracultura resistente à hegemonia branca-europeia na arte e de combate ao estereótipo do negro brasileiro. A fundação do Teatro Experimental do Negro, o TEN, se deu em 1944 pelo artista, intelectual e militante Abdias do Nascimento, em conjunto com nomes consagrados como Ruth de Souza, Lea Garcia, Marina Gonçalves, Solano Trindade, entre outros, mudou o cenário teatral brasileiro. A luta de resistência de corpos negros na arte foi (e ainda é) árdua perante o racismo institucionalizado.

Um exemplo, dentre vários ataques, é marcado na história do teatro brasileiro em que Nelson Rodrigues, importante dramaturgo, escreveu *Anjo Negro* em 1946, cujo personagem principal é Ismael, homem negro, personagem escrito para o ator Abdias do Nascimento. A montagem que iria figurar no repertório oficial do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, foi impedida de ser encenada pelo SATED⁴³ do Rio de Janeiro, e somente em 1948 foi levada aos palcos e aconteceu sob a premissa de que o ator a interpretar Ismael fosse um branco pintado de graxa. (FERREIRA, NEVES, 2019) A montagem foi encenada pela Cia. Maria Della Costa, com o ator Orlando Guy, ator branco, pintado de preto. Importante salientar que o TEN tinha o objetivo de desvincular a imagem de como o preto/preta eram representados no País, e durante o período da ditadura cívico-militar no Brasil, os ataques voltados à arte negra foram incessantes.

Com o advento da TV, a atriz Ruth de Souza, considerada como referência negra nas produções brasileiras e a primeira atriz brasileira a ser premiada internacionalmente, também foi invisibilizada, como fica explicitado no caso da novela “A Cabana do Pai Tomás”, de Hedy Maia (1969/1970), pela Rede Globo. O canal televisivo reduziu a participação da atriz na trama, pois, Ruth, mesmo interpretando a esposa do personagem principal e alcançando um

⁴³ O Sindicato de Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversões (SATED) da cidade do Rio de Janeiro era composto por um grupo de artistas e pensadores que, dentre suas funções, autorizava a montagem de espetáculos aos grupos de teatro. Os textos e o projetos de montagem eram avaliados, nesta época, através de princípios como a moral e bons costumes.

protagonismo na teledramaturgia, sua participação efetiva era secundária na novela. O real espaço de protagonismo foi dado ao ator, homem branco, Sérgio Cardoso, que durante a novela⁴⁴ foi acusado de *blackface* pelo papel de Pai Tomás. A questão *blackface* ainda se encontrava em seus primórdios de difusão pelo incessante trabalho de Abdias do Nascimento no TEN, no entanto, a acusação não foi legitimada pelos artistas brancos e pela produção, o que permitiu Sergio Cardoso, com graxa no corpo e algodão no nariz interpretar um personagem negro.

Práticas racistas no teatro e cinema brasileiro ainda insistem em nos assombrar, como presenciamos no ano de 2015, no espetáculo *A Mulher no Trem*, da Cia. Os Fofos Encenam, o uso da *blackface*. A peça foi retirada da programação do Itaú Cultural em função do uso da *blackface* pelos atores Carlos Ataíde e Marcelo Andrade que representaram um homem e uma mulher negros empregados de uma família de classe média, em que, inclusive, reproduziram os perfis estereotipados acima citados, o negro caricatural ou chamado de Jimcrow⁴⁵.

Este breve panorama, aqui apresentado, busca reafirmar que a arte negra, dentre ela as artes cênicas, foi responsável pela construção histórica e social da sociedade brasileira. Mas, devido ao projeto racista instaurado e firmado pela elite branca e pelo Estado, houve ações políticas reiteradas que buscavam apagar todo um conjunto de produções e práticas nas quais o papel dos e das artistas negras foi fundamental. Estas políticas relacionadas com o campo da arte foram importantes para criação da subjetividade de pessoas brancas e fundamentais na consolidação do pacto narcísico da branquitude⁴⁶. Este pacto ainda é combatido na contemporaneidade, um combate que atravessa a história das artes cênicas através de um conjunto de ações de resistência artística que se constrói diariamente, e ainda de modo conflituoso, para uma possível modificação futura na subjetividade das pessoas brancas num amplo exercício de compreensão da branquitude em si, assim como um findar-se da organicidade desta cultura fortemente colonialista.

Consequentemente, o teatro foi produzido e disseminado em uma maioria de montagens que retratam os conflitos e experiências brancas, e até mesmo quando a branquitude retrata a

⁴⁴Artistas negros e brancos antirracistas se manifestaram contra o uso de *blackface*, dentre estes artistas o ator Milton Gonçalves e o Dramaturgo Plínio Marcos. Detalhes podem ser vistos através do link <https://observatoriodatv.uol.com.br/noticias/a-polemica-a-cabana-do-pai-tomas-estreava-ha-48-anos>

⁴⁵Personagem criado no século XVIII por negros estadunidenses para debochar do sistema escravocrata, onde pintavam seus rostos de preto para dar o efeito de distanciamento. Popularizados por Mr. Bones e Mr. Tambo, os menestréis usavam a tintura como máscara para satirizar a visão equivocada e imbecil que os brancos tinham dos negros. Nos fins do mesmo século, atores brancos se apropriaram desse personagem invertendo o papel social que tinha para banalizar a imagem do negro.

⁴⁶ Termo cunhado pela teórica Maria Aparecida Silva Bento para explicar os vários meios que a população branca desenvolveu ao longo dos anos para subjugar e explorar populações não-brancas e manter sua hegemonia.

realidade de pessoas negras ou indígenas, o faz a partir da reafirmação de sua própria ótica. Maria Bento (2002) afirma que a população branca criou mecanismos identitários universalizantes para manter seus privilégios e apaziguar a consciência (e alma) da população perante as desigualdades raciais e sociais que ceifam vidas não-brancas todos os dias.

Atualmente as artes cênicas negras aos poucos vêm ocupando os espaços convencionais do teatro, universidades e escolas; lutando para modificar a imagem do negro na sociedade brasileira. Pode-se perceber que, em passos lentos, há modificações nas ementas dos cursos de teatro, programações culturais e pesquisas na área que abordam a contribuição do negro nas artes cênicas e, por conseguinte abrem possibilidades de se interpretar, atuar e fazer teatro com e para pessoas negras.

A atuação do ator/atriz negros que são calcadas nas culturas negro-brasileiras traçam uma espiral do tempo que liga ancestralidade com contemporâneo, já que o corpo negro se constrói através de linguagens artísticas ancestrais para construir uma atuação contemporânea, porque seu corpo está no período presente, com influências não só negro-brasileiras, mas como ocidentais e indígenas. E a pesquisa que visa encontrar esse corpo ancestral, por si só traz possibilidades de atuações contemporâneas. Esta é uma das possibilidades que os Teatros Negros podem contribuir no e através do corpo do ator/atriz.

Existe uma relação inerente do corpo negro com a ancestralidade e isso se dá pela potência singular e simbólica étnico-racial da maneira como o corpo negro foi inserido na cultura brasileira. A história do negro/negra é orgânica em seu corpo. O corpo é o primeiro contato de observação da audiência, o primeiro lugar de assimilação: Ali está um preto ou uma preta.

Uma atriz negra ou ator negro que se colocam em cena na contemporaneidade em que sua atuação se desvincula, conflita ou se desloca dos estereótipos construídos historicamente torna-se possível através da criação deste espaço pelo movimento iniciado pelos seus antepassados: a resistência e a permanência da cultura afro em solo brasileiro, a liberdade e afirmação de sua cultura na nação e principalmente o firmar-se artista em solo brasileiro. Assim como o movimento de inserção de seus corpos em constante ressignificação no tempo, que atuam na desconstrução de estereótipos alicerçados pela cultura branquitude. O corpo torna-se um dos principais elementos onde toda a história de sua ancestralidade está incrustada nele.

Ao manusear elementos da cultura negra na atuação como danças, instrumentos, religiosidade, comidas, memórias, dialetos, fábulas, entre outros, se firma um ato de resistência cultural que se torna uma diferença em relação a hegemonia branca europeia. Esse ato de

resistência simbólica e significativa da cultura negra talvez seja uma das maiores armas no processo decolonial, que no Brasil segue a passos lentos.

Neste sentido o corpo negro ancestral e o corpo negro contemporâneo se fundem no tempo. Ao mesmo tempo que que imerge nas condições sociopolítico-econômicas-culturais e artísticas do Brasil e emerge no tempo para a construção de um futuro nas artes cênicas.

Segundo Agamben (2009), a contemporaneidade “é uma singular relação com o próprio tempo, que adere este e, ao mesmo tempo, dele se toma distância”, sendo assim essa ocupação de espaço do corpo negro, em tempos passados, nas artes cênicas, foi um processo em que os atores/atrizes negros /negras, mesmo com o processo racista, compreenderam estas forças, mas não deixavam de se inserir nos espaços da arte, encontrando fissuras e assim gerando múltiplas diferenças com sua presença.

Todavia, estas conquistas, em decorrência da política de apagamento da imagem e da cultura negra, são mínimas se comparadas aos espaços que ocupam nas instituições que produzem, ou fomentam, ou incentivem as artes cênicas brasileira ou quando comparadas aos espaços que pessoas não negras ocupam nessas mesmas instituições.

Como exemplos de Teatro Negro na cena atual abordamos os trabalhos artísticos do ator Samuel de Assis e da atriz Monica Santana. As montagens *Poesia & Melodia* e *Isto Não é Uma Mulata* dialogam com estes lugares ancestrais da arte, assim como ocupam um espaço na cena contemporânea, ao mesmo tempo que possibilitam a construção de um espaço democrático aos corpos negros na cena futura brasileira.

Poesia e Melodia de Samuel de Assis, com direção de Márcio Macena, estreou em agosto de 2020, de forma virtual durante a pandemia causada pelo COVID-19, e traz à cena um paralelo entre as visões de amor contemporâneo também presentes nas letras e canções de Luiz Melodia compostas nos anos 70. O ator, constrói sua poética e sua atuação, a partir da urgência em falar sobre o amor, em gritar para o mundo que o negro é um corpo que também ama, é um corpo sensível e construtor de poesia. Triste perceber, que algo que pareceria óbvio, na sociedade brasileira não o é, que as marcas do passado e da cultura da branquitude, em que se questionava até mesmo a ausência de alma no corpo negro, se reafirmam de maneira ancestral.

Afirma o ator um lugar de engajamento e defesa: negros amam, negros são poetas, negros são sensíveis. Para construção dramaturgica do espetáculo, o ator também evoca vozes de poetas pretos contemporâneos de vários lugares do país e estrutura a dramaturgia sobre a égide do amor sob a perspectiva de um homem preto, vivo e presente. Assis interpreta poemas de nomes como Jonathan Raymundo, Ryane Leão, Arthur Diogo, Regina Luz e Amarildo Félix,

além de suas próprias e utiliza poucos elementos em cena, dando ênfase em seu corpo, suas memórias, seu canto, seu texto.

No espaço cênico, folhas de papel sulfite em branco e algumas com textos impressos estão espalhadas pelo chão. Ao fundo um tronco de madeira utilizado como banco, à esquerda do palco, um músico com violão, com seu espaço demarcado por um tapete retangular branco, à direita um percussionista com diversos instrumentos, entre eles um atabaque e um pandeiro, seu espaço também é demarcado por um tapete retangular branco. O restante do espaço do palco pertence às ações do ator, livre em um grande espaço de cena. Ao centro do palco um microfone manuseado durante as canções. O figurino é composto de uma saia longa e colares de tecido que descem sobre o torso aparente do ator, ambos, saia e colar, com desenhos/símbolos tribais africanos. Em seu corpo percorrem linhas que compõem raízes. Linhas brancas em contraste com sua pele negra. Um grande símbolo da relação do ator com sua ancestralidade: o enraizamento.

O espetáculo se inicia com ator dizendo: “Você pode me desmoralizar na história com suas mentiras amargas, torcidas. Você pode me pisotear na sujeira extrema, mas, ainda assim, como a poeira eu me ergo.” Esta fala já evoca a ancestralidade e o tempo presente deste corpo negro que se coloca em cena. Principalmente quando vislumbradas as informações trazidas nesse artigo nas páginas anteriores. Evocação de memórias percorrem o espetáculo, como a lembrança das mãos de sua Vó, que numa potente poesia e sensibilidade das ações físicas, o ator manuseia uma bacia de alumínio com água, flores e ervas, e abaixo destas ervas uma guia religiosa afro-brasileira.

O canto é um elemento essencial na peça. Todas as músicas são de Luiz Melodia. A voz ancestral do cantor se une à do ator no momento presente, ao mesmo tempo que o atravessa em cena. Um aspecto singular do canto é a densidade, é a voz do ator que preenchida por forte emoção a torna visceral e altera seu corpo evocando o cântico de um corpo negro. Ao finalizar o espetáculo o ator proclama:

Toda a vez que um homem preto grita para o mundo o seu sentimento faz seu povo crer na possibilidade de amar. Porque a gente vai esquecendo ao longo de nossa trajetória. Sabe porquê? Porque a gente é obrigado a criar cascas para sobreviver às agressões do sistema. Portanto, muito obrigado Luiz Melodia e a todos os poetas que participam deste espetáculo por nos fazer lembrar que a gente tem a capacidade de sentir o afeto e mais que isso, que merecemos amar e não morrer como está acontecendo no Coração do Brasil.⁴⁷

⁴⁷ Nota: Texto final entoado pelo ator Samuel de Assis no espetáculo “*Poesia e Melodia*” apresentando virtualmente em agosto de 2020.

Já *Isto Não É Uma Mulata* de Mônica Santana é um solo performativo, que teve sua estreia em novembro de 2015, onde Mônica questiona as formas de representação da mulher negra na nossa sociedade. Seja o corpo hipersexualizado, o corpo dócil ou subserviente do serviço braçal e servil, ou o corpo que se encontra disponível sempre e somente para o sexo. Esse entre-lugar entre a performance e o teatro faz com que *Isto Não É Uma Mulata* explore essa veia dramaturgica e performática da atriz e autora, ironizando clichês muito utilizados para a representação desse corpo, como o corpo voluptuoso e exuberante de uma passista de samba ou de um corpo reduzido ao trabalho doméstico, invisibilizado e desfigurado de humanidade.

A apresentação inicia com um longo tempo preenchido por ações físicas da atriz. Com um figurino azul feito de tecido grosso, calça e camiseta, em corte tipicamente de uma empregada de serviços domésticos. A atriz varre o palco, se ajoelha esfregando o chão com um pano, o torce, o bate no palco, na maior parte do tempo permanece de cabeça baixa, ao som de uma cantora de jazz norte-americana. A imagem assimilada pela audiência é uma imagem absolutamente comum a seus olhos, uma herança da branquitude escravocrata: A mulher negra serviçal, um corpo domesticado.

A atriz se desloca no espaço, tira seus sapatos e coloca seus pés em uma bacia com água, ao mesmo tempo que o pano com que limpava o chão, agora jorrado com álcool, a atriz esfrega em suas pernas e seus braços. Sua ação gera um potencial significativo de como se ao passar o pano em seu corpo, o embranquecesse, ao mesmo tempo que sua cor negra se torna mais aparente.

A atriz segue para uma caixa de papelão, coloca uma peruca loira, joias, uma bota de cano alto, o cano da bota é formado por um traçado de coro que envolve sua perna que fica também aparente. Em frente ao ventilador dança a música “*Diva*” da cantora Beyoncé e move a cabeça com o objetivo que seus cabelos loiros esvoacem. A imagem da negra servil se esvai e a imagem de uma negra construída pela mídia se forma. Todas estas ações entre outras aqui não descritas duram cerca de quinze minutos. Inicia uma conversa com o público em uma língua estrangeira, no caso, o francês. Em seguida, inicia conversa em língua vernácula:

As expectativas. Elas sempre são muito baixas quando se fala de mulheres do meu tom de pele. Espera –se que mulheres do meu tom de pele tenham sempre um certo tipo, um tom, um volume de voz, que ela é grandiloquente, ela fura os ouvidos no espaço, ela bate por entre as paredes e volta e atravessa por entre os dedos daquela mão que ‘ai meu deus, como ela fala tão alto’, mas ela fala alto e vem acompanhado de gestos largos, de muitas expressões e gesticulação. É necessário. É a forma que se tem de quebrar com a expectativas de subserviência. Ela é sempre tão esperada, a subserviência.

Sempre em um tom irônico, a atriz questiona e conflita o estereótipo construído sobre de seu corpo pela cultura colonial da *branquitude* e como essa cultura introduz estes estereótipos no próprio negro. As manchas da *branquitude*, em que para o corpo negro ser aceito deve estar de acordo. Uma normatização.

Em seguida, com duas latas de metal, uma na cabeça e uma nos braços a atriz segue de costas para o público, movimentando sinuosamente sua pelve, põe uma lata no chão, pendura bandeiras de países colonizados e colonizadores, vira-se e começa a retirar da outra lata, folhas de papel sulfite que com o vento do ventilador se prendem em seu corpo. As folhas trazem dizeres como: “Mestiça”. “Mulata é a tal”. “Não preta”. “Não branca”. “Produto nacional”. “Sem raça”. “Show”. “Produto exportação”. E assim segue.

A atriz então, coloca um adereço de plumas carnavalesca em sua cabeça e começa a sambar sem parar, constrói o estereótipo de uma passista de escola de samba. Enquanto samba, ironicamente vai agradecendo a figuras históricas que construíram a cultura da *branquitude* e os estereótipos do corpo negro no Brasil, e as violências que o corpo negro feminino sofre. E diz:

Eu vejo que nós não somos tão unidos pela mistura como nós dissemos que nós somos. Nós não somos. A gente nunca quis se misturar. A gente sabe que quando o cotovelo bate no peito acaba a cordialidade. Não somos homens cordiais, nunca fomos. Então toda a manhã lembremos que não somos corpos dóceis. Nós não somos corpos dóceis. Nós não somos corpos dóceis.

Ao final da apresentação Monica canta um funk, e em seu canto narra sua trajetória de criança menina negra em que sua negritude era combatida, no sentido de sempre se parecer com os corpos brancos, e que quando adulta compreendeu a potência da força de ser uma mulher negra.

Samuel de Assis e Mônica Santana, ator negro e atriz negra, brasileiros, desenvolvem um potente trabalho da representatividade nas artes cênicas brasileiras. Seus trabalhos solos respectivamente são grandes potências da presença do corpo negro e de toda a ampla ancestralidade e singularidade de ressignificações na cena contemporânea. Suas produções artísticas apontam para lugares muito diferentes, no entanto, a substancialidade de suas obras se encontram: a valorização do corpo negro e o combate a cultura colonial da *branquitude*. Samuel constrói sua poética e sua atuação na relação de amor e poesia dos corpos negros. Firma o ator um lugar de defesa: negros amam, negros são poetas. Por outro lado, Mônica constrói sua poética na desconstrução da ideia do que seja uma mulher negra e empoderamento da mulher negra, inclusive denunciando o uso racista da palavra mulata.

Tanto Samuel quanto Monica, ao se colocarem em cena, trazendo suas questões de forma performática através de seus corpos possibilitam um lugar de ressignificação da subjetividade construída do País, honrando uma ancestralidade que se movimentou para que, tanto o ator, quanto a atriz, pudessem se colocar na cena atual de forma politizada, reconhecendo as marcas da história. Assim como criam espaços outros, para que o corpo negro possa ser constantemente ressignificado na cultura brasileira, e principalmente, tenham acesso a mais espaços democráticos nas estruturas de produção das artes cênicas.

Monica e Samuel se inserem em um fluxo no tempo, do mesmo modo como outros artistas negros estavam em cena, numa espiral do tempo. Tornam-se absolutamente contemporâneos, pela abertura que constroem em suas presenças na cena para aqueles corpos negros que ainda virão a construir as artes cênicas. São ao mesmo tempo ancestralmente contemporâneos de seu presente e ancestrais de um futuro que se projeta. Fixam nas estruturas das artes cênicas contemporâneas a performance, a presença e o engajamento do corpo negro.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. UNOCHAPECÓ. Chapecó - SC. Argos, 2009;
- BALBINO, Jefferson Luiz. Silva, Lourenço. “O Protagonismo da mulher negra na teledramaturgia do final do século XX”. UNESP. Interfaces, vol 9, n 2. 117-126. (jul/agos/set 2018);
- BENTO, Maria Aparecida Silva. **Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público**. Tese de doutorado do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Departamento de Psicologia da Aprendizagem, do Desenvolvimento e da Personalidade. São Paulo, 2002.
- FERREIRA, Claudia Monique S e NEVES, Larissa C. “Primeira encenação de Anjo negro, de Nelson Rodrigues: a questão da representatividade”. Campinas. Revista de Iniciação Científica Unicamp, n 27, out 2019.
- LIMA, Evani Tavares. “Por uma história negra do teatro brasileiro”. Revista Urdimento, v.1, N°24, P.92-104. Julho de 2015. UDESC.
- LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. Tese (doutorado em artes) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2010.
- MARQUES, Gilvan. “Globo, Record e SBT têm, em média, apenas 8% de atores negros em novela”. Site: uol.com.br, 2018. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2018/05/16/globo-record-e-sbt-tem-em-media-apenas-8-de-atores-negros-em-novelas.htm> Acesso: 02/12/20
- MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MENDES, M. G. **A personagem negra no teatro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1982.
- MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Kabengele Munanga. Petrópolis: Vozes, 1999.
- PADIGLIONE, Cristina. “Por Décadas, Ruth de Souza foi representante única de uma tv sem cotas e sem representatividade”. Site: uol.com.br, 2019. Disponível em: <https://telepadi.folha.uol.com.br/por-decadas-ruth-de-souza-foi-representante-unica-de-uma-tv-sem-cotas-e-representatividade/> Acesso: 02/12/20

XAVIER, Nilson. “Há 15 anos, Globo lançou primeira protagonista negra em novela e quase nada mudou.” Site: uol.com.br, 2019. Disponível em:

<https://tvefamosos.uol.com.br/blog/nilsonxavier/2019/01/26/ha-15-anos-globo-lancou-1a-protagonista-negra-em-novela-e-quase-nada-mudou/> Acesso: 02/12/20

ROCHA, Gabriel dos Santos. “O Drama histórico do Negro no teatro brasileiro e a luta antirracismo nas artes cênicas (1840-1950)”. Sankofa. Revista de história da Africa e de Estudos da diáspora africana. Dezembro de 2017. USP

**ÂNUS SOLAR DE MAIKON K:
UMA REFLEXÃO ACERCA DAS RELAÇÕES ENTRE VIOLÊNCIA E ATUAÇÃO
NA ELABORAÇÃO DE UMA TÉCNICA DA SINGULARIDADE**

André Francisco Pereira Oliveira Santos⁴⁸

Emanoel Aparecido de Faria⁴⁹

Marcos Roberto Klann⁵⁰

Resumo: A atuação na contemporaneidade se apresenta como espectro amplo, em que a partir de experiências anteriores na cena, se deflagram novas possibilidades e modos para ela. A partir da atuação do ator Maikon K. no espetáculo *Ânus Solar* (2017), o presente texto propõe uma reflexão sobre a construção de uma técnica enquanto singularidade, que parte da violência como processo de desconstrução do sujeito social ocidental. Essa prática é pensada como uma atitude ontológica do atuante que experimenta e compartilha uma experiência de desvendamento, do fazer.

Palavras-chave: Atuação, singularidade, violência, teatro, Maikon K.

**“ÂNUS SOLAR” OF MAIKON K. –A REFLECTION ON THE RELATIONSHIP
BETWEEN VIOLENCE AND ACTING PERFORMANCE IN THE DEVELOPMENT
OF A SINGULARITY TECHNIQUE**

Abstract: The acting performance in contemporaneity presents itself as a broad spectrum in which new possibilities and modes emerge based on previous experiences in the scene. Based on the performance of actor Maikon K. in the spectacle “*Ânus Solar*” (2017), this article proposes a reflection on the construction of a technique as a singularity, which starts from violence as a process of the Western social subject deconstruction. This practice is thought as an ontological attitude of the actor/actress who experiences and shares an experience of unveiling of doing.

Keywords: Acting performance, singularity, violence, theater, Maikon K.

Na cena contemporânea brasileira das artes vivas (dança, teatro, circo, performance), se percebe a presença de trabalhos que exploram a violência dentro de suas criações. Ainda que seja interessante examinar o que leva à exploração da violência na cena, motivações, assuntos e histórias pessoais, este não é objetivo desta reflexão, mesmo que a relação entre motivação e técnica, nos pareça essencial na criação destes trabalhos.

⁴⁸ André Francisco é aluno do doutorado do PPGT/CEART/ UDESC. Mestre em Teatro (PPGT/UDESC) e Bacharel em Filosofia (UFSC), atua como ator, diretor, dramaturgo, cenógrafo e gestor cultural no Teatro em Trâmite e na Casa Vermelha em Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

⁴⁹ Emanoel Aparecido de Faria atua como educador de artes, é bacharel em Artes Cênicas pela UNESPAR, e atualmente tem participado de disciplinas no PPGT-UDESC, como aluno especial.

⁵⁰ Marcos Roberto Klann é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Teatro, da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), atua como bailarino, performer e diretor em Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

O que delimita a escrita deste artigo é ponderar sobre os processos técnicos e singulares em que a violência opera sobre a atuação de atores e atrizes e a especificidade de aprendizado nestes processos. Optamos como recorte do objeto, nos deter na análise do espetáculo *Ánus Solar* (2017), do curitibano Maikon K.. Porém, outras obras, grupos e artistas poderiam ser relacionadas com a especificidade deste tema, e podemos citar como exemplos as seguintes realizações:

1 - O Grupo Cena 11 Cia. de dança, da cidade de Florianópolis, em Santa Catarina, com o trabalho *Violência*⁵¹ (2000); que através de uma dança de risco físico, com quedas e arremessos dos corpos das/dos bailarinas/os ao chão, já discutia a violentação da percepção do espectador. Uma dança que pensava o corpo como objeto da violência, mas que de forma inversa - pela virtuosidade e resistência dos corpos em cena - causava um estranhamento em que a queda se reconfigurava como poder. A possível dor não se aparentava, pois os corpos seguiam em movimento, repetiam e realizavam novas quedas. Relacionamos esta experiência com a leitura da pesquisadora Maíra Spanghero (2003) que aponta o ambiente do videogame – do corpo de seus personagens - como referencial do espetáculo. Para esta pesquisadora o corpo no videogame é um corpo indestrutível, que mesmo quando derrotado, ressurgiu com uma nova vida, um corpo que se apresenta enquanto contínuo. No espetáculo, o corpo que cai, em risco, continua, e demonstra uma possível liberdade em um movimento violento que na sua visualidade seria em princípio considerado opressor. Conforme definido pelo próprio grupo em sinopse citada por Spanghero, “Violência é dança de risco: um corpo se joga, e no espaço entre a pele e o chão, o corpo que o observa se liberta com quase um sorriso” (SPANGHERO, 2003, p. 92).

2 - O espetáculo solo do carioca Michel Melamed, *Regurgitofagia*⁵² (2004), em que o ator conectava suas mãos e pés - por fios - a uma máquina de choques elétricos, que era disparada a partir da captação por microfones das reações sonoras da plateia (risos, choros, aplausos). As reações da plateia ocorriam, principalmente, a partir da fala verborrágica do ator, porém iniciado o jogo entre as reações do ator ao choque e as reações da plateia, o sistema de causas e efeitos é completamente “desorganizado”: o riso vinha para causar o choque? A reação do

⁵¹Maiores informações sobre o espetáculo e o grupo: Disponível em: <https://www.cena11.com.br/violencia> Acesso em 26 de janeiro de 2021.

⁵² Trecho do espetáculo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=k1ce0q-JHEo>. Acesso em 26 de janeiro de 2021

choque se potencializava para gerar mais risos? Os choques tomados por Melamed, ocorriam com carga de 90 volts, semelhante a utilizada na eletroconvulsoterapia, indicado para tratamento de depressão (RAMOS FERNANDES, 2014, p. 79), e se configura como uma fina e potente crítica aos tratamentos dos hospitais psiquiátricos. Outra referência, presente inclusive na encenação, diz respeito às torturas realizadas no período da ditadura militar brasileira (1946 – 1985), muitas vezes realizada com choques no “pau-de-arara”. Sendo este o modo de tortura em que o torturado é pendurado preso a uma barra de ferro suspensa, a parte posterior do joelho é apoiada sob a barra, enquanto as mãos são atadas na frente das canelas. De forma irônica e crítica, o próprio Melamed (VIANA, 2005) se refere à máquina de choques de *Regurgitofagia* como um “pau-de-arara”. Porém trata-se de uma das camadas do trabalho, em que o nome do espetáculo *Regurgitovagia* – palavra inventada pelo ator/autor, se constituiu como um ato entre vomitar e engolir ao mesmo tempo. O espetáculo tem como questão principal, a reflexão sobre o excesso de informação que produzimos e consumimos. Por fim, a verborragia do ator, o choque como interferência – desta verborragia - causada pela plateia, se constitui em um modo de operação sobre a representação totalmente fundada no aqui e agora e no ato performático como desenvolvimento técnico específico de atuação.

3 - O Teatro da Vertigem, grupo de São Paulo, que com *Apocalypse 1, 11*⁵³ (2000), completou uma trilogia⁵⁴ inspirada em textos bíblicos, precedido por *O paraíso perdido* (1992) e *O livro de Jó* (1995). O espetáculo foi realizado dentro do Presídio do Hipódromo⁵⁵, no bairro do Brás, e teve como referência inicial à sua dramaturgia o texto bíblico do Apocalipse atribuído ao apóstolo João. Mas a referência bíblica foi apenas o pontapé inicial na elaboração da dramaturgia, escrita de forma colaborativa com os atores da peça, pelo dramaturgo Fernando Bonassi, e pelo diretor Antônio Araújo. No processo eles se dedicaram a encontrar cruzamentos entre a realidade da metrópole paulistana e suas figuras “apocalípticas” e as referências bíblicas. Babilônia (a prostituta), A Besta (a travesti) entre outras, são a representação de pessoas reais,

⁵³ Maiores informações em <https://www.teatrodavertigem.com.br/apocalipse-1-11>. Acesso em 26 de janeiro de 2021.

⁵⁴ Esta trilogia inicia um processo que tornou marcante a atuação do Teatro da Vertigem, a pesquisa de elaboração de suas obras em espaços públicos. *O paraíso perdido* é realizado em uma igreja, *O livro de Jó* em um hospital e o *Apocalipse 1, 11* em um Presídio.

⁵⁵ O Presídio do Hipódromo foi utilizado no encarceramento de presos políticos, durante a ditadura brasileira, entre os anos de 1964 e 1985. O espaço continuou nos anos subsequentes sendo utilizado como “depósito” de presos, para dar vazão à superlotação de outros presídios da capital paulista, recebendo sempre denúncias sobre as condições insalubres, para sua utilização. Porém sua desativação completa só ocorreu no ano de 1995. Maiores informações em: <http://memorialdaresistencia.org.br/lugares/presidio-do-hipodromo/>. Acesso em 06 de junho de 2021.

marginalizadas e julgadas amorais pela visão conservadora de parte da sociedade paulistana e brasileira, que baseia suas escolhas justamente em uma moral cristã. Não por acaso, ao final da peça todas essas personagens são julgadas e condenadas à morte. Porém o caminho até o fim apocalíptico é composto de várias cenas de representação de violência - a humilhação e escárnio de um homem negro, o estupro coletivo de uma mulher, uma cena de sexo explícito, apenas para elencar alguns exemplos. Mas é na transição que leva o público para a cena do “julgamento final” dessas personagens consideradas amorais, que nos concentramos neste exemplo. O espaço em que ocorre a cena anterior - a Boate Nova Jerusalém - é invadido pelo Anjo Poderoso e seus soldados, personagens que nitidamente representam as forças policiais. A situação que se presentifica é de uma *blitz* policial. As personagens da boate são revistadas, desnudas e colocadas perfiladas com as mãos na nuca. Na sequência desta cena os espectadores são levados para um espaço escuro e perfilados ombro a ombro em um corredor, formando um corredor polonês. O espaço é preenchido de sons, vozes, gritos, estampidos de armas de fogo. Os corpos nus das personagens “pecadoras” passam carregados e arrastados agressivamente pelos anjos-policiais. O espaço da memória se evoca, seja nas atrocidades cometidas nos porões da ditadura brasileira, seja no massacre ainda recente, isto é, o do Presídio do Carandiru, no qual mais de 100 encarcerados foram mortos pelas forças policiais, que deveriam conter uma rebelião⁵⁶. Como bem define a pesquisadora Silvana Garcia, “como na História, os espectadores testemunham, protegidos pela penumbra, assustados, mas seguros, o martírio dos que são arbitrariamente submetidos à mais abominável violência.” (GARCIA, [2003?] n.p). Podemos ponderar que a sensação da violência impingida ao público nesta cena, ainda que na realidade da apresentação teatral estavam protegidos e seguros, faça ecos sobre a relação entre o acontecimento na cena e memória nacional dos fatos históricos.

Ainda que delimitados em suas especificidades, que necessitariam de uma análise mais pormenorizada, nos parece que as experiências apresentadas têm em comum o campo limiar entre o controle sobre a cena, e o flerte assumido com o risco, em busca de brechas para o real, tendo o corpo da/do artista como mediador.

Este tipo de experiência se aproxima do que a teórica do teatro Josette Féral (2016), define - em *Teatro y Violencia ¿Una mediación imposible?* - como o ponto em que o acontecimento teatral, se presentifica como fora da representação, da ilusão, da ficção em que o/a espectador/a está imerso pela ação teatral e impedido - pelo seu envolvimento sensorial - de uma distância crítica

⁵⁶ Para maiores informações: <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/jornalismo-e-telejornais/jornal-nacional/reportagens-e-entrevistas/massacre-do-carandiru/> Acesso em 09 de junho de 2021.

Nos interessa aqui refletir sobre como se constitui o trabalho da atriz/ator para chegar nesse ponto do entre ficção e realidade. Por isso, destacamos que se necessita de uma certa instabilidade e borramento das margens entre representação teatral e as outras representações sociais que se atravessam sobre o acontecimento teatral.

O espetáculo de Maikon K. - *Ânus Solar* (2017) -, se enquadra dentro da questão apresentada. Sua atuação - nesta obra - se faz sem pudor, e o corpo do ator é experienciado em ações que testam os limites sobre si. Ao mesmo tempo que faz do cruzamento de tais limites, um ato profanador de ritos religiosos, acrescido de uma camada erótica.

Dialogando com a obra homônima do escritor francês George Bataille (1985), em *Ânus Solar* a violência se encontra de forma ontológica, em que o performer busca pôr seu corpo em experiências de risco físico e do pudor. A exploração desta violência na atuação, se caracteriza por uma teatralidade de choque, que explicita os usos do corpo, questionando os limites entre o proibido e o permitido, entre culpa e prazer, entre vida e morte.

No espetáculo, em analogia ao eclipse solar, o ânus é exposto como paródia, aspecto já presente na obra de George Bataille. “Os olhos humanos não suportam o sol, nem o coito, nem o cadáver, nem o escuro, embora o façam com reações diferentes.” (BATAILLE, 1985, n.p.) De forma irônica Bataille, expõe, como tanto o ânus, como todas as possibilidades de prazer do corpo são vistas como abjetos ao desejo de infinito do humano, de uma imortalidade inatingível, frente a perecimento da carne.

No espetáculo, logo em uma das primeiras cenas, Maikon já se expõe ao risco físico, na exploração do desvelamento da fragilidade da carne. Apenas vestido com uma camisa semiaberta e cueca, sobre um colchão de espuma, ele executa uma coreografia - com uma motosserra ligada. Os movimentos são próximos ao corpo, flertando com a possibilidade de que a serra o toque, passando perto das pernas, tronco e genitais. O corpo sobrevive, mas a dança se encerra quando Maikon, cria várias fissuras no colchão com a ferramenta. Quase que concomitante a esta cena, é projetado na parede um vídeo em que o ator se masturba com uma vela acesa junto ao seu pênis até ejacular. Na sequência, da peça, Maikon vai em direção a uma das paredes do espaço e empunhando a motosserra faz um buraco/fenda, na parede, que serve de passagem para um outro ambiente.

O público é convidado a entrar neste novo espaço revelado, uma sala que se assemelha as igrejas neopentecostais, comuns em todo território brasileiro. O espaço é formado por um palco, com uma escada ao centro, à esquerda, uma planta de plástico serve de decoração. Ao fundo, uma cortina frisada, dourada e brilhante cobre as paredes. No centro do palco, no lugar

do que certamente veríamos uma cruz em uma igreja real, se vê um grande círculo luminoso de neon vermelho. Cadeiras de plástico brancas e direcionadas para o palco, completam o espaço.

Dando o toque final à ambientação, um músico executa uma espécie de hino de louvor em um teclado eletrônico, com som de órgão de tubos. Maikon aparece no palco, vestindo a camisa da cena anterior, porém com uma espécie de estola por sobre a camisa, e por baixo desta uma bata preta, comprida e transparente.

Deste momento em diante a performance de Maikon K, se configura como um jogo de atuação, que transita entre o sermão de um pastor, as confissões de um pecador, ou ainda as propostas de alguém que de forma lascívia oferece seu corpo. Ainda há espaço para uma quarta camada: de um ator, que interpreta sua peça em um teatro pobre. Não há uma definição única de que espaço/corpo é este, há um trânsito entre o profano, os rituais religiosos, sociais e teatrais, que certamente só podem ser compreendidos na sua totalidade, como um campo ficcional e artístico.

Esta indefinição espacial, pode ser reflexo da área no centro da cidade de Curitiba, em que se deu a estreia, uma região conhecida tanto pelos espaços de prostituição, quanto igrejas neopentecostais e teatros.

Maikon joga com essas camadas e oposições, entre o religioso e o profano, entre o real e a representação, como na cena em que pede um beijo para um dos espectadores na plateia. Em um primeiro momento, a referência parece com o beijo de Judas em Jesus Cristo, descrito na Bíblia. Mas feito alguns poucos segundos de silêncio, Maikon completa: “Eu nunca senti a tua língua na minha boca.” Com o aceite do espectador que vai em direção ao performer, Maikon dispara: “Não venha, isto é um blefe, eu tô blefando”. O ator impõe o limite que define seu controle sobre a cena, nos lembra que se trata de teatro, de representação. O risco é assumido pelo ator, até o ponto em que se pode voltar atrás.

Assim, ainda que aberta e em flerte com a possibilidade de intervenção por parte do espectador, a atuação segue delineada pelo texto, sobre uma composição pré-estabelecida, ensaiada, e determinada pelas ações do ator. O risco se encontra na maneira que se faz a proposição artística, e na administração das camadas de atuação, mais ou menos ficcionais. O lugar de risco se encontra no campo limiar, no entre: entre real e ficcional; entre não se machucar e quase cortar sua perna com a motosserra: entre pedir um beijo e negá-lo. Um campo em que nada se constituiu, mas ao mesmo tempo já o é, já está dado.

Este entre se faz possível como parte do processo da atuação (de sua investigação), de acordo com elementos que surgem e se tornam fundamentais na construção do espetáculo, sem

se fundamentar em uma técnica adquirida *a priori*. Pensamos numa prática, que se estabelece neste acordo, entre o que se investiga e as explorações necessárias nesse processo.

O ato artístico investigativo, se sobrepõe ao desejo delimitado dado de antemão, seja por uma estética ou técnica. Pois o/a artista que atua e cria neste modo de atuação que prima pela investigação, está ciente de sua relação e de suas trocas e influências com o ambiente, com o assunto, com as questões que se apresentam. No entanto, não é possível afirmar que o desejo, a volição, não estão implicadas no processo também, mas é certo, como escreve a poeta e contista curitibana Luci Collin em relação ao ato criativo da escrita, “a escrita nunca obedece ao projeto” (COLLIN, 2008, p. 132) e inferimos que a atuação também não. Processo, desejo e singularidade se completam em suas contradições, não como encontro da resolução, mas como ambiente para o acontecimento da cena. Maikon em uma das falas autorreferenciais ao processo criativo assim o expõe: “É por isso que nesse trabalho eu não vou fazer nada que vocês não fariam. Eu decidi que eu não vou romper nada, não vou ser radical em nada, não vou fazer nada que eu não queira fazer” (K. MAIKON, 2017). Em outro momento, mais à frente do espetáculo, Maikon apresenta a contradição do seu discurso:

Eu queria na verdade preparar uma coisa bonita, leve, agradável. Mas neste momento da minha vida eu não consegui fazer isso. Já faz mais ou menos uns 20 anos que eu me apresento na frente das pessoas e eu ainda me pergunto pra quê? Cada trabalho que eu vou começar eu falo pra mim mesmo: Você tem que ir fundo em alguma coisa. E eu vou lá e faço isso. Quando eu acho que essa questão tá resolvida. No próximo trabalho, lá tô eu de volta tendo que ir mais fundo ainda. E eu cheguei à conclusão que eu faço isso pra provar pra mim mesmo que eu ainda tô vivo, no páreo, que eu ainda sou Maikon K. (K., MAIKON, 2017).

Contudo, a cena do final do espetáculo parece encontrar um lugar em que as contradições de Maikon se abraçam. Nela, literalmente vemos o ânus solar. Com o corpo totalmente nu, Maikon se coloca de cabeça para baixo, apoiado sob os ombros, de costas para a plateia. Uma luz frontal e focada ilumina suas nádegas. Lentamente o ator dobra as pernas e com os braços nas costas ergue uma vela em direção ao ânus e nele de forma muito cuidadosa introduz o objeto. Na sequência, mantendo ainda a mesma posição, Maikon pega um isqueiro e acende a vela. A luz do refletor se apaga, e a única iluminação do espaço é a vela em seu ânus. Maikon desfaz a pose e anda de quatro lentamente. Então, o ator retira a vela de seu ânus - que ainda permanece acesa - e a quebra ao meio. Maikon segura a vela com os dentes e na sequência lentamente, evitando apagá-la com sua respiração, vai a engolindo, até que a luz sucumbe em sua boca, encerrando o espetáculo. A cena que em sua descrição crua pode parecer chocante,

tem em sua feitura um grau de acuidade técnica, que conseguem transformar o que seria ou ainda o é abjeto, em beleza, lançando a questões sobre o que pode ser considerado violento, em um campo disforme e que abre espaço ao contraditório. Assim, a questão se aproxima do que a teórica do teatro Josette Féral define como um “*jogo entre inibição e libertação*” (2016, p. 32), no uso da violência na cena.

Tanto o trabalho de Maikon K., como os mencionados no início deste artigo, podem ser relacionados ao que Féral (2008), chama como teatro do real, ou teatro performativo, que tem como principal transformação o deslocamento da importância da representação para a ação.

Essa mudança pode ser compreendida como um fenômeno de contaminação do teatro com as bases da *performance art*, movimento artístico dos anos 1970 e 1980 no Estados Unidos em que a experiência do agora, do acontecimento se torna preponderante, sobretudo através dos *happenings* e performances, que estavam abertos à experimentação e improvisação, e em construir a relação com o público no acontecimento.

Segundo Féral (2008) a *performance art* foi de grande influência nestas transformações do teatro, que modificam o posicionamento e a percepção sobre o fazer teatral, inclusive sobre o trabalho do ator, “convertido” de personagem para performer, ou ainda na descrição e narrativas sobre a ação cênica em detrimento de simplesmente representá-las.

Essa guinada modifica também a relação com o espectador, pois o jogo da ilusão, do convencimento sobre a ficção, se transforma em um processo de aproximação do real que captura a atenção ao mesmo tempo que ressignifica a própria ação teatral.

Conforme define Féral, uma *estética do choque*, (2016). As ações violentas estabelecem um movimento de irrupção, uma reconfiguração do enquadramento da ficção, do ilusório, uma chamada da audiência para o real, através da percepção de que antes que haja um personagem ou um ator em cena, há um corpo, que se coloca em risco. Porém, não há uma ausência da teatralidade, nem sua negação, nem rompimento. O marco e o reconhecimento da teatralidade se fazem necessários como manutenção do senso crítico da relação.

La teatralidad no ha desaparecido nunca en realidad en todo este proceso. Sigue siendo un encuadre indispensable. Ella es la que vuelve visible lo que se le ofrece a la mirada. En ausencia de este marco, estaríamos en la performatividad pura y, por ende, absorbidos por la acción como en lo real, sin distancia crítica (FÉRAL, 2016, p. 23).

Esta mediação entre o real e o ficcional é que delimita o espaço representacional em que toda tentativa de “voltar ao real” como alerta o filósofo esloveno Slavoj Žižek (2017), reforça

no/na espectador/a a certeza de que ele/ela presencia e vive é uma situação mediada pelo ficcional, pelo artístico.

Porém esta relação não deixa de ser conflitual, e em trabalhos artísticos em que a violência se torna ponto chave, este processo se torna mais evidente. Nestas situações o/a espectador/a se depara entre o desejo de ver e ao mesmo tempo negar esse desejo. Um embate entre a violência externa e nossa própria violência interna acontece, conforme explicita Féral, a partir do pensamento do historiador francês Paul Ardene, temos uma luta interna no/na espectador/a que se dá entre aquilo que é imaginável e que negamos internamente como possibilidade de realização, “como nossa disposição para o sadismo e para o sadomasoquismo” (ARDENE in FÉRAL, 2016, p. 32). Mas ainda assim, isso ocorre como uma disposição para manter a atenção sobre algo que em uma situação totalmente real, do cotidiano, nos pareceria insuportável.

Este processo de transformação sobre o trabalho teatral, exige também um outro tipo de atuação que não se sustenta sobre uma compreensão das características da personagem, mas sim na percepção sobre o duplo de atuação, já preconizado por Antonin Artaud (2006), em que a atriz/ator, vivem e tecem a construção do acontecimento no aqui e agora, ao mesmo tempo que atuam. Neste modo, a atuação age como um contestador da própria noção de obra, da crença na personagem, ou na manutenção de uma direção inabalável sobre o enredo, ou de expectativa sobre o acontecimento, ainda que não se possa desfazer completamente de uma organização, justamente por ela ser necessária para demonstrar as possibilidades de ruptura.

Tal ausência pode ser pensada não como o desaparecimento total da noção de obra, mas de um permanente confronto com a obra que é explicitado no ato da apresentação. Para que exista tal ausência é necessário que a noção de obra permaneça, de modo que as ações na cena possam gerar as ações que explicitam a negação da obra, sua desarticulação pela ação dos sujeitos atuantes” (CARREIRA, 2018. P.5)

No artigo *A atuação teatral como prática fronteira*, André Carreira toma uma contundente afirmação do professor Federico Irazábal⁵⁷ para colocar em xeque a noção de obra. Tal noção precisa estar nesse espaço de suspensão para que o “estar no mundo” do atuante possa mesclar-se ao “estar em cena”. A afirmação de Irazábal e o desenvolvimento proposto por Carreira nos parecem corretos e necessários para a discussão da atuação e da cena contemporânea. Percebemos que a noção de obra foi rompida e reorganizada de várias maneiras nas últimas décadas.

⁵⁷ “[...]experiência, acontecimento, trajetória, são algumas das palavras que vieram tratar de nomear uma ausência: a da obra” (IRAZÁBAL, 2016, p. 125).

Porém, nos parece que quando falamos em “estar no mundo” e “estar em cena”, um conceito muito importante deveria vir à tona para acompanhar esse debate: a noção de sujeito. Tão forte como a noção de obra, a noção de sujeito é também um constructo moderno e ocidental, que permeia a discussão filosófica nos últimos séculos.

Quando falamos de sujeito, estamos falando dessa instituição da modernidade que se julga pensante em Descartes, se estabelece histórica (a partir de uma análise histórica bastante arrogante e eurocêntrica) em Hegel e assume poder na experiência política e mercadológica da ascensão da burguesia (sem nunca querer abandonar seus direitos divinos reivindicados desde as raízes greco-judaico-cristãs). O sujeito moderno e ocidental, é então o que se julga senhor do pensar, que se aponta senhor da história e que a partir desse referencial é quem manda e ganha no mundo do capital e da mercadoria. O sujeito moderno é o escolhido por deus (que ele sujeito costuma escrever com letra maiúscula, já que é o seu deus), mas, nem todos são sujeitos para quem é sujeito no mundo ocidental e moderno. É justamente esse sujeito que se considera sujeito que se propõe a construir uma história branca, masculina, binária, hétero e eurocêntrica, elitista, cristã, racional, enfim: ocidental. É no sujeito que se constrói o racismo, a misoginia, a homo e a transfobia, os preconceitos religiosos e sociais e todos os outros vícios comportamentais que construímos dentro do que nos acostumamos a chamar de civilização. É nos sujeitos também que se constroem a noção de arte, de obra, de atuação. E nos parece que assim como a noção de obra, é uma noção que precisa ser questionada quando se fala de atuação contemporânea, porque ele (ou sua crise) é o principal eixo de articulação da cena. Assim, acreditamos ser importante pensar nessa figura central do acontecimento cênico.

Desta forma, a reflexão aqui impressa, e exemplificada através do trabalho de Maikon K. pretende pensar como o atuante através de sua performance cria uma tensão entre o sujeito e o seu próprio ser, encontrando mesmo uma situação de possibilidade da pré-sença, como propunha Heidegger na sua busca ontológica (HEIDEGGER, 1998. P. 255).

A atuação, então, seria uma possibilidade de colocar em jogo o próprio ser em uma experiência ontológica criativa, experiência essa que o atuante vive e revive a cada momento da apresentação. Dessa forma, a suspensão da noção de sujeito (tal qual descrevemos acima, ocidental em sua essência), a busca mesma pelo seu abandono, parece um viés potente para compreender a experiência da atuação contemporânea.

Estes modos contemporâneos em que a atuação cria e propõe rupturas sobre padrões estabelecidos e sobre a própria noção do sujeito, pode ser compreendido também como um *contra-dispositivo* (AGAMBEN, 2019), que se apresenta como forma de resistência à normatização dos dispositivos.

Se, para Foucault o/os dispositivo/s é/são definido/s como um conjunto de práticas e mecanismos, linguísticos e não-linguísticos de ordem jurídica, técnica e/ou militar, que serve para resolver uma urgência e obter um efeito que seja perceptível e de algum modo imediato. Para Agamben, o dispositivo é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009, p. 40).

Desta maneira há de se reconhecer que a atuação pensada como um método a ser replicado, pode ser compreendida também como um dispositivo. Porém, quando a atuação é pensada de modo singular, a partir do corpo e suas questões, ainda que mediada pela aquisição de alguma técnica, ela pode encontrar desvios e novas soluções pertinentes aos processos individuais e específicos de cada grupo ou artista, se tornando um contra dispositivo, uma possibilidade que escapa a normatização.

Dentre os caminhos possíveis dessa singularização, a violência pode surgir tanto como espetacularidade, como meio de testar os limites do corpo, do espaço, da representação e da própria atuação.

A obra de Maikon K., *Ânus Solar* como o próprio a define é “promíscua na linguagem e mal-acabada de propósito⁵⁸”, mas não há descuido nisso. Mas, sim a *invenção de uma técnica de atuação* (CARREIRA, 2020). Não há um “estilo” a ser captado sobre sua atuação. Maikon afirma que sua formação como artista não passa pela aquisição de uma técnica específica, de métodos de atuação formais, ou mesmo de uma área artística específica⁵⁹. Em seu site, a definição título de sua biografia é justamente a tentativa de um não lugar: *nem performance, nem dança, nem teatro*.⁶⁰

Ainda que não haja o desenvolvimento de uma técnica específica, nos moldes tradicionais, de uma defesa de um método posto, nos parece evidente que em 20 anos de atuação algo se elabora e permanece. Um aprender que se propõe múltiplo e atravessado por outros saberes, que constrói um processo técnico singular. Um lugar em que *a técnica se constrói como desvelamento*, conforme aponta Carreira (2020) a partir do pensamento do filósofo alemão Martin Heidegger.

A técnica neste caso não pode ser vista apenas como um meio, como aquisição e reprodução de um saber já dominado, ela se estabelece justamente na aprendizagem de

⁵⁸ Em entrevista concedida pelo artista aos autores deste artigo, por chamada de vídeo no dia 12 de novembro de 2020.

⁵⁹ Em entrevista aos autores do artigo.

⁶⁰ Disponível em: <<https://maikonk.com/pt-br/sobre>>. Acesso em 02 de dezembro de 2020.

processos em movimentos, em consonância com os pensamentos e transformações que o tempo presente faz emergir. Assim no processo artístico de Maikon K, e em muitos outros da cena contemporânea, o uso da violência, especificamente da violência sobre o próprio corpo se faz como caminho singular, de questões que nunca podem ser completamente superadas e retornam, não como repetição, mas como processo de atualização entre ruptura e continuidade do desenvolvimento de um processo aos pulos.

A violência se estabelece justamente como motivo principal para o desenvolvimento de uma técnica singular e personificada. Além dela, a própria relação com os limites da moralidade (despudorado uso do corpo, como a penetração no final da ação) e da própria atuação (que beira momentos de representação e teatralidade convencional – como o uso da frontalidade e do palco na segunda parte da performance) parecem colocar em tensão não só a cena, mas o próprio sujeito que a executa.

Pensamos então a cena de Maikon K, como uma cena que abre caminho para uma discussão dessa natureza, uma vez que na sua performance percebemos o tempo todo que ele está apontando para caminhos limítrofes do que consideramos espaços seguros para o nosso sujeito social. O teatro sempre se destacou perante a maioria das pessoas (os sujeitos no mundo) como um espaço de exposição, muitas vezes assustador – o que elevava a ação do artista a uma ação de coragem ou exibicionismo. E como nessa exposição o que está em jogo é o sujeito social, estar em cena é colocar-se em jogo enquanto sujeito. Quando um artista propõe ações em cena que exercitem o risco físico ou psicológico, a própria dor, a violação de espaços tabus do corpo, o artista coloca em tensão a noção de sujeito.

Afinal, o sujeito social em si é um personagem que usamos de diferentes modos no nosso cotidiano. A verdade entre os sujeitos nada mais é que um acordo, o que faz de toda a realidade que parte da noção de sujeito seja também uma ficção. Por isso as performances biográficas (o que não é o caso de *Ánus Solar*), parecem tão vazias em determinados momentos. Só uma performance biográfica que sugira alguma crise no sujeito pode realmente mesclar o *estar em cena* com o *estar no mundo* e conseqüentemente partir (do atuante) e propor (para quem está presente) uma experiência criativa ontológica, ou seja uma experiência que além de ser criativa no que se refere a fruição artística – abrindo tensões na noção de obra, é potente suficiente para colocar em tensão a noção de sujeito e propor-se ser uma abertura para um acontecimento ontológico.

Portanto, ao se colocar em jogo, o atuante constrói uma experiência liminar entre o seu sujeito e o seu ser, experiência que se estabelece através de uma situação eficaz de crise e tensão desse próprio sujeito, pois é quando esse está em estado de suspensão que o atuante pode estar

lançado em uma experiência que é ontológica e criativa. Como em um ritual, o atuante é o sacrificante e o sacrificado, o que conduz a cena e se dá a ela, quando se propõe a dissolver a noção de sujeito dentro dos seus acontecimentos.

O questionamento da noção de sujeito nos parece assim chave potente para a discussão da cena de Maikon K. O artista usa diversos artifícios para colocar em crise o seu sujeito social. A força de suas ações está justamente nesse lugar limítrofe que ele ocupa, que não é somente limítrofe enquanto linguagem, mas é também e principalmente limítrofe na sua perspectiva ontológica. E quando seu sujeito está em jogo de forma tão potente e ao vivo (seja operando o risco da manipulação de uma serra elétrica, seja vivenciando a dor, seja na exposição do corpo e em suas - muitas vezes - despudoradas ações, seja em assumir uma cena patética – que não se propõe a exibir qualquer tipo de virtuosidade, enfim: quando ele quebra nossas expectativas estéticas mais espetaculares) ele convida o público para uma experiência com o mesmo conteúdo ontológico.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e o seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BATAILLE, Georges. **O Ânus Solar**. Lisboa: Hiena, 1985.
- CARREIRA, André & ZECHINI, Ana. **Exercícios de atuação: práticas no aqui e agora**. Rio de Janeiro: Gramma, 2020.
- CARREIRA, André e BAUMGÄRTEM Stephan (org.). **Efetividade da ação: pensar a cena contemporânea**. Rio de Janeiro: Gramma, 2018.
- COLLIN, Luci. **Vozesnumdivertimento**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2008.
- IRAZÁBAL, Federico. O teatro no teatro: A angústia por nomear. In Revista O percevejo – Rio de Janeiro: PPGAC/UNIRIO, 2016.
- FÉRAL, Josette. **Teatro y Violencia ¿Una mediación imposible?** Santiago de Chile: Frontera Sur, 2016.
- K. Maikon. **Ânus Solar** (espetáculo). Curitiba, vídeo digital, 2017.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- RAMOS FERNANDES, Rafaela da S. **Poesia e cena em Regurgitofagia, de Michel Melamed: o desejo que borra**. Belo Horizonte: Dissertação em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais:, 2014.
- SPANGHERO, Maíra. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- TRILOGIA BÍBLICA. /apresentação Arthur Nestroski. (vários autores) São Paulo: Publifolha, 2002.
- VIANNA, Luiz Fernando. **"Regurgitofagia" expõe crítica a excesso de informações**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 13 jan. 2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1301200521.htm>>. Acesso em: 08 de maio de 2021.
- ŽIŽEK, Slavov. **Acontecimento - uma viagem filosófica através de um conceito**. São Paulo: Zahar, 2017.

**POEMA EM QUEDA-LIVE:
UMA POSSIBILIDADE DE PRESENÇA CÊNICO-DIGITAL NA
CONTEMPORANEIDADE AGAMBENIANA**

*Gednilson de Freitas Lima⁶¹
Railson Gomes Almeida⁶²*

Resumo: O presente artigo intenta dialogar com o conceito de Presença Cênica e sua aplicabilidade nas pesquisas em teatro digital no contexto brasileiro, a partir de sua contemporaneidade “agambeniana”. Para tanto estudamos o caso do espetáculo *Poema em Queda-Live* da Cia. Mungunzá de Teatro do estado de São Paulo, Brasil, criando pontes com os trabalhos de Presença Cênica e Zona de Turbulência do pesquisador Renato Ferracini (Lume/Unicamp), bem como o Contemporâneo de Girgi Agamben. Ao final do percurso, apontamos que, se mantidas as relações de comunicação extraficcional, ou seja, a interlocução artista-público para além da ficção, no momento do evento artístico, tais conceitos podem ser chaves de análise do espetáculo contemporâneo em meio virtual.

Palavras-Chave: Teatro Contemporâneo; Teatro Digital; Presença Cênica.

**POEM “EM QUEDA-LIVE”:
A POSSIBILITY OF THE SCENIC-DIGITAL PRESENCE IN AGAMBEN’S
CONTEMPORANEITY**

Abstract: This paper intends to discuss the concepts of Scenic Presence and its applicability to research in digital theater in the Brazilian context, from its "agambenian" contemporaneity. To do so, we studied the case of the performance *Poema em Queda-Live* by Cia. Mungunzá de Teatro, from the state of São Paulo, Brazil. Creating bridges with the works of Scenic Presence and Turbulence Zone of researcher Renato Ferracini (Lume/Unicamp), as well as Girgi Agamben's Contemporary. At the end of the path, we point out that if the relations of extra-fictional communication are maintained, that is, the artist-public interlocution beyond fiction, at the moment of the artistic event, such concepts can be keys of analysis of the contemporary spectacle in a virtual environment.

Keywords: Contemporary Theater; Digital Theater; Scenic Presence.

Introdução

Quando iniciamos nossos estudos em teatro, logo somos apresentados a maior das perguntas da área, e que nos acompanhará por tempos: “o que é Teatro? Qual sua essência?”. Tão importante para nós como as perguntas: “o que somos? De onde viemos e para vamos?” da filosofia e ciência. Com o passar da vida e as experiências adquiridas, entendemos que a resposta não é universal e inequívoca, que cada artista, cada pesquisador, pode ter sua própria visão a respeito. Nessa linha de pensamento alguns artistas e teóricos propuseram ao longo da história suas próprias impressões sobre a cena e quais deveriam ser seus elementos e procedimentos.

⁶¹ Mestrando em Teatro/ PPGT - UDESC, graduado em Teatro pela UNESPAR. Diretor Geral da Cia. SE7E. Atua como Clown, ator e professor de teatro.

⁶² Doutorando em Teatro/PPGT – UDESC, escreve e atua como artista, pesquisador e professor de teatro.

Na literatura específica encontramos algumas tentativas de respostas a esses questionamentos, que foram bem-sucedidas, como a que consta nos escritos de Grotowski. Para o autor “a essência do Teatro é o encontro. [...] o teatro é uma ação engendrada pelas reações e impulsos humanos, pelos contatos entre as pessoas.” (GROTOWSKI, 1992, p.48-50). Porém, devemos entender esse encontro como literal, como presença física simultânea, em um mesmo espaço, dos corpos? Com o avanço tecnológico que nos conecta e potencializa essas relações sociais, mesmo a distância, ainda podemos entender o teatro como Encontro?

Hoje a telepresença é uma realidade, há mais profissionais contábeis indianos trabalhando remotamente nos EUA que cidadãos norte-americanos (FREIDMAN, 2005, p. 123). Não há como negar que nosso contato entre pessoas é, ao menos em parte, mediatizado pelo WWW⁶³. Poderíamos citar inúmeros exemplos, como o Whatsapp e Instagram, pois certamente todos estão familiarizados com a internet cotidiana, a exemplo de onde você, caro leitor, encontrou este texto. E o Teatro, como produção humana que é, não está de fora desta realidade.

No Brasil a utilização de internet ou inovações tecnológicas nas artes da cena são praticadas há algum tempo. Como é o caso do grupo *Teatro Para Alguém*⁶⁴, que nasce em 2008 com o intuito de pesquisar e atuar na linguagem digital. O grupo escreve e encena espetáculos teatrais que visam exclusivamente a apresentação via internet, ocorrendo sempre ao vivo em um determinado horário, mas sem a preocupação de interação direta com o público, ou seja, tendo a internet como canal mediador entre espectador e artista. A atuação do grupo inclusive recebeu a indicação ao 22º Prêmio Shell de Teatro em 2009, na categoria Especial, visto seu ineditismo em meios digitais; além disso, peças do grupo foram vistas em todos os continentes do mundo, em mais de 90 países, segundo seu website.⁶⁵

Outro exemplo foi visto em 2012, em um projeto da *Cia. Phila7* do Rio de Janeiro – RJ com a UFPB – Universidade Federal da Paraíba em João Pessoa - PB, que juntos apresentaram “Profanações – O êxtase dos começos”, um espetáculo que possuía equipes na Paraíba/BR e no Rio de Janeiro/BR, que se apresentavam e interagiam concomitantemente, mediados pela internet. O público é, desse modo, convidado a ver uma intersecção, um trabalho produzido em ambos lugares em tempo real.

⁶³ World Wide Web.

⁶⁴ Pode-se acompanhar o trabalho pelo Youtube pelo Link:<<https://www.youtube.com/user/teatroparaalguem>> e no facebook <facebook.com/teatroparaalguem>

⁶⁵ website do Grupo Teatro Para Alguem. <<https://teatroparaalguem.com.br/about-2/>>

Estes exemplos nos mostram tentativas de estabelecer esse “Encontro” que Grotowski falava, mas agora, em meio virtual. Para entender melhor o que seria esse lugar, selecionamos alguns pesquisadores que escreveram acerca desse assunto. Assim, apresentamos um breve panorama da presença cênica e evocamos os trabalhos do ator-pesquisador Renato Ferracini sobre o conceito de Zona de Turbulência, pois acreditamos que tais apontamentos nos vislumbrarão uma ponte para uma presença cênico-digital; bem como o conceito de contemporâneo de Giorgio Agamben para entender a relação do referido espetáculo com a cena contemporânea.

Brasil, 2020

Em 2020 o Brasil, e o mundo, vivem a maior crise de saúde das últimas décadas devido ao vírus do COVID-19. Parte da sociedade brasileira inicia o processo de quarentena, e uma série de pessoas e suas respectivas práticas profissionais foram impactadas direta e/ou indiretamente pela quarentena. Porém, um dos principais setores atingidos foi o das artes da cena. Artistas que trabalham diretamente com a presença do público, em tempo real, tiveram que parar seus processos práticos, cancelar suas apresentações e aguardar.

No entanto, com o passar da quarentena, alguns artistas buscaram se reinventar para continuar ativos no fazer artístico, procurando maneiras de estabelecer as artes da cena mantendo o distanciamento social necessário. Mas como seria possível adequar ou reimplementar um trabalho que é feito no contato direto e ao vivo⁶⁶ entre artistas e público nessa situação?

Neste momento é que pesquisas como as desenvolvidas pela prof. Dra. Ivani Santana podem ser vistas como exemplificação prática. Uma amostra disso foi produzida no ano de 2005, quando a referida professora propôs o Projeto “Versus”, no qual dançarinos em Salvador – BA e Brasília – DF interagiam com músicas em João Pessoa – PB, um projeto mediado pela internet que utilizava o espaço digital como estética poética.

Assim, tentando responder a tal necessidade, diferentes propostas individuais e coletivas surgiram na busca da reinvenção da cena artística. A exemplo, temos o espetáculo curitibano “Para Não Morrer”, com direção e atuação de Nena Inoue, vencedor do prêmio Shell 2019. Com recorde de público em todas as apresentações virtuais realizada, este trabalho encontrou uma solução simples para sua digitalização: apresentava-se em um teatro para um único

⁶⁶ Compartilhamento de um mesmo espaço-tempo contínuo entre o artista e o espectador, o estado de presença física de forma simultânea

espectador: a câmera. O trabalho mantinha todas as evoluções de iluminação, sonoplastia e plasticidades necessárias, porém o resultado disso é o registro de uma peça feita pela lente da câmera, que estava transmitindo simultaneamente para diversas *WebPages*. A ação aconteceu de forma síncrona para a plateia, mas poderia ter sido gravada e exibida inúmeras vezes. Desse modo, a efemeridade necessária do teatro estava em xeque constante nesse procedimento.

Em paralelo a essa experiência, outros artistas buscavam formas de manter o aspecto efêmero teatral. Uma dessas propostas inovadoras foi realizada pelo *Grupo Magiluth*, coletivo de teatro da cidade de Recife, em Pernambuco no Nordeste brasileiro, que realizou ao menos dois “experimentos sensoriais em confinamento” (assim, o grupo nomeou as propostas). Primeiro, o “Tudo que coube uma VHS” e, em seguida, o “Todas as histórias possíveis”. Nesse último, existe o contato direto e individual com o espectador que interage com o grupo via ligação telefônica, e recebimento de diferentes materiais via WhatsApp, texto, áudio, vídeo, tudo realizado de forma síncrona. O espectador interagia como em um espetáculo itinerante, em que o público adentra em espaços outros em busca dos diversos modos de apresentação planejada - é teatro em tempo real.

Outro coletivo que investiu nessa relação, mas utilizando outra plataforma, foi *Os Satyros*, grupo de teatro paulistano, que utilizou o Zoom (aplicativo de vídeo-chamadas online) para realizar alguns espetáculos do mesmo modo, em tempo real. Ao longo de 2020, o coletivo criou quatro trabalhos: “Todos os sonhos do mundo”; “A arte de encarar o medo”; “Ruínas e construções” e “Novos normais: Sobre sexo e outros desejos pandêmicos”. Esse último apresenta diferentes atores que, como num palco teatral, atuam em organicidade em meio a um enredo. O público inclusive é convidado a interagir com o espetáculo em determinado momento. Em resumo, a efemeridade solicitada pela arte da cena é estabelecida, e enquanto espectadores, somos convidados a sentir-nos num teatro sendo feito ao vivo diante de nossos olhos, só que na segurança sanitária mantida pelo distanciamento social.

Além desses, poderíamos citar ainda o coletivo paraibano *Parahyba Rio Mulher*, que desenvolveu um “experimento cênico virtual” intitulado “Eu-casa”, que também utiliza a plataforma do Zoom; ou a proposta do coletivo catarinense *No Hay*, banda que apresentou “Dystopia Cabaret Online” também no Zoom. Em suma, é possível perceber o caráter inovador que estes grupos possuem, buscando processos que dialogam diretamente como essa necessidade digital.

Focamos agora no trabalho da *Cia. Mugunzá* de Teatro de São Paulo – SP, entendendo que não se trata de propostas isoladas. O grupo desenvolveu uma trilogia de “narrativa digital”

(assim nomeado), cujo título é “Poema em Queda-Live”⁶⁷, que foi dividido em três episódios, cada qual apresentado separadamente: “Episódio 1 – A roteirista e o homem que morava dentro do sofá ou O sofá que tinha a maldição das perdas”; “Episódio 2 – A mulher que pariu o pai e o fazedor de abandonos”; e “Episódio 3 – A mulher que espera e aquele que vê ou A queda”. Para essa escrita, escolhemos falar da primeira parte da trilogia.

O poema em queda-live

Indiretamente o Poema em Queda-Live se inicia em 2015, quando a *Cia. Mungunzá* estreia “Poema suspenso para uma cidade em queda”⁶⁸, dirigido por Luiz Fernando Marques. A peça foi concebida em processo colaborativo, tendo a história pessoal dos atores como argumento propulsor da dramaturgia; eles traziam fragmentos que foram amarrados por uma fábula que conduz o enredo, este tem a seguinte sinopse:

Uma pessoa cai do topo de um prédio e não chega ao chão. Os anos passam e toda a vida dos moradores desse prédio se congela em seus próprios traumas enquanto aquele corpo permanece em suspenso. Após 33 anos, aquele corpo continua "sem cair" e as histórias de cada morador vão se amarrando de formas inusitadas. Presos numa espécie de "buraco negro pessoal", os personagens vivem uma experiência que não finaliza, que gira em círculos, que ignora seu entorno. Trata-se de uma fábula contemporânea sobre a sensação de suspensão e paralisia geral do mundo contemporâneo. Através do excesso de possibilidades e uma abertura de infinitos caminhos a percorrer em um segundo, o homem pára diante de tudo e começa a traçar um caminho circular dentro de seu reduto que, muitas vezes, ilude uma vida, mas, na verdade, é um eco de si mesmo. CIA. MUNGUNZÁ DE TEATRO)

Porém, o processo do Poema em Queda-Live surge em 2020, especificamente durante a quarentena imposta pela Covid-19, a partir de um convite para apresentar algum trabalho que respeitasse o distanciamento social, ou seja, que fosse realizado em modalidade digital. Verônica Gentilin, a atriz que já assinava a finalização da dramaturgia do outro espetáculo, assume a escrita desse novo trabalho, que tem o antigo processo como base e inspiração, mas realizando um processo que ela chama de *Transcrição*, que não seria nem uma adaptação, nem uma transposição, mas sim, uma nova criação a partir do contexto digital.

⁶⁷ Todas a trilogia está disponível em: < <https://www.ciamungunza.com.br/poema> > Acesso em 22 dez 2020

⁶⁸ O elenco era composto por: Lucas Beda, Marcos Felipe, Sandra Modesto, Verônica Gentilin e Virginia Iglesias; além dos Técnicos Performances Pedro Augusto e Leonardo Akio; e a dramaturgia foi assinada pela Cia, pela direção e finalizada pela, também atriz, Verônica Gentilin

A narrativa digital, como o grupo classifica o trabalho, é realizada na plataforma virtual do Zoom, tendo cada ator uma tela diferente ou pelo menos em nichos diferentes, tal como foi concebido o primeiro espetáculo que tinha como cenografia uma estrutura de andaimes que também formava ambientes individuais. Enquanto espectadores, somos convidados a assistir o trabalho dentro do Zoom “ao lado dos atores”, conversando e interagindo com eles; ou assistir pelo site do YouTube que mantém transmissão simultânea, o contato nesse caso é pelo chat, enviando mensagens de texto.

Além de atuações ao vivo, existem algumas cenas pré-gravadas e diferentes evoluções de sonoplastia, iluminação e projeção, porém, tudo feito organicamente, ou seja, em ação contínua, sem pausas ou erros de continuidade aparentes, acontecendo em tempo real sem que se perceba que determinada tela aparece e a outra fecha. Desse modo, percebe-se que o Zoom não é apenas um aplicativo nesse procedimento, é uma estética! O trabalho é concebido com ele, fruto de intensa pesquisa do grupo.

É importante entender que Poema em Queda-Live não é a gravação de um espetáculo produzido para a cena “física”, é de fato uma criação que atende às necessidades e utiliza de procedimentos do ambiente digital. Verônica fala⁶⁹ que pensou em cinco possibilidades de tela que ocorreriam concomitantemente: Os atores ao vivo; o público ao vivo; conteúdo gravado e editado; imagens do espetáculo anterior; e textos escritos. Ao pensar em como aliar tudo isso, ela propõe os três episódios do Poema em Queda-Live. No fim, temos uma ficha técnica semelhante, os mesmos atores com adição dos técnicos performances ao elenco Pedro Augusto e Leonardo Akio e com a funcionalidade da Videoarte e transmissão ao vivo assinada por Flávio Barollo. A sinopse desse experimento se assemelha em partes com o trabalho anterior:

Uma pessoa cai do topo de um prédio e não chega ao chão. Os anos passam e este corpo não consuma a queda e a vida das pessoas nos apartamentos desse edifício fica presa numa espécie de buraco negro pessoal, onde cada um vive uma experiência que não finaliza. A fábula contemporânea sobre a sensação de suspensão e paralisia geral do mundo moderno foi levada ao palco em 2015 pela Cia. Mungunzá de Teatro com o nome de Poema Suspenso para uma Cidade em Queda. Após cinco anos e em diálogo com o momento atual de isolamento social, a Cia. Mungunzá recria a narrativa principal do espetáculo para a linguagem visual e estreia em três episódios a narrativa digital Poema em Queda-Live. (CIA MUNGUNZÁ DE TEATRO)

Após vislumbrar esse e outros experimentos cênico-digitais, que não se confundem com cinema, antes buscam apresentar teatralidades em meio digital, podemos falar de presença

⁶⁹ Verônica Gentilin fala sobre seu processo de criação durante a realização da “Oficina de escrita intuitiva e universo dramaturgico”, realizado entre os dias 24 de novembro e 22 de dezembro, na Plataforma digital do Zoom.

cênica? Caberia neste espaço utilizar os conceitos já criados na literatura específica para dialogar com estes trabalhos? Por acreditar que sim, apresentamos agora alguns conceitos teóricos sobre presença cênica e expomos como criamos pontes entre estes trabalhos e o referencial teórico.

Presença cênica

Ao iniciarmos a revisão da literatura acerca do conceito de presença cênica nossa primeira ideia foi recorrer ao Dicionário de Teatro de Patrice Pavis, e lá encontramos como definição: “Ter ‘presença cênica’ é, no jargão teatral, saber cativar a atenção do público e impor-se, é, também ser dotado de um ‘quê’ que provoca imediatamente a identificação do espectador” (2008, p.305). Aqui o conceito é tido como atributo do ator, ou se tem, ou não se tem.

O pesquisador Sergio Antunes Melo em seu artigo *Por Uma Ontologia da Presença Cênica* (2014), publicado pela prestigiada revista *Sala Preta* (USP), nos dá um panorama de como tal conceito era visto desde o primeiro registro escrito do fazer teatral na sociedade Hindu, por volta de 3.000 a.C, até o século XX.

...a presença cênica, produção de materialidade capaz de cativar o público e suspender sua atenção acima do utilitarismo cotidiano, sempre tinha sido percebida como uma habilidade específica, apesar de seu grau altamente variável de capital simbólico. (MELO, 2014, p. 108)

Ou seja, a presença vista como Bem Fazer Atorial, como consequência do trabalho árduo de desenvolvimento, físico e mental na *Commedia dell'Arte*, ou ainda de forma mais intuitiva. Em todo caso, como uma qualidade do ator.

Alguns teatrólogos se detiveram a pensar como trabalhar o ser humano que se propõe ao ato performático para que, se não crie, manipule e maximize esta presença cênica. Estamos falando aqui de diretores como Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Antonin Artaud, Vsevolod Meyerhold e Joseph Chaikin. Entretanto, entendemos a presença cênica como uma qualidade não do ator, mas de todos os agentes envolvidos no ato teatral, pois nos parece que de nada adiantaria uma cena executada inequivocamente sem o efetivo ato de esperar.

Para nossa alegria, encontramos em Renato Ferracini aporte teórico interessante para analisarmos o espetáculo “Poema em Queda-Live” do ponto de vista de sua presença cênica, mesmo em âmbito digital. Ele entende que um corpo em estado cênico, ou *Corpo Dilatado* (Barba, 2006), ou ainda, como ele denomina, um *corpo-subjétil* (Ferracini, 2012) é gerador de

Zonas De Turbulências, e deve habitar tal espaço para assim manter a presença cênica, manter o estado de corpo-subjétil.

Não nos focamos neste artigo na ideia de presença como processo de treino, ensaio ou apresentação, como tributo específico e exclusivo do ato atorial, mas concordamos com Ferracini, que entende a Presença como:

[...] presença-acontecimento-espetáculo que mobiliza os agentes da cena (público e atores) para outros planos poéticos e de experiência” [...] como efeitos de presença que são produzidos por uma porosidade relacional dos corpos [...] como certa materialidade da ação própria do encontro no qual se produz essa ontogênese de corpos em ação. (FERRACINI, 2013, p. 03)

Para o autor, a presença tem relação com o poder de um corpo afetar o outro, e aqui esse afeto é fundamentado no trabalho de Espinoza⁷⁰: não apenas um corpo que passa informações a outro, mas um corpo que *Afeta*, que aumenta ou diminui a potência de agir do outro. Importante destacar que este poder de afecção não emana apenas do artista para o espectador, mas é recíproco. Assim, a presença efetiva-se na interseção dessas interações, na confluência desses mútuos *Afectus*. É nesta zona de *efecção*⁷¹ que o trabalho atoral é transformado em *Continuum*, criando um eterno devir, podendo criar mudanças nas ações e estados do performer de forma macroscópica, ou seja, nas grandes alterações visíveis - como mudança de texto, troca de ordem das cenas, aproveitamento de uma deixa dita por um espectador. Isso se dá também no plano microscópico, quando ocorrem alterações no nível de estado, de potência de agir, mudança de humor, mudanças internas ao ator e/ou a figura dramática que não são perceptíveis facilmente mas que reverberam na práxis. Como diz Ferracini: “A essa zona que está ‘entre’ minhas ações físicas, matrizes, estados, o espaço, o outro ator e o público e que afeta e é afetada chamo de **zona de turbulência**.” (2006, p. 190).

Para esse autor, o espaço que se cria entre os corpos, este espaço comunicacional que se estabelece entre os indivíduos é repleto de turbulências, de desejos e aceites, de forças contrárias e a favor, sendo o resultado destas confluências a efetivação da presença cênica, a efetivação da obra de arte, ou o Devir-Arte deleuziano.

A partir disso, nos questionamos se no espetáculo Poema em Queda-Live podemos observar a existência de zonas de turbulências. A seguir, apresentamos alguns momentos em que podemos observar essas afecções macroscópicas, por onde essa zona de turbulência parece se apresentar no estudo de caso.

⁷⁰ Não apenas um livro, mas evoca-se todo o trabalho de uma vida. A questão dos afetos esta presente em todo o trabalho de Baruch de Espinosa que nasceu em 1632 e falece em 1677.

⁷¹ Ação de afetar espinosiano.

A Presença cênica no poema *Em Queda-Live*

O grupo *Mungunzá* concebeu seu espetáculo para dividi-lo com os espectadores pelo aplicativo de teleconferência ZOOM, mas também é possível assistir à transmissão da sessão pelo Youtube, repositório utilizado para fins de registro e divulgação.

Todos são convidados a participar pelo Zoom, basta que se acesse o link com 30 minutos de antecedência do início da transmissão. Ao chegar na sala, somos divididos em pequenas salas, em cada uma delas um dos atores está presente, com seu figurino, no seu ambiente da apresentação. No entanto, eles conversam diretamente com os espectadores - falas triviais, sobre qualquer assunto: é um momento que se assemelha a uma recepção no saguão de um teatro, em que existe encontros e conversas paralelas. Depois de algum tempo, todos são direcionados para a sala da apresentação, onde novamente existem conversas banais entre todos os que ali estão presentes.

Este momento que podemos entender como um *Prólogo*, ou ainda como uma recepção performática, é a abertura para o diálogo entre artistas e público. Neste momento, o grupo informa os convidados de que a peça será uma conversa – mesmo que não necessariamente verbal entre as partes, pois realizando-se assim de forma síncrona, artista e público criam zonas de influência, que durante o ato cênico se configurará como Zona de Turbulência, como nos ensina Ferracini. A proposta aqui é, de fato, marcar este momento como um encontro entre pessoas, ainda sem a camada ficcional poética, como um “quebrar do gelo” para que as partes se conheçam minimamente, já que ambas comporão o ato artístico.

Esta recepção dita o tom que será seguido sessão a fora. Este prólogo é utilizado como estratégia na busca da efetivação da zona de turbulência. Com este procedimento, o grupo começa a deixar claro que esta zona de afecção não apenas é almejada; ela é, na verdade, a efetividade da ação artística. Poema em *Queda-Live* não somente quer estar na zona de turbulência, mas quer deixar claro, trazer à consciência do espectador que a efetividade destas afecções é onde se insere obra artística.

A transmissão nas demais plataformas digitais, como o YouTube, é iniciada em meio a essas conversas e o fim do prólogo. É o início (será?) da camada ficcional da poética. Alertado com a fala, em meio às interações, de um dos atores gritando:

Pedro, pode esperar mais um pouco? É que falta chegar Seu Esteves, ele está quase chegando [na sequência] É bom explicar para todos, Seu Esteves é o

pipoqueiro dessa *live*, é uma espécie de Deus a quem recorremos quando estamos abandonados”. (CIA MUNGUNZÁ DE TEATRO)

Aqui começa realmente a narrativa/ficção, o início do acontecimento que estava se desenvolvendo. Outro recorte que trazemos à tona para elucidar essa zona de turbulência que se instaura em ambiente digital dentro do espetáculo são as aparições simultâneas de público e artistas. Assim como nas Artes Conviviais⁷², os atores de Poema em Queda-Live podem olhar para a plateia, podem ser afetados pelas “caras-e-bocas” proferidas pelo público.

Sendo uma trilogia, cada uma das apresentações é protagonizada por duas personagens, no entanto todos os outros atores/personagens estão envolvidos diretamente, como coadjuvantes ou figurantes, mas isso não se reflete no sentido de “energia”, pois todos estão visivelmente presentes – cada qual em seu quadrante, cada qual em sua *webcam*-, agindo como a personagem age, seja aguçando uma planta ou tricotando, todos estão prontos, em estado cênico, todos em estado de corpo-subjétil. Para haver zona de turbulência é necessário que haja afeto, e esta estratégia de deixar simultâneo as *webcams*, lado a lado, entre público e artista, contribui para este emaranhado de turbulências. Ou seja, não é apenas uma consequência da utilização do Zoom, é poética, proposital, é um procedimento elegido para o trabalho.

Com a efemeridade teatral posta em cheque por sua digitalização, o grupo apresenta uma cena em que o ator Marcos Filipe, com sua bicicleta, passeia pelas ruas de São Paulo, no entorno do Teatro de Contêiner (sede do grupo), e somos levados a deambular por meio das lentes da câmera presa a seu capacete. É noite e percebemos que se trata de uma cena em tempo real quando ele, o ator/figura dramática, para em frente a um relógio que há no meio de uma rua, nesse momento somos levados a observar a hora, a data e até a temperatura do local. Prova do real atravessando o ficcional, instalando não só a efemeridade do momento na peça, como aceitando os intercursos que a rua estabelece.

São vários os momentos em que podemos contemplar as mútuas afecções macroscópicas, mas para este artigo queremos trazer apenas mais uma. Quando diretamente, nós, enquanto público, somos convidados a fazer parte da dramaturgia proposta, o que já acontece por meio do nosso vídeo que compõe a tela geral junto com os atores e produção da peça; mas existe uma interação maior quando somos convidados a falar. A personagem “A Roteirista” (Verônica Gentilin) convida nominalmente um espectador (que pode ou não querer aceitar o convite) a ligar vídeo e áudio. Esse é um dos momentos que compõem a dramaturgia.

⁷² Artes conviviais: Termo proposto e difundido pelo pesquisador argentino, Jorge Dubatti, para definir a artes que pressupõem o convívio como parte inerente a sua existência. Para tanto entende-se convívio como “reunião de corpo presente, territorial, geográfica, em um cruzamento do tempo e do espaço da cultura vivente, na qual não se podem subtrair os corpos presentes” (DUBATTI, 2011, p. 22).

A personagem é uma criadora de mundos e pede que esse espectador diga que mundo ele deseja, e no final da peça nos é apresentado o mundo pedido. Isso representa mais um recurso usado para focar na interação com o público, buscando afetação.

A peça no todo tem como interesse criar essas confluências de composição partilhada, mostrando sempre o protagonismo do espectador na efetivação da obra, sem perder o artista como propositor ficcional.

Com o exposto, observamos a viabilidade de criar as devidas pontes entre o conceito de presença cênica e a efetividade deste no trabalho cênico-digital “Poema em Queda-Live”. Ainda que em meio eletrônico, a peça busca com diversas técnicas instaurar uma zona de turbulência, ou seja, a peça deixa claro para os espectadores que o produto artístico final é a confluência da camada ficcional, proposta pelos artistas, com as interações dos telespectadores. O que nos traz segurança em relacionar os conceitos de Ferracini com este espetáculo são as mudanças, das sutis às volumosas, das macroscópicas – como as incorporações a dramaturgia do mundo desejado pelo espectador – às microscópicas, que ocorrem de dentro de uma mesma apresentação ou entre as sessões. São essas alterações que explicitam a zona de turbulência e nos apresentam as múltiplas afetações ocorridas.

Da contemporaneidade

Mas nosso leitor, que está na 14ª página conosco, se pergunta: “Onde está a relação deste trabalho com Agamben? E o conceito de contemporâneo?”. Acalme-se querido leitor, que agora tudo fará sentido. Em seu ensaio “O que é o contemporâneo?” o autor define o ser contemporâneo como “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (2009, pg. 62) Logo, o artista contemporâneo é aquele que busca materializar em arte algo que o inquieta na escuridão. Traduz, à sua maneira, a luz que ainda esta por aparecer.

Se a arte contemporânea é aquela que usa os meios atuais para discutir problemas de seu tempo, problemas estes que podem não ser claros para todos, pois aqui fazem parte da luz das estrelas que nunca chegaram a nós, e assim, são escuridão, Poema em queda Live vê a escuridão das relações comunicacionais do hoje. Estas estariam fadadas, ao menos em parte, ao fracasso por não estarem dispostas a participar da zona de turbulência, tornando as comunicações ficcionais - ou não-, apenas monólogos compartilhados.

Poema em Queda Live apresenta em seu meio e em seus procedimentos uma crítica. Por exemplo, para a efetividade da presença cênica, não tematiza a zona de turbulência, mas cria

procedimentos que afirmam para o participante que é na zona de afecções, na zona de turbulência, que a comunicação artística se efetiva, mesmo que isso se dê no terreno do digital. O espetáculo explicita que em todo diálogo verdadeiro existem mútuas afetações, que devemos ouvir de corpo inteiro o outro e jogar com o que recebemos. Sua contemporaneidade está em não apenas ser consciente da zona de turbulência, mas de debater essa questão em sua poética, em compartilhar com as participantes possibilidades de afecções.

Dito em outras palavras, o meio digital acaba por ser o suporte da estética e também o exemplo crítico em si mesmo ao falar da falha na comunicação social de hoje; ao invés de falar sobre isso, preferem utilizá-la como um procedimento cênico, e em certo sentido, ilustrativo; não se fala em como falhar, mas se falha; e como diz Agamben, utilizar desse meio – a apresentação cênico–digital - para se ver na escuridão.

Considerações finais

Não sendo uma ciência exata, não podemos trazer certezas, mas apontamos que tal aporte teórico parece ser eficiente ao analisar estes produtos cênicos-digitais. Pois se para Grotowski o Teatro se concretiza no Encontro, e se estabelece nas relações entre pessoas, assim apresentamos a possibilidade de que o Poema em Queda-Live possa ser entendido como uma obra teatral concretizada, efetiva em suas zonas de turbulência e contemporânea a seu próprio tempo.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- CIA MUNGUNZÁ DE TEATRO. **Poema em queda-live Episódio 1**. 2020. Disponível em: <<https://www.ciamungunza.com.br/poema#ep1>> Acesso em: 10 dez. 2020.
- DUBATTI, Jorge. Teatro, convívio e tecnovívio. In: **Da Cena Contemporânea, VI Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE)**, 2011. p. 12-37.
- FERRACINI, Renato. **Café com Queijo: Corpos em Criação**. São Paulo: FAPESP e Hucitec, 2006.
- FERRACINI, Renato. Presença e Vida. Corpos em arte. **Memória VIII Reunião científica de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas**. 2013. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2761>> Acessado em: 19 dez 2020.
- FERRACINI, Renato. A presença não é um atributo do ator. In **Linguagem, Sociedade, Políticas**. Campinas e Pouso Alegre : RG e Univás, 2014, v.1, p. 227-237.
- FREIEDMAN, T. L.. **O Mundo é Plano: uma breve história do Seculo XXI**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

MELO, S. A. Por uma ontologia da presença cênica. *Sala Preta, [S. l.]*, v. 14, n. 2, p. 108-117, 2014.
DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v14i2p108-117. Disponível em:
<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/84482>. Acesso em: 23 dez. 2020.
NÉSPOLI, Beti. **Teatro? Cinema? Ou...**, *Jornal Estado de São Paulo*. São Paulo, 02 de maio de 2009.
Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,teatro-cinema-ou,364285>> Acesso 19 dez 2020

VARIA

O LADO OSCURO DE AQUÁRIO: CAPITALISMO PÓS-INDUSTRIAL E A DUPLA RAPINAGEM*Afrânio Duarte Barbosa Santiago*⁷³

RESUMO: Na passagem do século XX para o século XXI, as novas tecnologias de informação e um ambiente de trabalho controlado por computadores substituíram o antigo modelo fabril pelo modelo empresarial. Neste contexto de metamorfose do capitalismo, com a ideologia neoliberal na proa das mudanças, multiplicaram-se as capacidades de extração de mais-valor. Tanto o tempo quanto o cotidiano dos trabalhadores foram completamente colonizados pelas exigências do capital. Já não há mais limites, em uma sociedade continuamente iluminada pela conectividade e incessantes demandas de trabalho ininterrupto, limites para o tempo de trabalho não pago. Jonathan Crary e Shoshana Zuboff estudam, respectivamente, o tempo de trabalho incessante (24/7) e o meio pelo qual as novas empresas estabelecem, com o mínimo de recursos humanos, o máximo de lucratividade (*Big Data*).

Palavras-chave: Neoliberalismo; Tecnologia; Mais-Valor; Temporalidade; Cotidianidade.

THE DARK SIDE OF AQUARIUS: POST-INDUSTRIAL CAPITALISM AND THE DOUBLE PILLAGE

ABSTRACT: Somewhere between the XX and the XXI centuries, the new information Technologies and a work environment controlled by computers overplaced the old fabric model by the new company model. Inside this capitalism's metamorphosis, with its neoliberal ideology leading the changes, the system increased its capacities to extract surplus-value. Worker's time as much as daily routine has been completely colonized by capital's requirements. There are no more limits for non-paid work inside a society constantly shined through connectivity and its incessant demands for constant and permanent work. Jonathan Crary and Shosana Zubbof analyze the incessant time of work (24/7) and how the new big companies create with the lowest human's paid work possible the *maximun* of profit (Big Data) respectively.

Key words: Neoliberalism; Technology; Surplus-Value; Temporality; Daily Life.

*The dark side of Aquarius
Has robbed us of our souls and minds
Here come the riders
As the wheel of Dharma's running out of time
Bruce Dickinson*

Inúmeros estudiosos vêm estudando as transformações ocorridas nos últimos cinquenta anos no modo capitalista de produção. Período marcado pela progressiva e massacrante ascensão do neoliberalismo, os últimos cinquenta anos trouxeram mudanças profundas que

⁷³ Graduando em Filosofia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: afranio.sntg@gmail.com

afetaram a vida humana em muitos aspectos. Deleuze já apontava para a decadência dos dispositivos disciplinares típicos do capitalismo industrial, analisados também por Foucault. Antes necessários para a lucratividade, hoje tornaram-se obsoletos, uma vez que a administração da vida opera de forma continuada e cada dia mais e mais invasiva. As tessituras se apagam e instaura-se um regime de trabalho e de controle marcados pela *continuidade*.

Nas sociedades de disciplina não se parava de recomeçar (da escola à caserna, da caserna à fábrica), enquanto nas sociedades de controle nunca se termina nada, a empresa, a formação o serviço sendo os estados metaestáveis e coexistentes de uma mesma modulação, como que de um deformador universal (DELEUZE,1992).

Raul Seixas dizia preferir “uma metamorfose ambulante do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo” (1973). Mas a verdadeira “metamorfose ambulante” parece ser o modo capitalista de produção. E nessa metamorfose da era industrial para a era pós-industrial, duas formas de rapinagem, ao menos inicialmente, parecem se destacar com mais clareza.

Rapinagem parece ser um termo excessivo, demasiado pesado e com uma conotação criminosa. Evidentemente, rapinagem aqui não traduz nenhum sentido moral e ou jurídico. Procura apenas aproximar-se daquilo que mais toca ao trato filosófico das coisas, isto é, tornar visível aquilo que, de tão gritante e costumeiro, passa comumente despercebido pelo senso comum. O “roubo” aqui referido não tem ladrão de pijama listrado nem a rapinagem tem seu pirata de perna de pau. O termo não traduz, de modo algum, uma *intencionalidade*, uma espécie de “gênio maligno” que estaria manipulando a humanidade sob seu inteiro controle. Tampouco quer dizer um juízo de valor no sentido da condenação do lucro. A dupla rapinagem é dupla apropriação de *tempo* e do *cotidiano*. Ela apenas evidencia a atual ausência de limites do capitalismo pós-industrial para transformar todo espaço e toda vivência humana em algo útil para o capital, algo de que se possa extrair valor.

Esses novos metais valiosos estão intrinsecamente ligados à vida e se interpenetram. No capitalismo industrial, a extração de mais-valor ocorria dentro de certos limites espaço-temporais mais bem demarcados. Nesse sentido, o espaço da fábrica é paradigmático. Entretanto, agora essas antigas demarcações e limites vêm perdendo sua eficácia e razão de ser em um mundo em que todo local é virtualmente e potencialmente *também* um local de trabalho. Nas por acaso, grandes redes de *coffee shops* (tais como a norte-americana *Starbucks*) popularizaram-se concomitantemente com a progressiva massificação do uso de computadores pessoais e sua rede mundial, a *internet*.

Marx, sempre sensível às deformidades das relações sociais ocultadas pelo brilho do verniz civilizatório, já mostrara que, em essência, o capitalismo é um modo de produção de bens e serviços que exerce a exploração por meio da quantidade de tempo de trabalho requerida dentro de determinada relação de produção.

Já sabemos, no entanto, que o processo de trabalho pode durar além do tempo necessário para reproduzir e incorporar no objeto de trabalho um mero equivalente do valor da força de trabalho. Em vez de 6 horas que aqui seriam suficientes para essa reprodução, o processo dura, digamos, 12 horas. Assim, por meio da ação da força de trabalho, não apenas seu próprio valor se reproduz, mas também se produz um valor excedente. Esse mais-valor constitui o excedente do valor do produto sobre o valor dos elementos formadores do produto, isto é, dos meios de produção e da força de trabalho (*O Capital*, v. 1, cap. 6).

Nas sociedades industriais, o excedente de valor apropriado pelo capitalista era produzido pelo trabalho humano durante as jornadas fixas. Ao comprar no mercado esta força de trabalho por seu valor de troca, isto é, o tempo de trabalho humano necessário para produzi-la (habitação, alimentação etc.), no decorrer de uma jornada fixa, utilizava seu valor de uso, que, no caso especial da força de trabalho, não tem, por natureza, limites, exceto a exaustão típica das formas de inteligência vivas. Neste contexto industrial, os dispositivos disciplinares eram necessários para controlar a força de trabalho e tornar possível o cumprimento deste “contrato”, não estabelecido de maneira inteiramente livre entre as partes, e que no fim das contas extraía diariamente algumas horas da vida do trabalhador como trabalho não pago.

Entretanto, no capitalismo pós-industrial, passa a vigorar o modelo empresa muito semelhante ao modelo de sociedade de controle analisado por Deleuze. A miríade de interfaces “amigáveis” de plataformas e softwares utilizadas hoje em dia, tanto por especialistas quanto por simples usuários leigos, nas quais abundam cores, *emojis* redondos e pretensamente expressivos e afetivos, parecem querer nos dizer que podemos trabalhar, nos informar, nos distrair e nos relacionar “nos estados metaestáveis e coexistentes de uma mesma modulação” (DELEUZE, 1992). Todas estas interfaces são, ao mesmo tempo, sintoma e causa da nova economia.

A essencial *continuidade* do trabalho (lembremo-nos de que o velho Windows, quando popularizado, era vangloriado por ser um sistema operacional “multitarefa”), agora tornada possível por meio das novas tecnologias de informação, passa a dispensar a antiga disciplina da massa trabalhadora por meio de dispositivos, lugares específicos e espaços bem definidos. As fábricas cercadas por muros altos e encimados por arame farpado se desmancham em *home*

offices e se espalham por *coffee shops*. *A força de trabalho agora encontra-se disponível para o trabalho vinte e quatro horas por dia.*

Esta violenta mudança de paradigma, paulatinamente, termina por recobrir as comissuras e apagar os recortes da vida humana, seus intervalos ritmados e suas alterações naturais de estado, tal como dia e noite, sono e vigília, ou mesmo trabalho e lazer. A reta geométrica hoje melhor representa o estado do trabalho do que o relógio. Evidentemente, por extenuante que fosse o ritmo da fábrica, ainda preservava a esfera privada da vida. Na verdade, se dono do trabalhador ao longo da jornada, o patrão pouco acesso tinha à sua vida e aos seus comportamentos e hábitos a partir do momento em que a campainha ou o apito assinalavam o fim da jornada. Sinal a um só tempo do fim do trabalho e do início do alívio, cosendo ao conjunto da vida uma nova linha, doméstica, dentro da qual, muitas vezes, o afeto em família era capaz de restaurar as forças para que, no dia seguinte, o ciclo recomeçasse. Em meados do século XX, ainda era possível a Lennon e MacCartney encantarem multidões cantando versos tão simples quanto “When I get home to you/ I find the things that you do and it makes me feel all right” (Lennon J. /MacCartney P, 1964). O encanto era propiciado pela identificação do trabalhador comum que, ao fim do expediente, retornava à casa onde uma vida mais acolhedora e afetuosa o esperava após a longa jornada junto às máquinas e sua exaustão característica. Entretanto, hoje tanto estes espaços e estes refúgios foram invadidos pela expansão neoliberal do modelo empresa, que não precisa mais de lugares, espaços e dispositivos de confinamento para manter o funcionário disponível para o trabalho de forma praticamente ininterrupta.

Em *Ser e tempo*, Heidegger descreve o homem como *ser-no-mundo*: “estas determinações do ser da pre-sença, todavia, devem agora ser vistas e compreendidas *a priori*, com base na constituição ontológica que designamos de *ser-no-mundo*. O ponto de partida da analítica da pre-sença consiste em se interpretar esta constituição” (ST, §12). Este modo de estar no mundo é marcado pela cotidianidade. Heidegger empreende uma analítica existencial, dentro da qual a cotidianidade cumpre um papel de obscurecer a constituição fundamental da existência humana, que rara e repentinamente (re)surge quando alguém se vê afetado ou tomado pela angústia. Não estamos interessados aqui nestas investigações mais aprofundadas de *Ser e tempo*, mas tão somente na ideia de uma cotidianidade que *vigora a maior parte do tempo*. Na cotidianidade, os entes e os outros vêm ao encontro no distanciamento (*ent-fernung*). (Cf. ST, §23). E o distanciamento, por seu turno, cumpre uma superação da distância. Em outras palavras, o homem experimentava o espaço de um modo atravessado pelo tempo, uma vez que este “vir ao encontro” pode ser tanto o modo imediato da lida prática como um processo lento de aproximação. Ora, o capitalismo pós-industrial precisa estender seus meios de controle para

a utilização das tarefas mais cotidianas, passando tudo pelo funil da praticidade sempre renovada pelas inovações das tecnologias de informação.

Shoshana Zuboff e Jonathan Crary são dois dentre os estudiosos que apontam para aspectos cruciais do capitalismo pós-industrial e que nos permitem avançar no entendimento desta dupla rapinagem; a primeira descrevendo este controle do cotidiano, e o segundo o controle total do tempo. Para Crary (2016, p. 13), o capitalismo contemporâneo funciona em um regime de tempo 24/7 (vinte e quatro horas sete dias por semana) Este regime, na realidade, é um eterno presente, iluminado diuturnamente, e o que restou do homem, sob a sua vigência, é apenas uma constante demanda por estímulos e respostas. Nada restou das antigas dicotomias trabalho/lazer, público/privado ou até mesmo produção/consumo. Evidentemente, o capitalismo industrial dos séculos XIX e XX já prenunciava mudanças sociais neste sentido. Seus postes de iluminação elétrica e seus galpões iluminados por holofotes já proporcionavam a superação de obstáculos naturais à continuidade do trabalho. Entretanto, ainda havia lugar para os ritmos humanos, mesmo que já violados pelas demandas do capital. No 24/7, não há lugar para o caráter rítmico das atividades humanas; como forma de desumanização, *ele é o lugar histórico em que todo lugar é virtualmente um lugar de trabalho.*

Mercados atuando em regime de 24/7 – 24 horas por sete dias na semana – e infraestrutura global para o trabalho e o consumo contínuos existem há algum tempo, mas agora é o homem que está sendo usado para o perfeito funcionamento da engrenagem (CRARY, 2016, p. 13)

Vale, aqui, cotejar duas assertivas de dois autores tão diferentes quanto Heidegger e Crary, separadas também por 87 anos no tempo:

Todos os modos de aumentar a velocidade que nós, hoje, de forma mais ou menos forçada, exercemos impõem a superação da distância. Assim, por exemplo, com a “radiodifusão”, o *dasein* cumpre hoje o dis-tanciamento do “mundo”, através de uma ampliação e destruição do mundo circundante cotidiano, cujo sentido para o *dasein* ainda não pode ser totalmente aquilatado (ST, §23)

Hoje, mais do que pensar sobre o funcionamento e os efeitos particulares de novas máquinas ou redes específicas, importa avaliar como a experiência e a percepção estão sendo reconfiguradas pelos ritmos, velocidades e formas de consumo acelerado (CRARY, 2016, p. 48)

A “destruição do mundo circundante” (ST, §23) implica “avaliar como a experiência e a percepção estão sendo reconfiguradas” (CRARY, 2016, p. 48). Ela é a alteração da percepção e da experiência de mundo. Em nossos vertiginosos e fúnebres dias, os dias 24/7 de Crary, todos

idênticos uns aos outros, já dispomos de evidências suficientes para melhor aquilatar aquilo que Heidegger não pudera fazer no início do século XX.

Crary investiga o avanço do capitalismo pós-industrial (que, para o autor, é mais exatamente *hiperindustrial*) sobre todos os intervalos de tempo anteriormente dedicados a atividades não diretamente conversíveis em mercadoria, isto é, os intervalos de repouso e regeneração, os ciclos diurnos e noturnos, o humano demasiado humano *sono*. No regime 24/7, o tempo dedicado ao repouso, ao sono ou ao ócio contemplativo deixou de ser interessante para a lucratividade. E isso porque o capitalismo pós-industrial requer a extração de informações dos indivíduos o tempo todo. Com funcionamento em rede⁷⁴, sem dispositivos de confinamento ou espaços para o sono e o adormecer, o inconsciente só o interessa na medida em que pode revelar as tendências dos desejos, os possíveis futuros ‘sonhos de consumo’. É até mesmo capaz de inventar patologias para vender a panaceia (até o aparecimento da próxima síndrome):

As tessituras maleáveis dos afetos e emoções humanos, que são apenas sugeridas imprecisamente por noções de timidez, ansiedade, desejo sexual instável, distração ou tristeza, foram indevidamente convertidas em distúrbios e colocadas na mira de remédios extremamente lucrativos (CRARY, 2016, p. 64).

O capitalismo pós-industrial precisa desses dados para modificar seus serviços e potencializar a lucratividade por meio da antecipação dos desejos na propaganda ultrapersonalizada. Novo tipo de publicidade, tornado possível exatamente pela extração contínua de dados dos usuários da internet pelas grandes empresas de tecnologia que fizeram a opção pela publicidade com principal fonte de receita. Para o autor, tudo aquilo que outrora indicava uma temporalidade humana, suas fissuras, demarcações, durações mais ou menos longas, agora impede que essa expropriação tenha lugar. Além disso, a progressiva mecanização de quase toda forma de ocupação também tornou esse tempo de regeneração do trabalho humano caro demais. Hoje, toda empresa ou instituição que adota o modelo empresa têm inúmeros dispositivos de “autoatendimento”, e, cada vez mais, um número reduzido de pessoal adequadamente treinado para dar uma resposta humana (e, portanto, coerente) para todo aquele que precisa de seus serviços.

Evidentemente, tal regime 24/7 só se tornou possível a partir da implantação de uma infraestrutura global computadorizada. Através dessa rede de dispositivos, é possível exercer a vigilância necessária para o funcionamento de um tal sistema ininterrupto e sem interregnos. Tudo aquilo que constituía e estava no mundo circundante é finalmente destruído, tal como

⁷⁴ Cf. CASTELLS, M. *A Sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2019.

antevira Heidegger já a partir da experiência do rádio no início do século XX. Conforme observou Crary (CRARY, 2016, p. 62), “graças às possibilidades ilimitadas de filtragem e personalização, indivíduos fisicamente próximos podem habitar universos incomensuráveis e sem comunicação”. Ou ainda: “Graças à infinidade de conteúdo acessível 24/7, sempre haverá on-line algo mais informativo, surpreendente, engraçado, divertido, impressionante do que qualquer outra coisa nas circunstâncias reais imediatas” (CRARY, 2016, p. 68). O solo propício para o aparecimento da cultura do cancelamento. Existe, aqui, uma operação de eliminação do mundo compartilhado, no qual os outros estão por perto e onde é possível exercer o cuidado de si e dos outros. Afinal, perguntaria o indivíduo submetido a esse novo regime, “por que preciso de meu cônjuge e todo seu cabedal de lamúrias reais se tenho à disposição *on-line* uma infinidade de avatares mais ‘surpreendentes’, engraçados, divertidos’, sem, contudo, prosseguir, justamente porque irreais, no sentido de que não estão, ao menos no aparecer da internet, sujeitas a toda sorte de fragilidades e vulnerabilidades da condição humana efetivamente real?”.

Freud explicava os acometimentos psicóticos por meio da regressão da libido. Nestes estados de adoecimento mental, a energia dos instintos sexuais (libido) se direciona para representações egóicas, fixa-se no Eu. A libido objetal é retirada dos objetos e retorna ao Eu, produzindo um estado de enamoramento por si mesmo, chamado por ele de narcisismo. Porém, o que ocorre aqui, neste regime instaurado pelo capitalismo pós-industrial, não é sequer uma conduta narcísica, uma vez que não existe mais estados estáveis nem mesmo para a libido ou para o cuidado e amor de si mesmo. O narcisismo pressupõe a existência de um sujeito, capaz de oferecer-se como objeto de amor.⁷⁵ E o sujeito, por seu turno, ainda que clivado pelas descobertas psicanalíticas de processos psíquicos inconscientes, pressupõe certo grau de estabilidade. Na realidade, esse isolamento radical produz mais facilmente um regime sexual autoerótico, cuja explosão se expressa na miríade de subjetividades típicas da sensibilidade contemporânea, um produto do capitalismo pós-industrial. Em síntese, no primeiro momento da *dupla rapinagem*, o tempo humano é inteiramente colonizado pela mercantilização da vida.

Mas esta colonização total do tempo implica também o domínio sobre o cotidiano. Shoshana Zuboff estuda o modelo de negócios da Google, empresa paradigmática do capitalismo pós-industrial. A Google não cobra por alguns de seus serviços. Entretanto, com pouco mais de 48 mil funcionários em 2014 (Cf. ZUBOFF, 2015), obtém receitas multibilionárias por meio de propaganda direcionada, ou “personalizada”, para usar um termo

⁷⁵ Cf. MEZAN (2019).

mais afim ao tecnófilos. Cerca de cem anos antes, em 1925, somente uma unidade fabril da Ford empregava 55 mil funcionários (FREEMAN, 2019). Diante desse quadro, não é difícil desconfiar de que a capacidade de mutação da “metamorfose ambulante” é tão imensa que quase nunca estamos preparados para entendê-la em toda sua dimensão.

Diferentemente da Ford, a Google não depende da população como fornecedora de força de trabalho. Embora o fordismo tenha trabalhado o tempo todo com reserva de mão-de-obra e jornadas exaustivas, também implantou um modelo em que havia interdependência entre a população e a empresa, na medida em que a primeira era também fonte de força de trabalho e clientela para a segunda. Em 1914, o “dia de cinco dólares” marca o começo da sociedade de consumo em massa. O modelo de automóvel Ford T, principal produto da Ford então, passa a ser um bem que o próprio trabalhador podia comprar. Linha de montagem, métodos de produção rigorosos e eficazes, valorização salarial; todos estes fatores forneceram o cenário favorável para o aparecimento do consumo em massa.

O aumento salarial estabeleceu um precedente para a produção em massa, especialmente na fabricação de automóveis, que se tornou um sistema de alta remuneração. Seus defensores elogiaram os pagamentos elevados porque permitiam que os trabalhadores comprassem os tipos de bens que eles fabricavam, criando o poder de compra necessário para manter a produção em massa (FREEMAN, 2019).

Zuboff vai na mesma direção quando afirma que “a Google e o projeto de *big data* representam uma ruptura com esse passado. Suas populações não são mais necessárias como fontes de clientes ou funcionários. Os anunciantes são seus clientes (ZUBOFF, 2015, p. 37). A Google não depende diretamente do poder de compra dos usuários de seus serviços⁷⁶. Eles não são seus clientes. Seus clientes são os anunciantes quase onipresentes no ambiente da internet. Os usuários dos serviços da Google e a população como um todo são fontes de *dados*. Um processo de datificação que gera previsibilidade que, por sua vez, produz uma inédita capacidade de publicidade altamente acurada que, por fim, prediz desejos e conforma novas subjetividades.

Mas, à medida que as pressões para o lucro avançavam, os líderes da Google se preocupavam com os efeitos que o modelo de serviços pagos poderia ter no crescimento do número de usuários. Eles então optaram por um modelo de propaganda. A nova abordagem dependia da aquisição de dados de usuários como matéria-prima para análise e produção de algoritmos que poderiam vender e segmentar a publicidade por meio de um modelo de leilão exclusivo, com precisão e sucesso cada vez maiores (ZUBOFF, 2015, p.32)

⁷⁶ Muito embora talvez venha a depender no longo prazo, uma vez que ao menos parte de seus anunciantes dependem.

Quando a interdependência entre população e fábrica cede lugar à indiferença formal entre população e empresa no capitalismo pós-industrial, todo um sistema de vigilância e alteração do cotidiano e do comportamento é colocado em pleno funcionamento. Nas suas atividades cotidianas, as populações *trabalham* para as grandes empresas de tecnologia na forma de fonte contínua de dados em escala gigantesca; o *big data*. Oferecem suas vidas para a extração de dados sobre seus comportamentos, de modo que estes possam ser mercantilizados, previstos e até alterados.

O segundo momento da dupla rapinagem é o roubo de nossos afazeres mais íntimos, mínimos e cotidianos. O próprio cotidiano se torna mina, da qual são extraídos dados que informam perfis psicológicos, desejos, anseios. A análise de toda essa informação é então capaz de criar pseudonecessidades, desinformar em proveito de grupos políticos, geralmente de extrema direita, disseminar o medo de toda alteridade, criar novas subjetividades e ideologias, geralmente associadas a uma positividade e prosperidade completamente deslocadas da realidade de boa parte da população. O cotidiano exaustivo da contemporaneidade, eivado de ansiedade e doenças antigas e “inventadas”, é a mina de onde o capitalista pós-industrial extrai seu novo metal precioso: nossas subjetividades e mentes, temporalidades e mundo cotidiano.

Em suma, o que aqui designamos de *dupla rapinagem*, não é, de modo algum, uma invenção inteiramente nova. Tem mais o caráter de *expansão* do que de novidade. Uma espécie de expansão espaço-temporal que progressivamente absorve todas as esferas da vida. *Rapinagem* porque o tempo de trabalho ainda é sacrificado no altar do capital, isto é, parte de seu gigantesco esforço continua sendo destinado à criação de mais-valor. *Dupla* porque também os menores gestos do cotidiano foram transformados em temporalidades utilizáveis pelo capital. Ao fim e ao cabo, hoje se tornou possível transformar uma cada vez maior porção do *tempo da vida* em algo economicamente útil.

Mas (e sempre) há de ser possível fazer alguma coisa para que não seja assim. Afinal, não está escrito nas estrelas que *deva* ser assim. Estratégias individuais e coletivas de resistência e rejeição podem estar à espreita no horizonte das próximas décadas.

Referências

- CASTELLS, M. *A Sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2019.
- CRARY, J. *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Ubu Editora, 2016.
- DELEUZE, G. *Post-Scriptum sobre as Sociedades de Controle*. In: ____ *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- FREEMAN, J. B. *Mastodontes*. São Paulo: Todavia, 2019.

FREUD, S. *Introdução ao narcisismo*. In: ____ ***Obras completas***. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HEIDEGGER, M. ***Ser e tempo***. Petrópolis: Vozes, 1989.

MARX, K. ***O Capital***. São Paulo: Boitempo, 2011.

MEZAN, R. ***O Tronco e os ramos***. São Paulo: Blucher, 2019.

ZUBBOF, S. *Big Other: capitalismo de vigilância e perspectivas para uma civilização de informação*.

In: CARDOSO, B. BRUNO, F. (org.) ***Tecnopolíticas da vigilância***. São Paulo: Boitempo, 2015.

UM OLHAR LEGISLATIVO SOBRE AS ARTES VISUAIS NO ENSINO PÚBLICO BRASILEIRO

*Bernardo Nort Teixeira Campos*⁷⁷

Resumo: O ensino de Artes Visuais na Educação Básica brasileira permanece sendo um tema obscuro, para muitos, em relação às garantias legais que sustentam tal disciplina. Com a intenção de contribuir para o conhecimento geral e explicitar incongruências encontradas entre apontamentos contidos nos documentos oficiais investigados, o presente trabalho busca uma caracterização enquanto à “universalização do atendimento escolar”, garantida pelo Artigo 214 da Constituição Federal, diante desta matéria obrigatória.

Palavras-chave: Ensino de artes; Universalização do atendimento escolar; Artes Visuais; Garantias legais.

A LEGISLATIVE LOOK AT THE VISUAL ARTS IN BRAZILIAN PUBLIC EDUCATION

Abstract: The teaching of Visual Arts in Brazilian Basic Education remains an obscure theme, for many, in relation to the legal guarantees that support such discipline. With the intention of contributing to the general knowledge and explaining inconsistencies found among notes contained in the official documents investigated, the present work seeks to characterize the “universalization of school attendance”, guaranteed by Article 214 of the Federal Constitution, in view of this mandatory matter.

Keywords: Arts teaching; Universalization of school attendance; Visual arts; Legal guarantees.

Introdução

O motivo vinculado à minha escolha do tema aqui investigado foi muito influenciado por minha trajetória como instrutor, mediador ou monitor de Artes Plásticas em alguns espaços educativos não convencionais, onde, por vezes, fui chamado de “professor” e outras de “tio”.

Durante toda a minha trajetória, seja como discente ou docente, me deparei com conflitos teóricos, metodológicos e instrumentais no campo da matéria de Artes Visuais nas escolas por onde passei. Por este fato, durante a faculdade de Pedagogia, debruzei-me sobre as mais variadas facetas do ensino artístico dentro de cada matéria ofertada pelo curso. Entretanto, o que mantém o ensino artístico nas escolas e como este deve ser ofertado ainda é algo que precisa ser mais claramente elucidado.

⁷⁷ Formado em Artes pelo Centro Educacional Anísio Teixeira. Graduando em Pedagogia na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO; com experiência na área de Educação, com ênfase no Ensino de Artes no segmento Infantil e Fundamental.

Com o objetivo de melhor compreender quais são as devidas aplicações de Artes Visuais na educação básica brasileira, iniciei uma pesquisa nos seguintes documentos oficiais: a Constituição Federal, a Lei de Diretrizes e Bases, o Plano Nacional de Educação, assim como as instruções da Base Nacional Curricular Comum e as diretrizes dos Parâmetros Curriculares Nacionais

Primeiramente, para dar início à pesquisa, preferi anatomizar o documento fundante da sociedade brasileira: a Constituição Federal (CF) de 1988, visto que esta serve de fundamento para todas as demais legislações concebidas pela Federação.

Abaixo, encontram-se as metas objetivas do Art. 214. da Constituição Federal:

- I - erradicação do analfabetismo;
- II - universalização do atendimento escolar;
- III - melhoria da qualidade do ensino;
- IV - formação para o trabalho;
- V - promoção humanística, científica e tecnológica do País.
- VI - estabelecimento de meta de aplicação de recursos públicos em educação como proporção do produto interno bruto. (Incluído pela Emenda Constitucional nº 59, de 2009) (BRASIL, 1988).

No inciso segundo do art. 214, é de suma importância destacar duas palavras: “universalização” e “atendimento”. Para melhor compreender o significado destas palavras, que compõem este inciso tão importante para o presente trabalho, foi realizada uma busca no dicionário online Oxford Languages.

Segundo a definição de Oxford Languages:

Universalizar:

1. tornar(-se) universal; generalizar(-se).
2. tornar comum a muitas pessoas; estender; propagar.

Atendimento:

1. ato ou efeito de atender.
2. maneira como habitualmente são atendidos os usuários de determinado serviço.

Pode-se observar que a CF exige, especificamente no inciso segundo do art. 214, que se “torne comum a muitas pessoas” a “maneira como habitualmente são atendidos os usuários” da educação.

Como podemos visualizar, acima, o Art. 214. da CF, redigido pela Emenda Constitucional nº 59, garante que o Plano Nacional de Educação (PNE) defina as “diretrizes, objetivos, metas e estratégias de implementação” (BRASIL, 1988) no sistema nacional de educação. O artigo

ainda assegura que ações integradas dos poderes públicos devam ser tomadas de maneira a conduzir a “universalização do atendimento escolar” (BRASIL, 1988).

Ademais, o Art. 214 da CF implementa o PNE na legislação oficial da União como um dever das “diferentes esferas federativas” com o intuito de “definir diretrizes, objetivos, metas e estratégias”, a fim de conquistar as seis metas definidas. Como podemos observar abaixo:

Art. 214. A lei estabelecerá o plano nacional de educação, de duração decenal, com o objetivo de articular o sistema nacional de educação em regime de colaboração e definir diretrizes, objetivos, metas e estratégias de implementação para assegurar a manutenção e desenvolvimento do ensino em seus diversos níveis, etapas e modalidades por meio de ações integradas dos poderes públicos das diferentes esferas federativas ... (Redação dada pela Emenda Constitucional nº 59, de 2009) (BRASIL, 1988).

Nesse sentido, podemos afirmar que a CF entrega ao Plano Nacional de Educação a responsabilidade de definir mais a fundo como serão realizadas as metas de “universalização do atendimento escolar” brasileiro (BRASIL, 1988).

Esse documento, ou seja, o Plano Nacional de Educação (PNE), instituído pela Lei nº 13.005 de 2014, visa estabelecer metas educacionais para serem cumpridas dentro do prazo de 10 anos. Na sua última edição, em 2014, durante a gestão de Dilma Roussef na Presidência da República e Fernando Haddad como Ministro da Educação, o plano foi elaborado de uma forma colaborativa entre o Ministério da Educação (MEC), a Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e a Associação Nacional de Política e Administração da Educação (ANPAE). O documento em questão exhibe as metas educacionais (2014-2024) e ainda expõe análises e informações relativas à melhoria da educação nacional.

Seguem-se as seguintes estratégias do PNE:

Estratégias:

2.8) promover a relação das escolas com instituições e movimentos culturais, a fim de garantir a oferta regular de atividades culturais para a livre fruição dos (as) alunos (as) dentro e fora dos espaços escolares, assegurando ainda que as escolas se tornem polos de criação e difusão cultural; (BRASIL, 2014);
3.4) garantir a fruição de bens e espaços culturais, de forma regular, bem como a ampliação da prática desportiva, integrada ao currículo escolar;
3.10) fomentar programas de educação e de cultura para a população urbana e do campo de jovens, na faixa etária de 15 (quinze) a 17 (dezessete) anos, e de adultos, com qualificação social e profissional para aqueles que estejam fora da escola e com defasagem no fluxo escolar; (BRASIL, 2014).

Juntas, as estratégias acima garantem a fruição de bens e espaços culturais e determinam a promoção de atividades culturais, dentro e fora da escola, para a população urbana e rural.

A seguir, a pesquisa debruçou-se sobre a terceira versão da Lei de Diretrizes e Bases (LDB), sancionada por Fernando Henrique Cardoso em 1996, a qual constitui a atual versão oficial que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Trivialmente, esta lei guia as questões de estrutura e funcionamento de todos os níveis educacionais do país.

Seguem-se dois incisos dos Artigos 3º e 4º da LDB:

Art. 3º O ensino será ministrado com base nos seguintes princípios:

IX - garantia de padrão de qualidade; (BRASIL, 1996)

Art. 4º O dever do Estado com educação escolar pública será efetivado mediante a garantia de:

V - acesso aos níveis mais elevados do ensino, da pesquisa e da criação artística, segundo a capacidade de cada um; (BRASIL, 1996)

Os incisos IX e V dos Artigos 3º e 4º, respectivamente, guiam a educação brasileira a ter “[...] padrão de qualidade” (BRASIL, 1996) e “acesso aos níveis mais elevados [...] da criação artística”. Neste sentido, o inciso IX do Art. 3º da LDB especifica o inciso segundo do Art. 214. da CF em que institucionaliza a “universalização do atendimento escolar” (BRASIL, 1988) e vai além, regulando que “o dever do Estado com a educação escolar pública será efetivado mediante a garantia de” que haja o “acesso aos níveis mais elevados [...] da criação artística”.

Segue o Artigo 26 da Lei de Diretrizes e Bases (Lei nº 9.934 de 1996), redigida pela Lei nº 13.415 de 2017:

Art. 26.

§ 2º O ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório da educação básica. (Redação dada pela Lei nº 13.415, de 2017) (BRASIL, 1996)

No Art. 26, § 2º, a LDB determina que as EXPRESSÕES REGIONAIS devem ter prioridade no conteúdo obrigatório do ensino da arte. Ao relacionar este regimento da LDB com a determinação de que o atendimento escolar seja universalizado, contido na CF, pode-se compreender que o “ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais” é componente da “universalização do atendimento escolar”. Em outras palavras, deve-se “tornar comum a muitas pessoas” (como já fora anteriormente discutido) o “ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais” (BRASIL, 1996).

As citações acima revelam o que diferentes leis orientam quanto à educação pública brasileira, sobretudo em relação à realização do ensino de maneira que cada região possa

lecionar, especialmente, a sua própria arte: aquela que exponha semelhanças e identificações culturais, sociais, territoriais etc.

Para dar continuidade à pesquisa, examinou-se o 6º volume dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) - “Artes”. Os PCNs foram lançados em 1997, ainda na gestão de Fernando Henrique Cardoso, sob a orientação da Secretária de Educação Fundamental, Iara Glória Prado, e do Ministro da Educação e do Desporto, Paulo Renato Souza. Como o próprio documento revela, os seus encaminhamentos “podem ser utilizados com objetivos diferentes, de acordo com a necessidade de cada realidade e de cada momento” (BRASIL, 1997 p.7). Entretanto, em linhas gerais, este teve como objetivo apoiar as discussões pedagógicas, a elaboração de projetos, o planejamento das aulas e a análise do material didático.

Segue citação do PCN, volume nº 6:

OS CONTEÚDOS DE ARTE NO ENSINO FUNDAMENTAL (p.41)

Sabe-se que, nas escolas e nas comunidades onde elas estão inseridas, há uma diversidade de recursos humanos e materiais disponíveis; portanto, considerando a realidade concreta das escolas, ressaltam-se alguns aspectos fundamentais para os projetos a serem desenvolvidos. (BRASIL, 1997)

Esta é uma citação crucial para o desenvolvimento do presente trabalho, uma vez que buscamos compreender como é tratada a “universalização do atendimento escolar” (BRASIL, 1988) prevista no Art. 214, inciso II da CF. Isso porque nos interessa compreender como a “universalização do atendimento” (BRASIL, 1988) é vista diante desta outra citação, que relativiza a universalização, já que “há uma diversidade de recursos humanos e materiais disponíveis” (BRASIL, 1997) nas escolas públicas brasileiras.

Como pode um documento oficial (prescritivo) relativizar a “condição concreta das escolas” para a realização dos projetos a serem desenvolvidos? Uma vez que a CF declara que deve haver “universalização do atendimento escolar” (BRASIL, 1988) e o PNE e a LDB definem as condições mínimas que estas escolas devem conter em relação à material e espaço físico, como o PCN pode separar as escolas a partir da “diversidade de recursos humanos e materiais disponíveis” (BRASIL, 1997)?

O PCN está, no tópico em questão, relativizando um direito em vista da disparidade social.

A Base Nacional Comum Curricular (BNCC), o último documento analisado na pesquisa, “define o conjunto orgânico e progressivo de aprendizagens essenciais que todos os alunos devem desenvolver ao longo [...] da Educação Básica [...] em conformidade com o que preceitua o Plano Nacional de Educação (PNE)” (BRASIL, 2018 p.7), segundo o próprio

documento. Em 2018, o Ministro da Educação Rossieli Soares da Silva, escolhido pelo Presidente Michel Temer, homologou a última versão da BNCC, que contempla o Ensino Médio.

Abaixo, seguem as habilidades específicas do ensino de Artes Visuais para do 1º ao 5º ano do Ensino Fundamental:

HABILIDADES
(EF15AR01) Identificar e apreciar formas distintas das artes visuais tradicionais e contemporâneas, cultivando a percepção, a imaginação, a capacidade de simbolizar e o repertório imagético.
(EF15AR02) Explorar e reconhecer elementos constitutivos das artes visuais (ponto, linha, forma, cor, espaço, movimento etc.).
(EF15AR03) Reconhecer e analisar a influência de distintas matrizes estéticas e culturais das artes visuais nas manifestações artísticas das culturas locais, regionais e nacionais.
(EF15AR04) Experimentar diferentes formas de expressão artística (desenho, pintura, colagem, quadrinhos, dobradura, escultura, modelagem, instalação, vídeo, fotografia etc.), fazendo uso consciente de materiais, instrumentos, recursos e técnicas convencionais e não convencionais.
(EF15AR05) Experimentar a criação em artes visuais de modo individual, coletivo e colaborativo, explorando diferentes espaços de escola e de comunidade.
(EF15AR06) Dialogar sobre a sua criação e as dos colegas, para ampliar sentidos e ideias.
(EF15AR07) Reconhecer algumas categorias do sistema das artes visuais (museus, galerias, instituições, artistas, artesãos, artesanalistas etc.).

(Imagem: 1 basenacionalcomum.mec.gov.br/)

Na habilidade EF15AR04, o documento instrui a experimentação de diferentes formas artísticas e dá a orientação para que os alunos possuam as habilidades de “desenho, pintura, colagem, quadrinhos, dobradura, escultura, modelagem, instalação, vídeo [e] fotografia [...]” (BRASIL, 2018). Neste trecho, percebe-se que a BNCC pontua uma série de habilidades, entretanto não expõe quais são os instrumentos necessários para realizar tais atividades e, conseqüentemente, obter tais habilidades. Algumas das habilidades artísticas requeridas pela BNCC necessitam de instrumentos específicos (do pincel à câmera de vídeo) que não estão disponíveis na grande maioria das instituições de ensino público brasileiras.

O cerne da presente pesquisa está, portanto, em como “universalizar o atendimento escolar” (BRASIL, 1988), levando em consideração a disparidade econômica das escolas e dos alunos diante de uma disciplina que necessita de instrumentos específicos, não explícitos na BNCC, para proporcionar a experimentação de diferentes formas artísticas. Deve-se lembrar, ainda, que, segundo a estratégia 3.4 do PNE, é dever do Estado “garantir a fruição de bens e

espaços culturais, de forma regular” (BRASIL, 2014). Torna-se evidente, portanto, dado o inciso IX, do Art. 3º, da LDB, que regulamenta a “garantia de padrão de qualidade” (BRASIL, 1996), que a orientação contida na BNCC não contempla os requisitos citados na CF, no PNE e na LDB.

O motivo pelo qual as orientações da BNCC não estão em consonância com as outras normas garantidas pela CF, PNE e LDB está no fato de que, dada a disparidade de acesso a certos recursos materiais, uma grande parcela dos alunos não tem acesso a instrumentos específicos do processo de criação em Artes Visuais (como câmeras e computadores), havendo, portanto, a violação dos direitos contidos no Art. 214 da CF, na Estratégia 3.4 do PNE e no inciso IX do Art 3º da LDB.

Contudo, cabe destacar que o problema aqui apresentado não está na orientação, em si, da BNCC, mas na distribuição da renda que vai da União às escolas brasileiras, não sendo essa suficiente para suprir a demanda de material essencial exigido pelo processo de criação em Artes Visuais.

Deve-se lembrar, no entanto, que esse problema, não é exclusivo das Artes Visuais. A má distribuição de renda, tanto no Ensino Básico quanto no Ensino Médio, gera privações, também, para as matérias de Química e Física, nos anos finais da Educação Básica. Tais disciplinas necessitam de laboratórios especiais equipados por instrumentos que forneçam a experimentação física e/ou química. Da mesma maneira que as Artes Visuais necessitam de espaço e instrumentos para oferecer ao aluno a capacidade de produção artística, o laboratório também requer instrumentos (como tubo de ensaio, microscópio etc.) para ter plena funcionalidade diante das demandas da matéria.

Considerações finais

A presente pesquisa busca questionar como há de se cumprir a obrigatoriedade da “universalização do atendimento escolar” (BRASIL, 1988), prevista na CF, se outro documento oficial, porém não obrigatório (normativo), os Parâmetros Curricular Nacional, dispõe de um trecho em que reconhece e aceita as distintas “condições existentes na escola” (BRASIL, 1997).

Tais condições, descritas pelos PCNs, não dizem respeito às particularidades regionais e, sim, à condição socioeconômica da instituição de ensino em questão. Por este motivo, o trecho não aparenta se preocupar em sanar tais condições, demonstrando, apenas, ter consciência das limitações que elas impõem. A equanimidade garantida pelo Art. 214, inciso II da Constituição Federal deveria servir, no caso dos instrumentos de experimentação artística,

para oferecer maior renda para as comunidades que mais carecem de materiais. Esta prática está em consonância com a descrição, anteriormente mencionada, do Dicionário Oxford, que traduz o “universalizar o atendimento escolar” (BRASIL, 1988) em algo que se “torne comum a muitas pessoas” a “maneira como habitualmente são atendidos os usuários” da educação.

O Artigo 26 da Lei nº 9.934 de 1996, da LDB, parece minimizar as disparidades socioeconômicas ao enfatizar as particularidades regionais. Como se as linguagens artísticas contemporâneas não fossem componentes do modo de vida de todos – indígenas, quilombolas, ribeirinhos.

Fica claro, portanto, que a valorização da cultura regional não pode servir de alicerce para suprir a falta de equanimidade material gerada pela disparidade social. Para que haja, de fato, equanimidade entre todos os alunos das escolas públicas brasileiras, diante do ensino de artes, as instituições deverão ter acesso aos mesmos materiais e, com eles, desenvolverem trabalhos que priorizem as suas peculiaridades.

Por exemplo, as instituições educacionais públicas que atendem às comunidades indígenas do Norte do país devem dispor de instrumentos que ofereçam as mesmas experimentações artísticas que as instituições dos grandes centros urbanos. Os indígenas devem dispor da possibilidade de realizar experimentações artísticas, com instrumentos contemporâneos, para tratar “O ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais” (BRASIL, 1996), segundo a LDB.

Os instrumentos mínimos necessários para a experimentação artística dos alunos do Ensino Básico, como demonstrado na presente pesquisa, estão listados na Habilidade EF15AR04 da Base Nacional Curricular Comum. Para que haja “desenho, pintura, colagem, quadrinhos, dobradura, escultura, modelagem, instalação, vídeo, fotografia” (BRASIL, 2018) são necessários diversos instrumentos e materiais além do papel Canson e das doze cores de lápis comumente utilizados por todo o Brasil. O ideal seria que os alunos tivessem acesso a diferentes tipos de papéis, diferentes tipos tintas, diferentes tipos pincéis, diversas cores de lápis, diversas cores giz de cera, diferentes colas e superfícies, diferentes materiais para esculpir e modelar, além de outros instrumentos que resultam dos avanços tecnológicos da modernidade como a TV, o monitor, o computador, a câmera, o DVD e etc. Estes equipamentos estão implícitos nas habilidades básicas que a BNCC instrui na Habilidade EF15AR04.

Avaliando um campo do saber como o da escultura em argila, por exemplo, é possível visualizar, claramente, as limitações que o material impõe. Entretanto, a escultura, como campo de conhecimento, não se limita apenas ao material da argila e o instrumento da mão. Para que os alunos possuam a experimentação artística completa, serão necessários materiais e

instrumentos além da argila e da mão. A escultura engloba materiais como madeira, gesso, mármore e etc. e instrumentos como goivas, martelo, lixa etc. Concebendo-se uma instituição escolar que disponha de tais materiais e outra que não tenha acesso a eles, fica clara a disparidade do ensino de Artes Visuais nas distintas instituições públicas do Brasil.

Como ilustra o exemplo acima, a questão principal está no fato de que, a partir de disparidade econômica existente no país, as escolas possuem recursos humanos e materiais distintos. Logo, não havendo acesso de todos às mesmas condições materiais, não se pode afirmar que todos os alunos consigam desfrutar das distintas formas de experimentação artística previstas na BNCC, violando os direitos garantidos pela CF, pelo PNE e pela LDB.

Bibliografia/ Referências

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao compilado.htm>. Acesso em 18 de novembro de 2020.

BRASIL. Lei nº13.005, de 25 de junho de 2014. **Aprova o Plano Nacional de Educação – PNE** e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF., 26 jun 2014. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ Ato2011-2014/2014/Lei/L13005.htm. Acesso em 18 de novembro de 2020.

BRASIL. Lei nº 9394/96, de 20 de dezembro de 1996. **Estabelece as diretrizes e bases da Educação Nacional**. Ministério de Educação e Cultura. Brasília : MEC, 1996. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19394.htm>. Acesso em 18 de novembro de 2020.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2018. Disponível em <<http://basenacionalcomum.mec.gov.br/abase>>. Acesso em 18 de novembro de 2020.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs)**. Vol nº 6. Arte. Ensino Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1997. Disponível em <<http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro06.pdf>>. Acesso em 18 de novembro de 2020.

“Imagem 1” - Fonte:<http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/ BNCC_EI_EF_ 110518_ versaofinal_site.pdf> Acesso em 25 de novembro de 2020.