

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Shirlei Torres Perez

**A mediação como dispositivo de política cultural - quatro experiências que
repensam a prática teatral como ação comunicativa**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2012

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Shirlei Torres Perez

**A mediação como dispositivo de política cultural - quatro experiências que
repensam a prática teatral como ação comunicativa**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica, sob orientação da Prof^a Doutora Christine Greiner.

SÃO PAULO

2012

BANCA EXAMINADORA

RESUMO

O objetivo desta dissertação de mestrado é ressignificar o conceito de mediação do modo como tem sido trabalhado nas experiências de política cultural, a partir da formulação proposta por Jesús Martín-Barbero para a área da comunicação. Nas artes, especialmente no teatro, emprega-se o termo mediação como a ação de intermediar um diálogo entre público e artistas, ou entre curadores e espectadores. Há profissionais que trabalham em centros culturais que chegam a ser chamados de mediadores culturais. No entanto, ao pensarmos a mediação como mediação sógnica, as relações de mediação e interação deixam de ser polaridades, constituindo-se como uma rede que não reconhece os binômios ativo-passivo, sábio-ignorante, gênio artista-homem comum.

Ao estabelecer estratégias para aproximar a experiência teatral da comunicação, emergem questões que conferem visibilidade a uma rede complexa que não se refere apenas aos processos criativos, mas envolve: produção, mídias e circulação de produtos e processos. Na prática, esta aproximação já vem sendo testada por algumas experiências, entre as quais selecionei quatro para compor o corpus da pesquisa. São elas: El Periférico de Objetos e o espetáculo Caramelo de Limon da Argentina, a Compagnie Dakar da Holanda e o Théâtre du Soleil da França.

A grade teórica da pesquisa é composta por Martín-Barbero (2003), Lucrecia D'Alessio Ferrara (2008), Boaventura de Souza Santos (2010), Jacques Rancière (2010) e Christine Greiner (2010), entre outros. Estes autores viabilizaram a reflexão sobre modos de comunicação que engendram novas espacialidades, ecologias de saberes e políticas de compartilhamento.

O resultado foi uma abertura de caminhos para repensar possibilidades de ação em arte e cultura, visando uma proposta não convencional de educação e ativação política do indivíduo. São sugeridas mudanças radicais de parâmetros de análise, tendo em vista incluir circuitos descentralizados ainda considerados em grande medida como periferia dos saberes.

Palavras-chave: mediação, ecologia de saberes, política cultural, teatro.

ABSTRACT

This MA dissertation aims to provide a new meaning to the concept of mediation as applied to cultural policies. This new meaning stems from Jesús Martín-Barbero's ideas in the field of communication. In arts – and drama in particular – the word *mediation* refers to an action whereby one intermediates a dialogue between the audience and artists, or between curators and spectators. Some professionals from cultural centers are commonly referred to as cultural mediators. However, as we provide a new meaning to mediation by defining it as sign mediation, these relationships are no longer placed in opposite extremes as suggested by such phrases as passive/active, wise/ignorant, genial artist/common man.

As we set some strategies to approach theatrical experience to communication, we will face some issues that provide visibility to a complex information network. This network does not refer solely to creative processes, but also encompasses production, media, and product and process flowing. The research *corpus* is comprised by experiences reported by the groups El Periférico de Objetos (Argentina), Compagnie Dakar (the Netherlands) and Théâtre du Soleil (France), as well as the play Caramelo de Limón (Argentina).

In addition to Martín-Barbero (2003), the theoretical grounds of this paper lie on the works by Lucrecia D'Alessio Ferrara (2008), Boaventura de Souza Santos (2010), Lipovetsky (2010), and Greiner (2010). These authors made it possible to design a new critical vision on creating new arrangements, the ecology of knowledge and the notion of world-culture among other co-related issues.

As a result, we open the pathway to redefining some possible action plans in the field of art and culture, thus providing an effective proposal for one's education and political activation. Current action plans require extreme changes in their review parameters not only in large cities such as São Paulo, but also in decentralized circuits which are still regarded within a peripheral framework of knowledge.

Key-words: mediation, ecology of knowledge, cultural policy, drama.

AGRADECIMENTOS

À Christine.

Aos colegas incríveis,
aos amigos insuperáveis.

E agradeço o imenso presente de sempre encontrar as melhores pessoas.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPITULO 1	
REPENSANDO O TEATRO A PARTIR DA COMUNICAÇÃO.....	11
1.1 O fluxo de conhecimento e o exercício da linguagem.....	11
1.2 A criação de deslocamentos radicais e a desestabilização de lógicas usuais.....	16
CAPITULO 2	
ESPACIALIDADE COMO MEDIAÇÃO.....	27
2.1 As novas espacialidades e suas tessituras.....	27
2.2 Mosaico de Experiências.....	29
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	74
BIBLIOGRAFIA.....	76
ANEXOS	
Fichas técnicas dos espetáculos.....	78
Crédito das Imagens.....	85

INTRODUÇÃO

“Ninguém educa a ninguém, tampouco ninguém educa a si mesmo. Os homens se educam em comum, mediados pelo mundo”

(Paulo Freire, apud Martin-Barbero 2003:41)

Uma das grandes inquietações que gira em torno dos espetáculos e exposições de arte contemporânea refere-se à relação entre as obras e o público. Não raramente, discute-se o hermetismo dessas experiências que acabam por blindar os resultados de seus processos de modo a eliminar de modo significativo o papel do público, especialmente do público leigo (que não é artista nem pesquisador).

Nesta dissertação busco pensar modos para ativar a relação entre público e obra, tendo como ponto de partida espetáculos e programações que são parte do meu dia a dia há mais de uma década. Por lidar com uma diversidade bastante grande de experiências há tanto tempo, parece-me possível diagnosticar alguns caminhos que precisam ser repensados.

Por um lado, há muita gente pensando em formação de público, em curadoria, em novos modos de propor uma economia criativa para lidar com a diversidade. Mas por outro, as supostas “soluções” giram sempre em torno de alguns aspectos muito desgastados e que tem parecido pouco eficientes do ponto de vista prático. Para tentar escapar dessas mesmas trilhas, esta pesquisa busca algumas bibliografias que não costumam ser mencionadas nas discussões teatrais ou de curadoria.

Aparentemente, tudo já foi testado. Afinal, é possível argumentar que a interdisciplinaridade é uma marca dos estudos teatrais há muitas décadas. No entanto, as pontes são sempre as mesmas, dialogando quase sempre com a pedagogia, a sociologia e a história da arte. Na tentativa de buscar soluções para a ampliação do público, busca-se ocupar espaços “alternativos” e testar mediações com o público.

No que se refere à discussão da linguagem teatral, a fragmentação do discurso, a diluição do texto, as redefinições das personagens (há quem diga que elas nem existem mais), as propostas interativas e outros recursos de linguagem traduzem questões que surgem da fricção entre a idéia de teatro, sua prática e as configurações e reconfigurações das relações sociais, dos modos de produção e de partilha da informação e do conhecimento.

Nesta pesquisa, mais do que expressar e traduzir as inquietações e instabilidades suscitadas pelas alterações nos modos de vida, busco reconhecer como o teatro reflete e compartilha as inquietações de seu próprio percurso repensando relações de consumo e conhecimento. Nesse sentido, ele pode ser político sem lidar com temas especificamente da política ou com metodologias “engajadas” no sentido de levar a arte onde esta não costuma chegar como sugere o famoso clichê paternalista “arte para o povo”.

O filósofo Jacques Rancière (2010) explica que a principal questão que se apresenta na relação entre teatro e espectador reside no próprio entendimento de sua pedagogia, e de uma visão de conhecimento ainda dualista e hierárquica, baseada em princípios de equivalência: entre público teatral e comunidade, entre olhar e passividade, exterioridade e separação, mediação e simulacro. Fazendo um apanhado das propostas pedagógicas do espetáculo, ao longo do tempo (sobretudo até Brecht e Artaud), Rancière identifica a exigência de que, pelo ato teatral, o artista possa extrair o espectador de seu estado socialmente passivo, conduzindo-o a uma postura mais ativa. Esta visão é recorrente. Isso significa que o teatro repete as fórmulas da educação dualista sempre que atribui a si mesmo a função de preencher espaço entre uma falta primordial de compreensão ou apreensão (entre o espectador e a obra) e assume o encargo de transmitir ao público um saber que o artista possui e o espectador ainda não. Mesmo desejando abrir mão desta lógica determinista, o artista continua supondo que o que será sentido ou compreendido é aquilo que ele próprio coloca em sua performance. Por isso, completa Rancière:

“A performance não é a transmissão do saber ou do respirar do artista ao espectador. É antes essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, da qual nenhum deles possui o sentido, essa terceira coisa que se matem entre os dois, retirando ao idêntico toda e qualquer possibilidade de transmissão, afastando qualquer identidade de causa e efeito”
(op.cit: 25)

Neste sentido, pode-se pensar na possibilidade de o espectador construir o seu próprio percurso, não ignorando nem se perdendo na proposta do espetáculo, mas criando suas próprias mediações. Este seria o que o autor chama de “espectador emancipado”.

A proposta desta dissertação é justamente focar neste espectador emancipado. Um espectador que articula idéias próprias, que fala com autonomia e, para tanto, usa suas próprias palavras como propôs Paulo Freire em todas as suas publicações sobre pedagogia e autonomia.

Como grade teórica, além de Rancière, a obra de Jesús Martín-Barbero tornou-se fundamental uma vez que define a noção de mediação de maneira distinta do senso comum. A partir da sua pesquisa é possível reconhecer que quem constrói os vínculos de comunicação entre obra e público não são os “mediadores culturais”. Não se trata da ação de *um sujeito*, mas sim, de processos de mediação *signica*. Por isso, as obras que se comunicam e ativam os ambientes onde se apresentam não são necessariamente aquelas que obedecem às cartilhas dos precursores do teatro político ou dos pedagogos da educação artística. Quanto mais complexo o sistema *signico* da obra, mais possibilidades de conexão ele é capaz de ativar na relação com o público. É importante notar que complexo não é sinônimo de complicado. Para a Teoria Geral dos Sistemas, o sistema complexo é aquele que tem mais potencia conectiva. Podemos pensar nas obras abertas ou nos sistemas abertos, cujos nexos de sentido são insuficientes por si mesmos, uma vez que não se apresentam “prontos”, como dados *a priori* e abrem espaço para os espectadores agirem junto para construir a obra em uma espécie de co-autoria implícita.

O primeiro capítulo fundamenta teoricamente a pesquisa, aliando algumas proposições de Martín-Barbero (2003 e 2009) e conceitos construídos por Boaventura de Souza Santos (2006). A partir destas bibliografias tornou-se possível identificar três eixos potenciais de ativação para o entendimento e construção de diálogos entre ações culturais que aliam programação, curadoria e produção; e obras, artistas e público. Os dois primeiros compõem o primeiro capítulo e dizem respeito ao fluxo de conhecimento, ao exercício da linguagem, à criação de deslocamentos radicais e desestabilização de lógicas de comunicação. O terceiro refere-se à fruição de imagens cognitivas e à criação de novas espacialidades. Esses três eixos comunicam-se o tempo todo e dizem respeito à criação de novas mediações.

No segundo capítulo serão apresentadas exemplificações que constituem o corpus de análise da pesquisa, apresentando o que consideramos o terceiro eixo. Além do texto escrito, será apresentada uma curadoria de imagens dos espetáculos. Estas não funcionam como mera ilustração das discussões, mas apresentam outros modos possíveis de lidar com as mesmas discussões.

Capítulo 1

Repensando o teatro a partir da comunicação

1.1 O fluxo de conhecimento e o exercício da linguagem

Pode parecer arrogante afirmar que o corpo em cena carrega a memória do teatro em todo o seu percurso, embora se expresse pelos recursos de que dispõe em seu tempo. É provável que não se possa mesmo sustentar ao pé da letra tal afirmação. No entanto, é com esta noção de memória complexa que busco uma relação mais abrangente entre teatro, corpo e vida cotidiana. Não se trata de uma abordagem esotérica ou transcendental, mas sim, do reconhecimento sistêmico das experiências que ao ser compreendidas como sistemas signícos, reelaboram a relação entre objetividade, subjetividade, arte e vida, aquilo que é e o que pode ser, e assim por diante. Ao abrir espacialidades para o espectador atuar conjuntamente com aquilo que testemunha em cena, proliferam mediações signícas. É este o processo que reconheço como político, criativo e educativo. Ele se refere ao homem comum e não aos grandes gênios ou aos artistas excepcionais.

Neste sentido, os recursos técnicos que muitas vezes impressionam aos espectadores são os mesmos que estão presentes na comunicação cotidiana. Um corpo que se comunica em cena por *gadgets*, perplexidade e violência, faz uso estritamente de estratégias disponíveis a qualquer um, eventualmente exacerbando ou relendo seus usos e expressões. O texto fragmentado, o tempo em saltos, alargado ou diminuído, são também fenômenos correntes nas relações sociais. Toda a complexidade, ou “excentricidade” colocada em cena compartilha os mesmos recursos da vida. O indivíduo, tendo ou não domínio ou consciência disso, trabalha com essas possibilidades e circulações. As conexões são sempre possíveis e o reconhecimento, e exercício, dessas conexões, abre sempre mais possibilidades de percepção.

Essas “instrumentalizações cognitivas” podem ser traduzidas nos termos do processo de emancipação pelo exercício da linguagem do qual trata Martín-Barbero. Mergulhar na linguagem do teatro implica em educar para seu próprio contexto presente, mas implica também na relação com a memória e os rituais reconstituídos e revitalizados a cada espetáculo. Uma oportunidade de vivência ampla e diversa, que se relaciona com o cotidiano não apenas porque o traduz, ou reflete, mas porque faz parte dele, a partir de suas próprias redes de criação e circulação.

Segundo Jesús Martín-Barbero (2002) a educação deve preparar o indivíduo para os arranjos políticos e sociais que vem sendo engendrados no cotidiano das relações. Não deve ser trabalhada como uma cartilha de pressupostos e crenças dadas a priori. A educação deve ser singular, relacionada ao momento específico, voltada para a relação com o entorno, e nunca generalizada. Uma educação efetiva deve então dialogar com as atuais dinâmicas de informação e de conhecimento que vão sendo geradas de forma descentralizada e fragmentada e que não se subordinam a arranjos instituídos. Torna-se necessário expandir o entendimento do processo e dos meios com que se constrói a educação e o próprio conhecimento, favorecendo sua aproximação com o universo cotidiano, e os movimentos que o constituem. Se há um compromisso da educação formal com o conhecimento estruturado pela lógica científica, armazenado na forma dos livros e com a preparação do indivíduo para os mercados e para o trabalho, faz-se necessária uma pedagogia do viver em sociedade, nos moldes em que se vem construindo as novas regras de convivência.

Nesse sentido, Martín-Barbero propõe a educação a partir da comunicação, como prática além da escola ou das experiências didáticas. Mais do que a apreensão de conteúdos, trata-se do aprendizado para a identificação dos discursos e das ideologias ocultas em sua estrutura. É preciso entender e reconhecer o lugar de onde se fala, perceber a ambigüidade primordial do discurso – que revela ao mesmo tempo em que mascara - e ser capaz de reconhecer e romper com os chamados “atos com fórmulas”, os discursos que objetivam homogeneizar as questões e cumprir funções preestabelecidas nas relações.

Martín-Barbero partiu da pedagogia de Paulo Freire -- que entendia a alfabetização como geradora de potência e autonomia social pela apropriação da palavra -- mas a ressignificou para o contexto da comunicação, onde também poderiam ser testados processos de alfabetização. Neste sentido, propôs uma alfabetização apta a elaborar novas formas de organização do conhecimento e da informação, uma vez que o saber não estaria mais organizado verticalmente e em vias restritas. A Freire, assim como a Martín-Barbero, não interessava o acesso através de leituras hierarquizadas, características de uma cultura humanista elitizada. Parecia muito mais eficiente buscar uma leitura do mundo, incluindo outros textos culturais e não apenas aqueles referentes à linguagem verbal supostamente erudita.

Essa profusão de possibilidades, com sujeitos e autorias diluídas, pedia por uma nova alfabetização, com capacidade de transitar por diversos meios e formatos, intercambiando linguagens e formas de percepção e expressão, tendo sempre consciência das dinâmicas de visibilidade e legitimação dos discursos.

Para a alfabetização em comunicação é necessário entender a linguagem como experiência de convívio, de reciprocidade entre o sujeito e aqueles que compartilham o espaço dessa linguagem. É preciso admitir ainda que formular um gesto ou uma fala significa colocar-se no mundo, partilhando história, imagens e mitos. Além disso, torna-se fundamental compreender a alteridade que se manifesta nessa comunicação, o embate e negociação envolvidos no encontro e, finalmente, perceber a linguagem e a comunicação, como mediações.

“Toda comunicação exige arrancar-se do gozo direto, primário, elementar, das coisas, todo comunicar exige alteridade e impõe uma distância. A comunicação é ruptura e ponte: mediação”. (Martin-Barbero op.cit:31)

É da possibilidade de exercer-se no processo de comunicação que emerge o sujeito, como gesto e apropriação, como corpo presente na expressão dos seus atos de linguagem. Lacan (apud Martín-Barbero op.cit. :39) costumava afirmar que o sujeito se constitui mediante a experiência recíproca de reconhecimento, ou seja, o potencial de liberação do indivíduo amplia-se pela apropriação do gesto e da palavra, a partir do reconhecimento de si em seus próprios atos de comunicação, da conquista da coerência do discurso e do entendimento de seus limites e fronteiras. Só o conhecimento de seus limites oferece a possibilidade de sua extrapolação ou ampliação.¹

Os limites do indivíduo são, a princípio, as fronteiras do corpo e da capacidade de expressar, assim como as dinâmicas de relacionamento, cujas proximidades e embates são mediadas pelas histórias, hábitos e memórias dos indivíduos e seus lugares. No entanto, o contexto dos encontros e da história de cada um são confrontadas o tempo todo em suas possibilidades de comunicação. Pensar a educação pela comunicação compreende, então, pensar a comunicação a partir das redes culturais e não da individuação que despreza o sistema onde o sujeito está imerso:

“O lugar da cultura na sociedade se transforma quando a mediação tecnológica da comunicação deixa de ser meramente instrumental para avolumar-se, adensar-se e tornar-se estrutural. Pois a tecnologia remete hoje não à inovação de alguns equipamentos, mas a novos modos de percepção e linguagem, novas sensibilidades e escrituras.” (Martin-Barbero op.cit:31)

¹ Nesta dissertação não vamos discutir essa bibliografia psicanalítica, no entanto, esta discussão proposta por Lacan e citada por Martin-Barbero colabora pontualmente com a discussão proposta.

Assim, a educação desde a comunicação incorpora as transformações nos modos de significar e expressar, operadas também pelas novas tecnologias. Não são apenas novos meios, mas redesenhos estruturais na forma de gerir e criar conhecimento, além de determinar modificações nas dinâmicas de apropriação dos conteúdos e nos hábitos ligados a esses usos. São manifestações e dinâmicas construídas ao longo do tempo, sobre as quais se instalam as novas práticas, a dinâmica das interações e reconstruções. A proposta é pensar os meios de comunicação de massa e as práticas culturais não só como mediadores de conteúdos, mas como mediadores das relações signícas e operadores estruturais. Trata-se de pensar uma educação para as mediações, em que o exercício da cultura em sua amplitude - do convívio das ruas à fruição da arte, passando pela comunicação de massa – possa ampliar possibilidades de exercício das trocas simbólicas e da construção da autonomia como sujeito.

Nessa medida, o teatro não se apresenta apenas como um meio para pedagogia, para a fruição de conteúdos e o entendimento de seu funcionamento. Nem tampouco apenas como uma provocação. Ao invés disso, constitui-se como uma experiência de imersão na linguagem, em que o espectador vivencia, além das questões apresentadas na performance, seu próprio jogo em relação ao que lhe é dado a conviver. O teatro, dessa forma, passa a ser uma experiência de percepção, uma forma de produção de um conhecimento² que, embora disperso, é experimentado e construído no momento da relação. Assim, a experiência teatral pode e deve exercitar mediações ativadas para além de seu próprio contexto, ampliando o repertório simbólico e a autonomia na relação com práticas discursivas e não discursivas.³

A experiência de imersão vem a ser, então, diversa da experiência do aprendizado ordenado e progressivo e pede por uma compreensão do conhecimento como uma via de múltiplas direções e sentidos, em sintonia com o que Edgar Morin (2002) chama de “conhecimento pertinente”, o saber capaz de se apresentar como um todo, além das possibilidades de simplificação e separação. Em sua amplitude e complexidade, esse conhecimento pode ser abarcado por diferentes vias, gerando diferentes desdobramentos de

² Nos últimos vinte anos há um crescimento notável de bibliografias que afirmam a percepção como uma ação cognitiva e não apenas como uma instância passiva do corpo – órgãos perceptivos receptores das informações do mundo. Entre os autores mais importantes que discutem o tema estão Alva Nöe e Alain Berthoz. Para uma leitura introdutória ao tema ver Greiner 2005,2010.

³ Michel Foucault dedicou boa parte de seus textos, entrevistas e conversas, reunidos nos sete volumes de seus “Ditos e Escritos”, para analisar diferentes práticas de poder que, a seu ver, nem sempre eram organizadas como práticas discursivas mas também como práticas não discursivas referentes a diferentes dispositivos de poder e não apenas a linguagem verbal. Este importante autor não faz parte da grade teórica analisada nesta dissertação, no entanto, achamos importante mencioná-lo neste contexto específico da discussão.

significação e aplicação, conforme seu contexto, e o modo de abordagem. Por isso não se afastar de seu pensamento gerador, mas aproxima-se, o tempo todo, da experiência cotidiana.

O entendimento dessa linguagem estria, dessa forma, disponível a cada espectador que criaria a partir de então as próprias mediações. A performance e seu entorno podem (e devem) ativar as conexões. Trata-se da superação da idéia do teatro como portador de um conhecimento *a priori* a ser transmitido a um público que não o possui, mas como o elemento gerador de percepções e inquietações. Um teatro que não é voltado a um público de características supostamente homogêneas, mas a uma platéia de indivíduos singulares a quem se oferece uma vivência, buscando gerar, nesse encontro, um novo conhecimento diferente do que foi trazido por qualquer das partes. O conhecimento se constrói por compartilhamento e em fluxo.⁴

Não se trata da nivelção de todos os saberes, de conferir igual valor a todas as informações e manifestações, mas da aceitação de múltiplas possibilidades de construção, da superação dos mecanismos habituais de hierarquia e dualidade cultivados pelas fórmulas baseadas em certo tipo de análise (separação das partes para a classificação do todo), simplificação (a definição de semelhanças e diferenças para categorização), e ordem didática do aprendizado como medida de valor. Também não se trata da invalidação dessas categorias de saberes, mas de entende-las e valoriza-las na medida de sua função e importância, e não como paradigmas para o entendimento do mundo, da sociedade e de todas as forma de relação.

“A distância que o ignorante tem que transpor não é o abismo entre sua ignorância e o saber do mestre. É simplesmente o caminho que vai daquilo que já sabe até o que ignora (...) que pode aprender não para ocupar a posição do sábio, mas melhor praticar a arte de traduzir.” (Rancière, 2010:19)

Na superposição de linguagens e na vivência dos tempos e transformações oferecidos ao espectador, como observador privilegiado dos jogos da construção de discursos, sensações e imagens, partilhados não apenas com o ator em cena, mas com os demais espectadores, reside a especificidade dessa experiência. Cada vivência é singular. E, diferentemente dos livros, vídeos ou filmes, a obra se efetiva no momento da performance. Fora da experiência não tem existência.

⁴ Em pesquisa futura pode ser interessante aproximar esta discussão do público não homogêneo com os estudos de Antonio Negri sobre multidão. Segundo este autor, a multidão não se confunde com a massa que teria um caráter supostamente homogêneo, almejado, por exemplo, pelos grandes ditadores. A multidão seria, ao invés disso, um conjunto de singularidades.

O reconhecimento de que o gerador da experiência não permanece guardado, pois a realização foi única, garante a incompletude própria ao caráter processual que marca toda a vivência. Ser vivida ‘de novo’ por todos os envolvidos não significa o mesmo mais uma vez. Trata-se, antes de mais nada, de compartilhamento de sensações com o outro, e outros, e uma relação dinâmica focada em suas próprias percepções, estabelecendo, de diferentes formas, um jogo de comunicação complexo: com o outro, consigo mesmo e com o entorno. Cada forma de relacionamento vivo lida com diferentes situações: excesso de informações e estímulos, anestesiamento por hábitos e repetições, e muitos outros dispositivos próprios a cada situação. O espaço do teatro e suas espacialidades abrem, a cada experiência, a oportunidade de se exercitar no percurso de novos mapas cognitivos.

Segundo Martín-Barbero (2003), não há uma só racionalidade que dê conta de todas as dimensões da atual mutação civilizatória. Trata-se então de propor ao público não apenas a experiência e a percepção como vias de acesso ao conhecimento, mas a discussão da própria natureza do conhecimento. Essa proposta contempla duas facetas. A primeira é estimular o contato com suas próprias vias de percepção e valorizar o corpo como mediador na comunicação. A segunda é buscar o deslocamento do ‘centro das coisas e do mundo’ focando no outro, nas relações entre os outros. A percepção e a valorização da alteridade podem resgatar a experiência da sua banalidade narcísica.

1.2 A criação de deslocamentos radicais e desestabilização de lógicas usuais.

A partir dos novos mapas do conhecimento organizados a partir dos processos de comunicação, intensifica-se o esgarçamento dos marcos temporais e de localização do aprendizado. Nessa visão, os tempos de aprender são todos, e os lugares quaisquer. A educação continuada e os novos modos de relação entre conhecimento e produção social, os novos arranjos profissionais determinam mudanças não apenas no ensino tradicional, mas nos próprios meios de informação. O saber se produz também no registro e valorização das práticas sociais, na afirmação de culturas tradicionais ou não formais, nas linguagens próprias de determinados grupos e histórias. Cresce, assim, a relevância do espaço da manifestação

cultural como lugar para a educação⁵. E também a importância de aproximar a simples vivência da relação em uma percepção mais profunda das necessidades e realidades do outro.

Neste sentido, educa-se para a incerteza e para a complexidade, conforme proposto por Edgar Morin, já que o conhecimento organizado e hierárquico possibilita dividir e classificar, mas não possibilita abarcar as diferenças e semelhanças, as certezas e contradições, num mesmo conjunto. Sendo então, em várias instâncias, um entrave à compreensão do humano.

“Vivemos numa realidade multidimensional, simultaneamente econômica, psicológica, mitológica, sociológica, mas estudamos essas dimensões separadamente, e não umas em relação às outras. O princípio de separação torna-nos cada vez mais lúcidos sobre uma pequena parte separada de seu contexto, mas nos torna cegos ou míopes sobre a relação entre a parte e seu contexto. (...) O conhecimento de nós próprios não é possível, se nos isolarmos do meio em que vivemos.” (Edgar Morin, 2002: 39)

Abarcando a complexidade das questões que o envolvem, o teatro pode ser o ambiente⁶ propício para que o indivíduo possa identificar fenômenos e processos, gerar questionamentos e perceber a si mesmo e ao outro nessas relações. Essa é uma pedagogia das sensibilidades e da criatividade, entendendo que para novas construções sociais são necessárias novas sensibilizações para novas ativações no corpo e, a partir dele, no tecido social. O teatro permite a vivência efetiva dessas questões, tanto no âmbito do conteúdo da cena, quanto na própria relação objetiva com a performance em andamento. A negociação da espacialidade, o olhar performativo que aceita e avaliza o jogo, tensão e distensão dos tempos, são dinâmicas com as quais o espectador se depara e se posiciona politicamente, de acordo com sua percepção e intenção.

Entender o teatro como possibilidade efetiva de educação, no atual cenário, implica em enxergar os deslocamentos propostos pela performance em seu potencial de ativação, conforme as vias apontadas pelos autores apresentados: a inversão de hierarquias preestabelecidas pelas dinâmicas de soberania e a capacidade de gerar imagens que causem impacto e suscitem interrogações poderosas (Santos, 2006).

⁵ É interessante lembrar a diferenciação proposta pelo geógrafo Milton Santos entre local e lugar. Se o local é o onde, o lugar é sempre uma rede complexa de signos. Fazer do local do teatro um lugar é outra forma de dinamizá-lo.

⁶ O termo ambiente também parece adequado para definir a rede complexa signica que constitui o espaço teatral. Da maneira como vem sendo usado por etólogos e cientistas cognitivos, o ambiente não é um local, mas um espaço dinâmico onde estão aliadas informações da natureza e da cultura. Nem todas tem visibilidade, como é o caso, por exemplo, dos universos simbólicos que convivem o tempo todo.

Trata-se de criar condições perceptivas para que o público reconheça essas dinâmicas e a criação de novos caminhos, redesenhando os mapas das relações, as possibilidades de individuação e ativação política, resultantes do exercício da autonomia em comunicação. Essas proposições tratam da retomada e valorização de uma relação com o tempo presente, com diferentes formas de conhecimento, e de uma retomada da percepção do outro, e da convivência em novas bases, da percepção da incerteza e da complexidade.

O filósofo Giorgio Agamben também tem analisado questões pertinentes a esta discussão, como por exemplo, a possibilidade de desestabilização do que enuncia como “dispositivos”, expandindo a definição de Michel Foucault:

“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, 2009:40)

Assim, os dispositivos seriam a ponte entre os entes de poder e os indivíduos. Entre eles estão as leis, a escola, a fábrica, os sacramentos, por exemplo, com suas óbvias ligações com o poder, mas também o celular, a caneta, a agricultura, a literatura, e também a própria linguagem. Entre o indivíduo e o dispositivo, emerge o sujeito: o usuário de celular, o bancário, o leitor de policiais, o fã de esportes, o internauta. Da intensa proliferação atual de dispositivos, corresponde uma igualmente intensa disseminação de subjetivações. A subjetivação do excesso dos dispositivos pode confundir e mascarar as identidades, na medida em que os lugares assumidos na relação com esses dispositivos passem a determinar ações, funções e comportamentos do indivíduo.

Longe de terem sido impostos ao homem, esses dispositivos são fruto do próprio processo de tornar-se humano em relação aos impulsos, às necessidades, e a impossibilidade de acesso permanente e direto a seus desejos e aspirações. São resultados das construções de convívio, e significam, além de conforto, também uma cisão, uma separação entre o indivíduo e seu ambiente imediato. Na raiz de todo dispositivo está um desejo de felicidade, e sua potência reside exatamente na captura desse desejo. Nesse sentido, a estratégia para lidar com os dispositivos não pode ser simples, não pode ser sua eliminação, ou anulação, e de forma alguma também a aplicação de um ‘uso correto’ desse dispositivo, mas sim sua desestabilização, ou seja, a recuperação do acesso ao que foi afastado, para uma possível ressignificação.

Para desestabilizar os dispositivos, Agamben propõe como estratégia a profanação. Profanar é destituir algo de seu caráter sagrado, restituir à esfera do humano, do acessível, devolver ao uso dos homens algo que já foi sagrado. Da mesma forma que o sacrifício eleva seu objeto à esfera do sagrado, a profanação o torna passível de alcance; não o elimina nem o corrige ou substitui, mas o aproxima e o torna possível de tocar, ou pelo menos visualizar, em termos humanos.

Essa efetiva capacidade de desestabilização não depende apenas da potência artística de cada trabalho, de seu alcance estético e de sua capacidade de ativação, mas também do papel dos agentes e instituições de cultura, das ações para difusão dessas obras e conteúdos, da possibilidade de viabilização das propostas artísticas e, principalmente, da amplitude e eficácia das ações em relação ao público. Hoje, as instituições e ações de fomento parecem cada vez mais imprescindíveis para viabilizar e projetar os trabalhos artísticos, além de constituir uma ligação efetiva entre o público e as diferentes manifestações e realizações, sendo, algumas vezes, uma referência para o espectador, inclusive para interferir em seus hábitos de consumo das manifestações culturais e artísticas. Uma questão que permeia essas discussões é se a mediação dessas instituições e iniciativas pode ser também decisiva na efetiva potência profanadora do teatro. Mas o poder institucional, seja ele de ordem privada ou pública, pode ser profanador? Ou a sua ação, pela sua própria natureza institucional, seria sempre mais conservadora no sentido de manter certa ordem que, de acordo com o perfil institucional, pode ser voltada a interesses econômicos e/ou políticos? A esta dissertação interessa analisar a relação entre obra e público, assim como a rede complexa de comunicação na qual estão envolvidos, no entanto o aspecto institucional e outros dispositivos de poder implicados no processo não podem ser desprezados, como por exemplo alguns hábitos cognitivos que vem sendo organizados nos últimos anos e que muitas vezes são responsáveis por determinados comportamentos, embora menos explícitos do que os poderes institucionais.

Neste sentido, o filósofo Peter Sloterdijk identifica um entrave primordial à ação política que seria uma impossibilidade no exercício crítico e emancipador da cultura na atualidade. Sloterdijk identifica os indivíduos imersos no que chama de ‘sensações de transeuntes na escada rolante’ (2002:204). Este seria um movimento constante em direção desconhecida, sem evolução efetiva. Localiza dinâmicas identificadas com os dispositivos de redução de complexidade e manutenção de opacidade das questões políticas e sociais, que alimentam um universo de consumo e rebaixamento crítico, sustentado pelas crenças individuais de subjetividade. Ao indivíduo que se considera crítico e pensante, dentro da lógica de mobilização necessária a sua inclusão no ritmo de seu tempo, a presença a um

espetáculo, por exemplo, pode garantir a sensação do exercício intelectual e crítico, ou do entretenimento de qualidade, sem, no entanto, alterar suas dinâmicas cotidianas nem propor questionamento efetivo dos dispositivos que o envolvem. Sloterdijk considera que não existe diferença efetiva entre o movimento da ‘escada rolante’ e o da cultura acima dela, porque a esfera da cultura, mesmo como espaço de diferenças, está totalmente organizada conforme a mesma lógica.

“Há que reçar que a atividade cultural de hoje já não seja muito mais que a soma dos biscatos intelectuais de utentes das escadas rolantes. Entretanto, até esses biscatos estão de tal modo perpetrados pelo seu automatismo, que já pouca diferença faz que uma pessoa role de maneira afirmativa ou crítica – até se pode mesmo rolar de maneira revolucionária.” (Sloterdijk, 2002: 204)

Identificando os movimentos de valorização do consumo e da circulação de bens, mercadorias e comportamentos como forma de organização e manutenção dos sistemas sociais e políticos, Gilles Lipovetsky (1994) diagnostica ainda outros fatores importantes além daqueles mencionados por Sloterdijk. Lipovetsky não é alheio aos novos hábitos cognitivos, nem tampouco aos dispositivos de poder com os quais lidamos o tempo todo uma vez imersos no que ele chama de hipermodernidade. No entanto, identifica espaços e possibilidades para o surgimento do desejo de individuação e para a busca de saídas criativas para o indivíduo em meio a essas dinâmicas. Além da homogeneização de interesses e significados, o autor observa que as necessidades individuais de identificação e subjetivação, os impulsos pela felicidade e prazer, assim como as necessidades de pertencimento, facilitam e determinam a criação de “trilhas”, de dinâmicas próprias dentro dos macromovimentos, percebendo a cultura como caminho legítimo para construção dessas novas possibilidades.

“Já nada é verdadeiro, já nada é bom, e quando os valores nobres perderam seu direito de orientar a existência, o homem fica sozinho para enfrentar a vida” (Lipovetsky, 1994: 39)

Em meio a um mundo que não oferece mais a orientação dos valores tradicionais de ética e comportamento como guias, e em que a abundância de informação desorienta e cria invisibilidades, a cultura possibilita exercícios de identificação e apropriação de valores, de legitimação individual, permitindo vislumbrar alternativas de organização de informações e sensações, e de revisitação de crenças e hábitos. Identifica também o interesse pelo consumo da experiência, além do simples acúmulo de produtos. É a partir do interesse na experiência

que a cultura pode atingir uma dimensão de ampliação do universo do indivíduo, abrindo-o a novas possibilidades de ação ou entendimento.

Nessa medida, a centralização de todas as políticas e modos de vida passa a ter como foco o indivíduo em busca de uma identidade própria diante das possibilidades e impossibilidades do hiperconsumismo e hipercapitalismo, assim como, das noções de tradição e nacionalidade cujas respostas prontas estão em cheque. Daí surge a possibilidade do exercício da cultura e da fruição da arte, como vias de subjetivação e ressignificação de conceitos, questionamento de escolhas, hábitos e modos de vida que vão além dos entendimentos racionais e dos comportamentos inerciais, abrindo caminho para novas perguntas. Perguntas que, inclusive, podem subverter essa lógica de centralização, ou seja, deslocar ou ampliar a grade de referências do indivíduo para além de si e suas construções narcísicas.

“A cultura deve ser vista como o instrumento privilegiado que torna possível o aperfeiçoamento e a superação de si, a abertura aos outros, o acesso a uma vida menos unilateral do que a de comprador”. (Lipovetsky, 1994: 243).

De certa forma, em toda a obra de Lipovetsky há uma preocupação recorrente com o tempo que, de certa forma, relaciona-se com o fluxo acelerado do consumo. Neste sentido, a pesquisa do professor Boaventura de Sousa Santos (2006) completa a discussão propondo ainda outros debates que daí se desdobram. Sousa Santos identifica um ‘tempo de transição’ e um tempo de repetições, onde localiza o indivíduo e suas inquietações. Observa como a aceleração das repetições produz tanto a sensação de vertigem quanto a sensação de estagnação, de um presente eterno, sem ligação com causas do passado, nem possibilidades de evolução ou conseqüências no futuro. Considera esse um momento de bifurcação no qual uma alteração mínima, num sistema instável, pode causar uma reação desproporcional, colocando o sistema em estado de vulnerabilidade irreversível. Isso acontece, por exemplo, quando um Estado segue medidas impostas por seus credores, para evitar uma crise, ou reduzir uma dívida, e as conseqüências sociais internas são irremediáveis no longo prazo, forçando prejuízos sociais e individuais irrecuperáveis. Acontece também quando em uma briga de trânsito, alguém assassina o motorista ao lado, ou quando um drogado, menor de rua, mata um transeunte por causa de uma moeda.

Em suma, Souza Santos descreve um momento de crise em que as equações de construção da história e as noções de conhecimento e progresso não são suficientes para vislumbrar soluções, nem tampouco explicações satisfatórias.

Como determinante nos conflitos em relação a dinâmicas sociais e políticas, ao exercício de hábitos e discursos e a possibilidade de movimento político, Souza Santos aponta um colapso na possibilidade de entender o mundo exclusivamente em termos de raízes e opções, como aprendido ao longo da construção do atual conhecimento, o que nos impede de vislumbrar qualquer via de transformação social. Segundo o autor, ao pensamento das raízes cabe o que é fixo, imutável, fundante, e que dá segurança e consistência; já ao pensamento das opções caberia tudo o que é variável, efêmero, substituível, possível e indeterminado a partir das raízes. Se aprendemos a entender as transformações a partir da alternância de organização em torno de valores absolutos – étnicos, tradicionais, religiosos – e de opções – regimes, contratos sociais - vimos ao longo dos últimos tempos esses valores perderem a força ou mudarem de posição entre ser uma raiz ou uma opção. Vivemos agora a extrapolação dessas inversões, ficando privados de entender quais valores ou tipos de valores podem mover uma eventual mudança em nossos arranjos de vida. De fato, aparentemente os próximos movimentos não virão de cenários políticos e sociais já conhecidos e determinados, senão de novos arranjos, ainda não imaginados, que brotem das novas formas de convivência que são desenhadas diariamente no âmbito das relações. Para muito autores, não faz mais sentido falar em raízes como algo fixo e imutável, assim como as noções de história e origem também foram repensadas.⁷

Valores que deram origem e manutenção a nossas estruturas políticas e sociais – nação, família, vocação, trabalho, conceitos e preconceitos – deixam de ser absolutos, exigindo outras vias de auto-reconhecimento e de identificação de si perante o outro. Sem a possibilidade de perceber o mundo em seus formatos conhecidos até pouco tempo, e que organizavam de alguma forma as identidades, perpetra-se a busca por outras plataformas de individuação e afirmação. Na mesma medida em que os modelos superficiais e midiáticos podem gerar distorções e deformações, repetição de modelos de submissão e engessamento do sujeito, abre-se espaço para novas significações de solidariedade e sensibilidade, que podem ser fomentadas pelo exercício da cultura que cria novas perguntas.

Diante do exposto, as efetivas possibilidades de movimento, ou desestabilização, podem partir apenas da inquietação gerada no indivíduo, a partir de suas experiências, carências e desejos, de seus questionamentos e dos rearranjos em suas relações. Só a partir dessa inquietação preliminar, a cultura pode ser vista como espaço e elemento de recriação e

⁷ Não cabe a esta dissertação aprofundar estas discussões, mas um dos exemplos mais impactantes das últimas décadas foi, por exemplo, a noção de rizoma proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari; e as noções de arqueologia e genealogia definidas por Michel Foucault.

de busca das novas construções de identidade. A partir da perplexidade diante dos arranjos sociais desiguais e perversos, que resultaram das idéias dominantes de evolução e de progresso, o indivíduo pode iniciar processos de reconstrução de significados. No entanto, a simples sensibilização de cada indivíduo não é suficiente, caso essa percepção alimente apenas a seus próprios movimentos. Por mais contundente que seja, é preciso que essa potência encontre eco, de forma a efetivamente resultar em uma possibilidade de ativação política, mesmo que mínima, mas que tenha um viés gerador de desestabilização.

Segundo Sousa Santos (2006), ‘é preciso recuperar a capacidade de espanto’, trazer à tona, com intensidade e frequência, imagens desestabilizadoras que causem incômodo e agucem o desejo de movimento. É preciso encontrar interrogações poderosas, ou seja, as perguntas que têm a capacidade de irromper pela intensidade e pela quantidade de energia interior que carregam. Sua proposta é o que chama de ‘ação com ciclâmen’, entendendo ciclâmen (desvio, inclinação) como ‘o inexplicável que perturba a relação de causa e efeito’. Ao contrário da ação revolucionária, a ação com ciclâmen não causa ruptura dramática, mas pequenos desvios, cujo efeito cumulativo pode possibilitar novos arranjos criativos entre os seres vivos e grupos sociais.

Qual o papel da experiência artística nesse circuito de ruptura e ativação política?

Giorgio Agamben (2007), entre outros autores, considera que a composição da obra deixa sempre um espaço aberto, um conjunto de possibilidades de leitura que vai além das intenções e visões do autor, um espaço a compor a partir do encontro com o público, no momento da leitura dessa mesma obra. Um espaço de criação que se constitui onde o autor não pode alcançar. Discorrendo sobre os dispositivos (2009:43), ele nos apresenta o que também chama de “aberto” – da eliminação dos dispositivos, surge, por um lado, o tédio, a impossibilidade de contato; e por outro o aberto, o espaço possível de contato direto entre o vivente e o ente, espaço esse pronto a ser povoado. Podemos entender que o espaço aberto da obra, no encontro com o aberto acessado pelo espectador, é o que pode constituir a oportunidade real de novas construções. Quanto mais complexa a composição, mais possibilidades imprevistas de estímulo a memórias e experiências, além do controle do público e do autor, surgem desse contato. Caso a experiência possa ser efetivamente desestabilizadora, proporcionando ao espectador um momento de acesso ao aberto, as construções surgidas no encontro com a obra tendem a ser profanadoras.

Sendo assim, quanto mais disponíveis as experiências de cultura, ou antes, quanto mais disponível se torna o indivíduo para a exposição à gama de possibilidades da cultura, e, especificamente, à fruição da arte, mais presente é o exercício da percepção do corpo em

contato com a experiência, mais canais e ferramentas para a mediação das relações e apreensão do entorno. Tanto maior será também o estímulo às sensações e aos questionamentos próprios dos desconfortos que possam surgir daí.

A ampliação das oportunidades de vivência, na difusão de produções e iniciativas, e a criação de redes de potencialização dos desconfortos, questionamentos, imagens desestabilizadoras e interrogações poderosas podem engendrar novos movimentos, em direções que ainda não podemos vislumbrar, por caminhos ainda não previstos. Ao pretender construir ações para nosso tempo, é importante não esquecer que além de criar novas vias, precisaremos também nos preparar para novos desdobramentos.

O que estamos habituados a esperar como sinais ou resultados pode também sofrer alterações sutis ou significativas. Para novos formatos de provocação, devem surgir respostas ou silêncios inesperados. E é preciso também nos lembrar que o estímulo é para a interrogação e para a desestabilização e reconstrução. Pensando então num teatro vivo e inspirador, é necessário pensar em um teatro inquietante e incômodo. Talvez não mais em um momento em que a arte “estranha” era recebida com protestos ou descaso, mas num ambiente em que o incômodo e a inquietação devam ser amplificados e compartilhados. Este é um momento em que a inquietação não vem necessariamente do grotesco, nem a desestabilização do choque. As novas tessituras e imagens encontram tanto a possibilidade de agradar pelo grotesco, quanto de inquietar pelo belo.

Da mesma forma, o desconforto e o exercício crítico precisam ser continuamente revistos. Se facilmente podemos reconhecer o rebaixamento de complexidade que alimenta a dinâmica da hiperatividade, do espetáculo para entretenimento e dos ídolos e formatos consagrados e passageiros da cultura de massa. Se percebemos facilmente a lógica de mercado, as produções atendem a essas necessidades imediatas de satisfação, com conteúdos simplificados, que, no entanto, atendem aos rituais sociais e de lazer no formato do hiperconsumo, é necessário um maior cuidado ao buscar a ação desestabilizadora, garantir que também esses trabalhos não terminem apenas como combustível para as dinâmicas de consumo de um grupo restrito de espectadores.

Jacques Rancière (2009) evoca o que considera uma “partilha do sensível”, um entendimento de uma parte “comum” da arte e da estética, que está disponível a todos, e dos recortes disponíveis a cada grupo ou fatia da sociedade. Observa, ao longo do tempo, nos diversos períodos, que o acesso ao sensível – a arte, a cultura, a fruição estética – esteve sempre subordinado a um compartilhamento, seja ele por classe, nível cultural, econômico ou qualquer outro critério, conforme sua época. A arte e o artista subvertem e ressignificam suas

posições políticas, conforme suas ações em relação a determinada dinâmica de organização, ao longo dos movimentos sociais e políticos. A partilha está também na natureza das linguagens e suportes. O entendimento das dinâmicas de partilha, e do comum das sensibilidades de cada comunidade, de cada momento, espelha a relação estética/política, e suas possibilidades. É preciso, então, entender o papel que é dado à arte ocupar neste momento, e renunciar ao aceite da divisão preestabelecida das possibilidades de entendimento atribuídas a cada faixa da sociedade.

A quebra das hierarquias e lógicas de soberania torna possível a efetiva circulação das desestabilizações e desconfortos, impedindo que permaneçam restritos à condição de sensações ou impressões e possam permitir a criação de imagens e possibilidades alternativas. A abertura de novos caminhos para as idéias, considerações e conceitos pode viabilizar e potencializar a profanação dos dispositivos, e a ampliação do alcance das imagens desestabilizadoras.

Boaventura de Sousa Santos (2006) analisa dois tipos de conhecimento: o conhecimento-regulação, cuja trajetória se faz entre um ponto de ignorância, designado por caos, e um ponto de conhecimento, designado por ordem; e o conhecimento-emancipação, que vai de um ponto de ignorância, chamado colonialismo, a um ponto de conhecimento, chamado solidariedade. Aponta que um dos caminhos para gerar movimento é a identificação da intensidade da violência corrente e a ampliação da indignação que vem do entendimento do quanto é inútil o sofrimento provocado.

Edgar Morin (2002) aponta ainda a compreensão humana como um dos saberes necessários a uma educação do futuro; o saber-se parte desse amplo grupo, e entender suas características, propriedades e variações. Ou seja, a compreensão e a solidariedade são caminhos possíveis e, mais que isso, necessários para a mobilização e a ativação em direção a novos modos de viver. A ignorância consiste, portanto, em aceitar as situações de subordinação do conhecimento, de desvalorização de uma construção em detrimento de outra, supostamente superior, apenas por sua origem ou natureza. A sabedoria, em contrapartida, reside na capacidade de atribuir valor a histórias e percursos, entender as construções desde seus próprios valores, sem subordinação a conceitos externos e de manutenção de soberanias. Pela base da solidariedade se desconstroem noções de exclusão, hierarquias de saberes e dinâmicas de desvalorização do humano pelo humano.

A maior parte das lógicas perversas, ou pelo menos habituais, tem relação com a percepção do tempo. A vivência do presente é sempre suplantada por um passado que se prolonga, ou um futuro que se adianta. O jogo de expectativas e frustrações nos impele a

engolir o presente, ou ampliá-lo por um exercício de tédio ou de fruição de hábitos ou repetições. Nesse tempo de repetição, ou de supressão, é preciso que se valorize e alongue o tempo do presente, para que cada vivência, da avaliação do passado à criação de uma idéia de futuro, seja reposicionada. É preciso dar ao presente sua verdadeira dimensão e densidade para que se possa pensar de forma nova o cotidiano e rever seus arranjos.

Essa é uma das grandes possibilidades do teatro como experiência. A percepção da dimensão do tempo como experiência. Assim, cada um dos deslocamentos vividos passa a fazer parte do indivíduo e pode ser realimentado por outras experiências que ainda virão.

No próximo capítulo será apresentado um mosaico de textos e imagens que constituem algumas experiências teatrais que exemplificam as questões discutidas nesse primeiro capítulo.

Capítulo 2

Espacialidade como mediação

2.1 As novas espacialidades e suas tessituras

Na relação espetáculo-espectador, a espacialidade pode ser compreendida como operadora de mediação e negociação. Ela configura-se como ação do espaço, esclarecendo que o espaço não é passivo, mas constitui-se como um sistema signico dinâmico. A partir das novas tessituras e construções do teatro, a espacialidade ou ação do espaço representa uma vivência que vai além da simples determinação dos espaços da sala (ou locais como diria Milton Santos). A espacialidade passa a ser uma negociação processual dos limites entre ator e espectador com aptidão para interferir no perfil dessa relação. A discussão do espaço incorpora as questões que se apresentam à própria natureza da performance e ao indivíduo (artista ou platéia) imerso na situação que põe à prova as questões da visibilidade do outro (sujeito ou instituições) em relação a cada um de nós.

Nesta dissertação, a espacialidade é ainda apresentada como o “entre” a comunicação e a cultura, ou como a possibilidade de compreender sua transformação em lugar social, em que se abrem suas dimensões históricas, sociais e cognitivas, conforme proposto por Lucrécia Ferrara (2008). Quando o foco para a experiência, é essa complexidade que garante a potência metafórica da negociação entre espetáculo e espectador.

Pensar o teatro a partir da comunicação significa buscar na linguagem e na relação entre ator e público, aquilo que se constitui como uma experiência política. Neste viés, o teatro é uma ação performativa que propõe movimentos, provoca dúvidas e perguntas e coloca em cheque hábitos e formatos.

O caráter performativo do espetáculo torna-se mais incisivo à medida que a encenação pode servir-se da tradição e das experimentações mais radicais em qualquer proporção, buscando privilegiar a experiência. Hans-Thies Lehmann (2007) aponta que essa liberdade conseguida ao longo do tempo submete o espetáculo a outra condição: a da negociação com o público para o sucesso da experiência, uma vez que o posicionamento performativo não se pauta por critérios prévios, mas por seu êxito na comunicação. Ou seja, é imperativo o reconhecimento de que o espectador -- na condição de parceiro participante e não mais como mera testemunha exterior -- decide sobre o êxito na comunicação. A partir do

espaço aberto para novos estilos de encenação, a montagem inserida nessa condição desloca o peso da balança na direção do público, necessitando rever suas dinâmicas, conforme observa:

“O teatro precisa deixar de ser obra oferecida como produto coisificado (mesmo que essa obra reificada seja composta de modo processual) para assumir-se como ato e momento de uma comunicação que não só reconheça o caráter momentâneo da ‘situação’ teatro – portanto sua efemeridade tradicionalmente considerada como deficiência em comparação com a obra durável -, mas também o afirme como fator indispensável da prática de uma intensidade comunicativa.” (Lehmann, op.cit: 227)

Nessa condição em que a relação se afirma como experiência, o palco deixa de ter um caráter metafórico-simbólico, em que a observação é idealmente feita de uma distância mediana. Tal distância permite uma relação de espelhamento e identificação das imagens, construções e proporções com seus equivalentes do mundo ‘real’ para a apreensão dos significados propostos. A espacialidade cênica pode ganhar uma dimensão metonímica, em que a parte pode ser tomada como todo, ou o todo como parte. Ficam borrados os limites entre sua dimensão real e ficcional. Esse espaço não é uma porta para um mundo fictício, mas um recorte, numa relação de contigüidade entre o mundo ‘real’ e o teatro. A relação com o espaço não se dá pela apreensão do que ele pode demonstrar como significado, mas pela experiência que ele media.

A metáfora, então, acontece no momento da vivência e desloca-se para o corpo. Conforme aponta Lehmann, a relação não mais acontece ‘entre’ os corpos, mas se dá ‘no’ corpo.⁸

Para construir uma vivência potencialmente política, torna-se ainda necessário garantir a contemporaneidade da experiência, conforme proposta por Giorgio Agamben (2009), que entende como contemporâneo a capacidade de estranhamento do tempo presente e a possibilidade de revelar as sombras, as dúvidas, os questionamentos deste momento.

Para tanto, a construção de subjetividades e o encontro de pertencimentos não se restringem a identidades culturais pré-definidas. O teatro construído desde a comunicação apresenta a possibilidade de deslocamentos e encontros a partir da possibilidade de mover-se entre o que se tem como próprio e o que se pode apropriar. A experiência da visão e da forma de representação do outro, a vivência dessas relações de linguagem, da construção de imagens e discursos num universo de dinâmicas diferentes, oferece ao espectador uma oportunidade

⁸ De acordo com a teoria corpomídia (Katz e Greiner 2005,2010) esse processo é ainda mais radical uma vez que não se dá no corpo mas é construído pelo trânsito corpo,mente, ambiente.

imediate de incorporação crítica do estranhamento, além do simultâneo reconhecimento de suas próprias dinâmicas.

A proposta fundamental na discussão em torno das espacialidades e suas tessituras de linguagem e de experiência, é a busca da potência desestabilizadora, de sua capacidade de colocar em cheque e propor novos percursos perceptivos.

“Não há mais do que uma imaginação humana que formula e inventa, que engendra hipóteses e cria música ou poesia. E é a mesma imaginação que se expressa também na participação mobilizando e renovando o capital social: esse estoque de confiança e reciprocidade, sem o qual a sociedade se desfaz.” (Martín-Barbero, op.cit: 79)

2.2 Mosaico de experiências

Apresento a seguir a discussão de quatro espetáculos que oferecem experiências diversas. São eles: Caramelo de Límon, de Ricardo Sued, da Argentina; Braakland, do grupo Holandes Cie Dakar; Mnifiesto de Niños, do também Argentino El Periférico de Objetos e Os Efêmeros, do Théâtre Du Soleil.

Estes espetáculos foram escolhidos a partir dos eixos de análise apresentados no capítulo anterior, que apresentam uma possibilidade de abordagem da natureza das mediações propostas pelas obras como potencial de ativação política. Isso significa que são montagens que entendem e aplicam de forma distinta os recursos de linguagem e a relação com o público. A escritura, o espaço da cena e a interação com a plateia, a visualidade, os temas e a forma de abordagem e de construção de cada espetáculo, determinam uma experiência diversa, que suscita diferentes vias de entendimento e discussão, criando mediações singulares. O que há em comum é a intenção de criar relações desestabilizadoras.

Não se trata de trabalhos herméticos que exigem conhecimentos específicos para fruição. Em São Paulo, foram apresentados em circunstâncias que favoreciam a frequência de diversos tipos de público, dentro da Mostra Sesc de Artes e do Festival Internacional de Teatro de São Jose do Rio Preto, com exceção da montagem do Théâtre Du Soleil, que ficou em temporada na unidade provisória do Sesc Belenzinho, na época ainda em construção.

Todos os eventos tiveram ampla divulgação e preços diferenciados, visando atrair um público amplo.⁹

A temporada de *Os Efêmeros* foi um grande evento cultural na cidade de Rio Preto. No período em que permaneceu em cartaz, contou com ampla resposta de público e cobertura de imprensa.



Os Efêmeros, entrada de público



Os Efêmeros, entrada do estacionamento

⁹ A Mostra Sesc tem por objetivo apresentar a arte contemporânea ao grande público e o Festival de Rio Preto dirige a sua programação aos moradores da cidade e região, que sempre comparecem.

A dimensão política dessas montagens não reside em uma estrutura pedagógica com uma construção didática. O papel educativo aqui, pode ser identificado do modo como o entendem Martin-Barbero e Sousa Santos, ou seja, como uma vivência que oportuniza a discussão e ampliação das referências e hábitos perceptivos, um exercício de linguagem. A construção política proposta é a da ativação do indivíduo, a mediação para vivências profanadoras das lógicas habituais, a criação de imagens e deslocamentos desestabilizadores.

Uma das discussões fundamentais, presentes em cada um dos exemplos, é a questão do espectador, seu papel, a natureza de sua presença e participação na experiência do espetáculo. Algumas perguntas são recorrentes:

Será o espectador aquele que assiste a sucessão de fatos? Aquele que testemunha ou vivencia a experiência? O espectador é necessariamente aquele que vê?

Partindo destas questões, *Caramelo de Limón* rompe com uma das mais presentes referências do público: a visão. Desprovido de ver, o espectador reconhece seus sentidos reorganizando-se e relacionando-se com imagens geradas pelo encontro de suas memórias com estímulos dados pela performance. Cheiros, sons, toques e sabores estimulam a formação de imagens quase visuais, mas agora mais completas, preenchidas pelos demais sentidos. Fica evidente a relação da imagem criada com o estímulo que a propõe, a sensação é de assistir ao que se passa no palco, pontuado pelos toques e saberes que eventualmente tocam o espectador (como quando se ganha um caramelo de limão, ou um bombom, dos anões imaginários do jardim, que invadem a plateia). Mas também está presente a discussão sobre a autonomia relativa nessa criação, quase um testemunho dirigido.

Já em *Braakland*, espetáculo que acontece em um amplo espaço aberto e é acompanhado pelo público a cinquenta metros de distância, o que está em jogo é a capacidade de observação e julgamento. A estratégia é a falta de contato, a impossibilidade de interação afetiva. Sem conhecer contextos, detalhes e sentimentos envolvidos nas ações executadas por personagens distantes, que não dão pistas de motivações ou desejos, como seria possível entender, julgar e se posicionar a respeito do que se vê?



Braakland, arquibancada

Manifiesto de Niños, por sua vez, discute a violência contra a criança. Durante a experiência, há um cruzamento de ângulos de visão – o próximo, o distante, o íntimo e o indiferente. O espectador acompanha a performance que acontece dentro de uma caixa, por suas janelas, mas também, afastando-se um pouco, pelos telões em que são exibidas as imagens escolhidas pelos atores, que relacionam-se, em tempo real, com os objetos filmados, esses, sim, em princípio, os protagonistas do espetáculo. Nunca há sequer a ilusão de acesso aos sentimentos e sensações. O que é apresentado é sempre filtrado, relido. De perto não se pode penetrar no que se passa. É apenas de longe que se vê pelos olhos da câmera. Ela produz ângulos mais íntimos ou detalhados, mas é sempre manipulada, até mesmo pelo próprio agressor.



Instalação cênica, Manifiesto de Niños



Cena do espetáculo Manifiesto de Niños

Em *Os Efêmeros*, trata-se da busca pela aproximação. O que interessa são as relações cotidianas, os sentimentos importantes, os acontecimentos marcantes da vida de pessoas comuns. São momentos efêmeros e seres efêmeros. O espectador é convidado a observar cenas intimistas, a mirar um recorte focado nas histórias pessoais e no trabalho minucioso dos atores. A peça emociona a partir da evolução das histórias e das relações através do tempo, e convida o espectador a observar, tanto para identificar-se como para distanciar-se. Ele ri e se entristece com cada cena, sem, no entanto, perder a referência do espetáculo, da maquinaria, dos recursos teatrais, do contra regra à maquiagem.

Nesse espetáculo, o público é acolhido desde sua chegada, percorrendo o espaço dos camarins e sendo convidado a comer e beber nos intervalos, numa troca da sedução velada do

palco para uma convivência com papéis definidos, que busca valorizar a cumplicidade e a convivência entre a companhia e o espectador. Essa relação sempre parece presente, mas nesta obra é focada na empatia e na afetividade.



Ariane recebe o público para a apresentação

É importante observar que todos esses trabalhos têm abordagens distintas na construção da espacialidade, no uso do texto, nas interpretações e na temporalidade da cena, mas estão sempre em busca da relação com o espectador. Cada obra é, portanto, mediação com o público, mas também mediação entre o artista, seu propósito e sua linguagem. Mediação com o teatro.

Caramelo de Limón

Caramelo de Limón estreou em 1991, após um ano de ensaios, no 4º Festival Nacional de Teatro de Córdoba, na Argentina. Depois de sua primeira temporada - que causou furor na época e foi sucesso de público e crítica - a montagem se apresentou em Buenos Aires, em 1993. Em 1996 foi montada na França, com o título Bombon Acidulé. Esta produção, também dirigida por Ricardo Sued, contou com atores franceses e ficou em cartaz no Théâtre National de la Colline de Paris. Cerca de 10 anos depois, em novembro de 2006, o Centro Cultural España Córdoba lançou o convite a Sued para remontar Caramelo de Limón para a 3ª Feria de Teatro, festival que reuniu peças fundamentais do teatro cordobês dos anos 90. Foi essa última montagem que se apresentou na Mostra Sesc de Artes, em 2008. O

espetáculo tornou-se referência na Argentina, que conta hoje com diferentes grupos, alguns formados por atores deficientes visuais, dedicados ao que passou a chamar-se teatro cego.



Foto de divulgação, elenco de Caramelo de Limón

O espetáculo propõe ser, desde o início, uma experiência sensorial. “Uma encenação que transcorre em completa escuridão, em que o espectador vivencia uma experiência às cegas, estimulada por sons, aromas e sabores.”¹⁰ A história apresenta a personagem Mayra e as lembranças, especialmente do pai, de quem se separou no período da ditadura. É uma história que fala de amor, memória e perda e do regime de exceção, da forma como ecoa e interfere nos afetos, na vida dos indivíduos e na lembrança.

D17

PARA INGRESAR, SOLICITAMOS
QUE O SEU CELULAR ESTEJA
DESLIGADO E LACRADO PELO
ASSISTENTE

NÃO INGRESSAR
COM MAQUINAS FOTOGRAFICAS

NÃO EMITA NENHUM

¹⁰ Programa da Mostra Sesc de Artes 2008 - Circulações

TIPO DE ILUMINAÇÃO

TODOS OBJETOS QUE EMITEM
LUZ DEVEM ESTAR COBERTOS

POR FAVOR, MANTENHA-SE SENTADO
E NÃO ESTIQUE A PERNA.

SE QUISER SAIR DA SALA,
DIGA EM VOZ ALTA E SERÁ
ACOMPANHADO ATÉ A PORTA



Imagem da inscrição no ingresso de Caramelo de Limón

Após aguardar na antessala, o público adentra e é conduzido na sala totalmente escura. Os atores posicionam cada espectador em seu lugar, e a primeira percepção é de uma plateia convencional, todos sentados lado a lado, em fileiras, diante de um palco. Ao início do espetáculo, as primeiras vozes e sons veem desse espaço à frente, e, por sua distribuição e distancia, delimitam esse palco, e oferecem as referências para se complete o desenho da sala de teatro, palco e plateia, para cada espectador. Uma vez estabelecida, essa passa a ser uma referência para todo o desenrolar da ação, que eventualmente extrapola seus limites, mas não rompe a relação convencional.

Dessa forma, as ações se organizam em função da espacialidade proposta, orientada pelos sons, odores e outras sensações. Quando alguém mergulha numa piscina, ouve-se a voz, o salto vindo de uma das laterais em direção ao centro do palco e, após o som do impacto na água, sente-se os respingos. As lembranças da viagem à praia, e do passeio no veleiro, são acompanhadas pelo cheiro da maresia e pelo vento que infla as velas. É muito forte a sensação visual da movimentação dos personagens e cena, e das diferentes paisagens que ocupam o palco. A ilusão de ver o banhista se atirando, de ver as velas do barco e perceber

que na praia entardece. A ação é conduzida pelo texto que percorre, em idas e vindas as lembranças de Mayra, numa dramaturgia que não desafia a relação formal, e oferece, assim, mais uma plataforma segura, embora cheia de surpresas, compatível com o formato proposto pelo posicionamento do público, ou seja, uma experiência de teatro dentro de parâmetros conhecidos, exceto pelo fato de ser vivenciada na ausência de luz.

O texto trata da ditadura por um percurso afetivo: o pai de Mayra, após um caso extraconjugal com uma mulher perseguida pelo regime, é forçado a afastar a família, pois se torna, ele mesmo, alguém vigiado. As perdas maiores que os motivos que as geraram, as lembranças e a sensação de abandono são apresentadas pelas metáforas do texto, reforçadas pelas metáforas dos sentidos. Os duendes imaginários da infância da protagonista invadem a platéia quando ela relembra, tocando os espectadores e oferecendo caramelos de limão. O sabor é agradável e característico – e para os argentinos, muito familiar e popular, associado à infância. Fica o registro e a associação. Em um reencontro com os pais, os duendes ressurgem (uma alusão, não são citados no texto) e oferecem bombons. Ao final, quando Mayra volta a se lembrar, aparecem de novo os duendes, anunciados pela balburdia sonora. Não há toque. Todos passam muito próximos, mas nunca nos tocam. Também não oferecem os caramelos. Fica muito forte a sensação da falta. Note-se que isso é sentido no corpo, como resultado da vivência direta, mas se refere também ao texto e à sensação da personagem – sente-se como a personagem, porém não se trata de uma operação de identificação, já que há, ao mesmo tempo permanece o estranhamento da experiência perceptiva não usual.

Esse jogo dos sentidos acontece durante todo o espetáculo, como uma espécie de inversão das hierarquias. A visão, que em geral dirige esse fluxo, passa a ser um sentido ainda presente, uma vez que são geradas imagens que remetem à visualidade habitual, resultado do encontro entre os estímulos e a memória do lugar de espectador – que ajudar a organiza a espacialidade imaginária da sala de espetáculo – e também do hábito de traduzir e construir informação em visualidade. Essas imagens são, no entanto, criadas sempre a partir dos estímulos externos e de como são imediatamente traduzidos e devolvidos pelo encontro com a memória. A visão não conduz, e inclusive não está presente senão de forma virtual. Essa imagem virtual, no entanto, se relaciona de volta com os demais sentidos, fechando uma rede perceptiva complexa, cujo processo de efetivação é percebido, vivenciado em pleno andamento. A experiência oferece, portanto, a vivência da complexidade da percepção e da natureza ativa dessa construção. O entendimento do corpo como lugar de cruzamento e de criação a partir do que o estimula e do que tem como referência.

Ao final da sessão acendem-se as luzes e a experiência completa-se com a visão do que efetivamente havia no espaço percebido como palco: apenas o vazio. Não se vê, obviamente, a imensa piscina atravessada por um personagem a nado, nem o mar e os veleiros. Também não se vê qualquer sinal dos recursos utilizados nem qualquer idéia de como se davam os efeitos. Na sala limpa (uma sala comum, sem palco, sem aparatos de um teatro) surge o elenco numeroso, que também não é possível identificar, individualmente, com qualquer dos personagens e ações. É um espetáculo que encanta, como um número de magia, e não tem pudor em visitar a emoção na construção do texto, sem com isso sacrificar uma proposta de desestabilização; não emocional, mas política. Tal é o estranhamento provocado pelo fluxo de sensações e imagens que passam a completar a história, preenchendo as lacunas da visão, que o mesmo corpo passa a ser também o observador dessa relação e dos mapas que vão sendo traçados espontaneamente. A visão da sala vazia desestabiliza a noção básica em que se apoiava a relação entre o corpo e o espetáculo, oferecendo uma nova perspectiva da experiência como um todo.

A metáfora que se relaciona com a discussão da ditadura, é a do direcionamento da experiência: da relação entre o que se passa e o que se percebe. Até que ponto, ocupando um lugar dado e determinado, o de espectador em uma estrutura conhecida – da sala de espetáculo -, se pode ser conduzido a crer? Conduzido a ver? O quanto uma experiência de privação das referências habituais enriquece e amplia a percepção por outras vias? E o quanto pode limitar? Os regimes de exceção primam por limitar as possibilidades de circulação da informação, oferecendo, em troca, diferentes formas de conforto. Em troca da proteção contra um mal maior, ou da manutenção de um estado confortável para a maioria, justifica-se a privação de determinadas liberdades. Essa discussão é conduzida metaforicamente pela pelo jogo entre a sucessão de privações que nos é dado experimentar e o preenchimento das lacunas pela sensação de ver, completar os vazios a partir da trilha indicada.

Segundo Ferrara (2008), para compreender o espaço, precisamos pensar em suas três dimensões – espacialidade, visualidade e comunicabilidade - sendo que as relações entre elas se dão de forma dinâmica e não linear. Não há relação de causa e efeito entre a espacialidade como construção, proporção ou reprodução e sua comunicabilidade, que podem criar ou ser determinadas pela visualidade, e vice-versa. O que significa, portanto, buscar a construção da espacialidade como se apresenta em cada relação, enxergando-a não apenas como relação com o tangível apresentado, mas com outras formas de produzir a comunicabilidade, e que são produzidas por ela. Essa é uma discussão extremamente pertinente a esse espetáculo, uma vez que a visualidade surge da percepção e das imagens produzidas no corpo, e traduzidas

nele como visualidade virtual, que geram a apreensão de uma espacialidade que passa a comunicar, sem, no entanto, estar presente fisicamente no espaço. Outra característica é a sensação de compartilhamento dessa mesma espacialidade que, embora comum a todos os presentes como ideia, é individual, já que criada pela relação com suas próprias experiências, memórias e fisiologia. A partir daí, torna-se possível questionar em que medida toda e qualquer produção de sentido passa pelo mesmo processo, que está apenas mais perceptível nessa vivência.

Cabe observar que o espetáculo apresenta uma estrutura dramática, no sentido apresentado por Lehmann (op.cit), levando em conta a sua construção de sentido e o formato da experiência conduzida pelo texto, inclusive, pela espacialidade imaginada que passa a ser a espacialidade do espetáculo apresentado no palco virtual. Os limites são extrapolados, porém não rompidos. O rompimento está na ausência de luz e, mais especificamente, no efeito dessa ausência na dinâmica da obra como mediação. É, portanto, um espetáculo que oferece uma experiência por um lado familiar, mas que acrescenta um operador que, da forma como é trabalhado, complexifica todas as relações, mesmo sem utilizar-se de grandes rompimentos estéticos. Essa é, possivelmente, uma das razões mais fortes do sucesso de público e longevidade da montagem.

Braakland – Terra Esquecida

Nove personagens movem-se em um terreno amplo e deserto. Realizam ações simples, quase esquemáticas. Eventualmente interagem, mas seguem solitários. O público acompanha a performance em uma arquibancada a 50 m da cena.



Cena de Braakland

A Cie. Dakar foi criada, em 2001, pelo ator e diretor Guido Kleene. O nome da Cia é o mesmo da capital do Senegal, país africano onde nasceu e onde ainda reside parte de sua família. Branco e rico, num lugar onde a realidade era em geral outra. Segundo Kleene, podendo compreender uma realidade como essa, pode-se compreender a si mesmo, inclusive pelas referências opostas, no que há de comum e de diferente.

“A África é um espelho também – no qual se pode livremente projetar suas ansiedades e desejos. África é uma fonte de inspiração, mas também uma referência. (...) Às vezes terrível, freqüentemente inspiradora, às vezes prazerosa, desconcertante e incompreensível. Essa perplexidade para mim é uma inspiração para a criação teatral.” (Guido Kleene, 2007)

A companhia busca conectar-se a outros artistas que, segundo o diretor, tenham algo a dizer sobre o mundo em que vivemos – o que chamam de criadores inspirados. As performances criadas pelo grupo são explícitas e diretas, escolhendo uma estética simples e limpa, refinada. Eles falam de um mundo “maior que a Holanda e menor que nós mesmos”. Seu objetivo é oferecer ao público ângulos inusitados de visão. Para tanto, apresentam-se aos mais diversos tipo de platéia, principalmente aos não acostumados às linguagens experimentais.

Braakland foi criado em 2004, baseado em contos e personagens do escritor sul africano Joe Coetzee, tendo estreado na Holanda em um encontro sobre este autor e sua obra.

Desde então, apresenta-se pelo mundo todo, tendo vindo ao Brasil em 2007, para o Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto, e 2008, para a Mostra Sesc de Artes. Em novembro de 2011, esteve também na Mostra de Teatro do Cariri, em Juazeiro do Norte, Ceará.

A diretora Lotte van den Berg trabalhou a partir de improvisação, apresentando aos atores perguntas sobre seus sentimentos em relação à morte e a solidão:

“O processo começou com idéias e perguntas pessoais. Os atores trabalharam com o paradoxo de como aceitar a morte e, ao mesmo tempo, como lutar contra ela” (Lotte van den Berg, 2007).

Segundo a diretora, durante os ensaios, sua cadeira foi ficando cada vez mais distante.

No horário marcado, o público é reunido e embarca em um ônibus. São cerca de 40 min de viagem, até o local da performance – nesse caso, próximo ao Sesc Santo Amaro – os ônibus saíram do Teatro Anchieta da própria unidade de Santo Amaro. Chegando ao local, somos recebidos com copos de água e capas de chuva, pois há uma chuva fina, e já consta nos avisos que o espetáculo acontece independentemente do clima - faça chuva, faça sol. Após uma caminhada de cerca de 300 m, chega-se à arquibancada, montada num amplo terreno vazio, irregular, não especialmente limpo ou capinado para a ocasião.





Depois de algum tempo em silêncio, um homem surge de longe. Caminha e senta-se no chão, arrancando um pouco de mato, sem se relacionar com a platéia distante.



Outras figuras vão surgindo aos poucos. De todos os lados, cruzando o campo aberto, sem expressões definidas, andando e executando ações simples, esquemáticas – cavando, carregando ferramentas, objetos. Não interagem e em geral não se reconhecem.



Um homem caiu subitamente, morto. Os outros vão até ele e o despem, levando todas as suas roupas e objetos, o abandonam nu. Mais tempo. Um homem aborda uma mulher e a violenta. Depois, ambos se afastam. Ele volta a cavar, ela se lava com um balde e um pano, depois segue.



Outras ações se sucedem, no mesmo clima. Em determinado momento, entra uma mulher vestida mais formalmente, suas roupas não se identificam com aquele grupo, traz uma bolsa.



Ela aborda uma e outra pessoa, e os primeiros não lhe dão atenção. Outros a despojam de seus pertences. Passa a fazer parte daquele lugar, comportando-se aos poucos como os outros.



Depois de mais tempo, dois homens brigam por um pouco de madeira, um mata o outro, e o joga num buraco. O primeiro será morto a pauladas por outro homem que chega. Todos vão se aproximando aos poucos, matando-se entre si e lançando os corpos no buraco. A última, a mulher que possuiu uma bolsa, atira-se também no buraco. Termina o espetáculo.



No momento dos aplausos, quando os atores saem do que imaginamos ser um buraco ou trincheira, reina certa perplexidade. O que se viu foram fatos, ações, mas desprovidos de significado e de sentido. Não são oferecidas explicações. A uma longa distância como a que nos foi imposta, não há certezas, apenas suposições.



Após os aplausos, a companhia convida a todos para um copo de vinho, numa mesa espartana, montada próximo à saída.



Uma das mais fortes impressões do espetáculo é a noção da impossibilidade de julgamento ou de conclusão. A distância impede a empatia, uma vez que não são tentadas outras estratégias para estabelecê-la. Curiosamente, alguns comentários que observei na platéia após a performance repetiram-se também numa pesquisa pela internet em blogs. Impressões como “a mulher branca, intrusa, foi alijada de seus pertences”, e sobre a mesma cena “a única que não está entregue, a mulher tenta se comunicar, chamar os outros à vida”.



São imagens e sensações que se sobrepõem e completam a informação a partir de referências internas, aproximando as conclusões conforme essas identificações pessoais. Não é esse exercício, no entanto, que nos afasta da primeira discussão: a contemplação de corpos que vagam executando ações de vida e morte, de alguma forma identificados apenas com o lugar que ocupam. Trata-se de um lugar sem função, além daquela de permanecer enquanto possível.

Os personagens existem, movem-se em função de necessidades imediatas. Os encontros só acontecem com objetivos utilitários e geram situações limite. Esses limites, no entanto, não resultam mudanças ou transformações. Chegam ao limite, mas não o ultrapassam. Vivem no limite, o que, de certa forma, elimina sua característica extrema. O único limite real é a própria morte, já que a morte do outro passa a ser uma contingência.



O que o espetáculo oferece, afora qualquer entendimento ou busca de significado, é a experiência de reconhecer existências como aquelas. A vivência de perceber essa realidade, e de observá-la à distância, sem contato efetivo, convivendo, no entanto, sob a mesma moldura – infinita, ou inexistente. A cena, de dimensões cinematográficas, não oferece delimitações nem se separa da platéia, a não ser pela distância. Essa espacialidade constitui o que Lehmann classifica como espaço centrífugo, que dirige o olhar não para o palco, como uma perspectiva, mas o expande, criando um movimento que sempre se refere ao externo, ao ilimitado. Uma construção que favorece o afastamento, dificulta a empatia e espreita a extinção.

A platéia, inserida então no mesmo espaço, não pode retornar sozinha, pois não teve a referência do caminho. Ocupa apenas outro lugar, no mesmo contexto. Quanto aos personagens, as finalidades imediatas parecem situá-los. Vivem uma realidade simplificada, mais segura, por viver apenas o presente.

“[...] em Braakland, mostramos pessoas vivendo sem resistência. Pessoas que simplesmente caem quando sua hora chega. Pessoas que pararam de lutar. Pessoas que não entendem o valor da vida; ela dói. Talvez nossa grande angústia não seja o medo da morte, mas o medo da futilidade da vida. Em Braakland o medo é tornado palpável; não para agredir ou desdenhar, mas para dar conforto.” (Lotte van den Berg: op.cit)

Manifiesto de Niños

El Periférico de Objetos foi fundado em 1989, por atores vindos do Grupo de Titiriteiros de Teatro San Martín, incluindo os que vieram a se tornar a trinca de diretores do Periférico: Ana Alvarado, Emílio García Wehbi e Daniel Veronesi, também dramaturgo da maioria dos trabalhos do grupo. Com componentes formados no teatro tradicional de bonecos, o grupo tem por objetivo explorar essa linguagem de forma inovadora, e voltada aos espetáculos para adultos. Seus trabalhos resultam em grande impacto visual, e abordam temas como a violência, a tortura, os jogos de poder, e diferentes formas de dominação e submissão. Entre suas principais discussões estão as diversas formas de violência, velada ou aberta, que circundam o indivíduo, e suas relações com esse cenário.

O grupo investe na exploração dos limites da relação entre boneco e manipulador, entre ator e forma manipulada, buscando um teatro de objetos em que o objeto pode ser o protagonista, e os atores podem ser apenas mais um objeto em cena. A visualidade das montagens muitas vezes investe no hibridismo das figuras – tantos dos atores quanto dos objetos, na utilização disfuncional, na deformação e no desequilíbrio das relações de interação entre os manipuladores e manipulados. A pesquisa de temas procura a marginalidade, ou o marginal dentro dos fatos correntes ou oficiais, construindo seu teatro como um espaço de instabilidade, de poéticas que afastem a cena do que seria natural, corriqueiro. É um teatro que busca desestabilização por proposta estética e poética, busca essa que determina a pesquisa do objeto, inclusive os bonecos, como elemento de seus trabalhos, e que parte da desconstrução do que é natural e habitual como processo de criação dos espetáculos.

Em 1990 o grupo estreou com *Ubu Rei* de Alfred Jarry, retomando a força do texto como desafiador das convenções, e segue sendo um dos grupos mais emblemáticos da Argentina, e um expoente na linguagem de bonecos, ou teatro de objetos, como preferem seus criadores, com mais exatidão. Vieram montagens de autores como Beckett, Heiner Müller e Kafka, além de textos próprios. Desde a fundação, a estética do grupo tem evoluído na direção da exploração da relação entre ator e objeto, buscando sempre um maior questionamento do espaço entre os dois corpos e os significados que podem brotar desse encontro, e nessa lacuna.

Em *Manifiesto de Niños*, de 2006, a ação se passa dentro de uma instalação fechada, como uma caixa ou um bunker, colocada no centro de um grande espaço vazio, ou num espaço de passagem. O público pode observar a cena através de janelas estreitas, ou pelas telas instaladas do lado de fora da caixa, como observador sempre impossibilitado de ter

acesso pleno à performance. É preciso fazer escolhas, deslocar o olhar em diferentes ângulos e graus de proximidade, para observar as cenas, que chegam sempre fragmentadas, seja pela escolha dos ângulos das câmeras, ou pelo pequeno espaço disponível nas janelas.



Dentro da caixa estão velhos brinquedos, incluindo bonecas de porcelana, marcantes nos trabalhos do grupo, e outros mais novos, máscaras, objetos espalhados pelo espaço. As paredes, teto e chão trazem inscrições e desenhos, rabiscos coloridos, além de câmeras e mais telas de projeção.



Estão também 3 atores, que fazem parte do emaranhado de informação. Protegidos do contato direto do público, mas vulneráveis por inteiro aos olhares. As telas exibem imagens detalhistas, enquadramentos invasivos, ampliados em exagero. Aparelhos de televisão dentro da caixa exibem desenhos e animações violentas. O público dispõe de tempo para se relacionar com esse cenário, e dar-se conta de que muito do que vai ver dependerá de sua própria condução, de como e para onde desejar dirigir seu olhar.





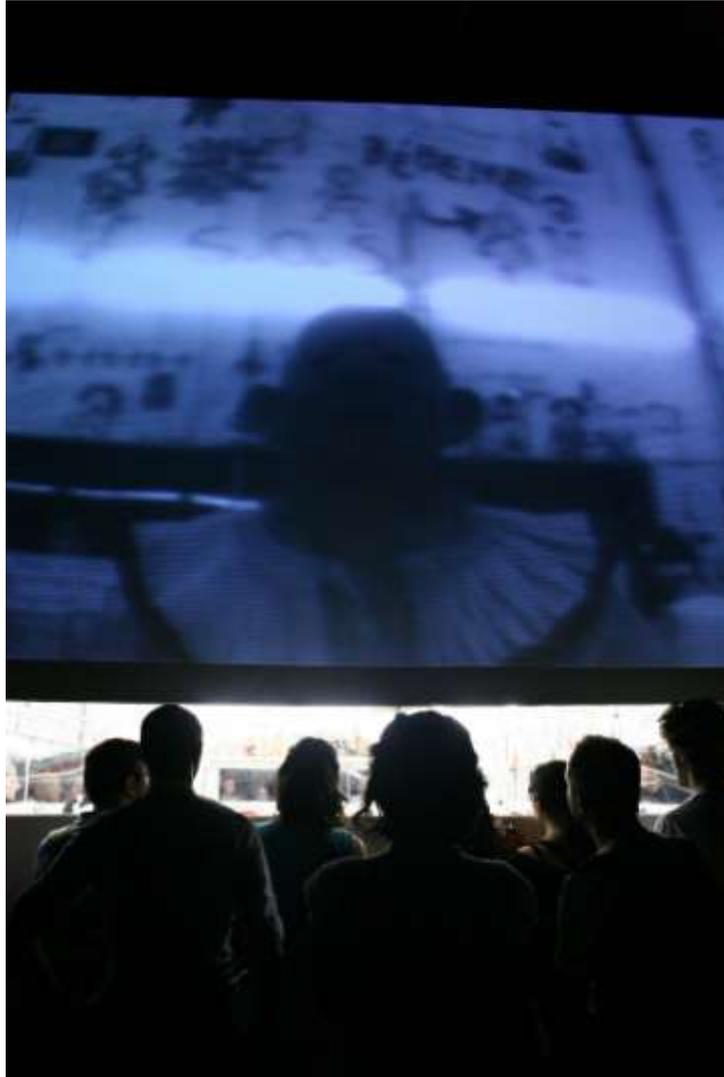
Dado esse tempo, uma das atrizes se aproxima da câmera e começa a leitura de uma lista de nomes de crianças reais, mortas em épocas atuais e passadas, em circunstâncias diversas e trágicas. Constam também crianças da mitologia e da ficção, numa alusão ao significado épico ou à atribuição de uma dimensão ficcional dessas mortes. A lista de cem nomes será lida em trechos ao longo do espetáculo, intercalada a versos e textos poéticos que tratam do tema.

“14. Holly Jones, codnome *A menina dos fósforos*, nascida em 14 de setembro de 1992. Foi sequestrada em Toronto em 12 de maio de 2003. No dia seguinte, seus restos foram encontrados em vários sacos de lixo na beira do rio. Tinha 11 anos. 15. Milica Rakic, codnome *Heidi*, de três anos de idade, assassinada durante o ataque da OTAN nos subúrbios de Belgrado, durante a Guerra de Kosovo. 16 de abril de 1999. 16. Muhammad al-Durrah, codnome *Oliver Twist*, 12 anos, nascido na faixa de Gaza. Assassinado pelas forças de segurança Israelitas com um tiro no abdomen. Em 30 de setembro.” (Manifiesto de Ninõs)



Os atores manipulam os objetos e as câmeras, estabelecendo pequenos jogos de submissão e violência, ou simples brincadeiras, num caleidoscópio em que os próprios atores são como brinquedos, ou como pequenos animais confinados, executando às vezes ações repetidas. Qual a natureza real dos jogos, ou dos indivíduos envolvidos. Os atores são livres para escolher as cenas e ângulos, mas não podem sair do confinamento, a não ser pelas imagens que produzem.





O grau de violência de um ato não é o mesmo que o que aparece em sua imagem. Assim como não se pode apreender todas as intenções e significados das ações ambíguas, também não se pode ter uma noção do que é real – ou, no contexto da performance, o que se pretende mostrar e o que é visto furtivamente, o que no trabalho do ator é intencional e o que lhe escapa, mas não à câmera. Cabe observar que os atos de violência não se completam, exceto no texto lido. A agressão é contextual, sugerida, mas não menos presente como imagem e como intenção.

“Avisa-se aos pais e mães, tios, tias, tutores, tutoras, professores e professoras, e a todas as pessoas em geral que tenham meninos preguiçosos, gulosos, rebeldes, revoltados, insolentes, briguentos, dedos duros, charlatães, sem religião, ou com qualquer outro defeito, que acabamos de instalar uma máquina semelhante a esta, e que recebemos todos os dias, das nove às onze

da noite, neste mesmo estabelecimento, todos os meninos maus que merecem ser castigados.” (Manifesto de Ninõs)



Finda a leitura da lista, os atores/crianças passam a entabular jogos para o espectador. As câmeras passeiam pelos textos e desenhos, vão se constituindo relatos de cada ator para o público que o assiste. O público nesse momento não é mais um voyeur, mas, dentro do jogo proposto, efetivamente um espectador, já que as cenas são construídas levando-se em conta sua presença. Um último texto poético encerra a função, sem que seja possível determinar um enredo. O que existe é apenas um conjunto de impressões, formuladas por cada espectador a partir do que escolheu ver, ou do que mais lhe chamou a atenção.



Além da discussão da violência como apontada na performance, é subjacente à experiência a percepção de um estado de violência em relação ao olhar que se lança ao outro numa realidade midiaticizada, em que as relações se dão antes pelas imagens, ou pelas idéias construídas a partir de imagens, do que por uma vivência real. Aliás, qual o espaço para a vivência efetiva, e qual a dimensão do real, em situações extremas, ou extremamente sutis? A que distância se pode efetivamente perceber a intensidade e o caráter de determinados fatos? Como acessar determinados acontecimentos e relacionar-se com eles de forma legítima, se nos chegam filtrados por impressões dirigidas e alterações de formato (como através da câmera), a ponto de terem desgastado seu potencial de causar choque ou mobilização?



Se por um lado o espetáculo expõe e discute a violência factual, por vezes trazendo imagens fortes e contundentes, com potencial desestabilizador em torno dessa visão de tortura e constrangimento, por outro expõe a impossibilidade de compreender a dimensão dantesca desse assédio. Expõe o fato de não se poder mensurar o que sofre o outro, mas também indica a condição de voyer a que nos submetemos pela manipulação e superexposição de imagens e situações semelhantes.



A interpretação apresenta atores operadores de ações e não de personagens. Em alguns momentos, pergunta-se quem manipula quem – os atores manipulam os bonecos e imagens, ou são instrumentos? Nesse caso, instrumentos da situação à qual estão expostos, obviamente de forma voluntária, porém às vezes se deixando levar pelos impulsos que surgem das próprias situações que criam na manipulação.

Além das discussões já identificadas aqui, há outras tantas que podem ser suscitadas, uma vez que o espetáculo trata de um universo absolutamente atual e cotidiano, por um lado, e de questões contundentes como a violência e a manipulação, por outro. No entanto, é subjacente a toda a vivência uma inquietação provocada pela questão da presença. A presença do ator e do espectador e suas relações com a violência e a visibilidade evocam a percepção

de si e do outro como presença operadora de percepções e de significados. Lehmann ressalta a importância, nesse teatro performativo, da ‘copresença’, ou seja, da efetividade do encontro dessas duas presenças. Essa copresença implica em corresponsabilidade e, em sua vivência, pode potencialmente suscitar a percepção de si e sua presentificação para além do papel de espectador, mas em diferentes relações fora daquele lugar específico.

Os Efêmeros

*“Quem são os efêmeros?
Os efêmeros somos nós!
Todos os seres humanos”*
(Ariane Mnouchkine, 2007)



Pintura em parede externa do espaço instalado na obra do Sesc Belenzinho

Os Efêmeros, 25ª montagem do Théâtre de Soleil, coloca em foco cenas cotidianas de pessoas comuns, buscando a dimensão que essas experiências adquirem na vida de cada um, sendo muitas vezes decisivas, ou irreparáveis. O espetáculo estreou em 2006 e foi apresentado em São Paulo em 2007, em estrutura especialmente construída para receber a encenação. Os ingressos foram vendidos a preços populares, e o espetáculo permaneceu em cartaz por 4 semanas, com todas as sessões esgotadas. A encenação era dividida em duas

coletâneas de 30 episódios, mais um intervalo, totalizando cerca de 7h30, e 29 histórias de personagens distintos. A direção é de Ariene Mnouchkine e música de Jean-Jacques Lemêtre.

O Théâtre du Soleil foi criado em 1964, como cooperativa operária de teatro, em que todos os membros, dos atores e diretores às camareiras, passando por técnicos, cenógrafos e músicos, recebem o mesmo salário durante todo o ano, um dos princípios que visam garantir o caráter de trabalho coletivo. A diretora Ariane Mnouchkine é a única remanescente desse primeiro grupo, que mantém os princípios colaborativos estabelecidos como base da companhia, o que inclui os processos criativos.



Ariane em reunião com o elenco de Os Efêmeros



Ariane e Jean Jacques Lemêtre com o elenco infantil de Os Efêmeros

Ao longo do tempo os membros vão entrando e saindo, alguns permanecendo por décadas, como é o caso da atriz Juliana Carneiro da Cunha e do compositor Jean-Jacques Lemêtre, entre muitos outros, mas cada novo integrante é imbuído das tradições que influenciam q que foram construídas dentro do grupo, e do modo de trabalho que vem sendo aperfeiçoado a cada montagem e a cada período de convivência. A ideia é manter as convicções sempre vivas, independente da formação da trupe. São oferecidos, ao longo de cada ano, oficinas e estágios para atores e estudantes de teatro, que experimentam uma imersão nos exercícios propostos pela diretora. Embora não sejam audições, são mais uma porta de entrada para novos integrantes.

A diretora considera uma sorte o grupo ter sido criado antes de 1968, pois pode constituir-se sem uma ideologia política pré-concebida. Segundo ela, eram pessoas com convicções políticas, mas que queriam apenas fazer teatro, da forma como acreditavam. Naquele momento não haviam tomado contato com as ideias de Brecht, nem de qualquer outro teórico; porém, ao conhecer esses conceitos, passaram a integra-los em seu trabalho, que evoluiu a cada montagem na direção de experimentar um diálogo com as questões estéticas de ponta, buscando inspiração em Brecht, Artaud, na comédia dell' arte, no teatro oriental e na tradição do teatro ocidental. Estes não são, no entanto, apenas referências, mas são caminhos a partir dos quais a diretora foi construindo seus espetáculos, flertando com os princípios e encontrando sua própria leitura a partir dessas propostas, cada uma incorporada

ao trabalho do Soleil a seu tempo, e passando a fazer parte de sua linguagem como inspiração, segundo a diretora.

Vale ressaltar que os espetáculos do *Théâtre de Soleil* contemplam a importância do texto e da interpretação, além da construção da cena. Ariane entende o ator como mensageiro de signos, e a personagem, antes de tudo, como mensageira da narrativa.

Em 1970 o grupo ocupou uma fábrica de armamentos abandonada, nos arredores de Paris, e conseguiu autorização oficial para instalar-se, criando um espaço hoje tradicional na cidade e referência mundial, a *Cartoucherie de Vincennes*. Esse espaço transforma-se conforme as necessidades de cada montagem, mas mantém a ideia de acolhimento do público, que pode fazer uma refeição ou um lanche servido e preparado pela própria companhia, incluindo os atores e a diretora, e observar a preparação dos atores em seus camarins. Todos os membros se envolvem na realização de cada etapa do espetáculo: produção, técnica, limpeza, cozinha, bilheteria e encenação.



Cartoucherie Vincennes



Cartoucherie Vincennes



Ariane Mnouchkine na Cartoucherie

Os Efêmeros veio ao Brasil numa turnê proposta conjuntamente pelo Sesc São Paulo, Festival Poa em Cena, de Porto Alegre, Festival Internacional de Buenos Aires e Consulado da França, e esteve em cartaz em São Paulo no mês de outubro de 2007. Para a temporada, foi montada uma estrutura na obra do futuro Sesc Belenzinho, então em construção, que recebeu cenários, arquibancadas, piso, palco e iluminação da *Cartoucherie*. Foram 200 toneladas de bagagem em onze *containers*, mais um grupo de setenta pessoas, dentre elas 43 que atuam na peça, entre adultos e crianças.

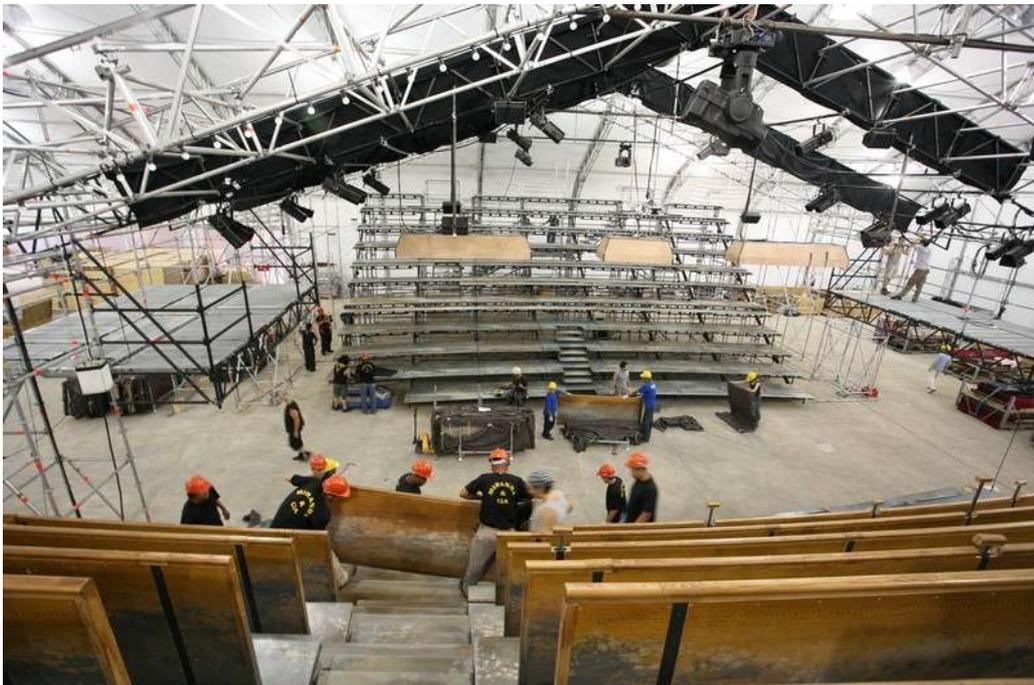


Montagem da estrutura no futuro Sesc Belenzinho

No espaço de 3.000 metros quadrados, uma antiga fábrica de tecidos, foi instalada uma lona, que recebeu a estrutura trazida da França.



A diretora durante a montagem



Montagem das arquibancadas no Belenzinho



Montagem das plataformas

A ideia foi oferecer ao público não apenas a recriação do espaço, mas a experiência de ser recebido pelo grupo em sua casa. A cada sessão, os espectadores eram recebidos pela própria diretora, como anfitriã daquela vivência. As portas eram abertas 1h antes do início do espetáculo, e o público acessava a platéia, marcando com etiquetas seus lugares nas arquibancadas. Depois disso estava livre para percorrer as instalações e conhecer melhor a história e o trabalho do grupo, por meio de livros e filmes produzidos pela companhia, ou que os influenciaram, fotos e o contato com os membros da trupe.





Camarins acessíveis ao público



O público antes do espetáculo, nas instalações em São Paulo



Espaço para refeições e convivência, em São Paulo

O espetáculo acontece em um corredor central entre as arquibancadas, posicionadas frente a frente. As cenas se sucedem sobre plataformas com rodas, passando pelo espaço e permanecendo apenas o tempo de sua duração.



Os próprios atores do grupo transportam as plataformas

Cada plataforma, no entanto, é um palco com adereços e objetos realistas, espaço para que os atores tragam personagens muito humanos, algumas vezes flertando com a máscara, ao retratar comportamentos mais arraigados, como a idosa que se acredita grávida, ou mais sutis, como o travesti que comemora seu aniversário na companhia da pequena vizinha.



A idosa que se acredita grávida, e a médica que a acolhe

São amores, desencontros, pequenas manias, que constroem um mosaico de humanidade. É um espetáculo que se propõe a falar sobre a bondade, onde se manifesta esse sentimento, como perpassa as relações e acontecimentos.



O homem que busca uma casa para comprar



A mulher que se lembra da mãe e seus momentos juntas, ao vender sua casa

A experiência constitui um exercício de foco. O foco no presente, no papel de cada um e seu lugar naquele momento, na cena e nas histórias contadas. O público é convidado a perceber onde e com quem está, assiste e participa da construção do ritual que resultará no espetáculo, e conduzido pelos encontros, informações e sensações a manter seu foco no momento corrente. A função vai se construindo a sua frente, embora seja apenas um momento específico de uma história maior, porém é seu momento, diferente de todos os outros por isso.



As cenas cheias de detalhes, delicadas, e com personagens muito peculiares, atraem o espectador como numa espiral, que o faz buscar o pequeno, o interior, sem, no entanto, poder desligar-se das grandes proporções do palco e das arquibancadas que mostram o público a sua frente e o mantém próximo dos demais ao seu lado, abaixo e acima. As plataformas alternando-se, empurradas pelos atores da companhia, que se revezam como contrarregras, também garantem que a escolha tenha que ser feita a cada momento, pois esse movimento não permite esquecer o entorno, além de remeter à passagem do tempo, que dá saltos ou evolui lentamente, no contexto específico de cada história e seu conjunto de cenas, intercaladas com outros fragmentos de histórias.

Inversamente à experiência de *Braakland*, essa é uma espacialidade centrípeta, que conduz a percepção ao centro e ao fundo da cena, conferindo uma dinâmica de atenção em espiral. Não é também um palco dotado de moldura, que delimita o que é externo a ele, mas

que procura indicar sempre a presença do que está ‘fora’ da cena. Exatamente propondo a experimentação da escolha como marco do estranhamento. A interpretação e o texto conduzem à emoção, assim como objetos e a visualidade do cenário de cada plataforma. Esse jogo de identificação e estranhamento acrescenta outra dimensão da experiência, a de entender essas duas possibilidades e assumir a condução do jogo ou a postura de deixar-se conduzir.



A noção que subjaz à experiência de *Os Efêmeros* é a da relação com o tempo, a questão do presente e da permanência, a percepção e a discussão da fragmentação, na medida em que o detalhamento e fruição desse fragmento cria a relação com outro, que veio ou que virá, e com o qual formará uma história. Apesar da longa duração, a estética e estrutura do espetáculo não favorecem escapes; nem para a divagação, como acontece com as longas pontuações de Robert Wilson, nem para a abreviação da sensação. Seja pelos tempos e ritmos da cena, pelo diálogo constante com o entorno, ou pela poética do texto e da interpretação, a duração é percebida sem mascaramento, porém também sem ser explorada como incômodo, mas como valorização.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há uma diferença entre os pesquisadores que decidem estudar um tema e, para tanto, escolhem um objeto de estudo e aqueles que decidem estudar para repensar tudo que vem fazendo nos últimos anos. Nestes casos, a teoria se infiltra na prática e deixa de ser apenas uma aplicação para escancarar novos caminhos. Este é o caso desta dissertação.

Por isso, não se trata do relato de uma observação ou de uma experiência construída especialmente para a realização de um estudo. Antes, apresenta um percurso próprio de pesquisa na busca de pistas para o entendimento de algumas questões cuja premência deu início a esta investigação. O ponto de partida foi focar o teatro em sua dimensão comunicativa e entender, a partir dessa premissa, a sua relação com o público. Do entendimento e problematização dessa relação surgiram possíveis caminhos e novas perguntas.

Esta pesquisa tem, portanto, um vínculo essencial com a minha experiência profissional como programadora, na busca de poéticas, ações e abordagens com potencial profanador. Dialoga também com a minha vivência de espectadora que se deixa afetar pelo teatro, percebendo que a potencia dos espetáculos vem da obra como experiência e das conexões que propõe.

Para dialogar politicamente com certas experiências teatrais é necessário deslocar o olhar (e os hábitos cognitivos). Estamos acostumados a pensar em forma e conteúdo, obra e espectador, poéticas e processos de criação. Por isso, mesmo reconhecendo que não existe uma lógica de causalidade entre estas instancias e que não podem ser consideradas como coisas separadas, ainda assim, muitas vezes, temos dificuldade em identificar as redes ou os sistemas de conhecimento que estão implícitos nas experiências. É preciso aprender a articular as conexões e reconhecer os questionamentos e percursos perceptivos propostos, assim como, os potenciais espaços de desestabilização. No entanto, a pedagogia tradicional e a arte educação nem sempre tem se mostrado eficientes.

Antes de mais nada, é preciso abandonar a crença de que se pode ‘ensinar’ algo a um público e, inclusive, superar a noção de público como grupo minimamente homogêneo. Torna-se fundamental também abrir mão do pressuposto de que o que chega ao outro é o que se pretendeu mostrar. É urgente reconhecer a autonomia da percepção.

Isso não significa que se trata de construções baseadas apenas na intuição e no ‘bom senso comum’, conforme já abordado no decorrer do texto, mas sim, da possibilidade e urgência de incorporar novos campos para o estudo da relação com o público. Isso diz respeito tanto ao artista como ao agente de cultura.

A discussão, portanto, lança olhares sobre o que efetivamente se pode instigar e ativar.

Com a dissolução dos cânones das formas dadas a priori e das regras estabelecidas para o discurso da cena, poderíamos imaginar a dissolução do potencial de indagação e reflexão do espetáculo ou do ato teatral. O teatro construído por seus artistas/criadores/pensadores, muitas vezes, se reinventou e questionou processos e poéticas, buscando manter viva uma potencia política e reconhecendo o lugar da obra como mediação. Essa potência mostrou-se sempre mais efetiva na medida da conexão entre a prática e seu tempo, mas há muitas exceções.

Ainda paira uma convicção em relação à fruição da arte que aponta para uma necessidade de ‘entendimento’ da obra. Quanto mais se busca extrapolar os hábitos perceptivos, maior a preocupação do entorno em traduzir a obra para que esta se torne ‘acessível’. Essa postura, apesar de ainda bastante presente e consagrada pelo senso comum, vem sendo, aos poucos, questionada e subvertida por aqueles que pensam a arte sistemicamente, como por exemplo, os grupos que fazem parte do corpus desta pesquisa. Nestes casos, não se trata de dar um manual de instruções para “decifrar” a obra e sim de contextualizá-la de maneira coerente com as questões que lhe singularizam.

Como fazer isso é uma tarefa que não pode ser generalizada, cabendo a cada um dos envolvidos tecer a sua própria cartografia de possibilidades.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó, Argos, 2009.

_____. **Profanações**. São Paulo, Boitempo, 2007

EAGLETON, Terry. **A idéia de Cultura**. São Paulo, Ed. Unesp, 2005.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. texto de palestra – preparação para a Mostra Sesc de Artes, 2010.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo, Perspectiva, 2010.

FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchine: erguendo um monumento ao efêmero**. São Paulo, Edições Sesc São Paulo/Editora Senac São Paulo, 2010.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio, **Comunicação, espaço, cultura**. São Paulo, AnnaBlume, 2008.

FOUCAULT, Michel, Mota, Manuel de Barros da (org.) **Ditos e Escritos**, Vol. I a VII. São Paulo, Forense Universitária - RJ, 1999/2010.

GREINER, Christine. **O corpo. Pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo, AnnaBlume, 2005.

_____. **O corpo em crise. Novas pistas e o curto-circuito das representações**. São Paulo, AnnaBlume, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo, Cossac Naify, 2007.

LYOTARD, Jean-Francois. **A condição pós-moderna**. Lisboa, Gradiva, 1989.

LOXLEY, James. *Performativity* , **The new critical idiom**. New York, Routledge Taylor&Francis Group, 2007.

LYPOVETSKY, Gilles e Serroy, Jean. **A cultura-mundo - Resposta a uma sociedade desorientada**. Coimbra, Edições 70 ltda. 2010.

MARTÍN - BARBERO, Jesús. **La educacion desde la comunicacion**. Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2003.

_____. **Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2009.

MORIN, Edgard. **Os sete saberes necessários à educação do futuro.** Brasília, DF, Unesco, 2002.

PAVIS, Patrice. **A encenação Contemporânea: origens, tendências, perspectivas.** São Paulo, Perspectiva, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** Lisboa, Orfeu Negro, 2010.

_____. **A partilha do Sensível. Estética e política.** São Paulo: EXO experimental org; Ed 34, 2005.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A Gramática do tempo.** São Paulo, Cortez, 2006.

_____. **A Crítica da razão indolente - Contra o desperdício da experiência.** São Paulo, Cortez, 2006.

SANTOS, Milton. **A natureza do Espaço.** São Paulo, Hucitec, 1996.

SLOTERDIJK, Peter. **A mobilização infinita - Para uma crítica da cinética política.** Lisboa, Relógio d'água editores, 2002.

SESC SÃO PAULO (org.), Banu, Georges, Mnouchkine Ariane e outros. **Les Éphémères – Os Efêmeros.** São Paulo, Edições Sesc São Paulo.

ANEXOS

Anexo 1

Fichas Técnicas

Caramelo De Limón

Direção: Ricardo Alberto Sued

Elenco :

Alfonso Mendoza,

Mayra de Paco,

Mario Gorostidi,

Sergio Heredia,

Beatriz Montenegro,

Eugenia Valle,

Maria Bartolomé,

Claudio Tejeda,

Florencia Mendoza

Maria Burnichon.

Operador de Som:

Moro Burnichon

Assistente Técnico : Simón Mendoza

Desenho e Comunicação: Paula Bearzotti e Liz Vidal

Produção no Brasil: Felipe Gonzalez

Manifiesto De Niños por El Periférico de Objetos

Intérpretes:

Maricel Alvarez

Blas Arrese Igor

Emilio García Wehbi

Asistencia de Dirección: Felicitas Luna

Diseño de espacio escénico, vestuario e iluminación: El Periférico de Objetos

Diseño sonoro: Marcelo Martínez

Responsable de Imagen y Video: Santiago Brunatti

Realización escenográfica: Ariel Vaccaro

Directores

Ana Alvarado

Emilio García Wehbi

Daniel Veronese

Produção no Brasil: Cena Cultural

Una coproducción entre El Periférico de Objetos (Buenos Aires) y el Kunsten Festival des Arts (Bruselas).

BRAAKLAND

Direção: Lotte van den Berg

Direção artística: Guido Kleene

Elenco:

Matthias Maat

Daphne de Winkel

Jaap ten Holt

Carola Bartschiger

Romanee Rodriguez

Lobke van Beuzekom

Guido Kleene

Erlend Hanssen

Luc Loots

Produção Executiva: Escamilla Soluções Culturais

LES ÉPHÉMÈRES

Episódios sonhados, invocados, evocados, improvisados e encenados por:

Shaghayegh Beheshti, Duccio Bellugi-Vannuccini, Charles-Henri Bradier, Sebastien Brottet-Michel, Juliana Carneiro da Cunha, Virginie Colemyn, Olivia Corsini, Delphine Cottu, Marie-Louise Crawley, Eve Doe-Bruce, Emmanuel Dorand, Maurice Durozier, Camille Grandville, Astrid Grant, Emilie Gruat, Dominique Lambert, Jeremy James, Marjolaine Larranaga y Ausin, Virginie Le Coent, Jean-Jacques Lemetre, Elena Loukiantchikova Sel, Vincent Mangado, Alexandre Michel, Alice Millequant, Ariane Mnouchkine, Serge Nicolai, Seietsu Onochi, Pauline Poignand, Matthieu Rauchvarger, Francis Ressor, Andreas Simma.

E as crianças: Inaki Falgas, Paco Falgas, Amalia Guis, Nina Gregorio, Lucien Jaburek, Alba Gala Kraghede Bellugi, Galatea Kraghede Bellugi, Alice Le Coent, Orane Mounier

A proposta: Ariane Mnouchkine

A música: Jean-Jacques Lemetre

O espaço: apaixonadamente desejado por Ariane Mnouchkine, ardentemente executado por Everest Canto de Montserrat, fervorosamente pintado por Elena Antsiferova

Os pequenos mundos obsessivamente reunidos pelos atores, sob o (Olhar atento de: Serge Nicolai, Duccio BellugiVannuccini, Sebastien Brottet-Michel, Jeremy James, Olivia Corsini, Francis Ressor, Eve Doe-Bruce, Seietsu Onochi et Astrid Grant.

Assistente de direção: Charles-Henri Bradier

Luz: Elsa Revol, Cedric Baudic, Nil Tondeur, Cecile Allegoedt

Som: Yann Lemetre, Virginie Le Coent, David Santonja Ruiz, Judith Marvan Enriquez

Figurinos, acabamentos e tapeçarias de todo tipo: Nathalie Thomas, Marie-Helene Bouvet, Annie Tran, Chloe Bucas **Penteados e perucas:** Jean-Sebastien Merle Barreau

Questões técnicas e informáticas: Etienne Lemasson

Construtores: madeira: Jean-Louis Guerard, David Buizard / **metal:** Nicolas Dallongeville
Kaveh Kishipour, Bertrand Mathevet / **todos os materiais:** Adolfo Canto Sabido, Samuel
Capdeville, Jean-Pierre Nicolas **o grande ordenador dos carros:** Sebastien Brottet-Michel

Direção de cena: Pauline Poignand

Questões administrativas: Judit Jancso, Pierre Salesne

Relações com o público: Liliana Andreone, Sylvie Papandreou, Naruna Bomfim de Andrade,
Maria Adroher Baus

Questões humanitárias e turnes francesas e estrangeiras: Elaine Meric

Os maitres da cozinha e do bar: Pedro Pinheiro Guimaraes, Maral Abkarian, Karim Gougam

o grande preparador fisico: Marc Pujo

As grandes preceptoras: Francoise Berge, Frederique Falgas

Programa: Catherine Schaub-Abkarian, Thomas Felix-Francois com fotografias de Pedro
Pinheiro Guimarbes Cartazes: Thomas Felix-Francois com fotografias de Charles-Henri Bradier

Os puxadores de reserva: David Buizard, Kaveh Kishipour

Tradução das legendas: Naruna Bomfim de Andrade, Pedro Pinheiro Guimaraes

Produção no Brasil: João Carlos Couto

SESC - ADMINISTRACAO REGIONAL NO ESTADO DE SAO PAULO Presidente do

Conselho Regional: Abram Szajman

Diretor do Departamento Regional: Danilo Santos de Miranda

Superintendentes: Técnico-Social: Joel Naimayer Padula / Comunicação Social: Ivan Giannini / Administrativo: Luiz D. M Galina / Assessor Técnico de Planejamento: Sergio Battistelli / Gerentes: Ação Cultural: Rosana Paulo da Cunha / Adjunto: Paulo Casale / SESC Pompeia: Marina Avilez / Adjunto: Jayme Paes Mho / Serviços de Engenharia: Amilcar Joao Gay Filho / Programas Secio-Educativos: Estanislau da Silva Salles / Aries Graficas: Eron Silva / Estudos e Desenvolvimento: Marta Colabone / Desenvolvimento de Produtos: Marcos Lepiscopo / Difusão e Promoção: Marcos Ribeiro de Carvalho / Audiovisual: Silvana Morales Nunes / Relações com o Publico: Paulo Ricardo Martim / SESC TV: Valter Vicente Sales Filho / Finanças: Manuel Fernando Oliveira Gomes / Material: Lenira Fernandes A. Suzuki / Patrimonio e Serviços: Hosep Tchalian / Tecnologia da Informacao: Juvenal Francisco Pires Comunicação Administrativa: Antonio Carlos Cardoso Sobrinho / Serviços de Administração Operacional do Edifício Sede: Racso Roberto de Souza / Recursos Humanos: Jose Menezes Neto

Les Ephémères

Programação: Flavia Carvalho (coordenação), Andrea Caruso Saturnino, Patricia Dini, Ana Szcypula (estagiária) Alimentação: Marcia Bonetti (coordenação), Maria Angelica Satano, Marcos Antonio de Almeida, Sandro Augusto de Oliveira, Amadeu Correa de Arango / Projeto de Ambientacao: Celina Neves / Projeto grafico do Catalogo e Programa: Eron Silva / Edição: Helm Magalhaes/ Arte: Thais Helena Franco S Leite, Marilu Donadeli, Erica Dias, Mildred Gonzalez! Tradução: Marcelo Almada / Intérpretes: Luciano Loprete, Marguerite Marque, Sophie Giusti e Tuna Dwek / Revisão de textos: Bruno Zen!, Maria Lucia de Paula Leão / Divulgação: Daniel Tonus e Jefferson Alves de Lima / Comunicação Visual: Rico [ins + Studio! Assessoria de Imprensa: Oficio das Letras / Produção em São Paulo: Joao Carlos Couto, Marcia Correa (assistente de produção).

Engenharia: Carlos Humberto Bigaton (coordenação), Jose Ricardo Rezende / Projeto arquitetônico: Selma Bosque Infra-estrutura: Edmilson Ferreira Lima (coordenação), Bruna de Cassia Pedro, Carlos Aparecido de Oliveira, Eduardo Moreira Reis, Norberto Ferreira Bareia, Kleber Gregorio Borufacio, Marcos de Moura, Marlene Maggioni, Ricardo Luis Herculano, William Moraes Alves / Apoio Administrativo: Francisco Liberalino Pereira

(coordenação), Roberto Rigolon Junior, Francisco Marques Ferreira, Adecio Barreto da Silva / Atendimento: Rose Mary Souto (coordenação), Eliane Diniz Goncalves, Maria de Fatima de Mattos, Patricia Aguiar de Souza /Iluminação: Paulo Jose Ribeiro (coordenação), Alexandre Arnow de Mello, Anderson Rodrigues, David de Brito, Jose Alves da Silva Sonorização: Renilson Celestino dos Santos .

Anexo 2

Créditos das Imagens

pag 30 Os Efêmeros, Isabel D'Elia

pag 32 Braakland , Nilton Silva

pag 33 Manifiesto de Niños, Isabel D'Elia (acima) - El Periférico de Objetos (abaixo)

pag 34 Os Efêmeros, Joaquim Sarmiento

pag 35 Caramelo de Limón, divulgação

pags 40, 41, 42,43,44,45,46,47,48,49, Braakland , Nilton Silva

pag 51, Manifiesto de Niños, El Periférico de Objetos (acima)

pags 51 (abaixo), 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, Manifiesto de Niños, Isabel D'Elia

pag 60, Os Efêmeros, Joaquim Sarmiento

pags 61, 62, 63, 64, Théâtre du Soleil, Michele Laurence

pags 65, 66, 67 (acima), Os Efêmeros, Nilton Silva

pag 67 (abaixo), Os Efêmeros, Michele Laurence

pag 68, Os Efêmeros, Martine Frank (acima), Joaquim Sarmiento (abaixo)

pag 69, Os Efêmeros, Joaquim Sarmiento (acima), Michele Laurence (abaixo)

pag 70, Os Efêmeros, Michele Laurence

pags 71, 72, Os Efêmeros, Martine Frank

pag 73, Os Efêmeros, Michele Laurence