



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

ARIANE GUERRA BARROS

**ENTRE O CORPO DO ATOR/PERFORMER E O ESPAÇO URBANO:
UM TEATRO PERFORMATIVO**

Salvador
2020

ARIANE GUERRA BARROS

**ENTRE O CORPO DO ATOR/PERFORMER E O ESPAÇO URBANO:
UM TEATRO PERFORMATIVO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof. Dra. Ivani Lúcia Oliveira de Santana

Salvador
2020

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Guerra Barros, Ariane
Entre o corpo do ator/performer e o espaço urbano:
um teatro performativo / Ariane Guerra Barros. --
Salvador, 2020.
195 f. : il

Orientador: Ivani Lúcia Oliveira de Santana.
Tese (Doutorado - Doutorado em Artes Cênicas) --
Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-
Graduação em Artes Cênicas - Escola de Teatro, 2020.

1. Teatro Performativo. 2. Ator/Performer. 3.
Corpo. 4. Espaço urbano. I. Oliveira de Santana, Ivani
Lúcia. II. Título.

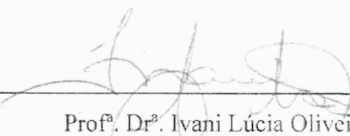
TERMO DE APROVAÇÃO

Ariane Guerra Barros

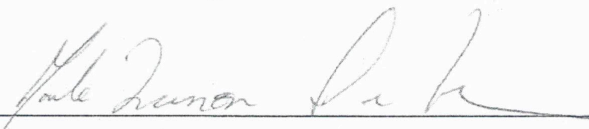
“ENTRE O CORPO DO ATOR/PERFORMER E O ESPAÇO URBANO: UM
TEATROPERFORMATIVO”

Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutora em Artes
Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

Aprovada em 13 de março de 2020.



Prof.ª. Dr.ª. Ivani Lúcia Oliveira de Santana (Orientadora)




Prof.ª. Dr.ª. Marta Isaacsson de Souza e Silva (PPGAC/UFRGS)



Prof.ª. Dr.ª. Mônica Medeiros Ribeiro (PPG ARTES/UFGM)



Prof. Dr. Luiz Cesar Alves Marfuz (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. Matteo Bonfitto Junior (PPGADC/UNICAMP)

Aos artistas em pedaços, fragmentos de (r)existência em meio a espaços invisíveis, que nossos corpos sejam ação e interação na busca do eu-Outro, e que sempre encontrem o caminho do entre.

AGRADECIMENTOS

Markito e Dani baby, pilares de minha vida.

Ivani Santana, orientadora e colega, minha admiração. Sinônimo de dedicação, rigor, amor.

Cia. Última Hora, fragmentos de corpos urbanos, rastros cravados no corpo desta pesquisadora.

Mãe e irmãs, companheiras.

Juninho e Bruno, compadres.

Vanessa Ribeiro e Carina Talaia, respiros, risadas, amizade.

Flavia Janiaski, amiga, ombro, coração.

Daniel Colin, irmão de tese, amigo, corretor, “demonho”.

Amigues de doutorado, encontros e desencontros de investigações. Gina e Junia, comida, sono, cumplicidade, afeto.

Professorxs da Banca, gratidão.

UFGD e UFBA, instituições primordiais, defensoras da educação, meu agradecimento e luta para que continuem.

BARROS, Ariane Guerra. *Entre o corpo do ator/performer e o espaço urbano: um teatro performativo*. 195 f. 2020. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

RESUMO

Esta tese investigou o corpo do ator/performer relacionado ao espaço urbano, compreendendo este ambiente enquanto interferência criativa para a realização de um teatro performativo. Entendendo o próprio ator/performer e seu corpo como um reflexo direto do entorno que habita, considera-se a interação entre ator/performer, espectador e meio como crucial para o desenvolvimento de um teatro performativo. Procura-se entender como o ambiente – no caso, a rua – pode estimular possibilidades de expressão em ações, através do corpo do ator/performer, realizando relações e considerações, e tendo na ação cênico-performativa *Fragmentos de Corpos Urbanos* (2016), da Cia. Última Hora, exemplo em que teoria e prática estão amalgamadas. Realizando pesquisa empírica e teórico-bibliográfica, aliando a prática como pesquisa, a intenção é entender o corpo como vértice, matriz relacional entre ator/performer e espaço urbano, indicando que a cidade enquanto espaço de atuação do ator/performer é cocriadora e cocriada por este no momento de sua ação, em uma relação que é retroalimentada pelos componentes em questão, e gerando também um teatro performativo. Partindo do entendimento que o ator/performer encontra-se entre o teatro e a performance, e analisando os possíveis entre-lugares desta relação, dispõe-se dos conceitos de teatralidade e performatividade como potencialidades para aquilo que se apresenta como um teatro performativo. Procurando tecer um panorama mais completo da interação entre o corpo do ator/performer em relação ao meio, percebendo como se dá a transformação deste corpo em novas espacialidades e temporalidades, e como esta situação afeta não somente o corpo, mas também o Outro – sendo este Outro o público, o colega ator/performer e o próprio ambiente, tem-se nas ideias de Enação, *affordances* e metáforas a compreensão de uma cognição corporalizada (*embodied cognition*), que entende-se como primordial para o campo artístico. Em camadas de análise que consideram o ator/performer, o espectador, o corpo e o espaço urbano, obtêm-se intersecções e imbricamentos que interferem no próprio teatro performativo e suas ações, no corpo do ator/performer, e na forma de relacionamento com público e no meio.

Palavras-chave: Teatro Performativo. Ator/Performer. Corpo. Espaço urbano.

BARROS, Ariane Guerra. *Between the performer's body and the urban space: a performative theater*. 195 f. 2020. Thesis (Doctorate Degree) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

ABSTRACT

This thesis investigated the performer's body related to the urban space, understanding the environment as a creative interference for the realization of a performative theater. Understanding the performer himself and his body as a direct reflection of the environment he inhabits, the interaction between performer, spectator and environment is considered crucial to the development of a performative theater. It seeks to understand how the environment - in this case, the street - can stimulate possibilities of expression in actions, through the performer's body, carrying out relationships and considerations, and having in the scenic-performative action *Fragmentos de Corpos Urbanos* (2016), from Cia. Última Hora, an example in which theory and practice are amalgamated. Conducting empirical and theoretical research, combining practice as research, the intention is to understand the body as a vertex, a relational matrix between performer and urban space, indicating city as a space for the performer to act is co-created and co-created by this at the moment of its action, in a relationship that is fed back by the components in question, and also generating a performative theater. Based on the understanding that the performer is between theater and performance, and analyzing the possible inter-places of this relationship, the concepts of theatricality and performativity are available as potentialities for what is presented as a performative theater. Seeking to weave a more complete panorama of the interaction between the performer's body in relation to the environment, realizing how this body is transformed into new spatialities and temporalities, and how this situation affects not only the body, but also the Other - being this Other the public, the fellow performer and the environment, has in the ideas of Enation, affordances and metaphors the understanding of an embodied cognition, which is understood as primordial for the artistic field. In layers of analysis that consider the performer, the spectator, body and the urban space, intersections and overlaps are obtained that interfere in the performative theater itself and its actions, in the performer's body, and in the form of relationship with public and in the environment.

Keywords: Performative Theater. Actor/Performer. Body. Urban space.

BARROS, Ariane Guerra. *Entre el cuerpo del actor/performer y el espacio urbano: un teatro performativo*. 195 f. 2020. Tesis (Doctorado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

RESUMEN

Esta tesis investigó el cuerpo del actor/performer relacionado con el espacio urbano, entendiendo este entorno como una interferencia creativa para la realización de un teatro performativo. Entendiendo al propio actor/performer y su cuerpo como un reflejo directo del entorno en el que habita, la interacción entre actor/performer, espectador y medio se considera crucial para el desarrollo de un teatro performativo. Busca comprender cómo el entorno, en este caso, la calle, puede estimular las posibilidades de expresión en acciones, a través del cuerpo del actor/performer, llevando a cabo relaciones y consideraciones, y teniendo en la acción escénica-performativa *Fragmentos de Corpos Urbanos* (2016), da Cia. Última Hora, un ejemplo en el que la teoría y la práctica se fusionan. Realizando una investigación empírica y teórica-bíblica, combinando la práctica con la investigación, la intención es entender el cuerpo como un vértice, una matriz relacional entre el actor/performer y el espacio urbano, lo que indica que la ciudad como espacio para que el actor/performer actúe es co-creada y co-creada por esto en el momento de su acción, en una relación que es retroalimentada por los componentes en cuestión, y que también genera un teatro performativo. Basado en la comprensión de que el actor/performer se encuentra entre el teatro y la performance, y analizando los posibles lugares intermedios de esta relación, los conceptos de teatralidad y performatividad están disponibles como potencialidades para lo que se presenta como un teatro performativo. Tratando de tejer un panorama más completo de la interacción entre el cuerpo del actor/performer en relación con el medio ambiente, dándose cuenta de cómo este cuerpo se transforma en nuevas espacialidades y temporalidades, y cómo esta situación afecta no solo al cuerpo, sino también al Otro - ser Este Otro, el público, el compañero actor/performer y el entorno en sí, tiene en las ideas de *Enação*, sus posibilidades y metáforas, la comprensión de una cognición encarnada, que se entiende como primordial para el campo artístico. En las capas de análisis que consideran al actor/performer, el espectador, el cuerpo y el espacio urbano, se obtienen intersecciones e imbricaciones que interfieren en el teatro performativo y sus acciones, en el cuerpo del actor/performer y en la forma de relación con público y en el medio.

Palabras clave: Teatro Performativo. Actor/Performer. Cuerpo. Espacio urbano.

BARROS, Ariane Guerra. *Tra il corpo dell'attore/performer e lo spazio urbano: un teatro performativo*. 195 f. 2020. Tesi (Dottorato) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

RIASSUNTO

Questa tesi di dottorato ha indagato sul corpo dell'attore / performer legato allo spazio urbano, comprendendo questo ambiente come interferenza creativa per la realizzazione di un teatro performativo. Comprendendo l'attore / performer e il suo corpo come riflesso diretto dello spazio in cui vive, l'interazione tra attore / esecutore, spettatore e ambiente è considerata cruciale per lo sviluppo di un teatro performativo. La ricerca cerca di capire come l'ambiente - in questo caso lo spazio pubblico - possa stimolare le possibilità di espressione nelle azioni, attraverso il corpo dell'attore / performer, creando relazioni e considerazioni, e avendo nell'azione scenica-performativa *Fragmentos de Corpos Urbanos* (2016), della *Cia Ultima Hora*, esempio in cui teoria e pratica si fondono. Conducendo ricerche empiriche e teorico-bibliche, combinando la pratica con la ricerca, l'intenzione è quella di comprendere il corpo come un vertice, una matrice relazionale tra attore / performer e spazio urbano, indicando che la città come spazio per l'attore / performer ad agire è co-creatore e co-creata da questo al momento della sua azione, in una relazione che è alimentata dai componenti in questione e che genera anche un teatro performativo. Basandosi sulla comprensione che l'attore / performer si trova tra il teatro e la performance e analizzando i possibili inter-luoghi di questa relazione, i concetti di teatralità e performatività sono disponibili come potenzialità per ciò che viene presentato come teatro performativo. Nella ricerca di un panorama più completo dell'interazione tra il corpo dell'attore / performer in relazione all'ambiente, realizzando come questo corpo si trasforma in nuove spazialità e temporalità e in che modo questa situazione influisce non solo sul corpo, ma anche sull'Altro - questo Altro essendo il pubblico, il collega attore / performer e l'ambiente stesso, le idee di *enaction*, *affordances* e metafore la comprensione della cognizione incarnata (*embodied cognition*), che è considerata essenziale per il campo artistico. In strati di analisi che considerano l'attore / performer, lo spettatore, il corpo e lo spazio urbano, si ottengono incroci e imbricazioni che interferiscono nel teatro performativo stesso e nelle sue azioni, nel corpo dell'attore / performer e nella forma del rapporto con pubblico e nell'ambiente.

Parole chiave: Teatro Performativo. Attor/Performer. Corpo. Spazio urbano.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** Espetáculo *Torero Portero*, Rimini Protokoll, Córdoba, 2001 / 26
- Figura 2** Espetáculo *Geografia Inutil*, Grupo Erro, Bucareste, 2014 / 28
- Figura 3** Espetáculo *O voo das Fêmeas*, Grupo Falos & Stercus, Porto Alegre, 2004 / 30
- Figura 4** *Paisagens Inter-urbanas*, Coletivo Líquida Ação, Rio de Janeiro, 2018 / 40
- Figura 5** *Paisagens Inter-urbanas*, Coletivo Líquida Ação, Rio de Janeiro, 2018 / 40
- Figura 6** *Inverte/brado*, lamn, Rio de Janeiro, 2018 / 52-3
- Figura 7** Espetáculo *Accions*, La Fura dels Baus, Barcelona, 1884 / 57
- Figura 8** Espetáculo *Fuerza Bruta*, Fuerza Bruta, Buenos Aires, 2016 / 58
- Figura 9** Espetáculo *Fuerza Bruta*, Fuerza Bruta, Buenos Aires, 2016 / 59
- Figura 10** Ação Cênico-performativa *Fragments de Corpos Urbanos*, Cia. Última Hora, Pelotas, 2016 / 71
- Figura 11** Ação Cênico-performativa *Fragments de Corpos Urbanos*, Cia. Última Hora, Dourados, 2016 / 73
- Figura 12** Espetáculo *Farra de Teatro*, Depósito de Teatro, 2015 / 112
- Figura 13** Espetáculo *Für die Kinder van gestern, heute und morgen* (Para as crianças de hoje, ontem e amanhã), Tanztheater Wuppertal / 123
- Figura 14** *Fragments de Corpos Urbanos*, Cia. Última Hora, Campus Universitário da UFGD, Dourados, 2016 / 130
- Figura 15** *Fragments de Corpos Urbanos*, Cia. Última Hora, Campus Universitário da UFGD, Dourados, 2016 / 131
- Figura 16** *Fragments de Corpos Urbanos*, Cia. Última Hora, Campus Universitário da UFGD, Dourados, 2016 / 131
- Figura 17** Ação Cênico-performativa *Fragments de Corpos Urbanos*, Cia. Última Hora, Pelotas, 2016 / 140

- Figura 18** *Intervenção Urbana Arte/cidade – Zona Leste, Arte/cidade, São Paulo, 2002 / 142*
- Figura 19** *100% Berlin RELOADED, Rimini Protokoll, Berlim, 2008 / 143-4*
- Figura 20** *Fragmentos de Corpos Urbanos, Cia. Última Hora, Praça Parque dos Ipês, Dourados, 2016 / 156*
- Figura 21** *Fragmentos de Corpos Urbanos, Cia. Última Hora, Campus Universitário da UFGD, Dourados, 2016 / 159*
- Figura 22** *Fragmentos de Corpos Urbanos, Cia. Última Hora, Ponto de ônibus próximo à praça, Dourados, 2016 / 161*
- Figura 23** *Fragmentos de Corpos Urbanos, Cia. Última Hora, Ponto de ônibus próximo à praça, Pelotas, 2016 / 161*
- Figura 24** *Fragmentos de Corpos Urbanos, Cia. Última Hora, Praça próxima ao Teatro 7 de Abril, Pelotas, 2016 / 163*
- Figura 25** *Fragmentos de Corpos Urbanos, Cia. Última Hora, Praça Parque dos Ipês, Dourados, 2016 / 163*
- Figura 26** *Fragmentos de Corpos Urbanos, Cia. Última Hora, Praça Parque dos Ipês, Dourados, 2016 / 164*
- Figura 27** *Fragmentos de Corpos Urbanos, Cia. Última Hora, Campus Universitário da UFGD, Dourados, 2016 / 171*
- Figura 28** *Fragmentos de Corpos Urbanos, Cia. Última Hora, Campus Universitário da UFGD, Dourados, 2016 / 171*
- Figura 29** *Fragmentos de Corpos Urbanos, Cia. Última Hora, Praça Antônio João, Dourados, 2016 / 173-4*
- Figura 30** *Fragmentos de Corpos Urbanos, Cia. Última Hora, Praça da Caixa D'Água, Pelotas, 2016 / 178*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 ENTRE!	20
1.1 TEATRO PERFORMATIVO.....	20
1.2 TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE	31
1.3 ATOR/PERFORMER.....	45
2 ESPECTADOR.....	54
2.1 PRESENÇA.....	77
3 CORPO	82
3.1 CORPO E FILOSOFIA.....	84
3.2 CORPO E COGNIÇÃO	88
3.2.1 Enação	89
3.2.2 <i>Affordances</i>	95
3.2.3 Metáforas	104
3.3 CORPO E TEATRO.....	110
4 ESPAÇO	128
4.1 ESPAÇO E TEMPO.....	134
4.2 ESPAÇO E FRAGMENTO.....	137
5 RELAÇÕES FRAGMENTADAS	146
CONCLUSÃO	185
REFERÊNCIAS E OBRAS CONSULTADAS.....	190

INTRODUÇÃO

Esta tese foi focada em um momento específico da minha vida acadêmica e artística em que pude descobrir e investigar inquietações e desejos. Falo do espaço intermediário em que me encontrava – e ainda estou – enquanto artista e pesquisadora, atriz e performer. Procurei entender este deslizamento *entre* esses dois “seres” e lugares, suas formas de atuação.

Segundo Rubem Alves (2011, p. 162), “Tudo começa pelo sonho. Tudo começa pelo fim.” Então, contarei meu sonho. Inquietação e desejo de uma artista, atriz, professora, performer, radialista, lutadora de arte marcial, que conhecia os palcos como a palma das mãos e dos pés (e do corpo inteiro) de sair do edifício teatral. Explodir a caixa cênica e experimentar novos espaços, lugares, sensações, fruições. Uma atriz acostumada a representar um personagem com nome – e às vezes sobrenome, de psicológico formatado pelo autor do texto dramático. Atriz de palco, com toda a responsabilidade que uma atriz de teatro deveria ter, de interpretar bem o papel, seguir à risca as rubricas do dramaturgo, decorar bem seu texto... Mas que almejava interpretar a si mesma, e entender as imbricações de minha pessoa na cena, sem a premissa de um texto ou um tipo corporal predeterminado, com trejeitos e posturas diferentes da minha. Uma atriz que se dedicou a uma arte marcial para tentar entender melhor seu fazer, que mesclou princípios e posturas marciais para a cena investigando outras possibilidades teatrais, ainda focadas no palco, que resultaram em sua dissertação de mestrado. Porém, a abertura realizada ainda estava fixada na caixa cênica, no espetáculo entendido como “tradicional”, em que havia um texto e uma encenação que servissem a ele. Não estou menosprezando o teatro dito tradicional, pois escolhi fazê-lo como desejo primordial de vida, porém me encontrava em uma intersecção de desejo pelo ambiente externo.

Coloquei-me, então, junto à minha bagagem artística e corporal, em estado de recepção aguçado a distintos movimentos que atravessam as artes cênicas em todo o mundo desde o século XX, e que aparecem com força nas pesquisas artísticas brasileiras no início do século XXI. Me inseri em um universo não apenas para o

estudar, e sim para o experimentar, degustar, senti-lo em meu corpo para que o presente estudo, que parte do indivíduo, possa ter conexões distintas como a própria matéria que se sugere híbrida e sem pontos conclusivos categóricos: a performance.

Josette Féral (2015), crítica do teatro e da performance, afirma que o teatro é performativo. A autora indica que a performatividade é o cerne do teatro contemporâneo e, por isso mesmo, esse é performativo (ou performático). Esse teatro tem diferente nomenclatura para Hans-Thies Lehmann (2007), estudioso alemão, que o denomina pós-dramático. De posse desses conceitos para o que considero o teatro feito nos dias de hoje, elucido os conceitos de performatividade e teatralidade para aprofundar o que considero o ator contemporâneo: um ator/performer¹. Esse ator/performer utiliza-se de premissas de seu “passado” e de sua bagagem – a do teatro que hoje denominamos tradicional –, porém encontra exatamente na imbricação do teatro e da performance um novo teatro, o teatro performativo.

O ponto de encontro desta transição e deslizamento (entre ator e performer) é o corpo. É no corpo que o teatro performativo se molda, podendo estar aliado a outros parâmetros tais como as tecnologias digitais, mudanças com relação ao texto dramático, desmembramento da ação como a conhecíamos no teatro dito tradicional, e outras questões a que não irei me ater, pois o foco aqui se institui exatamente no corpo do ator/performer. Este corpo traz em si uma pedagogia de metodologias teatrais que antes servia para um intérprete “dar vida” a um papel, e apresentá-lo a um público, possivelmente em um edifício teatral com iluminação, aparato sonoro e delimitações visíveis entre palco e plateia.

Porém, o que acontece com esse corpo quando ele não interpreta mais um papel, mas reinventa e apresenta a si mesmo? E como se dá essa passagem levando em consideração não um texto escrito, mas a rua como suporte para criação? Como o corpo se comporta não existindo a convenção teatral de separação

¹ Aqui, utilizo a palavra ator/performer no gênero masculino por entender a recomendação de que o termo abrange a coletividade, sem desconsiderar a atriz/performer, conforme normas já internalizadas que indicam e/ou exigem o masculino em ambientes institucionalizados. Com isso, gostaria de ressaltar que estou a par da discussão atual sobre gênero e sua repercussão na escrita, porém continuo no formato recomendado por observar que a aplicação gera fluidez à leitura e por suas indicações técnicas na língua portuguesa; porém o faço consciente da necessidade de ampliar tal questão na academia até que tenhamos uma nova possibilidade de escrita mais inclusiva. Da mesma maneira, utilizo o formato generalista também em espectador, sem desconsiderar a espectadora.

palco-plateia em uma apresentação? Qual a relação que se dá entre o corpo do ator/performer e o espaço urbano em que se encontra? O ambiente ao ar livre, o local público, de passagem como base para criação de um teatro performativo. Eu queria entender a diferença entre o palco italiano, que possui uma quarta parede, e uma praça, ou uma rua da cidade que eu habitava. Habitar, não morar. Morar é o lugar de repouso, descanso. Habitar inclui o espaço físico e todas as relações que você faz nele: onde você mora, trabalha, se diverte, e por aí vai. Gostaria de entender os hábitos de meu corpo e os corpos de meu *habitat*.

E o sonho transformou-se em desejo e o desejo em doutorado. Junto a ele, uma obra artística realizada por mim e pela Cia. da qual faço parte, a Cia. Última Hora²: *Fragmentos de Corpos Urbanos*, no ano de 2016. Aparecendo nesta tese como exemplo mais próximo para reflexão, entendo essa obra como uma parte da história desse sonho: sua construção, planejamento, execução, e também frustrações, entendimentos e percepções. Reflexões de uma atriz transformando-se por essa nova forma de compreender e fazer teatro.

Tendo como objeto de pesquisa, portanto, o corpo do ator/performer, e como objetivo entender a relação entre este sujeito e o espaço urbano em que atua, procuro analisar como o corpo do ator/performer se comporta em um outro espaço, que não uma caixa cênica, mas o ambiente urbano, um espaço de passagem: uma praça, um terminal de ônibus, uma rotatória. A principal questão levantada neste estudo é: Quais as relações entre o corpo do ator/performer e o ambiente em que se encontra? E a partir daí outras inquietações surgiram, como: Quais efeitos um tem sobre o Outro, sendo este Outro espectador e ambiente? Como se dão essas reverberações mútuas e de que forma essa retroalimentação pode ser transformada em cena, em teatro performativo?

O presente estudo busca refletir estas problemáticas na indagação de como o corpo, o teatro performativo e a cidade estão envolvidos para a criação de uma intervenção urbana que seja capaz de deixar rastros em quem a realiza e, possivelmente, no “Outro” que a assiste e/ou a experiencia. Entendendo que o teatro performativo – e qualquer outro tipo de teatro – se dá na relação direta entre

² A Cia. Última Hora tem sede em Dourados/MS e foi criada no ano de 2014, nos corredores da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Unindo docentes, discentes e egressos desta universidade, o grupo alia em sua prática teatro, dança, performance e música, dependendo do processo em que está inserido.

espectador, espaço e ator/performer, o “Outro” aqui tem papel fundamental, contribuindo diretamente na ação do ator/performer.

Sendo assim, no primeiro capítulo discuto sobre o teatro performativo, os conceitos de teatralidade e performatividade, e o ator-performer, que localizo no entre-lugar entre performance e teatro. Tecendo indicações do que entendo sobre esta denominação, e como o teatro e a performance estão relacionados, o intuito aqui não é separar esses dois segmentos: teatro e performance, ou mesmo confrontá-los, mas investigar como se deu essa passagem entre teatro e performance, e se essa transição realmente se deu, numa tentativa de reconstrução histórica que possa elucidar em que pé (ou pés) encontra-se o ator hoje, que entendo como ator/performer.

Ator/performer, com barra³, pois compreendo que o ator dito tradicional encontra-se, na contemporaneidade, num imbricamento com o performer, oriundo da década de 1960, artistas provindos de diferentes campos artísticos, híbridos em seus fazeres e práticas. Ator dito tradicional, baseado em um texto dramático, comandado por uma direção, habitante da caixa cênica por ofício e prazer que hibridiza-se com o performer – transgressor, pós-dramático, sem textos ou personagens, que foge do edifício teatral e do palco – , transmuta-se em algo novo, o ator/performer, figura que desliza ora para o lado tradicional do teatro, ora para a explosão e implosão desse teatro, direcionando-se para a performance.

O campo de estudo que esta tese traz é o teatro, mais especificamente o teatro performativo, base desta tese. As reflexões e argumentações foram elaboradas com base em autores como Patrice Pavis (2017, 1999) e Josette Féral (2015), na discussão entre teatro e performance; e autores como Matteo Bonfitto (2013), Cassiano Sydow Quilici (2015), e Daiane Dordete S. Jacobs (2011) para entender o ator/performer no Brasil, e sua repercussão na contemporaneidade. Contemplando também as concepções de teatralidade e performatividade, levando em consideração a intenção do ator/performer e o olhar do espectador incutidos em um espaço em transformação, trago Matteo Bonfitto (2013), e retomo Féral (2015) e

³ O uso da barra, em sua forma gramatical, ainda justifica-se não pelo uso tradicional da barra, que significa exclusão, mas pelo uso que indica a relação entre si, como no caso “e/ou”. A opção se deu por barra e não por hífen por entender que hífen une duas palavras em uma, e a barra confere autonomia a ambas as palavras, relacionando-as entre si, sem uma “perder-se” na outra.

Pavis (2017, 1999), que estão nesta subseção alinhavados com Richard Schechner (2006) e apontamentos de Patricia Leonardelli (2011).

O espectador será ênfase do segundo capítulo, pois compreendo que ele é parte fundamental e inerente do teatro, seja ele performativo ou não, e amplia-se em cocriador no momento da ação performativa, juntamente com o ator/performer. Esse Outro é base, meio e fim da ação do ator/performer, a quem o artista se dirige quando está em cena, de quem ele discursa, para quem ele produz a cena. A plateia não é vista nesta tese de forma “passiva”, ou mesmo contemplativa, como era entendida em formas tradicionais de teatro, em que o simples assistir significava estar inerte. A visão, o ato de ver, é ativo, próprio da cognição, aqui compreendida como forma de ação. Discutindo sobre a passagem deste espectador de “passivo” a “ativo”, seja apreciando visualmente a obra, ou mesmo adentrando-a e tornando-se cena; trago as referências de autores como Flávio Desgranges (2008) e Jean-Jacques Roubine (2011, 2003), além de voltar a Josette Féral (2015), e incluindo Marvin Carlson (2009) e Cassiano Quilici (2015). A presença surge como subseção com rápida discussão, enfocando a arte do presente, o agora, o corpo como local físico da ação. Sendo necessária tanto ao ator/performer como ao espectador, é na presença corporal que podemos ver o ponto de ligação entre ambos.

O corpo será discutido e analisado no terceiro capítulo. Partindo de reflexões filosóficas sobre o corpo, através de Leandro Neves Cardim (2009) e António Damásio (1996), adentro mais densamente nas ciências cognitivas para compreender melhor esse corpo, trazendo entendimentos sobre o olhar, metáforas e a influência do ambiente para o corpo. Dentre elas, destaco a cognição corporalizada (*embodied cognition*), o conceito de enação de Francisco Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch (2001); o ato perceptivo enquanto visão, calcada em Alva Noë (2002); a definição de *affordances*, de James Jerome Gibson (2015); além da questão metafórica do pensamento, através de George Lakoff e Mark Johnson (1999).

Partindo do ponto de vista do teatro performativo e do ator/performer, procuro entender este corpo enquanto território, espaço de passagem, atravessamentos e relações, massa física, psíquica e emocional, que será tratado como único, pessoal, intransferível: um corpo performativo, em que retorno a autores como Féral (2015) e amplio o debate com elementos de Eleonora Fabião (2008), Silvia Fernandes

(2011), Ana Claudia Mei Alves de Oliveira (2005) e Denise Najmanovich (2001). Partindo de reflexões e discussões sobre este tema, alinhando conceitos e explicações sobre o que entendo por este corpo, entendo que o mesmo é objeto e sujeito de investigação e pesquisa, e ao falar em corpo refiro-me ao conjunto corpo/mente e todas as nuances que estes podem carregar.

Dirigindo-me para ideia de espaço no quarto capítulo, diferencio espaço e lugar, segundo Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017), Luiz Augusto dos Reis-Alves (2007); além de fomentar que lugar é reflexo corporal de práticas humanas, unindo tempo, ambiente e corpo em uma localidade. Milton Santos (2012) e Nelson Brissac Peixoto (2003) são autores que nos esclarecem sobre esse tema, correlacionando sujeitos e objetos, concretudes geográficas e simbologias.

O último capítulo pretende abarcar todos os anteriores, enfocando o espaço urbano, a rua como alicerce de pesquisa e subsídio para um teatro performativo. O espaço urbano – a cidade – aqui é tratado como tema central, pois é através dele que se pode entender como o Outro reage a inquietações já propostas. Autores como o filósofo polonês Zygmunt Bauman (2001), e os professores brasileiros Cassio Hissa e Maria Luísa Nogueira (2013) juntam-se a Féral (2015), Erika Fischer-Lichte (2016, 2017) e outros teóricos já citados para finalizar este estudo.

Trazendo como bases os conceitos de reciprocidade entre agente e ambiente e a relação de interdependência entre ambos, investigar a potencialidade entre meio e corpo é parte principal deste estudo, que encontra na ação cênico-performativa *Fragmentos de Corpos Urbanos* (2016) um exemplo que vem a complementar as ideias propostas e mesmo fundamentar os assuntos em questão.

Os conceitos de teatro performativo, performatividade e teatralidade, ator/performer, espectador, presença, corpo e espaço mesclam-se para orientar essa escrita, calcados em todas as premissas e entendimentos já anunciados. O ator/performer precisa estar relacionado ao espaço urbano, em contato com seu corpo e (d)o Outro, e estar atento a essas imbricações, pois só assim poderá construir sua arte. Sendo o espaço urbano também um reflexo do tempo passado e do presente, por carregar em si objetos que estavam no passado e ter a presença do tempo atual para ser feito, o ator/performer pode e deve utilizar-se dele como base para criação, enriquecendo a si mesmo e seu fazer. O próprio ator/performer não se encontra apartado de seu ambiente, é relacionado a ele, e nele elabora suas

(a) apresentações, performatividade e teatralidade como potências do fazer. Absorvendo do meio e voltando-se a ele, as relações entre ator/performer e lugar, aliadas ao público: relações corporais com o Outro podem ser uma possibilidade de discussão profícua para quem tem interesse nas artes da cena contemporânea.

1 ENTRE!

Esse capítulo abarcará a relação entre o teatro e a performance para a convergência e o entendimento de um teatro performativo (FÉRAL, 2015), suas características e realizações.

A obra *Fragmentos de Corpos Urbanos* (2016), realizada pela Cia. Última Hora em Dourados/MS e Pelotas/RS, cuja direção artística e atuação performativa foi feita por mim, constitui exemplo que permeará essa tese em todos os capítulos, como agulha e linha para uma costura. Indo e vindo e em diferentes momentos – e adensando-se mais ao final, será mote e investigação pessoal para esse estudo, em que pude perceber de forma mais latente os conceitos que trago a seguir.

Compreendendo o(s) teatro(s) performativo(s)⁴, passarei para os conceitos de teatralidade e performatividade, tecendo por final a noção de ator/performer.

1.1 TEATRO PERFORMATIVO

Parece-me que primeiro veio a atriz e depois a performer. Assim como cronologicamente⁵ veio primeiro o teatro e depois a performance. Mas, junto a isso, o questionamento: será que é mesmo assim? Para melhor entender esta questão,

⁴ Aqui refiro-me a teatro(s) performativos(s), com o plural entre parênteses, por entender que não existe apenas um tipo ou forma para esse teatro performativo, mas várias, naquilo que Hans-Thies Lehmann (2007) também explica através de seu “pós-dramático”, que deveria ser plural, pois o teatro é plural, variável, intercambiante. Assim, ao me referir ao teatro performativo, entendo que ele possui uma série de desdobramentos e aberturas, todavia não possuo o intuito de aprofundar-me em todas, apenas de indicar que o que trago nesta pesquisa é um entre tantos. Portanto, ao remeter-me ao teatro performativo, mesmo que o termo esteja no singular, refiro-me à multiplicidade teatral e suas diversas possibilidades dentro do teatro contemporâneo.

⁵ Quando escrevo a palavra “cronologicamente” me baseio em uma “história” escrita de ambas modalidades artísticas, principalmente calcada em Goldberg (2006) e Glusberg (2008), que entendem a performance como provinda das vanguardas artísticas europeias no início do século XX. Porém compreendo que a história não é linear, mas irresoluta, em que seria mais prudente falar em desdobramentos que se se sobrepõe no tempo, que uma cronologia contínua. Neste sentido, vale lembrar que a performance para Schechner (2006) está inerente inclusive no teatro, e perpassa muitas camadas artísticas e sociais. Aqui, o foco é a performance em que um artista se propõe a realizar, e se entende e denomina como performance/performativo.

faço breves colocações sobre o teatro atual e sua relação com a performance. O enfoque será dado na performance por entender que o teatro contemporâneo segue seus passos bastante apoiado nela, imbricando-se a ponto de perder-se, mesclar-se, reinventar-se. Segundo Patrice Pavis, teórico francês e pesquisador do campo teatral,

Desde os anos de 1990, a natureza do teatro e a concepção que temos dele mudaram consideravelmente. [...] Trata-se do teatro na tradição ocidental grega [...], a arte da performance; ou então, uma performance cultural entre muitas outras, uma mídia tomada em uma intermedialidade, uma arte híbrida ou, ainda, um evento no espaço público? (2017, p.11).

Respondendo ao autor, todos. O teatro é, desde sua origem, uma arte efêmera, criadora, híbrida por natureza, apropriadora de outras vertentes. É um *entre* artes, e faz-se exatamente nesta relação. Féral complementa: “O teatro permanece um sistema *flo*, dificilmente definível” (2015, p. 14). Por “sistema flo”, entendo algo flutuante, móvel, fluido, sem podermos fixar limites ou barreiras muito delimitadas, ainda que existam. O termo “teatro” é extremamente volátil, adaptando-se a novas formas, cristalizando-se e modificando-se, como a lava de um vulcão em erupção que, ao tocar na superfície, cristaliza-se por um momento para logo após tornar a ser lava novamente e continuar seu curso. Sob o risco de também ser essa lava, informe e passageira, considero nesta tese o teatro como um *entre* teatro e performance. “Entre” no sentido de preposição e verbo: um convite a uma porta, uma entrada (*entre*, do verbo *entrar*); e um meio, uma intersecção (*preposição entre*), nas palavras de Féral (2015), um teatro performativo.

O teatro possui extenso estudo que tenta entendê-lo desde rituais dionisíacos na Grécia Antiga. O termo teatro transporta esta bagagem secular, transformada e renovada com o passar do tempo, investigada a fundo. Falar em teatro significa trazer esse peso que a própria palavra carrega em séculos de transformação. Já a performance, tem data definida de sua aceitação a partir dos anos 1960 – segundo alguns autores, como Sally Banes (1999) e RoseLee Goldberg (2006), entre outros – e vem de uma efervescência cultural pautada mais nas artes plásticas que no próprio teatro – ainda tendo Banes e Goldberg como aporte teórico. A performance

surge quase como “[...] uma contrapartida cultural para o que estava sendo produzido na época, uma vanguarda da vanguarda” (GOLDBERG, 2006, p. VII).

Por ser anterior, o teatro já possui algumas definições, tentativas de entendimento de seu fazer e mesmo conceitos que estão intrínsecos a sua *práxis*. O textocentrismo que Odete Aslan (2003) e Jean-Jacques Roubine (2003) nos trazem, localizado mais especificamente na Europa do século XX e que dá passagem ao movimento cênico nos anos posteriores, foi estudado e investigado a fundo por interessados no fazer teatral. O teatro já foi reino do dramaturgo, ou autor; do diretor, ou encenador; do figurinista; do cenógrafo; e até mesmo do ator. Mas o fato é que o teatro está sempre em movimento, reinventando-se até o ponto de implosão e explosão. Atualmente, considero o teatro como performativo (FÉRAL, 2015) entrelaçando teatro e performance, podendo se localizar dentro de uma caixa cênica, e/ou mesmo fora dela.

Para Daiane Dordete Jacobs (2011), estudiosa brasileira, as mudanças no teatro fundam-se juntamente com a performance e, segundo a mesma, no teatro, o lugar de onde se vê transforma-se no lugar onde se faz (de *theatron* para *praxicon*). O real e o simulacro, “[...] a representação e a presentificação do self, personagem e persona se misturam, em fronteiras borradas e líquidas” (JACOBS, 2011, p. 9). O embaralhamento dos sentidos transforma o ato performativo em ação, em execução e em ritual – muito próximo à denominação de performatividade, a ser esmiuçada posteriormente. Há a supervalorização da materialidade cênica em detrimento da narrativa cênica aristotélica, dando relevos e texturas ao espetáculo, mais que sequência lógica e unidade. Goldberg complementa:

Assim, a linha divisória entre teatro tradicional e performance tornou-se indistinta, a ponto de os críticos de teatro começarem a escrever sobre a performance, mesmo tendo-a ignorado quase totalmente até 1979, quando a análise das obras desta arte era deixada a cargo dos críticos de artes plásticas ou da música de vanguarda. Não obstante, foram obrigados a reconhecer que o material e suas aplicações tinham origem na arte da performance e que o dramaturgo/performer ostentava, de fato, uma formação de artista. (2006, p. 189).

Portanto, através da contaminação, as fronteiras entre teatro e performance encontram-se híbridas, borradas. A razão deste emaranhado se dá em função de

dois conceitos inerentes às suas “modalidades”: a teatralidade (referente ao teatro) e a performatividade (referente à performance). O teatral e o performativo entram em um patamar em que fica difícil de separá-los, ou mesmo distingui-los.

Em *Fragmentos de Corpos Urbanos* (2016) pude perceber esse emaranhamento latente, em cenas pré-estabelecidas, como no teatro, mas que davam lugar a outras cenas, quando na rua, nos locais de apresentação. Uma dessas cenas consistia em dançar com um ovo em cima de uma colher, em partituras corporais fixas, coreografadas anteriormente. Quando o ovo caía da colher, desabávamos também no chão. Ao realizar essa cena em uma sala, e mesmo em um palco tradicional, o ovo invariavelmente despencava em um momento próximo, devido ao movimento e posição corporal. A própria queda era ensaiada. Porém, na rua, mesmo que já soubéssemos toda a coreografia, todos os movimentos pré-determinados, era uma incógnita saber quando o ovo cairia, e de que forma iríamos para o chão. Havendo deslocamento na coreografia, houve espaços em que tombávamos ou no meio fio, na calçada de uma rua, ou na grama de um parque. Performatividade trazida pelo ambiente, gerando diferentes teatralidades em diferentes espaços.

Sobre o performativo, John Langshaw Austin (1911-1960), filósofo inglês, foi quem primeiro apresentou o termo, afirmando que “[...] performativo refere-se a casos que a emissão de um enunciado é também a realização de uma ação”.⁶ Mesmo Austin tendo sido o primeiro a cunhar o termo performativo, este colocou a performatividade nos atos da fala, dando a entender que uma fala, proferida por uma autoridade, pode também executar uma ação. A valorização da ação parece concentrar o potencial da performatividade, assunto que abordaremos com mais profundidade na próxima subseção.

Richard Schechner, estudioso norte-americano da performance, define o termo performar de acordo com as seguintes ações:

⁶ Citação retirada do site “O que são os estudos da Performance?”, que compila estudiosos do mundo inteiro para dialogar sobre a performance, entre eles Diana Taylor (*New York University*) e Marcos Steuernagel (*New York University Abu Dhabi*). Disponível em: <<http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/o-que-estudos-da-performance>>. Acesso em 18 nov. 2017.

1. ser (*being*), ou seja, comportar-se (*to behave*). Ser, diz Schechner, é a própria existência, que pode ser ativa ou estática, linear ou circular, expansiva ou contrativa, material ou espiritual;
2. fazer (*doing*), é a atividade de tudo que existe, desde os quarks até os seres humanos;
3. mostrar fazendo (*showing doing*), ligado à natureza dos comportamentos humanos. “Mostrar o que se faz” consiste em “performar” (*to perform*), em dar-se em espetáculo, a exhibir (ou exhibir-se), em sublinhar a ação;
4. explicar essa “exposição do fazer” (*explaining showing doing*). Tal ação é o campo dos pesquisadores e dos críticos e consiste em refletir sobre o mundo da performance e do mundo como performance (performatividade). (SCHECHNER, 2006, p. 28; MOSTAÇO et al., 2009, p. 63; FÉRAL, 2015, p. 118).

A partir dessas ações, podemos englobar não apenas performances artísticas na modalidade da performance, mas aspectos cotidianos e fragmentos de vida, posto que todos agem, são, fazem, comportam-se e mostram o que fazem como parte da vida. Com o risco de expandir-me demasiadamente e entendendo as imbricações do conceito na vida e nas ações corriqueiras, nos ateremos às ações artísticas.

Retomando o hibridismo entre teatro e performance, os seguintes elementos foram apontados por Marvin Carlson como inerentes à arte da performance:

- (a) presença de um antiestabelecimento, provocativo, não convencional, intervencionista ou postura de performance; (b) oposição ao acomodamento da arte da cultura; (c) textura multimídia buscando como seu material não apenas corpos vivos de performers, mas também imagens de mídia, monitores de televisão, imagens visuais, filme, poesia, material autobiográfico, narrativa, dança, arquitetura e música; (d) interesse pelos princípios de colagem, reunião e simultaneidade; (e) interesse em usar materiais ‘in natura’ e também ‘manufaturados’; (f) dependência das justaposições incomuns de imagens incongruentes aparentemente não relacionadas; (g) interesse pelas teorias de jogo [...] incluindo paródia, piada, quebra de regras e destruição de superfícies estridulantes e extravagantes; (h) indecisão sobre a forma. (CARLSON, 2009b, p. 93).

Compreendendo que as particularidades acima não ditam as regras nem do campo da performance, nem do campo teatral, pois ambos são por demais abrangentes e assim se permitem ser, considero que o(s) teatro(s) performativo(s)

funda(m)-se em muitos desses elementos, podendo se encontrar em um entre-lugar, um deslizamento recorrente e constante entre performance e teatro.

Entre-lugar, originado de Silviano Santiago nos anos 2000, aponta o entendimento de intercruzamentos entre dois lugares, onde apenas um lugar não é tido como absoluto e correto, mas a interação entre mais de um lugar, e mesmo a inversão dos valores do lugar. Entre-lugar como espaço de desarticulação, em que se possa lançar um novo olhar ao já observado (SANTIAGO, 2000). Um lugar de intervalo, intersticial, uma zona de contato, fronteira. Não me cabe neste momento aprofundar o termo trazido por Santiago (2000), apenas utilizá-lo para poder elucidar as questões que trago.

Desta forma, tentar delimitar as fronteiras entre o teatro e a performance não está em questionamento, apenas apontar onde uma imbrica-se na outra. No final dos anos 1980, assim estava a “evolução da performance”, segundo Marvin Carlson:

De um lado, havia a performance como ela era, em grande parte desenvolvida na Califórnia e em Nova Iorque – na obra de um único artista podemos notar que a técnica em si é apenas parte do treinamento, usando material da vida cotidiana e raramente fazendo o papel de um personagem convencional, enfatizando as atividades do corpo no tempo e no espaço, em algumas vezes enquadrando o comportamento natural, noutras vezes expondo as habilidades físicas virtuosísticas ou as exigências físicas extremamente desgastantes, e se voltando gradualmente a explorações autobiográficas. Por outro lado, houve uma tradução nem sempre designada como performance mesmo depois de 1980, mas geralmente incluída em tal trabalho, de espetáculos mais elaborados não baseados no corpo ou na psique do artista individual, mas dedicada à exibição de imagens não literárias visuais e orais, sempre envolvendo espetáculo, tecnologia e *mixed media*. (2009b, p. 120).

Estas características apontadas por Carlson foram sendo absorvidas pelo teatro, e considero que contribuíram para o teatro tornar-se performativo: um teatro não tão baseado em um texto ou dramaturgo⁷, como indicavam Aslan (2003) e Roubine (2003), mas decorrente do processo de criação, assim como a performance de Schechner (2006): ser, fazer, mostrar fazendo. O cotidiano da vida como base,

⁷ Sobre esse tema recomendo o capítulo IV, *As seis tentações do teatro*, 2. *O teatro, servidor do texto* (p. 141-149), do livro *Introdução às grandes teorias do teatro* (2003), de Jean-Jacques Roubine; ou os dois primeiros capítulos do livro de Odete Aslan (2003), *O ator no século XX* (p. 1-46).

que se utiliza da própria rua como situação para ação; um teatro que escapa da caixa cênica e mistura-se com a cidade que o envolve, que extrapola o personagem e adentra a vida.

Desta forma, falo de um teatro que está aberto para abarcar mídia, tecnologia, espaços não convencionais; especificamente um teatro urbano que se utiliza da vida corriqueira como base, do ambiente como matéria-prima para sua criação e execução.

Um teatro como o do grupo suíço-alemão *Rimini Protokoll*, fundado em 2000 por Helgard Kim Haug, Stefan Kaegi e Daniel Wetzel, que busca a rua como forma de teatro e são famosos por suas intervenções. Mixando rádio, vídeo, teatro e outras modalidades, o grupo já ganhou diversos prêmios, e muitas de suas performances/teatros aproximam-se daquilo que busco investigar.

Figura 1 – *Torero Portero*, espetáculo na rua com porteiros



Fonte: site oficial do grupo Rimini Protokoll⁸

Na Figura 1, podemos visualizar três pessoas conversando numa calçada. Em 2001, Stefan Kaegi postou em um jornal argentino uma entrevista de emprego, em que três porteiros se candidataram. O que aconteceu depois foi que estes porteiros

⁸ Mais informações sobre o grupo *Rimini Protokoll* podem ser retiradas do site: <<https://www.rimini-protokoll.de/website/de/>>.

foram selecionados para atuar em uma rua movimentada de Córdoba, em que relatavam fatos que viveram enquanto porteiros, situações de seus cotidianos, como salvar gatos da máquina de lavar, discutir como estudantes são maus inquilinos, etc. A plateia foi localizada dentro de uma vitrine de loja e os observava através do vidro; uma “inversão” proposta pelo diretor. A intenção era colocar aqueles que sempre estiveram “do lado de cá do vidro” (os porteiros) em foco. Microfones foram utilizados e captaram o que os porteiros falavam, amplificados dentro da vitrine em que os espectadores se encontravam. Este espetáculo também foi apresentado em outubro de 2005 em São Paulo, contando com a participação de porteiros brasileiros. A instância que interessa aqui é a utilização da rua, da cidade como *locus* cênico, e apontar para outras questões, como os relatos quase documentais, reais na cena. Um teatro do real. Real porque se utiliza não de personagens, mas de histórias de vida, não de atores, mas de pessoas que efetivamente viveram aquilo que relatam. Segundo Bellotto e Isaacsson, sobre teatro do real:

Os procedimentos e estéticas que se valem dessa acepção são variados e servem para identificar teatros que incluem no seu interior algum elemento que remeta ao real factual: teatro documentário, teatro da realidade, biodrama, docudrama, site-specific, hiperrealismo, e todas modalidades de espetáculos que utilizam dados da realidade como elemento do discurso, muitas vezes explicitando essas fontes em cena. (2017, p. 6).

No caso de *Torero Portero*, o diretor se concentra em dados da realidade e os coloca no centro do discurso cênico: a conversa entre porteiros sobre suas vidas. A localização do espetáculo (na rua) também insere a situação no seio da urbanidade vivida pelos mesmos, pois os atuantes observavam a vida através de um vidro com vistas à rua.

No Brasil, o grupo *Erro*, de Santa Catarina, que completou 18 anos em março de 2019, nasceu “[...] a partir do objetivo de seus integrantes de experimentar a arte como intervenção no cotidiano das pessoas e sua interdisciplinaridade de conceitos e áreas de linguagem”⁹. Na obra *Geografia Inutil*¹⁰ (2014), o grupo formou uma banda que se apresentava no centro de praças e outros locais urbanos.

⁹ Citação retirada do site: <<http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/2001/03/13/sobre-o-erro/>>. Acesso em 18 dez. 2018.

Criado a partir do intercâmbio artístico entre o grupo e o dramaturgo romeno Peca Stefan, o grupo montou um show, quase um concerto, em que os atores tocavam, cantavam, dançavam com roupas de carnaval (Figura 2), apresentavam placas com os dizeres “*I need money to be a hero*”, ou “*Ne\$secito diñero para \$amba*”; e ainda finalizavam a apresentação com os atores trajados de Batman, Super-Homem e Homem-Aranha.

Figura 2 – *Geografia Inutil*, em que artistas estão em locais públicos



Fonte: site oficial do grupo Erro¹¹

Questionando a identidade cultural, sob a imagem de estereótipos (fantasias de carnaval e super-heróis), foi trazida à rua uma banda que também vendia seu LP, com músicas que perpassavam sete línguas: latim, francês, italiano, espanhol, português, romeno e inglês. Perfazendo turnê pela Europa, o grupo utilizava-se do espaço urbano como palco de seu show, visando captar espectadores transeuntes.

¹⁰ Para visualização de vídeos e maiores informações sobre o espetáculo, acesso em: <<http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/2018/08/06/geografia-inutil-5/>>.

¹¹ Mais informações sobre o grupo *Erro* podem ser retiradas do site: <<http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/2001/03/13/sobre-o-erro/>>.

Neste espetáculo-show, a rua era palco, subsídio, vitrine e reflexão, lugar de encontro entre atores e espectadores, imagens-espelho difusas colocadas em exposição. Em certos momentos você não encontrava os limites definidos, ou tinha dificuldade em entender a separação entre palco e plateia, numa mescla interessante entre cena e vida urbana, em que o espectador se sentia convidado a penetrar neste teatro, fazendo parte da performance. Na Figura 2, podemos visualizar duas atrizes em um monumento da cidade, dançando com a estátua, porém a espectadora de azul que se encontra à direita da figura poderia também ser confundida com as atrizes, mesmo estando apenas de passagem ou observando a cena. De fato, para alguns espectadores, ela era parte da cena que se formava, borrando as fronteiras entre rua, cidade e palco, entre teatro, performance e vida. Aqui não se trata apenas de utilizar a rua como palco, mas de transformá-la em algo mais, outra espacialidade criada no meio da própria concretude do espaço. Um teatro que se apresenta realidade dentre as artificialidades urbanas e corriqueiras, para que uma nova paisagem da cidade possa surgir.

Ainda no Brasil, o grupo Falos & Stercus, de Porto Alegre/RS, fundado em 1991, também se tornou conhecido por suas intervenções urbanas “aéreas”, além de espetáculos que questionavam a cidade e a sociedade. O diretor Marcelo Restori traz em sua obra *O voo das Fêmeas* (2003 e 2004) uma nova composição no espaço do Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre.

O ambiente ocupado pelo grupo estava abandonado pelo hospital, sem luz e água, e servia como depósito de sucata e lixo. O grupo revitalizou esse espaço e o rearranjou, fazendo-o de sede de seus espetáculos. Utilizando técnicas em tecido, rapel e acrobacias aéreas, *O voo das Fêmeas* traz o tema da perversidade feminina, em que mulheres sobrevoam o espaço aéreo e tomam as paredes do hospital gaúcho¹², conforme figura a seguir.

¹² Mais informações sobre o grupo *Falos & Stercus* podem ser retiradas do site: <<http://ocupacaocenica.blogspot.com/2008/11/falos-stercus.html>>. É também da página de facebook do grupo: <<https://www.facebook.com/FalosEStercus/>>.

Figura 3 – O voo das Fêmeas, espetáculo aéreo em hospital



Fotógrafo: Fernando Pires

Não apenas revitalizando um espaço inutilizado, o grupo pode conceder novos sentidos e significados ao hospital, trazendo ao público novas maneiras de se olhar para o espaço, seja de forma artística ou outra.

Utilizando amplamente espaços alternativos, Falos & Stercus encontra-se entre o teatro de rua e a performance, um teatro físico, um lugar em que o coletivo, o público e as formas de se entender teatro são convertidas e ajustadas a um novo fazer; um fazer que engloba outros fazeres, um fazer múltiplo, que abarca ambiente e atuante.

Para entender esse fazer, levanto a seguir os conceitos e discussões que considero fundamentais à arte do ator/performer e do(s) teatro(s) performativo(s), compreendendo o ator/performer, a presença, o espectador, o corpo e o espaço como elementos essenciais para que se possa criar a teatralidade e a performatividade, ideias-chave para esse estudo. Partindo, então, do entendimento de teatro performativo de Féral (2015), que compreende que possui íntima relação com a performance, onde se encontra o teatral, e a teatralidade, e mesmo a performatividade neste teatro? É isto que debateremos a seguir.

Estes primeiros capítulos serão uma primeira delimitação deste(s) teatro(s), na busca de contextualizar o que entendo por teatro(s) performativo(s) e sua relação com o ambiente e o espectador; esboçando como a performatividade e a teatralidade podem estar relacionadas para a eclosão deste teatro, trazidas à tona como cerne do teatro contemporâneo e, precisamente, o local de encontro entre o ator e o performer.

1.2 TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE

Entendendo que ambas as denominações partem de seus radicais: teatro – teatralidade, e performance – performatividade, até onde uma está imbricada na outra? Quais seus entrecruzamentos e suas divergências? E principalmente: como elas convergem para a realização de um teatro performativo, relacionando ator/performer, espectador e ambiente?

Em *Fragmentos de Corpos Urbanos* (2016), percebi que estávamos diante de um teatro performativo, que tentava entender em que ponto a teatralidade e a performatividade se imbricavam para fazer surgir esse teatro. Baseados na ação, intencionando performatividade, e buscando um olhar diferenciado do espectador, mirando na teatralidade, pude experimentar corporalmente como esses dois conceitos se davam, e principalmente se misturavam para a criação de um teatro performativo. Partamos, primeiramente, da teatralidade.

Teatralidade é entendida inicialmente como ponto que está atrelado e intimamente ligado ao teatro, desde o entendimento de uma fábula ou enredo, como no teatro dito “tradicional”, incluindo a execução de uma história com início, meio e fim, sob o ponto de vista Aristotélico, com vias à significação para o público. A teatralidade está ligada ao sentido, ao significado que o espectador¹³ dá àquilo que ele enxerga no palco, como ele “entende” o que vê. Teatralidade como construção e emergência de um sentido, um significado – por parte do espectador –, visualizado

¹³ Em próximo capítulo, o espectador tem lugar de destaque e é discutido mais profundamente.

através da ação do ator/performer. Matteo Bonfitto, pesquisador e artista brasileiro no campo de teatro e performance nos coloca a seguinte afirmação:

[...] a teatralidade não pertence a sujeitos ou objetos, mas é o resultado de dinâmicas perceptivas que envolvem um observador e um observado, cuja relação pode ter início ou pelo ator que age intencionalmente nesse sentido ou pelo observador que transforma o outro que passa assim a ser espetacularizado, ocupando um espaço diferente do cotidiano [...]. (2013, p.170).

Dessa forma, a teatralidade está localizada em um “deslocamento perceptivo”, que produz uma ficção, gera uma nova realidade no momento da ação ou espetáculo. A teatralidade é, portanto, processo, produção de quem vê, que cria um espaço¹⁴ outro, uma ficção emergente. Essa teatralidade está vinculada à criação de um outro espaço que não o cotidiano, provindo do espectador, que visualiza no ator uma possibilidade latente de imersão de novas ficções. Aí reside a alteridade da teatralidade, feita na relação direta entre ator-espectador. Note que a teatralidade só é possível através da seguinte *relação*: está no campo do *olhar* (do espectador), baseado em uma *ação* (do ator/performer), criando um novo *espaço* (ficção). É esta relação que pretendo esmiuçar nesta subseção, e que considero fundamental para um teatro performativo.

A teatralidade é inerente ao teatro desde seus primórdios, pois a criação de um novo espaço ficcional através do olhar do espectador sob estímulo do ator é a base da formação e do treinamento do ator. O ator busca em sua prática diária uma forma de realizar ações em cena que permitam ao público a construção deste olhar diferenciado, para que se possa ver, através de símbolos e ações, outro espaço que não um palco de madeira, mas um quarto, uma sala, uma rua...

Patricia Leonardelli indica que a teatralidade é uma ruptura, um recorte, um olhar de reconhecimento do espectador, sem prescindir, necessariamente, de atores, pois, para ela, a partir de Féral, “a teatralidade demanda um encontro de *alteridades*, não necessariamente de *indivíduos*.” (LEONARDELLI, 2011, p. 5). Neste íterim, a teatralidade pode ser reconhecida em fatos cotidianos, ou qualquer coisa ou situação que desperte em alguém esse “âmbito” deslocado da realidade,

¹⁴ O espaço também será abordado de forma mais concisa em capítulo posterior.

essa nova reconfiguração espacial e temporal. É como se teatralizássemos algo, e isso gera a teatralidade. Isto, de fato, seria a própria teatralidade. É um jogo de efabulação, como explica Leonardelli (2011). Efabular no sentido de criar fábulas, narrativas, imaginações. Dar sentido a algo, diferente do seu sentido original: ressignificar. Ela não possui fórmula nem características específicas, é o resultado de um processo emergente no aqui-agora da encenação, e pode ser vista em outras formas, inclusive no dia-a-dia. “O que a teatralidade faz é evidenciar ao espectador o espetacular, a construção de uma ficção. De todas as artes, o teatro é o lugar em que melhor se efetua esta experimentação” (BELLONI, 2014, p. 160).

De fato, podemos ressignificar uma árvore, um cachorro atravessando uma rua, um voo de um pássaro. Para tanto, precisamos apenas de um pouco de imaginação e disponibilidade ocular para percebermos as coisas diferentemente. Criamos histórias em ações simples, como um cachorro atravessando a rua. Damos objetivos, circunstâncias e vida ao cachorro, que não tem a menor consciência daquilo que estamos fazendo, algo semelhante ao enxergarmos figuras animadas nas nuvens.

Essa ressignificação pressupõe a emergência de algo novo em algo que não é novo (como quando vemos um dinossauro – algo novo – no céu – algo que não é novo), uma ruptura do momento presente em determinado espaço. “[...] a ruptura surge como o instante imprevisível em que ocorre um tipo de afetação específica nos participantes” (LEONARDELLI, 2011, p. 8). Aqui, faço comentário sobre os participantes, pois nesta pesquisa considera-se, principalmente, os participantes como indivíduos, sujeitos. Sem a exclusão dos indivíduos, e focando apenas nas alteridades, como escrito anteriormente e indicado por Leonardelli, mas a efetiva participação entre Eu e outro, sendo este outro, alteridade, e também um sujeito. Pois se temos o outro, a alteridade, um objeto, este não se afeta pelo nosso olhar, mas nosso olhar o afeta (a nuvem transformada em dinossauro).

O objeto (nuvem) não possui consciência dessa afetação, diferente do indivíduo. Em minha visão, esta consciência é necessária para que a teatralidade ocorra, pois só quando a evocamos é que podemos perceber que algo foi deslocado, e é aí que a teatralidade acontece. Uma nuvem pode ser sujeito/alteridade da teatralidade para alguém, mas não existe troca, intenção, ou consciência da nuvem em ser teatralizada. Ela o é através de nossa afetação e

nosso olhar por/para ela. Não é esse tipo de teatralidade que interessa nesta tese, mas a teatralidade presente na ação do ator/performer que se utiliza da nuvem de maneira consciente para criar uma nova realidade/espacialidade, ressignificar uma situação. Assim, acredito que a teatralidade se faz no vaivém das significações conjuntas entre ator/performer e espectador, ambos sujeitos, indivíduos, e o próprio meio.

Segundo Josette Féral (2015), a teatralidade é mais o reconhecimento de um espaço de ficção, em que a relação entre ator e espectador revela a teatralidade, que está mais do lado do espectador. O público tem a consciência de saber ser teatro, sabe da intenção desse teatro e a partir daí vê o espetacular. É a partir da intenção consciente do ator/performer e do espectador que temos a chave para o conceito de teatralidade que, segundo Bonfitto (2013), está na relação entre ator e espectador, na intenção do ator que é entendida pelo espectador e pode transformar a realidade em uma outra, criando esse outro espaço. Assim, acontecimentos cotidianos podem se tornar ficção, através da intencionalidade partida do ator/performer e do *olhar* do espectador. Sobre o olhar do espectador, Féral complementa:

Ele transformou em *ficção* o que pensava surgir do cotidiano; semiotizou o espaço, deslocou os signos e pode lê-los em seguida de modo diferente, fazendo emergir o simulacro nos corpos dos *performers* e a ilusão onde, supostamente, ela não estaria próxima, ou seja, em seu espaço cotidiano. Nesse caso, a teatralidade surge a partir do *performer* e de sua intenção expressa de teatro. Mas é uma intenção que o espectador deve conhecer, necessariamente, sem o que não consegue notá-la, e a teatralidade lhe escapa. (2015, p. 85).

Nesta citação, percebemos as três características já colocadas, e que considero importantes para a questão da teatralidade e do teatro performativo: 1) a *intenção* do ator/performer, 2) o *olhar* do espectador que entende e valida essa intenção e 3) a ruptura do *espaço* em algo mais.

O ator/performer projeta a intenção – sob a forma de ação – para que o espectador, juntamente com o ator/performer, possa realizar a ruptura do espaço em algo mais. Isso acontece quando um ator de palco olha para uma cruz na boca de cena e lamenta a morte do irmão, dizendo estar sobre seu túmulo, e o espectador, a

partir da intenção do ator, entende a cruz como sepultura e é reportado a um cemitério. Ocorre quando um ator/performer programa uma ação para causar certa impressão e deseja que o espectador “embarque” com ele. Ela ocorre neste movimento de vaivém, de cumplicidade, de compartilhamento.

A teatralidade existe na coexistência e relação direta entre ator/performer e espectador, interação realizada no momento exato da apresentação, criação conjunta de um novo espaço, quebra de fronteiras pré-estabelecidas e espaços predeterminados, emergência de novos lugares e sentidos. Essa teatralidade é fruto corporal da ação do ator/performer e da plateia aliado ao entorno, ao ambiente em que está, independente da predominância de quaisquer dos elementos, mas presente precisamente pela sua relação e interação.

Para Paul Zumthor, (1915-1995), crítico e linguista suíço, o vetor da teatralidade encontra-se pendendo para o lado do espectador: “A condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto” (2007, p. 41); ou seja, a teatralidade está no olho do espectador que altera o espaço (ZUMTHOR, 2007). O público deve, portanto, segundo o autor, dar um sentido àquilo que vê e ouve; efabular, criar uma narrativa própria, ressignificar o espaço e o tempo; aí está o cerne da teatralidade. Em relação ao espaço:

Quanto ao espaço, surge como portador de teatralidade porque o sujeito percebe nele relações, uma encenação do espetacular. Essa importância do espaço parece fundamental a toda teatralidade, já que a passagem do literário ao teatral sempre se funda, prioritariamente, sobre um trabalho espacial. (FÉRAL, 2015, p. 84).

E ainda:

A condição da teatralidade seria, portanto, a identificação (quando é produzido pelo outro) ou a criação (quando o sujeito a projeta sobre as coisas) de um *outro espaço*, espaço diferente do cotidiano, criado pelo olhar do espectador, que se mantém fora dele. Essa clivagem no espaço é o espaço do outro, que instaura um fora e um dentro da teatralidade. É um espaço fundador da alteridade da teatralidade. (FÉRAL, 2015, p. 86).

Espaço real e virtual, posto que baseado no real para se fazer emergir o virtual. Espacialidade que concentra temporalidade, formas e simbólico; necessários para a emergência de uma ficção através do olhar do espectador, e para esta tese elemento primordial e transformador do ator/performer e mesmo do espectador. Leonardelli complementa:

A teatralidade de Féral é uma condição humana, um olhar, uma maneira de recolocar a si e aos outros (homens, palavras, objetos, sensações) no espaço, e de recolocar o próprio *espaço de encontro* noutro espaço, pela criação do espaço ficcional. (2011, p. 10).

A teatralidade está, desse modo, num *entre* espaços, um entre-lugar, espaço suspenso, virtual. Está na conversa dos porteiros em uma calçada (*Torero Portero*, de Rimini Protokoll, 2001), num teatro-show em uma praça com personagens vestidos de forma carnavalesca e fantasiosa (*Geografia Inutil*, do Grupo Erro, 2014), no balançar de uma moça em um tecido dentro de um hospital (*O voo das Fêmeas*, do Grupo Falos & Stercus, 2004). Está quando assistimos a um espetáculo, seja teatral, de dança ou circo, e nos deixamos afetar e nos transportar para um lugar outro, espaço suspenso, virtualizado no momento do evento. Alguns poderiam dizer que aí reside a “mágica” do teatro ou do espetáculo: na capacidade que o artista tem de conseguir compartilhar com o espectador esse outro mundo, espaço ficcional emergido da ação do ator (performatividade) e do olhar do espectador (teatralidade) dentro de um espaço, um *entre* (preposição e verbo).

É um plano virtual criado na urgência e emergência da performatividade latente do ator/performer. Portanto, para que a teatralidade ocorra, deve-se, *anteriormente*, investigar-se uma possível performatividade. Leonardelli (2011) ainda explica que a performatividade está “dentro” da teatralidade. Para que a teatralidade, a efabulação, por parte do espectador se crie, e a consciência se instaure, é necessário que exista a performatividade de forma potente através do sujeito performativo – o ator/performer.

Porquanto, sem o espectador não se dá teatralidade, mas sem uma intenção, uma consciência para se criar a teatralidade, a mesma pode tornar-se frágil. E para

que a teatralidade ocorra de forma efetiva, a mesma deve vir à tona através da *ação* do ator/performer. O que interessa nesta tese é este espaço desejado pelo ator/performer percebido pelo espectador e transformado em outro espaço com novas leituras do espaço físico real em questão, o *entre*. Essa fratura espacial, uma rachadura do real ficcionalizado em alteridade, a construção deste novo espaço pelo olhar do espectador e pela *ação* do ator/performer é o cerne da teatralidade, instaurada na relação ator/performer-espectador-espaço(s), constituída graças, também, à performatividade através da *ação*, a ser melhor discutida a seguir, e também abordada no capítulo sobre corpo – através da percepção/cognição.

Podemos entender que o teatro busca, desde o início de sua prática, essa teatralidade como fundamento básico de seu fazer. Seja por verossimilhança, colocando em um palco um cenário exatamente igual ao que seria um quarto ou uma sala (realismo/naturalismo), ou com apenas um objeto indicando um espaço, como uma lápide sugerindo um cemitério (peças de Shakespeare); ou através da *ação* do ator em cena, que transforma o invisível em visível, seja este invisível um objeto ou mesmo um lugar específico. Em todos os exemplos acima, a teatralidade surge através da intenção do ator/performer e do poder de transformação do espaço.

No(s) teatro(s) performativo(s), creio que a teatralidade e a performatividade encontram-se largamente calcadas na *ação*. Para além de sugerir algo com objetos, cenários, figurinos ou adereços, a *ação* do ator/performer é quem dá os limites da cena, gerindo espaços e ressignificando situações e ambientes, provocando um novo espaço ficcional. *Ação* que recorta não apenas o espaço ficcional, mas também o espaço real, que se imbrica no/do ator/performer e/para/ao espectador, e que será retomada várias vezes neste estudo, tentando abarcar possibilidades de vieses possíveis da *ação*.

O poder de transformar uma *ação* em algo espetacular, transmutar uma *ação* comum em teatro, coloca a teatralidade em movimento, brinca com a presença do ator em cena, e traz também à tona a performatividade. Performatividade ligada ao performativo, no aspecto mais simples da palavra. O ator no palco performa, no sentido que realiza *ações* conscientemente, de forma plena e efetiva. Ator no entendimento de atuante, fazedor, alguém que performa algo. Alguém que *age*, realiza uma *ação conscientemente*. Diferente de quando executamos a mesma *ação*

em nosso cotidiano, que pode ser de forma automática; no palco, essa ação é performada:

A diferença entre o fazer e ‘performar’, de acordo com esse modo de pensar, parece estar não na estrutura do teatro *versus* vida real mas numa atitude – podemos fazer ações sem pensar mas, quando pensamos sobre elas, isso introduz uma consciência que lhes dá a qualidade de performance. (CARLSON, 2009b, p. 15).

A “qualidade” performativa é distinta da vida real, portanto, pela consciência da ação. Enquanto no dia a dia repetimos ações por hábito, sem muito pensar sobre elas, no palco elas adquirem o *status* de ação performativa, pois, além de termos consciência das mesmas, já pensamos nelas anteriormente, ensaiamos essas ações para a cena.

Performatividade está, portanto, ligada ao fazer, ao real, à ação, ao desempenho do fazer e sua consciência. Aqui não se pretende nenhuma “leitura”, nem efabulação por parte do espectador – que estaria ligada à teatralidade, segundo Leonardelli (2011) ou Zumthor (2007) –, apenas que ele vivencie a ação. Porém, essa performatividade pode gerar certa frustração no público, por “não entender” o que está acontecendo. Afastado da teatralidade, resta ao espectador relacionar-se sinestésicamente com a ação performada, sentir, sem tentar dar sentido, mas desfazer sentidos enquanto se executam ações. Como coloca Féral,

O ato performativo se inscreveria assim contra a teatralidade que cria sistemas, do sentido que remete à memória. Lá onde a teatralidade está mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção e à ilusão cênica que a distancia do real, a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas. (2015, p. 127).

Nesta citação, podemos vislumbrar bem a divergência entre teatralidade e performatividade; enquanto a teatralidade está ligada à narratividade, ao sentido e ao significado, a performatividade une-se à forma em si, ação pura, jogo, de acordo com Féral (2015). No(s) teatro(s) performativo(s), o ator/performer apenas não quer mais a representação mimética dos personagens, e aspira por fazer e estar presente, mais que interpretar o papel – como no teatro dito tradicional. Ele deve

afirmar a performatividade (no sentido de ação mesmo, de mostrar o que é feito) do processo, mais que buscar um resultado pronto e acabado. A execução é mais importante que a finalização, sendo a ação foco central desse processo.

Em 2018, na cidade do Rio de Janeiro, tive a oportunidade de participar do seminário *Trans In-corporados #2: Construindo Redes para a Internacionalização da Pesquisa em Dança*, realizado em agosto no Museu de Arte do Rio (MAR). Mesclando dança e performance, presenciei diferentes performances e ações, nas quais pude verificar que a execução de ações, a performatividade, era foco das apresentações, sem uma suposta preocupação com “leituras” ou narrativas.

Na obra *Paisagens Inter-urbanas*, o Coletivo Líquida Ação, do Rio de Janeiro, foi para a rua, na frente do MAR, vestidos de branco, com baldes vermelhos, e puseram-se a pegar a água suja da baía de Guanabara (Figura 4). Ao coletar a água através dos baldes, aos poucos, todos os baldes foram enchidos com a água imunda, e após essa ação, os performers começaram fazer uma espécie de “caminhada” dos baldes até um monumento próximo à baía, na praça Mauá.

Ao se aproximar do monumento, a ação agora era focada em lavar a roupa que estava dentro dos baldes, para depois estendê-las nas escadas e no próprio monumento (Figura 5). Ao retirar as roupas dos baldes, pudemos perceber que se encontravam manchadas de vermelho, aludindo provavelmente a sangue. Após todos os performers terem realizado a retirada das roupas, com água fétida pingando no chão, os mesmos começaram a dançar na rua, uns com transeuntes, outros com a arquitetura urbana (monumento, banco da praça). Nesta performance, não havia uma intenção clara em relação a uma história a ser contada, ou mesmo uma “leitura” sobre aquilo que estavam fazendo, apenas a execução de ações, e a relação que poderia ser feita entre performers e público.

Ao final dessa performance, um senhor em um triciclo de propaganda aproximou-se dos performers, e com a caixa de som que tinha acoplada em seu transporte, colocou som de *funk*, desceu de seu triciclo e pôs-se a dançar junto com os artistas. Neste momento, pude perceber que a relação criada entre ator/performer e espectador, através da ação (performatividade) imbuída de um espaço específico (praça e rua do Rio de Janeiro) são elementos formadores da “mágica”, da criação do espaço ficcional e de ruptura, pois neste momento o resultado não importava,

mas o processo de execução das ações, que permitiu criar novas ações e possíveis novos processos no instante do acontecimento.

Figura 4 – *Paisagens Inter-urbanas*, coleta de água na baía de Guanabara



Figura 5 – *Paisagens Inter-urbanas*, roupas estendidas em monumento



Fotógrafa: Ariane Guerra (arquivo pessoal)

Ação que, para Austin (1911-1960), concentra-se inclusive na palavra e nos atos de fala, e não apenas no movimento corporal. Em Schechner (2006), o ser, fazer, mostrar o fazer e explicar o fazer são inerentes à performatividade, ao performar e à performance, tendo imbricações no dia a dia. Atendo-me apenas aos atos performativos conscientes de suas implicações e realizados por atores/performers em suas obras artísticas, cabe também apontar o comportamento restaurado¹⁵ como forma de consciência do ator/performer no ato de seu evento. Ação, enquanto fazer, re-fazer, e re-agir como características inerentes à performatividade.

Ser, se comportar, fazer – *being, behave, doing, perform*. Se retomarmos as ações que definem a performance, de acordo com Schechner (2006), e colocarmos uma intenção neste fazer, podemos seguir para o próximo passo: mostrar nosso fazer (*showing doing*), performar uma ação. Aqui se encontra a performatividade. Pois se analisarmos as primeiras ações, podemos verificar que as mesmas fazem parte da vida, e o que interessa aqui é a consciência dessas ações, a performatividade exposta das mesmas, o *showing doing*, performar com *status* diferente do cotidiano.

Já explicar a exibição do fazer (*explaining showing doing*), não está conectado à ação em si, sob o ponto de vista de quem faz, mas ligado à intelectualização do fazer, ponto em que estudiosos tentam entender – e explicar – aquilo que foi feito. É quase como se efabulássemos sobre a ação performada, ou seja, adentramos o campo da teatralidade, pois damos sentido e significação à ação, para conferir autonomia à performatividade.

Schechner, sob meu ponto de vista, confere à performance um caráter tanto performativo como teatral, pois, conforme pincelado acima, consegue inserir em seus quatro passos tanto a performatividade como a teatralidade, abarcando o fazer, a consciência da ação (performatividade), como a resignificação e entendimento desta, uma possível efabulação (teatralidade). Schechner, em seu terceiro ponto

¹⁵ Para Schechner, as performances são comportamentos restaurados, “[...] ações performadas que pessoas treinam e ensaiam” e ainda: “[...] comportamento restaurado sou ‘eu me comportando como se fosse outra pessoa’, ou ‘como sou ensinado a me comportar’, ou ‘como aprendi a me comportar’.” (SCHECHNER, 2006, p. 28 e 34, tradução nossa).

(mostrar fazendo), considera o próprio performar (executar a ação de forma cônica) em relação a outro, pois se estamos mostrando algo, mostramos esse algo a alguém, indicando a presença de um interlocutor, um espectador para que a ação possa ser “lida” e entendida.

Interessante perceber que a ação é *compartilhada*, apesar de possuir quase uma vetorização, que parte da ação/intenção do ator/performer (performatividade) e chega no público, que ressignifica essa ação no espaço (teatralidade). O compartilhamento dessa ação implica não o sentido único em que uma direção apenas é considerada (do ator/performer ao público), mas seu retorno, do espectador ao artista, por isso compartilhada, naquilo que Gabriele Sofia (2012) denomina espaço de ação compartilhado¹⁶ (SOFIA, 2012, p. 101). Desta forma, entendo que performatividade e teatralidade encontram-se imbricadas na questão performativa.

Acredito que Erika Fischer-Lichte corrobora essa ideia, pois, segundo Bonfitto (2013), ela considera o performativo como “elemento aglutinador de tensões, desestabilizador de dicotomias tais como sujeito e objeto, significante e significado, e é caracterizado por potencialidades aparentemente paradoxais” (BONFITTO, 2013, p. 182). Ao mesmo tempo em que é autorreferente, o performativo cria uma nova realidade naquilo que já estamos acostumados a observar – e se imbrica com a teatralidade e sua ruptura e criação de novos espaços.

A consciência do ato em si no momento de sua ação gera, entre o ator/performer e o espectador, um contato direto, uma ligação que tem implicações físicas e perceptivas, tornando o espectador ora ator, ora cúmplice do ator/performer. Em relação a isso, voltemos à Figura 2 (página 28), na obra *Geografia Inutil*, do grupo *Erro*, em que podemos vislumbrar esse contato entre ator/performer e espectador, transformando o público ora em ator, ora em cúmplice da cena.

Também temos o exemplo dado em *Paisagens Inter-urbanas*, em que público e performer identificam-se a ponto de compartilhar espaços e cenas, a exemplo do

¹⁶ Como espaço de ação compartilhado, temos o estudo dos neurônios-espelho, e associamos as ações do ator/performer com a percepção do espectador, a ser discutida melhor em capítulo posterior. Por agora, vale a indicação de uma intenção prévia do ator/performer como fonte de estímulo para o espectador, que deve ser considerada para a criação da própria performatividade e teatralidade.

senhor e seu triciclo sonoro. A essa identificação do público com o ator/performer, pode-se criar também uma noção de pertencimento, comunidade, “[...] às vezes exploradas através do contato físico; a ênfase dada ao presente contínuo; a transformação das espacialidades, sonoridades e temporalidades; a importância da materialidade enquanto autorreferencialidade” (BONFITTO, 2013, p. 182).

Aqui performatividade e teatralidade convergem para definições que se encontram, quando não extremamente próximas, pelo menos entrelaçadas. Performatividade estando mais ligada à ação/intenção do ator/performer e teatralidade voltada para o olhar do espectador, como pudemos verificar nos autores citados. Mas ambos conceitos compartilhando o espaço na cena e ações.

Experiência efetivada na relação entre sujeitos/objetos e um espaço. E é exatamente este ponto que considero primordial para o teatro atual: a relação entre quem faz a ação (sujeito performativo, ator/performer, performatividade), e quem observa essa ação num espaço determinado (espectador), criando outros espaços e dando sentido ou não-sentido (teatralidade) àquilo que acontece (experiência), também gerando, por si, ação.

O que me encanta nestes dois conceitos – teatralidade e performatividade – é como os dois se unem para gerar um teatro performativo. Um ator performativo (ator/performer) capaz de ceder a seus desejos transformados em ações, como nos coloca a performatividade; porém sem esquecer-se do espectador e da teatralidade iminente. Um ator/performer cômico de seus desejos e intenções, que considera o olhar do espectador e também o espaço que ambos ocupam. Pois interessa-me a performatividade inscrita na teatralidade latente da relação ator/performer-espectador-espaço. De acordo com Féral,

Não há cena na performance, mas lugares. Na medida, pois, em que o lugar está preparado tendo em vista uma ação, dá-se um enquadramento espacial que solicita o olhar do espectador. O enquadramento cria um espaço, espaço do especular¹⁷ que se recusa tornar-se espetacular. (2015, p. 142).

¹⁷ Especular aqui é “[...] outra relação com o cotidiano, de um ato de representação, de uma construção ficcional.” (FÉRAL, 2015, p. 108).

Lugares criados em um espaço através da ação do ator/performer e do olhar do espectador. É nesse espaço de enquadramento do olhar que a teatralidade se cria, e pode-se mesmo entender que a performatividade é intrínseca à teatralidade, pois tudo que se passa em cena está a nível do olhar¹⁸. Olhar esse que teatraliza aquilo que vê, tentando criar sentido no momento em que vê. Olhar ligado à teatralização da ação do ator/performer; ação ligada à performatividade: “Teatralidade e performatividade são irmãs siamesas, nascidas do mesmo influxo fenomenológico que fundamenta a mais elementar experiência de um sujeito: olhar.” (MOSTAÇO et al., 2009, p. 39). Olhar esse entendido como ação em si, percepção/cognição do sujeito que assiste; e também olhar do ator/performer, traduzido em intenção da ação. A relação entre esses olhares cria um novo olhar, um novo espaço de percepção na realidade iminente, existente na teatralidade.

Féral (2015) corrobora e sustenta que a performatividade está implícita na teatralidade, sendo uma voltada ao ator/performer no momento de seu fazer (performatividade) e outra voltada à relação e entendimento do público desta mesma performatividade (teatralidade). Isto significa que uma está imbricada na outra, são necessárias para que haja uma ressignificação de situações e mesmo do mundo, potencializando possibilidades de devires virtuais.

Portanto, a performance (performatividade) está dentro do teatro (teatralidade): é ela quem transforma a peça, é sua realização, o seu “aparecer.” Não oferece mensagens, mas ajusta-se ao processo em si. Fischer-Lichte entende que a performance é uma extensão do campo teatral, e não uma nova modalidade artística separada do teatro, como Schechner postula (FÉRAL, 2015).

Isto posto, gostaria de enveredar pela perspectiva de que a teatralidade não está apartada da performatividade, pois ambas são ações e desejos do ator/performer. Temos um ator/performer para um teatro performativo, que instaura a performatividade e a transforma em teatralidade – juntamente com o espectador –, modificando o espaço de atuação em fratura com a realidade no momento de seu fazer.

¹⁸ Sobre o olhar, verificar segundo e terceiro capítulos em que o debate enquanto ação/percepção do espectador e posteriormente com base nas ciências cognitivas mais recentes, que o consideram enquanto ação.

1.3 ATOR/PERFORMER

Indico e defendo a ideia de ator/performer – e não apenas ator ou somente performer – para o que considero o artista no presente, lugar em que também me encontro. Ator/performer como produto do desdobramento de um teatro híbrido que se molda com algumas características da performance, porém sem perder sua teatralidade; e cada vez mais voltado para a performatividade da cena. Não que o mesmo queira apartar-se do teatro e imbricar-se na performance, mas porque a influência performativa adentrou e, deveras, sempre esteve relacionada ao teatro, sob o conceito da performatividade, como pudemos debater anteriormente.

Os experimentos performáticos e teatrais abriram e explodiram a quarta parede¹⁹, deslocando não apenas o ator, que sofreu um deslizamento entre o ator e o performer, mas também o público, o espectador, que ora estava como plateia, ora como agente e criador. O performativo e o teatral do(s) teatro(s) performativo(s) encontram-se nesse exercício de ação e recepção, entendimento mútuo que ocorre no momento do fazer, que transforma o ator/performer, o Outro²⁰, o espectador, a percepção de mundo e das coisas.

Partindo do pressuposto que o ator/performer conjuga em si a performatividade e a teatralidade, parece-me que uma das principais características concernentes a este ator/performer está relacionada com sua intenção e sua consciência enquanto realiza uma ação (performatividade), e a ligação que esta terá com o público e seu olhar (teatralidade). Tomemos primeiramente a intenção e a consciência, com viés na ação; e posteriormente, aprofundaremos a relação do ator/performer com o público, no capítulo seguinte.

¹⁹ Quarta parede entendida como “Parede imaginária que separa o palco da plateia.” (PAVIS, 1999, p. 315). No realismo e no naturalismo teatrais, essa quarta parede foi exaltada, e o público assumiu uma posição de *voyeur* (PAVIS, 1999).

²⁰ Outro aqui é escrito em letra maiúscula por não ser pronome ou artigo indefinido, mas por tornar-se quase uma entidade, o Outro, espectador, ser humano vivente que é levado em consideração, transformado em foco na performance. Esse Outro está diretamente ligado ao espectador, mas também além da alteridade imanente no diálogo entre corpos, a tentativa é a conversa também com o ambiente, com o lugar e espaço que habitamos/apresentamos/estamos.

Matteo Bonfitto coloca a intenção e a intensão como primordiais no trabalho do ator/performer. Segundo o autor, elas são relacionadas ao significado e ao sentido, em que

[...] a produção de significado por parte do ator e do performer será associada aqui com a esfera da representação, portadora de referencialidade, que envolve, por sua vez, a exploração de intenções. Já a produção de sentido será associada com a esfera da apresentação, portadora de autorreferencialidade, que envolve a exploração de intensões. De qualquer forma, tais polaridades devem ser vistas [...] não como instauradoras de dualismos, mas como extremos que constituem *continuums*. [...] Significado e sentido não são opostos que se excluem, mas sim polos que, quando inter-relacionados, revelam um espaço potencializador de inúmeras possibilidades expressivas. (2013, p. 112).

Portanto, aqui, a comunicação entre ator/performer e espectador parte do ator/performer e da performatividade, ligada também ao conceito de habilidade (intenção) e outra denominação que envolve a exibição, não tanto de uma habilidade, mas de um *comportamento* (intensão). De qualquer forma, envolve a duplicidade da *consciência do ato*, algo semelhante ao comportamento restaurado de Richard Schechner (2006), que indica esse comportamento, essas intenç(s)ões²¹, como somente possíveis através da *ação*. Ação que, por sua vez, é geradora de significado e sentido, ressaltando um “espaço potencializador de inúmeras possibilidades expressivas”, indo em direção à teatralidade, ao olhar do espectador.

A palavra ação, já na Antiguidade, não era relacionada ao comportamento esperado, mas à potência política do fazer do mundo. O agir relacionava-se a uma interação direta no exterior. Agir, ver e observar estavam imbricados e, para que a ação se concretizasse, havia uma prévia observação e consciência do que provocaria. Assim, ação denota não apenas o realizar de uma ação, mas uma forma de atuação no mundo, uma força-potência que intervém diretamente no local e tempo em que está sendo realizada.

Para Gabriele Sofia, a palavra ação e sua taxonomia científica a definem sob três aspectos: movimento sem objetivo, ato motor de uma parte do corpo para um

²¹ Na grafia, opto por usar a palavra intenção também com ‘s’ [intenç(s)ões] exatamente para me propor ao *continuum* que Bonfitto sugere em sua citação, unindo intenção e intensão, significado e sentido.

objetivo específico, ação: “[...] conjunto de atos motores ligados entre si graças a uma intenção particular que serve para alcançar um objetivo ou satisfazer um propósito” (2012, p. 97). Ação e ato motor se distinguem pela intenção ou objetivo proposto, uma dimensão interior (SOFIA, 2012). A ação possui um propósito, que o movimento puro ou o ato motor não possuem.

No teatro dito tradicional, ou dramático, como prefere Hans-Thies Lehmann (2007), professor e crítico de teatro alemão, ação significa um movimento, um gesto humano, e entendemos como ação um uso particular do corpo para demonstrar algum estado emocional, ou um objetivo específico de ação do texto relacionado ao personagem, no que podemos encontrar interseções com o que Sofia aborda.

De acordo com Constantin Stanislavski (1863-1938), encenador russo, a ação é a base do trabalho do ator: “Em cena, é preciso agir, quer exterior, quer interiormente.” (STANISLAVSKI, 2005, p. 67). O diretor, nesta citação, refere-se à ação (tanto interior como exterior) a serviço de um texto, de um personagem, com a intenção referida do mesmo. De modo semelhante, Patrice Pavis entende a ação como “sequência de acontecimentos cênicos produzidos em função do comportamento das personagens.” (1999, p. 2). O teórico ainda discursa sobre a ação do ponto de vista Aristotélico, ou seja, ação como ato e fato para se contar uma história.

A ação neste caso continua intimamente ligada ao personagem e seu desenvolvimento dentro da trama dramática, considerando que “a ação está ligada, pelo menos para o teatro dramático (forma fechada), ao surgimento e à resolução das contradições e conflitos entre as personagens e entre uma personagem e uma situação.” (PAVIS, 1999, p. 4). Pavis ainda pontua que, no teatro dramático, há a ação falada, e que neste teatro falar sempre é agir. Neste sentido, o teórico insere a ação no seio do performativo, e aproxima-se de Austin (1911-1960) e seu termo performativo. Pavis pondera que entre os elementos constitutivos da ação encontram-se a “[...] intenção, [...] a disposição (temporal, espacial e circunstancial) e a finalidade.” (ELAM apud PAVIS, 1999, p. 5). Sendo assim, vemos vigorar a intenção e a consciência da ação quando discutimos a palavra ação.

Todavia, alguns performers divergem do teatro quanto à intenção da ação, entendem que suas ações não envolvem o objetivo proposto pelo autor do texto, pois “ao contrário das ações teatrais, simbólicas e representadas do comportamento

humano, as ações de artistas de performances [...] são ações literais, reais [...]: elas dizem respeito à pessoa do ator e recusam a simulação da mimese teatral” (PAVIS, 1999, p. 6). Aqui, o autor separa performance de teatro, entendendo o teatro ainda como “prisioneiro” do dramaturgo, textos e personagens, aquilo que podemos denominar como “teatro tradicional”.

Inferimos, então, a partir dessas ideias, que a palavra *ação* para o teatro dramático e para o teatro performativo (mais ligado à performance) se distanciam, pois o objetivo da ação na performance está ligado à sua intensidade, instaurada no corpo do performer e do espectador. Além disso,

A ação performática não se apresenta como uma forma de atuação mimética, ligada a um cosmos ficcional, referenciada num texto dramático ou em algum outro tipo de matriz narrativa que representa a vida. Ela pretende, quase sempre, articular-se como um dispositivo de comunicação e interferência direta na realidade, um acontecimento que eclode da transgressão programada de convenções estéticas e sociais, apostando na eficácia transformadora (política, estética, existencial, etc.) de suas estratégias. (QUILICI, 2015, p. 107).

Assim, a ação na performance tenta interferir mais diretamente nas relações sociais, nos campos da existência. O comprometimento agora está não com um texto ou personagem, como no teatro dito tradicional, mas com a própria “reinvenção da cultura e dos modos de vida” (QUILICI, 2015, p. 114). Perceba que a ação em si, executada pelo ator ou mesmo pelo performer, pode ter diferentes intenções, porém continua imbuída de intenção. Seja o objetivo fechar uma porta para que “ninguém” escute – a serviço de um personagem de um texto dramático –, como em *Tartufo*²², quando Elmire pede a Tartufo que feche a porta pois deseja falar-lhe em particular (Ato IV, Cena V); ou a ação de empurrar uma parede, como na performance *Cartas a Renato Cohen*²³, de Naira Ciotti, com a intenção de entender a ausência e sua

²² *Tartufo* é obra do dramaturgo francês Molière (1622-1673), encenada pela primeira vez em 1664, e censurada devido a sua ofensa à igreja e à religião. Atuei nessa obra no ano de 2011, em Porto Alegre/RS, através do Grupo Farsa.

²³ Essa performance surgiu da pesquisa de Naira Ciotti, e foi assistida por mim em junho de 2016, no *VII Interfaces Internacional Performances e Pedagogia: poéticas e políticas do corpo*, realizada em Uberlândia/MG.

estética; em ambos os exemplos, a ação possui um objetivo, uma intenção, cada qual a seu modo.

Desta forma, considero a ação ponto central de enfoque do ator/performer, que deve ter consciência dela, e possuir intenção para tal. Portanto, quando escrevo ação, não estou me referindo apenas ao ato motor ou ao movimento corporal, mas deste impregnado de intenção, de propósito, de dimensão interior. Um propósito que considera e visa o entendimento pelo espectador, pois ao executarmos uma ação, seja no teatro tradicional ou numa performance, nosso objetivo é a comunicação com a plateia.

Quanto a isso, Sofia (2012) aborda também a questão dos neurônios-espelho²⁴, em que quando vemos uma ação, “fazemos” a mesma ação em nossa percepção, algo denominado *action observation*, ou observação ativa. Isto significa que a informação sensorial e a ativação motora estão ligadas através de um mecanismo sensório-motor: nossa percepção e cognição funcionam como espelho da ação vista. Cria-se, portanto, entre quem vê a ação e quem faz a ação intencionada, um espaço de ação compartilhado, gerado pela intenção de quem faz (performatividade) e pela significação de quem observa (teatralidade). (SOFIA, 2012).

Alva Noë (2002), escritor, filósofo e professor norte-americano, corrobora esta teoria, e em seus estudos sobre a percepção coloca o foco na visão e no que nós vemos, sendo a percepção para ele um *ato* de sentir. Para ele, a percepção está intrinsecamente ligada ao olhar e à ação, pois “ver é um padrão de integração da atividade sensório-motora.”²⁵ (2002, p. 70, tradução nossa). Ou seja, a experiência visual já é, em si, uma forma de interação e comunicação, produtora de significados e sentidos.

Performatividade e teatralidade unem-se nessa interação e colocam o ator/performer e o espectador nesse espaço de ação compartilhado por ambos, em que sentir e fazer sentido parecem ter mais ligação com a ação do que com as

²⁴ Aqui não pretendo aprofundar-me na questão dos neurônios-espelho, apenas apontar sua relação entre observação da ação e ação em si. Para maiores informações sobre esse tema, pesquisar Giacomo Rizzolatti e Corrado Sinigaglia no livro *So quel che Fai: il cervello che agisce e i neuroni specchio* (2006).

²⁵ No original: “*seeing is a pattern of integrated sensorimotor activity*”. Todas as traduções apresentadas nesta tese são de minha autoria, portanto, a partir de agora, omitirei a expressão “tradução nossa”, para melhor apreciação e leitura do trabalho.

propriedades das coisas em si. Se levarmos a cabo essa frase, podemos visualizar a teatralidade (sentir e fazer sentido) fundamentada na performatividade (ação), e gerando, por si própria, performatividade e ação. Teremos, portanto, algo cíclico, um *continuum* entre ação – sentir – fazer sentido – ação. Sendo que a primeira e a última ação se retroalimentam através da relação entre ator/performer, espectador e espaço. Talvez, por essa razão, o espectador seja coautor e cocriador da cena, da performance em execução.

A mim interessa entender o ator/performer calcado nestes pilares: intenção através da ação (performatividade) com vistas à comunicação e significação com o espectador (teatralidade), e também ação, criando um espaço de ação compartilhado. Ator/performer, espectador e espaço em relação contínua, performatividade e teatralidade em jogo constante, ação conjunta.

Essa ação do ator/performer e o olhar do espectador conseguem abrir um espaço de ruptura na realidade, evocando a virtualidade e transformando o próprio espaço em outro lugar, tão real quanto o que estava estabelecido. Virtualidade entendida como potencialidade do real, sendo assim, a ação do ator/performer conjugada ao olhar do espectador torna real algo virtual e vice-versa. E ainda, se aliado à tecnologia, pode-se criar

O falso, o hiper-real. [...] Os meios de comunicação de massa e as tecnologias de informação constroem realidades paralelas, mundos de imagem; e nós queremos habitá-los [...]. A criação de novas realidades (poderíamos chamar de *artificialidades*, porque de *artifícios*) deixa em dúvida a identidade. (JACOBS, 2001, p. 32).

Refletindo-se no público e espelhando este mesmo espectador, o ator/performer age para construir uma outra realidade, virtualidade artificial construída em comunhão com o público. Por ser calcada na realidade iminente, a ação produzida e construída no evento é de contexto cultural e situacional específico, uma “emergência” da realidade e da virtualidade, fenômeno que sai do contexto e se encontra nele imbricado ao mesmo tempo – como pudemos vislumbrar no exemplo do espetáculo *Torero Portero*, em que porteiros reais falavam de sua vida cotidiana em uma calçada de Córdoba (Figura 1, página 26), fazendo emergir o real e o virtual.

É conduta responsável, consciente por parte do ator/performer. A emergência é percebida e transmutada a cada ação, pelo ator/performer e pela recepção em si. Desta maneira,

Territórios de experimentação e jogo, os 'teatros do real' colocam em ação novas estratégias perceptivas, que obrigam o espectador a experimentar e viver o teatro em lugar de recebê-lo apenas visualmente, o que coloca em xeque as fronteiras tradicionais do fenômeno teatral. (FERNANDES, 2015, p. XVII).

Ação que parte do ator/performer e encontra no espectador e seu olhar uma nova forma de ação. Olhar e ação mesclando-se num círculo que pode ser considerado uma nova forma de fazer teatro – ou seria a mesma forma reatualizada? Considero que o teatro, mesmo o tradicional, sempre esteve em contato com a ação e a percepção do espectador. De fato, acredito que o teatro (performativo ou não) se faz exatamente nessa relação entre o ator e o espectador, nesta ação/reação imediata ocorrida no aqui-agora da apresentação. Desta forma, não apenas a intenç(s)ão do ator/performer e sua ação são geradoras e criadoras, mas também o olhar do espectador e sua ação – posto que olhar já é uma ação em si, percepção sensório-motora (NOË, 2002).

Assim sendo, o compartilhamento de ações conscientes entre o ator/performer e o público gera uma rede de relações que interconecta significados e sentidos, gera comunicação. Porém, isso possui um outro aspecto: transforma o fracasso ou não efetivação da ação em questões muito mais evidentes, pois se algo acontece e deve ser experimentado no momento de seu fazer, o malogro e o risco são tão mais possíveis quanto prováveis.

A consciência da ação não garante que ela será entendida pelo público, portanto, o ator/performer sabe (e deve saber) que há uma possibilidade daquilo que ele faz não ser reconhecido pelo público, transformando seu fazer numa tentativa falha. Féral afirma que “O ‘valor de risco’, o ‘fracasso’ tornam-se constitutivos da performatividade, devendo ser considerados como norma. Se a enunciação performativa envolve uma ação real, seu objetivo nem sempre é alcançado.” (FÉRAL, 2009, p.71).

Em relação a isto, lanço mão de exemplo visto em agosto de 2018, quando estive no Rio de Janeiro, no já citado seminário *Trans In-corporados #2*. A obra *Inverte/brado*, de Iamn (RJ) consistia em amarrar uma fita adesiva ao redor das pilastras do Pilotis do MAR, criando uma espécie de “casulo”, ou algo semelhante a um espaço fechado. Ao adentrar esse espaço, a ação do(a) artista era tirar a roupa e depois tentar sair (Figura 6). Toda a performance foi feita em silêncio. Mesmo tentando dar significado e estando disponível para entendimento, confesso que não compreendi o objetivo da performance, nem consegui dar significado a ela²⁶.

Considerando esse aspecto pessoal, essa tentativa minha de “entendimento” da obra, e abarcando tanto os aspectos de significação como outros: corporais, afetivos, presenciais; creio que o risco e o malogro são, de fato, estruturas presentes no ato performativo, e muito possivelmente ocorra mais vezes do que os artistas desejam, porém faz parte da ação. Tentativa de entendimento não apenas do espectador com a obra, mas da obra com o espectador, esse risco é tanto inerente como necessário, quase um “dosador” para o artista, que na obra, quer se “fazer entender” de alguma forma.

Figura 6 – *Inverte/brado*



²⁶ Nesta tese, lançarei mão de exemplos pessoais, para me fazer mais compreensível nas questões que trago. No entanto, alerto que a maioria dos exemplos não pretende nem quer ser um julgamento ou análise de obras, mas apenas demonstrar como me senti quando as experimentei. Aqui faço reflexão individual que passei a me “entender” enquanto espectadora, artista e mesmo pesquisadora, exatamente pela experiência de tais espetáculos, performances, ações. Provinda de um teatro “tradicional”, assistir a espetáculos e performances que fugiam a essa categorização me fazia – e ainda faz – aprender e apreender novas formas de se fazer teatro.

Fotógrafa: Ariane Guerra (arquivo pessoal)

O ator/performer possui previamente uma responsabilidade: saber o que se quer atuar/performar e sobre o que irá atuar/performar (intenção de sua ação). A partir daí é que o espectador entrará ou não em seu ato. As atividades cênicas e performativas começam, portanto, a partir do “eu” (ator/performer), e vão em direção ao “nós” quando em contato com o público. Portanto, podemos constatar a importância que o público, o espectador, adquire. A recepção sai de um nicho confortável e “passivo” (como era entendida no teatro dito tradicional, em que o espectador sentava-se confortavelmente em uma cadeira e assistia à peça) e passa a ser ativado pelo ator/performer, colocando a interação entre este e o público no centro da ação performativa. Carlson corrobora: “A atividade do performer não é mais a preocupação central da especulação sobre esse fenômeno. E sim a interação entre performer e público.” (2009b, p. 210). Interação realizada no compartilhamento de ações, causadora de experiências, brincando com as emergências do real e do virtual, relacionamento direto entre ator/performer, espectador e espaço(s).

Espectador que também performa, também age, através de seu olhar. Para um novo tipo de ator, o ator/performer; um outro tipo de público, um espectador *ativo*, que age, em constante interação com o ator/performer e o espaço.

Sendo assim, pretendo entender como um teatro performativo embasado nos conceitos de teatralidade e performatividade pode trazer a cena um ator/performer. Artista este que precisa de um espectador e de um ambiente para sua ação, que é trabalhada e refletida nesta interação. Em último capítulo trago essas questões de forma mais concisa, no exemplo da obra *Fragmentos de Corpos Urbanos* (2016), em que debato e reflito sobre os conceitos trazidos nestes primeiros capítulos.

2 ESPECTADOR

No capítulo anterior, abordei as questões do teatro performativo, a teatralidade e a performatividade, e indiquei brevemente como o ator/performer encontra-se imbricado com o espectador e o espaço, os quais considero como o “Outro”. Neste capítulo, tratarei a questão do espectador mais especificamente por acreditar que é na relação entre ele e o ator/performer – aliado ao espaço – que o(s) teatro(s) performativo(s) pode(m) efetivamente acontecer.

Uma relação que incide diretamente na maneira que entendemos o espectador, o ator/performer, e mesmo como fazemos teatro. Portanto, definir o espectador está para além da apreensão sobre o espectador, mas quer abranger também de que forma ele atua diretamente com o ator/performer para a criação de um teatro performativo.

A plateia sofreu alterações com as mudanças que ocorreram no teatro e sua passagem para performativo. Busco entender que tipo de mudanças foram essas e como isso afeta o teatro, o ator/performer e a cena. Longe de adentrar uma teoria da recepção – o que não é foco neste estudo –, essa seção destina-se a dar ênfase ao espectador; entendendo-o sempre em ligação com o ator/performer para a criação de uma obra, posto que erijo esta interação como necessária para a compreensão do próprio teatro performativo, da performatividade e da teatralidade.

Flávio Desgranges, pesquisador e teórico brasileiro, nos coloca algumas das transformações da plateia em seu artigo *Teatralidade Tátil: alterações no ato do espectador* (2008). Segundo o autor, “a relação do espectador com o teatro está intimamente relacionada com a maneira, própria a cada época, de ver-sentir-pensar o mundo.” (2008, p. 11).

Assim, o espectador também se transforma para conseguir acompanhar as mudanças tanto no campo artístico como na própria vida. O espectador sai de uma suposta passividade e começa a adentrar o palco, seja de forma metafórica-emocional e/ou mesmo física. Aqui, quando coloco a expressão “passividade”, não estou me referindo àquilo que o dicionário traz como passivo: “que não atua, inerte, indiferente, apático” (FERREIRA, 2004, p. 1503). Neste sentido, o espectador,

mesmo quando apenas contemplando uma obra artística, sempre foi ativo, sempre reagiu à obra, ainda que apenas observando. Contemplar aqui também não possui o sentido de “absorto” ou “meditação profunda” [sinônimo de contemplação] (FERREIRA, 2004, p. 535), mas a significação de “olhar, observar atenta e embevecidamente” [sinônimo de contemplar] (FERREIRA, 2004, p. 1503).

Esta suposta passividade, provinda da contemplação atenta do observador, pode ser estática, mas nunca não ativa. Como já mencionado, o olhar em si já é uma ação, e a passividade do público não foi/é de ordem desinteressada ou inerte, mas ativa e atenta. O que quero destacar com essas palavras é que mesmo o espectador “estacionado” em um local não o torna “passivo” em uma obra. E é esta suposta estaticidade que o teatro performativo quer modificar, seja colocando o público em movimento, seja fazendo-o participar em alguns momentos da obra, expondo-o no centro da cena.

Para Erika Fischer-Lichte, professora e encenadora alemã, essa “passividade” do espectador se baseia no fato de que “o espectador não era considerado um co-criador da performance, mas alguém a ser moldado por ela de maneiras diferentes e para vários fins.”²⁷ (2016, p. 165). Ou seja, o espectador era tido como um objeto em que o ator depositava e/ou inferia determinadas práticas, para fins específicos. Isto é, a plateia era impactada por algo que o ator realizava, através de contágio. Mas esse impacto não conseguia ser previsto pelo ator, pois “foi a percepção do espectador, seu olhar voltado para o corpo, rosto e gestos do ator, que desdobrou um poder transformador e provocou a mudança somática e emocional [...]. A infecção ocorreu através do processo de assistir, ou vice-versa.”²⁸ (FISCHER-LICHTE, 2016, p. 167).

Entendendo que, apenas pelo ato de olhar, a transformação e a interação já ocorriam no espectador, mesmo assim, alguns encenadores quiseram colocar o público em atividade, em movimento físico juntamente com os atores. Sair do papel

²⁷ No original: “*the spectator was not considered a co-creator of the performance but as someone to be moulded by it in different ways and to various ends*” (FISCHER-LICHTE, 2016, p. 165).

²⁸ No original: “*it was the perception of the spectator, his gaze turned towards the body, face and gestures of the actor, which unfolded a transformative power and brought about the somatic and emotional change [...]. The infection here took place through the process of spectating, or vice versa.*” (FISCHER-LICHTE, 2016, p. 167).

de testemunha para co-criação efetiva no momento do fazer. Ação conjunta, compartilhada.

Esta mudança de perspectiva aloca uma transformação do público e também do fazer teatro. Acostumados com a “quarta parede”, em que atores tinham uma linha bem definida entre palco e sua separação da plateia, no(s) teatro(s) performativo(s) essa divisão explode, colocando atores/performers e espectadores em um mesmo local de atuação, às vezes forçando o espectador a estar neste local, mesmo contra sua vontade.

Como exemplo desse novo tipo de teatro e espectador, podemos mencionar (além dos grupos já citados no primeiro capítulo) a companhia teatral catalã *La Fura dels Baus*²⁹, fundada em 1979, e conhecida por seu teatro “invasivo”, em que o público é incitado a participar ativamente de seus espetáculos, quer seja andando, quer seja movimentando-se para não ser atingido por algo, quer seja alterando sua posição para melhor assistir ao espetáculo; mas de qualquer forma modificando sua disposição de espectador “estático”.

No espetáculo *Accions*³⁰ (1984), *La Fura dels Baus* mescla ações diferentes com música e performance. Essas ações, “mesmo que se iniciem em um ponto elevado, acabam desenvolvendo-se ao nível do espectador, no chão, e apresentam um diálogo entre o âmbito arquitetônico, o público e as evoluções dos atores.”³¹

Utilizando saxofones, sintetizadores e teclados, as ações giram em torno de atores que estão ora pendurados, ora no chão. Tintas, areia, barro, machados e marretas fazem parte da obra. Barris com terra são usados tanto para atingir os atores quanto para que os mesmos entrem neles e se movimentem em direção ao público. As marretas são usadas para destruir paredes, os machados servem para arruinar um automóvel (Figura 7). Fogo, água, arroz, diferentes elementos e

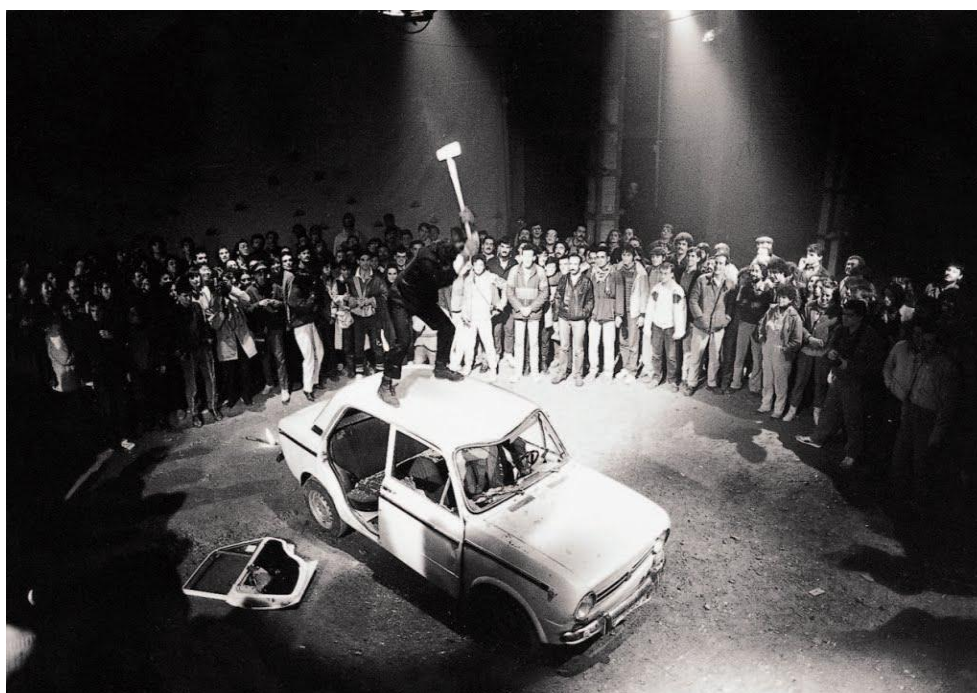
²⁹ *La Fura dels Baus* tornou-se mundialmente famosa graças à abertura dos Jogos Olímpicos em 1992, que se deram em Barcelona, sede da companhia. Após essa atividade, grandes corporações financiam o grupo, que a partir dos anos 2000 apresenta-se ao redor do globo, mesclando teatro, show, tecnologia e ambiente ao ar livre para realizar suas obras. Para mais detalhes e informações, visitar o site <<https://www.lafura.com>>.

³⁰ Para visualização de fotos e vídeos do espetáculo *Accions*, acessar o link: <<https://www.lafura.com/obras/accions/>>

³¹ No original: “[...] *aunque se inicien en un punto elevado, acaban desarrollándose al nivel del espectador, a ras del suelo, y presentan un diálogo entre el ámbito arquitectónico, el público y las evoluciones de los actores*”. Texto retirado do site: <<https://www.lafura.com>>. Acesso em 21 fev. 2019.

substâncias em meio a um tipo de concerto estranho são jogados nos atores e por vezes acertam o público, que tem que se mover para (não) participar da cena. O espectador torna-se dinâmico junto com a obra, saindo de sua “proteção” anterior reforçada pela quarta parede, em que os limites entre palco e plateia eram muito bem definidos; neste novo tipo de teatro essa delimitação encontra-se borrada, e quer se fazer assim, translúcida, tênue, quase inexistente.

Figura 7 – *Accions*, destruição de um carro próximo a espectadores



Fonte: site oficial do grupo La Fura dels Bals³²

Como podemos perceber, não apenas as ações dos atores/performers, como também as ações do público começam a modificar-se, e o grupo *La Fura dels Bals* considera-se

[...] pioneiro na reconceitualização de dois dos aspectos mais importantes de toda arte dramática: o espaço e o público. Assim, respectivamente, redefiniram o espaço de atuação/ação – transferindo-o para espaços não convencionais – e mudaram de

³² Mais informações podem ser retiradas no site: <<https://www.lafura.com>>.

passivo para ativo o papel do público, rompendo desta forma a “quarta parede”.³³

Outro espetáculo que literalmente põe o público a mover-se, seja andando, correndo ou alterando a forma de visualização, é *Fuerza Bruta*³⁴, do grupo homônimo, criado em 2003 em Buenos Aires por Diqui James (diretor artístico), Gaby Kerpel (diretor musical e compositor), Fabio D’aquila (coordenação geral) e Alejandro Garcia (diretor técnico). Em uma obra que já passou por mais de 34 países, o público não tem como ficar parado. Desde maquinarias que invadem o espaço em que o público se encontra fazendo-o dar lugar à engenhoca (Figura 8), folhas de isopor sendo quebradas em sua cabeça (se você assim permitir), até alguns vastos minutos com cabeças levantadas para ver uma piscina gigante com atores/performers agindo nela (Figura 9), o espetáculo finaliza como se fosse uma espécie de *rave*, em que um DJ toca música eletrônica, e atores/performers e público ficam livres para dançar e interagir.

Figura 8 – *Fuerza Bruta*, esteira entre o público



³³ No original: “[...] pionera en reconceptualizar dos de los aspectos más importantes de todo arte dramático: el espacio y el público. Así pues, respectivamente, redefinieron el espacio de actuación – trasladándolo a espacios no convencionales – y cambiaron de pasivo a activo el papel del público, rompiendo de esta forma la ‘cuarta pared’”. Texto retirado do site <<https://www.lafura.com/la-fura/>>. Acesso em 21 fev. 2019.

³⁴ Para maiores informações e visualização de vídeos sobre o espetáculo, visitar o site: <<https://fuerzabrutaglobal.com/>>.

Figura 9 – *Fuerza Bruta*, “piscina aérea”



Fonte: site *Inspired Experience*³⁵

Fuerza Bruta, que tive a oportunidade de assistir em 2012, através do festival *Porto Alegre em Cena*, recorro que me impactou bastante enquanto espectadora, desde a maneira de assistirmos até a forma de fazer teatro. Utilizando outros níveis no espaço – paredes, teto, movimentações inseridas no meio da plateia –, não havia como ficarmos estáticos, o que causou certo desconforto em mim.

O fato de termos que dirigir o olhar para locais que não deixavam nossa cabeça comodamente “parada” acabou por gerar dores no pescoço, e na cena da piscina, que estava localizada “acima”, mesmo encantada pelas ações, não consegui me manter muito tempo na mesma posição (cabeça erguida). Talvez pelo fato de estar acostumada a ir ao teatro e ficar sentada, acomodada com o olhar frontal, típico de palco italiano, essa forma teatral/performativa ao mesmo tempo em

³⁵ Imagem retirada do site: <<https://inspired-experience.com/en/fuerza-bruta/>>. Este site foi criado por Beke Fahrenbach e Rönke von der Heide, em que ambos buscam “[...] explorar pessoas, culturas, maneiras de viver e trabalhar, conceitos e ideias.” Texto retirado do site: <<https://inspired-experience.com/en/about-us>>. Acesso em 22 fev. 2019. Neste link os idealizadores colocam suas experiências mais marcantes, dentre elas, o espetáculo *Fuerza Bruta*.

que me “tirava do eixo” (literalmente) me “ensinava” que novas maneiras teatrais/performativas eram possíveis.

Entramos na recepção tátil, que é oposta à contemplativa: ao invés de apenas observar, o espectador passa a experimentar a obra de arte de forma mais ativa. Ativa no sentido físico e mesmo emocional, como pudemos averiguar pelos espetáculos anteriormente descritos. Féral complementa:

Ora, esse espectador se diversificou, assim como a prática artística que o cerca. Esta se tornou múltipla, fragmentária, explodida. Não há mais um teatro único. Não é mais possível, portanto, falar com uma só voz para dar conta de encarar seu porvir, como Wagner podia fazê-lo no fim do século XIX em um texto maior.” (FÉRAL, 2015, p. 12).

Saímos de um teatro “tradicional”, calcado no texto e predominantemente feito em formato de palco italiano, e adentramos os teatros performativos, plural porque não mais único, mas diversificado, múltiplo em seus fazeres e formas, variado em todos os sentidos.

Em uma retrospectiva teatral, na tentativa de exemplificar esse “teatro único” e sua transformação, podemos vislumbrar essa passagem do espectador “passivo” ao “ativo” ganhando terreno, bem como o próprio ator tomando seu espaço no palco, onde antes quem reinava era o dramaturgo.

Para Jean-Jacques Roubine (2011), estudioso francês do teatro contemporâneo, se sabe muito e pouco da arte do ator, pois muito se fala de atores, mas pouco da arte propriamente dita. E complementa: “Um estudo da arte do ator é necessariamente de segunda mão” (2011, p. 8). Isto porque o teatro é arte efêmera, passageira, e tentar fixar algo de sua arte é fixar de segunda mão algo que não consegue fixar-se por natureza. Um vídeo, uma foto, nunca serão comparados a um espetáculo vivo, pois acontecem no exato momento do aqui-agora. Mesmo depois de 1980, com a explosão da direção, em que mais estudos e pesquisas acadêmicas buscam entender a arte do ator e a prática teatral, as pesquisas se concentram, de acordo com Roubine, ainda nas práticas anteriores, e vice-versa. Para o autor: “Falar do ator de hoje é evocar o intérprete de ontem, mas é também, esperamos,

desenhar a silhueta do ator de amanhã. [...] É próprio do ator ser ao mesmo tempo um e múltiplo.” (ROUBINE, 2011, p. 11).

Evoquemos então, o intérprete de ontem, de maneira rápida, para tentar resenhar o ator e o espectador de amanhã e mesmo de hoje. Trago esse panorama do ator e espectador e sua história com o intuito de visualizar e tentar entender como, ao longo do tempo, a relação de fruição artística foi se modificando, juntamente com a transformação de ambos: ator e espectador.

Desde Grécia e Roma antigas, no que se refere à interpretação, havia a preocupação com a codificação (figurinos, máscaras, tudo que indicasse os personagens) para que os que estivessem mais longe pudessem saber quem estava no palco. Passando pelo teatro medieval, também codificado, podemos visualizar a mímica e a dicção precisas, permitindo ao público a rápida identificação de personagens. Chegamos na *commedia dell'arte*, originada entre os séculos XV e XVI e desenvolvida na Europa até o século XVIII, a qual admitia uma maior improvisação e liberdade criadora, em que o corpo assumia papel de destaque. Ao mesmo tempo em que o ator se especializava em um tipo específico da *commedia*, ele podia brincar no palco, improvisar dentro do contexto de seu roteiro pré-existente (ASLAN, 2003; ROUBINE, 2003 e 2011).

Ainda com base em Roubine (2011), em meados dos séculos XIX e XX, entrou-se de cabeça na psicologia do personagem, sendo o efeito cênico, com belíssimas dicções, declamações, mímicas e gestuais precisos, chave para a presença cênica. A verossimilhança³⁶ interpretativa dava aos papéis trágicos a criação dos monstros sagrados³⁷.

No século XX chegamos na “era Stanislavski”³⁸, em que a interpretação pode ser dividida em “trabalho interior” e “composição formal” (ROUBINE, 2011, p. 88). Essa distinção, no entanto, foi mais teórica que prática, pois, no cotidiano, o ator se

³⁶ Verossimilhança está ligada ao entendimento de “verdade cênica”, em que a ação no palco é tão verdadeira quanto a real. A essa “ilusão da verdade” (PAVIS, 1999, p. 428) é que compreendemos como verossímil (PAVIS, 1999).

³⁷ Monstro sagrado era expressão utilizada para denominar aqueles atores/atrizes que se sobressaíam em suas interpretações, artistas icônicos e destacados de sua época, como Sarah Bernhardt (1844-1923), Henry Irving (1838-1905) e Eleonora Duse (1859-1924), por exemplo (ROUBINE, 2011).

³⁸ Constantin Stanislavski (1863-1938), encenador e pesquisador russo, um dos maiores nomes mundiais na preparação de atores, conhecido pelo sistema de ações físicas e seu método psicofísico como treinamento de atuação.

utilizava de ambas para formular seu papel. Denis Diderot (1713-1784) já trazia em seu paradoxo³⁹ a questão emoção *versus* razão/controlado, pois, para ele: emoção demais esgota, composição é domínio de si (ROUBINE, 2011).

O ator encarnado perde-se no personagem, o ator que compõe garante durabilidade e uniformidade à interpretação. Parece que aí começa-se a tentar entender que a técnica para o ator é imprescindível para que se tenha domínio de si mesmo, sem esquecer de trabalhar também a emoção. Roubine ressalta que os grandes diretores do século XX tendem a ser diretores de atores de composição, sem esquecer-se do respeito total ao texto (2011, p. 91). Neste caso, a composição não se limita a receitas e truques, mas calca-se no trabalho do ator sobre si mesmo. Segundo Roubine, “Não existe técnica da interpretação, mas práticas, *técnicas*. Tudo é experiência pessoal” (2011, p. 94). Neste caso, o autor aponta para técnicas conhecidas de Stanislavski, como por exemplo, a utilização da memória emotiva para construção de personagens.

Nos anos 1980, no Brasil, é possível destacar três tipos de tendências de atuação: “encarnação, distanciamento e interpretação de si” (MEIXES; FERNANDES, 2007, p. 6). No primeiro, temos o vivenciamento do papel pelo ator, transfiguração do ator em personagem, psicológica e fisicamente. No segundo, o ator transforma-se numa espécie de narrador, contando seu papel; e no terceiro, se apresenta, com seus gestos e movimentos ao público, quase num encontro.

No primeiro caso, o público é quase ignorado: sabe-se que está ali, porém o objetivo é a interpretação do personagem, semelhante à atuação realista/naturalista com a institucionalização da quarta parede. No segundo, o espectador vira cúmplice de um personagem que é mostrado a ele no instante da apresentação de forma distanciada pelo ator, semelhante à atuação intencionada por Bertold Brecht⁴⁰. O ator tem consciência de sua atuação, e sabe da convenção teatral, que no primeiro caso é mascarada para dar a ilusão de presença. No terceiro caso, o público é, além de cúmplice, parceiro de cena, em que o compartilhamento de experiências se torna central, semelhante ao que entendemos hoje por performance. “Um baile de

³⁹ Conhecido pelo seu texto “O Paradoxo sobre o Comediante” (1769), Diderot traz questionamentos até hoje considerados atuais para o teatro, pois, se tratando o comediante do ator da época, o autor reflete sobre a prática artística e o domínio do corpo e da emoção em cena (DIDEROT, 1979).

⁴⁰ Bertold Brecht (1898-1956), dramaturgo e encenador alemão, fundador do teatro épico e dos conceitos de estranhamento e distanciamento.

máscaras, sem máscaras, onde imediatamente se detona o efeito teatral de um símbolo.” (MEIXES; FERNANDES, 2007, p. 7). A partir daí já podemos vislumbrar o desdobramento ou hibridismo do ator em performer, desde a interpretação dita tradicional, passando pelo distanciamento, até chegar na apresentação de si, performance. E juntamente com esse ator, o espectador.

O estatuto do espectador mudando, através da quebra da quarta parede, coloca a plateia em outro lugar: ela não é mais ignorada, mas necessária à interpretação. “Atualmente, nenhuma teoria, nenhuma prática se exime de se posicionar *em relação* ao espectador.” (ROUBINE, 2011, p. 110). Esse corpo a corpo entre ator e público é que define o que é teatro. A responsabilidade cai no colo do ator/performer, que precisa “dar conta” de uma infinidade de técnicas para multiplicar as potencialidades da cena e interagir com o espectador.

Com uma prática múltipla e fragmentária, diversificada, o público também deveria tornar-se múltiplo e fragmentado com o propósito de entender e dar significado e sentido ao que estaria ocorrendo em cena. Todavia, a plateia não recebe treinamento para assistir ao teatro – na maioria das vezes, salvo exceções, como a *Escola de Espectadores*⁴¹ em Buenos Aires e Porto Alegre, por exemplo. Sem saber o que irá ver, como se comportar?

Através da *interação* com o ator/performer. Quando vamos ao teatro, seja ele dramático ou não, aceitamos – subjetivamente – uma convenção de que estaremos “disponíveis” para o espetáculo. Sendo assim, estamos abertos a uma comunicação com a obra. De acordo com Jorge Glusberg (1932-2012), autor, professor e artista argentino,

A performance envolve comunicação. Acrescentemos que se trata de uma comunicação corporal sensível, que toca as fibras íntimas da personalidade e que se aproxima bastante dos rituais iniciáticos do Oriente. Se compartilharem o mesmo dialeto, os artistas da

⁴¹ A *Escuela de Espectadores* de Buenos Aires, criada em 2001 e dirigida por Jorge Dubatti, pretende ser uma mediação entre teatro e plateia, fomentando e estimulando os participantes a irem ao teatro, incitando discussões sobre peças em cartaz, termos e assuntos do meio artístico. Trazendo diretores, cenógrafos e outros artistas da cena para entrevistas, os participantes têm a oportunidade de ouvir sobre teatro, entendê-lo em sua forma, e assisti-lo. Para mais informações sobre este assunto, recomendo acessar a tese de Doutorado de Olívia Camboim Romano, defendida em 2018 na UFBA, através do link <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/25331>>.

performance se põem em contato. Um contato que os linguistas denominam *comunicação fática*. (2008, p. 117).

Recepção tátil para uma comunicação fática. Interação direta entre ator/performer e espectador. Comunicação que relaciona ator/performer e público. Percepção sensível: “noção de uma recepção compreendida como experiência, que se constitui na própria junção/criação dos cacos de narrativa, ou em quaisquer jogos propostos pelo artista [...]” (DESGRANGES, 2008, p. 17). Recepção que comunica corpos⁴², o teatro é um lugar ao qual as pessoas vão para ver e experimentar juntas.

O espectador adquire o *status* de co-autor, é convidado a construir signos e símbolos em conjunto com o ator/performer, o evento é cocriador, gerando experiência no momento em que ocorre, unindo performatividade e teatralidade em um só espaço. O enfoque está na identificação pessoal entre o ator/performer e o público em situações a serem compartilhadas por ambos, entendidas e discutidas no aspecto social, cultural, individual e global⁴³, como em *Accions* e *Fuerza Bruta*.

Porém, o espectador, segundo Desgranges, está se tornando inapto à sensibilização, o que torna o trabalho do ator/performer muito mais difícil:

A percepção sensível do indivíduo moderno, destaca Benjamin, está premida por uma vivência urbana marcada por riscos e choques do cotidiano, pela padronização gestual, pelo consciente assoberbado e pelo desestímulo à atuação de regiões profundas e sensíveis da psique. Resta-lhe o empobrecimento da experiência e da linguagem. Ameaçado, vigilante, fugidio, o indivíduo se mostra inapto, seja para perceber o olhar que lhe é dirigido, seja para retornar o olhar que lhe é lançado pelos objetos e pelos outros. (2008, p. 16).

Então, como colocar para o espectador algo que se queira refletir ou mesmo sentir, se esse espectador está perdendo a habilidade de sentir, tornando-se “cego” e “inapto”?

⁴² O corpo será abordado com maior ênfase em capítulo específico. Neste momento, vale ressaltar sua importância para as práticas teatrais performativas.

⁴³ Aqui relembro novamente que o espectador nunca foi “passivo”, pois entendendo que mesmo observando a obra artística sentado em uma cadeira e com uma “quarta parede”, esse compartilhamento e essa identificação de situações e significados precisavam acontecer para o teatro de fato ocorrer, portanto o público sempre foi co-autor – em minha opinião. No caso do(s) teatro(s) performativo(s), a co-autoria passa a ser mais evidenciada, e efetivamente solicitada pelo ator/performer.

Em 1994, na primeira Conferência Anual dos Estudos da Performance, são evocadas as ideias de Victor Turner (1920-1983), antropólogo, que baseado em Van Genneep (1873-1957), também antropólogo, colocava a situação inter-relacional como investigação da performance, trazendo-a para a margem, borda, um lugar de negociação (CARLSON, 2009b). Inter-relação entre ator/performer-público, premissa para aquilo que pretendesse ser erigido em cena. O que o espectador espera encontrar numa performance ou mesmo no teatro? Como e o que colocar para que este público se sinta privilegiado e contemplado? Que temas, situações e ações este público poderá identificar e sentir-se participante, levando também em consideração a colocação de Desgranges de que o público tem cada vez mais dificuldade em olhar e entender uma performance?

Ações cotidianas, situações da vida diária, que podem ser facilmente reconhecíveis em cena. A vida social (e real) como elemento para o palco (CARLSON, 2009b). Situações providas do dia a dia não só serviriam de base, como seriam a ponte entre o ator/performer e o espectador. Richard Schechner aponta que

[...] o plano de quatro fases de Turner era não só encontrado universalmente na organização social humana, mas também representava uma forma que poderia ser encontrada em qualquer teatro [...]. O profissional de teatro usa as ações consequentes da vida social como matéria-prima para a produção do drama estético [...]. (apud CARLSON, 2009b, p. 32).

O que o ator/performer pretende destacar do cotidiano, aquilo que quer partilhar com o público, o que será realizado e presenciado, deve ser escolhido e colocado para interação, possuindo relação direta entre ator/performer e espectador, e participando da vida social de ambos. Deve existir uma ponte, uma ligação colhida na vida diária que seja intrínseca aos dois. Sem esse fio condutor, corre-se o risco da obra ficar sem sentido para a plateia.

Aqui lembro que para cada espectador, de cada cultura, a mesma obra pode ser lida de diferentes maneiras. Isto ocorre porque “as condições culturais de cada espectador determinam, sem dúvida, a percepção que ele faz de um dado

espetáculo” (FÉRAL, 2015, p. 353). Os limites culturais de cada sujeito são o que determinam seu entendimento da obra artística.

Na obra *Fragments de Corps Urbanos* (2016), cuja direção artística é assinada pela autora desta tese, o intuito foi buscar no cotidiano situações e temas para serem apresentadas em praças e locais abertos nas duas cidades em questão. Para isto, realizamos alguns “ensaios”⁴⁴ nas ruas de Dourados/MS, possuindo como mote temas como opressão, pressão, xenofobia, racismo, homofobia; haja vista que se encontravam latentes em discussões e movimentos sociais, além de serem trazidos pelo grupo para debate.

Com base nestes temas, gostaria de relatar um encontro que realizamos sobre xenofobia, em que fomos ao Transbordo (terminal de ônibus central de Dourados) vestidos de terno, bem-alinhados, alegando que fazíamos parte de uma organização que gostaria de dividir o Centro-Oeste do resto do Brasil – algo semelhante ao “O Sul é meu país”⁴⁵, movimento da Região Sul que possui a ideologia de separar o sul do resto do país com emancipação política e administrativa dos estados sulistas. Em um primeiro momento, os transeuntes abordados no Transbordo entendiam a intervenção como uma brincadeira, separando nos mapas que levávamos conosco alguns estados aleatoriamente, ou mesmo tentando lembrar quais estados pertenciam ao centro-oeste. Interessante notar que, em alguns casos, a Bahia entrava na região centro-oeste, mas o Mato Grosso não, talvez numa tentativa de colocar estados que gostariam de ter próximos em sua região natal. Após alguns minutos de intervenção, vendo que se tratava de coisa “séria”, algumas pessoas começaram a protestar, tendo inclusive que pararmos por um momento a intervenção, pois um de nossos colegas estava sendo ameaçado por uma pessoa do terminal.

Assim, percebemos que alguns temas são mais influentes em determinadas regiões, não tendo o impacto que pensei na cidade de Dourados o mesmo que o tema xenofobia teria na cidade de Pelotas/RS, por exemplo. Após esta percepção, optamos por não levar este tema para a apresentação final, dando prioridade para outros assuntos que entendíamos como potenciais para a cidade de Dourados/MS.

⁴⁴ Aqui utilizo a palavra ensaio por falta de uma que melhor implique aquilo que o ensaio tradicional significa ao ator: um encontro para debater, ressignificar e desenvolver a obra artística. Pode também ser um treinamento, encontro ou ter outra denominação.

⁴⁵ Para maiores informações sobre o movimento, visitar o site oficial: <<https://www.sullivre.org>>.

Esse exemplo surge aqui para embasar que as obras são situadas geográfica, social e culturalmente, e que devemos ter uma ideia de quais temas são relevantes em quais localidades para que possamos ter efetiva comunicação com o espectador. Neste caso específico – xenofobia –, apesar de o tema ser pungente para a maioria do grupo, não encontrava identificação nas ruas de Dourados.

Desta forma, o ator/performer deve tentar canalizar aquilo que ele quer que seja entendido do espetáculo para a percepção do espectador. Pois

[...] um espetáculo opera uma construção do processo de percepção do espectador – portanto [é evidente] que ele (o ator/performer) o orienta (o espectador) na leitura que deveria fazer – em último recurso, de seu lado, o espectador acrescenta seus próprios enquadramentos. (FÉRAL, 2015, p. 353).

Além disso, “Boa parte do trabalho de um *performer* reside na sua capacidade de orientar a percepção do espectador até que ela coincida com a sua.” (GLUSBERG, 2008, p. 88). Creio que “orientar para coincidir” seja um tanto pragmático, pois não possuímos tanta consciência e precisão para que saibamos manipular a percepção do espectador de forma exata, todavia acredito no espaço de ação compartilhado, numa tentativa de antecipação perceptiva entre ação do ator/performer e visão do espectador.

As possibilidades de ação entre ator/performer e espectador é que são interessantes nesse jogo interativo, performatividade e teatralidade ativas, intenç(s)ões: “A relação ator-espectador é, portanto, regida por esse *jogo de esgrima* entre a ambiguidade do ator e as previsões do espectador. Jogo que se baseia na antecipação e na indução de processos intencionais.” (SOFIA, 2012, p. 111). Ambiguidade, pois potencializa as ações em diferentes direções significativas que são vistas pelo público; e previstas pelo ator/performer, que as faz consciente e intencionalmente a fim de direcionar o olhar do espectador. Direcionar e orientar a fim de se obter significado e sentido, mas sem a certeza de que irá se efetivar, sabendo do risco e malogro que Féral nos indica.

Daí a *relação entre* público e ator/performer ser o foco, pois é a audiência quem dá forma ao que é visto, mesmo que esta visão seja manipulada para ser vista de determinada forma: estamos no terreno da teatralidade. Pois, como já debatemos

anteriormente, vimos que a teatralidade se encontra, de acordo com alguns teóricos como Féral (2015), Leonardelli (2011), e Zumthor (2007), concentrada do lado do espectador e vimos como seu olhar afeta a obra artística.

Neste momento, considero importante salientar que, mesmo a teatralidade pendendo ao espectador e sua forma de ver, ela é intencionada e pretendida pelo ator/performer, que busca, num primeiro momento, dar a ver algo que deseja, calcado em sua própria forma de observar o mundo. A teatralidade surge, portanto, da intencionalidade do ator/performer, de sua performatividade.

Intenção e performatividade que partem da vida do ator/performer e suas situações diárias, seus anseios, suas aflições, suas descobertas e investigações. Buscar na vida e na cultura sustentação para a arte parece ser prerrogativa não apenas da performance, como também do(s) teatro(s) performativo(s), e mesmo do teatro dramático (tradicional). Carlson complementa: “Desde que a matéria-prima do teatro tradicional e da performance social seja encontrada no mundo do dia a dia de objetos e ações, seu uso nessas atividades inevitavelmente carrega consigo associações desse mundo.” (2009b, p. 65). Inter-relação entre dia a dia e palco; ator/performer e público. Vida e arte completando-se, fundindo-se, confundindo-se, cambiando entre o real e o imaginário, carregando um pouco de ambos tanto na cena teatral como na diária.

As atividades do cotidiano servem como base de nosso cerimonial diário para a cena. Porém, como transformar o hábito do cotidiano em experiência estética? Essa pergunta encontra tentativas de resposta em diversas performances, teatros, e inclusive na obra *Fragmentos de Corpos Urbanos* (2016), em que busquei transformar questões corriqueiras em experiência estética, através de ações físicas e sonoras. Físicas, pois em determinados momentos realizávamos ações cotidianas: comer, fumar, escovar os dentes, embalar um bebê... Sonoras, porque tínhamos como base um programa de rádio⁴⁶ que tocava durante toda a apresentação e era nosso “guia” de ações (a ser explicado melhor posteriormente). A canção *Se essa rua fosse minha*, bastante conhecida popularmente, foi regravada com novas frases, na tentativa de transformar o cotidiano em estética performativa.

⁴⁶ O programa de rádio foi a forma que encontramos de comunicação com o público, e será retomada mais extensamente em capítulo posterior. Por agora, basta informar que o programa de rádio pré-gravado foi a maneira de orientar a percepção do público e a ação dos atores/performers na obra *Fragmentos de Corpos Urbanos*.

Para se conseguir extrair fragmentos da vida diária, o ator/performer recorre a si mesmo, observa a si e ao Outro, investiga seus limites, parâmetros, valores, os acontecimentos ao redor. Busca nele mesmo e no Outro a centelha de possibilidade de algo novo, baseado no aqui-agora, na vida social, cultural e individual. Ele deve sair do ofício de obras para um ofício do ser humano, um estado, um cultivo de si (QUILICI, 2015). Desta forma, o teatro performativo torna-se instrumento social de autoconhecimento, reflexão, e entendimento de si e do mundo. Daí temos quase uma abolição de fronteiras entre arte e vida. Desta forma, a arte é um processo humanizador do próprio homem.

Em *Fragmentos de Corpos Urbanos* (2016), tivemos uma oficina de dois dias com Matteo Bonfitto⁴⁷, que viajou até a cidade de Dourados/MS para realizar uma parceria com a Cia. Última Hora e aprofundar nosso conhecimento em performance. Além da parte teórica, a parte prática foi voltada para a execução/criação da obra artística. Nesta oficina, tivemos que elaborar um depoimento em forma de manifesto pessoal e apresentá-lo aos colegas como estímulo primeiro, um gatilho propulsor de alguma cena.

A partir destes depoimentos, construímos o que denominamos “círculo de confiança”, pois estávamos expondo não apenas nossas aflições, questionamentos e angústias, mas nossa vida íntima também. Expurgávamos o que estava dentro de nós, remoíamos nossas vísceras e as apresentávamos, trazíamos para fora algo de nosso âmago, e acabávamos abolindo os limites entre arte e vida, humanizando a nós mesmos no processo.

Dentre os depoimentos/manifestos, destaco o do *Comer/Como?*, que transformava em comida questões de atitudes: como desabituar, como efetivar, como agir, como viver, etc., que finalizava da seguinte forma: “Isso não é um manifesto, é uma receita de vazio, mas como?” Outro que trazia a atitude de confronto como tema central, entre sentimentos de raiva, insatisfação e manipulação social e pessoal; um que colocava o tempo como centro da vida, suspensão de ação, coelho branco da Alice como manipulador de nossas ações; a pressão como força motriz da sobrevivência humana; fantasia em dissonância e contato com a realidade, com o desabafo: “Me desculpem a parte lúdica, mas eu vivo na fantasia

⁴⁷ Matteo Bonfitto é ator, diretor, pesquisador, docente da Universidade Estadual de Campinas/SP.

porque tenho medo da realidade”; a impotência como potencializadora de situações de risco⁴⁸.

Nosso depoimento/manifesto pessoal transformou-se em ação em *Fragmentos de Corpos Urbanos* no momento em que pegávamos um microfone e falávamos partes de nossos depoimentos, que foram escritos. Utilizando dois microfones que passavam de mão em mão, todos os atores/performers tinham “algo a dizer”, a expor, enquanto os outros atores/performers realizavam alguma ação correlata ao assunto trazido; que podia ser abraçar (solidão), empurrar (pressão da rotina diária), ignorar (sentimento de deslocamento), fugir (procura por pertencimento), etc.

Na Figura 10, podemos visualizar que enquanto a atriz/performer se expunha ao público, os outros atores/performers a abraçavam, de olhos fechados, ao mesmo tempo que o público a escutava e a observava. Um pequeno fragmento pessoal expressado em ação, cuja fonte é o “eu”, e quer encontrar no Outro uma identificação, um sentido, uma outra ação.

Mergulhar dentro de nós mesmos nos ajudou a buscar uma forma de trazer ao exterior inquietudes, receios, incertezas. Penetrar (em nós) para poder atravessar, ultrapassar, acontecer, transformar, agir. Entrar para poder estar no meio, ser um meio, estar entre ação, ator/performer e espectador, entre-meios, entre-lugar, espaços de ação compartilhados, entre. Uma espécie de dentro-fora, que encontra no entre sua potencialidade, sua forma concreta e simbólica de ação. Pessoal que se quer público, que quer relacionar-se, que deseja a inter-ação (entre-ação do ator/performer e do espectador).

⁴⁸ Neste momento preferi não identificar o(a)s autore(a)s dos manifestos/depoimentos, apenas indicar o tema central deles para não estender-me demasiadamente nessa questão.

Figura 10 – *Fragments de Corpos Urbanos*, depoimento pessoal



Fonte: fotografia de Mara Machado, Praça da Caixa D'Água, Pelotas/RS, 2016

Desta forma, abrem-se também as portas para o empirismo radical que rejeita a separação tradicional entre observador e observado. Essa dupla consciência no aqui-agora, na ação, e ao mesmo tempo conseguir ter a consciência do espaço, do Outro, das reverberações que as próprias ações se tornam. Mergulhar no processo para conseguirmos expressar externamente o mesmo. Imergir para emergir. É este mergulho-emersão que busco: estar tão imbricada em algo que a consequência só pode ser a emergência de algo, que possa refletir-se entre observador e observado, sujeito e objeto simultâneos, falar do “eu” funde-se em falar do “Outro”.

Pois não há mais “lado de fora”, o que está sendo colocado é algo em questão que atravessa o próprio ator/performer, sendo essa uma necessidade: buscar algo de “dentro” para poder realizar. Desafiar, subverter e resistir a códigos e certezas do lugar único que é o dentro. A própria subversão é um outro lado da moeda da cumplicidade quando se quer discutir algo, e o ator/performer – e o espectador – entram nesse jogo de agente duplo: estar dentro e fora de uma situação, ser sujeito e objeto ao mesmo tempo (CARLSON, 2009b, p.196). De “dentro” do ator/performer para o “fora” junto à plateia.

O interno reflete não apenas o indivíduo, o “eu”, mas também o Outro, o público, tornando-se coletivo pelo simples fato desse indivíduo estar imbricado

nesse coletivo. A autorreflexão pessoal é construída nesse coletivo, em uma espécie de cultura da experimentação, como tentativa de fazer-se múltiplo e uno; inter-relação entre eu e Outro, performatividade e teatralidade em atuação conjunta. Esse “coletivo” é o ator/performer e o espectador, o atuante e o público, aliado ao ambiente em que se encontram; em que a ação de fazer inicia-se com o ator/performer e quer reverberar para a plateia e o meio, que devolve a ação agindo. Coletivo em que, mesmo trazendo situações pessoais, se tem relação imediata com o público e o ambiente, que estão refletidos na ação performativa.

Em momento final da obra *Fragmentos de Corpos Urbanos*, em ação a qual denominamos *Rastros*, cantávamos a música “Pra sonhar”, de Marcelo Jeneci⁴⁹, compositor paulista, e nos dirigíamos às pessoas e objetos da rua amarrando com fitas seus braços, pernas, quadris, árvores, e mesmo guidões de bicicletas ou outros objetos.

Na letra da música, há alusão ao casamento, na estrofe: “Se a gente se casar domingo, na praia, no sol, no mar, ou num navio a navegar, num avião a decolar, indo sem data pra voltar, toda de branco no altar, quem vai sorrir? Quem vai chorar? Ave Maria, sei que há uma história pra sonhar...” Neste momento, enquanto atriz/performer, resolvi ajoelhar-me e segurar na mão de um transeunte e amarrar a fita que tinha em seu dedo anelar. O mesmo começou a chorar e me abraçou, refletindo alguma situação pessoal que havia se tornado coletiva naquele momento, no gesto realizado por mim. Uma experimentação que se tornou construção coletiva, múltipla e única, sintetizada pela ação de “pedir em casamento” (Figura 11).

⁴⁹ Música que pertence ao álbum *Feito pra Acabar*, lançado em 2010, pela gravadora Som Livre.

Figura 11 – Fragmentos de Corpos Urbanos, “pedido de casamento”



Fonte: fotografia de Raique Moura, Praça Antônio João, Dourados/MS, 2016

Féral complementa:

Cada um desenha sua geografia, sua cartografia, seu espaço interior. Porém, para evitar os desvios individualistas do ideal da autenticidade, é necessário apoiar-se nas raízes coletivas, numa memória comum. Deve haver uma zona de partilhamento com o outro, um lugar de linguagem comum com o outro -, sem o que nenhuma troca ou diálogo pode advir. (2015, p. 304).

Individual que se quer e se propõe coletivo, microcosmo inserido no macrocosmo que o integra (FÉRAL, 2015), um espaço de ação compartilhado (SOFIA, 2012). Por essa razão, o teatro performativo não pertence a nenhum lugar específico, mas reflete o visível e invisível do homem e do período em que acontece. É datado, neste sentido, pois reverbera o momento presente em que ocorre e as situações pertinentes a sua época. É corporificado, pois reflexo da vida social, cultural e identitária, amalgamada nos corpos do ator/performer e do espectador, e por isso mesmo nos coloca questionamentos sobre nossa identidade.

Uma identidade que se quer também autêntica, construída com o tempo, individual e coletivamente. Não é fixo, pois não somos fixos, nem absoluta, é

construção, transformação, mutação, deformação, decomposição de nós mesmos. “[...] é processo, caminhar, busca e construção. Ela é talhada no tempo. É movente ‘porque nossas vidas se movem [...]’. Aquilo que somos não pode nunca esgotar o problema de nossa condição, porque estamos sempre em mudança e em vir a ser’.” (FÉRAL, 2015, p. 296).

Segundo Quilici, há no homem uma inquietude inerente, uma vontade de vazio, uma intuição de desassossego; e ao penetrar nesta espécie de “morte” abrimos os olhos ao invisível e tênue, dando uma apreensão mais nítida da temporalidade da existência (QUILICI, 2015, p. 139), nos colocando em outra posição, fazendo-nos encontrar novos caminhos para o ser/estar. Isso nos remete a “Um desassossego que nos desperta para outro tipo de cuidado e atenção com o próprio processo da existência.” (QUILICI, 2015, p. 141). Existência que é posta à prova no processo, autorreflexão humanizadora, investigação de si e da própria época, temporalidade que reverbera no ato do ator/performer e sua pesquisa do cotidiano.

O estudo da vida corriqueira, esse “processo humanizador” ao qual o ator/performer se presta, e o entendimento de suas ações, coloca a prova a própria existência, consistindo de base para “algo mais”; não apenas uma repetição de ações do dia a dia, mas um gatilho para uma desestabilização e transformação desse mesmo cotidiano, uma nova forma de ser/estar, pois

É o próprio cotidiano que ganharia outros caminhos de ser percebido e experimentado. A arte como modo de criar e cuidar das nossas formas de relação com o mundo e conosco mesmos. Transformação do cotidiano significa aqui a descoberta de um agir que não é o mero esquecer-se nas ocupações, o perder-se nos hábitos já cristalizados. Um agir renovado que começa na mudança de qualidade da própria percepção. (QUILICI, 2015, p. 143).

Um “agir renovado” que criaria uma ruptura na própria percepção. Uma mudança de perspectiva, um novo olhar sobre o dia a dia e suas ações, uma desconstrução do cotidiano. Um desvio consciente e ativo, efetivo em seu fazer, construindo-se no próprio ato e deslocando olhares. Mudando o ponto de vista, tanto do ator/performer como do espectador. Desconstruir a realidade, instalando “a ambiguidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizamentos de sentido.”

(FÉRAL, 2015, p. 125). De acordo com Stefan Baumgärtel, professor e estudioso de teatro,

[...] encontramos na cena teatral contemporânea uma forte vertente não representacional e performativa que formalmente desconstrói a realidade, os signos e os modos sociais de sua percepção, de modo que esses traços formais problematizam a relação entre representação e prática social e com isso, os fundamentos simbólicos e éticos da sociedade contemporânea. (BAUMGÄRTEL, 2009, p. 136).

Desconstrução intencionada pelo ator/performer, performatividade consciente; olhares sendo formados, teatralidade emergente. O ator/performer possui a responsabilidade de tentar fazer surgir uma nova significação, uma nova construção de signos. Todavia, segundo Féral, “o performador não constrói signos, ele faz. Ele é na ação, e o sentido emerge do encontro de todos esses fazeres.” (2015, p. 141). O sentido é dado pela/na interação entre o fazer do ator/performer e o olhar do espectador.

A interação que busca o entendimento, ou mesmo a própria ligação entre estes dois elementos imprescindíveis: ator/performer e público, pode ser de ordem emocional, física, corporal, auditiva, visual, olfativa, etc., mas para que ocorra deve existir uma ligação, um entendimento mútuo, algo que faça sentido e tenha significado para ambos. Mesmo que este significado seja plural. Temos que “tudo é intertexto [...] tudo se torna signo de signo” (MOSTAÇO, et al., 2009, p. 32). Signo que parte do ator/performer (performatividade) e é transformado em signo graças ao olhar do espectador, transformando-se em um novo signo (teatralidade).

O(s) teatro(s) performativo(s) se torna(m), portanto, jogo; interação entre ator/performer e espectador, e a ação é sua principal ferramenta e regra. A contaminação entre ator/performer e público, em que a ação é mensagem e informação, signo e significado, sendo lida, reescrita e transformada de acordo com os corpos presentes no instante da performance, num processo incessante de troca, incute ao ator/performer e ao espectador um novo lugar dentro da arte. Para Jacobs,

Nesse “novo” e incerto lugar – quase um não-lugar se contrastado à tradição hegemônica – o artista transforma-se em uma espécie de

corifeu, que tem consciência de pertencer a um coro-em-ato na apresentação da obra. Nessa nova refuncionalização de si e do espetáculo, e não são poucos a defenderem a proposição de um estado numinoso, o ator ganha/conquista a condição de criador de escrituras espetaculares, presenciais em rompimento com a simples representação. (2011, p. 9).

A consciência de sua própria ação, o brincar com o aparecimento de uma ruptura de realidade, a possível criação de novos espaços, potencializa, em máximo grau, a *presença* do ator/performer e também do espectador. Presença no sentido de *estar presente*, fazer parte de algo que ocorre ali, acontecer (SCHECHNER, 2006), experienciar (BONDÍA, 2001).

Essa presença impõe ao teatro performativo outra característica: o foco no momento presente, na situação dada. Segundo Glusberg, a performance “se caracteriza pela realização de atos em situações definidas.” (2008, p. 73). O ator/performer não cria algo que pretenda substituir a realidade, mas sim deslocá-la, e por isso mesmo torná-la mais nítida. Por essa razão, a performance – e o(s) teatro(s) performativo(s) – são sempre temporais. Esse tempo vai além do tempo cronológico da obra e perpassa o tempo processual da mesma, e o tempo interno da experiência.

Cada teatro/performance carrega as marcas de seu tempo e das situações dele. Reflete necessariamente uma situação específica, em um recorte temporal determinado, em um local dado, e sob circunstâncias definidas. Faz parte de um contexto particular, em um meio cultural próprio. Reflete nossas ações cotidianas e nossa vida diária, nossas atitudes e hábitos referentes ao nosso viver. Trabalha sobre uma ação, e “a ação se inscreve na imediatização do presente.” (FÉRAL apud MOSTAÇO et al., 2009, p. 76). Teatro do presente, que brinca com as presenças em cena.

O(s) teatro(s) performativo(s) coloca(m) o ator/performer e o espectador face a face, desnudos, observador e observado alternando-se a todo momento, em uma dupla consciência, em um olhar que se torna múltiplo. Polissemia, polifonia, multiplicidade são as palavras do momento e *momento* é palavra-chave da performance como também do teatro performativo, o momento/instante presente, a presença do ator/performer e do público.

2.1 PRESENÇA

O que estudiosos afirmam e continuam a afirmar é que o teatro – e também a performance – são pautados, primordialmente, na *presença*. Presença não apenas do ator/performer, mas também do espectador. Essa presença não é denominação nova no campo teatral, que a investiga faz algum tempo.

Antonin Artaud⁵⁰ (1896-1948) já examinava esta questão, tentando trazer para o teatro a força da presença, indo de encontro a um teatro de representação, e favorecendo a (a)presença. Neste sentido, Quilici (2015) apresenta algumas exposições sobre Artaud, indicando que essa presença seria um ato de refazimento do ator com o propósito de “pensar a situação teatral como uma estratégia de confrontação e contaminação do público.” (QUILICI, 2015, p. 102). Artaud entendia que seu teatro não teria separação entre quem faz e quem vê, sem lógica, palavras ou narrativa; aproximando-o do que seria posteriormente a performance. A rejeição que tinha ao teatro estava na rejeição ao fingimento deste, sua tentativa de evocar uma “realidade ausente, por meio da mimese [...] baseado na pura ‘presença’.” (CARLSON, 2009b, p. 144). Indo de encontro ao padrão de emissor – mensagem – receptor, Artaud não pretendia contar ou demonstrar algo para que se entendesse *sobre* algo, mas *ser e estar* esse algo.

O pós-estruturalismo⁵¹, assim como Artaud, critica a representação, quer explorar o significado e os códigos e baseia-se fortemente na presença. Fenomenologicamente, pode-se questionar essa presença e sua própria ausência, deslizando entre elas, deslocando-as, levando a questão a um outro patamar:

Trata-se de um aspecto baseado na presença do corpo performático. Assim, enquanto a visão modernista da performance estava

⁵⁰ Pensador teatral e artista, bastante ligado ao surrealismo, é tido como esquizofrênico e louco, mas trouxe escritos importantes ao teatro, como *O teatro e seu duplo* (1935).

⁵¹ O pós-estruturalismo é entendido como a eclosão de ideias de filósofos contemporâneos que recusam as premissas estruturalistas, e propõem investigações de cunho mais abrangente das denominações mais tradicionais dentro da Filosofia, como a objetividade e a razão, por exemplo. Michel Foucault (1926-1984), Gilles Deleuze (1925-1995) e Jacques Derrida (1930-2004) são filósofos associados ao pós-estruturalismo.

desaparecendo, ela foi gradualmente substituída por uma visão pós-modernista da performance, que não desistiu do vocabulário de 'presença' e 'ausência', ou de 'teatro' e 'performance', mas que tratou esses termos e sua relação de maneira radicalmente diferente. (CARLSON, 2009b, p. 152).

Jacques Derrida (1930-2004), filósofo pós-estruturalista, tenta desconstruir a presença e a ausência, colocando-as como duas faces de uma mesma moeda. Derrida propõe “um campo constante de jogo entre esses termos, de presença impregnada com ausência, um campo perpetuamente em processo, sempre como ausência e presença no entre-lugar.” (CARLSON, 2009b, p. 153). O pensador ainda impetra que a consciência da presença nunca está ausente no teatro, no ator e no espectador. Mesmo no teatro dramático, o público tem a consciência de estar presente a um evento teatral, de sua presença física quase sem interferência direta na obra a ser apresentada, mas essencial para seu funcionamento. O ator dramático sabe que está a serviço de um texto, de uma cena, tem consciência plena de seu papel, personagem e, principalmente, de seu corpo e sua relação com o espectador. Corpo dotado de presença que reverbera sua expressão, exposição e virtuosidade.

A exibição e o virtuosismo, projetados através da presença do ator, já foram discutidos por Jean Alter, crítico teatral, autor do livro *Uma teoria semiótica do teatro* (1990), que coloca o fenômeno teatral com duas funções: referencial e performática. A referencial está ligada à comunicação tradicional de uma história e a performática está relacionada à ideia de performance trazida por Goldberg (2006) que é a exibição de alcance de alguém ou algo (pois estão relacionadas à encenação e à presença). Sobre isso, Carlson complementa:

Daí a importância da presença física: a habilidade técnica e o alcance do performer, a exibição visual de vestimentas ousadas ou efeitos cênicos têm seu poder dependente em parte do fato de que são realmente geradas em nossa presença. (2009b, p. 95).

Em relação a isso, lembremos dos mímicos, músicos, acrobatas, trovadores, funções paralelas, ainda que entrelaçadas ao teatro, que poderiam tranquilamente ser encaixadas dentro do teatro performativo e da performance. Habilidades técnicas em função da presença, que, dependendo de seu grau de virtuosismo, tem maior ou

menor alcance. Podemos enunciar também a dança e as artes visuais, as quais foram as primeiras a contribuírem com a performance da forma como nós a conhecemos hoje e amplamente utilizadas no(s) teatro(s) performativo(s). O circo, o *vaudeville*, shows de variedade e *music halls* consistiram em campo fértil para o desenvolvimento da performance moderna, e para o(s) teatro(s) performativo(s), pois baseiam-se na habilidade corporal, consciência e presença (GOLDBERG, 2006; GLUSBERG, 2008; CARLSON, 2009b).

A presença de corpos torna possível a comunicação, a interação entre ator/performer e público, pois o corpo está sempre comunicando. Isso exige do ator/performer um controle amplo e uma lucidez maior ainda ao realizar sua arte. O movimento corporal evoca algo que vai além da consciência: “Não é uma metáfora: eles adquirem vida e ao mesmo tempo arrancam fragmentos de vida. Da vida de todos.” (GLUSBERG, 2008, p. 126).

A obra e suas ações tornam-se por si só um signo, procurando transformar o corpo em um signo, em um veículo significante (GLUSBERG, 2008, p. 76). Por estar o corpo em movimento, o significado também é mutável, móvel, instável.

O corpo-em-ação é repleto de significados e a própria ausência comunica a presença de algo, repleto de sentido. Um corpo que não apenas emite uma mensagem, ou significa algo, mas está ligado ao aspecto afetivo mesmo, não linguístico, corporal. Roubine alerta que a presença afetiva conta mais que a comunicação linguística (2011, p. 107), pois a comunicação corporal, sentida – ao invés de fazer sentido –, cria seus próprios significados. O espectador não se pergunta ‘o que isto quer dizer?’, mas sim ‘o que está acontecendo comigo?’ (DESGRANGES, 2008, p. 18-19). O que acontece no meu corpo enquanto estou aqui? E ainda:

Trata-se cada vez menos, nesse caso, de entender o que o autor quer dizer, de uma recepção contemplativa [...], e, mais, de uma postura atenta e distraída, disponível a criar textos inauditos e sentidos improváveis a partir da proposta do autor. (DESGRANGES, 2008, p. 17).

Uma proposta em que o corpo tem papel fundamental, “implicado mesmo que virtualmente ou na ordem do desejo.” (ZUMTHOR, 2007, p. 35). Aproximando-se de

Féral (2015) neste ponto, a qual inscreve o ator/performer e o espectador como sujeitos desejantes, a obra deve buscar desconstruir códigos normativos e semiológicos, colocando os símbolos na ordem do desejo. É pelo impulso, pelo prazer e pelo desejo que a relação entre ator/performer-espectador deve ocorrer. “o desejo do homem é o desejo de um outro; ou seja; é o desejo de se fazer reconhecer no desejo do outro.” (DORFMAN, 2010, s/p.). Desejo do ator/performer transformado em ação (performatividade) que se mistura ao desejo do espectador que quer transformar em ação, em sentido (teatralidade), seja esse sentido significação ou sensação.

Esse desejo é indicativo da poética de algo, algo que passa, obrigatoriamente, pelo corpo. Um corpo que desde muito tempo vem sendo estudado pelos teóricos e pesquisadores teatrais, partindo de Diderot (1799), em seu *Paradoxo sobre o Comediante*, escrito no final do século XVIII; passando por Constantin Stanislavski (2005), e outros encenadores do século XX que investigam a arte do ator e a entendem como intrínseca a seu corpo, como Vsevolod Meyerhold (1874-1940), Jacques Copeau (1879-1949), Antonin Artaud (1896-1948), Bertolt Brecht (1898-1956) e Jerzy Grotowski (1933-1999), por exemplo.

Corpo que funciona como “um sistema de signos, mas vai além, manifestando sua natureza material e o caráter imediato do evento que presentifica.” (BONFITTO, 2013, p. 170). É no corpo do ator/performer que ocorre a fusão de significado e sentido, intensão e intenção (BONFITTO, 2013). É através do corpo que o ator/performer consegue ser/estar, desconstruir padrões, criar realidades paralelas.

Corpo que é local de emergência da teatralidade e da performatividade, pois: “A teatralidade liga-se sobretudo ao corpo do ator e resulta de uma experiência física e lúdica, antes de tornar-se um meio intelectual visando a uma dada estética.” (FÉRAL, 2015, p. 88). Uma teatralidade corporal baseada na experiência física do ator/performer e tornada ação através da performatividade. Teatralidade e performatividade inscritas no corpo do ator/performer e do espectador, que são meio, veículos, fim e processo. Féral indica ainda que:

Com efeito, por seu funcionamento extremamente desnudo, pela exploração à qual a performance submete o corpo, por sua articulação do tempo e do espaço, a performance oferece a câmera

lenta de uma certa teatralidade, a qual está sendo trabalhada no teatro atual [...]. (2015, p. 158).

Portanto, no(s) teatro(s) performativo(s), o corpo é o *entre*; o local de transição em que a teatralidade e a performatividade se fazem. O ator/performer e o espectador são agente e paciente; observador e observado; sujeito e objeto; denúncia e crítica; espelho e cúmplice; irmão e inimigo; história e devir; processo e resultado; ensaio e apresentação. Entre-lugar de binômios quase antagônicos, mas que se concretizam no corpo-em-vida do ator/performer.

3 CORPO

Com a teatralidade e a performatividade já ponderadas, em que ator/performer e espectador foram delineados em capítulos anteriores, permito-me imergir no corpo, local de incidência e atravessamento para que teatralidade, performatividade, ator/performer, público e ambiente possam incorrer. Mergulho nesse corpo teatral, transformando-o em performativo, chegando a um corpo-ação, porém antes preciso imbricar-me e debater o corpo sob o ponto de vista do filosofia, da cognição e percepção, que o tornam realidade e metafórico, físico e simbólico, significante e sentido(s), pois o corpo é marca fundamental do(s) teatro(s) performativo(s).

Porém, quando falamos de corpo, na verdade, falamos de corpos. Plural, pois o corpo é um e vários, ele é biológico, físico, emocional, psicológico, instrumental, estético, ético, político, social, cultural, representativo, neural, memória, cognição, potência, máquina, embalagem, membrana, voz, palavra, cérebro, órgãos, líquido, fluido, concreto, abstrato, velocidade, silêncio, vida, morte, sentido, significado, significante, signo, linguagem, possível, impossível, completo, incompleto, fragmentado, similar, antagônico. Não conseguirei, obviamente, em algumas páginas, abordar todas as indicações de corpo que descrevi acima, apenas apontar que uma palavra não dá conta da complexidade e variedade/multiplicidade do corpo.

Este capítulo busca aprofundar as apreensões possíveis do corpo, colocando-o como ponto central não apenas da prática teatral performativa, mas da vida. Partindo brevemente de um entendimento filosófico do corpo, em que, em uma primeira camada, corpo é o objeto físico concreto do ser humano, procurarei aprofundar uma análise de corpo que amplie sentidos/significados de corpo e sentidos corporais. Um corpo que também é mente, que também é carne, que é cérebro, mãos, língua, olho, visão, tato, contato, olfato, paladar, cheiro, audição, sonoridades... Para além de uma faceta apenas biológica ou física, um corpo (in)completo, encarnado, cognitivo, como na acepção de Denise Najmanovich (2001) e seu “sujeito encarnado”. Aqui, o sujeito encarnado de Najmanovich (2001) pode ser associado ao *embodied* provindo da ciência cognitiva, embasado em autores

como Lakoff e Johnson (1999); Varela, Thompson e Rosch (2001⁵²), assunto que explanarei posteriormente.

O famoso binômio corpo-mente entra aqui como pauta de discussão, pois aprendemos que são “entidades” diferentes, separadas, e o que a um pertence, do outro se aparta. Ao corpo sempre foram dados os prazeres, o intuito, descontrole, algo longe do pensar e agir com foco, ou mesmo racionalidade. À razão relacionamos o cérebro, a mente, e quando dizemos que alguém é “cabeção”, nos referimos a alguém com mais inteligência, aludindo ao local onde o cérebro se encontra – no corpo.

Para aprendermos, sentamos e repetimos padrões, técnicas motoras, copiamos do quadro negro ou projeção algo que nos interessa, paramos e ficamos quietos; concentração como sinônimo de imobilidade. “Pára e pensa” é frase usual quando nos referimos ao pensar, raciocinar, racionalizar algo: imobilidade corporal para se ter movimento mental. Mas, estranhamente, quando estamos em alguma situação mais tensa, dizemos: “Preciso pensar um pouco”, e saímos porta afora, caminhamos, corremos, andamos ou nos movimentamos. Como o “pensar” pode ser antagonicamente imóvel e móvel dependendo da situação? Até que ponto nos tornamos os “corpos dóceis”⁵³ de Michel Foucault (1926-1984), filósofo e filólogo francês, tão imbricados em um sistema em que apenas reproduzimos aquilo que nos foi dado a reproduzir? Corpos padronizados, estéticos e estetizados, culturalmente moldados e quase empalhados, naturalizados a fórceps, dentro e fora de nosso próprio corpo.

Com essas primeiras inquietações, tentaremos compreender o que entendemos por corpo, fundamentado nas epistemologias filosóficas sobre o assunto. Abordar o corpo de forma filosófica neste primeiro momento se faz necessário, pois a partir de uma filosofia corporal poderemos adentrar mais profundamente o corpo-sujeito-objeto (de vida e de pesquisa) que atravessa esta tese como exemplo prático e teórico.

⁵² O ano indicado neste campo remete ao ano da edição que possuo do livro traduzido para o português, porém o ano da primeira publicação é de 1992.

⁵³ O corpo dócil é um corpo controlado, manipulado através de uma coerção disciplinar que o torna obediente, útil, submisso e excitado. Como uma “mecânica do poder”, o corpo dócil é habilmente coagido a se tornar “dócil-útil” (para a sociedade e os sistemas dominantes). Segundo Foucault, “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado.” (1987, p. 163).

3.1 CORPO E FILOSOFIA

Uma longa tradição científica, filosófica e histórica nos coloca, primeiramente, a distinção entre corpo e alma. Desde os gregos Platão (429-347 a.C.) e Aristóteles (348-322 a.C.) existe esta jornada de oposição entre a carne e o espírito – cabe aqui lembrar que antes de Platão os gregos entendiam o corpo e a alma de forma harmônica e indivisível (CARDIM, 2009).

René Descartes (1596-1650), filósofo francês e fundador do racionalismo, continua com esse pensamento, pois, para o estudioso, o sujeito é pensante – *res cogitans* – (interior/mente) e o corpo é objeto – *res extensa* – (exterior). Com um cunho mais matemático, para Descartes “o corpo deve ser apresentado em uma dupla perspectiva: ao mesmo tempo vivo e inerte, corpo que sou e corpo que tenho.” (CARDIM, 2009, p. 31). Corpo como objeto físico (carne, inerte, mortal) e psicofísico (no que se refere às paixões e impulsos). Corpo-máquina.

E é exatamente a partir da ideia de máquina que o corpo pode ser pensado, através desse modelo mecanicista, em que engrenagens e movimentos são fisicamente visíveis através do corporal, mas existe um “comandante”: o pensamento intelectual, o cérebro, a alma. A mente pensa e o corpo é sua extensão. Aqui podemos visualizar o “poder” ou preponderância da mente sobre o corpo.

António Damásio, neurologista português, escreveu seu livro *O erro de Descartes* (1996) com interesse em desvendar as relações da razão humana e sua conexão com o cérebro. Já na Introdução, ele nos coloca um resumo do que podemos entender como o pensamento ocidental sobre a racionalidade: “Fui advertido, desde muito cedo, de que decisões sensatas provêm de uma cabeça fria e de que emoções e razão se misturam tanto como água e azeite.” (1996, p. 11).

A partir dessa premissa, poderíamos entender que razão e emoção não possuem nenhum tipo de afinidade, são tão opostas quanto espírito e carne, sendo, inclusive, a alma a sede da razão e o corpo o centro emocional. Neurologicamente, essas duas formas não se encontravam nem na mesma parte do cérebro. Entendimentos que posteriormente foram largamente criticados e postos em xeque por neurocientistas, filósofos, e mesmo pelo próprio Damásio: “a essência de um

sentimento (o processo de viver uma emoção) não é qualidade mental ilusória associada a um objeto, mas sim a percepção direta de uma paisagem específica: a paisagem do corpo.” (1996, p. 14). O sentimento é, portanto, uma determinada “visão” de “paisagem corporal”.

Baseados no entendimento acima, podemos perceber que mente e corpo, na verdade, por mais distintos que sejam, *relacionam-se* o tempo inteiro. Damásio complementa: “A mente teve primeiro que se ocupar do corpo, ou nunca teria existido. [...] A alma respira através do corporal, e o sofrimento, quer comece no corpo ou numa imagem mental, acontece na carne.” (1996, p. 17-18).

Observando que o cartesianismo (Descartes) entende o corpo como uma máquina, provindo de pensamento dualista anterior, mas no qual não vamos nos aprofundar, outros estudiosos continuam a discussão ainda sobre o corpo e a mente, e adentram o universo do corpo. Dentre esses, destaco a ideia do corpo enquanto fenômeno. O corpo é, neste caso, externo/objeto, e interno/sujeito. Este pensamento da ideia de fenômeno consegue colocar o pensamento dentro da carne e do osso, e tem em Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), filósofo da fenomenologia francês, um de seus expoentes nesse sentido. Merleau-Ponty une o sujeito e o objeto, atribuindo “à existência humana um estatuto corporal” (CARDIM, 2009, p. 87), incluindo a mente neste corpo: “A mente não é uma entidade des-situada, desencarnada ou um computador; a mente também não está em alguma parte do corpo, ela é o próprio corpo. [...] a estrutura mental é inseparável da estrutura do corpo.” (NÓBREGA, 2008, p. 146).

Por ser o corpo limitador e, ao mesmo tempo, o próprio campo de abertura ao mundo e ao(s) sujeito(s), nos resta entender o mundo através da experiência corporal. Experiência objetiva, que se dá no corpo, e ao mesmo tempo subjetiva, e exatamente por se dar no corpo que é pessoal, intransferível e única para cada um. Um corpo ambíguo por natureza, fenômeno de si mesmo. Um “corpo que sou e corpo que tenho”. O corpo então é visto do exterior, como objeto, num momento em que nos tornamos “estrangeiros” de nós mesmos, e analisamos nosso próprio comportamento “de fora”. E também é visto interiormente, através da percepção, experiência subjetiva do sujeito no mundo. O objeto percebido (o corpo) é também sujeito de sua percepção, reflexivo.

A consciência surge em Merleau-Ponty como consequência da experiência corporal no mundo. A consciência aqui seria uma possibilidade de mundo, pois ele só é possível na medida em que o corpo passa pela experiência, por uma percepção vivida no corpo. Desta forma, o corpo possui este estatuto primário de se entender com o mundo e as coisas, em que o sujeito e o objeto estão unidos numa relação íntima de ser. Assim, a percepção estaria conectada à sensação corporal, à experiência em si, e também ao movimento, em que o mover e o sentir seriam as chaves para a percepção.

A percepção estaria então ligada à possível ação de meu corpo nos objetos, ou antes, a como esses objetos causam essa percepção e ação. A esta premissa constrói-se o conceito de *affordances*, de James Jerome Gibson (1904-1979), psicólogo norte-americano; e podemos ver correlações também da Enação, dos cientistas cognitivistas Varela, Thompson e Rosch (2001). O ponto de vista da Teoria da Enação considera a implicação do indivíduo em seu meio por sua ação no mundo. Partindo desse entendimento, podemos focar as acepções em que a ação do ator/performer (indivíduo) na cidade (meio) pode determinar um tipo de teatro performativo, a ser discutido mais profundamente posteriormente.

Na verdade, nosso corpo e os objetos estão numa *relação* constante entre corpo-objeto, fazendo dessa relação a base para a percepção. Poderíamos dizer que a percepção é ela mesma esta relação entre perceber e ser percebido, pois da mesma forma que os objetos afetam nosso corpo e o impelem a uma ação, nosso corpo também influencia os objetos. A consciência vem aqui como forma de ação perante as imagens, sendo a ação a forma de viver do ser humano.

Partindo do corpo para entender-me e entender os objetos, preciso também percebê-lo enquanto objeto. Desta forma posso separar e decompor o corpo, dilacerá-lo e estudá-lo: é um corpo-coisa-objeto. Mas este corpo é também sujeito, e para isso, apenas a experiência e os sentidos/sensações conseguem entendê-lo. É um corpo-sujeito. É também um corpo-pessoal, que se faz nas relações intersubjetivas. Está em movimento: é um corpo-motriz. Comunicando-se com o mundo, o corpo faz o mundo e o próprio corpo, no desvelar da experiência, como propõe Merleau-Ponty: é um corpo-fenômeno. Nossa carne liga-se ao mundo de forma tão intensa, que o corpo “está no meio das coisas, é uma coisa entre coisas, mas além disso, é dotado de reflexibilidade” (CARDIM, 2009, p. 121): é um corpo-

espelho. Está tão imbricado neste mundo que o corpo-experiência se torna um nó impossível de desatar-se do todo, do mundo, e dos objetos a seu redor: é um corpo-mundo. Segundo Foucault (1987), é um corpo-poder, um corpo-ação, pois ao mesmo tempo em que age no mundo, que se torna poder, é político. É um corpo-tempo, pois se faz tempo enquanto acontece, consegue unir presente, passado e futuro num único lugar, através da memória. É um corpo-dimensional, observável e reflexivo, consciente e intuitivo. Para Merleau-Ponty, “a relação entre o corpo e o mundo é relativa à sensibilidade e aos sentidos, e que o interior de um se propaga indefinidamente no outro de maneira reversível” (CARDIM, 2009, p. 122): é um corpo-reverso. É também interação, relacionando-se com o meio, com o ambiente, com o próprio corpo e com o Outro. De acordo com Damásio (1996), podemos inferir que se trata de um corpo-relação.

Não é o conjunto de órgãos, sistemas, nem a pura consciência, mas um todo ambíguo, como nos coloca Merleau-Ponty. Não é apenas interior e nem apenas exterior, mas existe na coexistência entre esses dois meios, na relação entre dentro-fora/corpo-mundo. Como nos sugere Descartes, é um corpo que sou e que tenho, possui uma função de exploração e estrutura, é reflexivo, como nos explica Merleau-Ponty. Não é nossa consciência que reflete sobre as coisas ao nosso redor, mas nosso corpo, no sentido primeiro dos próprios sentidos e da experiência. Nesse sentido de flexibilidade, somos passivos e ativos. É motor e perceptivo, “nó de significações vivas, potência simbólica e relação com o ausente, o corpo une os opostos sem que haja, entre eles, absoluta coincidência.” (CARDIM, 2009, p. 159). É uma filosofia da carne. Corpo sincronizado, corpo reversível, corpo (in)tangível, corpo cognitivo.

Ao entender nosso corpo a partir da perspectiva filosófica, podemos entendê-lo na vida e também no(s) teatro(s) performativo(s). Para tal, baseio-me em alguns preceitos de abordagens das ciências cognitivas que apreendem a cognição enquanto ação, simbólica e metaforicamente, além de ser calcada em vertentes que compreendem que a realidade física é também semântica. Importante ressaltar que não pretendo fazer um estudo profundo de toda a ciência cognitiva, mas utilizar-me de algumas ideias e premissas que me permitem discutir e analisar melhor como o corpo pode se comportar em determinadas situações, a saber, cognitivamente. As proposições que consideram a cognição como situada, em relação e interação direta

com o meio ambiente, com emergência da ação são meu foco neste estudo, em uma cognição corporalizada ou corporificada⁵⁴ (*embodied cognition*), que pode ser ampliada para o campo artístico e para o teatro performativo.

Interessa-me, portanto, pensar em *Fragmentos de Corpos Urbanos* (2016) e nos corpos dos atores/performers como corpos cognitivos, corpos em construção, corpos que podiam se entender como máquina e agora se pensam enquanto fenômenos da ação, do movimento. Um corpo que sou e que tenho, corpo que reflete minhas inquietações e angústias, corpo ambíguo, corpo consciente, corpo simbólico, linguagem, corpo-ambiente, corpo-cognitivo.

3.2 CORPO E COGNIÇÃO

Acompanhando o pensamento filosófico, podemos entender a cognição como uma forma *embodied*, integrada corporalmente, uma cognição incorporada, incluindo a percepção e a ação como parte dessa rede. Isso significa que, nesta perspectiva, toda ação e percepção é encarnada, naquilo que denominam *embodied mind* (mente corpórea) (BURNHAM, 2012; LAKOFF; JOHNSON, 1999).

Para uma *embodied mind*, temos uma *embodied cognition* (cognição corporificada), surgida através de pensamentos de Humberto Maturana e Francisco Varela (1946-2001), ambos biólogos chilenos. Partindo da premissa de que corpo e mente estão conectados e se relacionam a todo momento, os processos cognitivos podem ser entendidos como interações corporais com o mundo/ambiente, em uma experiência corporalizada (*embodied*). Francisco Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch trazem a ideia de que

[...] a mente não é simplesmente encarnada, e subsequentemente separada do corpo, mas é ela própria de uma propriedade

⁵⁴ A tradução de *embodied* tem gerado algumas discussões, pois alguns preferem o termo corporalizada, outros corporificada e ainda temos a aceção de encarnada ou incorporada. Independentemente de qual termo é o mais adequado, o que importa não é a tradução, mas a referência que se faz ao corpo. Nesta tese, permito-me variar a terminologia, sempre referindo-me ao objeto em questão: o corpo.

emergente, inseparável de um dado arranjo material de componentes que formam o corpo de organismos cognoscentes em interação com o seu meio ambiente. (2001, p. 16, *nota de rodapé*).

Nesse pensamento, podemos compreender que a experiência corporal de uma mente encarnada é uma forma de conhecimento e aprendizagem em profunda interação com o ambiente e é o que molda nossa realidade e nossa vida cotidiana. Esse modelo entende o organismo e o mundo como inseparáveis da estrutura corpórea do sujeito, que está em permanente interação com o meio. O resultado é o próprio processo, num círculo que não prevê término: corpo-mundo retroalimentando-se (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2001). Em relação a isto, encontramos a ideia de enação.

3.2.1 Enação

A enação (*en-ación*, ou *enactive*) salienta que a cognição está diretamente relacionada às ações que um ser exerce no mundo. Varela, Thompson e Rosch (2001) distanciam-se dos cognitivistas mais tradicionais que entendem a cognição como representacionalista, que compreendem “o conhecimento baseado em elementos mentais abstratos que refletem (representam) o mundo exterior.” (p. 21, *nota de rodapé*). No caso dos autores citados – Varela, Thompson e Rosch (2001) –, a cognição estaria diretamente relacionada ao mundo físico, levando em consideração também os aspectos internos, e a relação corporal direta do sujeito com esse mundo, convertida em experiências.

Sobre o termo enação (*en acción*), o mesmo implica que a percepção é ação, numa abordagem enativa que envolve o aparato sensório-motor no momento da cognição. Desta forma a percepção seria uma ação guiada pela própria percepção, num *continuum* que se retroalimenta. A ação surgiria de padrões sensório-motores específicos em determinadas situações, possibilitando a cognição: “Ou seja, as estruturas cognitivas emergem a partir de padrões sensório-motores recorrentes, sendo esta recorrência uma condição de possibilidade para que a ação seja guiada perceptualmente.” (BAUM; KROEFF, 2018, p. 209).

A enação permite, portanto, entender a cognição a partir de um corpo em relação com um mundo, possibilitando ao sujeito corporal diferentes ações em situações diversas. A isso denominamos emergência⁵⁵, em que a cognição usufrui de possibilidades de ação em conjunto com o meio para agir. Compreendendo que esta relação não possui único sentido, mas é variável e contínua, podemos entender a cognição como um processo que resulta em processos, emergências:

[...] um sistema autônomo e cognitivo não é uma ‘coisa’ específica, uma substância ou uma essência, mas um conjunto de processos codependentes, isto é, cada processo no sistema é condição para, pelo menos, um outro processo constituinte, formando, assim, uma rede de processos coemergentes. (BAUM; KROEFF, 2018, p. 214).

Desta forma, um indivíduo atuando no meio não apenas “está” neste ambiente, mas transforma e entende este ambiente de acordo com seu corpo, suas capacidades sensório-motoras, em codependência com o meio. O corpo é a capacidade do sujeito de atuar/alterar/transformar/agir (n)o mundo. A cognição opera, portanto, em um corpo/espço/tempo, numa constante inter-ação.

Nesta premissa, a proposição enativa permite que a cognição esteja localizada no corpo: uma relação codependente. O meio e os objetos desse meio seriam então condicionados pela atividade do sujeito e sua estrutura; o sujeito experimenta o mundo numa espécie de acoplamento estrutural com o ambiente, integrando e constituindo o próprio mundo e o sujeito: “A atividade cognitiva envolve a emergência de um self – sujeito que conhece – e também a emergência de um mundo, sendo esses processos coemergentes.” (BAUM; KROEFF, 2018, p. 225).

Se relacionarmos esses conceitos e trouxermos as ideias de performatividade e teatralidade, podemos analisar a cognição e a percepção dentro dos processos teatrais, posto que a performatividade lida com as ações de um ator/performer em

⁵⁵ “O termo emergência é utilizado para referir interações dinâmicas e simultâneas que seguem regras locais e que ocorrem entre diferentes elementos, processos ou eventos, resultando na formação de uma nova propriedade ou processo (Thompson, 2007; Thompson and Varela, 2001).” (BAUM; KROEFF, 2018, p. 223).

um meio para a transformação cônica desse meio (teatralidade). Ou seja, um “sujeito que conhece” e a “emergência de um mundo”, coemergentes.

Ao experimentar esse mundo, tanto ator/performer como espectador podem recriar o meio, numa cognição-percepção-ação que também é performatividade e teatralidade, dada no espaço-tempo situado da ação. Como o pedido de casamento em *Fragmentos de Corpos Urbanos* (2016) (Figura 11, página 73), em que uma rua é transformada em espaço romântico, em que o espectador é “pego de surpresa” no momento da ação e do pedido, e por isso mesmo recriação de um espaço, teatralidade e performatividade potenciais.

Ou na transformação espacial de *Geografia Inutil* (Figura 2, página 28), em que um monumento de uma praça transforma-se em cenário e o espectador é cena e atuante; até a estética nas alturas de *O voo das Fêmeas* (Figura 3, página 30): mutação consciente das paredes de um hospital em local diferenciado, encontro de mulheres e feminilidades latentes; entre outros.

Nesses exemplos, podemos entender a percepção corporalizada, intencionada pela ação do ator/performer com o propósito de se criar novas emergências no espaço, uma espécie de cognição-percepção-ação situada no acontecimento, relacionando sujeitos, corpos e ambiente.

Uma cognição situada (*situated cognition*): “a cognição existe como uma conjunção (ou interligação) material entre um organismo e o meio em que se situa.” (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2001, p. 21). Esse meio seria o mundo em que esse organismo se encontra e, de acordo com os cognitivistas, “o mundo se apresenta de muitas maneiras – na verdade poderemos considerar muitos mundos diferentes de experiência – dependendo da estrutura do ser envolvido e dos tipos de distinções que seja capaz de fazer.” (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2001, p. 32). Isto significa que a cognição é a *atuação* no/do mundo e no/do sujeito baseada nas experiências/ações que este mesmo sujeito executa no mundo.

Diversos mundos com diferentes emergências de uma mesma ação: a teatralidade – e a performatividade – se encontra(m) e desenvolve(m)-se múltipla(s) e diversificada(s) para o espectador, pois “o mundo se apresenta de muitas maneiras”, cada qual dependente do próprio sujeito e sua estrutura sensório-motora. Desta forma, uma mesma ação tem a potencialidade de muitos significados, ou

nenhum, dependendo do sujeito. Experiências compartilhadas em ação entre sujeito(s) e mundo(s).

A experiência para os estudiosos contemporâneos das ciências cognitivas, particularmente os enativistas, tem o sentido filosófico/fenomenológico de Merleau-Ponty: a experiência do sujeito no mundo. Para além disso, a teoria da Enação considera o sujeito, sua cognição e sua experiência no mundo através de suas ações, e assim permite ao sujeito conhecer esse mundo, no ato da experiência. Um eu-mundo-experiência que se faz na arte, no dia a dia; uma contorção entre sujeito e ambiente, uma flexibilidade latente, sujeito-mundo refletido nas experiências. Reflexibilidade no sentido de vaivém, de coemergência, cocriação, um “espelho” do Outro, refletindo e refletindo-se nessa interação.

Reflexibilidade corpóreo-mental traduzida em consciência⁵⁶. Aqui a experiência encontra-se no cerne filosófico do dualismo corpo e mente, trazendo para o campo da prática diária essa dualidade, colocando a teoria das ideias filosóficas no espectro da reflexão da experiência vivida. A reflexão desta experiência se dá na forma de consciência, que se transforma em ação. Saímos do “eu penso” para um “eu atuo/ajo”, estando nas possibilidades de ação a questão central não mais de um corpo-mente, mas de um corpo-corpo, pois a própria reflexão resultaria em um processo ativo, fruto de uma experiência vivida.

Essa ação é acoplada a um corpo auto-organizado, uma rede de interações ativas, codependente do sujeito e do mundo que o rodeia. A ação se permite porque entendemos um mundo conectado ao sujeito e reflexo das ações desse sujeito sobre o mundo. Um mundo corpóreo: “Em vez de *representar* um mundo independente, *atuam* um mundo como um domínio de distinções que é inseparável da estrutura corporalizada pelo sistema cognitivo.” (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2001, p. 187). Cognição como ação corporalizada.

Ao usar o termo *corporalizada* pretendemos destacar dois pontos: primeiro, que a cognição depende dos tipos de experiência que surgem do fato de se ter um corpo como várias capacidades

⁵⁶ A ideia de consciência é extensamente teorizada pelos cognitivistas, porém neste trabalho não me atreei a sua discussão, pois não considero como ponto principal para esta pesquisa. Para saber mais sobre o tema, consultar capítulo VI – Mentem em Self, do livro *A Mente Corpórea* (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2001, p. 145-178).

sensoriomotoras e, segundo, que estas capacidades sensoriomotoras individuais se encontram elas próprias mergulhadas num contexto biológico, psicológico e cultural muito mais abrangente. (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2001, p. 226).

A cognição/ação depende, portanto, da experiência corporal do sujeito e de suas características sensório-motoras, entendendo que esta experiência é subjetiva e pessoal, pois imersa num contexto específico – biológico, psicológico e cultural (*embodied, situated cognition*; enativo). Uma ação que também se entende como percepção, reação direta da ação do sujeito no mundo. Uma cognição-ação-percepção, haja vista que “a rede neuronal não funciona como uma rua de sentido único da percepção para a ação. Percepção e ação, *sensorium* e *motorum*, encontram-se interligadas [...]” (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2001, p. 215). Aqui podemos inferir que os estudiosos entendem que a percepção é dada através dos sentidos; e a ação através do sistema motor, fazendo ambas partes integrantes do aparato sensório-motor do ser humano, localizadas precisamente no corpo, executores da cognição: “os processos sensórios e motores, percepção e ação, são fundamentalmente inseparáveis na cognição vivida.” (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2001, p. 226).

Ação, percepção, cognição, mundo, corpo, aparato sensório-motor, tudo está interligado, conectado para que se entenda o corpo, o mundo, a experiência. Esta é a base da enação, pois “A enação relaciona-se com o conhecimento que se constrói por meio de uma ação no mundo, pressupondo que a percepção está voltada para a ação e que os processos cognitivos sejam decorrentes de padrões sensório-motores.” (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2001, p. 50). A ideia de enação descarta a dualidade entre corpo e mente, entre sujeito e mundo, entre símbolo e significado, e enfoca o *entre*, unindo corpo-mente (filosofia) e sujeito-mundo (cognição), dando a entender que somos afetados e afetamos diretamente o mundo do qual fazemos parte.

[...] o mundo que percebemos, que normalmente tomamos como certo, é constituído por padrões complexos e delicados de atividades sensoriomotoras. [...] O comportamento de cada um altera-se à medida que aprende a adaptar-se a novas condições e situações. E à medida que as ações de cada um se alteram, também se altera o sentido de mundo. (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2001, p. 216).

O sujeito é entendido como inseparável deste espaço que o cerca: “o meio se destaca do mundo segundo o ser do organismo, estando claro que um organismo não pode existir, salvo, se encontra no mundo um meio adequado.” (NÓBREGA, 2008, p. 145). Este “meio” é o lugar de ação-percepção do indivíduo-sujeito. Espaço que será discutido posteriormente com maior profundidade, e que neste momento já se mostra indispensável para a ação-percepção-cognição do(s) sujeito(s).

Segundo Damásio, a cognição, a construção de conhecimento, está ligada à percepção, às “ações interativas com o ambiente.” (RIBEIRO, 2015, p. 27). De fato, a relação entre corpo-sujeito-ambiente estaria no seio da ação-percepção-cognição, já que: “Dizer que um sistema é cognitivo implica que esse sistema sabe como realizar determinadas tarefas em determinado ambiente-contexto⁵⁷.” (RIBEIRO, 2015, p. 38).

Realizar uma tarefa em um ambiente-contexto implica inter-relação entre sujeito e ambiente e a ação-percepção do mesmo, atuação. E ainda: “a conclusão inevitável é que o sujeito conhecedor e o objeto conhecido, a mente e o mundo, estão em relação um com outro por meio de uma especificação mútua ou co-originação dependente.” (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2001, p. 199). Codependência que indica coatuação. Sujeito e ambiente em acoplamento situado para o entendimento e criação dos próprios organismos e meios, eu e Outro mesclando-se em contínua relação. Performatividade e teatralidade latentes e emergentes da atuação-ação-cognição-percepção entre sujeitos e mundos; ator/performer, espectador e ambiente; corpos.

Fragmentos de Corpos Urbanos (2016) inseriu-se no meio deste acoplamento estrutural entre sujeito e ambiente, procurou investigar as potencialidades cognitivas que o sujeito-objeto pudesse trazer e traçar. Focando na interação entre ator/performer, espectador e ambiente, a percepção tornou-se ponto de estudo, sendo alicerce para a ação, atuação no ambiente, e em relação com ele.

⁵⁷ A palavra ambiente-contexto carrega em si, além do espaço em que o indivíduo se encontra, também suas relações, seus costumes, enfim, tudo aquilo que o “meio” injeta no sujeito: “Ambiente é, aqui, compreendido [...] como o espaço físico que inclui os materiais e as instituições da tradição, e o contexto, [...] refere-se às relações, diálogos e contatos nele estabelecidos.” (RIBEIRO, 2015, p. 47).

3.2.2 Affordances

A estas ideias em que meio/ambiente/mundo e sujeito/aparato sensório-motor/corpo estão interligados, somam-se os estudos de James Gibson (1904-1979), o qual entende que o ambiente é quem gera as possibilidades de ação para o sujeito, focando no meio ambiente e nos objetos o lugar primordial de ação, percepção e cognição, numa perspectiva ecológica (GIBSON, 2015; OLIVEIRA; RODRIGUES, 2006): a perspectiva do *affordance*. Para Gibson:

O *affordance* de algo não muda à medida que a necessidade do observador muda. O observador pode ou não perceber ou prestar atenção ao *affordance*, de acordo com suas necessidades, mas este, sendo invariável, está sempre lá para ser percebido. Um *affordance* não é concedido a um objeto pela necessidade de um observador e seu ato de percebê-lo. O objeto oferece o que faz, porque é o que é. Para garantir, definimos o que é em termos de ecologia ao invés de física [...].⁵⁸ (2015, p. 130).

Gibson (2015) introduz o conceito de *affordances*, pelo qual entende que o ambiente fornece, propicia (*affords*) ao animal-agente⁵⁹ suas informações. Segundo o psicólogo, o verbo *to afford* existe, mas a palavra *affordance* não. Ele a inventou para indicar algo que se refere tanto ao ambiente quanto ao animal: “Isso implica a complementaridade do animal e do ambiente.”⁶⁰ (2015, p.119). O autor ainda indica a palavra nicho como “conjunto de *affordances*” (2015, p. 120), pois entende que “Não é o mesmo que o habitat das espécies; um nicho se refere mais a *como* um

⁵⁸ No original: “*The concept of affordance is derived from these concepts of valence, invitation, and demand but with a crucial difference. The affordance of something does not change as the need of the observer changes. The observer may or may not perceive or attend to the affordance, according to his needs, but the affordance, being invariant, is always there to be perceived. An affordance is not bestowed upon an object by a need of an observer and his act of perceiving it. The object offers what it does because it is what it is. To be sure, we define what it is in terms of ecological physics instead of physical physics [...].* (GIBSON, 2015, p. 130).

⁵⁹ Utilizo as palavras animal e agente para designar o sujeito da percepção, quem percebe, ou “percebedor”. Animal, pois Gibson (2015), em seu livro intitulado “*The Ecological Approach to Visual Perception*” instiga que a percepção é realizada pelo animal, sendo ele qualquer um que possua aparato sensório-motor. E coloco a palavra agente, pois, ainda de acordo com Gibson, quem percebe *atua*, faz no momento em que percebe, através da ação (GIBSON, 2015; OLIVEIRA; RODRIGUES, 2006).

⁶⁰ No original: “*It implies the complementarity of the animal and the environment.*” (GIBSON, 2015, p. 119).

animal vive, do que *onde* ele vive.”⁶¹ (2015, p. 120). O nicho e o animal se complementam. E ainda: “As possibilidades do meio ambiente e o modo de vida do animal caminham juntos inseparavelmente. O ambiente restringe o que o animal pode fazer, e o conceito de nicho na ecologia reflete esse fato.”⁶² (2015, p. 135).

As possibilidades propiciadas pelo ambiente ao agente são o que Gibson conceitua como *affordances*, intimamente ligado ao conceito de *ação*, pois

Gibson (1971b) afirma que o significado do ambiente consiste do que é possibilitado. São exatamente essas possibilidades que, mais tarde, Gibson denominou *affordances* – a maneira de perceber o mundo é orientada e designada para as ações sobre ele. (OLIVEIRA; RODRIGUES, 2006, p. 121).

Portanto, são as potências de ação que são percebidas no ambiente, e não suas características no processo de cognição-percepção. O animal-agente “percebe” o comportamento relacionado às coisas, e não apenas as coisas em si. Não são apenas as qualidades do objeto que percebemos, mas o comportamento associado a essas qualidades. Por exemplo, quando percebemos uma cadeira, não percebemos apenas suas características físicas (cor, estrutura, forma, material), mas também agregamos a ela o ato de sentar (possibilidade de ação).

A isto soma-se imediatamente que o sujeito que percebe é parte fundamental da percepção pelo fato dela somente ocorrer pelo ponto de vista do sujeito-agente. A cadeira vista pelos olhos de um adulto gera a possibilidade de sentar-se; porém, a mesma cadeira vista pelos olhos de uma criança pode gerar a possibilidade de apoiar-se como mesa, escalar, etc. Portanto, sob essa premissa, a percepção-cognição só pode se efetivar devido à interação entre o ambiente e o agente: “Do ponto de vista gibsoniano, *affordance* é entendido como uma ‘relação entre um objeto no espaço e um indivíduo com uma constituição física específica em determinado ambiente’.” (OLIVEIRA; RODRIGUES, 2016, p. 123).

⁶¹ No original: “*This is not quite the same as the habitat of the species; a niche refers more to how an animal lives than to where it lives. I suggest that a niche is a set of affordances.*” (GIBSON, 2015, p. 120).

⁶² No original: “*The possibilities of the environment and the way of life of the animal go together inseparably. The environment constrains what the animal can do, and the concept of a niche in ecology reflects this fact.*” (GIBSON, 2015, p. 135).

As capacidades de ação do agente estão intrinsecamente ligadas a seu estatuto corporal consciente, ou seja, àquilo que o agente está apto e cômico a fazer, pois o repertório de ações se modifica de corpo para corpo, de sujeito para sujeito. Oliveira e Rodrigues (2016) apontam que, para Gibson, essas possibilidades continuam a existir mesmo sem a consciência de quem percebe (uma cadeira ainda oferece a possibilidade de sentar mesmo para quem está dormindo ou não a vê).

Devido a essa característica, pode-se inferir que o vetor agente-ambiente pende consideravelmente para o ambiente em Gibson; pois as oportunidades de ação ainda estão lá, mesmo sem ter quem as considere ou seja consciente delas, elas são dadas pelos objetos e pelo ambiente, sem a necessidade de um observador ou sujeito da ação.

Porém, em minha visão, se não houver uma relação equitativa entre agente-ambiente, sem um prevalecer sobre o outro, a cognição-percepção-ação não pode ocorrer. Visto que a cognição-percepção-ação se dá numa *relação*, não posso privilegiar nem um, nem outro vetor, mas considerá-los igualmente importantes para o processo como um todo. Em que pese que ambos são cooriginados a partir dessa relação, considerar apenas um ou outro significa separá-los, e permitir que um exista “sem” o outro, o que não corresponde ao que entendo por cognição, pois a codependência entre sujeito e mundo já foi debatida anteriormente. Agente e ambiente são reflexos um do outro, interagem continuamente, são codependentes e cocriadores de si mesmos.

Porquanto, “ao perceber o ambiente, percebe-se o agente.” (OLIVEIRA; RODRIGUES, 2016, p. 124). É como se, ao perceber o ambiente, o sujeito-agente estivesse conectado a esse tipo determinado de meio, numa reciprocidade contínua e autoalimentada, pois “O agente requer um tipo particular de ambiente e determinado ambiente implica um certo tipo de agente.” (OLIVEIRA; RODRIGUES, 2016, p. 125). E perceber o ambiente implica em coperceber a si mesmo, desde que ambos estão interligados. Estamos na reflexibilidade em que sujeito e mundo são reflexos um do outro. Portanto, “*Affordances* não estão nem no agente nem no ambiente, mas na relação entre eles.” (OLIVEIRA; RODRIGUES, 2016, p. 127). Uma relação dinâmica e contínua, na qual o meio oferece ao agente as possibilidades de ação neste mesmo ambiente instaurando uma codependência.

Em *affordances*, o ambiente é um estimulador de ações. Alva Noë complementa essa premissa, indicando que “a ideia de que a visão é uma forma de aprendizado sobre o ambiente que se encaixa na orientação de ações e habilidades comportamentais.”⁶³ (2002, p. 59). Para o teórico, a cognição-percepção seria possível através da visão, e esta geraria as possibilidades de ações e comportamentos no mundo. Os estudos de Gibson (2015) corroboram esta ideia, dando à visão e ao movimento o cerne da percepção:

A teoria sobre *affordances* implica que ver as coisas é ver como se aproximar delas e o que fazer ou não com elas. Se isso for verdade, a percepção visual serve ao comportamento e o comportamento é controlado pela percepção. O observador que não se move, mas apenas se posiciona e olha não está se comportando no momento, é verdade, mas ele não consegue deixar de ver as possibilidades de comportamento em qualquer coisa que ele olhe.⁶⁴ (GIBSON, 2015, p. 213).

Ao observarmos o mundo, percebemos as coisas através dos sentidos. A visão, o olhar, nos permite entender as possibilidades de ação das coisas e, aliada ao movimento (motor), nos dá a potência de agir e nos comportar no mundo. Do ponto de vista teatral-performativo, a teatralidade (o olhar) nos permitiria potencializar a ação do que vimos, nos outorgaria ações e performatividades a partir das ações e olhares dos atores/performers. Um *continuum* retroalimentado, cognição-ação-percepção continuada, corporalizada e acionada através do corpo, do olhar, dos sentidos, das ações. Olhar que não é apenas ver, mas “sentir” o ambiente através da visão, significar e ressignificar ambientes e sujeitos; o olhar ultrapassa o campo visual para se inserir no sensório-motor. É esse olhar que não é apenas visual, mas um todo sensório-motor que interessa quando enfocamos a cognição-percepção-ação.

Em *Fragmentos de Corpos Urbanos* (2016), esse novo olhar foi feito em diversos encontros em que saíamos para a rua, experimentávamos a rua, parques e

⁶³ No original: “the idea that vision is a way of learning about the environment that is suitable for the guidance of action and skillful behavior” (NOË, 2002, p. 59).

⁶⁴ No original: “The theory of affordances implies that to see things is to see how to get about among them and what to do or not do with them. If this is true, visual perception serves behavior, and behavior is controlled by perception. The observer who does not move but only stands and looks is not behaving at the moment, it is true, but he cannot help seeing the affordances for behavior in whatever he looks at.” (GIBSON, 2015, p. 213).

praças, em busca de novos olhares. Uma quadra de areia transformou-se na própria cidade, em que fazíamos uma espécie de mapa, uma planta baixa daquilo que entendíamos por Dourados/MS. Fazendo essa ação em conjunto, ficava claro como a cidade de Dourados era para cada indivíduo, em que, ao traçarmos as ruas na areia, íamos colocando os lugares – sorveterias, postos de gasolina, lojas –, e para cada um, algo novo surgia ou nos espantávamos com o que sempre esteve ali, mas não ao alcance de nossa visão. Assim, pudemos ressignificar calçadas, outdoors, bancos de praças. Histórias individuais que se tornaram coletivas, em que pudemos sentir o olhar do Outro, do colega, para termos outros pontos de vista.

No livro *Action in perception* (2006), Noë se fundamenta nas ideias de Gibson e entende que apenas o ambiente não é capaz, por si só, de gerar cognição, mas depende das “capacidades sensório-motoras e cognitivas do sujeito perceptivo.” (RIBEIRO, 2015, p. 39). Ou seja, a “Experiência perceptiva é uma forma de interação com o ambiente regida por padrões de contingência sensório-motoras.”⁶⁵ (NOË, 2002, p. 74). E ainda: “Para Noë o conteúdo da experiência perceptiva é virtual [...]” (RIBEIRO, 2015, p. 39). Esse virtual pode ser entendido como a potencialidade do real, suas probabilidades de ação, suas emergências, pois não se encontra nem somente no corpo, nem no ambiente, mas no *entre* eles. Corpo e ambiente juntos, em relação, para se concretizar a experiência perceptiva e cognitiva. É na interação que a experiência pode surgir, e não apenas em um ou outro elemento.

Alocando a cognição-percepção-ação na visão e no olhar – um olhar que é sensório-motor, e não apenas visual –, as pesquisas de Noë (2002) e Gibson (2015) indicam que é através do olhar que nos encontramos em conexão com o ambiente, e “Ver é um processo duplo de aprender como as coisas são e como elas parecem [aparentam] ser.”⁶⁶ (NOË, 2002, p. 58).

Isto porque quando vemos, não vemos apenas o objeto em si, mas também percebemos aquilo que não está no objeto no nível da visão, mas que é inerente a ele. Por exemplo, ao observarmos um prato sobre uma mesa, a forma que o percebemos, dependendo do ângulo, é elíptica. Porém, ao sermos perguntados,

⁶⁵ No original: “*Perceptual experience is a form of interaction with the environment as governed by patterns of sensorimotor contingency.*” (NOË, 2002, p. 74).

⁶⁶ No original: “*Seeing is the two-step process of learning how things are from how they look.*” (NOË, 2002, p. 58).

afirmamos que o prato é redondo, pois *sabemos* que ele o é, já manuseamos um prato e temos a consciência de que é redondo. Portanto, a visão é esse processo de aprender como as coisas são (o prato é redondo) e como elas parecem ser (prato elíptico). Mas isto traz outra questão: a visão é estritamente ligada a *quem* observa, ou seja, é um ponto de vista referenciado, do sujeito com o objeto no espaço, pois “A experiência visual é precisamente um modo de interação com o ambiente.”⁶⁷ (NOË, 2002, p. 62). Ou seja, a visão não é somente ver, observar, mas colocar-se em relação com o ambiente, um todo sensório-motor em ação.

Essa interação se faz na presença de uma iluminação específica. Segundo Noë (2002) e Gibson (2015), a visão só tem sentido se pensada em conjunto com a luz, em uma espécie de matriz ótica ambiental. Vemos as coisas quando elas estão iluminadas e, através disto, criamos nossa matriz ótica (com base no ambiente). Quando temos consciência do objeto, através de nossa matriz ótica, é que podemos perceber esse objeto (já vimos o prato e sabemos que ele é redondo, mesmo que pareça elíptico dependendo de onde se olha, de acordo com a referência do observador).

Damásio complementa:

O organismo *atua* constantemente sobre o meio ambiente (no princípio foram as ações), de modo a poder propiciar as interações necessárias à sobrevivência. Mas, para evitar o perigo e procurar de forma eficiente alimento, sexo e abrigo, é necessário *sentir* o meio ambiente (cheirar, saborear, tocar, ouvir, ver) para que se possam formular respostas adequadas ao que foi sentido. A percepção é tanto atuar sobre o meio ambiente como dele receber sinais. (1996, p. 256).

Sem ampliar discussão em todos os sentidos, mas dando a devida importância a todos eles, o que os diferencia é que cada um tem sua própria mediação e estrutura, se analisados separadamente – lembro que quando abarcamos a percepção-cognição-ação não há isolamento dos sentidos, mas um conjunto deles, que agora aparto para aprofundar cada um, mesmo que brevemente. Neste caso, a

⁶⁷ No original: “*Visual experience is precisely such a mode of interaction with the environment.*” (NOË, 2002, p. 62).

visão é mediada pelo olhar, e o tato pela pele; e ambos são capazes de captar e perceber o mesmo ambiente, ou objeto, mas de maneiras distintas. (NOË, 2002).

São diferentes padrões de atividade que cada sentido aborda, pois: “A ideia é que a forma pela qual as coisas são vistas, cheiradas, ouvidas ou sentidas (etc.) dependem, de maneiras complicadas, mas sistemáticas, de movimentos ou ações (sobre elas).”⁶⁸ (NOË, 2002, p. 66). Mesmo em separado, cada sentido atua de maneira específica sobre o meio, com mecanismos próprios. Porém, independente da forma, todos os sentidos buscam sua legitimidade através da ação, do movimento, pois só “sinto” um pedaço de carne quando o “vejo”, “toco”, “cheiro” e o “mastigo”.

Mesmo faltando um sentido (audição), é pelo conjunto de sentidos que percebo o objeto, e pela ação-movimento sobre ele. O mesmo se dá com diferentes “coisas”, que só são percebidas quando mais de um sentido atua sobre elas, pois ao vermos açúcar refinado e sal, por exemplo, não conseguimos diferenciá-los apenas pela visão, precisamos degustar ambos para saber qual é qual. Ou quando temos água, álcool e acetona, que diferenciamos pelo cheiro; pedra ou esponja, que distinguimos pelo tato... Como demonstrado, um único sentido não apreende o objeto por “completo”, apenas dá uma espécie de “primeira ideia”, pois somente quando utilizamos mais de um sentido, um grupo deles (senão todos), podemos “perceber” o objeto.

Estamos no campo do sensório (sentidos) – motor (movimento). Analisemos a parte motora e como ela interfere na parte sensorial – e vice-versa.

O sensório-motor tem papel principal na forma de cognição-percepção, pois, no que se refere a visão, o prato que visualizamos é elíptico em determinado ângulo, mas ao nos aproximarmos ou nos afastarmos, pode tornar-se mais ou menos redondo, e mesmo sair de nosso campo de visão.

A visualidade, fixa ou móvel, nós, em nosso movimentar, a animamos ao nos defrontar com ela no viver cotidiano, o que, de imediato, aponta que o objeto visual que vemos partilha conosco o mesmo contexto, no qual os dois têm um certo modo de existir,

⁶⁸ No original: “*The idea is that how things look, smell, sound, or feel (etc) depends, in complicated but systematic ways, on one’s movement or action.*” (NOË, 2002, p. 66).

determinado pelas caracterizações que os individualizam e que intervêm nos nossos relacionamentos. (OLIVEIRA, A., 2005, p. 109).

O sensório-motor, portanto, é quem dá a qualidade de relação entre objeto e sujeito, que partilha um contexto. É através do movimento que a visualidade se forma, que nosso olhar apreende coisas, objetos, mundos. É no movimento ativo – ação – que nos relacionamos e entendemos em que ambiente-contexto nos situamos; é no movimento que nos relacionamos, que entendemos nosso sensorial. Sensório-motor caminham juntos para a cognição-percepção-ação, instauradas no(s) corpo(s) dos sujeitos-mundos.

Nosso aparato sensório-motor é tão importante na relação corpo-mundo/sujeito-ambiente, que é através dele que se dá a relação entre agente e meio, e mesmo entre eu-Outro, pois “Perceber é um modo de agir, é algo que se faz. O sujeito percebedor percebe por via do movimento físico e pela interação, lembrando que o movimento de um corpo é resultante de suas habilidades sensório-motoras.” (RIBEIRO, 2015, p. 49). Movimento-ação-sensório-motor são terrenos base para a percepção-cognição do sujeito. De fato, um não existe sem o outro, um depende do outro para existir. Sentimos através do movimento, agimos porque sentimos, percebemos porque nos movimentamos e sentimos, entendemos porque sentimos-agimos-percebemos.

A cognição-percepção-ação, portanto, não é apenas perceber o objeto em si, e ter consciência disto, mas entender o que se passa no corpo enquanto estamos percebendo esse objeto (sensação); o que experimentamos através desse objeto. O que se passa em meu corpo quando experimento o sal e o açúcar? Ou quando toco na esponja e na pedra? Ou quando cheiro acetona e água? Aqui coloco apenas um sentido para cada exemplo, mas lembro que apenas um sentido não é capaz de perceber o objeto, mas um conjunto deles. Todos os exemplos acima passaram pela visão antes de serem saboreados, tocados ou cheirados, e provavelmente todos foram “tocados” em algum nível, mesmo indiretamente. Os sentidos atuam em união para a cognição-percepção, e passam pelo movimento para atuarem: é um mecanismo corporal inserido num contexto que age para a percepção.

Desta forma, o ato de ver não é exclusivo da visão, mas de todo o aparelho sensório-motor integrado que faz o sujeito-agente ver, sentidos interligados para a experiência da cognição-percepção.

Estes entendimentos encontram correlação com as ideias de Merleau-Ponty e os teóricos das ciências cognitivas que entendem a percepção enquanto experiência corporal, incluindo sensações e movimentos – sensório-motor (NÓBREGA, 2008).

Ainda, para Noë (2002), o mundo é entendido através das suas qualidades e suas sensações, em que ambos são definidos no ambiente através de nosso sensório-motor. Movimento e sensorialidade andam de mãos dadas no processo de cognição-percepção-ação entre agente e ambiente, em uma cognição situada estabelecida no corpo, pois: “Antes da ciência do corpo – que implica a relação com outrem –, a experiência de minha carne como ganga de minha percepção ensinou-me que a percepção não nasce em qualquer outro lugar, mas emerge no recesso de um corpo.” (MERLEAU-PONTY apud NÓBREGA, 2008, p. 142). O corpo é, portanto, central para a percepção, a cognição, a ação, e o próprio relacionamento humano.

O movimento, como destacado anteriormente, estaria no centro da percepção, haja vista que “nós agimos nossas percepções e, para isso, é necessário conhecer como o movimento afeta as sensações (RIBEIRO, 2015, p. 49). E ainda: “a percepção é confusa na imobilidade, pois lhe falta a intencionalidade do movimento.” (NÓBREGA, 2008, p. 142). Entendendo que “intencionalidade é o aspecto relacional, é ação” (NEVES, 2015, p. 187), é pelo movimento/ação/relação que apreendemos algo, músculos e sensações unidos para entender um objeto, alguém ou mesmo uma ideia. A capacidade de se pôr em movimento é própria da ação no mundo, o ser/estar humano em relação ao ambiente e vice-versa.

Ação, cognição, percepção, sentidos, ou seja, o sensório-motor que liga esta engrenagem num mecanismo que atua em conjunto e relaciona-se com o ambiente, numa coemergência e cocriação coadunada. Harmonização de sentidos, corporalização cognitiva e ambiental, movimentação. Por exemplo, só lemos porque os olhos movimentam-se de um lado para outro nas páginas de um livro ou numa tela, que seguramos com nossas mãos ou não. Se você tentar fixar o olhar num ponto da leitura, como o número da página desta tese, por exemplo, sem mover os olhos, provavelmente não conseguirá nem ler nem entender o que está escrito. Além do movimento ocular, ou da sua cabeça, você pode estar balançando suas pernas,

mexendo no cabelo, tomando uma xícara de café ou chá, ajustando os óculos, coçando o nariz, mexendo suas mãos, comendo algo. O ato da leitura, apesar de sugerir estaticidade, não é, de forma alguma, sem movimentação.

O movimento corporal, sob o ponto de vista das ciências cognitivas, ainda ganha outra dimensão, uma proporção metafórica, também atrelada à cognição-percepção-ação-movimentação do sujeito no mundo. As conexões neurais que nosso cérebro produz no momento da cognição-percepção-ação são entendidas como metáforas, interconectando-se em uma rede de configuração dinâmica e autoorganizada (LAKOFF; JOHNSON, 1999), que explicarei a seguir.

3.2.3 Metáforas

George Lakoff e Mark Johnson, estudiosos da linguística cognitiva nos anos 1970 e autores do livro *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought* (1999), defendem que “A mente é inerentemente corporal/corporificada. O pensamento é predominantemente inconsciente. Conceitos abstratos são principalmente metafóricos.”⁶⁹ (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 3). Trazendo a questão mental como foco de seus estudos e indo contra a tradição cartesiana de separação entre corpo e mente, os dois teóricos entendem a mente como corporalizada, colocando na apreensão das metáforas a base do ser humano e de seu entendimento do mundo.

As metáforas como cognição ligam-se também à percepção-ação, pois precisam de movimento para se concretizarem: “Se você é um ser humano normal, você inevitavelmente adquire um vasto espectro de metáforas primárias apenas por estar no mundo constantemente se movendo e percebendo.”⁷⁰ (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 55). Portanto, o movimento corporal (assim como a percepção) é inerente à metáfora. É através do sensório-motor que percebemos o mundo ao nosso redor. A palavra, o gesto vêm acompanhados de uma sensação, um

⁶⁹ No original: “*The mind is inherently embodied. Thought is mostly unconscious. Abstract concepts are largely metaphorical.*” (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 3).

⁷⁰ No original: “*If you are a normal human being, you inevitably acquire an enormous range of primary metaphors just by going about the world constantly moving and perceiving.*” (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 55).

sentimento, e tendo consciência desta correlação, o trabalho do/no/para/através do corpo torna-se muito mais complexo (sensório-motor). É metafórico.

As metáforas podem ser entendidas como um “como se”, ou seja, entendemos, experimentamos e vemos⁷¹ uma coisa em lugar de outra. Não que um objeto tome o lugar de outro, mas é feita uma correlação imediata na metáfora: de sentido, significado e associação. Para melhor compreensão, lanço mão de um exemplo dado por Lakoff e Johnson (1999): Quando dizemos que “Amanhã é um grande dia”, ou “Grandes acontecimentos estão por vir”, “O espetáculo foi grandioso”, não estamos associando os sujeitos das ações ao tamanho (grande ou pequeno), mas a uma importância significativa dos mesmos. O adjetivo *grande* é correlacionado a *importante*, sem que precisemos explicar que não se refere ao tamanho espacial do objeto, mas é proporcional à sua importância.

Essa relação é feita inconscientemente, sem que precisemos nos esforçar para tal, ela simplesmente acontece, indicando que a metáfora é mais que um processo de linguagem de associação, mas incide na nossa forma de pensar e agir.

Nós adquirimos um vasto sistema de metáforas primárias automaticamente e inconscientemente simplesmente por estarmos vivendo nosso cotidiano no mundo desde nossos primeiros anos. Não temos escolha. Devido às conexões neurais formadas no período de associação⁷², nós naturalmente pensamos utilizando centenas de metáforas primárias.⁷³ (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 46).

A metáfora primária é aquela primeira associação que fazemos ao entendermos algo. Por exemplo, quando entendemos o que significa alto ou baixo, grande ou pequeno, longe ou perto; e sua primeira associação ao tamanho e

⁷¹ Aqui, o verbo *ver* também é metafórico, pois não abarca apenas o sentido da visão, mas todas as conexões mentais e associações que o verbo pode adquirir, no sentido de percepção como um todo, assim como na frase: “Viu o que eu estava dizendo?”. Também podemos relacioná-lo à concepção de Noë (2002) e Gibson (2015), que entendem o ato de ver como percepção em si, e portanto, ação.

⁷² Aqui, *conflation* foi traduzido por *associação*, e não confusão, por entender que é o período em que a criança (normalmente até os dois anos) realiza as primeiras associações (e também confusões), gerando em seu corpo-mente o entendimento das coisas e das metáforas, criando suas metáforas primárias e conceituais.

⁷³ No original: “*We acquire a large system of primary metaphors automatically and unconsciously simply by functioning in the most ordinary of ways in everyday world from earliest years. We have no choice in this. Because of the way neural connections are formed during the period of conflation, we all naturally think using hundreds of primary metaphors.*” (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 46).

distância. Graças ao período de associação (*conflation*), somos capazes de transformar as metáforas primárias em metáforas conceituais. Como? Quando passamos a misturar dois domínios conceituais diferentes em uma única metáfora. Na medida em que conseguimos coativar estes dois domínios em uma única conexão neural, demos o primeiro passo para uma metáfora conceitual. Também conseguimos ligar duas coisas diferentes (e sabemos que são diferentes) em uma única associação, inconscientemente disparada e instantaneamente entendida (LAKOFF; JOHNSON, 1999).

Essas associações são feitas inconscientemente, por já estarem formadas, sem necessidade de esforço ou mesmo consciência para tal. Nós pensamos assim. Não escolhemos pensar assim, apenas pensamos. E todos pensamos assim, sem combinações prévias, posto que as metáforas se conectam automaticamente em nosso corpo através de nosso aparato sensório-motor, pois

De um ponto de vista conceitual, metáforas primárias são mapeamentos entre domínios, de um domínio fonte (sistema sensório-motor) para um domínio alvo (domínio da experiência subjetiva), preservando inferência e às vezes a representação lexical. De fato, a preservação da inferência é a propriedade mais importante das metáforas conceituais.⁷⁴ (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 56).

Ou seja, nosso sensório-motor fornece a base do mapeamento para uma consciência desse sensório-motor, a experiência em si. Sem apegar-me aos conceitos de domínio fonte e alvo, pois sugerem uma direção vetorial (parte de um e chega em outro), as metáforas surgem na relação entre esses domínios, na sensação motora e mental surgida através da experiência, no vaivém entre esses caminhos. A inferência, ou consequência, se quisermos assim chamá-la, entre metáforas primárias e conceituais se dá na mediação entre ambas, na relação corporal e sensório-motora que cria conexões mentais para a experiência.

⁷⁴ No original: “*From a conceptual point of view, primary metaphors are cross-domain mappings, from a source domain (the sensorimotor domain) to a target domain (the domain of subjective experience), preserving inference and sometimes preserving lexical representation. Indeed, the preservation of inference is the most salient property of conceptual metaphors.*” (LAKOFF, JOHNSON, 1999, p. 56).

Essas metáforas se dão na forma de imagens mentais, segundo Lakoff e Johnson (1999). Imagem no sentido proprioceptivo⁷⁵, com todas as associações a que tem direito. Uma visualidade experiencial que abraça as sensações, em que o olhar é também significação. Lakoff e Johnson assim resumem a experiência encarnada:

Cada metáfora complexa é construída por metáforas primárias, e cada metáfora primária é corporalizada em três aspectos: (1) Corporalizada através da experiência corporal no mundo, relacionando experiência sensório-motora com experiência subjetiva. (2) A lógica do domínio-fonte surge da estrutura inferencial do sistema sensório-motor. E (3) é instanciada de forma neutra através de pesos sinápticos em conjunto com as conexões neurais.⁷⁶ (1999, p. 70-71).

As metáforas são, portanto, “racionais-corporais”, indicando que não apenas fazem parte de nosso intelecto ou linguagem, mas também influenciam a nossa maneira de refletir e ser. O corpo aciona um mecanismo de sensações, percepções, sentidos, e conexões neurais (propriocepção) que fazem a metáfora acontecer, dando sentido àquilo que nos passa, pois “Como o sujeito é um eterno construtor de sentido, sua experiência transforma-se em objeto de valor para o próprio viver dele, o que é fundamental para um cultivo pelo gosto da significação.” (OLIVEIRA, A., 2005, p. 119).

Desta forma, no campo teatral-performativo, a teatralidade, o dar sentido ao que vê, é inerente à performatividade, à ação entre ator/performer e espectador, pois a construção de sentidos erigida no ato da ação performativa se baseia na experiência tanto do ator/performer quanto da plateia, e é cocriada entre ambos através das ações, do sensório-motor de cada um, de suas bagagens cognitivas e metafóricas. A metaforização da ação e da imagem visual é precisamente o dar sentido ao que se vê, ressignificar palavras, gestos e espaços, na interação entre

⁷⁵ Propriocepção no entendimento que Pavis nos traz: “integração no sistema nervoso central das mensagens oriundas dos proprioceptores, os quais são responsáveis pela sensibilidade dos músculos, tendões, articulações, ossos, ouvido interior, por ocasião dos movimentos.” (2017, p. 277).

⁷⁶ No original: “*Each complex metaphor is in turn built up out of primary metaphors, and each primary metaphor is embodied in three ways: (1) It is embodied through bodily experience in the world, which pairs sensorimotor experience with subjective experience. (2) The source-domain logic arises from the inferential structure of the sensorimotor system. And (3) it is instantiated neutrally in the synaptic weights associated with neural connections.*” (LAKOFF, JOHNSON, 1999, p. 70-71).

todos os corpos em questão – inclusive o corpo-ambiente, o corpo-metafórico, o corpo-sentido-significação.

E ainda: “perceber não é simplesmente ter estimulação sensorial, mas ter estimulação sensorial que se compreenda.” (NEVES, 2015, p. 155). Essa compreensão pode ser de ordem física, emocional, metafórica, corporal... não importa, mas deve existir, e é aí, nesse ponto de entendimento, que o risco, o malogro se colocam.

Para Eloisa Domenici, dançarina e professora brasileira nos campos da arte e da dança, “Os conceitos [...] são mapas ancorados na experiência corporal.” (DOMENICI, 2015, p. 205). Não apenas ancorados nessas experiências corporais, mas dependentes delas, pois é graças a uma primeira experiência corporal associada a um estado emocional que somos capazes de realizar uma conexão que ficará gravada em nossa memória e será um futuro gatilho para experiência e relações posteriores que podem estar ligadas ao conceito gravado e esquematizado.

Relembro aqui que estes conceitos e metáforas se dão em nível inconsciente, fazendo parte de nosso inconsciente cognitivo. É nossa forma de pensar e entender o mundo e nós mesmos: através das metáforas-palavras-imagens construídas no corpo e sua significação relacionada à experiência corporal, uma forma corporalizada (*embodied*) de entender.

A mente é corpórea, inconsciente, e as associações mentais-corporais-metafóricas são feitas no exato momento do movimento, palavra ou mesmo visualização de algo, de forma inconsciente e instantânea, sem precisarmos pensar sobre ou mesmo refletir a respeito, pois: “a inteligência sensível da experiência visual sente o que lhe é mostrado e, às vezes, é até mesmo levada a vivê-lo. Esses modos de sentir já vão edificando a significação [...]” (OLIVEIRA, A., 2005, p. 113). Significação, metáforas que são colocadas e brincadas a todo momento pelo ator/performer no momento de sua atuação. A consciência de tais metáforas e suas possíveis significações é material de estudo e pesquisa do ator/performer, que racionaliza corporalmente e visualmente suas ações. Corpo-mente consciente desse corpo-mente, e de sua relação intrínseca com o mundo.

Ou ainda:

[...] para entendermos a razão/racionalidade devemos entender os detalhes de nosso sistema visual, nosso sistema motor, e os mecanismos gerais de conexões/combinções neurais. Em resumo, a razão/racionalidade não é, em nenhum caso, uma característica transcendental do universo ou desencarnada/separada da mente e do corpo. Ao invés disso, ela é moldada crucialmente pelas particularidades dos corpos humanos, pelos detalhes notáveis da estrutura neural de nossos cérebros, e pelas especificidades de nosso cotidiano no mundo.⁷⁷ (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 3-4).

Cotidiano que é base para o(s) teatro(s) performativo(s). Entender a racionalidade de maneira metafórica amplia nosso campo de visão sensorio-motor e nos faz ficar alertas para novas formas de significação, e possíveis performatividades e teatralidades.

O ator/performer consciente dos processos de cognição-percepção-ação-metáforas pode perceber e jogar, lançar novos olhares e criar novos pontos de vista para uma ação no mundo. Pode reinscrever a ação no espaço consciente das possibilidades cognitivas e metafóricas das mesmas, dando cor, sabor e cheiro ao(s) teatro(s) performativo(s). Pode dar corpo ao movimento, metaforizar o gesto, racionalizar o ambiente, complexificar o olhar, multiplicar os devires. Pode gerar possibilidades do crível, unificar multidimensionalidades, diversificar sensações.

Pensar com o corpo e agir com a mente na interação com o ambiente. Somos um conjunto complexo e peculiar de tudo. Nosso corpo é quem dá a liga da cognição-percepção-ação, que não cessa nunca, apenas por estarmos nos movimentando e percebendo o mundo a nossa volta. Mundo este que atua diretamente sobre nós, e que atuamos diretamente sobre ele, codependentes, retroalimentados. Ação como metáfora de nós mesmos, do Outro, do mundo. Através dela colorimos nossa imaginação, dando sentido àquilo que fazemos, somos, acreditamos.

Se nosso corpo é a porta de entrada da cognição-percepção-ação, que nos apropriemos cada vez mais dele, em conjunto com o ambiente. Entender que o corpo vai além de um aparato físico a ser doutrinado ou emoldurado, mas é nossa

⁷⁷ No original: “[...] to understand reason we must understand the details of our visual system, our motor system, and the general mechanisms of neural binding. In summary, reason is not, in any way, a transcendent feature of the universe or of disembodied mind. Instead, it is shaped crucially by the peculiarities of human bodies, by the remarkable details of the neural structure of our brains, and by the specifics of our everyday functioning in the world.” (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 3-4).

fonte e alvo de cognição, nos torna mais aptos a entendê-lo e escutá-lo. Percebê-lo enquanto corpo, enquanto sentimentos, ações, reações, sensações, sentidos, significados, reflexo cocriador do mundo, sujeito e objeto móvel, cognição, percepção, ação, metáforas, para atuarmos como atores/performers parece ser fundamental para criação de um teatro performativo. Um teatro que investiga o corpo cognitivo e filosófico, que busca diferentes possibilidades de ser/estar em cena.

Um corpo performativo, um corpo que é, que se comporta, que se movimenta, que é sensorialidade, sentido, significação, metáfora. Um corpo cognitivo, que percebe enquanto age, um corpo criador e cocriador de mundos. Um corpo real/virtual construído na emergência do fazer. Um corpo potência, corpo/corpo, corpo/teatro, corpo/performativo, corpo/fazer, corpo/ser.

3.3 CORPO E TEATRO

O teatro, tradicionalmente declamatório e baseado em um texto dramático dos séculos XVII, XVIII, XIX, transforma-se em local de virtuosidade corporal, ação esgarçada, domínio e controle que beiram a manipulação extrema. De uma “formação tradicional” assim explicitada por Aslan: “Chamaremos assim a formação dada na França ao aluno admitido ou que se prepara para entrar no Conservatório. [...] Ensina-se a ‘falar bem’ e a ‘colocar-se bem’ em cena” (2003, p. 3); em que o aspirante a comediante (assim se denominava o ator/atriz na época) aprendia a arte da declamação e da dicção, temos em Sarah Bernhardt (1844-1923), atriz francesa; e Eleonora Duse (1858-1924), atriz italiana, alguns exemplos desse tipo de teatro com “formação tradicional”.

Passamos, nos séculos XX e XXI para o enfoque corporal, em que o corpo tem atenção máxima, deixando o ator/performer como em uma encruzilhada, sem saber que direção tomar. Muitos, sem entender ainda o que fazer com sua própria carne, imergem em um processo frenético de autoconhecimento, de movimentação exacerbada, de investigação tônica e muscular.

Ao entender que corpo e mente são dimensões distintas – de acordo com tradição filosófica –, mas inseparáveis, conexões começam a se formar, novas formas de olhar para o próprio sujeito. Nos deparamos com a potência do corpo. Potencialidade vibrátil, trazida à tona junto com o(s) teatro(s) performativo(s). Como exemplo brasileiro desse tipo de atuação podemos vislumbrar em Matteo Bonfitto uma trajetória que pode se encaixar no teatro performativo, em que o mesmo se entende enquanto “ator-performer”, inclusive pesquisando e publicando sobre o assunto em livros e artigos; além de buscar em diferentes práticas, como o Aikido e o Kung Fu, formas de realizar sua arte.

Também temos o grupo gaúcho *Depósito de Teatro*⁷⁸, fundado em 1996, que realiza anualmente o espetáculo *Farra de Teatro*, em que o entendem como: “Espectáculo performático-político com 38 cenas que tratam de assuntos universais, tais como: a fome, a paz, a solidão, a água, etc.”⁷⁹

Para este evento, o grupo conta com a atuação de artistas e da comunidade, convocando todos a participarem, vestidos de branco, durante 4 horas em espaço aberto, performando cenas sequenciais sobre os temas tratados, e sem pausa para descanso, exigindo do corpo resistência e superação de limites.

Inspirado na “Farra dos atores”, experiência criada pelo diretor carioca Márcio Vianna (1949-1996), o intuito é a fruição da experiência, conexão entre ator/performer e espectador, em que o corpo é o local da própria experiência. Não raro, tanto os atores/performers como o público saem extasiados deste evento, e são colocados em foco nas cenas, que vão desde beijos (dos artistas em alguém da plateia), até corridas ininterruptas, e aglomerados humanos que perpassam poesias, músicas, fragmentos de textos teatrais e partituras corporais. Ao finalizar a farra, é comum a sensação de esgotamento físico aliada ao sentimento de liberdade, tanto dos atores/performers como do público (para aqueles que conseguem permanecer até o final).

⁷⁸ Mais informações sobre a *Associação Cultural Depósito de Teatro* podem ser acessadas pelo link: <<http://depositodeteatro.com.br/repertorio/>>.

⁷⁹ Texto retirado do site oficial: <<http://depositodeteatro.com.br/repertorio/>>. Acesso em 20 abr. 2019.

Figura 12 – *Farra de Teatro*, Porto Alegre, 2015



Fonte: site oficial do grupo *Depósito de Teatro*⁸⁰

Durante minha estada em Porto Alegre/RS (entre os anos de 2001 a 2013), pude participar de pelo menos duas *Farras de Teatro*, a primeira como espectadora e a segunda como atriz/performer. Mesmo sem poder movimentar-me muito na segunda ocasião, pois na época havia machucado o pé, recordo que em ambas as participações fiquei exaurida, tanto física como emocionalmente, pois o tempo em que ficávamos de pé, nos movimentando, aliado ao clima local – normalmente quente – acabava por consumir nossas energias, estafando nosso corpo até a exaustão. Havia trocas de pessoas, água para bebermos, pequenas pausas para que conseguíssemos continuar, todavia a carga física e emotiva era trabalhada a todo momento, sempre na intensidade máxima. Algo semelhante a um ritual de expurgo, finalizávamos a experiência cansados porém felizes, com sorriso no rosto, como na Figura 12.

De suas angústias impressas no corpo, o ator/performer investiga a si mesmo, expõe a si a mesmo, na tentativa de ser atravessado, de passar pela experiência, como nos coloca Bondía, em que a experiência “é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca.” (2001, p. 21). Note que não é o que se passa ou

⁸⁰ Link: <<http://depositodeteatro.com.br/repertorio/>>. Acesso em 20 abr. 2019.

acontece, mas o que acontece *conosco*, em nosso corpo. A experiência é um atravessamento, um entendimento, quase um *insight*⁸¹. Depois de feita, ela torna-se um saber, um conceito, assim como as metáforas. A busca pela experiência, seja ela de ordem metafórica, corporal, visual, sensorial ou motora é de ordem primeira para os artistas em geral, e pode-se dizer que é um meio, processo e fim em si mesma. Teatro(s) da(s) experiência(s), teatro(s) performativo(s).

Nessa tentativa, diversos grupos fazem teatro(s) performativo(s), dentro e fora das caixas cênicas, no Brasil e no mundo. Basta o leitor parar e pensar por um instante nos últimos espetáculos aos quais assistiu, que provavelmente pelo menos um deles se encaixa neste formato artístico. Todos os exemplos que trouxe até aqui se encaixam nesse formato de arte para/pela experiência, desde *Torero Portero* até *Fragments de Corps Urbanos*.

Um formato que, segundo Josette Féral (2015), enfoca a performance, e também o teatro performativo, no ponto de vista do *fazer*. Embasada por Schechner (2006), complementa: “É evidente que esse fazer está presente em toda forma teatral que se dá em cena.” (FERÁL, 2015, p. 119). Esse fazer é anterior à performance, pertence ao teatro desde seus primórdios, mesmo que do ponto de vista tradicional, pois que, independente da configuração teatral, estamos falando de corpos que agem.

Um fazer corpo, experiência, que elege um corpo receptivo, metafórico e imagético, posto que transfere para seu fazer imagens ao público. O espectador segue as imagens corporais dadas pelo executor da ação. Haja vista que

Decorre do modo como os textos visuais⁸² são trabalhados por seus produtores o tipo de papéis que têm. Mesmo podendo variar, tais textos têm como traço invariante que, para serem vistos por alguém, eles assumem uma posição de objetos, até passarem a assumir um fazer, um agir sobre outros sujeitos, ou seja, uma posição que faz fazer. Nesse caso, é como sujeito que o objeto visual toca o olhar e se impõe sobre os órgãos do sentido de quem olha. O texto visual é assim uma construção de linguagem, produzida por sujeitos com o

⁸¹ Termo inglês que significa clareza, entendimento súbito, estalo, autoconhecimento. Neste caso específico, o termo *insight* é relacionado à ideia de iluminação, metaforicamente falando.

⁸² Por “textos visuais” entendo a visualidade propriamente dita, aquilo que o produtor desta visualidade pretende acionar em quem a percebe. O texto visual é uma construção consciente por parte de seu “fazedor”, que esmera-se para dar – ou não – sentido àquilo que está demonstrando visualmente.

propósito de fazer fazer outros sujeitos, característica que os define como de natureza manipulatória. “Manipular”, neste contexto, não carrega em si nenhum valor negativo, e deve ser entendido como a ação de um sujeito sobre outro [...]. (OLIVEIRA, A., 2005, p. 118).

“Fazer fazer outros sujeitos”, intentando a re-ação baseada na ação dada pelo ator/performer. O ato de mostrar ao espectador aquilo que se pretende coloca o olhar perceptivo – e o próprio fazer – no centro do teatro performativo, englobando neste olhar a cognição-percepção-(re)ação, entendendo que o ver faz parte de um complexo e integrado padrão sensório-motor, adequando o teatro com base na ciência cognitiva. “Ver” um espetáculo ou performance é um ato, um fazer em si mesmo, portanto, não é tão simples ou passivo como pensávamos, pois

Ver não é um ato descomprometido e espontâneo. Ao contrário, é um ato de contato e de contrato com várias axiologias que quem vê é levado ou não a partilhar. Depositário de valores e posições, o que se edifica na estruturação de cada texto visual são concepções e visões do mundo que, uma vez postas em circulação, passam a existir. (OLIVEIRA, A., 2005, p. 118).

Ou seja, ver é também fazer, e é colocar-se em relação. Em relação consigo, com o ambiente, com o Outro, conforme nos apontam estudos das ciências cognitivas. É uma inter-ação. As obras performativas *acontecem* (SCHECHNER, 2006) na relação entre ator/performer e espectador; são, portanto, formas de experiência (BONDÍA, 2001), de cognição, de ação. Pois “a cognição é construída na relação, e não adquirida.” (RIBEIRO, 2015, p. 54). O(s) teatro(s) performativo(s) contempla(m) o fazer, a ação em si; a cognição, o olhar perceptivo; e cria(m) metáforas no momento de sua própria experiência. Essa “linguagem” visual e corporal é efetivada na relação entre os corpos e ações, interação direta entre ator/performer e espectador, performatividade e teatralidade.

Por isso o *processo* é tão importante. O fazer, estar fazendo, experimentando, metaforizando corporalmente é o fundamental para o ator/performer, pois este já possui a consciência de que o corpo é metáfora, linguagens, signo, ambiente, sujeito, objeto; transformado pelo/para/no mundo.

Como exemplo de espetáculo em constante processo, *A Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz*⁸³, surgida em 1978, e ainda atuante no Rio Grande do Sul, constitui-se em um centro de “Experimentação e Pesquisa Cênica”, elaborando um teatro popular que fundamenta-se em processos coletivos, dando vazão a textos dramáticos e improvisados para seus espetáculos. *Kassandra in Process*, espetáculo estreado em 2001, no espaço do grupo, traz à cena um espetáculo ainda em processo (como o nome sugere), em que o próprio processo é o resultado.

Entendendo a atuação e a prática artística enquanto experimentação, o grupo permite-se, através de mitos e ritos, uma relação mais próxima da plateia, em que a relação seja “aberta e sincera com o público, em que atores e espectadores partilhem de uma experiência comum, que tenha intensidade de um acontecimento, capaz de produzir novas formas de percepção.”⁸⁴ Um processo que resulta em processo, assim como a ciência cognitiva entende a própria cognição. Lembro que, ao assistir ao espetáculo *Kassandra in Process*, em 2001, me sentia por vezes dentro e por vezes “fora” do mesmo, ainda presa no entendimento de um teatro tradicional. Sentada no chão, encostada nas paredes do edifício, não conseguia entender muito bem o que as imagens que se formavam no centro da sala significavam, e por vezes o impacto de como elas estavam sendo estruturadas transportavam-me para outro “espaço”. Imagens que lembro até hoje; como quando uma pilha de mulheres nuas estava sendo carregada em um carrinho de mão, ou quando um homem pendurado pelo pé, também nu, desabava na minha frente. O choque e a proximidade de ver corpos nus (até então nunca havia visto nenhum em cena), aliado às potencialidades visuais me fizeram imergir em uma nova forma de percepção e mesmo interação com o espetáculo. Cognição corporalizada.

Por isso, a desconstrução de si – para criação de uma nova linguagem – torna-se terreno fértil para o teatro performativo. “É uma arte da metáfora que permite a estratificação do sentido – e dos sentidos – a partir de um mesmo elemento, de um mesmo objeto.” (FÉRAL, 2015, p. 123). É buscando nas metáforas primárias, nos

⁸³ Mais informações sobre a *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz*, também conhecida como *Terreira da Tribo*, podem ser encontradas no site: <<https://www.oinoisaquitraveiz.com.br>>. As pesquisas e reflexões sobre a prática teatral da companhia também podem ser visualizadas na Revista *Cavalo Louco*, própria do grupo, iniciada em março de 2006.

⁸⁴ Citação retirada do site: <<https://www.oinoisaquitraveiz.com.br/p/publicacoes.html>>. Acesso em 20 abr. 2019.

objetos, nos rituais e nos gestos já *predeterminados* metaforicamente que podemos desconstruir nossos sentidos, dando vazão à imaginação. A conexão e o estalo mental se dão quando nos permitimos nos assombrar, nos encantar por algo que, assim como que visto pela primeira vez, cria sentidos (de sensação e significação). Aqui, as metáforas já estão dadas, precisamos desconstruí-las para que esse encantamento surja da mesma coisa, situação ou objeto, mas de forma diferente. A partir desse ponto, podemos agregar novos valores, sensações e entendimentos a uma mesma metáfora ou objeto. Estamos criando metáforas complexas, dando novos sentidos ao já sentido. Cognição e teatro interseccionam-se na relação entre o fazer e a percepção. Como coloca Féral:

Para Lepage, com intuito de estar de acordo com sua época, o teatro deve dar conta da evolução dos modos de narração, dos modos de percepção e compreensão do mundo. Não se pode mais fazer o mesmo teatro senão pelo passado, mesmo se no fundo são sempre as mesmas histórias que nele são contadas. (2015, p. 123).

Não inventamos nada de novo, não somos originais nesse sentido. Mas construímos novos signos, atribuímos novas significações ao já dado, deslocamos os códigos pré-determinados, fazemos deslizar os sentidos. Semelhante ao espaço que habitamos, abrimos brechas, incutimos sentido nas fendas do passado para construir algo novo. Nos formamos, transformamos, deformamos, desformamos, reformamos, através dos corpos que somos. Um corpo-potência que traz em si um amálgama de relações, de vetores, de simbioses feitas em relação ao Outro e ao mundo. Nesta relação encontramos os “fantasmas” a que Marvin Carlson se refere em seu livro *Los fantasmas de la escena* (2009a). Segundo o autor, o teatro – e seus hibridismos e vertentes diversas, bem como a performance – traz em si o cerne do espectro, do retorno ao já visto/falado. Não estamos criando nada novo, mas repetindo algo que já passou, contando as mesmas histórias de maneiras diferentes. Estamos realizando uma mudança no horizonte de expectativa⁸⁵.

⁸⁵ Entendo como “horizonte de expectativa” um plano feito de memória e experiências passadas, anteriores. Quanto menor a distância entre o que foi feito e o que se está fazendo, menor o horizonte de expectativa e a mudança desse mesmo horizonte. Segundo Hans Robert Jauss, “A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a ‘mudança de

Esta repetição, essa relação com a memória e o teatro nos leva diretamente ao termo tão empregado no campo do teatro para designar o ofício do ator: a representação. A partícula “re” refere-se ao que é repetido, esse prefixo que se encontra também em (re)configurar, (re)lembrar, (re)presentar. Representar não mais em referência papel, ou personagem; mas representar no sentido de “presentar” de novo, estar presente novamente, em ações – no(s) teatro(s) performativo(s).

Este retorno, esta volta, estão intrinsecamente ligados à memória, às histórias representadas, à cognição, ao tempo passado, às metáforas. Memória associada e integrada, imbricada ao/no corpo. Interessante notar que ao falar de memória o corpo já se modifica, e a memória não se encontra apenas em fragmentos de histórias passadas, mas em relações, interações corporais realizadas neste passado. Um corpo-memória, um corpo-espectro, que teima em retornar ao passado, ao já dito, já feito. Um agir e re-agir, re-tomando, re-fazendo espaços e histórias. Estes vestígios de memórias, fantasmas, relações e entrecruzamentos entre presente e passado se dão no(s) teatro(s) performativo(s) como uma reciclagem daquilo que já foi visto ou representado.

O pós-moderno, de acordo com Carlson (2009a), faz referência a esse retorno ao passado no palco da seguinte maneira:

[...] vivemos em uma era de reciclagem artística. [...] O teatro pós-moderno, por sua vez, está quase obcecado com nomes, com material textual, físico e gestual conscientemente reciclado, [...] quase como peças de uma colagem, em novas combinações.⁸⁶ (2009a, p. 21).

Essas combinações remontam aos “fantasmas” constantemente reciclados, às metáforas já formadas, aos materiais corporais, gestuais, textuais que estão rondados de espectros, reparações fragmentárias de uma memória cultural e individual ainda viva, incidida em cheio na recepção, na percepção, no público.

horizonte’ exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária.” (JAUSS, 1994, p. 31).

⁸⁶ No original: “[...] vivimos en una era de reciclaje artístico. [...] El teatro pós-moderno, por su parte, está casi obsesionado con la cita, con el material textual, físico y gestual conscientemente reciclado, [...] casi como piezas de un collage, en nuevas combinaciones.” (CARLSON, 2009a, p. 21).

Identificamos um gesto, uma partitura corporal, um texto de acordo com nossa cultura, nossa bagagem individual, nossas próprias experiências. Resignificamos esses mesmos gestos e corpos calcados em nossa memória, fantasmas reciclados e re-sensibilizados para a cena.

A recepção-percepção-cognição-ação, como já discutido anteriormente, é a conexão formada no ato do fazer: essa interação, esse cruzamento, esse encontro de corpos, olhares, ideias, sonhos, realidades, mundos fundindo-se para tornarem-se outros mundos, construídos no exato momento de encontro, misturando memória cultural e individual em um só plano – performatividade e teatralidade infiltrando-se diretamente no ator/performer e no espectador.

Nesta relação entre ator/performer e público/plateia, a recepção-percepção-cognição-ação torna-se quase a ação e a reação compactuadas, e é aí que reside a força do(s) teatro(s) performativo(s). Essa ação conjunta entre ator/performer, espectador e espaço é relação direta entre esses elementos, contextualizando-os em um lugar específico, em uma situação particular e construída na emergência entre eles, fazendo surgir a teatralidade e a performatividade artística.

Segundo Eleonora Fabião, esta é a função e o gatilho propulsor da performance: “turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: des-habituar, des-mecanizar, escovar a contra-pêlo.” (2008, s/n). É trazer os fantasmas corporais, espaciais e simbólicos de maneira reciclada, sob outro ponto de vista, deslocar sentidos e significados. Manipulando ações e metáforas culturais já dadas, o ator/performer consegue potencializá-las, inverter signos, papéis, situações; fazer-nos perceber-receber-agir-entender de outras formas. Segundo Fabião,

Performers são, antes de tudo, *complicadores culturais*. Educadores da percepção, ativam e evidenciam a latência paradoxal do vivo – o que não pára de nascer e não cessa de morrer, simultânea e integradamente. Ser e não ser, eis a questão; ser e não ser arte; ser e não ser cotidiano: ser e não ser ritual. (2008, s/n).

É neste ponto que o *entre* do primeiro capítulo encontra sua maior potencialidade, enquanto preposição e verbo; e enquanto proposição, proposta. Um

convite à suscetibilidade, ao imprevisto, ao acaso, ao complexo, ao sistema relacional cambiante possível em uma apresentação, movimento de deslizamento entre extremos que não param de se mover. O *entre* está uma zona intermédia, quase suspensa, em que o horizonte de expectativa não apenas é deslocado, como é alterado em sua essência, fazendo-se passado, presente e futuro, relacionando memória, ação-reação-cognição-percepção e projeção daquilo que poderia ser (devir), construindo uma nova realidade paradoxal àquela vivida, cotidiana, rotineira. Aqui entramos no campo da experiência, e como indica Fabião, “continuamos a fazer TEATRO com o duplo intuito, suponho, de dialogar com a tradição e de descobrir novos sentidos.” (2008).

O(s) teatro(s) performativo(s) tem como um de seus objetivos realizar essa ruptura, essa quebra de horizonte; tem a possibilidade e a potencialidade de criar novos mundos, realidades, situações. Tem o poder de unir performatividade e teatralidade em um único espaço: o espaço corporal. Um corporal implicado no ambiente, enativo, sensório-motor, metafórico, relacional. Conversando com o passado (memória, tradição) e descobrindo novos sentidos em seu fazer, essa é a única forma de se atuar/performar: agindo, fazendo, movimentando-se nos entremeios de significações, concretudes, anseios, afetos, em um espaço de conexões móveis, ação imbricada no corpo.

Essa ação escapa do nosso cotidiano e perfura a cena, pois é através dela que podemos reconstruir signos e sentidos. Descontruindo o já dado, desabitando o já formado, a ação corporal extraída do cotidiano dá forma, informa e deforma o próprio cotidiano e o corpo: se transforma em experiência. Segundo Quilici,

Se ‘o ator é o poeta da ação’ (Luis Otávio Burnier), essa abertura tem que ser construída no corpo. A desmontagem do corpo cotidiano significa, no limite, tornar acessível a experiência da ‘não forma’. O corpo informe se mantém no fluxo contínuo das sensações, afetos, percepções, que aparecem e se dissolvem incessantemente, sem querer agarrá-las ou rejeitá-las. (2015, p. 121).

Ação que modifica o corpo, tira-lhe a forma, torna-se informe, não-forma. Corpo per-forma-ativo. Forma e ação (ativo) unidos pela partícula “per”. Ao que tudo indica, a partícula “per”, ao mesmo tempo que dá uma noção de acabamento, também traz a noção de através. Segundo Ferreira “per” significa “pelo”, “movimento através,

proximidade, intensidade, totalidade.” (2004, p. 1533). Podemos entender que o performativo – e a performatividade e a teatralidade – podem se dar através da forma e da ação. Esta maneira simples de separação silábica da palavra pode até não estar correta em sua significação, porém nos auxilia a entender que o corpo performativo se baseia na ação e na forma – ou na não-forma – do corpo, como nos coloca Quilici (2015).

Pondo a convenção e a forma em cheque, tendo o corpo como elemento principal no processo artístico, matriz de manifestações possíveis, este se torna um sujeito-objeto artístico, analisado do ponto psico-bio-fisiológico, renovando perspectivas e percepções do mesmo. O corpo é a forma e a não forma da ação, do sujeito em si, do processo e da criação, da relação com o Outro e com o mundo.

Corpo trabalhado não apenas enquanto corpo, mas com seu discurso. Um corpo-linguagem que tenta, ao dar ou não forma aos sentidos e significações, abrir ao máximo o leque de possibilidades de comunicação. Uma multiplicidade multiforme e mutante, fluida e frágil, escorregadia e precisa.

Portanto, o corpo performativo do ator/performer é também um corpo-discurso, que carrega em si uma linguagem própria e inerente a ele. O corpo já carrega uma linguagem, um discurso próprio, metafórico, que deve ser ressignificado para a proposta artística. Uma proposta artística que questione o natural, e coloque nas bordas corporais o virtual e as potencialidades de significados e sentidos. Significados que podem não significar, mas ser, estar, sentir. Isto se dá tanto no ator/performer, como no espectador. De acordo com Féral,

“Um corpo não pode ser vivido senão como virtualidade de narrativa”, observava Ivan Almeida, sublinhando que o corpo é chamado constante ao discurso não porque este último o represente, mas porque ele o interpreta, e que sem discurso o corpo não existiria porque ele seria ininteligível. (2015, p. 217).

O ator torna-se polifônico com seu corpo, pois, além da palavra em si, o corpo também é palavra e gera ainda outras. Não apenas palavras, mas metáforas, sentidos, imagens... um corpo linguagem. Ele acaba por definir a própria arte teatral e a vida que dela se faz: “Além dos trabalhos críticos com os mais variados tipos de

textos, desenvolveram-se formas muito distintas de processos teatrais cuja temática é, em primeiro lugar, a apresentação do corpo.” (PRIMAVESI, 2009, p. 103).

Isso eleva a relação entre ator/performer e espectador a um nível mais profundo, mesmo com códigos culturais compartilhados, e justamente por eles, a experiência pode se dar de forma mais efetiva. A linguagem corporal é móvel, bem como a comunicação, e o corpo é o portal, a infra-estrutura que permite transmitir uma mensagem, sem ser, e sendo, a própria mensagem. O convencional do corpo é posto em cheque pelo potencial deste mesmo corpo, desalienando o corpo de si mesmo. Tomando consciência do corpo e de suas possibilidades, o(s) teatro(s) performativo(s) coloca(m) o espectador em permanente contato com suas próprias impossibilidades, pois

Na representação, o corpo aparece não como ele próprio, mas como um signo. Ele não pode representar a si próprio e um conjunto de sentidos metafóricos, sendo que este o artista não pode controlar totalmente, mas apenas buscar limitar pelo uso do contexto, da moldura e do estilo. Esse complexo de signos é o que eu denomino de espaço corporal. (TÉRCIO, 2014, p. 65).

Zumthor corrobora, afirmando:

Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. (2007, p. 23).

O corpo do ator/performer é “matéria dúctil e significante” (GLUSBERG, 2008), é ele mesmo e outro, portador de signos e sentidos. Ele é um espaço que cria outros espaços, potência condensada, na forma de corpo.

Porém, mesmo retratando e remetendo a algum sentido e significado, o corpo também é portal para o puramente físico, visível, pois

[...] o corpo passa a ser abordado em cena já não como portador de sentido, mas a partir de sua substância puramente física, de modo a evidenciar uma corporeidade autossuficiente, em todas as suas potências gestuais. Trata-se de uma abordagem do corpo do ator

que o considera em termos de sua composição escultural, de sua figuralidade. (BELLONI, 2014, p. 150-151).

O “teatro físico” exprime essa figuralidade: “O Teatro Físico quer enfatizar a materialidade do evento; *physical* poderia ser traduzido como ‘conectado ou relativo ao corpo’, correspondendo àquilo que pode ser sentido ou visto e que não existe apenas numa dimensão espiritual ou mental.” (ROMANO, 2008, p. 16). Com raiz na década de 1960, fazendo parte do “teatro alternativo”, experimental e marginal, o Teatro Físico insere-se num panorama teatral em que a fisicalidade dos corpos é mais importante que a cena. Mesclando-se intensamente com a dança, mímica e o circo a fim de trazer um corpo mais “combativo” ao palco, a presença material do corpo dá luz ao “teatro do pensamento corporificado” (ROMANO, 2008, p. 236). Como exemplos deste teatro temos Jacques Lecoq (1921-1999), Étienne Decroux (1898-1991) e Philippe Gaulier⁸⁷.

Pina Bausch (1940-2009), renomada e mundialmente conhecida coreógrafa e diretora alemã, expõe, em vários de seus espetáculos, a figura humana e o corpo, esgarçando as fronteiras da forma e da não-forma, brincando com ações cotidianas na cena, transformando-as em partituras corporais segmentadas e mecanizadas.

Na Figura 13 (a seguir), podemos vislumbrar como o corpo pode ser explorado em sua figuralidade, forma e composição escultural, no espetáculo *Für die Kinder van gestern, heute und morgen (Para as crianças de hoje, ontem e amanhã)*, espetáculo do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* (fundado por Pina Bausch em 1973) com estreia em 2002.

⁸⁷ Os três foram estudiosos franceses do movimento, aprofundando-se principalmente da mímica como técnica para a cena.

Figura 13 – *Für die Kinder van gestern, heute und morgen* (Para as crianças de hoje, ontem e amanhã), Paris, 2003



Fonte: site: <<https://www.dw.com/pt-br/companhia-de-dança-de-pina-bausch-completa-40-anos/a-17072396>>. Acesso em 25 maio 2019.

Neste espetáculo, o qual tive o prazer em assistir em 2006 na cidade de Porto Alegre/RS, a figura corporal e seus movimentos chamavam minha atenção, e por vezes embaralhavam os sentidos, como na figura acima. Mesmo sabendo se tratar de um homem musculoso atrás de uma figura feminina com trajés longos, o estranhamento se fazia pela corporalidade visual formada, que também trazia reflexão e diversas metáforas que atabalhoavam minha percepção.

Figura central da ação, a composição corporal torna-se cena, pelo simples fato de ser corpo. Corpo sujeito e objeto do ator/performer. Ao abrir-se para uma nova significação – mesmo “figurativa”, expondo o corpo como “objeto” da cena – e ao estar disponível corporalmente, o ator/performer dilata caminhos para a insurgência do novo, de uma emergência. É nesta impermanência que o corpo pode estar aberto a novas sensações e ações, surgindo uma nova presença, novos sentidos, novos discursos, como na Figura 13.

O próprio artista deve se entregar numa “arte da existência” para que ele possa se conectar com algo maior e conseguir uma efetiva comunicação com o público: “ser ator e testemunha dos próprios atos, estar no jogo e ao mesmo tempo cultivar certo distanciamento do que acontece” (QUILICI, 2015, p. 130-131), este seria o trabalho do ator/performer, de acordo com Quilici. Manter o corpo como sujeito e objeto de sua própria arte. Corpo que sou e corpo que tenho, entender e explorar as nuances que ser/ter corpo pode oferecer, numa emersão-imersão contínua.

Todavia, enquanto essa duplicidade sujeito/objeto em relação ao corpo é consciente por parte do ator/performer; do lado do espectador, essa consciência se dá de maneira um pouco mais “atravessada”, ou, invariavelmente, não ocorre. O espectador às vezes não sabe o que vai ver nem está familiarizado com o que pode ocorrer, como aponta Glusberg:

Assim, a performance vai ter em comum com outros exemplos da arte contemporânea a necessidade de ser interpretada e julgada à luz de um enriquecimento cultural do receptor, sem o qual o transgressivo se converte em algo aborrecedor ou também num total *nonsense*. (2008, p. 64).

Dessa forma, uma nova forma de discursar com o corpo deve ser desenvolvida, para que o espectador capte aquilo que está sendo mostrado. As ações darão o tom e o fazer (*To act, to do, to perform*), bem como o comportamento do corpo, tanto do ator/performer como do público. É na interação discursiva entre os corpos presentes que os sentidos serão criados, ações e re-ações emergentes, fantasmas e corpos vivos relacionando-se a todo momento. Um corpo-sentido que re-faz sentidos corporais e significativos no espectro da ação presente, nos corpos sujeitos e objetos, gerando enriquecimento cultural quando compreendido; ou total *nonsense* quando não entendido pelo espectador.

Ao procurar sentido, o corpo entra em profunda investigação de si mesmo: rasga-se, costura-se, decompõe-se, analisa-se sob uma lupa, mantém-se à distância de si, fragmenta-se, desintegra-se, divide-se, recompõe-se, separa-se, extirpa-se, exclui-se, desdobra-se, dobra-se, estica-se, alarga-se, abre-se, fecha-se, diminui-se, fluidifica-se, dispersa-se, despedaça-se, desliza-se, desloca-se, desumaniza-se. É colocado na mesa de dissecação, resultando em um “corpo totalmente desprovido de dimensões estáveis. Um corpo em crise.” (MORAES, 2012, p. 62).

Assemelha-se, em todas as suas nuances e significações, ao corpo performativo, corpo do desejo, desejante e informe, aquele proposto por Féral e sua performatividade. E também

O corpo efervescente, acima de tudo, sublinha as características materiais do corpo: seus infernos, seus fluidos, suas trocas de

superfície e profundezas interiores e exteriores, sua função procriadora e sua união com outros corpos – em suma, sua carnalidade. Mas os corpos criados pela vanguarda do início da década de 1960 incluíam um corpo consciente, que impregnava a experiência corpórea de significação metafísica, unindo cabeça e corpo, mente e vísceras. De fato, para alguns desses artistas, era precisamente através da experiência do próprio corpo material que a consciência podia ser iluminada e expandida: o corpo consciente era a ‘porta da percepção’ que, como era prometido, levava ao absoluto. (BANES, 1999, p. 311).

É corpo fragmentado anatomicamente para tentar entender o “princípio de identidade, submetendo-o aos imperativos do desejo.” (MORAES, 2012, p. 21). Um corpo fantasma, espectro de si mesmo, incutindo ao desejo a matriz da potência enquanto corpo. Um corpo voltado para a experiência em si, na natureza do evento, na conduta e atitude do ator/performer em situação de cena/performance.

O desejo corporal (seja ele de ordem mental, física, emocional, cultural ou social) é o motor fundante, que sustenta a engrenagem artística: “Erotizado, transfigurado pelo prazer ou pela dor, o corpo do desejo tornava-se irreduzível à sua forma natural, repondo sem cessar as relações entre a imaginação e a realidade.” (MORAES, 2012, p. 66).

Corpo-desejo-performativo instaurado no momento do evento, é um corpo-arte exatamente por estar nesta fricção imanente: corpo-entre desejo/ação/ser/performar.

Em suma, a *performance* é a realização de desejos. Desta forma, a *performance* não *tenta fazer* arte; é arte. E é arte de um modo constitutivo, porque nenhuma outra forma de arte trabalha com o mesmo enfoque; o corpo do artista; e mais importante, com o tempo desse corpo. (GLUSBERG, 2008, p. 110).

Um corpo performativo. De um artista que deseja, que é único, e que possui temporalidade própria, entendimentos singulares da vida e do mundo. Um corpo sem órgãos e orgânico, corpo individual, pessoal, corpo que sou, tenho, sujeito e objeto: MEU corpo.

Isto implica que “haverá sempre um lugar específico da enunciação” (NAJMANOVICH, 2001, p. 23), posto que só corporalizo aquilo que meu próprio corpo entende e compreende. Isto relacionamos com a cognição, que se dá na

“interação, relação, transformação mútua, co-dependência e co-evolução” (NAJMANOVICH, 2001, p. 23). Temos, portanto, um corpo único que se relaciona com outros corpos, transformando a si mesmo num coletivo, múltiplo e fragmentado ao mesmo tempo, refletindo a si, ao(s) Outro(s), ao mundo:

[...] estamos começando a pensar em uma multidimensionalidade de nossa experiência corporal. É por isso que podemos começar a pensar em uma nova forma da corporalidade: o ‘corpo vivencial’ ou ‘corpo experiencial’ [...] um corpo ao mesmo tempo material e energético, sensível e mensurável, pessoal e vincular, real e virtual (um super-corpo?). (NAJMANOVICH, 2001, p. 24).

Não um super-corpo. Um corpo (im)possível. Pois “Toda performance gira assim em torno do corpo, tomando-o como sujeito ou como objeto de exploração; servindo-se dele como de uma ferramenta, e inscrevendo o humano nas coisas até os limites do possível.” (FÉRAL, 2015, p. 145). Possível porque repleto de possibilidades – de ação, reação, conhecimento, cognição, percepção, metáforas, imagens, discursos. Impossível exatamente por essa abertura de probabilidades: potências infinitas de um corpo que possui seu próprio referencial de mundo, posto que “Só podemos conhecer o que somos capazes de perceber e processar com nosso corpo. Um sujeito encarnado⁸⁸ paga com a incompletude a possibilidade de conhecer.” (NAJMANOVICH, 2001, p. 23). Incompleto por não conseguir abarcar a totalidade das coisas que estão no mundo, mas apegar-se àquilo que está em contato, em seu ambiente-contexto. Um sujeito-corpo construído nas relações intercambiantes com Outro(s) – sujeitos, contextos, ambientes, pois “O sujeito não é um ser, uma substância, uma estrutura ou uma coisa senão um devir de interações.” (NAJMANOVICH, 2001, p. 93).

Um espaço/lugar (im)possível para um corpo (im)possível. Um corpo consciente de suas escolhas e interações, copercebendo a si e ao mundo ao mesmo tempo em que cria esse mesmo mundo e a si próprio, pois este corpo “desfruta do poder e da criatividade e da escolha, mas deve assumir o mundo que co-criou” (NAJMANOVICH, 2001, p. 29); no teatro performativo e na vida. Féral complementa:

⁸⁸ O sujeito encarnado só foi possível a partir de 1900, em que diluíram-se as teorias fixas e lineares que colocavam o sujeito como alguém “de fora”, imóvel, e passou-se a colocar esse mesmo sujeito como participante de uma “dinâmica criativa de si mesmo e do mundo com que ele está em permanente intercâmbio.” (NAJMANOVICH, 2001, p. 23).

O corpo é, a um só tempo, o lugar do conhecimento e da maestria. Um corpo constantemente ameaçado pela dificuldade de ser. Porque, aqui, o corpo é imperfeito por definição, conhece seus limites. Feito de matéria, é vulnerável e surpreende quando se supera. (2015, p. 93).

Um corpo que cria o mundo e os espaços a seu redor, por estar se movendo com/nesse ambiente, superando-se, surpreendendo-se em um meio tão incompleto e imperfeito quanto os corpos que nele habitam, reflexo direto destes corpos.

Essa noção exprime uma relação profunda do corpo com o mundo, em que o corpo tem poder sobre o mundo e é extremamente sensível às suas variações (espécie de sistema de equivalências presente na experiência). Estes pensamentos em torno do esquema corporal terminam por fazer do corpo o lugar de uma práxis em que se estabelece uma relação de ser entre o corpo e o mundo. (CARDIM, 2009, p. 155).

Corpo e mundo relacionando-se e criando-se ao mesmo tempo. Corpo, objetos, sujeitos, ambiente, Outro(s)... “as coisas estão incorporadas na carne do corpo, enquanto o próprio corpo nos lança no universo das coisas.” (CARDIM, 2009, p. 161). Essa retroalimentação entre corpo e coisas nos impulsiona para uma coconstrução, cocriação, cooperação, uma relação íntima que nos permite ser e estar no mundo, através de nosso corpo, no “devir de interações” que nos coloca Najmanovich (2001). Um corpo alinhado a seu meio, que para existir reflete e é refletido pelo/no/através deste ambiente, tornando-se um corpo-espaço relacional.

O corpo, como colocou Merleau-Ponty, é um ponto de vista (Merleau-Ponty, Noë, Lakoff e Johnson, Gibson), é encarnado e incompleto (Najmanovich, Féral), possível através da relação com o espaço que o cerca. O corpo do ator/performer é um corpo desejo, discurso, palavra, metáfora, imagem; é um corpo ativo, (per)formativo, sujeito, objeto, polifônico, múltiplo, diverso, único, ambíguo, um corpo fragmentado, um corpo (im)possível, um corpo inscrito no/para o mundo que o rodeia. Um corpo ação-relação-ambiente.

4 ESPAÇO

Como pudemos discorrer em capítulo anterior, o espaço, o ambiente, está em permanente relação com o “agente”, o sujeito, e se faz/cria nessa relação. Um espaço, um meio, não está destacado do(s) sujeito(s) e objeto(s), e ocupar esse lugar é gerar significados e sentidos em relação a ele: “ocupar um espaço não é só estar nele, mas sim dotá-lo de uma nova potência simbólica e material.” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 20).

Para Reis-Alves, arquiteto e professor no Rio de Janeiro, este espaço em que material e simbólico se encontram é precisamente o conceito de lugar: “Lugar é espaço ocupado física e simbolicamente pelo homem. O lugar tem aspecto relacional, histórico, emocional, identitário.” (2007, s/p.). Desta forma, no momento em que insuflamos valores no espaço em que estamos inseridos, o transformamos em lugar. Ainda segundo o arquiteto, o espaço só se torna lugar devido a três fatores: atributos humanos, espaciais e ambientais em que:

Somente com a *interrelação* dessas três (3) esferas, um espaço torna-se um *lugar*. Sem os atributos humanos, o espaço não é um lugar, mas apenas um local onde todos os atributos espaciais e os ambientais agem, porém sem a interação humana, sem os valores humanos. (REIS-ALVES, 2007, s/p.).

Portanto, o homem e seu corpo estão intimamente ligados ao espaço, transformando-o em lugar no momento de sua interação. Um espaço torna-se lugar pela presença humana, à medida em que esse corpo (humano) habita esse espaço, agrega valores a ele, torna-o familiar. Valorizar o lugar é também experienciar o ambiente, tornando este espaço significativo, concreta e simbolicamente (STANISKI; KUNDLATSCH; PIREHOWSKI, 2014, s/p).

Não à toa que, ao lembrarmos de algo, ou alguém, estes sempre estão inseridos num espaço, num lugar, e não raramente, os espaços transformados em lugares remetem a pessoas e situações. Nossa memória está cheia de exemplos em que avós, pais, primos, amantes, estão em uma cozinha, numa praia, numa rede, numa cama... Esses espaços se tornam lugares pois os preenchemos de

significação, símbolos que nos transportam para ele. Valoramos os espaços insuflando neles nossa presença, nossos corpos, nossas relações. Para as crianças que precisam refletir sobre algo, lhes cabe o “cantinho do pensamento”: espaço/lugar específico para refletir sobre suas ações. Quando queremos ler um livro, temos nosso lugar de preferência. Quando desejamos comer algo, temos nosso restaurante ou padaria prediletos... Em nossas férias, nos reportamos a outros lugares, ou voltamos a lugares já habitados, para experimentar novas/velhas memórias e construir novas/velhas experiências.

Um espaço geográfico tem suas atribuições de localização, de terreno, climáticas, etc., mas devido às experiências e o envolvimento humano neste ambiente, este local torna-se lugar afetivo, significativo, simbólico, metafórico e, também, real e concreto:

Assim pode-se dizer que o estudo do lugar deve levar em conta a possível abordagem do lugar enquanto o seu espaço físico, ressaltando a identidade do lugar, ou então as experiências dos indivíduos com o lugar, no qual as subjetividades humanas terão maior ênfase. (STANISKI; KUNDLATSCH; PIREHOWSKI, 2014, s/p).

Pelas indicações acima, podemos entender que vivemos em espaços que transformamos em lugares. Damos um sentido ao espaço para torná-lo próximo, abraçamos o concreto e o abstrato, o terreno e o existencial, o tangível e o não-tangível, unindo território e existência em um único meio – interior e exterior. Material e simbólico perpassam o espaço e sua relação com o corpo-sujeito em inter-relações presentes de estar-ser no mundo que desabitam o próprio ambiente e o moldam, convertem-no em lugar pela ação humana. Performamos teatralidades nos espaços que habitamos a fim de torná-los nosso habitat.

Mas, para além da vida cotidiana, e adentrando o universo teatral performativo, explico por que optei por intitular este capítulo de *espaço* – e não *lugar* – exatamente para enfatizar a diferença entre essas denominações, pois no teatro ocupamos um espaço e o modificamos em lugar ou mesmo outro espaço, seja pelo sentido que damos a ele no momento da apresentação, seja pelo caráter transformador de criação de novos lugares que o teatro carrega. Independentemente de onde

estivermos, o teatro – lugar de onde se vê – é precisamente um espaço tornado lugar, em que as espacialidades dançam de acordo com as ações dos artistas.

Na obra *Fragmentos de Corpos Urbanos* (2016), intentamos realizar exatamente a mesma “manobra”, porém utilizando o espaço urbano, a rua como ponto de partida, e a transformação dela em um lugar outro, um ambiente distinto, através da ação dos atores/performers. De fato, brincávamos com a rua, dançávamos suas potencialidades em imagens/ações na tentativa de transformá-la em lugares e memórias possíveis.

Em determinado momento, usávamos o meio da rua como uma pista de boate, na qual dançávamos ao redor de uma atriz/performer (Figura 14), corpos sensualizados e deslocados no espaço na intenção de modificá-lo em algo mais. Essa cena fazia parte do programa de rádio que denominamos “Machismo”, e da mesma forma que nos insinuávamos para a atriz/performer no centro da roda, e em determinados momentos nos permitíamos passar a mão em seu corpo; no instante seguinte, simulávamos um espancamento na mesma atriz (Figura 15), que saía do círculo puxando uma coleira ao redor de seu pescoço (Figura 16).

Figura 14 – *Fragmentos de Corpos Urbanos*, dança na rua



Fonte: foto de Raique Moura

Figura 15 – *Fragments de Corpos Urbanos*, simulação de espancamento



Fonte: foto de Raique Moura

Figura 16 – *Fragments de Corpos Urbanos*, coleira



Fonte: foto de Raique Moura

Lembro que, nos ensaios, quando nos preparávamos para esse programa específico com tema referente ao machismo, duas das atrizes/performers informaram que já haviam passado por situações semelhantes, em que estavam em festas ou boates e que algum homem que a princípio flertava com elas terminavam

por “passar dos limites”. As mesmas justificaram as atitudes masculinas com base no machismo, e a partir daí realizamos nossas ações. Nosso esforço era relembrar essa situação e transformá-la em cena, metaforizar a conjunção machista por este viés. A coleira foi transformada em símbolo de cativo feminino, metáfora para o que entendíamos como machismo estrutural⁸⁹, à qual estávamos todos “presos”, às vezes, inclusive, sem consciência desse encarceramento; por isso o sorriso ao puxar a própria coleira (Figura 16).

Portanto, um corpo real num espaço concreto pode transformar-se em ambientes virtuais com significados metafóricos. A presença do corpo e do espaço são os responsáveis pela virtualização espacial e simbólica. Uma relação direta entre corpo e espaço. Não qualquer corpo ou espaço, mas meu/seu corpo e o espaço em que habita, suas relações e interações com outros espaços. Espaços em transição, espaços comuns, entre espaços que se formam no tangível da ação do ator/performer. Este ator/performer utiliza-se de um determinado espaço para transformá-lo em outro, território de deslocamento significativo e material, pois que a essência do teatro performativo, corporal, metafórico, simbólico, encontra-se nessa profunda relação entre espaço e corpo.

A partir dela, pode-se criar sentidos, deslocamentos, territórios e fronteiras. Féral complementa este pensamento afirmando que

[...] o espaço parece destacar tanto o real quanto o imaginário. Uma análise completa de um espaço deveria, assim, interessar-se não somente pelo aspecto visual, mas também por todos os outros sistemas sensório-perceptivos, exteroceptivos e proprioceptivos (o espaço tátil [háptico], auditivo, olfativo, gustativo, cinestésico, postural, como também pelos sistemas interoceptivos (álgicos, imaginários, tímicos). É da combinação de todas essas

⁸⁹ O machismo estrutural é denominação dada principalmente pelas correntes feministas ao que podemos associar o patriarcado, ou cultura hetero-normativa com socialização estruturante baseada na ação masculina de poder, em que o gênero é decisivo nas relações de dominação social, cultural e política. Não pretendo e nem tenho condições teóricas para aprofundar o termo, pois se tratou de assunto levantado em treinamento para *Fragmentos de Corpos Urbanos* de forma intuitiva e pessoal, sobre o qual não realizamos leituras ou levantamos um referencial teórico na época, apenas trouxemos o conceito de maneira prática para nossa ação. Para maiores informações, indico leituras sobre o tema do feminismo, que abarcam o termo e suas questões de forma bastante densa. Autores como Chimamanda Ngozi Adichie, Paul B. Preciado, Angela Davis, Márcia Tiburi e Djamila Ribeiro (as últimas duas brasileiras) podem auxiliar nesta questão.

sensibilidades que nasce a percepção de um espaço específico. (2015, p. 276).

Com a premissa de se entender o espaço como agente da ação-percepção, podemos aprofundar a questão de que o ser humano em um espaço específico pode transformá-lo em lugar, criar relações de familiaridade com ele, produzir novos sentidos dentro desse espaço. O ator/performer combina afetos, memórias, sentimentos de um espaço e tenta esgarçá-los e metamorfoseá-los em cena. O ator/performer *sente* o espaço, percebe-o cognitivamente, enativamente, metaforicamente; investiga as possibilidades de ação que este ambiente oferece (*affordances*); movimenta-se pelo espaço a fim de tornar esse espaço ele mesmo um corpo, um corpo sensório-motor, repleto de potencialidades que podem emergir através da interação entre ator/performer, espectador, espaço, ações.

Para além disso, pode-se utilizar de determinado espaço com o objetivo de concretizá-lo enquanto lugar de atuação – no contexto teatral –, e criar evento a partir disso: “A concretização no espaço transforma-o em *evento*, com um lugar e um tempo determinados, em uma obra que se abre ao fluxo do fora.” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 123). E ainda: “Não há como separar o acontecimento do meio ambiente.” (PEIXOTO, 2003, p. 175). Neste íterim, o “fluxo do fora” seria a relação presente no momento evento, uma abertura ao desconhecido, ao Outro, a um novo significado dentro de um espaço específico, uma re-territorialização espacial, virtualização do concreto, deslocamentos de sentidos e ações.

As recentes manifestações da cena [...] criam o contorno de expressões e eventos que estão, sobretudo, [...] demarcados por uma re-territorialização, pelos deslocamentos e pela recontextualização dos conteúdos, com predominância de cartografias que privilegiam a espacialização antes que a temporalidade. (COHEN, 2001, p. 105).

Em *Fragments de Corps Urbanos* (2016), o espaço era motor e sustentação da cena, e tínhamos que entender como ele funcionava, quais seus fluxos, seus relevos, sua geografia, sua respiração, e angústias. A partir daí podíamos re-territorializar, metaforizar, redefinir espacialidades, lugares, sensações, tempos. O

espaço poderia inclusive abrir uma brecha temporal. Espaço reconstituído, reconstruído e refeito, recontextualizado pela cena. O tempo adquire um aspecto importante e falarei dele brevemente, por entender que também atua no espaço. Porém, como alerta Renato Cohen (1956-2003), performer e encenador brasileiro, o privilégio encontra-se na “espacialização antes que [n]a temporalidade”.

Partindo dessa premissa, que espaço(s) e tempo(s) podíamos recriar em duas cidades diferentes: Dourados/MS e Pelotas/RS? Como transformar espaço urbano em cena, estética performativa traduzida em ações?

4.1 ESPAÇO E TEMPO

Para des-situar o espaço através da cena, essa transformação se faz em um local e um tempo definido, juntamente com o sujeito da ação-cognição-percepção, um corpo-ambiente vivo, pulsante. De acordo com Gonzalo Aguilar e Mario Cámara, especialistas em literatura latino-americana: “A modernidade que frequentemente é definida por sua temporalidade é também um modo de conhecer e traçar o espaço, um espaço no qual se entrelaçam o material e o simbólico.” (2017, p. 19). O tempo no espaço seria um forma de tornar o conceito de lugar possível, algo como o tempo tornado visível, lugar como memória, lembrança de algo que já passou (REIS-ALVES, 2007, s/p.), pois “À medida que se movimenta, seu corpo explora o ambiente espacial, o usufrui para as suas atividades e estabelece uma comunicação perceptiva. Concede valores e significados, apropria-se do espaço e o guarda em sua memória.” (REIS-ALVES, 2007, s/p.). Ao passarmos tempo em um espaço, acabamos por personalizá-lo, tornando-o familiar, transformando-o em lugar.

Indo na direção contrária, Marc Augé, etnólogo e antropólogo francês, cria a concepção de não-lugar, que reside exatamente na não personalização e na lacuna temporal que fazemos em lugares de rápida circulação, ou lugares de passagem (REIS-ALVES, 2007). Esses espaços públicos – porque opostos à ideia de lar, de familiar – seriam não-lugares, ambientes projetados para não se criar relações, nem identidades. Exemplos de não-lugares são shoppings, aeroportos, rodoviárias, estações de metrô, dentre outros. Localidades em que se vai para ficar um curto

período de tempo, sem criação de vínculos humanos. Sobre esse assunto, ele será retomado mais adiante, apenas introduzindo-o neste momento para indicar sua possibilidade e potencialidade.

Milton Santos (1926-2001), geógrafo brasileiro, reflete sobre o tempo e o espaço de maneira peculiar, fazendo-nos pensar no espaço como acumulador de tempos. Para ele, o passado pode ainda ser visto no presente por seus rastros no espaço que ocupou. Esculturas, estátuas, instalações espaciais que se formaram há algum tempo podem permanecer presentes no espaço, porém seu significado é outro. Para Santos, “O passado pode ser definido mais facilmente. Quanto ao presente, antes se especula sobre ele.” (2012, p. 13). Segundo o autor, no tempo presente há uma dificuldade em definir o que é crível, real, e o que não é. O presente possui a dupla dimensão de reunir o aqui e o agora, espaço e tempo num só lugar, enquanto o passado pode ser vislumbrado em fragmentos de ruínas através do tempo e do espaço:

O passado passou, e só o presente é real, mas a atualidade do espaço tem isto de singular: ela é formada de momentos que foram, estando agora cristalizados como objetos geográficos atuais; essas formas-objetos, tempo passado, são igualmente tempo presente como formas que abrigam essa essência, dada pelo fracionamento da sociedade total. Por isso, o momento passado está morto como *tempo*, não porém como *espaço*; o momento passado já não é, nem voltará a ser, mas sua objetivação não equivale totalmente ao passado, uma vez que está sempre aqui e participa da vida atual como forma indispensável à realização social. (SANTOS, 2012, p. 14).

Assim, o espaço carrega em si o passado e o presente, preso nas formas-objetos deixados e que permanecem nele. As raízes do passado encontram-se no presente, seja materialmente, em objetos geográficos concretos, seja simbolicamente, carregadas de relações. Cultura, política e economia estão relacionadas e intrincadas de forma que uma não existe sem a outra, suas marcas temporais também são deixadas no espaço, haja vista que “o espaço é a matéria trabalhada *por excelência*: a mais representativa das objetificações da sociedade, pois acumula, no decurso do tempo, as marcas da práxis acumulada.” (SANTOS,

2012, p. 33). O espaço condensa, portanto, além de objetos materiais, a forma de viver, as atividades humanas, ações do corpo social no local. É um espaço-ação.

Um espaço-ação porque nele encontra-se o tempo, cravado de formas, símbolos, devires. Tempo e espaço *continuums*, transformados e transformando-se a todo instante pela ação e pelas relações. Estas deixam suas marcas e rastros culturais, sociais, econômicos, biológicos no espaço em que estão, de maneira fragmentada, móvel, fluida, pois a paisagem espacial e a sociedade são interligadas, sendo esta paisagem composta de objetos naturais, sem intervenção humana – segundo Santos (2012) –, e também composta de objetos sociais, elaborados pelo homem no passado e presentes no agora. Essa paisagem é tão móvel quanto a ação do homem, pois: “A paisagem é o resultado de uma acumulação de tempos.” (SANTOS, 2012, p. 54). Ela se altera conforme a sociedade é alterada, acompanhando suas transformações. (SANTOS, 2012).

Neste sentido, a geografia é uma ciência social que estuda não apenas a superfície terrestre, o espaço e a paisagem, mas como a sociedade pode modelar essa paisagem geográfica, transformando-a em lugar e território, corroborando a premissa de que o espaço carrega tanto as relações geográficas como as sociais e humanas (STANISKI; KUNDLATSCH; PIREHOWSKI, 2014, s/p).

Portanto, o espaço concentra a temporalidade (tempo), e simultaneamente as práticas sociais estabelecidas na sociedade; o cotidiano, um espaço praticado diariamente na vida do ser humano:

A produção espacial realiza-se no plano do cotidiano e aparece nas formas de apropriação, utilização e ocupação de um determinado lugar, num momento específico e revela-se pelo uso como produto da divisão social e técnica do trabalho que produz uma morfologia espacial fragmentada e hierarquizada. Uma vez que cada sujeito se situa num espaço, o lugar permite pensar o viver, o habitar, o trabalho, o lazer enquanto situações vividas, revelando, no nível do cotidiano, os conflitos do mundo moderno. (STANISKI; KUNDLATSCH; PIREHOWSKI, 2014, s/p).

O espaço torna-se então um reflexo do homem e de suas formas de viver, seus costumes, ações sociais, culturais e políticas, uma reunião de símbolos e ideologias; e com o passar do tempo, “podemos vislumbrar neste espaço, antes que homens,

quase que as sombras desses homens” (SANTOS, 2012, p. 34); suas ideologias. Um fantasma de homem. Podemos conjecturar pelo espaço que habitamos (nosso lugar de vida diária) o que fizeram antes de nós, como pensavam e o que “deixaram” para nós.

Porém, não temos acesso total ao que se foi, mas espectros, vestígios de pensamentos e formas, sombras daquilo que se perdeu. Assim como as práxis sociais são fragmentadas, o que temos são fragmentos de realidade, em que negligenciamos o todo, percebendo apenas frações, lacunas, espaços vazios. Todavia, “Todos buscam a miragem da visão total.” (PEIXOTO, 2003, p. 111). Porém, se só temos acesso a fragmentos deste todo, então como saberemos da totalidade?

Fragmentos de Corpos Urbanos (2016) busca refletir e espelhar exatamente esses fragmentos, vestígios visuais e situacionais de vida. Preenchendo lacunas espaciais, visibilizando rachaduras no ambiente, procurávamos reverberar fraturas estéticas, éticas, corporais, contemplando uma possível visão total, ainda que única para cada um.

4.2 ESPAÇO E FRAGMENTO

De acordo com Mônica Medeiros Ribeiro, professora, atriz e dançarina brasileira, “a relação homem/corpo-ambiente se daria no organismo-entorno juntando as partes deste entorno e remetendo-o à totalidade do mesmo, criando seu próprio entorno, de forma objetiva e subjetiva.” (RIBEIRO, 2015, p. 55). Portanto, criamos uma totalidade a partir de fragmentos do ambiente, mas essa totalidade corresponde a *nossa* maneira de atuar no ambiente e em relação a ele. A interação do agente no meio seria exatamente a forma da totalidade a partir de frações, nossa maneira de ação. Completamos as lacunas com nossa subjetividade, e damos ao todo nossa configuração pessoal. O lugar que estamos é uma

Sobreposição de inúmeras camadas de material, acúmulo de coisas que se recusam a partir [...]. Cidades feitas de fluxos, em trânsito permanente, sistema de interfaces. Fraturas que rasgam o tecido urbano, desprovido de rosto e história. Mas estes fragmentos criam analogias, produzem inusitados entrelaçamentos. Um campo vazado e permeável através do qual transitam as coisas. Tudo se passa nessas franjas, nesses espaços intersticiais, nessas pregas. (PEIXOTO, 2003, P. 13).

Vazios preenchidos de história, complementando a história concreta que vemos espacialmente. Retalhos de memórias, estátuas despedaçadas, quebra-cabeças espaciais e virtuais aos quais finalizamos e encaixamos as peças. As partes não são fixas, movem-se de acordo com suas transformações, estão em trânsito permanente. Um retrato móvel, uma paisagem descontinuada, movimentação permeável. E movendo-nos é que podemos finalizar o quebra-cabeças, invertendo peças, trocando-as de lugar, dando sentido à imagem que estamos formando, fragmentos que entrelaçam tangível e intangível, trânsito e suspensão.

Para Santos, “é importante termos que o todo só é possível através da relação entre estrutura, função e forma. Mas as próprias formas já nascem repletas de simbologia, representando outra coisa além delas mesmas, um valor que em realidade não possuem.” (2012, p. 59). As próprias coisas são metáforas, símbolos de outras coisas. A arquitetura reflete o que estamos passando, pois “estamos numa arquitetura desprovida de afetividade, cheia de simbolismo e intencionalidade.” (SANTOS, 2012, p. 36). Essa rede de simbologias e intenções não representa as coisas em si, mas refere-se a outras. A realidade torna-se possível e referencial, e às vezes não presente ou ausente, pseudorreal, metafórica, pois “os olhos não vêem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas. Ícones, estátuas, tudo é símbolo.” (PEIXOTO, 2003, p. 26). Estamos na era do “*Ceci n’est pas une pipe*” (“Isto não é um cachimbo”, 1929), obra do artista belga René Magritte (1898-1967), que coloca em jogo o objeto que é (um cachimbo real) e a representação do mesmo (a figura do cachimbo). Metáforas de realidade que criam a própria realidade.

Analisando as partes concretas e alusivas do espaço, entendendo que as mesmas são fracionadas, circunstanciais, móveis; nos resta preencher as lacunas com nossa própria bagagem social e material, dando significados e intenções ao que já é simbólico e intencional.

Um espaço com uma determinada estrutura (arquitetura), com simbologias pré-determinadas, possui funções deslocadas, alocadas, pensadas e repensadas, refeitas no espaço por quem o habita. Assim, temos objetos mistificados, espaços deformados. Para interpretarmos o espaço de forma correta, segundo Santos (2012), devemos olhar além de seu simbologismo e sua aparência e buscar os elementos que o compõem: “Certo, nós não mudaremos o mundo, mas podemos mudar o modo de vê-lo.” (SANTOS, 2012, p. 40). Ao mudar a maneira de ver o mundo, podemos, efetivamente, transformá-lo. Ora, e não é este um dos objetivos dos artistas? Tentar transformar o mundo, ou a forma de vê-lo? Tornar o espaço em lugar e localizar afetos e afetividades? Corporificar o território, espacializar sensações, agir.

O lugar é um espaço que foi incutido de afetividade humana, e agimos sobre ele transformando-o em objetos de ação, esferas fragmentadas de um todo a que temos acesso e que conseguimos modificar. Modificamos o espaço completando as brechas e fragmentos espaciais e sociais erigindo significados e sentidos próprios neste espaço, transformamo-lo em lugar, deixando nossa marca concreta nele, não apenas física e materialmente, mas também simbolicamente. É como se pudéssemos deixar nosso pensamento cravado do espaço. E não apenas fazemos isso em nossa vida diária, mas nos utilizamos disso para o(s) teatro(s) performativo(s).

Em *Fragmentos de Corpos Urbanos* (2016), esse foi um dos propósitos, transformar o espaço em lugar, ressignificá-lo, deixar nele uma marca tanto simbólica como concreta. A questão metafórica se deu no momento da apresentação e nas relações criadas entre as ações corporais dos atores/performers, público e ambiente.

Para concretizar materialmente nossa ação, no momento denominado *Rastros*, já pincelado anteriormente, além de cantarmos uma música e interagirmos com as pessoas, também intentávamos diálogo com o espaço, utilizando de objetos e do próprio ambiente, sua construção, arquitetura, relevo, para deixar nossa marca; não apenas os espectadores saíam com uma fita, mas também colocávamos fitas em árvores, latas de lixo, grades, postes (Figura 17)... Todas com um laço, simbolizando um “presente” da cidade e do urbano para as pessoas, e também remetendo ao

tempo presente, pois sabíamos que essa ação se tornaria um possível rastro a ser apagado com o tempo.

Figura 17 – Fragmentos de Corpos Urbanos, espaço como presente



Fonte: foto de Mara Machado

Entendendo que o espaço em que estamos inseridos possui estreita ligação com o tempo (passado, presente e futuro), em suas formas, arquitetura e estrutura, além de trazer lapsos de práticas sociais, políticas e culturais – de forma fragmentada –, o teatro performativo procura sair de seu espaço característico (a Caixa Cênica, o edifício teatral por excelência) para adentrar nesses espaços geográficos com a intenção de reatualizar as simbologias locais, deslocar paisagens, criar novos lugares de atuação. Fabiola do Vale Zonno, arquiteta e professora brasileira, coloca muito bem essa questão:

Vemos como valorosa a contribuição dos trabalhos artísticos de *site specific* que ativam a esfera de significação da obra a partir do local onde se inserem. Muitas das obras consideram o existente como oportunidade de reinvenção da própria paisagem e de valorização da experiência em suas múltiplas formas de poética. (ZONNO, 2016, s/p.).

O ambiente, o espaço como poética de cena. Um teatro que não busca no texto a base de seu fazer, mas o próprio espaço, o lugar de atuação. “O espaço apresenta a si mesmo como espetáculo. Passamos do espaço do espetáculo para o espetáculo do espaço.” (FÉRAL, 2015, p. 289), pois a “metrópole, esse local desprovido de situação, sem medida nem limites, pode justamente ser o lugar do acontecimento.” (PEIXOTO, 2003, p. 53).

Como exemplo, podemos destacar o grupo de intervenção urbana brasileiro *arte-cidade*⁹⁰, projeto realizado na cidade de São Paulo desde 1994, e coordenado por Nelson Brissac Peixoto, filósofo e professor. Procurando discutir a reestruturação urbana no cenário geográfico local da cidade, Brissac reuniu artistas e arquitetos em quatro etapas, intituladas de blocos: *Cidade sem janelas* (1994), realizada no Matadouro Municipal da Vila Mariana; *A cidade e seus fluxos* (1994), ocupando edifícios centrais em São Paulo; *A cidade e suas histórias* (1997), em estações de trens paulistas; *Arte/cidade – Zona Leste* (2002), na região leste do estado.

O objetivo era indicar “abordagens alternativas para a megacidade, baseadas na ativação dos espaços intersticiais, na diversificação do uso da infraestrutura, na dinamização sem concentração excludente e na heterogeneidade espacial e social”⁹¹. Entendendo a metrópole como um espaço social mutante e dinâmico, a tentativa foi a de reestruturar a paisagem geográfica de maneira estética e social para a viabilidade de uma nova paisagem urbana, como podemos verificar na figura a seguir, parte do projeto *Arte/cidade – Zona Leste*, em que o escultor José Resende ergueu vagões de trem e os deixou nesta posição, criando uma nova paisagem no local.

⁹⁰ Para maiores informações sobre o grupo, visitar o site: <<http://www.artecidade.org.br/indexp.htm>>.

⁹¹ Citação retirada do site: <<http://www.artecidade.org.br/indexp.htm>>. Acesso em 10 jul. 2019.

Figura 18 – *Arte/cidade – Zona Leste*, intervenção de José Resende com vagões de trem



Fonte: site <https://www.pucsp.br/artecidade/novo/resende_int.htm>

Afinal, “o que importa na relação com o espaço urbano é o desenvolvimento de novas formas de agir [...]”. (PRIMAVESI, 2009, p. 116). Ou, como determina Peixoto:

A função da arte é construir imagens da cidade que sejam novas, que passem a fazer parte da própria paisagem urbana. Quando parecíamos condenados às imagens uniformemente aceleradas e sem espessura, típicas da mídia atual, reinventar a localização e a permanência. Quando a fragmentação e o caos parecerem avassaladores, defrontar-se com o desmedido das metrópoles como uma nova experiência das escalas, da distância e do tempo. Através dessas paisagens, redescobrir a cidade. (2003, p. 15).

Focando predominantemente na parte arquitetônica dentro da cidade paulista, o grupo coordenado por Brissac também teve intervenções/projetos em Minas Gerais com o CIAC (Centro da Indústria, Arte e Cidade de Minas Gerais), em 2006, e em Itabira (MG).

Indo para além da paisagem urbana como material geográfico e/ou arquitetônico, o projeto *100% City*, criado em 2008 pela companhia *Rimini Protokoll*, procura na especificidade de cada localidade (cidade escolhida) realizar um

mergulho através de 100 pessoas que possam representar a composição da população local.

O intuito é entender a cidade simbolicamente, presente em relatos de cidadãos locais e atividades diárias. O grupo buscou estudar as pessoas da comunidade, extraídas no seio de seus afazeres e cultura que representam a si mesmas, numa mescla entre teatro, documentário e performance. Em *100% Berlin RELOADED* (2008), 100 pessoas de Berlim de diferentes profissões, idades e gêneros respondiam a perguntas da plateia e posicionavam-se sobre questões como pena de morte, porte de armas, ter ou não filhos, desemprego (Figura 19).

Desta forma, o público pôde ter uma ideia de cidade, composta de indivíduos e grupos com diferentes opiniões. Em 2014, o grupo suíço-alemão esteve em São Paulo e apresentou a peça *100% São Paulo* no Teatro Municipal. O público saiu dividido do teatro, alguns vaiaram enquanto outros aplaudiram, mas a intensidade da abertura a um *outro real* e uma cidade diversa daquilo que se entendia como cidade foi fator que surpreendeu a todos. Visualizar o cotidiano “nu e cru” chocou alguns espectadores.

Figura 19 – *100% Berlin RELOADED*, Rimini Protokoll: posicionamento e divisão de opiniões pelos símbolos das placas



Fonte: site oficial do grupo Rimini Protokoll⁹²

A videoinstalação *City as Stage* (A cidade como palco), da mesma companhia, coleta performances em torno do mundo e nos faz refletir sobre a globalização e identidade das cidades, focando-se numa parte para buscar o todo, pequenos fragmentos do mundo que representam um todo globalizado. De qualquer forma, “É necessário considerar a questão ocupada pelo lugar da encenação e suas relações com o seu respectivo contexto social” (PRIMAVESI, 2009, p.105), pois no(s) teatro(s) performativo(s),

Suas diversas expressões e modos de apresentação têm em comum o fato de que muitas vezes elas questionam também o próprio contexto, o lugar da apresentação, seja através de referências ao ambiente social, seja através de uma migração do espetáculo para o espaço urbano [...]” (PRIMAVESI, 2009, p. 106).

Desta forma, quando ocupamos e habitamos a cidade, quando vamos às ruas realizar uma apresentação, devemos levar em consideração o contexto e o espaço em que estamos. Com a obra *Fragmentos de Corpos Urbanos* (2016), da Cia. Última Hora, pudemos sentir em nossos corpos, antes mesmo das apresentações, como o ambiente social e o contexto em que estávamos inseridos modifica-se de localidade para localidade, principalmente quando tratamos o tema xenofobia, descrito em capítulo anterior. Provavelmente, se o mesmo experimento fosse realizado na região sul de nosso país, o processo/resultado seria outro.

Seja fazendo da cidade local de espetacularização, seja levando ao palco do teatro a cidade em si, a questão espacial se projeta como central, principalmente no que concerne à forma de se fazer teatro. Ator/performer e público se colocam em cena, num vaivém contínuo do jogo cênico, seja na cidade (rua) em si ou no palco tradicional do teatro.

O contexto local, o lugar de apresentação, o material e o simbólico tornam-se metáforas do tangível no momento da apresentação. Poéticas do visível, do real, do

⁹² Mais informações sobre o grupo *Rimini Protokoll* podem ser retiradas do site: <<https://www.rimini-protokoll.de/website/de/>>.

sensível e corpóreo, presença e ausência, passado e presente, fantasma e vivo compactuados em um espaço/lugar. Elementos para que a teatralidade e a performatividade possam surgir, na relação entre ator/performer, espectador, espaço, corpo, ambiente.

5 RELAÇÕES FRAGMENTADAS

Partindo do corpo do ator/performer em situação de ação-cognição-percepção com o ambiente em que atua, que relações podemos traçar entre esse corpo e o Outro – espaço e espectador? Aliadas a essa pergunta, outras surgem: De que forma o corpo do ator/performer abrange o espaço em que atua, e quais as potencialidades deste corpo na/da/sobre/para a cidade? Como a rua está implicada não apenas com o corpo do ator/performer, mas também o corpo do espectador, podendo criar clivagens e ações possíveis para a arte, fazendo surgir performatividade e teatralidade? Como criar expressões que possam incidir penetrantemente no ambiente e no público, utilizando do cotidiano como ferramenta e metodologia para uma ação cênico-performativa?

Levando em consideração os conceitos abordados nos capítulos anteriores, fragmentos de entendimentos, pedaços de uma pesquisa em movimento, permito-me neste capítulo tentar unificar esses elementos, dando uma visualização de uma possível totalidade, um panorama do objeto de investigação e experiência da autora. Como indicado no título do capítulo, através de relações fragmentadas, podemos encontrar o *entre* do(s) teatro(s) performativo(s): entre lugares, entre corpos, entre possibilidade de ações.

Resgatando o tema do espaço, temos que: “Todo espaço é relacional, contraditório e dinâmico; inclusive e principalmente o espaço interior e o do fazer artístico.” (FERNANDES, 2007, p. 58). O que seria esse espaço interior? O local do corpo. O corpo enquanto sujeito e objeto de arte, propositor e destinatário, interação do humano com o social, espaço entre o eu e o meio: “O espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço. De onde a extrema proximidade das coisas e do tempo.” (MAGNO, 2014, p. 128). Assim, espaço interior e exterior coexistem no corpo tornado espaço, nos objetos e no tempo: “Indiscutivelmente, o corpo está no espaço [...] o tal espaço interno é sempre dinâmico e em inter-ação. Assim, passamos a perceber interno como necessariamente inter-relacional [...]” (FERNANDES, 2007, p. 50).

Inter-relação já discutida nos capítulos anteriores; em que o entrecruzamento de corpos e ambientes, sujeitos e objetos moldam-se em espaços, pois, segundo Greiner (2005, p. 43): “As teorias da evolução confirmam as teorias espaciais de Laban: ‘Não é apenas o ambiente que constrói o corpo, nem tampouco o corpo que constrói o ambiente. Ambos são ativos o tempo todo’.” (apud FERNANDES, 2007, p. 52). Ambiente e corpos (trans)formando espaços de atuação, em que a relação entre esses vetores se dá no corpo: “o espaço é constituído pelo agrupamento dos corpos que se sobrepõem.” (PEIXOTO, 2003, p. 199). E ainda: “Ocorre uma inscrição do espaço no corpo. Dissolvem-se os limites entre a coisa e o entorno, entre aquele que vê e aquilo que é visto.” (PEIXOTO, 2003, p. 132). Interno e externo mesclam-se, corpo e ambiente fundem-se no amálgama corpo-espaço, refletindo as relações entre ambos, alternando sujeitos e objetos, eu e Outro, objetivo e subjetivo, concreto e abstrato. Eu sou o lugar em que me encontro, a cidade que habito, meu espaço de atuação. O local em que vivo é meu reflexo, e sou reflexo desse ambiente.

Pensando que estamos implicados com nosso entorno, um estudo sobre o urbano implica sua observação – que já sabemos ativa, e não passiva ou contemplativa –, uma atuação física direta: “Ver a cidade é viver a cidade, experimentá-la em seu terreno, território, mundo.” (HISSA; NOGUEIRA, 2013, p. 56). Corroborando esta ideia, Féral indica que

A percepção do espaço visual é antes de mais nada de ordem cinestésica. Ela passa pela apropriação de movimentos, ações daqueles que participam, confirmando aquilo que os físicos nos ensinaram: que o sentimento do espaço nos é dado pelo deslocamento dos corpos uns em relação aos outros e por sua inter-relação, mais do que pelas imagens que a retina grava. (2015, p. 277).

Escavar ruas com os olhos, corporificar a cidade, pois o corpo é espaço praticado, é sensação. Subjetividade mediada tornada corpo e cidade. Sujeito-objeto perceptivo e ativo. O teatro performativo calcado no urbano quer dar conta dessa relação incrustada no corpo e causada pelo espaço, numa “Tentativa de flagrar esse momento em que o sujeito se inteira da fisionomia da cidade e ao mesmo tempo de si mesmo.” (PEIXOTO, 2003, p. 59).

Uma cidade-corpo (HISSA; NOGUEIRA, 2013) em que “O espaço tornou-se máquina de sensações.” (FÉRAL, 2015, p. 286, *nota de rodapé*). Stanislavski concorda com essa premissa, e em uma passagem Tortsov afirma: “Como notaram o ambiente exerce grande influência nos nossos sentimentos. E isso se dá em cena, tanto quanto na vida real.” (STANISLAVSKI, 2005, p. 219). Espaço tornado sentimento, influenciando atuação diretamente, seja no teatro considerado tradicional, como no performativo. E ainda: “Dessa maneira, o espaço está relacionado às relações sensoriais e motoras do próprio corpo do sujeito. O espaço é construído com a ação.” (RIBEIRO, 2015, p. 44).

Um ambiente sensório-motor reverberado no corpo, sensações em relação, possibilidades de ação, conforme Gibson (2015) determina com seu conceito de *affordances*. Um corpo cognitivo transformado em ação. Ação ligada à performatividade e ao corpo, percebida e realizada corporalmente, pois o corpo é “o território onde dizemos o mundo. No mínimo, o corpo é um instrumento de ação.” (HISSA; NOGUEIRA, 2013, p. 61). Ação corporalizada no espaço, ação-cognição-percepção incorporada do meio:

[...] a percepção do espaço, longe de ser um objetivo dado, que existiria ao redor do sujeito e do qual ele poderia mensurar as propriedades circundantes a partir de sua posição como sujeito é, antes de tudo, um dado *subjetivo* que percebe o sujeito através das mediações de suas próprias percepções corporais [...]. (FÉRAL, 2015, p. 278).

Um espaço cognitivo para um corpo ação-cognição-percepção. Sensório e motor visualizados e corporificados pela ação. Neste contexto, o conceito de urbano “transformou-se num slogan para um mundo de sensações, produzido artificialmente, de modo que a cidade como um todo é apresentada na publicidade como um ‘evento’.” (PRIMAVESI, 2009, p. 114).

Uma cidade-evento para um corpo-cidade, um corpo-relação. Pois, de acordo com Cassio Hissa e Maria Luísa Nogueira, professores de geografia e psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG),

Há o corpo da cidade, os corpos na cidade e a relação – ela mesma, um corpo – cidade-corpo. O corpo da cidade é movente. Ele não é feito apenas do sítio onde a cidade é erguida, mas da vida dos que fazem o mundo que experimentamos na cidade. Na cidade, misturamo-nos sempre [...], desenhando, com nossa heterogeneidade, uma configuração plural e cambiante. Híbrida e contraditória. (HISSA; NOGUEIRA, 2013, p. 58).

Um corpo na/da cidade reescreve a tessitura urbana pelo simples fato de estar presente, movimentando-se na rua. Objetos materiais e de terreno fundem-se nas histórias dos transeuntes, suas simbologias, passado e presente em um só local. Relações embaralhadas e corporificadas no sujeito.

Se levarmos essas relações entre o humano e o ambiente para a cena, convertido em ação, temos corpo-relações em uma obra artística que pode entrecruzar as fronteiras espaciais, temporais e metafóricas do lugar, presentes no aqui-agora da (encen)ação. Corpo-relação para uma obra relacional, estética percorrida por Nicolas Bourriard, curador e crítico de arte francês, em seu livro *Estética Relacional*, lançado em 2002. Segundo Albuquerque, “A obra relacional propõe a construção de espaço-tempo próprio, cujo tempo é visto como resultado das relações humanas, de sua circulação e de seus afetos, possibilitando que os efeitos sejam intensos e os afetos duráveis.” (2015, p. 700). Novas espacialidades e temporalidades a serem construídas em relação com os corpos, fazendo surgir novos afetos.

A essa nova espacialidade podemos correlacionar diretamente a teatralidade e a performatividade. A criação de um outro espaço no ambiente urbano permite ao ator/performer uma maior miscelânea, ampliação da hibridização de gêneros e práticas, refletindo também a diversidade e a heterogeneidade presentes na rua:

A emergência da teatralidade em outros espaços que não o teatro parece ter por corolário a dissolução dos limites entre os gêneros e das distinções formais entre as práticas: da dança-teatro à arte multimídia, passando pelos *happenings*, a performance, as novas tecnologias, é cada vez mais difícil determinar as especificidades. (FÉRAL, 2015, p. 82).

O teatro performativo realizado na cidade encontra-se com zonas de imbricação entre práticas e fazeres, estéticas e éticas. É híbrido por natureza, abraçando e refletindo a diversidade encontrada na rua e na vida. Dissolve as fronteiras entre sujeitos e objetos, observador e observado (BONFITTO, 2013). Aproxima-se do meio e torna-se esse meio, encontra-se com o Outro, aprofundando limites, pois, na rua, “As fronteiras são permeadas por esse risco: o outro.” (HISSA; NOGUEIRA, 2013, p. 57). Risco que se quer experimentar, explodindo as relações entre dentro e fora, privado e público; reflexões inscritas no corpo do ator/performer e do espectador. Há uma tensão intencional por parte do ator/performer, que deseja modificar o espaço em que atua, quer fazer ver as relações descritas acima, e para tal fim utiliza-se tanto da apropriação e da transfiguração do espaço físico, como da afetação a nível emocional e simbólico, semelhante ao teatro dito “tradicional”:

O teatro [...] usa uma técnica de construção do espaço para a qual o sujeito se coloca ou para a qual se colocam sujeitos. Construção do espaço físico primeiro, psicológico em seguida. Entre os dois, um estranho paralelo desenha-se tendendo a decalcar a decupagem do espaço cênico sobre o sujeito e reciprocamente. (FÉRAL, 2015, p. 158).

Neste teatro, entendido como tradicional, os sujeitos da ação (atores) e da recepção (plateia) têm noção bastante aproximada daquilo que irá acontecer, já estão previamente dispostos para a transformação deste espaço. Porém na rua, corremos o risco de nossa ação não ser entendida, de nossa modificação espacial e temporal sofrer malogro. Esse risco também existe no teatro “tradicional”, porém em menor escala, visto que aqueles que vão ao teatro sabem que irão assistir a uma peça, diferente dos indivíduos que estão na cidade.

Todavia (em alguns casos) a potência imanente no urbano pode tornar a relação entre ator/performer e espectador mais intensa, pela criação de novos espaços através da teatralidade e da performatividade em locais nos quais não se esperava por isso. Dessa forma, podemos ampliar as possibilidades de criação e intensificar a relação entre sujeitos, pois é “papel fundamental do performer em nos reconectar com aquele espaço transitório composto de possibilidades infinitas. E isto é possível através dos *entre-lugares*: espaços fronteirios, multiculturais e nômades [...]” (FERNANDES, 2007, p. 59).

Ficamos entre o real e o imaginário, carregando um pouco de ambos. A ideia de entre-lugar (SANTIAGO, 2000) surge daí, em que uma relação afetiva ocorre, numa poética de encontros: “o afeto é da ordem do encontro e que ele produz uma relação de Corpo-Afetivo com Corpo-Cidade, na qual o cotidiano do sujeito se transforma numa estética, ética dos afetos.” (ALBUQUERQUE, 2015, p. 701). Uma obra em relação,

[...] na qual aponta a possibilidade de que a arte tome como horizonte teórico a esfera das interações humanas e sua relação social, mais que seu espaço simbólico e sim uma modificação dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna. (ALBUQUERQUE, 2015, p. 696).

A intenção é ser mais que presença, é dialogar com a presença instaurada no momento da ação. Relacionar corpos, construir espaços vivenciados, tornar-se evento e acontecimento. Relação precipitada no corpo, pois “o corpo acontece. Além: produz acontecimentos. O espaço é condição à ação, aos acontecimentos.” (HISSA; NOGUEIRA, 2013, p. 62). E ainda:

O corpo: anúncio de movimento; detonador de ações e memórias; dentro-fora; interno-externo; inexaurível. A vida urbana é feita das relações corpo-cidade, espaço-movimento, afeto-ação. A *cidade-terreno* é a cidade no nível da rua, produzida por corpos e movimentos, do que está sendo feito da vida urbana. (HISSA; NOGUEIRA, 2013, p. 56).

A cidade e os movimentos humanos refletem no externo o interno dos indivíduos: retomamos a relação entre individual e coletivo, somos afetados e afetamos corpos e espaços. Para alguém dos afetos e ações, temos um vislumbre da nossa vida social, política e cultural, posto que a cidade também reflete a vida política e de classes (SANTOS, 2012); e retrata nosso cotidiano diário. E é exatamente através desse cotidiano, das ações corriqueiras, que o ator/performer irá se basear para sua criação artística, na tentativa de produzir performatividade e teatralidade.

No simples fato de se ver de modo penetrante, com a plena atenção, a própria inquietude cotidiana, a permanente preocupação com o asseguramento do eu nas projeções para o futuro, e suas relações com o mundo da técnica, abrem-se brechas para vislumbrarmos outras possibilidades de ser e habitar o mundo. (QUILICI, 2015, p. 205).

É através do banal e do diário que conseguimos desabituar e desconstruir esse mesmo ordinário do dia a dia, pois “o que interessa [...] são impulsos de interferência perturbadora que abrem, de modo cômico e assustador, a percepção das experiências cotidianas.” (PRIMAVESI, 2009, p. 119). E ainda: “Nesse universo desprovido de alma, onde teria ido se refugiar o sagrado, senão nas coisas mais elementares do cotidiano?” (PEIXOTO, 2003, p. 57). Ampliar a visão do corriqueiro, realizar uma pausa temporal e espacial na velocidade diária, abrir-se para a experiência de Bondía:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (2001, p. 24).

Pois “Os *homens lentos* exploram diferentes e imprevisíveis experiências. Novos modos de vida são inventados nas zonas *opacas*: espaços do aproximativo e da criatividade.” (HISSA; NOGUEIRA, 2013, p. 59). Essa vagareza amplia nosso campo perceptivo e cognitivo, nos dá novas possibilidades de ação, “suspende o automatismo da ação, cultiva atenção, [...] cultiva a arte do encontro.” (BONDÍA, 2001). “Ela nos diz respeito a outras espacialidades, inventadas num movimento permeado de poética que produz colunas de aprofundamento com *outros modos de fazer* na cidade planejada e visível.” (HISSA; NOGUEIRA, 2013, p. 60). Ordinário como potência, afetos possíveis no espaço-tempo do corpo. Novos modos de (re)fazer a si mesmo e à cidade.

A experiência do instante, que libera tanto do passado como enredamento, quanto do porvir como promessa, parece mostrar uma fresta por onde se pode escapar da mera repetição, apontando também para outros modos de conceber e investir em processos de transformação. (QUILICI, 2015, p. 41).

Transformar a si e ao espaço, deslocar o olhar criando novos lugares e temporalidades, desabituar nossos corpos do cotidiano: “é especialmente esse momento de perturbar o olhar (irritar o olhar: tirar do eixo habitual, confrontar com perspectivas inusitadas, etc.) dos espectadores que é historicamente ancorado na estrutura e prática teatral.” (PRIMAVESI, 2009, p. 117). Teatro e vida fundindo-se na ação. Performatividade e teatralidades latentes do cotidiano, conjugadas no corpo do ator/performer. Aliar vida e técnica, em que como queremos viver dita as regras da técnica que iremos aprimorar. Parcelas de cotidianos, retalhos de cidades expostas pela a-tua-ação do ator/performer e espectador.

O que se vê no palco são pedaços de vida destacados de uma continuidade, cenas inspiradas em fábulas, em poesias, em histórias de vida, donde se pode extrair não uma mensagem propriamente mas a possibilidade de reconhecer valores múltiplos que se voltam para o humano em geral. (MEIXES; FERNANDES, 2007, p. 132).

Composições diversas, porções de espaços que “se multiplicam, se fragmentam, se diversificam’ (PEREC, 2001, p. 24)⁹³. O espaço é aberto, inconcluso, diversificado, feito também de texturas impalpáveis, do imaterial. Espaço é pele, corpo, chão, cidade.” (HISSA; NOGUEIRA, 2013, p. 56). Na tentativa de conjugar o espaço urbano, o corpo, as relações, trago a ação cênico-performativa *Fragmentos de Corpos Urbanos* (2016), já delineada me capítulos anteriores, mas da qual lanço mão mais detalhadamente neste momento para aprofundar as questões trazidas até aqui.

Fragmentos de Corpos Urbanos surgiu de minha vontade de buscar pontos de fuga para uma nova criação artística, que extrapolasse minha vivência enquanto atriz e professora do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados, e dialogasse com área de atuação (área de concurso) – Corpo e Movimento – em imbricações contemporâneas; tal obra nasceu no desejo de realizar

⁹³ PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, 2001.

a presente pesquisa, de forma prática, atravessamentos que ultrapassassem o palco e fossem para a rua, na configuração do que entendemos como um teatro performativo. Assim, ainda em 2014, encaminhei projeto à Fundação Nacional de Artes, para o Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna/2014, sendo contemplada. Incorporada à Cia. Última Hora – grupo do qual participo como atriz, performer, produtora e encenadora –, o projeto iniciou ainda sem o investimento financeiro, que veio a ser depositado no ano de 2016.

Importante destacar que a idealização desta montagem abarcava três etapas, ou “partes”, como denominamos, sendo a primeira realizada em cidades interioranas com amplo desenvolvimento econômico e mais de cem mil habitantes; a segunda em capitais nacionais; e a terceira em cidades com menos de vinte mil habitantes. A ideia principal era a de explorar o espaço urbano em seus diferentes contextos, que assim definimos: pequenas cidades grandes, grandes cidades grandes, e pequenas cidades pequenas, respectivamente. Isto porque, segundo Santos (2012), há uma característica interessante entre a cidade e os homens: à medida que as cidades aumentam, a distância entre os homens também aumenta. Os homens se aproximam fisicamente em cidades mais complexas, mas se afastam socialmente, em que o social é dado pelo encontro, reunião, simultaneidade. A intimidade, a relação social, é inversamente proporcional ao tamanho da cidade, conforme o autor.

Fragmentos de Corpos Urbanos abarcaria, portanto, as “pequenas cidades grandes”, pólos de desenvolvimento econômico e cultural, cidades com universidades que possuíssem curso de Artes Cênicas ou Teatro sendo requisito para tal. Sendo assim, as cidades de Dourados/MS e Pelotas/RS foram as localidades escolhidas para as apresentações – até por as entendermos similares nos cursos de Artes Cênicas em suas universidades, UFGD (Universidade Federal da Grande Dourados) e UFPel (Universidade Federal de Pelotas), “cursos irmãos” com um ano de diferença de suas criações, e que ainda estão em estruturação no diálogo com suas cidades.

Como Dourados/MS era a sede da Cia. Última Hora, saídas a campo começaram a ser realizadas, no ano de 2015, como forma de entender esse espaço urbano em que estávamos inseridos, e de que forma refletiríamos este ambiente em

Fragments de Corps Urbanos. A observação da cidade de Dourados seria base para ações naquilo que denominamos como ação-cênico performativa⁹⁴.

Conjugando espaço e cotidiano, pois “[...] o lugar, *onde a vida acontece*, é o acontecer da história, onde se dá a existência do mundo” (HISSA; NOGUEIRA, 2013, p. 64), buscamos no urbano de Dourados/MS histórias, temas que refletissem o social, cultural e político da sociedade douradense, procurando pontos de intersecção com a cidade de Pelotas/RS, posteriormente. Começamos com visitas a supermercados, praças, shoppings e restaurantes, ainda sem nenhuma atividade que não fosse a observação do espaço e as pessoas que os frequentavam. E caminhávamos. Pois

O caminhar é um modo de devolver, à cidade, a explicitação da sua condição de cidade-corpo. Os passos que percorrem terrenos não apenas marcam a trajetória que se faz. Eles são a expressão do movimento do corpo que atravessa a cidade: e a transpõe, infiltra, perpassa, experimenta. (HISSA; NOGUEIRA, 2013, p. 73).

Ao caminharmos por Dourados, vivenciávamos Dourados, entendíamos Dourados, experimentávamos a cidade. Caminhar como meio de capturar sentidos urbanos. Trajetória como território corporal, espacialidades tempo-afetivas inscritas no corpo. Andar mantido inclusive nos dias de apresentação, em que iniciávamos nossa ação cênico-performativa caminhando nas ruas da cidade (Figura 20).

⁹⁴ Ainda sem aprofundamento teórico no campo da pesquisa, intitulamos de ação cênico-performativa (no ano de 2016) o que hoje entendo como um teatro performativo – calcado na ação, imbricando teatro e performance num só lugar, performatividade e teatralidade juntas.

Figura 20 – *Fragments de Corpos Urbanos*, atriz/performer caminhando entre público



Fonte: foto de Raique Moura

Segundo Simone Miziara Frangella, antropóloga brasileira, “a rua permanece como um espaço no qual fronteiras simbólicas e materiais são construídas e desafiadas.” (2009, p. 17), principalmente através do caminhar. Mesmo que esta citação trate de moradores de rua da cidade de São Paulo, podemos traçar paralelo com o teatro performativo, em que o perambular, em ambos os casos, permite ao andador um maior conhecimento de seu espaço, podendo desdobrar fronteiras simbólicas e materiais.

O ato de caminhar, de acordo com Frangella, possibilita ao caminhante “percorrer a cidade em busca de recursos e moldar novas territorialidades possíveis e temporárias no ambíguo esvaziamento de espaços urbanos.” (2009, p. 110-111). Para a autora, os pés, esses fragmentos do corpo são a metáfora que simbolizam de forma mais contundente o morador de rua paulistano, pois é por eles que os mesmos “tateiam” a cidade, entendem seu cotidiano, “*ganham a cidade a pé*, localizam-se nela, domesticam-na, em termos geográficos e sociais, através do andar.” (FRANGELLA, 2009, p. 110-111). Pois bem, nossa tentativa também era de ganhar a cidade, se localizar nela, conhece-la, para poder desconstruí-la e reconstruí-la. Moldar novas territorialidades pelo nosso andar, transformado em ação

no evento da cena, preencher o ambíguo vazio da rua com possíveis memórias e histórias.

Como Hissa e Nogueira (2013) percebem, o ato de andar torna-se leitura e escrita do território. Ao andar, nos uníamos à cidade, nos mesclávamos também a pessoas, ambiente e social imbricados em um só local. Mais que caminhar a cidade e observar as pessoas que circulavam pelos locais em que estávamos, fazíamos uma observação do sujeito inserido em seu meio, a *sociedade*. Sociedade cunhada e construída, e em permanente construção, através das políticas, pessoas, governantes, indústrias, lojas, asfaltos, calçadas, carros, transeuntes, cidade.

O olhar era ampliado do indivíduo para sua relação com seu ambiente, sua forma de agir em público, sua maneira de se vestir e seus modos, como este indivíduo se comporta em comunidade, em sociedade, pois “Seu rosto então assemelha-se mimeticamente à cidade que ele habita. Essas fisionomias urbanas revelam tanto a silhueta das cidades quanto o perfil de seus moradores.” (PEIXOTO, 2003, p. 59). Analisamos não apenas os indivíduos, mas lugares, estética (local e pessoal), costumes, ações. Colocamos a sociedade em uma lupa, aumentando consideravelmente sua estrutura e tessitura. E ao esgarçarmos o indivíduo em sociedade, voltamos, inevitavelmente, ao indivíduo, num *looping* contínuo.

Zygmunt Bauman (1925-2017), filósofo polonês, discute em diversos livros, principalmente em *A modernidade líquida* (2001), que estamos em uma sociedade individualizada. Segundo o pensador, a totalidade de uma comunidade deu lugar à individualidade, que acaba por tornar-se a identidade do homem, não mais a comunidade a que pertencia.

Enquanto antes os problemas e questões de uma sociedade eram pautados em uma comunidade de indivíduos, na atualidade, as questões são ajustadas ao microcosmo do “eu”. A totalidade não é uma realidade na modernidade líquida: “Chegou o tempo de anunciar [...] o fim da definição do ser humano como um ser social, definido por seu lugar na sociedade, que determina seus comportamentos e ações.” (BAUMAN, 2001, p. 29). Quem define as ações e comportamentos agora é o próprio indivíduo. Esta individualidade traz como característica a solidão, e seu outro lado “parece ser a corrosão e lenta desintegração da cidadania.” (BAUMAN, 2001, p. 46).

A construção da nova comunidade – a que vivemos – não está em problemas globais, mas individuais, e tendem a ser elas mesmas tão frágeis e transitórias como esses problemas, em que a esfera do público vira privada e vice-versa. Como consequência, o privado coloniza o espaço público (BAUMAN, 2001, p. 49), e temos que

O espaço público é onde se faz a confissão dos segredos e intimidades privadas. Os indivíduos retornam de suas excursões diárias do espaço ‘público’ reforçados em sua individualidade *de jure* e tranquilizados de que o modo solitário como levam a vida é o mesmo de todos os outros ‘indivíduos como eles’, enquanto – também como eles – dão seus próprios tropeços e sofrem suas (talvez transitórias) derrotas no processo. (BAUMAN, 2001, p. 49-50).

Tendo o espaço público, o urbano, como palco de intimidades privadas, notamos a inversão entre público e privado, em que a solidão transforma o pessoal em espetáculo, mostrado a quem estiver disponível para assistir. Há o “desaparecimento [...] da oposição ‘intramuros’/‘extramuros’ [...]” (FÉRAL, 2015, p. 279). Os fracassos e as vitórias são mostrados como tentativa de abertura ao outro, e o pensamento de que todos (enquanto comunidade) estão passando pelas mesmas situações que o indivíduo asseguram uma suposta “tranquilidade” e satisfação, pois “o modo como as pessoas individuais definem individualmente seus problemas individuais e os enfrentam com habilidades e recursos individuais é a única ‘questão pública’ remanescente e o único objeto de ‘interesse público’.” (BAUMAN, 2001, p. 85).

Em *Fragments de Corps Urbanos* (2016), procuramos retratar essa questão em ações tidas como privadas, executadas na privacidade íntima do lar, mas que poderiam sofrer ressonâncias em espaços públicos, tais como: o ato de depilar-se, escovar os dentes, ninar o filho, cozinhar, comer, trabalhar no computador, etc. (Figura 21).

Essas ações eram alternadas com corridas e falas dos atores/performers, pausas bruscas e movimentações dos atos descritos, na tentativa de figurar a velocidade e o caos cotidiano, a inversão entre público e privado, as efemeridades presentes no dia a dia.

Figura 21 – *Fragmentos de Corpos Urbanos*, ações cotidianas tidas como privadas



Fonte: foto de Raique Moura

Sobre a inversão de público e privado, Primavesi aponta que

A simultaneidade das tentativas, por um lado, de encenar espaços de vida urbana, e, por outro lado, de transformar os palácios da cultura em pontos de encontro para aqueles que querem aparecer como membros da cena cultural, ou seja, transformá-los em *location*, aponta para as transformações que estão ocorrendo nas relações entre teatro e espaço público, tal como é possível observar atualmente na privatização do espaço público [...] e, inversamente, pela apresentação pública dos espaços privados [...] também atinge o teatro. (PRIMAVESI, 2009, p. 104).

Podemos verificar este fato por apresentações que se utilizam de espaços da cidade e da tecnologia para afirmar presenças que após instantes tornam-se efetivamente presentes, na tentativa de privatizar o espaço público, transformar tanto a cidade como o próprio teatro em *location*. Como exemplos, temos o projeto *Carrying Lyn*, de Person/Brookes, em que, em junho de 2001, na cidade de Cardiff,

no País de Gales, Mike Pearson, Mike Brookes, John Rowley, Paul Jeff e Richard Morgan carregaram o performer com deficiência física Lyn Levett, em travessias pelo centro da cidade até finalizar no teatro *Chapter's Studio*, em que o público assistia aos percursos de forma projetada⁹⁵.

Após 15 anos, na cidade de Bilbao, Espanha, o mesmo grupo reformatou *Carrying Lyn* em *Carrying Rubén*, em que carregavam, fotografam e filmavam Rubén Mateos Lima, performer que sofre de esclerose múltipla, até sua chegada em uma galeria. Isto se deu em 2016, através do evento *Prototipoak - Encontro Internacional de Novas Formas Artísticas*⁹⁶. Associado à performance, Mike Brookes também projetou fragmentos de sua apresentação em Cardiff, rememorando a mesma situação em localidades distintas.

Já *Fragmentos de Corpos Urbanos* (2016), instaurava-se locais específicos da cidade e as utilizava como locação cênica. A obra apresentou-se dez vezes no ano de 2016, cinco vezes em Dourados/MS e cinco vezes em Pelotas/RS.

Buscando similaridades em ambas as cidades, com referências afins (em frente à Universidade Federal, praças com hospital próximo, terminais de ônibus, na frente do Teatro Municipal de cada cidade), mesmo possuindo o mesmo roteiro e gravação sonora (*timeline*), e realizando-se em locais semelhantes, cada acontecimento foi único, aberto, e dialogava com o espaço e o espectador de forma diversa, conforme podemos perceber pelas figuras abaixo, uma na cidade de Dourados/MS (Figura 22) e outra na cidade de Pelotas/RS (Figura 23), ambas na mesma situação em que o ator/performer buscava contato com o público através da colocação de uma fita de cetim em alguma parte do corpo.

⁹⁵ Para maiores informações sobre a performance, acessar o site: <<http://www.mikebrookes.com/ambivalence/pearsonbrookes/carryinglyn.htm>>.

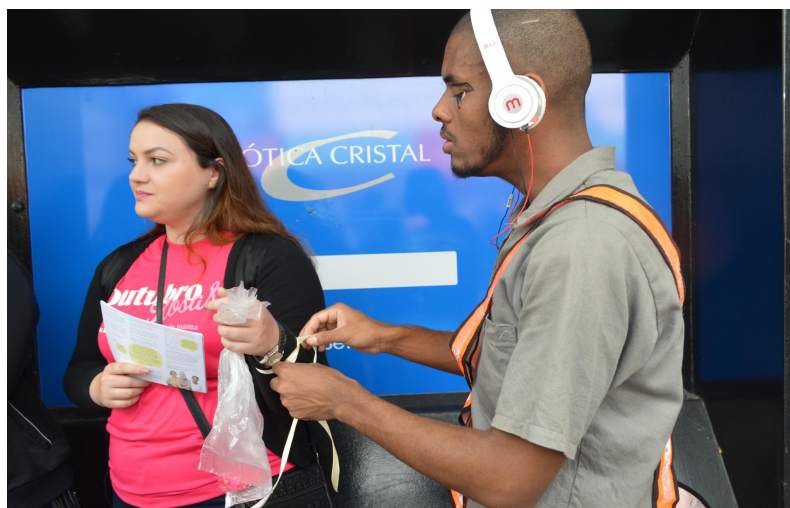
⁹⁶ Para mais informações sobre o evento, acessar o site: <<https://www.e-flux.com/announcements/169413/prototipoak/>>.

Figura 22 – *Fragmentos de Corpos Urbanos* em ponto de ônibus em Dourados – relação com espectador



Fonte: foto de Raique Moura

Figura 23 – *Fragmentos de Corpos Urbanos* em ponto de ônibus em Pelotas – relação com espectador



Fonte: foto de Rodrigo Pera

Isto reflete uma sociedade fragmentada em partículas de um todo desconjuntado. Como já discorrido anteriormente, o pedaço reflete o todo, mas um todo pessoal, em que preenchemos as lacunas e os espaços vazios com nossa própria individualidade: “O individual não pode advir senão com relação ao coletivo no qual ele teve nascimento; seu microcosmo não é apreendido senão sob a luz do

macrocosmo que o integra.” (FÉRAL, 2015, p. 305). Ou ainda, para o artista, o que vale é

Captar num momento uma faceta de interesse coletivo através de uma sensibilidade especial, voltada para esse coletivo; traduzi-la por meio de um entendimento muito pessoal numa composição que sintetiza os múltiplos aspectos dessa faceta; exacerbar os traços de uma composição na intenção de atingir uma essência daquilo com o que se constrói o teatro. (MEIXES; FERNANDES, 2007, p. 17).

Uma poética do fragmento:

Esses signos só mantêm com seu referente um elo muito tênue e fragmentário. Eles não estão lá propriamente a falar para lembrar, mas para abrir caminhos múltiplos nos quais o imaginário do espectador pode se aventurar. (FÉRAL, 2015, p. 196).

Pedaços de ações, parcelas de um social, contexto descontextualizado. Relíquias de comunidades expostas na fratura do espaço, pois “reliquia é um fragmento de algo que ocorreu e remete ao invisível do ocorrido, contendo, neste fragmento, a potência da totalidade, pois remete-se imediatamente a ela. (TÉRCIO, 2014, p. 63). Totalidade segmentada, esfacelada em individualidades coletivas, potências estilhaçadas que se tornam (in)completude corporal, um sujeito encarnado, porque sabe de sua incompletude (NAJMANOVICH, 2001).

Em *Fragmentos de Corpos Urbanos* (2016), a fragmentação era mote da ação, posto que já intitulada. Para focar ainda mais essa desintegração da sociedade, convergíamos em direção oposta: congelávamos em imagens previamente estabelecidas, sempre inserindo-se e aderindo ao espaço urbano. Misturando-se com o espaço, as imagens refletiam pedaços do cotidiano, fraturas simbólicas estatizadas; espetacularizando, brevemente, instantes de uma vida levada às pressas, caos poético em meio a estátuas, monumentos, grama, concreto, rua (Figuras 24, 25 e 26). Cada imagem procurava mesclar-se ao espaço, ou pelo menos tentar modificá-lo na medida do possível.

Figura 24 – *Fragments de Corpos Urbanos em Pelotas* – apropriação do espaço com imagens



Fonte: foto de Mara Machado

Figura 25 – *Fragments de Corpos Urbanos em Dourados* – apropriação do espaço com imagens



Fonte: foto de Raique Moura

Figura 26 – *Fragments de Corpos Urbanos* em Dourados – apropriação do espaço com imagens



Fonte: foto de Raique Moura

Captando retalhos de vida cotidiana, espaços corriqueiros, pudemos transformar momentos em que a sociedade/indivíduo lutava vã na busca de uma suposta autoafirmação, em instantes teatralizados desta mesma vida, como um espelho que reflete a velocidade dos carros, e se esvai na própria fumaça de seus escapamentos, recortes e cacos de uma sociedade fracionada. Esta situação reverbera e se encontra no indivíduo e na sociedade, em que o que foi separado não pode mais ser colado, o que foi estilhaçado assim permanecerá, pertencendo ao todo e deslocado dele.

A autoafirmação dos seres humanos estava na sua adaptação em seus nichos e comunidade, comportando-se iguais aos demais. A modernidade líquida tornou a autoafirmação e a identidade humanas em dança das cadeiras, em que nunca conseguimos sentar plenamente pela alta movimentação delas. O destino final, ou linha de chegada não existe mais, move-se na mesma medida em que tentamos alcançá-lo, pois “Ser moderno passou a significar, como significa hoje em dia, ser incapaz de parar e ainda menos de ficar parado.” (BAUMAN, 2001, p. 37). Por isso, o propósito foi o de “Retardar o fluxo, criando um espaço vazio no qual outra coisa pode se instalar.” (PEIXOTO, 2003, p. 213). Performatividade da imobilidade e do

silêncio inserida na velocidade e no caos da cidade: teatralidade como emergência do possível. Mas antes da pausa, a aceleração, a visualização do entorno.

O urbano se torna, devido ao fator da velocidade latente e a contravenção entre público-privado, lugar central de não encontros, nem de interações, em que o consumo é a principal atividade, transformando-se, o próprio consumo, em uma espécie de templo, fazendo parte da cidade, mas sendo um 'outro mundo'." (BAUMAN, 2001, p. 115). Como um pedaço flutuante de espaço, um lugar sem lugar, fechado em si mesmo, os shoppings, por exemplo, são espaços perfeitos de não-lugares, dando o equilíbrio quase exato entre liberdade e segurança, fazendo o indivíduo sentir-se numa "comunidade" (todos que estão no shopping vão com mais ou menos o mesmo propósito, seduzidos pelas mesmas atrações, guiados pelos mesmos motivos). São lugares de passagem, em que não precisamos "socializar". Segundo Bauman, a respeito dos não lugares,

[...] todos devem sentir-se como se estivessem em casa, mas ninguém deve se comportar como se verdadeiramente em casa. Um não-lugar é o espaço destituído das expressões simbólicas de identidade, relações e história: exemplos incluem aeroportos, auto-estradas, anônimos quartos de hotel, transporte público... jamais na história do mundo os não lugares ocuparam tanto espaço. (2001, p. 120).

O espaço público tornou-se um não-lugar por excelência, em que todos estão "em casa", livres para demonstrar suas questões pessoais, porém sem publicizá-las a ponto de tornarem-nas profundas. A característica principal do não-lugar é a falta de civilidade, sendo lugar de passagem, gerando espaços vazios, em que pessoas e coisas tornam-se invisíveis.

Os espaços vazios são espaços não vistos, lugares que "sobram", que ficam "à margem", locais que a sociedade não quer ver. Dispensar a interação e o diálogo entre humanos é o que torna esses lugares em não-lugares. Não precisamos intercambiar nada. "Os espaços vazios são antes de mais nada vazios de *significado*." (BAUMAN, 2001, p. 120). E ainda

O vazio do lugar está no olho de quem vê e nas pernas ou rodas de quem anda. Vazios são os lugares em que não se entra e onde se

sentiria perdido e vulnerável, surpreendido e um tanto atemorizado pela presença de humanos. (BAUMAN, 2001, p. 122).

Teatralidades desperdiçadas por uma performatividade inconsciente. Como potencializar a teatralidade do vazio? Como dialogar e interagir com espaços silenciosos? Faço este aparte por escolher não-lugares como pontos de observação, pois não-lugares podem ser a chave para os entre-lugares. Estes não-lugares permitiram à Cia. Última Hora penetrar em camadas superficiais de uma sociedade, e encontrar fissuras nessa superfície, em que, por determinados momentos, pode-se ver o que está abaixo, relances de vidas passageiras, situações fugidias no cotidiano apressado, o entre esferas de significações, vislumbres temporários da vida urbana.

A observação destes lugares de passagem e da sociedade/indivíduos que por ali passa(m), dentro de uma cidade como Dourados/MS, por exemplo, abre possibilidades de visualização das lacunas e dos vazios (de sentido, pessoas, arquitetura), e uma escuta dos silêncios invisíveis, que tornam plausível uma investigação destes espaços e sua transformação em um teatro performativo. Neste sentido, vamos na acepção oposta daquilo que é aceitável nestes espaços – que seria a cegueira proposital, o desvio do olhar e o fechamento dos ouvidos para algo mais agradável ou aprazível.

A incapacidade de enfrentar a pluralidade de seres humanos e ambivalência de todas as decisões classificatórias, ao contrário, se autoperpetuam e reforçam: quanto mais eficazes a tendência a homogeneidade e o esforço para eliminar a diferença, tanto mais difícil sentir-se à vontade em presença de estranhos, tanto mais ameaçadora a diferença e tanto mais intensa a ansiedade que ela gera. O projeto de esconder-se do impacto enervante da multivocalidade urbana nos abrigos da conformidade, monotonia e repetitividade comunitárias é um projeto que se auto-alimenta, mas que está fadado a derrota [...] à medida que o impulso à uniformidade se intensifica, o mesmo acontece com o horror ao perigo representado pelos 'estranhos no portão'. (BAUMAN, 2001, p. 123-124).

Desabituar o cotidiano. Abrir fissuras na rotina. De acordo com Bauman (2001), não nos conhecemos nem nos reconhecemos em lugar algum. Buscamos a invisibilidade, a surdez, e tornamo-nos mudos. Escolhemos a deficiência sensorial para evitar sentir, e ser sentido, ser significado.

Perdemos a capacidade de empatia e alteridade. “Ninguém mais sabe falar com ninguém.” (BAUMAN, 2001, p.124). Temos um esvaziamento do diálogo e sua decadência, substituindo o “engajamento e mútuo comprometimento pelas técnicas do desvio e da evasão.” (BAUMAN, 2001, p. 127). Tornamo-nos cegos, apáticos ao mundo que nos rodeia. Fazemos esforços para manter à distância o Outro, o diferente, o estranho e o estrangeiro, e a decisão de evitar a necessidade de comunicação, negociação e compromisso mútuo, não é a única resposta concebível à incerteza existencial enraizada na nova fragilidade ou fluidez dos laços sociais. Para Glusberg, a questão social do homem, por isso mesmo é base e material para novas formas artísticas: “Para muitos criadores, a tônica vai ser justamente essa, e a alienação, a solidão, a massificação e o declínio espiritual vão ser temas.” (2008, p. 47).

Fragmentos de Corpos Urbanos (2016) buscou instigar o resgate dos sentidos, tentou suscitar ao público o seu próprio privado, e propôs-se a fazê-lo, escutar e ver, dar e fazer sentido de alguma forma àquilo que está anestesiado, esquecido e descartado da própria sociedade. Tentar tornar visível o invisível. A última ação realizada na obra, a qual denominamos *Rastros*, já descrita em capítulos anteriores, intentava despertar o público, evocando auditiva e tatilmente novas sensações e sentidos para a ação cênico-performativa.

Além desta ação, e sem tratar de classes sociais específicas, etnias ou mesmo situações peculiares, foram criadas metáforas em forma de programas de rádio que pudessem atravessar as pessoas que se dispusessem a entendê-las, ou mesmo apreciá-las por algum momento. No formato de um teatro performativo, ou como denominamos, ação cênico-performativa, ao longo de aproximadamente um ano (2016), foi sendo realizado o processo que resultou em trinta e seis minutos de apresentação, compilação de programas e práticas performativas e teatrais, fragmentos de corpos, movimentos, situações, entendimentos, inquietações, lugares e tempos.

Neste momento, considero importante explicar como *Fragmentos de Corpos Urbanos* primeiramente foi concebido, com seu formato entendido inicialmente como

performance. Baseada em escritos do site *O que são os estudos da performance?*⁹⁷, não me foi difícil entender a obra artística enquanto performance, pois Diamela Eltit⁹⁸ afirma que “Os estudos da performance já eram vistos como uma metodologia, uma lente, uma atividade que acompanha a própria vida, em toda sua dimensão.”⁹⁹ Por “acompanhar a própria vida”, compreendia aquilo que já havíamos começado a executar, e era base de nossa estrutura para criação da performance: a observação da sociedade/indivíduo em lugares públicos. Corroborando ainda mais o processo, Diana Taylor¹⁰⁰ pontua que

As performances viajam, desafiando e influenciando outras performances. Contudo, elas estão, em certo sentido, sempre *in situ*: são inteligíveis na estrutura do ambiente imediato e das questões que as rodeiam. O *é/como* realça a compreensão da performance como simultaneamente “real” e “construída”, como um conjunto de práticas que reúnem o que historicamente ficou separado como discursos ontológicos e epistemológicos distintos, supostamente autônomos.¹⁰¹

Portanto, *Fragmentos de Corpos Urbanos* (2016) insere-se nesta citação como a água se acomoda em um recipiente. Ela foi construída *in situ*: na e pela cidade de Dourados/MS, e pretendia-se supostamente, e em certo nível, ser universal, pois a tentativa era que tivesse o mesmo impacto em outra cidade “semelhante”: Pelotas/RS. “A afirmação de que toda performance não é feita (e não pode ser feita) senão em e para um espaço dado ao qual é indissolúvelmente ligada.” (FÉRAL, 2015, p. 154). Ou seja, toda performance é situada especificamente no local em que ocorre, reflexo deste mesmo lugar. Pois

⁹⁷ Site que reúne diversos artistas e estudiosos de diferentes localidades com o intuito de pensar e refletir sobre a performance e suas interdisciplinaridades. Diamela Eltit, Diana Taylor, Marcos Steuernagel, Tavia Nyong'o (todos da *New York University*), Marcela A. Fuentes (*Northwestern University*), dentre outros estudiosos, compõem os escritos, podendo ser acessados através do link: <<http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/o-que-estudos-da-performance>>. Acesso em 12 fev. 2017.

⁹⁸ Chilena, artista e intelectual, membro do CADA (*Colectivo de Acciones de Arte*), escreve para o site *O que são os estudos da performance?*

⁹⁹ Texto retirado do site *O que são os estudos da performance?*, acessado pelo link: <<http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/o-que-estudos-da-performance>>. Acesso em 12 fev. 2017.

¹⁰⁰ Diana Taylor é professora, pensadora e estudiosa dos estudos da performance, atuando na *New York University e Tisch School of the Arts*, além de presidir a *Modern Language Association*.

¹⁰¹ Texto retirado do site *O que são os estudos da performance?*, acessado pelo link: <<http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/o-que-estudos-da-performance>>. Acesso em 12 fev. 2017.

Nenhuma performance pode ser vista isolada de seu contexto, pois essa manifestação guarda forte associação com seu meio cultural [...]. A vida da sociedade será uma das maiores fontes de elementos para a arte da *performance*; de fato, isso se dá num volume muito maior que para outras disciplinas artísticas [...]. Nesse sentido, as *performances* realizam uma crítica às situações de vida: a impostura dos dramas convencionais, o jogo de espelhos que envolve nossas atitudes e sobretudo a natureza estereotipada de nossos hábitos e ações. A essa ruptura com os padrões tradicionais, do viver (que também implica uma denúncia) se justapõe uma ruptura aos códigos do teatro e da dança, que estão longe de serem estranhos às artes da *performance*. (GLUSBERG, 2008, p. 72).

Porém, a estrutura do ambiente imediato e das questões que a rodeiam eram específicas de Dourados/MS. Temas como machismo, racismo, homoafetividade, violência contra a mulher, perpassam várias cidades, porém são vistas e sentidas de maneiras diferentes para cada localidade, como pudemos perceber.

A definição temática individual/social abrangia situações compreendidas como universais, porém a recepção e entendimento eram diferentes para cada local/cidade. Ao mesmo tempo em que afunilávamos os assuntos, a sensação era que estávamos em uma ampulheta, em que, após o afunilamento, tínhamos abertura novamente para a areia cair em uma embocadura mais ampla.

Trabalhar com tópicos que são da sociedade, e conseqüentemente do indivíduo, remonta a questões próprias de como entendemos e opinamos a respeito de cada questão. Ser o espelho, o reflexo e própria imagem a ser refletida traz uma relação intrínseca entre observador e observado, pois ao mesmo tempo que observamos, somos observados, no sentido que observamos a nós mesmos nos outros. Refletir uma sociedade/indivíduo e pertencer a essa mesma sociedade ocasiona uma análise não apenas do outro, mas de si mesmo, e a teatralização de si enquanto performance e teatro performativo. Segundo Bonfitto,

[...] a teatralidade não pertence a sujeitos ou objetos, mas é o resultado de dinâmicas perceptivas que envolvem um observador e um observado, cuja relação pode ter início ou pelo ator que age intencionalmente nesse sentido ou pelo observador que transforma o outro que passa assim a ser espetacularizado, ocupando um espaço diferente do cotidiano [...]. Para Féral, a emergência da teatralidade

envolve um deslocamento perceptivo que produz um ato de representação e construção de uma ficção. (2013, p.170).

Neste momento, aproximamos a obra do teatro, e não apenas da performance. Um teatro performativo que se pretende performatividade (ação, intenção do ator/performer) e teatralidade (observação do espectador), numa relação contínua e circular. Partindo da individualidade da coletividade e da própria individualidade, o ator/performer encontra-se no entre observador e observado, podendo ver refletidas em si mesmo as questões referentes ao próprio tempo e espaço. Para Quilici, o artista deve ir além, pois

Quando não há o cultivo da interrogação em profundidade sobre a própria época e os papéis sociais que nela se representa, o artista corre o risco de mimetizar traços marcantes da nossa sociedade, como o culto da tecnologia e da capacidade 'fáustica' do homem em reprogramar completamente a si "criadora de novas realidades, pode tornar-se mera expressão sintomática de nosso tempo". (QUILICI, 2015, p. 114).

Analisando a sociedade e o indivíduo, investigando a si mesmos, questionando nossa época e papéis sociais, conseguimos espetacularizar ações, situações, gestos e temáticas. Para Meixes e Fernandes, "O ator desenvolve seu potencial técnico e artístico caminhando ao lado de suas questões de existência que estão embebidas nas ondas do mundo onde ele vive." (2007, p. 18). *Fragmentos de Corpos Urbanos* (2016) tentou expressar essas questões temporais e individuais através de uma ação em que colocávamos coleiras em nossos próprios pescoços e erámos "puxados" pelas coleiras, através de nossa própria mão, nos levando quase a um sufocamento (Figuras 27 e 28).

Figura 27 – Fragmentos de Corpos Urbanos – coleiras



Fonte: foto de Raique Moura

Figura 28 – Fragmentos de Corpos Urbanos – coleiras



Fonte: foto de Raique Moura

A intenção foi desenvolver potencial técnico e artístico juntamente com questões existenciais imersas na cidade/mundo em que vivemos, através da metáfora da coleira que nos sufoca e é puxada por nós mesmos (além das questões levantadas anteriormente). Unindo pedaços de um quebra-cabeças; temas, corpos, movimentações, palavras e músicas foram sendo testadas e aprofundadas, na forma de programas performativos para a criação de nosso teatro performativo. O programa performativo, termo cunhado por Fabião (2013), foi referência e alusão ao programa de rádio, utilizado como ferramenta para a ação cênico-performativa *Fragmentos de Corpos Urbanos* (2016).

O programa performativo, como afirma Fabião, é

[...] motor de experimentação porque a *prática do programa* cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política. Ou, para citar palavra cara ao projeto político e teórico de Hanna Arendt, programas são **iniciativas**. (2013, p. 4).

Programa enquanto iniciativas de inserção no espaço urbano, nos espaços de passagem da cidade de Dourados. Esses programas performativos são ações pré-determinadas, mas que se encontram no risco do espaço-tempo situacional da cidade, e fazem com que o que o ator/performer possa ter um “porto seguro”, porém aberto às possibilidades do entorno e do Outro (FABIÃO, 2013).

Fragmentos de Corpos Urbanos (2016) se utilizou da ferramenta de programas de rádio como “linha guia” de programas performativos, com duas *timelines*¹⁰²

¹⁰² *Timeline*, conforme trouxe ao grupo o diretor musical de *Fragmentos de Corpos Urbanos*, Marcos Chaves, seria, naquela configuração, uma faixa de áudio (no caso *mono* – 1 canal) que já contivesse todas as interferências sonoras e músicas gravadas de toda a ação cênico-performativa, do seu início (0’00”) ao término (36’00”), transmitidas por dois aparelhos de emissão de ondas de rádio, em dois canais (*Left* e *Right*) de uma faixa *stereo*. Um canal (*Left* - o dos atores/performers) seguia ao primeiro transmissor que chegava aos artistas, e outro canal (*Right* – o do público) seguia ao segundo transmissor com ondas para a plateia; em uma faixa de áudio *stereo* que continha ambas as *timelines* no mesmo arquivo, mas diferenciadas pelos canais (*L* e *R*). Salienta-se que se colocava, na ação cênico-performativa, sons ao vivo nas ondas de rádio, através de microfones que seguiam para ambos os transmissores, dialogando com novas sonoridades incorporadas às *timelines*.

gravadas e emitidas simultaneamente no momento da apresentação – para serem ouvidas através de fones de ouvido, tanto pelo espectador como pelos atores/performers, por ondas captadas por um aparelho de rádio comum (FM) ou aparelho de celular que captasse tais frequências.

Uma *timeline* correspondia ao que os atores/performers escutavam e outra ao que o público escutava. Essas duas linhas eram programadas e gravadas de forma que, em determinados momentos, ambos, artistas e espectadores escutassem o mesmo áudio, e em outros momentos, nos permitíamos colocar músicas diferenciadas, ou dar indicações sonoras aos atores/performers sem que o público soubesse.

Isso foi realizado graças a duas antenas de rádio alocadas no centro do espaço que iríamos ocupar, e fazendo uso de ondas de rádio que poderiam ser sintonizadas em qualquer frequência, desde que estivessem disponíveis. Dessa forma, em cada local de apresentação, a frequência para sintonização mudava, porém sempre haviam frequências disponíveis, e nunca tivemos problemas com essa questão, posto que um ator/performer levava um quadro em que colocava a estação para ser sintonizada pelo público (Figura 29). Devidamente programados, atores/performers e público encontravam-se espacial e auditivamente num mesmo lugar.

Figura 29 – *Fragments de Corpos Urbanos*, placa com frequência a ser sintonizada



Fonte: foto de Rodrigo Pera

Retomando o programa performativo e sua influência e potência enquanto treinamento e prática, através de diversos programas e ações conseguíamos nos inserir no ambiente, pertencer ao local que estávamos, aderir ao contexto político, cultural e social urbano. Isso fornece ao artista um novo corpo, visto que

Através da realização do programa, o performer suspende o que há de automatismo, hábito, mecânica e passividade no ato de “pertencer” – pertencer ao mundo, pertencer ao mundo da arte e pertencer ao mundo estritamente como “arte”. Um performer *resiste*, acima de tudo e antes de mais nada, ao torpor da aderência e do pertencimento passivos. Mas **adere**, acima de tudo e antes de mais nada, ao contexto material, social, político e histórico para a articulação de suas iniciativas performativas. Este *pertencer performativo* é ato tríplice: de mapeamento, de negociação e de reinvenção através do corpo-em-experiência. Reconhecimento, negociação e reinvenção não apenas do meio, nem apenas do performer, do espectador ou da arte, mas da noção mesma de pertencer como ato psicofísico, poético e político de aderência-resistência críticos. (FABIÃO, 2013, p.5).

É através do programa performativo que o ator/performer mescla-se ao mundo a sua volta, abre-se às potencialidades do entre performatividade e teatralidade, entre eu e Outro, entre ator/performer e espectador. Dessa forma, os integrantes da Cia. Última Hora saíam pela cidade de Dourados com programas específicos, como cair em uma calçada, dançar com alguém, perseguir o colega, correr ao redor de um quarteirão, fazer exercícios físicos cantando alto em uma praça, entre outros. A essas ações foram geradas reações de um público que não estava preparado para tal, um estranhamento. Haja vista que nos encontrávamos em locais de passagens, elaborados para a não interação, a não permanência, a demora ou excessiva velocidade causava não apenas estranheza, como desconforto. Pois

O ponto de partida é a experiência de estranhamento em relação a um envolvimento automático com a existência. O homem submerso nas ocupações sociais atuais que lhe são prescritas reduz o seu poder ser, na maior parte das vezes, ao poder ser produtor-consumidor. (QUILICI, 2015, p. 137).

Consumidores passageiros em espaços públicos confrontados com novas relações nestes mesmos espaços. Dentre todos os espaços que habitamos, a praça com parque para crianças foi local que pudemos explorar e criar relações mais duradouras, com crianças, pois estas parecem ainda não estar “engolidas” pelo tempo e pressa do mundo.

Após programas específicos em locais urbanos, levantamos assuntos que pudemos entender como pertinentes à cidade de Dourados, e como descrito anteriormente, o machismo, o racismo, a homoafetividade, a violência contra a mulher, a pressão e a opressão diária foram suscitados e preparados para discussões. As palavras que pude recolher das impressões dos programas performativos foram: fantasia, dispersão, concentração, qualidade, quantidade, respeito, empatia, espaço, tempo, rotina, hábito, cotidiano, cidade, urbano, recepção, arte, performance, teatro.

A abertura de nossos corpos para uma nova experiência foi tanto enriquecedora como necessária para a construção de nossa ação cênico-performativa, que foi aprofundada em oficina com Bonfitto, já indicada anteriormente.

A percepção de que precisávamos deslocar-nos de nós mesmos, e reconhecer o que não acontece para que algo possa acontecer, fez que compreendêssemos e aprofundássemos mais ainda o contato com nós mesmos e com o Outro. Um círculo de intimidade foi criado, pois o vínculo afetivo e a prática de exposição de si eram pré-requisitos para aprofundarmos nosso entendimento da obra. A exposição de si foi um dispositivo para a criação de experiência, e conseqüentemente, ação. Ampliando a noção da ação como possibilidade de manifestação corporal latente, pudemos enxergar o escondido, aquilo que não era totalmente exposto.

A necessidade de uma prática como treinamento surgiu como possível material para expressividade, que poderia ser entrecruzada com matrizes de movimentos e ações. Aqui, o treinamento pode ser associado ao ensaio do teatro dito “tradicional”, por isso a denominação ação *cênico*-performativa. Segundo Meixes e Fernandes,

Há muitas outras maneiras de se manter um desempenho. No entanto, mais uma vez, todas elas parecem guardar uma relação profunda, uma coerência mesmo, com o processo de criação e o treino do ator. E, por último, com uma atitude dele perante o teatro. (2007, p. 168).

Nossa atitude perante a ação cênico-performativa sendo construída foi a de manter relações com o teatro e a performance, daí nossa denominação de teatro performativo. Na fronteira do *entre* poderíamos pender para quaisquer dos lados que encontraríamos suporte para nossa prática. Nossos ensaios partiam da investigação de si, da cidade e do cotidiano urbano para poderem se realizar em prática, pois “O que se ensaia são possibilidades de conexão entre o trabalho artístico e o cultivo de qualidades de consciência e experiência que possam se espalhar pela existência cotidiana.” (QUILICI, 2015, p. 20).

Em nosso grupo, realizamos diversas tentativas até encontrar uma direção, uma linha que interessasse a todos, e a isto denominamos treinamento. Repito que este não é o foco da pesquisa, mas parte importante dela, pois não pretendi criar um sistema ou metodologia, mas entender as articulações do corpo no espaço de forma cênica. Treinamento no sentido que Barba nos explicita em seu artigo *Do “Aprender” para o “Aprender a Aprender”*: que o treinamento não garante nenhum resultado artístico, mas é antes um modo de “tornar coerentes as intenções de uma pessoa.” (1995, p. 244).

Tornar coerentes as intenções de um grupo ou artista, determinar aquilo que se pretende construir, de forma coletiva, sem ter a autoridade de um diretor tradicional de teatro. Porém, devemos ter em mente que o treinamento é individual, investigação particular de cada ator/performer, pesquisa para obter um campo de ações, um vocabulário próprio, onde possamos ir e vir, como uma língua íntima e própria. Como é pessoal, não é pré-estabelecido, nem pré-determinado, mas algo a ser encontrado individualmente, sendo os exercícios de treinamento uma espécie de “segunda colonização”. Segunda colonização no sentido de colonizar novamente o corpo, com movimentos e ações diferentes dos já apreendidas culturalmente. Seria o aprendizado de uma técnica nova, em que o corpo se adaptaria a essa nova “cultura”.

Desta forma, tentei buscar em movimentos de dança específicos e fomentados em alguns países ocidentais, como exercícios corporais acessíveis com enfoque no condicionamento físico, algo que refletisse o cotidiano, a velocidade, a cidade, a fim de causar deslocamento ou re-apropriação de elementos artísticos em contextos urbanos.

Para isto, utilizamos a dança conhecida como Zumba, famosa em academias e bastante difundida no meio da educação física. Não com o intuito de padronizar movimentos ou mesmo entender como funciona a Zumba, mas com o propósito da movimentação, cênica e cotidiana, tendo em vista a popularidade de tal modalidade nas academias de ginástica.

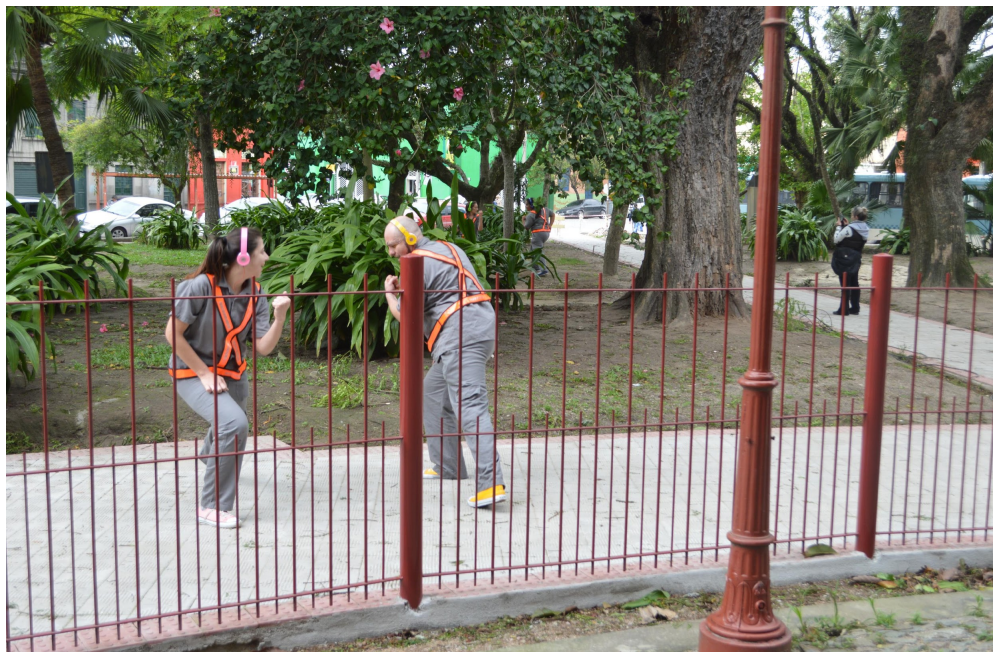
Ao mesmo tempo, a Zumba era um pretexto para irmos além, procurando investigar o limiar entre cotidiano e cidade, nosso *habitat* natural. Deslocar a Zumba da academia parecia ser forma de alojar no espaço um distanciamento tanto da situação como do próprio espaço, fazendo criar novas espacialidades. Estou ciente de que os conhecidos *Flash Mobs* se utilizam de aglomerações de pessoas, normalmente em forma de dança, por um espaço de tempo em locais específicos, algo que poderia se assemelhar a dançar Zumba em espaços públicos.

Porém, a diferença se encontra na forma de contextualização: em *Fragmentos de Corpos Urbanos* (2016), os espectadores poderiam acompanhar a ação cênico-performativa com fones de ouvido, pois gravamos um programa de rádio para cada situação. No momento da zumba, a sintonização do público emitiu uma música clássica¹⁰³, enquanto para os atores/performers a música era de Zumba¹⁰⁴, como podemos ver na figura a seguir. A esse programa denominamos “Alienação”, tentando provocar no público estranhamento e distração, com movimentos em um ritmo e música em outro.

¹⁰³ A música escutada pelo público foi “*Cantata Sheep May Safely Graze BWV 208*”, de Johann Sebastian Bach.

¹⁰⁴ A música de Zumba utilizada em *Fragmentos de Corpos Urbanos* foi “*Fireball*”, do artista pop Pitbull, e lançada em 2014.

Figura 30 – *Fragmentos de Corpos Urbanos*, momento da Zumba



Fonte: foto de Marcos Chaves

Assim, partindo de diferentes programas performativos, aliando Zumba e programação radiofônica, surgiu *Fragmentos de Corpos Urbanos* (2016), uma ação cênico-performativa, com sua linguagem e formatação próprias, investigando lugares de experimentação em que as indagações, premissas, pressupostos e aberturas dão lugar a descobertas. Descobertas de si mesmo e do Outro.

Ao inventar sua “língua íntima”, o ator/performer perpassa diferentes vocabulários, descobre novos horizontes. Ele experimenta uma nova colonização pessoal, uma nova técnica apreendida, desabituar o habitual, desconstruir o já construído e construir novamente, tecer novas redes e fios no Labirinto de Ariadne¹⁰⁵. O ator/performer encontra-se em um labirinto, procurando seu centro ou mesmo a saída, podendo ter um fio ao qual queira se agarrar ou não. Ele pode até caminhar sem um rumo definido, mas não cessa de caminhar. É caminhando que potencializa seu fazer, que pode ser entendido como o próprio caminhar, seu processo. Caminhar presente tanto nos ensaios/treinamentos, como nas apresentações, e já explanado anteriormente.

¹⁰⁵ Referência à mitologia grega quanto ao Labirinto de Creta. Ariadne é quem entrega um fio de lã a Teseu, que entra no labirinto para derrotar o Minotauro (figura mítica metade homem, metade touro) e assim consegue o feito de sair do labirinto, e não se perder por lá.

Indo nesta direção, busquei lidar com o cotidiano de forma pessoal e tentei transformar isso em algo teatral. Experimentei o corpo cênico, social e cultural inserido em um local específico (no caso, a cidade de Dourados/MS) e investiguei formas de irradiar esse corpo em uma apresentação. Tentei teatralizar o cotidiano em movimentos performativos partindo de temas inerentes à sociedade em que me encontrava.

Cheguei em uma ação cênico/performativa. Tornei-me atriz/performer. Tatiana Motta Lima, artista, pesquisadora e professora brasileira, pondera:

O ator pode [...] tornar-se íntimo e familiar ao informe e ao impermanente. Pode expor-se a (e sustentar uma) abertura ao indeterminado. Ao mesmo tempo, por sua própria função, ele tem a possibilidade de – novo paradoxo – dar forma ao informe, acolher em uma dita ‘estrutura’ o fluxo dinâmico da vida. O espaço da cena (normalmente chamado espaço ficcional) seria, assim, um espaço de experimentação e de indagação de certas intensidades / subjetividades diferentes daquelas mais comumente experimentadas no cotidiano. (LIMA, 2009, p. 34).

Basear-me no dia a dia para deslocar a rotina diária. Intensificar espaços através da relação entre ator/performer e espectador, criando novas espacialidades e temporalidades latentes e insurgentes no evento: teatralidade e performatividade. Pois

A defasagem entre espaço cotidiano e espaço de representação cria uma primeira dualidade, sem a qual a teatralidade não seria reconhecida, e constrói um primeiro nível de fricção realizado pelo olhar do espectador. Efetivamente, este último não limita seu olhar a um único espaço, mas apreende os dois ao mesmo tempo, navegando de um a outro em um jogo de vai e vem que é uma das condições constitutivas da teatralidade. (FÉRAL, 2015, p. 109).

Teatralidade remodelada em ação, performatividade física e auditiva, dada pelo ritmo dos programas de rádio, fazendo desdobrar sentidos físicos e significações. A ação criava um horizonte de expectativa que deveria ser quebrado, ter uma ruptura.

Trabalhar a expectativa seria um desafio e uma meta, em que haveria uma transformação em função da relação: ator/performer apto a se transformar e ser

transformável. O processo criativo vinha como transformação de quem estivesse nele. E com isso as perguntas: “Que tipo de experiência quero instaurar para mim e o público?”, “Que cidade quero refletir e configurar?”, “Qual o urbano que pretendo?”, “Como trazer novas realidades para esta cidade?”

Enquanto atores/performers, seríamos dispositivos catalisadores potenciais que reverberavam processos relacionais. Relação consigo e com o Outro. A busca de uma intervenção direta na realidade criava fissuras na própria realidade e abraçava mesmo aqueles que não queriam estar relacionados ao evento. Os aspectos físico, social e sensível da ação ampliaram a noção de espacialidade e temporalidade para além da teatralidade e performatividade.

Jorge Glusberg aponta que esse tipo de evento, específico da performance, “se caracteriza pela realização de atos em situações definidas.” (2008, p. 73). Como já debatemos, toda performance é situada, bem como todos nós refletimos o ambiente em que estamos. O ator/performer não cria algo que pretenda substituir a realidade, porém deslocá-la, e por isso mesmo torná-la mais nítida: “Os elementos semânticos da paisagem urbana são destacados do contexto e reorganizados segundo diferentes posições e escalas [...] recriando o espaço [...] construindo suas próprias cidades invisíveis.” (PEIXOTO, 2003, p. 148).

A investigação de algo tirado da própria realidade/lugar seria subsídio e material para esse deslocamento, essa ruptura da realidade, o que traria público e ator/performer a um mesmo centro catalisador, uma ação transformada em presente contínuo da realidade, algo que pudesse fazer e ser sentido no momento da ação. Relacionar corpos. Entrelaçar ator/performer e espectador em um só local, um *lugar* criado por/entre eles, com temporalidade e espacialidades próprias. Meixes e Fernandes afirmam que

Um determinado teatro obtém seu melhor resultado quando ele não apenas descreve um jogo, mas reproduz relações humanas nele embutidas, de modo que seu principal operador, o ator, inserido numa relação, veicule isso ao público. (2007, p. 5).

Dá a “necessidade de efetivação de outra forma de narrativa, outra abordagem dos fatos e ficcionalidades, que, especialmente, estabeleça contato com os

conteúdos inauditos da memória involuntária.” (DESGRANGES, 2008, p. 16). Uma vinculação física, afetiva, cognitiva, ativa, apta a modificar as qualidades e intensidades relacionais entre artista e público: “A ideia de que a ação artística deva partir de dispositivos capazes de modificar a qualidade e a intensidade dos estados do corpo-mente do artista, gerando a partir daí algum tipo de vínculo comunicativo com o público [...]” (QUILICI, 2015, p. 176).

A relação entre ator/performer e espectador no momento da ação é configurada como performance, com proximidade não apenas corporal, mas psíquica e emocional, porém assemelha-se também ao teatro, pois isto também se dá no campo teatral, seja ele tradicional não. Esta proeza é realizada através do corpo, local de incidência das relações humanas e ponto de contato entre ator/performer e público. Esse corpo encontra relações e significações através da ação, pois o movimento corporal evoca algo que vai além da consciência. “Não é uma metáfora: eles adquirem vida e ao mesmo tempo arrancam fragmentos de vida. Da vida de todos.” (FÉRAL, 2015, p. 126). Ator/performer e espectador relacionados corporalmente.

A relação entre arte e corpo é intrínseca, emaranhada até perder-se a noção de ambas, em que não se sabe onde o corpo torna-se arte e a arte torna-se corpo. Instrumento e obra fundidos em um só lugar, o corpo toma forma e exige consciência afiada, autoconhecimento e autopenetração como condições para ser/estar. Como esta consciência total e ampla de si é tarefa árdua e extremamente difícil, ficamos à mercê de nossas tentativas e erros, como nos coloca Glusberg:

A consciência do *performer* transcende a organização de uma *performance*, colocando de forma clara as condições em que o trabalho foi produzido. Toda *performance* se apoia numa certa auto-ironia, numa certa autocrítica; o que se aplica à própria sujeição aos programas institucionalizados. Deste modo o *performer* cria sobre a arena da *performance* uma clara consciência de seus atos imprevistos e de seus fracassos. Porque o discurso do *performer* está cheio de buracos e fissuras. Como o caminho a que alude o célebre poema de Antonio Machado, a *performance* se elabora ao desenvolver-se. (2008, p. 84).

Tendo consciência desse discurso com “buracos e fissuras”, o propósito é o de exatamente abrir mais lacunas, preenchê-las com nosso subjetivo, entrecruzar

espaços e poéticas na relação performática da teatralidade corporal, pois “sem essa ruptura no espaço, a ação (até então inseparável do real) não pode dar lugar à ficção.” (FÉRAL, 2015, p. 109). Referimo-nos, portanto, à criação de realidades e virtualidades, espaços e tempos “em constante movimento e muito íntima entre corpo e o espaço que ocupa e, ainda, do modo como esse corpo o ocupa, habita esse mesmo espaço (preenchimento físico e afetivo) durante um tempo específico.” (MAGNO, 2014, p. 127). E ainda,

O homem, o corpo e o tempo são os verdadeiros protagonistas deste tipo de representação na qual cada elemento é manifestamente ativo. [...] Em suma, a *performance* é a realização de desejos. Desta forma, a *performance* não *tenta fazer* arte; é arte. E é arte de um modo constitutivo, porque nenhuma outra forma de arte trabalha com o mesmo enfoque; o corpo do artista; e mais importante, com o tempo desse corpo. (GLUSBERG, 2008, p. 110).

Homem, corpo e tempo, afirma Glusberg, são os protagonistas da *performance*, que é a “realização de desejo” efetivada no corpo e com o tempo dele, não tentando fazer-se, mas sendo. Arrisco-me a afirmar que o autor deixou de considerar o teatro performativo, que também tem o mesmo enfoque corporal, e atua diretamente no processo, portanto é no momento de seu fazer.

Para além do tempo, considero o espaço como deflagrador desse teatro performativo, por conter a atuação humana corporificada (*embodied cognition*) e os vestígios temporais encravados em sua pele. O espaço permite ao homem um reflexo do tempo, do social, cultural, político e das próprias relações humanas, intrínsecas a seu “ser”. Habitar o espaço e utilizar-se dele como subsídio para a ação permite condensar a cidade como cenário:

[...] converter a cidade num teatro: não há distinção entre espaço real e ilusório, arquitetura construída e aparato cênico. Supressão das fronteiras entre pintura e arquitetura, entre arquitetura e cidade. Tudo é objeto de percepção [...] o imperialismo do ver. (PEIXOTO, 2003, p. 109).

Ver não apenas com os olhos, mas com o corpo. Um corpo cognitivo-ativo-perceptivo. Um olhar tátil, capaz de criar uma nova modalidade de observador: o “observador ambulante”, que é

[...] formado pela convergência de novos espaços urbanos, tecnologias e imagens. [...] Não há mais acesso único a um objeto, a visão é sempre múltipla, adjacente, sobrepondo outros objetos. Um mundo em que tudo está em circulação. (PEIXOTO, 2003, p. 97).

Um mundo movente para um corpo em movimento. Fluidez esgarçada em multiplicidade, posto que “o olhar se desloca lateralmente, multiplicando pontos de vista. Um espaço de agregação de várias perspectivas e linguagens.” (PEIXOTO, 2003, p. 98).

Rua como dispositivo do olhar, justaposição, condensação de eventos numa única narrativa e espaço, porque “Ver então não é ver a partir de um ponto de vista, mas de todos.” (PEIXOTO, 2003, p. 177). É Peixoto (2003) quem afirma que a cidade muda ininterruptamente, não permite rastros, sem que alguém se situe nela devido à velocidade. Isto nos permite uma estética do fragmento, em que só podemos visualizar parte de um todo movente.

Para Peixoto, é “impossível cartografar esse espaço desprovido de limitações [...]. São relações não-localizáveis. Territórios que se armam e se dissolvem.” (2003, p. 406). Mas aí reside a potência das possibilidades de relações calcadas na teatralidade e na performatividade. A proposta é “pôr no espaço urbano um novo corpo que ativasse situações potenciais.” (AGUILAR; CÂMARA, 2017, p. 131). Féral concorda, discorrendo que

[...] o que ocorre em cena são fluxos, agregados, ramificações de significantes ainda não ordenados em código (daí a multiplicidade das mídias e das linguagens significantes às quais a performance recorre: migalhas de representação, de narração, migalhas de sentido), não ordenados ainda em estruturas que permitam significar. A performance surge assim como uma máquina a funcionar com significantes seriados: nacos de corpos [...] mas também nacos de sentido, de representação, fluxos libidinais, nacos de objetos conectados segundo concatenações multipolares. (2015, p. 162).

Diversidade e multiplicidade de ações e corpos, refletindo a cidade-corpo, ambiente situacional.

As situações são sempre locais e pontuais. [...] Apenas pela justaposição, pelo desdobramento de uma coisa a outra, por *linkagens* paulatinas e progressivas, vai-se abarcando uma área mais extensa. Um tessitura que liga lugares vizinhos e os distribui ao longe. Esses caminhos entrecruzados produzem um campo ampliado por expansões e prolongamentos imprevistos. (PEIXOTO, 2003, p. 406).

Imprevisibilidade também é possibilidade. São novas localidades, temporalidades, significações, metáforas; novas interações, novos espaços e lugares. Espaços amorfos, acontecimentos, paisagens. Paisagem que, de acordo com Peixoto, é “Este lugar ilocalizável da arte, sem espaço nem tempo.” (2003, p. 37).

A paisagem é o que o teatro performativo quer ser: a “escrita da descrição impossível.” (PEIXOTO, 2003, p. 37). Experiência pura, acontecimento, ação, estado. A paisagem é “O espaço intermediário entre as coisas e o olhar” (PEIXOTO, 2003, p. 79), é onde mora a teatralidade e a performatividade. É correspondência entre corpo e mundo, presença desarticulada, é relação corporal inscrita no espaço.

CONCLUSÃO

Nem perto nem longe, nem passado nem presente. Mas entre uma coisa e outra. Aqui e lá [...], entre o real e o imaginário, o figurativo e o abstrato, o movimento e o repouso. Entre o visível e o invisível.
(PEIXOTO, 2003, p. 233).

Esta tese se faz nas tessituras e dobras possíveis de um corpo cognitivo, ativo e perceptivo em contato com o Outro – seja este Outro corpo, objetos geográficos, sujeitos em circulação, metáforas sopradas do cotidiano fugaz – inserido no espaço urbano, a fim de criar um teatro performativo.

Um teatro performativo que investiga um novo ponto de vista, lança um novo olhar sobre o teatro e a performance, pois que “A visão se faz no meio – entre – das coisas.” (PEIXOTO, 2003, p. 236). A própria visão é um entre-lugar, um olhar que abraça fronteiras do perceptível e imperceptível. Um teatro do *entre*, que se quer permear as coisas, ser porosidade, deslizar entre dois (ou mais) meios, estar entre real e imaginário, figurativo e abstrato, movimento e repouso, visível e invisível, palpável e impalpável, tangível e intangível, realidade e virtualidade, objetivações e subjetivações, ator/performer e espectador, performatividade e teatralidade. Um teatro intercorporal, construído nas relações de corpos, espaços, olhares. Um teatro que prima pela inter-ação¹⁰⁶ corpórea, posto que “surge através da co-presença corporal de atores e espectadores, através do seu encontro e da sua interação.”¹⁰⁷ (FISCHER-LICHTE, 2016, p. 173-174).

Desta forma, este estudo busca investigar um teatro performativo, que emerge na intersecção e convergência da teatralidade e da performatividade, consciência de ação de um ator/performer e olhar de um espectador. Intenção pretendida para a confluência de uma re-ação. Na insurgência desse teatro performativo, um ator/performer para esse teatro, e conseqüentemente um espectador. Presenças corporais que fomentam esse teatro performativo, construído da relação entre

¹⁰⁶ Optei por separar a palavra interação para dar ênfase ao seu significado: entre (inter) ação(ões). A própria palavra carrega em si o cerne do “estar entre”, no meio.

¹⁰⁷ No original: “[...] it comes into being through the bodily co-presence of actors and spectators, through their encounter and interaction.” (FISCHER-LICHTE, 2016, p. 173-174).

corpos de sujeitos/objetos (ator/performer e espectador) e o ambiente, na tentativa de “Constituição de um espaço dividido, múltiplo, por meio da autonomia do corpo, destacado e reabsorvido pelo cenário.” (PEIXOTO, 2003, p. 253). Um corpo-presença para um corpo-ambiente, corpos em interação.

Um corpo pensante, cognitivo, sensório-motor, metafórico por natureza, enativo, coemergente e correlacionado ao meio, que encontra no conceito de *affordances* novas possibilidades de atuar em conjunto com o Outro. Um corpo teatral e performativo, um corpo que age, se movimenta, entra em suspensão, em decomposição, se desprove de seus próprios órgãos e dá lugar aos desejos. Um corpo que se relaciona com outros corpos e com o ambiente que o cerca.

Um teatro ambientado na rua, feito na/pela/para a cidade. Um teatro que se permite sair de seu lugar tradicional (caixa cênica), e adentrar novos espaços. Espaço que se deseja transformar em lugar, instituir simbologias e significados, afetos a esse espaço. Um teatro que é apenas mais um teatro, entre tantos outros, um olhar dentro um espectro variado, haja vista que

É preciso, pois, admitir definitivamente que hoje em dia não pode existir teoria científica e globalizante do teatro. Apenas uma multiplicidade de abordagens teóricas que se apliquem à prática do teatro pode circunvalar sua natureza, trazendo cada uma delas uma iluminação diferente, mas sempre limitada. (FÉRAL, 2015, p. 14).

Um teatro múltiplo e ao mesmo tempo limitado, um teatro de passagem, posto que feito em locais de circulação, em não-lugares, extemporâneo (QUILICI, 2015), estrangeiro de tempo e espaço no presente do evento. Um teatro fragmentado:

Dai o recurso privilegiado em certas obras à fragmentação, aos paradoxos, a colagem-montagem, que preconiza as associações de ideias ao invés do pensamento racional. A escrita cênica já não é hierárquica e ordenada; ela é desconstruída e caótica, ela introduz o evento, reconhece o risco. (FÉRAL, 2009, p. 74).

O fragmento que representa a globalidade, individual refletindo o coletivo, público e privado escancarados no espaço urbano, ações corriqueiras que reverberam o homem, sua situação social, cultural, política.

Pedaços de homens, sombras, cacos retalhados de si mesmos expostos no asfalto, com o objetivo de tentar entender de que matéria somos feitos, investigar a si mesmo: “O que procura (em algumas horas, desesperadamente) nossa sociedade é um saber sobre si mesma.” (ZUMTHOR, 2007, p. 102). Porém, num mundo de mobilidade incessante o saber também o é, e nada garante que o que está agora entendido como sabedoria continue o sendo amanhã.

Relações entre sujeito e objeto inscritas na ação, discurso corporal amalgamado na cidade. Linguagem fluida, movente, passageira. Se “O objetivo da pesquisa é reestruturar a experiência, e seus escritos acadêmicos procuram ‘não revelar objetivos, mas tornar objetivos possíveis’, isto é, demonstrar como objetivos são criados” (CARLSON, 2009b, p. 215), falhei miseravelmente em tornar quaisquer objetivos possíveis, pois entendo o próprio ato de se fazer teatro como possibilidade do impossível. Busco precisamente no subjetivo das relações humanas a base para um teatro performativo, desvelando o cotidiano, construindo-se na multiplicidade de corpos e na experiência, investigação incidida sobre o eu e o Outro.

Há um sentido existencial que norteia essa atitude, que estamos chamando de técnica para a formação de um ator que é antes uma experiência não decodificada: ‘tirar as máscaras do ator, (para) ver como ele pode ser múltiplo’. (MEIXES, FERNANDES, 2007, p. 128).

Uma multiplicidade refletida em fragmento, pois “a obra é a sobra – aquilo que costumeiramente se identifica como ‘obra’ (uma certa tela, uma encenação, um livro) nada mais é que o vestígio de alguma coisa muito maior que quase literalmente não deixa rastro.” (COELHO, 2009, p. 8). Pedacos desconcertantes de uma “sociedade líquida” (BAUMAN, 2001) que aparecem e se esvaem em alta velocidade. Neste ínterim, “o corpo emerge como imagem e como ilusão, como fragmentos e superfície.” (FÉRAL, 2015, p. 147). E ainda temos a:

Manipulação do corpo em primeiro lugar e *manipulação do espaço em seguida*, entre os dois aparece uma identidade de funcionamento que faz com que o *performer* atravesse esses lugares sem jamais imobilizar-se definitivamente. (FÉRAL, 2015, p. 153).

Mobilidade intermitente na dinâmica cotidiana, social esfacelado em meio ao caos diário, sujeitos e objetos misturando-se nos passos e espaços urbanos: “Trata-

se, de algum modo, de que sujeito e objeto sejam afetados em um espaço determinado e em seus próprios corpos pelos tabus e pelas interdições sociais.” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 130).

Como afirma Féral (2015), ao mesmo tempo em que nossa forma de ver, nosso olhar e cognição mudam, muda também nossa percepção, nossa maneira de observar e entender o ambiente ao nosso redor. Novas formas de ver o espaço e o mundo, novas formas de percepção/cognição. Para Fischer-Lichte (2016), a arte da espetatorialidade¹⁰⁸ incide justamente nestas novas maneiras de olhar, em que esta arte

[...] pode ser considerada como a capacidade de perceber atentamente e de envolver todos os sentidos [...] a fim de se engajar no processo que está acontecendo sem perder a faculdade de refletir sobre o que foi percebido, experimentado e feito.¹⁰⁹ (2016, p. 178).

Esta arte não está apenas conjugada ao espectador, mas também ao ator/performer. É inclusive graças a esta nova forma de se produzir e fazer teatro que alteramos nosso olhar sobre ele. Nos permitimos “ver” de outra maneira, afetando nossa percepção e entendimento teatral (FÉRAL, 2015). Saímos da linguagem da língua (texto) para uma linguagem do olhar (sensório-motor e cognitivo).

Diversas encenações procuram falar com o espaço incorporando as sensações através dele, pois “O espaço obriga o espectador a ajustar-se sem cessar, a modificar suas perspectivas, a passar das sensações para as percepções e depois às estruturas cognitivas.” (FÉRAL, 2015, p. 288). Um teatro feito no/para/considerando o espaço, pois

Está claro que doravante estamos num espaço sensorial e cognitivo muito diferente daquele no qual se inseria o teatro dos períodos anteriores. É tal mudança nas nossas formas de apreensão do espaço que o trabalho sobre o conceito de espaço, no decurso dos últimos trinta anos, de historiadores, fisiologistas, filósofos,

¹⁰⁸ No original “*Art of Spectatorship*”.

¹⁰⁹ No original: “[...] it can be regarded as the capacity to perceive attentively and involve all the senses [...] to be engaged in the process of what is happening and still not lose the faculty to reflect on what one has perceived, experienced, and done.” (FISCHER-LICHTE, 2016, p. 178).

antropólogos, sociólogos, nos permite mensurar. (FÉRAL, 2015, p. 283).

Um teatro performativo que se encontra no meio da cidade e seus vácuos. Tudo é fragmento, terreno vago, fratura simbólica e intersubjetiva. É nessa dobra que o não visto aflora, onde a imaginação, a teatralidade e a performatividade incidem. “A dobra dá tempo para um evento em que o ambiente se volte para o sujeito, condição do olhar. Possibilidade de ver o que permanece oculto para a visão.” (PEIXOTO, 2003, p. 375). Espaços do (im)possível, vazios cheios de significados, arquitetura do entre, espacialização do tempo em ação, presença corporal. Questionamentos de uma atriz/performer que descobriu no espaço urbano nova possibilidade de se fazer teatro, um teatro que é também cognitivo, corporal; que se permite estar entre, pois, como afirma Peixoto,

O teatro se encontra no lugar em que acaba a arquitetura. A mesma fronteira, entre a terra e o mar, em que está o farol. Construções limítrofes: apagar as fronteiras, transitar sem cessar entre uma coisa e outra. O teatro acende suas luzes em meio a uma persistente névoa. [...] O teatro exemplifica a relação com o tempo e o lugar. (PEIXOTO, 2003, p. 323).

Um farol que ilumina apenas um pedaço do céu e do mar, uma parcela da paisagem, fragmento da visão. Uma visão que também é múltipla, panorâmica, subjetiva, pessoal. Um rastro de tempo e lugar, vislumbrados no momento em que a luz incide sobre o ambiente. Uma realidade prestes a desvanecer, pois é móvel, fluida, contínua, retroalimentada. Da mesma forma que o farol, este estudo pretende-se um olhar, um fragmento de entendimento visualizado no entremeio da imensidão entre céu e terra, um oceano de possibilidades. Pois que “Livros guardam tudo aquilo que está em extinção” (PEIXOTO, 2003, p. 287), ruínas de um farol que se apaga no momento do alvorecer.

REFERÊNCIAS E OBRAS CONSULTADAS

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ALBUQUERQUE, Nycolas. Estética Relacional e as marcas na superfície: corpo-afeto-cidades-arte-política. *Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos*. Goiânia: UFG/Núcleo Editorial FAV, 2015. p. 696-704.

ALVES, Rubem. *Variações sobre o Prazer: Santo Agostinho, Nietzsche, Marx e Babette*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

ASLAN, Odete. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *A modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BARBA, Eugenio. Treinamento. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec UNICAMP, 1995.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec UNICAMP, 1995.

BARROS, Ariane Guerra. *Diálogos Corporais: fronteiras entre o ator e a arte marcial*. Curitiba: Ed. Prismas, 2015.

BAUM, Carlos; KROEFF, Renata Fischer da Silveira. Enação: conceitos introdutórios e contribuições contemporâneas. *Revista Polis e Psique*, vol. 8, n. 2. Porto Alegre: UFRGS, 2018. p. 207-236.

BAUMGÄRTEL, Stephan. Em busca de uma teatralidade textual performativa além da representação dramática: reflexões sobre a variedade formal na dramaturgia contemporânea. In: MOSTAÇO et al. [Org.]. *Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009. p.127-180.

BELLONI, A. O corpo e as coisas: a dissolução da fronteira entre o vivo e o não-vivo na cena contemporânea. In: TAVARES, Enéias Farias; BIANCALANA, Gisela Reis; MAGNO, Mariane [Org.]. *Discursos no Corpo na Arte*. Santa Maria: Editora da UFMS, 2014. p. 145-164.

BELLOTTO, Lisandro Pires; ISAACSSON, Marta. O teatro no campo do real: estudo de caso em 100% São Paulo. *Revista Urdimento*, v. 2, n. 29. Florianópolis: PPGT UDESC, out., 2017. p. 4-14.

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Tradução de João Wanderley Geraldi. Campinas: Leituras SME, 2001.

BONFITTO, Matteo. *Entre o ator e o performer*. São Paulo: Perspectiva: Fapesq, 2013.

BURNHAM, Teresinha Fróes; e coletivo de autores. *Análise cognitiva e espaços multirreferenciais de aprendizagem: currículo, educação à distância e gestão/difusão do conhecimento*. Salvador: EDUFBA, 2012.

CARDIM, Leandro Neves. *Corpo*. São Paulo: Globo, 2009.

CARLSON, Marvin. *Los fantasmas de la escena*. Argentina: Ediciones Artes del Sur, 2009a. p. 11-22.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009b.

COELHO, Teixeira. Performance e um outro sentido de cultura. In: MOSTAÇO et al. [Org.]. *Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009. p. 7-11.

COHEN, Renato. Cartografia da cena contemporânea: matrizes teóricas e interculturalidade. *Sala Preta Revista do PPG Artes Cênicas – ECA-USP*. Vol. 1, 2001. p. 105-112.

DAMÁSIO, António Rosa. *O erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano*. Tradução de Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs, vol. 3: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DESGRANGES, Flávio. Teatralidade Tátil: alterações no ato do espectador. *Sala Preta Revista do PPG Artes Cênicas – ECA-USP*. Vol. 8, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57346>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

DIDEROT, Denis. Paradoxo sobre o comediante. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DOMENICI, Eloisa. A brincadeira como ação cognitiva: metáforas das danças populares e suas cadeias de sentido. In: KATZ, Helena; GREINER, Christine [Org.]. *Arte & Cognição: corpomídia, comunicação, política*. São Paulo: Annablume, 2015. p. 191-236.

DORFMAN, Eran. Corpo segundo Merleau-Ponty e Lacan. Tradução de Eduardo Socha. *Revista Cult*. São Paulo: Editora Bregantini, Março, 2010. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/corpo-segundo-merleau-ponty-e-lacan/>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta Revista do PPG em Artes Cênicas – ECA-USP*, vol. 8, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>>. Acesso: em 10 dez. 2017.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. *ILINX - Revista do LUME*, n. 4, dezembro 2013, p. 1-11. Disponível em: <<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276/256>>. Acesso em: 12 dez. 2017.

FÉRAL, Josette. Performance e performatividade: o que são estudos performáticos? In: MOSTAÇO et al. [Org.]. *Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Ciane. Inter-ações intersticiais: o espaço do corpo do espaço do corpo. In: MEDEIROS, Maria Beatriz; MONTEIRO, Mariana. *Espaço e performance*. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007. p. 49-62.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea. *Repertório*, n. 16. Salvador, 2011. p. 11-23.

FERNANDES, Sílvia. Introdução. In: FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERRACINI, Renato. Experimentar o Território Micro. In: NAVAS, Cássia; ISAACSSON, Marta; FERNANDES, Sílvia [Org.]. *Ensaio em cena*. 1 ed. Salvador, BA: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas; Brasília, DF: CNPQ, 2010. p. 46-60.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 3 ed. Curitiba: Positivo, 2004.

FISCHER-LICHTE, Erika. The body as site of interweaving performance cultures: Between being a body and having a body. *Indian Theatre Journal*. Inglaterra, versão eletrônica. 2017, vol. 1, n. 1. p. 107-121.

FISCHER-LICHTE, Erika. The art of Spectatorship. *The Gruyter*. Berlim, versão eletrônica. 2016, vol. 4, n. 1. p. 164-179.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRANGELLA, Simone Miziara. *Corpos Urbanos Errantes: uma etnografia da corporalidade de moradores de rua em São Paulo*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2009.

GIBSON, James J. *The ecological approach to visual perception*. New York and London: Psychology Press Taylor and Francis Group, 2015.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HISSA, Cassio E. Viana; NOGUEIRA, Maria Luísa Magalhães. Cidade-corpo. *Revista UFMG*, vol. 20, n. 1. Belo Horizonte: UFMG, Jan/Jun 2013. p. 54-77.

JACOBS, Daiane Dordete Steckert. *Estudos sobre performance e dramaturgia do ator contemporâneo*. Florianópolis: Ed. da UDESC, 2011.

JAUSS, Hans Robert. *A História da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994. p. 31-34.

KATZ, Helena; GREINER, Christine [Org.]. *Arte & Cognição: corpomídia, comunicação, política*. São Paulo: Annablume, 2015.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEONARDELLI, Patricia. Teatralidade e Performatividade: espaços em devir, espaços do devir. *Revista Cena*, n.10. Porto Alegre: UFRGS, 2011. p. 2-19.

LIGHTMAN, Alan. *Sonhos de Einstein*. Tradução de Marcelo Levy. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LIMA, Tatiana Motta. Atenção, porosidade e vetorização: Por onde anda o ator contemporâneo? *Subtexto Revista de Teatro do Galpão Cine Horto* Ano VI, n. 6. Belo Horizonte: Edições CPMT, dez. 2009. p. 27-35.

MAGNO, Mariane. O movimento poético: corpo da consciência paradoxal. In: TAVARES, Enéias Farias; BIANCALANA, Gisela Reis; MAGNO, Mariane [Org.]. *Discursos no Corpo na Arte*. Santa Maria: Editora da UFMS, 2014. p. 113-144.

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

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MOSTAÇO, Edécio; OROFINO, Isabel; BAUMGÄRTEL, Stephan; COLLAÇO, Vera [Org.]. *Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

NAJMANOVICH, Denise. *O sujeito encarnado: questões para pesquisa no/do cotidiano*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

NAVAS, Cássia; ISAACSSON, Marta; FERNANDES, Silvia [Org.]. *Ensaaios em cena*. 1 ed. Salvador, BA: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas; Brasília, DF: CNPQ, 2010.

NEVES, Neide. Redefinindo a noção de técnica corporal: as razões do corpo. In: KATZ, Helena; GREINER, Christine [Org.]. *Arte & Cognição: corpomídia, comunicação, política*. São Paulo: Annablume, 2015. p. 153-190.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. *Estudos de Psicologia*, vol. 13, n. 2. Natal, versão eletrônica. 2008. p.141-148. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/epsic/v13n2/06.pdf>>. Acesso em: 26 jun. 2018.

NOË, Alva. On what we see. *Pacific Philosophical Quarterly*. University of Southern California and Blackwell Publishers Ltd., Oxford, UK and USA, 2002. p. 57-80.

OLIVEIRA, Ana Claudia Mei Alves de. Visualidade, entre significação sensível e inteligível. *Educação & Realidade*, vol. 30, n. 2. Porto Alegre: UFRGS, jul-dez, 2005. p. 107-122.

OLIVEIRA, Flávio Ismael da Silva; RODRIGUES, Sérgio Tosi. *Affordances: a relação entre agente e ambiente*. *Ciências e Cognição*, vol. 9, 2006. Disponível em: <<http://www.cienciasecognicao.org/revista/index.php/cec/article/view/603>>. Acesso em: 12 ago. 2018.

PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2003.

PRIMAVESI, Patrick. Lugares e estratégias de formas teatrais pós-dramáticas. In: MOSTAÇO et al. [Org.]. *Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009. p. 101-126.

QUILICI, Cassiano Sydow. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Annablume, 2015.

REIS-ALVES, Luiz Augusto dos. O conceito de lugar. *Revista Arqutextos Agosto/2007*. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/08.087/225/>>. Acesso em: 8 jul. 2019.

RIBEIRO, Mônica. Cognição e afetividade na experiência do movimento em dança: conhecimentos possíveis. In: KATZ, Helena; GREINER, Christine [Org.]. *Arte & Cognição: corpomídia, comunicação, política*. São Paulo: Annablume, 2015. p. 23-76.

ROMANO, Lúcia. *O teatro do Corpo Manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2011.

SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos: ensaio sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Milton. *Pensando o Espaço do Homem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies An introduction*. 2 ed. UK: Routledge, 2006.

SOFIA, Gabriele. Teatro e Neurociência: da intenção dilatada à experiência performativa do espectador. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 2, n. 1. p. 93-122. Porto Alegre: UFRGS, jan-jun 2012, versão eletrônica. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/25715>>. Acesso em: 28 nov. 2019.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

STANISKI, Adelita; KUNDLATSCH, Cesar Augusto; PIREHOWSKI, Dariane. O conceito de lugar e suas diferentes abordagens. *Revista Perspectiva Geográfica*, v. 09, n. 11. Cascavel: UNIOESTE, versão eletrônica. 2014. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/pgeografica/article/view/11154/8417>>. Acesso em: 8 jul. 2019.

TAVARES, Enéias Farias; BIANCALANA, Gisela Reis; MAGNO, Mariane [Org.]. *Discursos no Corpo na Arte*. Santa Maria: Editora da UFMS, 2014.

TÉRCIO, Daniel. Relíquias, relicários e ressurreição: pistas para a performance contemporânea. In: TAVARES, Enéias Farias; BIANCALANA, Gisela Reis; MAGNO, Mariane [Org.]. *Discursos no Corpo na Arte*. Santa Maria: Editora da UFMS, 2014. p. 145-164.

VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. *A mente Corpórea: ciência cognitiva e experiência humana*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

ZONNO, Fabiola do Valle. O valor artístico na relação passado-presente: modos de interpretação do lugar. *Revista Arquitextos Agosto/2016*. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.195/6171>>. Acesso em: 8 jul. 2019.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.