

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



ESPAÇO URBANO COMO LUGAR DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA
E INTERPELAÇÃO PEDAGÓGICA

Cássia Rejane Pires Batista

Orientador : Prof^o. Dr. José Quaresma

Co-orientador: Prof^o. Dr. Miguel Falcão

Co-orientadora: Prof^a. Dr^a. Rosane Pires

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em Artes Performativas
e Imagem do Movimento

LISBOA

2018

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



ESPAÇO URBANO COMO LUGAR DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA
E INTERPELAÇÃO PEDAGÓGICA

Cássia Rejane Pires Batista

Orientador : Prof.º Dr. José Quaresma

Co-orientador: Prof.º Dr. Miguel Falcão

Co-orientadora: Prof.ª Dr.ª Rosane Pires

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em Artes Performativas
e Imagem do Movimento

LISBOA

2018

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



**ESPAÇO URBANO COMO LUGAR DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA E
INTERPELAÇÃO PEDAGÓGICA**

Cássia Rejane Pires Batista

Orientador : Prof.^o. Dr. José Quaresma

Co-orientador: Prof.^o. Dr. Miguel Falcão

Co-orientadora: Prof.^a. Dr.^a. Rosane Pires

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em Artes Performativas e Imagem do Movimento

Júri:

Presidente: Doutora Maria Cristina de Castro Maia de Sousa Pimentel, Professora Catedrática e Directora da area de Literaturas, Artes e Cultura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Vogais:

Doutora Christine Mathilde Thérèse Zurbach, Professora Associada com Agregação Escola de Artes da Universidade de Évora;

Doutora Isabel Maria Gonçalves Bezelga, Professora Auxiliar Escola de Ciências Sociais da Universidade de Évora;

Doutor Fernando Paulo Rosa Dias, Professor Auxiliar Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa;

Doutor José Manuel Guerra Quaresma Pedro, Professor Auxiliar Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Orientador;

Doutora Adriana Conceição Guimarães Veríssimo Serrão, Professora Associada com Agregação Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Bolsista da CAPES Proc. nº99999.001143/2015-08

LISBOA

2018

A Rainha da Solidão

Ela é cinza
Porque queima sempre
Em transe
Passeia no oco
Do fruto
Que brilha na língua
E na fome.

Ela pica o passo
E pisa só
Nas costas de si
Tapete molhado
De frio e anseio
Doce e sangue
Quietos nos olhos.
Mas no caminho
É tiro lambido
Em porte de rainha.

Joga fora o molde
O torpor da fuligem
E encara o chão
Levando as brasas
Na goela
E as cinzas
No vento.

Márcio Leitão.

À Luna Pires, filha amada, pela luz e pelo amor infinito.
À Olinda Pires, por todo apoio incondicional, amor e porto seguro.
Ao meu irmão Werbeth Pires (*in memoriam*), pela luz que não se apaga.

AGRADECIMENTOS

*E aprendi que se depende sempre
De tanta, muita, diferente gente
Toda pessoa sempre é as marcas
das lições diárias de outras tantas pessoas.
É tão bonito quando a gente entende
Que a gente é tanta gente
Onde quer que a gente vá.
É tão bonito quando a gente sente
Que nunca está sozinho.
Por mais que se pense estar...*

(*Caminhos do Coração, Gonzaguinha*).

A jornada do doutorado se encerra e estou profundamente grata a todos que foram imprescindíveis neste percurso:

Ao Prof. Dr. José Quaresma, meu orientador, por permitir compartilhar a minha solidão em forma da personagem Rainha, abrindo espaços para suas aparições e por toda sua colaboração na produção da tese.

Ao Prof. Dr. Miguel Falcão, co-orientador, pela disposição ao longo dessa caminhada por meio de um acompanhamento generoso, que muito me motivou e impulsionou a construção deste trabalho.

A Prof^a. Dr^a. Rosane Pires, co-orientadora, pelo acompanhamento atencioso e contribuições imprescindíveis na escrita da tese e por ter transformado a travessia menos solitária.

Ao Leandro Guterres, companheiro que cruzou ao meu lado o oceano nessa aventura em terras portuguesas, pela parceria na vida e na arte e por ser um colaborador dos meus trabalhos artísticos e acadêmicos, obrigada pelo incentivo e por me apoiar nas horas mais difíceis.

Aos ex-presidentes do Brasil Luís Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff, por criarem políticas públicas, principalmente no âmbito da educação, permitindo o acesso à realização de sonhos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES pelo suporte financeiro.

À Carolina Guerra Libério e ao Pedro Araújo pelo acompanhamento e cobertura fotográfica nas aparições da personagem Rainha na cidade de São Luís do Maranhão.

A todos os professores da Faculdade de Letras, da Faculdade de Belas Artes e da Escola Superior de Teatro e Cinema que ao longo do doutoramento contribuíram imensamente por meio dos seus seminários para meu crescimento profissional, bem como para a realização do presente trabalho.

À Profª Vera San Payo que com seus ensinamentos e orientações informais, teve uma contribuição fundamental para o nascimento da *performance* A Rainha da Solidão.

Ao Prof. Dr. Jorge Ramos do Ó por toda a ajuda no decorrer do doutoramento.

Aos professores que responderam aos questionários sobre *performance*/educação.

Aos alunos que participaram do *Focus Group* em torno da *performance*/educação.

À minha família, meu porto seguro, por todo incentivo e afeto ao longo desse doutoramento e que, mesmo à distância, foi possível amenizar a saudade. Especialmente à minha irmã Nelma Pires e à sobrinha e amiga Clarissa Pires.

Cabe aqui tecer um agradecimento muito especial: à minha mãe Olinda Pires, por ter me ensinado a andar e que, muitas vezes, renunciou seus próprios sonhos para que eu realizasse os meus, por ensinar valores éticos e morais, por me educar e me permitir construir e realizar sonhos. Por estar sempre tão presente e tão perto, mesmo quando vou para longe. Muito obrigada mãe!!!

À pequena Luna, por ser minha grande fonte de inspiração, por vivenciar ao meu lado essa travessia me abrindo a cada dia sorrisos, tornando assim tudo mais leve. Por irradiar luz e transbordar poesia em meus dias e por permitir que eu vivencie um grande e incondicional amor. Muito obrigada minha filha!!!

A amiga keyla pelo incentivo constante e pela acolhida em sua casa na minha chegada, além da forma sempre generosa de interlocução em torno da *performance* A Rainha da Solidão.

A todos meus amigos que apesar de tanto mar a nos separar, foram essenciais e se mantiveram presentes nos mais diferentes momentos, me apoiando e incentivando a

superar a distância, em especial: Cristhiane Cardoso, Marineide Câmara, Régis Oliveira, Floriza Gomide, Emerson Araújo, Patrícia Arantes, Gisa Braga, Susana Pinheiro e Avana Sousa.

A todos os amigos que o doutoramento e Portugal me trouxeram e que me proporcionaram colo e afago em terras lusitanas, em especial: Zezé Lisboa e Cláudio Silva.

Ao amigo Henrique Borralho pela pronta ajuda e colaboração com textos que favoreceram a escrita da tese.

Aos mestres que durante minha graduação despertaram em mim o amor pelo teatro e que foram fundamentais para minha formação acadêmica, em especial: Arão Paranaguá de Santana, Luiz Pazzine, Aldo Leite (*in memoriam*) e Jaime Furtado (*in memoriam*).

Ao amigo Márcio Leitão pela poesia dedicada para a A Rainha da Solidão.

Ao Tomás Tobias pelas relevantes contribuições.

Àqueles que, embora não os tenha citado neste momento, são presentes em cada lembrança, cada saudade, em cada ritual da minha vida cotidiana, profissional e artística. Meu muito obrigada!

A Deus, pela constante presença na minha vida, na chuva, no mar, no pôr-do-sol e no que há de mais sublime.

À nossa senhora de Fátima, mãe santíssima a quem me é colo e proteção.

RESUMO

A presente tese propõe interfaces investigativas sobre os lugares e os “não lugares” do teatro na contemporaneidade. Investiga possíveis conceitos sobre a *performance*, *performance art* e o teatro performativo, bem como discute a *performance* na esfera pública. Esse trabalho busca ainda compreender a relação do espectador na cena performática contemporânea e analisa um possível diálogo entre este e a *performance*. Para embasar e auxiliar a pesquisa, foi criada a *performance* intitulada A Rainha da Solidão, e por meio da qual procurou-se empreender um trabalho de criação e concepção que culminou em apresentações realizadas no Brasil, na França e em Portugal. Por intermédio da A Rainha da Solidão foi possível refletir o diálogo criado por ela nos lugares e nos “não lugares” mediante seus espectadores nos três diferentes países nos quais a mesma se apresentou, evidenciando seu desenho poético pelos diferentes espaços por onde a mesma passou. A Rainha da Solidão nasceu enquanto obra artística para personificar um dos sentimentos mais sentidos e compartilhados na contemporaneidade, trazendo consigo a imagem reconhecida a partir do outro enquanto solidão, seja a solidão do indivíduo em si, seja a solidão deste na multidão. Deste modo, a solidão manifestada aqui não se refere apenas a um sentimento, mas também a um estado social e, nesse sentido, se propõe ainda a ser um meio, um caminho para se pensar o homem contemporâneo e seus entrelaçamentos no cenário atual, pois nunca o homem teve tantos meios de se aproximarem uns dos outros e, contraditoriamente, nunca foi tão solitário. A construção deste trabalho busca contribuir para as pesquisas realizadas em torno da pedagogia e da *performance*, partindo da análise e das motivações que me impulsionaram ao longo da minha carreira profissional artística em torno dessa linguagem, bem como analisa os benefícios prestados pela *performance* para a educação contemporânea, levando em consideração suas limitações no meio acadêmico e, ainda, visando orquestrar possíveis avanços enquanto linguagem educacional.

Palavras-chave: espaço urbano - não lugar - *performance* - espectador - pedagógico.

ABSTRACT

The present thesis proposes investigative interfaces about the places and the “non-places” of the theater in the contemporaneity. It investigates possible concepts about performance art and performative theater, as well as discusses performance in the public sphere. This work also seeks to understand the relation of the spectator in the contemporary performance scene and analyzes a possible dialogue between this spectator and the performance art. To base and support the research, the performance *The Queen of Solitude* was created, through which work was undertaken to create and conceive that culminated in presentations made in Brazil, France and Portugal. Through the *The Queen of Solitude* it was possible to reflect the dialogue she created in places and in “non-places” through her spectators in the three different countries in which she presented herself, showing her poetic design through the different spaces through which the same passed. *The Queen of Solitude* was born as an artistic work to personify one of the most felt and shared feelings in the contemporary world, bringing with it the image recognized from the other as solitude, be the solitude of the individual itself, or the loneliness of the individual in the crowd. Thus, the solitude manifested here refers not only to a feeling, but also to a social state and, in this sense, it is still proposed to be a means, a way to think contemporary man and his interlacings in the current scenario, since man has never had such a means of approaching one another and, in contradiction, he has never been so lonely. The construction of this work seeks to contribute to the research carried out around pedagogy and performance, starting from the analysis and the motivations that impelled me throughout my professional artistic career around this language, as well as analyzes the benefits provided by performance for education contemporary, taking into account their limitations in the academic environment and, also, aiming to orchestrate possible advances as an educational language.

Key-words: urban space - non-place - performance - spectator - pedagogical.

RÉSUMÉ

Cette thèse se propose à l'analyse des connexions de recherche portés sur les lieux et les non-lieux créés par le théâtre dans la contemporanéité. Elle enquête également les possibilités conceptuelles autour de la performance, de la performance-art et du théâtre performatif, ainsi que reflète autour de la performance dans l'espace public. Ce travail cherche à comprendre le rapport établi par le spectateur dans la scène performative contemporaine et s'intéresse à la possibilité de dialogue entre celui-ci et la performance. Pour structurer et appuyer cette recherche, nous avons créé la performance La Reine de la Solitude au travers laquelle nous avons pu mettre en place une expérience de création et conception artistique qui a abouti dans des prestations au Brésil, en France et au Portugal. Par le biais de la Reine de la Solitude, fût possible réfléchir à propos de dialogues créés par ce personnage dans les lieux et les non-lieux où il était présent, ainsi que relever les impressions des spectateurs. Cette expérience a permis de mettre en relief son dessin poétique dans les différents contextes passés. La Reine de la Solitude est née en tant qu'œuvre artistique destinée à personnifier un des sentiments le plus répandus et partagés par les humains dans la contemporanéité, celui de la solitude. Ce personnage porte en lui une autre image, l'image reconnue à partir de l'autrui en tant qu'individu seul; soit-il dans sa propre solitude, soit-il dans la solitude existentielle de l'homme-seul au milieu de la foule. De cette manière, la solitude manifestée ne se rapporte pas seulement à un sentiment mais également à un état social, et, à cet égard, se présente comme un moyen, un chemin pour lequel nous réfléchissons l'homme contemporain et ses rapports dans le contexte social actuel. Ceci dit, nous constatons que l'homme n'ai jamais eu autant de moyen d'établir des rapports sociaux, et, en revanche, il n'a jamais été aussi solitaire. La production de cette thèse cherche à contribuer en faveur des recherches autour de la pédagogie et de la performance. Son point de départ s'appuie sur les analyses et les contributions qui m'ont mobilisées tout au long de ma carrière professionnel et artistique autour de la performance. Elle s'intéresse également aux atouts dont bénéficie l'éducation contemporaine à propos de la performance, tout en observant avec attention ses limites dans le contexte académique, et, de surplus, souhaitant accorder les possibles avancés de ce langage dans le champ éducatif.

Mots-clés: espace urbain - pas de place - performance - spectateur - pédagogie.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	17
1. LUGARES E “NÃO LUGARES” NA DRAMATURGIA E NA PERFORMANCE	25
1.1 Descobrir e habitar poeticamente o espaço	25
1.2 Da multiplicidade do espaço no teatro	33
1.3 A proliferação dos “não lugares”	37
2. PERFORMANCE / PERFORMATIVIDADE E SUAS IMPLICAÇÕES	45
2.1 Alguns momentos decisivos da história da performance	45
2.2 <i>Performance art</i> , <i>performance studies</i> e teatro performativo: possíveis deslindamentos	53
2.3 <i>Performance</i> na esfera pública	60
3. ESPECTADOR CONTEMPORÂNEO	74
3.1 Do olhar nasce o espectador	74
3.2 Uma perspectiva sobre a “Participação”	85
3.3 Espectador contemporâneo e <i>performance</i>	101
4. A RAINHA DA SOLIDÃO: CRIAÇÃO ARTÍSTICA	111
4.1 O nascimento de uma Rainha	111
4.2 As motivações para o tema da solidão	114
4.3 O figurino	123
4.4 A travessia de um silêncio	130
4.5 O espectador da Rainha	136
4.5.1 A Rainha da Solidão nos espaços urbanos e no “não lugar” no Brasil	140
4.5.2 A Rainha da Solidão na galeria André Gouveia e na Sorbonne em França	149
4.5.3 A Rainha da Solidão no Museu do Carmo em Portugal	154

5. A RAINHA DA SOLIDÃO: INTERPELAÇÃO PEDAGÓGICA	157
5.1 <i>Performance</i> e práticas pedagógicas: caminhos percorridos	157
5.2 A <i>performance</i> como modelo do “não lugar” pedagógico	171
5.3 Olhares e reflexões pedagógicas	182
CONSIDERAÇÕES FINAIS	193
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	198
APÊNDICES	208
ANEXOS	232

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Performance</i> Cegos	67
Figura 2 – <i>Performance</i> Cegos	68
Figura 3 – <i>Performance</i> Pátria Armada Brasil	69
Figura 4 – <i>Performance</i> Ordem e Regresso	70
Figura 5 – <i>Performance</i> Miss Júlia	72
Figura 6 – <i>Performance</i> Miss Júlia	72
Figura 7 – <i>Performance</i> Miss Júlia	73
Figura 8 – Desenho do figurino de A Rainha da Solidão	126
Figura 9 – <i>Performance</i> A Rainha da Solidão/Aeroporto, São Luís-MA-BR	127
Figura 10 – <i>Performance</i> A Rainha da Solidão /Praia Grande, São Luís-MA-BR	128
Figura 11 – <i>Performance</i> A Rainha da Solidão /Praia Grande, São Luís-MA-BR	128
Figura 12 – <i>Performance</i> A Rainha da Solidão /Maison André Gouveia, Paris-FR	129
Figura 13 – <i>Performance</i> A Rainha da Solidão / Cais da Praia Grande, São Luís-MA-BR	135
Figura 14 – Primeiro experimento A Rainha da Solidão / Campo Grande, Lisboa-PT	138
Figura 15 – Primeiro experimento A Rainha da Solidão /Metrô, Lisboa-PT	139
Figura 16 – Primeiro experimento A Rainha da Solidão / Rodoviária, Lisboa-PT	139
Figura 17 – <i>Performance</i> A Rainha da Solidão /Rua Grande, São Luís-MA-BR	141
Figura 18 – <i>Performance</i> A Rainha da Solidão /Rua Grande, São Luís-MA-BR	142

Figura 19 – <i>Performance</i> A Rainha da Solidão /Largo do Carmo, São Luís-MA-BR	143
Figura 20 – <i>Performance</i> A Rainha da Solidão /Praça Deodoro, São Luís-MA-BR	144
Figura 21 – <i>Performance</i> A Rainha da Solidão /Praça Deodoro, São Luís-MA-BR	145
Figura 22 – <i>Performance</i> A Rainha da Solidão /Aeroporto, São Luís-MA-BR	146
Figura 23 – <i>Performance</i> A Rainha da Solidão /Aeroporto, São Luís-MA-BR	147
Figura 24 – <i>Performance</i> A Rainha da Solidão / Cais Praia Grande, São Luís-MA-BR	148
Figura 25 – <i>Performance</i> A Rainha da Solidão / Maison André Gouveia, Paris-FR. Fonte: Leandro Guterres.	149
Figura 26 – <i>Performance</i> A Rainha da Solidão / Maison André Gouveia, Paris-FR. Fonte: Leandro Guterres	150
Figura 27 – <i>Performance</i> A Rainha da Solidão / Maison André Gouveia, Paris-FR. Fonte: Leandro Guterres	151
Figura 28 – <i>Performance</i> A Rainha da Solidão de Cássia Pires.Universitaire Sorbone, Paris-FR. Fonte: Leandro Guterres.	153
Figura 29 – <i>Performance</i> A Rainha da Solidão de Cássia Pires. Museu do Carmo, Lisboa-PT. Fonte: Orlando Farya.	154
Figura 30 – <i>Performance</i> A Rainha da Solidão de Cássia Pires. Museu do Carmo, Lisboa-PT. Fonte: José Arnaud.	155
Figura 31 – <i>Performance</i> A Rainha da Solidão de Cássia Pires. Museu do Carmo, Lisboa-PT. Fonte: José Arnaud.	156

Figura 32 – <i>Performance</i> O Sonho de Cássia Pires. CCH/UFMA. São Luís-MA-BR. Fonte: Cássia Pires.	159
Figura 33 – <i>Performance</i> O Sonho de Cássia Pires. CCH/UFMA. São Luís-MA-BR. Fonte: Cássia Pires.	159
Figura 34 – Cena da performance Interpolação de Cássia Pires. Taberna Cantaria, São Luís-MA-BR. Fonte: Marlos Correia.	161
Figura 35 – Cena da <i>performance</i> Interpolação de Cássia Pires. Taberna Cantaria, São Luís-MA-BR. Fonte: Marlos Correia.	162
Figura 36 – Cena da <i>performance</i> Interpolação de Cássia Pires. Taberna Cantaria, São Luís-MA-BR. Fonte: Marlos Correia.	162
Figura 37 – O ator Antonio Freire como criado no espetáculo Entre Quatro Paredes, direção de Cássia Pires. Boate Prensa, São Luís-MA-BR. Fonte: Cássia Pires.	163
Figura 38 – Os atores Keyla Santana (Inês) e Anderson Pinheiro (Garcin) no <i>espetáculo</i> Entre Quatro Paredes, direção de Cássia Pires. Boate Prensa, São Luís-MA-BR. Fonte: Cássia Pires.	163
Figura 39 – Aula de teatro ministrada por Cássia Pires. Cemitério do Gavião, São Luís- MA-BR. Fonte: Cássia Pires.	165
Figura 40 – Aula de teatro ministrada por Cássia Pires. Cemitério do Gavião, São Luís-MA-BR. Fonte: Cássia Pires.	165
Figura 41 – Aula de teatro ministrada por Cássia Pires. Cemitério do Gavião, São Luís- MA-BR. Fonte: Cássia Pires.	166
Figura 42 – Aula de teatro ministrada por Cássia Pires. Mangue, Raposa-MA-BR. Fonte: Raimundo Reis.	167
Figura 43 – Aula de teatro ministrada por Cássia Pires. Mangue, Raposa-MA-BR. Fonte: Raimundo Reis.	167

Figura 44 –. Aula de teatro ministrada por Cássia Pires. Mangue, Raposa-MA-BR. Fonte: Raimundo Reis.	168
Figura 45 – <i>Performance</i> Sobre/Vidas. Cortejo Urbano. Alunos Liceu, São Luís-MA-BR. Fonte: Charlie Rabello.	177
Figura 46 – <i>Performance</i> Sobre/Vidas. Desordem e Regresso. Alunos Liceu, São Luís- MA-BR. Fonte: Charlie Rabello.	178
Figura 47 – <i>Performance</i> Sobre/Vidas. Presença Ausente. Alunos Liceu, São Luís-MA-BR. Fonte: Charlie Rabello	178
Figura 48 – <i>Performance</i> Sobre/Vidas. Quanto Custa uma Pessoa. Alunos Liceu, São Luís-MA-BR. Fonte: Charlie Rabello.	179
Figura 49 – <i>Performance</i> Sobre/Vidas. Parangolé. Alunos Liceu, São Luís-MA-BR. Fonte: Charlie Rabello.	179
Figura 50 – <i>Performance</i> Sobre/Vidas. Respeito é Bom e Eu Gosto. Diversidade de gênero. Alunos Liceu, São Luís-MA-BR. Fonte: Charlie Rabello.	180
Figura 51 – <i>Performance</i> Sobre/Vidas. Violência Urbana. Alunos Liceu, São Luís-MA-BR. Fonte: Charlie Rabello.	180

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1. Amostra – Professores / <i>Performers</i>	184
Quadro 2. Amostra – Estudantes	185
Quadro 3. <i>Performance</i> e Criação Contemporânea – Professores / <i>Performers</i>	185
Quadro 4. <i>Performance</i> e Criação Contemporânea – Estudantes	185
Quadro 5. <i>Performance</i> na Esfera Pública – Professores / <i>Performers</i>	186
Quadro 6. <i>Performance</i> e Esfera Pública – Estudantes	186
Quadro 7. <i>Performance</i> e Pedagogia – Professores / <i>Performers</i>	187
Quadro 8. <i>Performance</i> e Pedagogia – Estudantes	188
Quadro 9. A Rainha da Solidão – Professores / <i>Performers</i>	189
Quadro 10. A Rainha da Solidão – Estudantes	189
Quadro 11. A Rainha da Solidão e a Pedagogia – Professores / <i>Performers</i>	191
Quadro 12. A Rainha da Solidão e a Pedagogia – Estudantes	191

INTRODUÇÃO

A presente tese visa investigar a *performance* enquanto arte contemporânea inscrita na esfera urbana, considerando a noção de “lugar” e a de “não lugar” no teatro além de revelar a posição do espectador no atual contexto.

Assim, a reflexão é fruto do interesse pelo estudo da arte contemporânea a partir das categorias cênicas, em especial a *performance* e sua abrangência na interação humana, bem como da necessidade de se pensar sobre o momento histórico no qual vivemos, reconhecendo que estamos diante de uma grande liberdade de expressões, de uma pluralidade nunca antes experienciada.

Esta tese decorre de uma investigação assente em quatro temas principais: espaço, *performance*, espectador e pedagogia. Deste modo, o objetivo desta jornada foi o de sistematizar conhecimentos partindo destes quatro pontos que integram os capítulos do trabalho.

O presente estudo buscou compreender o espaço cênico contemporâneo por meio das formas de apropriação do espaço urbano, bem como por meio de apresentações artísticas no espaço do “não lugar”. O espaço do “não lugar”, foi assim chamado por Marc Augé referindo-se aos lugares de passagem, sem identidade ou memória, como por exemplo, os aeroportos, trevos rodoviários, hotéis, entre outros. É partindo da investigação artística por meio da produção nestes diferentes espaços que se pretendeu verificar como o espaço toca o público e como o público ressignifica o espaço partindo das experiências vividas em cada um deles. Nesse sentido, os espaços também estabelecem as relações de diálogos, trocas e experiências no decorrer da pesquisa.

Nas análises empreendidas considerou-se a natureza da *performance* enquanto uma linguagem artística que não se restringe aos tradicionais conceitos de arte e, tendo em vista que a mesma está em pleno momento de experiências e investigações, observou-se que a cada dia ela vai ganhando mais espaço para debates e controvérsias nos mais diferentes ambientes, inclusive o ambiente acadêmico. A *performance* é uma linguagem artística que se refere ao “aqui e agora”, à atualidade e, portanto, responde ao momento estético e ao contexto histórico-artístico na qual é criada e presenciada.

Sendo assim, esta é uma proposta que tem como objetivo investigar a condição do espectador contemporâneo por meio da sua relação e da participação em *performances*, sejam elas no lugar tradicional da arte, sejam elas em espaços públicos e/ou na esfera

pública. Para tanto, partiu-se do reconhecimento de significantes mudanças no contexto cênico espacial, investigando o espaço urbano e o espaço do “não lugar”. Deste modo, o objetivo principal foi dissertar sobre a *performance* e sua contribuição para a produção artística contemporânea.

Para a construção desta tese foi necessário idealizar e realizar a *performance* A Rainha da Solidão, com o intuito de pensar a sociedade contemporânea por meio da solidão proposta pela personagem da Rainha e também refletir sobre os diferentes meios de relacionamentos construídos entre esta e seus espectadores. Foi possível nessa jornada descrever a partir de um exercício crítico, os diversos caminhos percorridos e os olhares dos espectadores em torno das aparições da Rainha. Além disso, foi realizada uma análise dos momentos compartilhados nos diferentes espaços de sua apresentação.

Os direcionamentos teóricos foram realizados a partir da leitura de uma bibliografia especializada sobre o tema aqui proposto e, mais especificamente, por meio do princípio de Art Based Research (ABR). Deste modo, para se construir a estrutura da pesquisa levou-se em conta alguns títulos indispensáveis para o alicerce teórico e prático da tese. Entre eles, destaco o pensamento de José Quaresma que em seu livro *Investigações em arte* (2015) discute a questão da “suprema ironia de um artista se declarar investigador em Arte” (QUARESMA, 2015, p. 200). A investigação baseada na prática artística do pesquisador permite uma caminhada em meio a experiências e assimilação dos livres métodos de investigação. Nesta perspectiva, o autor destaca que:

A assimilação de que queremos falar é aquela que resulta da condição de estarmos imersos nos espaços e suspensos nos cordões entre as coisas, estarmos antes de tudo embebidos da “carne do mundo”, mas não só do ponto de vista da sensibilidade. Estamos igualmente implicados na fecunda complexidade humana, cultural e artística do mundo, isto é, estamos pré-lançados no “mundo da vida” [...] podendo este, uma vez interligado ao território dos nossos interesses de pesquisa, vir complementar, alargar, e até hibridizar os métodos de investigação em artes de que podemos dispor. (*idem, ibidem*. p. 201)

É partindo da investigação por meio da prática da *performance* intitulada A Rainha da Solidão, que se buscou desenhar poeticamente o espaço de suas aparições e sistematizar conhecimentos por meio das experiências vividas. Foi também pensando em como a pesquisa poderia contribuir para o cenário artístico e pedagógico que a mesma foi discutida no ambiente cênico acadêmico, a fim de melhor analisá-la enquanto aporte pedagógico.

Para a redação do trabalho, a tese foi subdividida em cinco capítulos. O primeiro aborda a questão do espaço no teatro e na *performance*. Para tanto, foi necessário fazer um percurso por meio da leitura de obras que pudessem contribuir na compreensão de tais questões. Assim, o contributo de Martin Heidegger teve uma relevância fundamental para as indagações propostas, adaptando-se aos objetivos aqui empreendidos, como por exemplo, a sua noção do “habitar poeticamente o espaço”. O filósofo salienta o fato de que habitar poeticamente está tanto relacionado a forma de habitar o mundo, como a experiência da associação do homem em contato com o mundo habitado pela arte.

Na esteira destas considerações, destaco a noção de espaço e instalação da arte nos espaços, por meio dos argumentos teóricos propostos por Quaresma, Pallasmaa, Foucault, Silvano, Bachelard entre outros. Na obra *A poética do espaço* de Bachelard, o autor busca perceber o homem e sua relação com os seus espaços, construindo assim uma nova visão de mundo. Em suas reflexões ele chama atenção para a casa, o sótão, o porão, a cabana, o armário, entre outros. E é precisamente nessa relação que o homem cria com o espaço, que destaco o discurso do filósofo para compreender que “é preciso amar o espaço para descrevê-lo tão minuciosamente como se nele houvesse moléculas de mundo, para enclausurar todo um espetáculo numa molécula de desenho” (BACHELARD, 2000, p. 167).

No livro de Quaresma, *Instalar e habitar picturalmente o mundo*, ele vem somando frente as reflexões contemporâneas no que diz respeito ao pensar, interpretar e vivenciar uma obra de arte. Para Quaresma essas instalações podem: “proporcionar a participação do espectador em actividades instalativas imprevistas, ou actos previsíveis, mas livres, ou actos imersivos esteticamente programados, ou então, indução de situações intersubjectivas” (QUARESMA, 2015, p. 413).

Filomena Silvano, em *Antropologia do espaço*, promove reflexões em torno de autores contemporâneos que discutem sobre o espaço. A autora faz uma notável síntese investigativa sobre diferentes considerações em torno do espacial enquanto suporte de memórias, bem como levanta considerações acerca da cultura na contemporaneidade.

No que corresponde a história do teatro mundial, um dos elementos que ganhou destaque se refere às mudanças ocorridas ao longo dos séculos no que diz respeito à sua estrutura, sua forma e suas funções. No entanto, foi possível trazer para o debate o “não lugar” do teatro e a multiplicidade dos “não lugares”, bem como a percepção do nascimento de um “novo não lugar”. Tomemos como “novo não lugar” o lugar virtual,

ou seja, o lugar das telas, dos aparelhos eletrônicos, das redes sociais. Imperioso observar que as pessoas estão sempre afixionadas nas telas dos seus celulares, mesmo estando nas ruas, ou em um aeroporto, ou nos metros, normalmente elas estão tomadas por este “novo não lugar”. Perdemos a capacidade de olhar uns aos outros “ao vivo”, ou mesmo apreciar as paisagens urbanas, pois estamos com os nossos olhos voltados para as telas dos aparelhos telefônicos. Essa fixação no “novo não lugar” é muito comum e pode ser observada em nosso cotidiano, basta olhar para as pessoas nos diferentes espaços urbanos em que transitamos e iremos observar essa obstinação pelo mundo tecnológico.

Assim, o intuito foi tomar os espaços, bem como os “não lugares” como elemento norteador para apresentações de *performances*, tendo como foco para o início do processo, o espaço urbano. O *performer* possui diferentes formas de ver o espaço, além de propiciar a eclosão de sentimentos e salientar sentidos para um olhar redimensionado diante de um ambiente (ou atmosfera humana) de um espaço. Assim, “é a avaliação ambiental que irá gerar a conduta, a atividade diante do espaço” (BULHÕES, 2004, p. 25). E, é neste sentido, que o ator multiplica as asas da sua imaginação, pois, “incessantemente a imaginação imagina e se enriquece com novas imagens” (BACHELARD, 2000, p. 19) e propicia um novo olhar diante da realidade. Deste modo, há aqui um interesse na relação entre *performance* e esfera pública, reconhecendo nesse caminho uma zona profícua para debates e reflexões em torno dos diferentes assuntos referentes à experiência contemporânea da obra de arte.

O segundo capítulo desenvolve questões sobre a *performance art*, considerações sobre os estudos da *performance* e o teatro performativo. Por ser tão abrangente e por misturar várias linguagens artísticas, a *performance* evita conceitos que a delimitem. Tem seu surgimento marcado pelas origens das artes de vanguardas e se torna a própria vanguarda na arte. A *performance* redefiniu a cultura artística, gerou influências no mundo em todas as formas de fazer arte e contribuiu para uma nova estética nas práticas do teatro contemporâneo.

Assim, os discursos de Fischer-Lichte são relevantes, pois, a mesma afirma que quando se fala em teatro, também se fala em *performance*. Autores como Glusberg, Schechner, Lehmann, Féral entre outros, são norteadores para os debates relacionados a esse tema, desempenhando grande influência intelectual nesta área. É importante reconhecer neste debate que as fronteiras conceituais se fundem, uma entra no território da outra, o que impede de nos fecharmos em conceitos rígidos, na medida em que o fazer

artístico contemporâneo marca uma produção heterogênea, rompendo tradições seculares e ampliando a diversidade estética deste fazer artístico. Para Féral:

O processo performativo age diretamente no coração e no corpo da identidade do *performer*, destruindo, reconstruindo seu eu (moi), sua subjetividade sem a passagem obrigatória por uma personagem. A *performance* toca o sujeito que vai para a cena, que se produz, que executa. (FÉRAL, 2008, p. 83)

As inúmeras possibilidades e variações do fazer teatral na atualidade, constituem um requintado conhecimento estético, um aguçado retrato da produção da arte contemporânea. E, sem dúvida, a *performance* ajuda no desenho dessas formas e estéticas artísticas que mais se evidenciam nos dias de hoje.

No terceiro capítulo, as reflexões giraram em torno do espectador contemporâneo, reconhecendo sua importância enquanto um “jogador” no processo da arte, seja ela instalativa, performativa ou outra qualquer. Destacou-se sua participação ligada a uma “obra em movimento”, que se situe fora dos padrões tradicionais de apreciação artística. A indagação sobre como nasce o espectador foi aqui proposta. Assim, questões sobre como se estabelece a relação entre espectador e espetáculo em diferentes momentos históricos são levantadas. Além disso, são analisadas motes com a presença do espectador nos espaços públicos, tanto em qualquer lugar do mundo quanto em galerias de arte, além de espaços convencionais de apreciação artística. Neste caminho, foi feito um importante levantamento em torno de conceitos e reflexões de diferentes autores, com o intuito de se pensar o espectador enquanto “jogador” participante, possibilitando uma vivência incorporativa na obra de arte. Para Rancière um dos posicionamentos do espectador na contemporaneidade é que:

O espectador deverá ser subtraído à posição de observador que examina calmamente o espetáculo que lhe é proposto. Deverá ser desapossado desse domínio illusório e arrastado para dentro do círculo mágico da acção teatral onde trocará o privilégio do observador racional pelo de um ser na posse das suas energias vitais integrais. (RANCIÈRE, 2010, p. 11)

Claire Bishop também desenvolve reflexões de grande importância quando a abordagem em torno do espectador e da arte participativa. A autora faz um levantamento em seu livro *Artificial hells* sobre diversos estudos de casos em torno de grupos de teatro, de artistas, diretores que no Brasil e no mundo, por meio de suas práticas e pesquisas em volta do teatro, inauguram diferentes formas do espectador se relacionar com as obras.

No quarto capítulo, partiu-se da prática da construção de uma *performance* intitulada A Rainha da Solidão e nele foi descrito todo o processo de criação desta, além de relatar suas aparições. A obra foi idealizada no primeiro semestre do curso do doutoramento e foi trabalhada durante um ano e três meses até ser concebida e ter dado início às suas apresentações. Tal *performance* foi fruto de uma pesquisa realizada a partir de emoções individuais e sociais que transitam na atualidade, e como resultado destas reflexões foi escolhida o tema “solidão” com o objetivo de se pensar o homem contemporâneo e seus entrelaçamentos na diversidade dos cenários atuais. A solidão é um sentimento, sem dúvida, um dos mais perturbadores, seja ele manifestado solitariamente ou mesmo enquanto solidão acompanhada, ou solidão na multidão.

O propósito da A Rainha da Solidão foi compreender o homem contemporâneo enquanto fruto de uma “vida líquida”, conceituado assim por Zygmunt Bauman. Para este autor, a sociedade contemporânea e muitas relações nela estabelecidas são descartáveis e considera ainda que nada é feito para durar. Nunca, historicamente, tivemos tantos meios tecnológicos para nos aproximarmos uns dos outros e, ao mesmo tempo, nunca estivemos tão distantes uns dos outros. Para embasar as reflexões em torno da solidão, encontrei um escopo privilegiado nas obras de Lispector, Beckett, Maupassant, Shopenhauer, entre outros.

A *performance* A Rainha da Solidão foi apresentada em três países: Brasil, França e Portugal, e em espaços distintos nestes países, tais como galerias de arte, museus, universidades, espaços urbanos e “não lugares”. A finalidade foi conceber diferentes formas de interação com o espectador, além de diferentes maneiras do público se relacionar com a personagem, já que as apresentações da *performance* eram vivenciadas sob diferentes aspectos.

No decorrer das suas apresentações, a Rainha foi sempre acompanhada pelo cineasta Leandro Guterres que, posteriormente, criou um vídeo-*performance* dos vários momentos das apresentações realizadas no Brasil, na França e em Portugal. O material fílmico teve como objetivo o registro visual da obra, bem como o de ser utilizado para fins acadêmicos para uma melhor compreensão em torno da A Rainha da Solidão.

Por fim, no quinto capítulo, foi empreendido uma investigação em torno da *performance* com o espaço público enquanto possibilidade pedagógica, explorando desta forma a pluralidade das experiências performativas e cênicas e a riqueza projetual daí adveniente. De fato, o teatro e a *performance*, são experiências fundadoras da interação

humana e constituem uma experiência profícua para tais indagações, permitindo a exploração intra-perfomática de nós próprios e inter-performativa de uns com os outros.

As transformações materiais e culturais ocorridas no decorrer dos séculos XX e XXI propiciaram mudanças significativas na experiência artística. A partir destas considerações foi possível pensar como a pedagogia também incorporou tais mudanças e refletiu, além disso, as possibilidades existentes no que concerne ao trabalho com a *performance* e a formação do professor de teatro, bem como o teatro/*performance* aplicado na formação do indivíduo, seja na educação formal, seja na não formal.

Torna-se expressivo salientar o trabalho do educador por meio da *performance* e, neste sentido, compreender as possibilidades e dificuldades quanto ao uso dessa linguagem enquanto ferramenta pedagógica em relação às aulas e às apresentações públicas durante as encenações realizadas por educadores e alunos.

Neste capítulo, apresento parte da minha trajetória profissional, tanto aquela ligada às produções artísticas quanto aquelas referentes às produções acadêmicas, a fim de deixar claro as minhas escolhas e os interesses que motivaram este estudo.

Ainda neste capítulo foram estabelecidos possíveis entrelaçamentos entre a *performance*, a esfera urbana, o espectador e a pedagogia teatral. A *performance* é certamente um caminho para redimensionar a educação, pois, enquanto manifestação cultural sempre foi um componente fundamental da formação humana. Com o seu poder de indagação esta linguagem permite práticas nas quais oferece possibilidades de criar, de investigar, de superar obstáculos, de desenvolver potencialmente relações consigo e com o outro, além de um contato direto com o público resultando numa troca de conhecimentos e saberes diversos.

No que diz respeito às análises no âmbito pedagógico, utilizou-se como metodologia de coleta de dados um questionário, respondido por 10 professores, de diversas localidades do Brasil e de Portugal e de diferentes áreas artísticas que, na sua maioria, atuam e/ou possuem pesquisa no campo da *performance*. Foi também realizado um *focus group* com alunos de um mestrado de educação artística – especialização em teatro, para debatermos assuntos em torno da *performance* e sua inserção no ambiente acadêmico e na escola de educação básica. O intento desse processo foi levantar reflexões em torno da *performance* A Rainha da Solidão e sua contribuição para o trabalho do teatro educador e, em particular, identificar possíveis formulações para se pensar nela enquanto um recurso pedagógico.

O trajeto percorrido em torno da *performance* no âmbito pedagógico deu-me a oportunidade de confrontar a minha própria prática com a *performance*, analisando as diferentes possibilidades, bem como ainda me exercitando nos encantos e frustrações da aplicação dessa linguagem no ambiente acadêmico.

1. LUGARES E “NÃO LUGARES” NA DRAMATURGIA E NA *PERFORMANCE*

O presente capítulo aborda questões referentes ao espaço e as diversas possibilidades de o habitar por meio da obra de arte, além do espaço cênico e as diferentes mudanças ao longo do tempo. Também traz reflexões sobre o espaço urbano e a multiplicidade do espaço do não lugar na sociedade contemporânea.

1.1. Descobrir e habitar poeticamente o espaço.

Toda pessoa deveria então falar de suas estradas, de suas encruzilhadas, de seus bancos. Toda pessoa deveria fazer o cadastro de seus campos perdidos.

Bachelard (2000, p. 31)

Paris, 11 de março de 2016, sexta feira, dia cinza de inverno, foi quando adentrei pela primeira vez no famoso cemitério *Père-Lachaise*. Naquele momento fui tomada por um mundo de sensações, um labirinto se abria aos meus olhos, uma espécie de portal para o encontro de grandes personalidades que inebriaram minha formação artística. O desejo era de fazer uma visita as celebridades que por ali “moravam” e que motivaram minha curiosa ida ao lugar.

Os cemitérios sempre foram um espaço de grande fascínio, eles não se configuram somente como um lugar para o fim, onde se encerra, mas, sobretudo, como um espaço onde se inicia um recanto de memórias, de grandes histórias e com um gigantesco acervo artístico. Há muita vida em cada pedaço de concreto que existe ali. A simbologia presente nesse lugar remete a um vertiginoso encontro com o passado, desperta minha condição de dramaturga, pois o silêncio presente dialoga com minhas lembranças pessoais e artísticas e cria ecos, trazem vozes remotas ativando minhas experiências e também minha condição de espectador.

Père-Lachaise é considerado o cemitério mais famoso do mundo e é um dos lugares mais visitados em Paris. Seu “acervo humano” reúne um grande número de personagens relevantes da história, da literatura, da arte, da música, do teatro e da ciência que lá jazem. Nesse sentido, é possível considerá-lo uma cidade que nos permite várias descobertas, um espaço imbuído de simbologia. Ao passear por suas ruas, pude contemplar árvores com os galhos secos formando imensos corredores, o cinza do dia e

o concreto das tumbas predominavam. Talvez por ser inverno o visual tenha corroborado para firmar ainda mais o aspecto mortuário e nostálgico. Cíntia Cristina da Silva explica como esse cemitério, inaugurado em 1804, se tornou reconhecido:

O cemitério recebeu esse nome em homenagem a um padre, Père François de La Chaise, que foi confessor do rei francês Luís 14 no final do século 17. A princípio, ele não empolgou muito os parisienses e certamente ninguém apostaria na época que aquele local tão distante do centro da cidade iria se tornar o cemitério mais popular do mundo. As coisas mudaram quando túmulos de celebridades começaram a ser transferidos para o Père Lachaise. Os escritores Molière e La Fontaine (1621-1695) foram alguns dos primeiros “inquilinos” famosos a chegar. A “importação” de defuntos renomados deu tão certo que o lugar se transformou num dos principais pontos turísticos de Paris. Hoje, mais de 2 milhões de visitantes passam pelo cemitério todos os anos. (SILVA, 2010)¹

São 44 hectares que abrigam mais de 70 mil restos mortais, já foi reduto para mais de 1 milhão de pessoas, o espaço é gigantesco e cada mudança de direção nesse labiríntico lugar revela arquiteturas diversas, formas e obras de arte que imprimem nas tumbas estéticas diferentes. O silêncio inspirador que se espalha confere à experiência diferentes sensações. Por alguns momentos podia até mesmo ouvir a voz de Edith Piaf, ou ainda de atores declamando os textos de Molière me transportando para uma velha Paris do século XVII. A paixão pulsante de Oscar Wilde pode ser sentida por meio do seu túmulo todo marcado de batom, onde diferentes bocas de fãs compartilham desse grande fascínio. Ainda ali pude sentir a dor dilacerante das esculturas nas campas em homenagem as vítimas de *Auschwitz*, e também descobrir o polêmico túmulo de Victor Noir que nos confere uma experiência no mínimo divertida, pois o túmulo possui uma escultura deitada com certa ereção na pélvis, e reza a lenda que ele dá sorte no amor e na fertilidade devido aos milagres proporcionados. Diante de tal fama, mulheres e turistas de vários países querem tocar e se deleitar neste túmulo. Durante minhas andanças pude me deparar com alguns dos nomes que queria encontrar e as emoções conferidas a tais momentos são das mais variadas, revelando simbologias que me convocam a um vertiginoso encontro com o passado, com a história, despertando emoções contraditórias e criação de afetos.

¹SILVA, Cintia Cristina da. *Qual o cemitério mais pop do mundo*. Disponível em: <<http://mundoestranho.abril.com.br/historia/qual-o-cemiterio-mais-pop-do-mundo/>>. Acesso em: 12 jun. 2017.

Na experiência descrita também tive frustrações em não ter encontrado o túmulo de um grande ídolo, o Amadeo Modigliani, com sua esposa Jeanne Hebuter, o que me casou certa insatisfação. Modigliani foi um artista que teve reconhecimento somente após sua morte. Sua obra não apresenta traços de escolas artísticas ou de estilo já pré-existentes, ele criou um estilo único, apresentou uma obra inovadora, pulsante e intensa, sem dúvida revelando a própria vida pujante e boêmia que possuía. Revelam ainda imagens de rostos e pescoços alongados e olhos vazios, especialmente da figura feminina. Sua amada esposa também é um traço forte em sua produção. Jeanne foi, sem dúvida, a grande musa do poeta das tintas. Modigliani teve uma prematura morte aos 35 anos de idade, em 24 de janeiro de 1920. No dia seguinte, grávida de 9 meses, sua companheira cometeu suicídio, saltando do quinto andar de um prédio.

Nessa busca, e cansada de tanta procura em vão, sentei-me num banco e pus-me a pensar sobre o lugar e o porquê de tantos olhares que o mesmo atraía. Por que um cemitério chega a ser um dos lugares mais visitados de uma cidade? Para responder a tal indagação, torna-se relevante destacar Foucault, quando este afirma que “um cemitério é, em absoluto, um lugar diverso dos espaços culturais comuns. É, porém, um espaço intimamente relacionado com todos os outros sítios da cidade ou estado ou sociedade” (FOUCAULT, 2005, p. 04). Nessa direção, cabe destacar Ítalo Calvino em *Cidades invisíveis*, quando o mesmo diz que “a população renova-se: os dialogantes morrem um a um e entretanto nascem os que tomarão lugar por sua vez no diálogo” (CALVINO, 2015, p. 90). Sendo assim, a população renova-se, porque todos morrem, é a ordem natural da vida. Com isso cria-se uma cidade dentro da cidade, uma cidade que guarda seu passado, que é a cidade dos mortos. Cada sociedade possui relações diferentes com tais cidades de memórias, pois, os cemitérios não são só um espaço geográfico, mas um espaço complexo interminável de simbologias humanas. Ainda nessa obra literária, Calvino conta que na cidade de Eusápia há uma relação bem excêntrica em torno dos mortos:

E para que o salto da vida para a morte seja menos brusco, os habitantes construíram debaixo de terra uma cópia idêntica da sua cidade. Os cadáveres, secos de maneira que fique o esqueleto revestido de pele amarela, são levados lá para baixo para continuarem as ocupações de antes. Destas, são os momentos despreocupantes que têm a preferência: a maior parte deles colocam-nos sentados à volta de mesas postas, ou em posição de dança ou no gesto de tocar trompas. [...] a incumbência de levar para baixo só mortos e colocá-los no lugar desejado está outorgada a uma confraria de encapuçados. Mas ninguém tem acesso à Eusápia dos mortos e tudo que se sabe lá de baixo sabe-se por eles. (*idem, ibidem*, pp. 119-120)

No relato sobre Eusápia, Calvino diz que os encapuçados revelam muitos mistérios entre as cidades dos vivos e a cidade dos mortos. A descrição supõe possíveis mudanças na cidade de baixo e que os mortos realizam inovações nessa cidade oculta, sendo que tais mudanças servem de inspiração na cidade dos vivos, “assim a Eusápia dos vivos pôs-se a copiar a sua cópia subterrânea” (*idem, ibidem*, p. 120). Os próprios encapuçados são confundidos na ordem de pertencimento das cidades, por alguns momentos cogita-se serem os próprios mortos ainda a seguir com seu ofício após sua partida, mas o que não é questionado é o fato de haver muita vida cultural impregnada nessa relação entre os vivos e os mortos e que se revela a partir da analogia estabelecida da população com essa cidade encoberta.

A partir destes relatos, pode-se indagar sobre como o espaço pode tornar-se um lugar poético? Ou será a poesia que emana desse espaço que permite vê-lo poeticamente? Será a forma de habitar o mundo que torna o espaço poético? Que significados possuem na relação espaço/homem?

Em primeiro lugar, o que se pretende aqui é pensar o mundo enquanto um grande espaço habitado artisticamente. É claro que para tanto é necessário nos desarmarmos dos nossos conceitos, ou mesmo preconceitos, para podermos compreender isso a partir de diferentes aspectos, com o intuito de pensar o mundo enquanto uma grande espécie de galeria artística. A noção de que a arte está em todo lugar é refletida no comentário de Heidegger:

Toda a gente conhece obras de arte. Encontram-se obras arquitectónicas e pictóricas nas praças públicas, nas igrejas e nas casas. Nas coleções e exposições, acham-se acomodadas obras de arte das mais diversas épocas e povos. Se considerarmos nas obras a sua pura realidade, sem nos deixarmos influenciar por nenhum preconceito, torna-se evidente que as obras estão presentes de modo tão natural como as demais coisas. O quadro está pendurado na parede, como uma arma de caça ou um chapéu. Um quadro como, por exemplo, o de Van Gogh, que representa um par de sapatos de camponês, vagueia de exposição em exposição. Enviam-se obras como o carvão do Tuhr, os troncos de árvores da Floresta Negra. Em campanha, os hinos de Holderlin estavam embrulhados na mochila do soldado, tal como as coisas de limpeza. Os quartetos de Beethoven estão nos armazéns de casas editoras, tal como as batatas na cave. (HEIDEGGER, 2015, p. 11)

É notório que a noção da obra de arte habitando todos os espaços é uma forma simplificada de perceber sua presença no cotidiano. Afinal as obras de arte não possuem

somente caráter de coisa, há também que considerar toda a complexidade em torno da sua existência, bem como as diferentes experiências estéticas que as mesmas provocam, além de refletir que “a essência da arte é a poesia” (*idem, ibidem*, p. 62). É sabido que o pensamento heideggeriano revela uma influência muito marcante advinda da poesia, em especial de Hölderlin, pois, para ele esse poeta era o maior de todos os poetas. Foi a partir do poema “No azul sereno floresce” precisamente no verso “[...] poeticamente o homem habita [...]” (HOLDERLIN, 2000, p. 209) que o filósofo tem como ponto de partida pensar sobre o homem e sua essência a partir de diferentes perspectivas. Para Heidegger habitar não está ligado a residir, no sentido de moradia, e sim na forma que ocupamos o espaço, não se trata de quando se estar no mundo, mas de que maneira nos relacionamos com o mundo, pois não habitamos dentro do mundo e sim junto a ele, “habitar continua sendo simplesmente um modo de comportamento humano, dentre tantos outros” (HEIDEGGER, 2012, p.166) mas “dizem que é a poesia que permite ao habitar ser um habitar. Poesia é deixar-habitar, em sentido próprio” (*idem, ibidem*, p.167). Sendo assim, “a poesia constrói a essência do habitar” (*idem, ibidem*, p.179). O filósofo pontua que para um poeta esse viver poeticamente é compreensível, mas o habitar para o homem comum talvez fosse incompatível com essa poesia, pois, nesse sentido, estaríamos asfixiados por uma sociedade centrada no trabalho, em busca de sucesso, dos lazeres banais, entre outros. Nessa perspectiva, o homem estaria vivendo em tempos de angústia, sufocado por carências e solidão e, dessa forma, a poesia se apresentaria mais como uma referência literária de forma saudosa, alheia à sua realidade. Assim, “[...] um habitar só pode ser sem poesia porque em sua essência, o habitar é poético. Um homem só pode ser cego porque, em sua essência, permanece um ser capaz de visão” (*idem, ibidem*, p. 179). Benedito Nunes, filósofo brasileiro e especialista na obra de Heidegger, analisa do seguinte modo o conceito heideggeriano de “habitação poética”:

Talvez signifique, numa conversão poética do pensamento - paradoxal conversão por certo, em contraste com a diretriz calculadora, utilitarista da civilização técnica dominante da época - usufruir da terra como terra. E que é usufruir da terra como terra senão habitar a linguagem como linguagem, que é o que permite ligar a terra ao céu pela palavra fundadora? [...]. Habitar poeticamente a terra não se extrapolaria nem para cima nem para baixo: é um ficar ético ou ontológico, no entre-dois, que são quatro (*die Vier*, a Quadrindade), entre o céu e a terra, entre os deuses e os homens, ou entre os mortais e os imortais, mas como uma força de cultivo, mais primitiva do que a cultura, misto do *colere* (amanho da terra, trato do solo) e do *aedificare* latinos, pelo qual o poético antecederia e ultrapassaria a literatura. (NUNES, 2000, p. 15)

Ver-se no habitar poeticamente, uma espécie de escolha, uma maneira de se conectar com o mundo, não se tratando de poesia literária, mas de sentir e experienciar a vida como uma espécie de chamamento, uma forma afetiva de se relacionar com o espaço: “ [...] O habitar “poético” é precisamente o que arranca os homens da terra. Pois o “poético” parece pertencer, quanto ao seu valor poético, ao reino da fantasia. O habitar poético sobrevoa fantasticamente o real” (HEIDEGGER, 2012, p. 169). O habitar poético é, pois, um estado de espírito.

Tomemos essa noção de habitação poética para pensar o espaço enquanto um grande celeiro de um habitar artístico, adaptando aos nossos objetivos de que a noção de habitação poética está aqui ligada a instalar artisticamente o mundo: “instalar não quer dizer aqui o mero colocar” (*idem, ibidem*, p. 34). Nesse sentido, o habitar poeticamente não só está ligado a forma de relacionamento com o mundo, mas, sobretudo, a relação dessa experiência do homem em contato com o mundo habitado com a arte, como uma necessidade de satisfazer a alma por meio do campo estético. Nesse sentido, Quaresma aponta que:

[A] transitividade entre o homem e o mundo instalado, encontre-se este mundo instalado relacionado ou não com a instalação artística (toda instalação artística é também uma instalação de mundo, mas o contrário não é necessariamente verdadeiro) tem muitas formulações, dependendo dos sistemas e “credos” ontológicos em que cada época está mergulhada. (QUARESMA, 2016, p. 892)

Sendo assim, podemos pensar numa instalação de mundo por meio do fazer artístico, não somente no sentido de instalação em que as artes visuais instauraram, mas, sobretudo, se referindo a uma produção artística que possa habitar o mundo por meio da performatividade, visto que o espaço é um rico universo simbólico e a partir dele podemos pensar sobre cultura, sociedade, utilidade, imaginação e também sobre performatividade. É no campo da presença humana que o espaço é habitado e nele há um devir e uma vasta possibilidade de sentir e de transmitir sensações e apropriação diversa. Por meio da experiência do lugar é possível pensar sobre a relação que o espectador tem ao habitar diferentes espaços e quais os estímulos lhes são tocados, quais provocações estéticas lhes são conferidas. Portanto, há um diálogo que se estabelece nesse contato, considerando

que são as pessoas que modificam a forma e a funcionalidade, ou seja, eu afeto o espaço e também sou afetada por ele.

A obra de arte, quando inserida num determinado lugar, confere, tanto à obra quanto ao espaço, um sentido novo. A mesma obra colocada em outro espaço provavelmente lhe será atribuída significativas mudanças. Esta diferente percepção se dá pela prática em entranhar-se nos múltiplos espaços públicos vivenciando experiências distintas, se permitindo e se pondo aberto para assimilar e dialogar com os signos presentes em cada espaço. Nesse sentido, o espaço não é somente físico e estático, mas abstrato pela apropriação do mesmo em concomitância com diferentes tempos, sentimentos e sensações. Como diria Pallasmaa

ao experimentar a arte, ocorre um intercâmbio peculiar: eu empresto minhas emoções e associações ao espaço e o espaço me empresta sua aura, a qual incita e emancipa minhas percepções e pensamentos. Uma obra de arquitetura não é experimentada como uma série de imagens isoladas na retina, e sim em sua essência material, corpórea e espiritual totalmente integrada. Ela oferece formas e superfícies agradáveis e configuradas para o toque dos olhos e dos demais sentidos, mas também incorpora e integra as estruturas físicas e mentais, dando maior coerência e significado à nossa experiência existencial. (PALLASMAA, 2011, p. 11)

Com o intuito de compreender o espaço público enquanto espaço também artístico, cabe ressaltar que “posso chegar a um espaço espaço vazio qualquer e fazer dele um espaço de cena. Uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa – e nada mais é necessário para que ocorra uma ação teatral” (BROOK, 2016, p. 07). E, é nesse cenário cênico, nesse grande palco que é a cidade, que se pode habitar artisticamente o espaço e lançar um convite para os diálogos, considerando que:

A arquitetura, como todas as artes, está intrinsecamente envolvida com questões da existência humana no espaço e no tempo; ela expressa e relaciona a condição humana no mundo. A arquitetura está profundamente envolvida com as questões metafísicas da individualidade e do mundo, interioridade e exterioridade, tempo e duração, vida e morte. [...] A arquitetura é o nosso principal instrumento de relação com o espaço e o tempo, e para dar uma medida humana a essas dimensões. Ela domestica o espaço ilimitado e o tempo infinito, tornando-o tolerável, habitável e compreensível para a humanidade. Como consequência dessa interdependência entre o espaço e o tempo, a dialética do espaço externo e interno, do físico e do espiritual, do material e do mental, das prioridades inconscientes e conscientes em termos de sentidos e de suas funções e interações relativas tem um papel essencial na natureza das artes e da arquitetura. (PALLASMAA, 2011, pp. 16-17)

A arquitetura aqui referida pode estar relacionada tanto para um edifício, quanto para uma praça, ou qualquer tipo de construção urbana que cria relacionamentos com o humano. Desta forma, as palavras de Pallesmaa servem para evocar a relação do indivíduo com o espaço físico, abrangendo todo tipo de construção arquitetônica que desenha uma cidade criando relacionamento com seus habitantes. Para enfocar ainda mais a temática, é necessário pensar o espaço enquanto um lugar cheio, preenchido de acontecimentos e identidade, com funções diversas, espaços heterogêneos, também hierárquico.

[N]ão habitamos um espaço homogêneo e vazio, mas, bem pelo contrário, um espaço que está totalmente imerso em quantidades e é ao mesmo tempo fantasmático. O espaço da nossa percepção primária, o espaço dos nossos sonhos e o espaço das nossas paixões encerram em si próprios qualidades à primeira vista intrínsecas: há um espaço luminoso, etéreo e transparente, ou um espaço tenebroso, imperfeito e que inibe os movimentos; um espaço do cima, dos píncaros, e um espaço do baixo, da lama; há ainda um espaço flutuante como água espargindo e um espaço que é fixo como uma pedra, congelado como cristal. (FOULCAULT, 2005, p. 04)

É perceptível que o filósofo faz referência aos espaços internos, mas para nos relacionarmos com os espaços externos nossa percepção pessoal influencia diretamente na nossa leitura e compreensão do lugar. Existe um laço imanente entre identidade e espaço. Dentro das relações existentes entre homem e espaço, é possível destacar as palavras de Filomena Silvano, quando ela analisa a obra de Raymond Ledrud *Os modos de espacialização*:

[O]s diferentes espaços [...] resultam por um lado de uma dinâmica processual universal e, por outro, da aplicação de modalidades particulares – distinguem-se pela presença ou ausência de uma série de pares de categorias: forma; matéria; finito; infinito; homogêneo; heterogêneo; interior; exterior; aberto; fechado; contínuo; descontínuo. [...] O espaço é tratado como qualquer coisa vazia – em que as coisas estabelecem entre si relações de exterioridade – e por isso é passível de sofrer todas as modificações desejadas: pensamos o espaço como qualquer coisa a que devemos dar forma, e as nossas práticas sociais orientam-se nesse sentido. Num espaço homogêneo e infinito pode-se fazer qualquer coisa em qualquer lugar. (SILVANO, 2010, pp. 54-55)

A detecção de diferentes formas de percepção espacial nos coloca frente a um alargamento de possibilidades em compreender a ocupação e a apropriação simbólica e

artística diante do espaço. E o enfoque desta pesquisa reside em abordar esse relacionamento espacial e nossa apreensão diante de uma ação artística. Para tanto, é preciso perceber que “o espaço convida à ação, e antes da ação a imaginação trabalha. Ela ceifa e lavra. Seria preciso falar dos benefícios prestados por todas essas ações imaginárias” (BACHELARD, 2000, p. 31). Pois, o espaço nos lança para diversas interpretações simbólicas nos transportando da percepção frente ao real para um estado de quimera. E é precisamente nessa relação de utopia artística que vislumbro a experiência da performatividade transitando no espaço urbano, enquanto um grande palco de manifestação artística e cultural, provocando no espectador, ou, como diria Walter Benjamin quando se refere a passante,² um mergulho na subjetividade estética e espacial.

1.2. Da multiplicidade do espaço no teatro

O espaço teatral é efêmero, escrito no vento, e só se configura quando o público se encontra diante do fenômeno teatral. É resultante da integração entre o espaço real e o simbólico e sua dupla natureza é percebida por cada espectador de maneira diferente.

Bulhões (2004, p. 32)

O espaço teatral é o lugar da ação, é onde acontece a atividade teatral. Esse espaço está imbuído de significados, reunindo signos especializados que o determinam enquanto lugar de cena, de jogo, de espetáculo e de relação entre cena e espectador. Contudo, além dos edifícios construídos para apresentação de espetáculos, qualquer lugar pode servir para esse fim desde que lhe seja atribuído sentido e intenção de teatralidade. É dessa inteligível relação entre o ator e o público que norteia o principal caminho do fazer teatral.

O espaço utilizado historicamente pelo teatro se apresenta de forma variada. Como disse Rancière, tudo já foi usado como espaço teatral e de fato é bem verdade. As principais mudanças se manifestam diante dos interesses sociais, políticos e espaciais de cada época: “o teatro surgiu então como uma forma de constituição estética – da constituição sensível – da coletividade” (RANCIÈRE, 2010, p. 13). Ao pensar no

² Walter Benjamin a partir da análise da obra *As flores do mal* de Baudelaire, em torno da poesia *A uma Passante*, alude à personagem do soneto enquanto a transeunte na multidão. BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas III: Sobre alguns temas em Baudelaire*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 118.

surgimento do teatro, pode-se observar que os espaços utilizados pelo homem primitivo em louvor aos seus deuses eram lugares circulares aonde os mesmos dançavam e cantavam ao ar livre, tornando aquele sítio um espaço sagrado. Os gregos, que conceituaram o teatro e o construíram (*Theatrón*), criaram uma arena escavada nas encostas das montanhas, que era dividida em dois segmentos – *Skené* e *Kóilon* – separados pela *Orchestra*. Esses espaços foram utilizados não só para louvar os seus deuses, como também para apresentação das tragédias e comédias promovidas pelo Estado, que tinha função pedagógica a serviço do governo. Em Roma, perpetua-se a influência dos edifícios gregos, só que, nesse caso, construídos em terrenos planos, devido aos *Arcos Plenos* (herdados pelos etruscos). Também apresentam significativas mudanças como a orquestra em semicírculo (não mais voltada para a representação do coro como na Grécia e sim como lugar seletivo para o espectador) e a *Skené* que é chamada de *Scaena*, surgindo novos elementos como, por exemplo, a cortina de palco. Destaca-se, posteriormente, a construção dos imponentes anfiteatros como o *Coliseu*³, onde a arena de representação fica no meio e os espectadores a circundam.⁴

Durante a Idade Média, algumas Igrejas foram utilizadas como espaço teatral. O clero passava a fazer uso do teatro a fim de catequizar o povo, utilizando-o com fins pedagógicos a serviço da igreja. A princípio, o altar era o principal palco a ser utilizado, mas, posteriormente, faziam representações nos adros e pórticos de entrada. Essas apresentações avançaram para a praça pública e também para a construção dos carros-palco⁵, para apresentações realizadas durante as procissões.

No século de ouro espanhol (Séc. XVII), foram criados os Corrales para apresentações dos espetáculos. Eram espaços construídos a partir de um pátio cercado por casas em três lados, sendo o quarto lado aberto para a rua. Tratava-se de uma estrutura simples com um tablado a céu aberto. Na Inglaterra, durante esse mesmo período, foi criado o palco elisabetano, assim denominado em homenagem à Rainha Elisabeth que muito contribuiu para as artes cênicas. Ainda no século XVI, em pleno renascimento, a

³ Anfiteatro para as lutas de gladiadores e outras representações e ostentações públicas.

⁴ Cf. BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

⁵ As origens dos carros-palcos remontam a 1264, quando o Papa Urbano IV instituiu a festa de *Corpus Christi*, que foi depois celebrada com procissões solenes por toda a Europa. Cf. BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 208.

Itália se destacava pela criação do famoso palco italiano, ou teatro italiano, que se perpetuou por centenas de anos enquanto modelo universal de espaço teatral, apresentando-se como uma caixa mágica que pode ser utilizada por meio de infinitas possibilidades, desde truques e cenas que causam ilusão até ao uso das novas tecnologias que são comumente utilizadas na atualidade.⁶

Existe, desde sempre, uma apropriação da própria cidade como palco para o teatro e cada período histórico fornece formas diferenciadas quanto à utilização desses espaços urbanos. Pode-se destacar que muitas encenações realistas e naturalistas servem-se dos espaços reais para suas montagens. Erika Fischer-Lichte, em seu texto *Discovering the spectator*, se refere ao abandono dos espaços cênicos tradicionais e ao uso dos espaços naturais e/ou locais originais, como, por exemplo, florestas, praças, ruas, entre outros. A opção por esses espaços não resulta da intenção de criar uma atmosfera de ilusão no espectador, mas, como a autora afirma, “a encenação teatral do evento histórico no local do seu real acontecimento [...] (funciona) para provocar os espectadores para uma espécie de autorreflexão, tornando-os conscientes de suas próprias realidades como material que eles podem ativar e criar” (FISCHER-LICHTE, 1997, p. 50). O espaço público sempre teve grande adesão por parte dos artistas para a prática performativa. Para além dos mais comuns, como as ruas e as praças, é imperioso mencionar também os famosos espaços inusitados, tais como boates, banheiros, lanchonetes, bares, cemitérios, hospitais, presídios, igrejas, e tantos outros que também serviram e servem de lugares para apresentações de cenas teatrais.

Novos espaços de teatro no início do século XX foram construídos em função da melhor relação entre o ator e o espectador. Nesses projetos e construções se buscava a criação de melhores condições para diferentes cenas e ações dos atores, favorecendo as diferentes possibilidades de movimentos e interação com o público. Adolphe Appia, Artaud, Piscator, Gropius, Grotowski, entre outros, nos permitiram por meio de suas pesquisas e construções pensar novas estruturas de espaços teatrais, redimensionando o olhar para a estética teatral, bem como para a relação vivida com os espectadores. É a partir das necessidades de romper com as formas estruturais do palco italiano que se busca por espaços não convencionais que satisfaçam os anseios de novas perspectivas: “a

⁶ *idem, ibidem.*

invenção de um novo teatro implicava a transformação das relações entre plateia e espetáculo; ou seja, em última análise, a explosão do palco” (ROUBINE, 1998, p. 87).

As modificações sofridas pelo espaço cênico estão intrinsicamente relacionadas ao tempo. Cada período histórico apresenta transformações, fruto das mudanças sociais, políticas e culturais nas cidades, e a arte espelha tais alterações. Sendo assim, surge a necessidade de adaptar e criar novos espaços para satisfazer as transições nas cenas artísticas. As transformações dos espaços funcionam como espelhos dos diferentes tempos e, nesse sentido, o teatro não se localiza em espaços fictícios, mas, sobretudo, em espaços históricos, ou seja, “espaços reais – espaços que existem e que são formados na própria fundação da sociedade” (FOULCAULT, 2005, p. 03).

É importante pontuar que todas as mudanças ocorridas ao longo dos tempos transformam o cenário arquitetônico e urbano nas cidades. Refletir sobre o espaço na atualidade é também ponderar sobre as transformações sofridas ao longo dos séculos. E, nessa direção, Foulcault considera que:

[A] nossa época talvez seja, acima de tudo, a época do espaço. Nós vivemos na época da simultaneidade: nós vivemos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado-a-lado e do disperso. Julgo que ocupamos um tempo no qual a nossa experiência do mundo se assemelha mais a uma rede que vai ligando pontos e se intersecta com a sua própria meada do que propriamente a uma vivência que se vai enriquecendo com o tempo. (*idem, ibidem*, p. 01)

É preciso acompanhar o mundo, identificando suas heranças, suas tradições e também seus conflitos. O espaço na contemporaneidade reflete a multiplicidade da vida, dos novos tempos, e é preciso perceber como é o mundo contemporâneo e como é o homem que habita neste mundo. Este estudo procura encontrar respostas para estas questões, embora esteja ciente de que não poderá dar conta da pluralidade do momento em que estamos inseridos. Serão pontuados a seguir alguns deslocamentos importantes para perceber a multiplicidade dos espaços no século XXI.

1.3. A proliferação dos “não lugares”

Cada lugar é, à sua maneira, o mundo.

Milton Santos (2006, p. 213)

Para pensar o espaço na contemporaneidade é necessário refletir sobre as relações das pessoas inseridas nele, para que assim possamos atingir um sentido, uma significação. Vivemos numa sociedade interligada pelas supercomunicações. O tempo que nos é dado é fragmentado, acelerado e codificado. É o tempo das grandes indústrias, do extenso consumo, das vastas tecnologias. A aceleração aqui se manifesta como uma multiplicação de acontecimentos, gerando assim, a necessidade de se buscar sentidos. Nessa direção, Bauman afirma que o homem contemporâneo é fruto da vida líquida:

A vida líquida é uma vida precária, vivida em condições de incerteza constante. As preocupações mais intensas e obstinadas que assombram esse tipo de vida são os temores de ser pego tirando uma soneca, não conseguir acompanhar a rapidez dos eventos, ficar para trás, deixar passar as datas de vencimento, ficar sobrecarregado de bens agora indesejáveis, perder o momento que pede mudança e mudar de rumo antes de tomar um caminho sem volta. A vida líquida é uma sucessão de reinícios, e precisamente por isso é que os finais rápidos pedem e indolores, sem os quais reiniciar seria inimaginável, tendem a ser os momentos mais desafiadores e as dores de cabeça mais inquietantes. Entre as artes da vida líquido-moderna e a habilidades necessárias para praticá-las, livrar-se das coisas tem prioridade sobre adquiri-las. (BAUMAN, 2009, p. 08)

O sociólogo enfatiza que vivemos em tempos líquidos, tudo sendo, portanto, transitório, efêmero e fugaz. Não há experiência sentida calmamente, é preciso fotografar, curtir, partilhar para ser visto e, só assim, fazer sentido a nossa existência. É como se não existíssemos se não tivermos a participação pública de nossas ações por meio das redes sociais. As próprias relações humanas também se encontram descartáveis, desde os convívios amorosos, até as amizades. O que se percebe é que, quando surge algum tipo de conflito, ganha destaque a opção da troca do parceiro (a). Ninguém perde tempo investindo na restauração da vida comum, tudo é frenético, tudo é etéreo, tudo é transitório, tudo escorrega fácil como o líquido nas mãos. Por outro lado, os sentimentos são mais expostos do que verdadeiramente sentidos ou vividos. São tempos fadados à solidão, como proclama a socióloga norte americana Sherry Turkle em seu livro *Alone*

together: why we expect more from technology and less from each other. No que se refere ao comportamento humano a partir das fortes influências das tecnologias e redes sociais, Turkle constata que nunca estivemos tão pertos uns dos outros e, simultaneamente, tão sozinhos. Ela reflete sobre o diário conflito de quem sou, frente ao que tento passar ser para o outro. Nas redes sociais os indivíduos estão sempre imprimindo uma presença digital que seja favorável aos seus interesses, uma espécie de vitrine virtual. O uso abusivo das tecnologias tem abalado nossa maneira de nos relacionarmos entre si. Damos mais atenção a quem está do outro lado do *ecrã*, do que para quem está ao nosso redor.

Uma pertinente reflexão sobre o sujeito contemporâneo é a que Peter Pál Pelbart nos apresenta em seu artigo *Biopolítica*:

Quando a vida é reduzida à vida besta em escala planetária, quando o nihilismo se dá a ver de maneira tão gritante em nossa própria lassidão, nesse estado hipnótico consumista do Bloom ou do *Homo Otarius*, cabe perguntar o que poderia ainda sacudir de tal estado de letargia. E cabe perguntar se a catástrofe não estaria aí instalada cotidianamente, no nosso nihilismo do dia-a-dia. (PELBART, 2007, p. 07)

Aqui o filósofo chama atenção para um homem *cyber* zumbi, moribundo, apático, sem alma, atingido diretamente pelo espaço/tempo em que vive. É também a politização da vida, “a crescente implicação da vida natural do homem nos mecanismos e nos cálculos do poder” (AGAMBEN, 2007, p. 125). O *biopoder* contemporâneo discutido pelo filósofo Giorgio Agamben, reflete os problemas da política, da sociedade moderna e contemporânea, estabelece um diálogo com a biopolítica de Michel Foucault, levantando questões e ampliando discursos a respeito do que causa poder sobre a vida. Nesse prospecto, há um destaque de que “o homem moderno é um animal em cuja política está em questão a sua vida de ser vivente” (*idem, ibidem*, p. 125), e de como a humanidade vive sob condição de sobrevivente. Percebe-se o homem enquanto uma espécie de ser vegetativo e, em condições de vida precária, um homem que parece perder o interesse pela vida devido a sua exaustão.

Neste contexto, as palavras de Bauman são fundamentais ao se referir à compreensão do convívio humano com o espaço urbanizado nas cidades:

[O]s esforços para manter à distancia o “outro”, o diferente, o estranho e o estrangeiro, e a decisão de evitar a necessidade de comunicação, negociação e compromisso mútuo, não são a única resposta concebível à incerteza existencial enraizada na nova fragilidade ou fluidez dos

laços sociais. [...] Pode ser patologia, mas não uma patologia da mente que tenta em vão forçar um sentido para um mundo destituído de significado estável e confiável, é uma patologia do espaço público e resulta numa patologia da política: o esvaziamento e a decadência da arte do diálogo e da negociação, e a substituição do engajamento e mútuo comprometimento pelas técnicas do desvio e da evasão. (BAUMAN, 2001, pp. 126-127)

A relação das pessoas com o espaço público tem gradativamente diminuído assinalando assim uma maior ênfase nas relações com os espaços privados, reduzindo os vínculos estabelecidos nas relações sociais. O “espaço público se esvazia emocionalmente por excesso de informações, de solicitações e animações” (LIPOVETSKY, 2016, p. 90). O indivíduo contemporâneo é resultado de uma sociedade instável e incerta, bombardeada por imagens, acelerada e multi-codificada, assumindo um consumismo desenfreado, evidenciando vazios e isolamento social. Gilles Lipovetsky em seu livro intitulado *A era do vazio*, reflete a sociedade contemporânea de meados do século XX e destaca que:

O nosso tempo só logrou evacuar a escatologia revolucionária levando a cabo uma revolução permanente do quotidiano e do próprio indivíduo: privatização alargada, erosão das identidades sociais, desinteresse ideológico e político, desestabilização acelerada das personalidades, eis-nos vivendo uma segunda revolução individualista. (*idem, ibidem*, p. 25)

É na ideia central de individualismo que as relações interpessoais vão se anulando, cedendo lugar a relações induzidas e outras robotizadas. A velocidade frenética que se estabelece causa a percepção de que o tempo diminuiu e a nossa demanda social e profissional não cabe nos fluxos dos próprios dias. Fazendo referência à contemporaneidade, Marc Augé nos diz que “essa necessidade de dar um sentido ao presente é o resgate da superabundância factual que corresponde a uma situação que poderíamos dizer de ‘supermodernidade’ para dar conta de sua modalidade essencial: o excesso” (AUGÉ, 2012, p. 32). São três figuras de excesso que se define na “supermodernidade”, a saber: o excesso de tempo, o de espaço e o individualismo. É a superabundância do presente, o aceleração cotidiano, a multiplicidade de acontecimentos e, ao mesmo tempo, nada ser acontecimento, pois, tudo é muito fugaz diante da aceleração da vida. É nesse excesso que se aprecia a superabundância do tempo. É do encurtamento das distâncias por meio dos satélites, das imagens, dos meios de

transportes super acelerados facilitando mobilidades, bem como comunicações estabelecidas entre lugares distantes dos acontecimentos, que o excesso de espaço se manifesta. E sobre a superabundância do espaço, Augé defende:

Resulta, concretamente, em consideráveis modificações físicas: concentrações urbanas, transferências de população e multiplicação daquilo que chamaremos ‘não lugares’, por oposição à noção sociológica de lugar, associada por Mauss e por toda uma tradição etnológica àquela de cultura localizada no tempo e no espaço. Os não lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda campos de trânsito prolongado onde são alojados os refugiados do planeta. (*idem, ibidem*, p. 36)

E, por fim, o excesso de individualismo, que está estreitamente ligado a superabundância de sentido, relacionado ao momento atual midiático, privilegiando comportamentos mecânicos, favorecendo o enfraquecimento dos modelos de atitudes coletivas, reorganizando, assim, a participação do indivíduo em relação ao mundo.

O “não lugar” aqui apresentado por Augé é o espaço no qual não se pode identificar histórias ou identidades. Esses são os espaços frutos da supermodernidade. Assim, não podem ser vistos como lugares antropológicos, nem percebidas e encontradas memórias. Para ser considerado um espaço enquanto lugar antropológico, ele deve ter “pelo menos três características comuns. Eles se pretendem (pretendem-nos) identitários, relacionais e históricos” (*idem, ibidem*, p. 52). Sendo assim, a noção de “não lugar” está na essência da contemporaneidade, pois, o que vemos são inúmeros passantes que cotidianamente e de forma frenética circulam pelos espaços urbanos. Desta forma, vê-se “[...] um mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero” (*idem, ibidem*, p. 74). É imperioso refletir que a condição do indivíduo fadado à solidão e ao individualismo é fruto da modernidade, bem como do espaço urbano, que, também devido à sua invisibilidade mediante o cotidiano acelerado do ser humano que transita nestes espaços, terminam por não serem vistos ou sentidos. O fato de ser um local de passagem é que leva os passantes a redefinir o espaço urbano. Deste modo, “o espaço do viajante seria, assim, o arquétipo do não lugar” (*idem, ibidem*, p. 81). Deste modo, Augé compreende que:

Vê-se bem que por “Não Lugar” designamos duas realidades complementares, porém, distintas: espaços constituídos em relação a

certos fins (transportes, trânsito comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços. Se as duas relações se correspondem de maneira bastante ampla e, em todo caso, oficialmente (os indivíduos viajam, compram, repousam), não se confundem, no entanto, pois os não lugares medeiam todo um conjunto de relações consigo e com os outros que só dizem respeito indiretamente a seus fins: assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não lugares criam tensão solitária. (*idem, ibidem*, p. 87)

É bom que se entenda que o passante do “não lugar” ganha uma nova definição, que é a do viajante, isso porque – como nota Filomena Silvano, reportando-se também à obra de Augé – “é a nova figura humana dessa nova configuração espacial. Viaja, solitário em espaços que não são nem dele nem dos outros, mas onde, Augé concede, se sente livre. (SILVANO, 2010, p. 96). Esse viajante de alguma forma sempre tem que comprovar sua identidade para depois se tornar anônimo. É no controle – seja do *check-in* num aeroporto, seja no ato de pagamento de uma compra por meio do uso do seu cartão de crédito, ou mesmo por meio do número de um bilhete de passagem – que ele tem que obedecer às regras comuns, responder de forma padrão para poder ter acesso a esses espaços. Neste ponto, “o espaço do não lugar não cria nem identidade singular, nem relação, mas sim solidão e similitude” (AUGÉ, 2012, p. 95). Outro ponto interessante refere-se a mediação entre o viajante e o “não lugar” que se dá pela palavra ou pelo texto. São estes elementos que ambientam, sinalizam nossas direções e ações nos espaços. As palavras criam desenhos, há uma superabundância no uso delas, bem como um bombardeio de imagens que geram mensagens e criam/recriam ideias. Há uma multiplicação dos lugares, desvendando novos lugares, ou seja, os “não lugares” organizam novas relações de apropriação espacial, revelando novas formas de habitar, pois, um viajante “é uma pessoa em trânsito. Quando pára fica nalgum lugar. Compreender o espaço contemporâneo passa também por estudar os mecanismos de relação entre lugares e não lugares” (SILVANO, 2010, p. 97). Ora, é imprescindível atentar nesse viajante e /ou passante, pois, nem todos os que estão em um aeroporto, por exemplo, estão em trânsito. Nessa direção, pode-se interpretar que o funcionário da cafeteria ou o faxineiro desse “não lugar”, não está ali de passagem. Lá, para eles, é um lugar, onde o mesmo constrói uma relação social com o espaço e, portanto, tanto o “não lugar” passa a ser um lugar, quanto a pessoa deixa de ser um viajante. O que pretendo é destacar que a divisão fundamentada por Augé entre lugares antropológicos e “não lugares” esclarece muito sobre as diversas mudanças que a sociedade contemporânea vem

adquirindo nos últimos tempos e revela novos espaços atendendo a uma nova demanda social além de exaltar os novos valores vividos no século XXI.

Ainda nessa prospectiva, chamo atenção para o filme *Les rendez-vous d'Anna* (1978), de Chantal Akerman, no qual a realizadora belga nos faz imergir nos encontros da personagem Anna, uma diretora de cinema que vive viajando para exibir seus filmes em vários países. O que me chama a atenção é que o filme é essencialmente ambientado no “não lugar”, principalmente em estações ferroviárias, dentro de “trens”⁷ e em hotéis. Anna parece ser uma mulher solitária, e seus encontros sempre revelam histórias de pessoas que vivem também diferentes tipos de solidão, uma espécie de vazio. Seu discurso demonstra desinteresses pela vida, desistências diante do cotidiano, tristezas em suas intimidades e muita insatisfação. Os diálogos revelam muita angústia, quadros de depressões e muita incompletude. O filme é realizado no plano longo, o que permite ao espectador participar das cenas de forma mais detalhada e demorada, criando assim uma intimidade maior com os personagens por vivenciarem o tempo de forma mais estendida. O filme revela as influências da vida moderna, o trânsito acelerado nas estações, o impacto que essa geração sente com todos os avanços das indústrias e da tecnologia. A opção da personagem em dialogar nesses “não lugares” chama a atenção. Onde todos estão de passagem, Anna busca um movimento contrário. É notória sua recusa em frequentar casas de familiares e/ ou de amigos, revelando uma certa rejeição pela intimidade que tais espaços impõem. Anna parece optar por uma permanência interpessoal nos hotéis, trens e estações que ela frequenta. Na cena final, depois de duas horas de filme, por fim, Anna chega em sua casa, um lugar silencioso e solitário, deita-se na cama com um olhar perdido. Anna não está ali, parece estar mais de passagem do que no fluxo de viagens em que costuma viver. A personagem deitada em sua cama, começa a escutar todos os recados da sua secretária eletrônica, os quais chegam até ela sem a mesma esboçar nenhuma reação, sensação ou qualquer sentimento diante de todas aquelas vozes que desejam estar com ela ou mesmo somente saber dela. A sensação é que em sua casa acompanhada de sua solidão, Anna parece não ter vida, ela permanece sem ânimo, é como se ela não existisse.

O filme suscitou-me muitas inquietações, desde o individualismo nessa era de vazios na qual estamos inseridos, como também sobre a coletividade solitária. O mundo parece estar sempre muito ocupado para perceber esses abismos nos quais estamos todos

⁷ Em Portugal usa-se a palavra “comboios”.

condenamos a cair. Gilles Lipovetsky (2016), fala que existe na sociedade um teatro discreto instaurado e, lançando questionamentos a partir do pensamento de Richard Sennett, diz que:

A civilidade é a actividade que protege o eu dos outros, e lhe permite portanto fruir da companhia de outrem. O uso da máscara é a própria essência da civilidade [...] Quanto mais fores as máscaras, mais reviverá a mentalidade ‘urbana’, bem como o amor da urbanidade. [...] a sociabilidade exige barreiras, regras impessoais que, só elas, podem proteger os indivíduos uns dos outros; pelo contrário, onde reina a obsenidade da intimidade, a comunidade viva desfaz-se em pedaços e as relações humanas tornam-se “destrutivas”. (SENNETT *apud* LIPOVETSKY, 2016, p. 101)

No filme de Chatal, vê-se claramente nos encontros da Anna uma necessidade muito grande por parte dos personagens em contar sobre suas vidas e suas intimidades, sendo assim, “já não se observa a distância necessária ao respeito da vida privada dos outros: o intimismo tirânico e incivil” (LIPOVETSKY, 2016, p. 101). Talvez seja essa grande intimidade forçada que leve Anna a se incomodar durante seus encontros. As revelações dos outros personagens parecem suscitar uma antipatia promovida pelo próprio reconhecimento dos sentimentos dela a partir do outro. Sennett reflete que “quanto mais íntimas são as pessoas, as suas relações se tornam dolorosas, fratricidas e associas” (*idem, ibidem*, p. 104). Será essa uma das causas para a solidão contemporânea? Será talvez a própria revelação da vida a partir do outro que nos faça criar uma recusa frente a esta realidade nem sempre feliz?

É imperioso mencionar que, na contemporaneidade, podemos observar um “novo lugar” do “não lugar”, ou um “não lugar” do “não lugar”, pois, aqui não se trata mais dos transeuntes que passam pelos não lugares, não se trata mais desse espaço real em que eles estão de passagem, mas, sobretudo, do lugar no qual eles se colocam dentro desse não lugar, que é o não lugar da tela.⁸ Pois, as telas de celulares⁹ e computadores ampliaram vertiginosamente o “não lugar”. Agora é uma espécie de “não lugar” ao quadrado, um pós Marc Augé, uma ampliação do “não lugar” a partir do uso desenfreado dos equipamentos tecnológicos. Parece que a sociedade está presa às suas telas de celulares, *tablets*, computadores, aparelhos tecnológicos e afins. O olhar se dá através da tela, se

⁸ Em Portugal, usa-se a palavra *écrã*.

⁹ Em Portugal usa-se a palavra telemóvel.

olha pela lente das cameras digitais. Nesse contexto, é possível observar que – quer seja nas estações ferroviárias ou aeroportos, quer seja, dentro de metrô, ônibus, barcos, aviões, entre outros – as pessoas estão todas olhando para seus aparelhos, ora sentadas, ora em movimento. E que lugar é este no qual se encontra o homem preso na contemporaneidade? É um outro tempo/espaço no qual ele é lançado, e lá fica mergulhado numa espécie de mundo paralelo, dentro de um “não lugar” do “não lugar”. O homem vive uma realidade dentro de outra realidade, podemos chamar aqui de realidade virtual.

É perceptível que de certo modo tenhamos desaprendido a olhar, digo olhar através dos nossos próprios olhos, contemplar a vida, a cidade, a natureza, as pessoas, todo o legado adquirido em aprender a olhar ao longo dos séculos de repente parece que foi esquecido. Todas as referidas propostas para essa reflexão trazem à luz um homem novo num espaço novo: “o mundo da supermodernidade não tem as dimensões exatas daquele no qual pensamos viver, pois, vivemos num mundo que ainda não aprendemos a olhar. Temos que reaprender a pensar o espaço” (AUGÉ, 2012, p. 37). E, portanto, reaprender a olhar o mundo. É nessa perspectiva do discurso do Augé e refletindo num outro “não lugar” a partir de suas teorias, que se torna possível compreender esse “não lugar” enquanto espaço do viajante. É a partir dessa relação estabelecida entre eles, que se faz necessário reconhecer que a *performance* encontra atmosfera para analisar a contemporaneidade, tentando estabelecer uma comunicação e propiciando novos sentidos para esse homem solitário. É por intermédio das artes e da reconfiguração poética dos espaços, que é possível construir um diálogo com o viajante e/ou espectador contemporâneo. Como a *performance* pode criar uma solução criativa para o homem diante dessa situação? Quais críticas a arte pode reconfigurar nesse espaço da atualidade? A *performance* pode ter a missão estética de despertar os zumbis, os dormentes contemporâneos? E quais soluções artísticas podem converter este cenário? Inverter a conjuntura? Aqui são algumas das perguntas que movem essa pesquisa e para as quais, a partir da *performance* A Rainha da Solidão, procuro buscar respostas.

2. PERFORMANCE / PERFORMATIVIDADE E SUAS IMPLICAÇÕES

Esse capítulo apresenta possíveis conceitos associados à *performance* tanto no âmbito da *performance art*, como também *studies performance* e ainda reflete sobre o teatro performativo. As ideias aqui apresentadas ponderam o fundir dessas territorialidades, compreendendo que os conceitos discutidos estão relacionados entre si e estão longe de serem esgotados. Por fim, finalizo relacionando a *performance* com a esfera pública e como a mesma pode dialogar com a sociedade.

2.1. Alguns momentos decisivos da história da *performance*

[A] performance não é uma soma de propriedades de que se poderia fazer o inventário e dar a fórmula geral. Ela só pode ser apreendida por intermédio de suas manifestações específicas. Ela partilha nisso com a poesia (e sem dúvida com a poética) um traço definidor fundamental.

Paul Zumthor (2007, p. 42)

A origem da *performance art* remonta a tempos imemoriais, especialmente partindo da etimologia da palavra que significa desempenho. Para alguns autores, o que antecede a esta linguagem os levam aos rituais tribais, alguns dramas medievais, aos espetáculos do Renascimento organizados por Leonardo da Vinci e feitos de Giovanni Bernini no século XVII, entre outros.

Para se chegar à *performance* contemporânea, se faz necessário refletir sobre suas influências mais próximas. Destaco um importante acontecimento ocorrido na noite de 10 de dezembro de 1896, com a estreia da peça *Ubu Rei* de Alfred Jarry.¹⁰ A encenação deste espetáculo causou tanto impacto, que foi proibida no segundo dia em cartaz. A peça fazia uma crítica à sociedade burguesa, abalou o teatro de sua época e agrediu as convenções sociais. Relewa-se como um vanguardismo de um novo teatro, propondo novas formas de encenação.

Dos mais influentes antecessores da *performance* enquanto linguagem, ganham destaque as manifestações artísticas surgidas no início do século XX, e enquadradas em

¹⁰ Poeta, novelista e autor de teatro. Considerado precursor do Surrealismo. Nasceu em Laval na França em 1873 e morreu aos 34 anos em Paris no ano de 1907.

movimentos como, em especial, o Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo e a Bauhaus. O poeta Filippo Marinetti escreveu um manifesto publicado em 20 de fevereiro de 1909 na primeira página de *Le Figaro*, dando início ao Futurismo. Este movimento artístico tinha como objetivo a renúncia de todas as tradições e dos valores enraizados pelo tempo. Onze meses após a publicação do manifesto de Marinetti, foi dado início às “noites futuristas”, onde poetas, pintores, músicos e outros artistas se reuniam para colocar em prática os ideais futuristas. Isto resultava em apresentações, serenatas, recitais poéticos, leituras de manifestos, apresentações musicais, dança e representações de peças teatrais. A maneira de apresentação nada formal dos artistas gerava algumas vezes escândalos, chegando às vias de fato como pancadarias e prisões:

O que o futurismo oferecia ao mundo? Seus pontos de vista básicos, importando numa insistência em que o crescimento da tecnologia e o concomitante desenvolvimento na sociedade e no pensamento exigiam expressão em novas e audaciosas formas de arte, não eram únicos, mas nunca tinham sido postulados com tanta veemência. Além disso, aí estava um movimento que antepunha a idéia ao estilo, desafiando assim não só os valores artísticos tradicionais, mas também as ambições estéticas da arte de vanguarda mais radical. Pinturas futuristas testaram e provaram a possibilidade de usar a arte como meio de captar aspectos, tanto não visuais quanto visuais, de um meio ambiente reconhecido como dinâmico e não como estático. (STANGOS, 2000, p. 74)

Após a revelação das representações futuristas, surge o Dadaísmo. Tal movimento surgiu a partir de Hugo Ball, poeta e filósofo alemão, refugiado da guerra suíça juntamente com a cantora Emmy Hennings. Juntos fundaram o Cabaré Voltaire em Zurique, uma espécie de palco de experimentos e demonstrações artísticas, onde vários artistas se encontravam, criando um ambiente para discussões e trocas de experimentos. Além de Ball, se destacaram Tristan Tzara, Hans Harp, Richard Huelsenbeck, Marcel Franco e Frank Wedeking que organizavam leituras de poemas, *performances* musicais, entre outros. Estavam borbulhando as atividades do Cabaré Voltaire quando decidiram dar um nome a tais atividades culturais naquele local. Ball e Huelsenbeck resolveram folhear um dicionário de alemão-francês a fim de se inspirar na busca de um nome para o movimento artístico, quando se depararam com a palavra *dadá*, referida ao primeiro som emitido pela criança, a qual ligaram ao novo na arte, ao começar do zero, cunhando o termo dadaísmo. Os dadaístas tentavam de todas as formas incomodar o público no intuito de negar a própria arte. O movimento tinha por base a anti-arte, partindo do

burlesco e do grotesco, para escandalizar, ironizar e satirizar o público a fim de destruir as noções iniciais do “bom gosto” e libertar a arte das amarras da racionalidade e do materialismo. Na tentativa de negar, eles terminam afirmando a arte, pois se a mesma é linguagem e expressão, o que se tem de registro dadaísta é a própria manifestação artística, a exemplo da *Fonte* (urinol) de Duchamp, que questiona a valorização indevida do objeto artístico, pois eram as pessoas que determinavam o que era e o que não era arte. Com esse gesto, o artista demonstrava sua insatisfação e fazia uma crítica aos julgamentos sobre a arte da época, realizando ainda gestos como o de “cortar o seu cabelo com uma tesoura em forma de estrela – gesto que pode ser visto como um vislumbre da arte da *performance*, ou pelo menos da *Body Art* no final da década de 60” (GLUSBERG, 1987, p. 19). O Cabaré durou apenas cinco meses, tempo suficiente para deixar uma enorme contribuição à arte moderna. Durante este período os artistas experimentaram de tudo. Após o fechamento do Cabaré foi inaugurada a *Galeria Dadá* e a *Revista Dadá* organizada por Tzara. Em seguida, seus representantes se espalharam e divulgaram pela Europa os ideais dadaístas. Um dos exemplos que mais chamou atenção foi o de uma leitura feita por Ball:

No início de 1917, Ball dedicou uma *soirée* inteira a leitura de seu poema fonético na *Galeria Dadá*. Trajando uma espécie de pilar cilíndrico de cartão azul lustroso, para que não pudesse fazer movimento nenhum, Ball teve que ser carregado até ao estrado, onde começou recitando lenta e magestosamente: ‘Gadgi beribimba glandridi, laula lonni cadori [...]’. O público riu e aplaudiu, pensando ser mais uma gozação à sua custa, mas estava disposto a aceitar e a colaborar. Ball continuou recitando e ao atingir o clímax, sua voz adquiriu a entonação de um sacerdote. Foi uma de suas últimas aparições dadaístas. (STANGOS, 2000, p. 85)

Erwin Piscator, diretor teatral, teve também uma significativa participação em *performances* dadaístas. Em Paris, na estreia da peça *Mamelles de Tirésia*, de Apollinaire, escreveu em seu prefácio:

Na tentativa de uma renovação do teatro, pelo menos de um esforço pessoal (por esse objetivo), pensei que o que se deve buscar é um retorno à natureza, mas não de uma forma imitadora à maneira da fotografia. Quando o homem quis imitar o ato de andar, ele criou a roda, que em nada se parece com uma perna. Ele estava criando o Surrealismo sem saber. (PISCATOR *apud* GLUSBERG, 1987, p. 15)

Henri Rousseau é outro artista que merece destaque naquele período, pois, além de pintor, foi poeta, autor de peças e compositor de músicas. As *soirées* que ele apresentava em seu estúdio se aproximavam das *performances* intermédias atuais.

Em 1920, na cidade de Paris, Tristan Tzara se junta a André Breton e a outros poetas, incluindo Duchamp e Picabia, e passam a realizar várias *performances* dadaístas. Em 1923, Tzara e Breton rompem sua parceria. Dessa união rendeu muitas heranças de experimentos artísticos.

Uma das *performances* que merece destaque aconteceu em 1921:

A visita de dadaístas à igreja de Saint-Julieu-le-Pauvre, no centro de Paris, inaugurando uma série de excursões pela cidade (a rigor esta será a única a se cumprir). O grupo convida ‘seus amigos e seus adversários’ para este evento que prometia reproduzir um típico passeio de turistas ou colegiais. É lógico que a verdadeira finalidade era a mesma de sempre, a de desmistificar atitudes. Umas cinquenta pessoas se juntavam para a visita, que transcorreu sobre uma forte chuva. Breton e Tzara ficavam provocando o público com discursos, Ribemont Dessaignes se faz de guia. Diante de cada coluna ou estátua ele lê um trecho escolhido ao acaso, do dicionário *Larousse*. Depois de uma hora e meia os espectadores começam a se dispersar. Recebem então pacotes contendo retratos, ingressos, pedaços de quadros, figuras obscenas e até rostos de cinco francos com símbolos eróticos. (GLUSBERG, 1987, p. 19)

André Breton, em 1924, se afasta do niilismo e da mera provocação, pondo um fim ao Dadá ao lançar o *Manifesto Surrealista*. Anuncia o Surrealismo como um movimento literário e menciona a pintura apenas como uma “nota de rodapé”. Afirmava, entretanto, abranger todo o espectro da atividade humana, com o objetivo de explorar e unificar a psique, englobando áreas até então negligenciadas da vida como o sonho e o inconsciente. Pois, “politicamente o Surrealismo herdou a burguesia como seu inimigo, e continuou, pelo menos em teoria, seu ataque às formas tradicionais de Arte” (STANGOS, 2000, p. 90).

Enquanto estudante de psiquiatria, Breton acreditava que a arte e a vida poderiam ser recuperadas pela liberação do subconsciente. Para tanto, procurou aprofundar-se no mundo do subconsciente freudiano, com o intuito de romper com a cultura que até então predominava, mas não lhe servia mais. Os surrealistas começaram a fazer seus próprios trabalhos, formulando suas teorias e princípios, ao contrário dos dadaístas. De um modo geral, o Surrealismo estava voltado muito mais para a poesia, filosofia política, e,

sobretudo, para as artes plásticas. Contava com grandes nomes como: Joan Miró, Salvador Dalí, Wassily Kandinski, entre outros.

os surrealistas passam a não fazer mais *performances*. Vão concentrar os seus trabalhos na difusão da poesia, dos ensaios de esculturas e de cinema, guardando sua energia e sua irreverência para seus comunicados, notas e manifestos. Apesar de não realizarem *performances*, seus conceitos se aplicam perfeitamente às *performances* atuais, amparando-se o processo criativo no automatismo psíquico. (GLUSBURG, 1987, p. 20)

Nas artes cênicas os surrealistas se manifestavam na tentativa de incomodar a plateia, rompem o convencional realismo do teatro e faziam experimentações inovando o teatro, o que dá margem a comparação das atividades promovidas pelos artistas na década de 20 e aos *happenings* dos anos 60.

Nesta mesma época surgia a *Bauhaus* na Alemanha, uma escola de arquitetura e *design* idealizada e fundada pelo arquiteto Walter Gropius, cuja característica revela a fomentação da arquitetura moderna e da nova concepção do *design*, aliando a forma à funcionalidade. Deveria existir uma preocupação no que diz respeito tanto ao estético quanto a sua função. Além de Gropius, outros artistas merecem destaque, como por exemplo, Mondrian e Kandinski. A Bauhaus tinha como base a psicologia da Gestalt, ou seja, da forma, e foi um grande laboratório de experimentos artísticos. Havia oficinas de artes nas quais os alunos experimentavam todas as linguagens artísticas, havendo troca de experiências. O diretor da seção de arte da Bauhaus foi Oskar Schlemmer, que pretendia unir arte a tecnologia:

As experiências cênicas de Schlemmer, visam estender suas pesquisas à pintura e à escultura, na utilização do espaço. Alguns desses trabalhos dos anos vinte, como *figuras no espaço* e *dança no espaço* são seguramente precursores do que vai ser chamado Arte da *Performance*. (*idem, ibidem*, p. 21)

A *Bauhaus* realizou *workshops* de *performance* e, em 1933, sob a pressão durante o governo de Hitler, teve que encerrar suas atividades artísticas. No ano de 1936, foi fundado o *Black Mountain College* pelo norte americano John Price, o qual contava com alguns professores da Bauhaus. Essa nova escola se evidenciava como um novo grande

laboratório de projeção de atividades artísticas inovadoras, contribuindo para aquilo que em breve viria a ser a *Arte da Performance*. Dos artistas que fizeram parte da escola e que foram essenciais para contribuir com a *performance*, ganha destaque o músico John Cage, que por meio de suas experiências a partir de sons do dia-a-dia e de ruídos, criou obras em busca do novo.

Em Paris, o poeta, teatrólogo, ator e cineasta, Antonin Artaud, em 1932 publicou seu manifesto do Teatro da Crueldade, onde descreve que “[n]o ponto de ruptura a que chegou nossa sensibilidade, está fora de dúvida que precisamos antes de mais nada, de um teatro que nos desperte: nervos e coração” (ARTAUD, 1984, p. 108). É importante lembrar que ele fundou o revolucionário *Théâtre Alfred Jarry*, e chegou a dirigir o Centro de Pesquisas Surrealistas, seu inovador teatro é sem dúvida fonte de inspiração para todas as linguagens artísticas modernas.

A partir da década de 50 muitos artistas começaram a ser influenciados por toda a produção do século, com o intuito de satisfazer aos novos estudos sobre os conceitos, a estética e os objetivos da arte. É nesse período que Bertold Brecht fundou o *Berliner Ensemble* (Berlim Oriental) e Jackson Pollock iniciou suas atividades utilizando sua *action painting* (pintura instantânea), que consistia em uma “[...] adaptação da técnica de *collage* – idealizada por Max Ernest que transforma o ato de pintar no tema da obra, e o artista em ator” (GLUSBERG, 1987, p. 27).

Surge também nesse período a *assemblage* (encaixe), uma forma de *collage* que valoriza o ato artístico, tendo como seu primeiro realizador o alemão Kurt Schwitter. Allan Kaprow trabalhava também com a *assemblage* e desenvolveu a *action-collage* (colagem de impacto), em seguida batizando-a de *environment* (ambiente, envoltório). No Japão, um grupo de artistas também desenvolveu a *live art*, trabalhando com temas voltados à vida cotidiana, além de envolver os participantes. Esta contribuição dos japoneses é considerada como precursora da *performance*. Kaprow incorporou o *seunvironment* na *live art*, gerando dessa forma uma maior participação ativa do espectador, surgindo assim o *happening*. A colagem de *environment* resultou na colagem de acontecimentos, mantendo viva sua linguagem cênica: “Allan Kaprow realiza na *Reuben Gallery*, em Nova York, seu *18 happening in 6 parts* encetando um novo conceito de encenação que vai ser propagado através da década seguinte” (COHEN, 1989, p. 43). O *happening* não usa texto prefixado, possui um roteiro e se propõe a ser acontecimento e ação. É realizado por artistas e participantes que se utilizam do imprevisto e do acaso, e sua estrutura envolve obrigatoriamente a participação ativa do espectador.

Existe uma fusão de linguagens artísticas como a poesia, o teatro, a pintura, a dança e a música, tendo como iniciativa original um evento intermídia entre as artes, que veio a influenciar experiências nas décadas seguintes:

[C]om o florescimento da Contracultura e do movimento *hippie*, os anos 60 vão ser marcados por uma produção maciça que usa a experimentação cênica como forma de se atingir as propostas humanistas da época. Vários artistas buscam conceituar essas novas tendências de multilinguagem: Joseph Beuys as chama de *aktion* (para ele o ponto central seria a ação). Wolf Vostell de *de-collage* (prevalecendo a fusão). Claes Oldenburg usa pela primeira vez o termo *performance* (valorizando a atuação). (*idem, ibidem*, p. 43)

O *happening* é relacionado a representações políticas de protesto, até mesmo em consequência do seu momento histórico. Em 1962 aconteceu um recital na *Judson Memorial Church*, Nova York, que foi um marco para a criação do *Judson Dance Group*, um local destinado às atividades artísticas, das quais saíam novos elementos para o *happening* e contribuições para a futura *body art* dos anos 70. Aproximadamente neste mesmo período é fundado o movimento Fluxos, por George Maciunas, classificado como um teatro neobarroco de mixed-media, fusão de várias mídias (teatro, dança, foto, artes plásticas, *etc.*). As atividades do Fluxos contavam com a participação de muitos artistas, cujas apresentações envolviam *happenings*, música experimental, poesia e *performances* individuais.

Joseph Beuys, pintor alemão e organizador do Festival Fluxos de 1963, um dos criadores da arte contemporânea, fez trabalhos que transcendem aos *happenings* e às atividades do Fluxos:

Uma de suas intervenções mais famosas aconteceu na Galeria *Schmela de Dusseldorf*. Com o rosto coberto por mel e folhas douradas, Beuys carregando uma lebre morta nos braços percorre o salão onde estão expostos seus desenhos e pinturas a óleo. Ao final do percurso, senta-se em um canto iluminado do recinto e declara: ‘mesmo uma lebre morta tem mais sensibilidade e compreensão intuitiva que alguns homens presos a seu estúpido racionalismo’, depois, continua explicando para o animal o significado das obras em exibição. (GLUSBERG, 1987, p. 38)

Outro trabalho que merece destaque desse artista é a *performance* em que ele passou uma semana convivendo com um coioote, realizada na galeria nova-iorquina *René*

Block. Ainda em 1962, outros acontecimentos marcantes sublinham nesse período. Por exemplo, a partir das experiências violentas e sadomasoquistas do grupo de Viena, começa a desenvolver-se o que mais tarde irá se chamar *Body Art*. Em 1969 surge então a nova expressão artística *Body Art* (arte do corpo) com um propósito concreto:

[D]esfetichizar o corpo humano – eliminando toda a exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura – para trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual, por sua vez, depende do homem, em outras palavras a *Body art* se constitui numa atividade cujo o objeto é aquele que geralmente usamos como instrumento. (*idem, ibidem*, p. 42)

Em 1966, em Nova York, foram realizadas as Noites de Arte e Tecnologia, pela EAT, um grupode Experimentos em Arte e Tecnologia, composto por artistas e engenheiros que procuravam conciliar aqueles dois campos, através de uma arte intermídia como nos tempos da Bauhaus. Ainda antecedendo a arte da *performance*, Grotowski, pesquisador em teatro, dá suas contribuições ao teatro contemporâneo por meio de sua tese sobre o Teatro Pobre, sobre seus laboratórios defende: “Tudo está concentrado no amadurecimento do ator, que é expresso por uma tensão levada ao extremo, por um completo despojamento, pelo desnudamento do que há de mais íntimo – tudo isto sem o menor traço de egoísmo ou de auto-satisfação” (GROTOWSKI, 1992, p. 14). A partir de 1970, os artistas realizaram experimentos mais aprimorados, incorporando tecnologia e se preocupando com um resultado estético mais avançado, moderno, marcando, assim, o início da *Performance Art*.

2.2. *Performance art, performance studies, teatro performativo: possíveis deslindamentos.*

“Honrar o que é ordinário é observar quão ritualística é a vida diária, e o quanto esta é constituída de repetições.
Schechner (2003, p. 27)

[S]e há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos que abalaram o gênero.
Féral (2009, p. 198)

De início vale ressaltar que nenhum dos conceitos aqui discutidos são tomados como definitivos ou fechados frente às diversas categorias cênicas que emergiram nos séculos XX e XXI, pois as fronteiras entre as diversas linguagens se permeiam, impossibilitando, nesse sentido, pensar a *performance* enquanto linguagem pré-definida. A mesma se apresenta em desenvolvimento, de forma instável, em mutações, podendo abranger diversas categorias, já que se encontra em transformação e em movimento. Na sua própria razão de ser ela tenta escapar das definições em face de seu caráter amplo em possibilidades de criação, envolvendo elementos das artes visuais, do teatro, da dança, da música, do vídeo, da poesia, do cinema, dentre outras e “dependendo da natureza da *performance*, essa presença pode ser esotérica, xamanística, educativa, provocadora ou um mero entretenimento” (GOLDBERG, 2006, p. 8). A *performance* se manifesta enquanto linguagem artística híbrida, como exemplifica Zumthor:

A *Performance* se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse ela aparece como uma “emergência”, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos. (ZUMTHOR, 2007, p. 31)

Seja a *performance* uma linguagem artística que venha romper com o tradicional teatro, seja uma expressão comungada por várias outras para existir, sua forma de apresentação se dá dentro do que se pode também conceituar como teatro.

Discorrendo sobre teatro, Erika Fischer Lichte em entrevista concedida a Matteo Bonfido afirma que “na Alemanha, falamos em teatro quando há *performances*, sejam elas provindas da dramaturgia, do teatro não dramático, da dança ou ópera etc. [...]” (FISCHER-LICHTE apud BONFITO, 2013, p. 131).

A *performance* passeia nas ideias de uma arte pela arte e, nesse sentido, não se vende as exigências comerciais, trabalhando também questões relacionadas ao existencial e utilizando como recursos, desde teorias teatrais como o teatro da crueldade proposto por Artaud, a elaborados truques sígnicos. A *performance* se situa no caráter de evento, no aqui e no agora e no tênue limite entre arte e vida. Ela se concentra enquanto uma ação, diluindo as amarras das convenções artísticas vividas até então. As apresentações de *performances* normalmente causam reações diversas na plateia, podendo até mesmo provocar certos incômodos, devido ao espectador estar muitas vezes acostumado à previsibilidade do teatro e de apresentações artísticas em geral. A *performance* é uma arte de intervenção, que busca tocar o espectador, transformá-lo. Ela está ligada às ideologias de Kaprow, que a coloca enquanto não-arte no intuito de desvincular-se do profissionalismo e da intencionalidade da arte enquanto produto. Portanto, os praticantes da não-arte são chamados de “a-artistas”, pois suas intenções diferem do artista praticante da arte-arte, da arte convencional. A *performance* possui uma linguagem que constrói a partir de um *mixed-media*, podendo evidenciar em suas apresentações algum tipo de mídia, mais que outra. A *performance* é “[...] uma forma antiteatral na qual convivem ilusão com tempo real, personagem com pessoa, marcação com espontaneidade, o engenhoso com o banal. A ideia vale mais que a execução [...] é uma espécie de interarte”. (MARRANCA *apud* COHEN, 1989, p. 56). Nessa direção, Cohen evidencia a *performance* enquanto linguagem que se recusa a aceitar convenções, se projetando dessa forma contra as regras estabelecidas pelo teatro e pelas artes em geral, pois “[...] o que interessa primordialmente numa *performance* é o processo de trabalho, sua sequência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico: tudo isso se fundindo numa manifestação final”. (GLUSBERG, 1987, p. 53). Sendo assim, o mais importante é o processo, o caminho percorrido para o ato artístico, e não um resultado estético a ser representado para um público específico, na medida em que “a *performance*, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca”. (ZUMTHOR, 2007, p. 32). Ainda nesse contexto é possível perceber que “a *performance* é aquilo anunciado por aqueles que a apresentam. O posicionamento performativo não se pauta por critérios prévios, mas por seu *êxito na comunicação*” (LEHMANN, 2007, p. 227).

Outro ponto importante abordado sobre *performance* é a reflexão feita por Josette Féral¹¹, quando a mesma afirma que esta se apresenta sob dois olhares, ou dois caminhos. O primeiro é a *performance art*, que possui uma visão artística e que é uma obra estética. Ela é herança das vanguardas, da *arte da performance*. A *performance art* é uma expressão artística híbrida. Em sua própria razão de ser ela tenta escapar de definições em face de seu caráter amplo em possibilidades de criação, envolvendo elementos, como já mencionados acima, das artes visuais, do teatro, da dança, da música, do vídeo, da poesia, do cinema, entre outras. Ela é um mix mídia. O segundo olhar se dá por meio da ótica do diretor de teatro Richard Schechner juntamente com o antropólogo Victor Turner, juntos na década de 70 criaram os *Performance Studies* ou *Cultural Studies*. É justamente com seus *Estudos da Performance* que se amplia os domínios artísticos e inclui a dimensão cultural. A *performance* na concepção desses dois estudiosos traz consigo reflexões sobre o teatro, rituais, divertimentos e cotidianos. Ela se apresenta sob uma visão antropológica, é herança da antropologia e que sem dúvida vem contribuindo para se repensar o teatro e as artes da atualidade. Ela não está ligada somente à arte, não busca apenas valores estéticos. Como nos diz Schechner a *performance* nunca é um objeto ou uma obra de arte acabada, sempre está ligada ao domínio do fazer e ao princípio da ação. Ela está mais conotada como um processo do que como um resultado. Na atualidade, os estudos sobre *performance* apresentam uma abrangência maior.

[As] *performances* afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. *Performances* artísticas, rituais ou cotidianas – são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que tem que repetir e ensaiar. (SCHECHNER, 2003, p. 27)

Considerando tais questões, Schechner aponta sete funções para a *performance*: “entreter; fazer alguma coisa que é bela; marcar ou mudar identidade; fazer ou estimular uma comunidade; curar; ensinar, persuadir ou convencer; lidar com o sagrado”. (*idem, ibidem*, p. 45). Acrescentando que o *performer*, seja na vida cotidiana ou em um momento ritualístico, assim como na arte, se apoia na relação de fazer e de mostrar a um público. Neste modo, vale lembrar que “os *Estudos da Performance* cobrem uma vasta área que

¹¹ C.f. FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: *Revista Sala Preta*, PPGAC, v. 8, São Paulo, 2008, p. 198.

inclui a análise dos diversos elementos componentes da *performance*, bem como a sua dinâmica de interação, o seu contexto histórico e a sua repercussão na cultura popular” (LIGIÉRO, 1998, p. 12).

Neste contexto, Schechner aponta para a concepção de que a *performance* é um extenso território de reflexões, visto que quase tudo pode ser considerado *performance* desde que lhe seja atribuída tal intenção. Assim, para o teatrólogo:

Alguma coisa é *performance* quando o contexto histórico-social, as convenções e a tradição dizem que tal coisa é *performance*. [...] Pelo ângulo de observação do tipo de teoria da *performance* que proponho, qualquer coisa é *performance*. Mas sob o ângulo da prática cultural, algumas coisas serão vividas como *performances* e outras não; e isto irá variar de uma cultura ou de um período histórico para outro. (SCHECHNER, 2003, p. 37)

Para Schechner, decidir se uma coisa é ou não arte, se é ou não uma *performance* vai depender diretamente do contexto histórico no qual está inserido e dos hábitos culturais do lugar em que se está analisando tais “comportamentos”, posto que “ser ou não ser *performance* independe do evento em si mesmo, mas do modo como este é recebido e localizado num determinado universo” (*idem, ibidem*, p. 37).

E é por meio da interceptação desses dois conceitos e ou olhares que grande parte do teatro contemporâneo se manifesta. Nesse sentido, o teatro performativo é o fruto das influências vividas pelo teatro frente à *performance*. Josette Féral em seu artigo intitulado *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo* afirma que o mesmo existe em todos os palcos e que foi conceituado por Hans-Thies Lehmann como teatro pós-dramático:

O teatro pós-dramático é um teatro de estados e de composições cênicas dinâmicas. [...] O teatro pós-dramático libera o fator formal-ostensivo da cerimônia de sua mera função de intensificar a atenção e o faz valer por *si mesmo* como qualidade estética, longe de qualquer referência religiosa ou cultural. O teatro pós-dramático é a substituição da ação dramática pela cerimônia, com a qual a ação dramático-cultural estava intrinsecamente ligada em seus primórdios. (LEHMANN, 2007, pp. 114-115)

Tal teatro se beneficiou da *performance*, assumindo transformações quanto à sua forma, propondo uma nova estética, apresentando novas características no fazer teatral, propondo novas reflexões em torno da cena contemporânea. Para Féral, o teatro pós-

dramático é melhor definido por Teatro Performativo, pois a performatividade é a essência desse teatro. Para Lehmann:

[...] é possível entender o teatro pós-dramático como uma tentativa de conceitualizar a arte no sentido de propor não uma representação, mas uma experiência do real (tempo, espaço, corpo) que visa ser imediata: *teatro conceitual*. A imediatidade de toda a experiência compartilhada por artistas e público se encontra no cerne da arte performática. (*idem, ibidem, 223*)

Para melhor compreensão acerca do teatro performativo, faz-se necessário assimilar conceitualmente seus significados. Para tanto, é indispensável refletir etimologicamente a palavra. Nesse caminho, Austin afirma que

o termo “performativo” será usado em uma variedade de formas e construções cognatas, assim como se dá com o termo “imperativo”. Evidentemente que este nome é derivado do verbo inglês *to perform*, verbo correlato do substantivo “ação”, e indica que ao se emitir o proferimento está – se realizando uma ação, não sendo, conseqüentemente, considerado um mero equivalente a dizer algo. (AUSTIN, 1990, p. 25)

Por conseguinte, performativo está relacionado ao poder de executar um ato, e ou, uma ação, ou uma até mesmo uma *performance*, pois também derivando dessa palavra faz referencia ao desempenhar algo, ou alguma coisa, sendo assim “o performativo não descreve, nem informa, mas é usado para fazer algo ou ao fazer algo” (*idem, ibidem, p. 59*). Posto isso, o termo está associado tanto como substantivo, como também adjetivo, sugerindo transmitir uma ideia. Sendo assim, pode ser utilizado tanto no sentido de executar, bem como para qualificar a ação de um espetáculo.

A aceção do teatro performativo proposto por Josette Féral, tem como cerne romper com os códigos tradicionais vividos pelo teatro ao longo dos séculos. Partindo dessa ruptura com as convenções da arte teatral, o teatro performativo, conceitua e amplia os aspectos de um novo estilo de teatro realizado na atualidade, ele se beneficia da *performance* e apresenta significativas mudanças em sua estética. Nesse segmento Féral destaca algumas das principais mudanças, como por exemplo:

Transformação do ator em *performer*, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia [...]. Todos esses elementos que inscrevem uma performatividade cênica,

hoje tornada frequente na maior parte das cenas teatrais do ocidente.
(FÉRAL, 2008, p. 198)

É significativo mencionar que a teatralidade nos lança num jogo com a ficção, nos leva ao encontro com os códigos teatrais, enquanto que a *performance* nos coloca enquanto participe da própria ação, nos projeta para o acontecimento, mas isso relacionado a teatralidade que se aproxima ao drama, ao suporte narrativo:

[A] performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – (visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas). Ela os faz dialogar em conjunto, completarem-se e se contrafizerem ao mesmo tempo.
(*idem, ibidem*, p. 207)

Outra visão apropriada diz respeito a esse cenário teatral contemporâneo presente no discurso da pesquisadora Erika Fischer-Licht. Para ela, os estudos relacionados ao teatro e a *performance* na Alemanha não fazem distinções entre uma e outra, “a disciplina acadêmica Estudos Teatrais foi criada, com o objetivo de lidar com as *performances*, [...] a discussão em inglês envolve diferença entre o teatro e a *performance*. Para nós, tudo é teatro” (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 131). Para os alemães, não há oposição diante desses conceitos. Para Erika Fischer-Lichte a performatividade está diretamente associada a anulação dessa oposição, ela informa que “o teatral é sempre performativo [...] porque o teatral sempre executa aquilo que indica, e produz essa realidade de teatro que significa o que realiza” (*idem, ibidem*, p. 132). Para a autora, ser teatral necessita de ser visualizado, recebido pelo outro, já o performativo pode gerar uma comoção pessoal e não necessariamente cria afetação em outra pessoa. Nesta perspectiva, afirma ainda que o “teatral é sempre performativo, mas não todo performativo é teatral” (*idem, ibidem*, p. 132). O importante nessa acepção é que o teatral é indispensavelmente o processo de consciência de ser percebido diante da ação. Para a alemã, a intenção do artista não é o que mais interessa nesse jogo de representação, mas, sobretudo, o que o receptor experiencia, vivencia a partir da execução do outro. Deve-se considerar também que não é muito importante a finalidade em que se realiza o trabalho artístico, mas, especialmente, como o espectador o recebe e o sente. Deste modo, ela traça uma reflexão sobre o ator e/ou o *performer*, pois “todo mundo é *performer*; o ator é sempre um *performer*, mas não todo *performer* é um ator” (*idem, ibidem*, p. 134). Tudo está relacionada à intenção e ao gesto, ao que se produz e a forma que é executado. Nessa reflexão sobre o teatro na

atualidade, Erika permite pensar que “é fascinante ver o que acontece com o teatro, já que não é algo que se encapsula, como um livro, escultura ou pintura. Tem que ser recriado hoje, aqui e agora” (*idem, ibidem*, p. 139).

O importante nessa atmosfera, é compreender que o teatro contemporâneo partilha juntamente com a *performance* desse novo território e que rompe fronteiras, se permeiam, se atravessam, evidenciando uma produção heterogênea no fazer artístico, se distanciando das amarras das tradições e das regras do passado, cedendo ainda lugar a um resgate no que diz respeito a essência da arte, no que tange ao ritualístico. Nesse sentido, pensar a produção contemporânea artística é perceber que nenhum ponto de vista se esgota, pois tais produções sempre perturbam as regularidades cotidianas e se ampliam para uma diversidade no fazer das linguagens artísticas:

Para este argumento, interessa apenas reter a afirmação de que a *performance* nunca é um objeto ou uma obra acabada, mas sempre um processo, por estar ligada ao domínio do fazer e ao princípio da ação. Quanto a performatividade, seria ao mesmo tempo uma ferramenta teórica e um ponto de vista analítico, já que toda construção da realidade social tem potencial performativo. (FERNANDES, 2011, p. 11)

Nesta direção, seria inoportuno levantar possíveis conceitos para a *performance* e para o teatro na atualidade, pois não há conveniência em se criar uma demarcação clara entre um e outro, há uma dinâmica em possibilidades que envolve ambos. Também é possível perceber que essas linguagens são contextuais, partilham sobre a atualidade, o tempo presente, o novo espaço, imprimem suas marcas inaugurando saberes e teorias que contribuem para a compreensão da sociedade contemporânea. Eles repartem o mesmo terreno, ao mesmo tempo em que mapeiam a política, a antropologia, a cultura, a tecnologia, entre outros. Assim, o teatro pode apresentar rupturas e estéticas instauradas pela *performance*:

[A *performance*] pode ter a forma de espetáculo a solo ou em grupo, com iluminação, música ou elementos visuais criados pelo próprio *performer* ou em colaboração com outros artistas, e ser apresentada em lugares como uma galeria de arte, um museu, um espaço alternativo, um teatro, um bar, um café, ou uma esquina. (GOLDBERG, 2012, p. 09)

Talvez num tempo futuro, quando distarmos do momento histórico atual, possamos ver com maior clareza esse espaço/tempo cultural, talvez seja possível

diagnosticar de forma mais clarificada todo esse cenário artístico. Até lá, devemos centrar nas noções estabelecidas e nas estruturas fundadas na área de investigação com a finalidade de gerar reflexões, criar discursos, para poder alcançar ferramentas capazes para levantar concepções suficientes com o intuito de gerir práticas e investigações nessa área artística.

2.3. *Performance* na esfera pública

[O] modo de agir da performance só se instaura corporalmente a partir do momento em que se escancara à alteridade. Nesse viés, o aspecto público não seria restrito aos espectadores, nem aos espaços públicos, que eventualmente ocupam, ou as redes ideológicas de práticas discursivas. Mas sim à sua aptidão para fazer da alteridade um estado de criação, simulando uma operação do organismo que dá ignição ao próprio processo de cognição e afetação.

Christine Greiner (2017, p.187)

Quando se fala em espaço público compreende-se como: “público, do latim *publicus*, é um adjetivo que permite qualificar aquilo que é manifesto, notório, sabido ou visto por todos, e aquilo que pertence a toda a sociedade e que é comum ao povo”.¹² São os lugares urbanos que, em conjunto com serviços básicos da sociedade e artefatos coletivos, sustentam à vida em comum: ruas, avenidas, praças, parques. Portanto, são patrimônios públicos, imbuídos de significados.

É indispensável que os espaços sejam produzidos e vivenciados pelas pessoas, e que possam ser de uso comum para todos os cidadãos, a fim de proporcionar trocas afetivas, exercer a cidadania, manifestar-se a partir de diferentes aspectos culturais. Tais espaços permitem o encontro e a apropriação em comum da cidade. Já quando se fala em esfera pública, suas acepções vão muito além das acima mencionadas, existe uma relação estabelecida com a sociedade contemporânea, na forma de se relacionar com o outro. Nesse segmento, cabe pensar a complexidade deste conceito a partir da teoria de Jürgen Habermas em sua obra *Mudança estrutural da esfera pública*:

¹² Dicionário *online*. Disponível em: < <https://conceito.de/espaco-publico> >. Acesso em: jul de 2017.

Esses juízos interditados são chamados de “públicos” em vista de uma esfera pública que, indubitavelmente, tinha sido considerada uma esfera de poder público, mas que agora se dissociava deste como o fórum para onde se dirigiam as pessoas privadas a fim de obrigar o poder público a se legitimar perante a opinião pública. O *pulicum* se transforma em público, o *subjectum* em sujeito, o destinatário da autoridade em seu contraente. (HABERMAS, 2003, p. 40)

Habermas dialoga com base em um modelo da esfera pública burguesa, articulando-a juntamente com a opinião pública, apontando para uma esfera que legitima o poder público, identificando nesse contexto uma multiplicidade ao pensar-la a partir da lógica cultural de cada espaço. Ainda nessa direção, Chales Taylor aponta questões importantes sobre a esfera pública:

[A] esfera pública é um espaço comum em que, supostamente, os membros da sociedade se encontram através de uma variedade de meios – imprensa, electrónica e também encontros face a face – para discutirem assuntos de interesse comum e, deste modo, serem capazes de formar a seu respeito uma mente comum. (TAYLOR, 2010, p. 04)

São espaços de discussão, onde há trocas de ideias e que possam alcançar pontos de interesses comuns. Na sociedade moderna a esfera pública é uma esfera de debates.

Uma espécie de espaço comum em que pessoas, que nunca se encontram, se compreendem a si mesmas como expostas à discussão e capazes de chegar a uma mentalidade comum. Seja-me permitido introduzir uma terminologia nova. Podemos falar de espaço comum quando as pessoas se reúnem num acto comum de focagem em vista de qualquer propósito, seja ele o ritual, o prazer de um jogo, uma conversa ou a celebração de um acontecimento importante. (*idem, ibidem*, p. 06)

Nessa perspectiva, na esfera pública há uma disposição para se conectar com o outro, compartilhar diversos assuntos e cortar a imunização, ou seja, quebrar a isenção, ou a individualidade comum entre os homens contemporâneos. Tirar da condição de resguardado em relação a troca e/ou convívio com o outro, “poderíamos dizer que ela [esfera pública] agrupa uma pluralidade desses espaços num espaço mais amplo de não-assembly” (*idem, ibidem*, p. 7) e, sobretudo, um espaço de transformação e troca. Na atualidade a esfera pública “tende a ser considerada como um espaço globalizado, onde convivem e se debatem uma pluralidade de esferas públicas correspondentes a grupos de

interesse especializados, cujas opiniões circulam nos média e nas redes sociais” (PAIS, 2017, p. 06). Assim, o conceito de esfera pública está em constante mudança e é interpretado em função das discursões estabelecidas em torno do uso e das práticas e experiências vivenciadas. Neste sentido, o assunto está longe de ser esgotado, mas para nosso interesse e reflexão chamamos atenção para Bojana Cvejic e Ana Vujanovic quando afirmam que se deve compreender: “o espaço público como uma categoria física, espacial, enquanto a esfera pública é uma categoria discursiva (incluindo palavras e ação). [...] embora a esfera pública precise de espaço público” (CVEJIC; VUJANOVIC, 2017, p. 20). As autoras referem-se a esfera pública a partir de duas abordagens fundamentais:

uma defende que a esfera pública se baseia na argumentação e no debate racional que supostamente conduz a um consenso, e a outra põe a tónica no papel da ideologia, que inclui afectos, paixões e crenças, podendo também redundar no exacerbamento de conflitos, lutas e antagonismos. O que nos interessa aqui é a ideologia, e não o debate racional. (*idem, ibidem*, p. 21)

Tomemos essa noção básica para nortear as reflexões em torno da *performance* na esfera pública, e entendendo afetos “como formas de afectar e ser afectado numa constelação de forças políticas, económicas, culturais e afectivas” (PAIS, 2017, p. 07).

São as ações corporais realizadas servindo aos interesses da arte que constituem experiências para se pensar no público não só como um espaço, mas também como pessoas. As *performances* vêm se tornando um ativador de desestabilização, tirando o espectador do seu lugar e criando um deslocamento, levando o público a sair de sua zona de conforto e o colocando diante de críticas e reflexões de forma mais ativa:

O teatro [...] se ofereceu durante séculos como lugar de encontro social de uma esfera pública em que, juntamente, os afectos detinham um papel evidente no exercício da cidadania, a *performance* arte opõe-se ao paradigma da representação para criar formas de estar com o espectador conviviais e reflexivas, na realidade do aqui-agora. [...]. Caracterizada por um conjunto de estratégias estéticas predominantemente auto-reflexivas, a *performance* arte desafia a relação com o espectador, os limites do objecto artístico e a própria ideia de artista, extremando a premissa modernista da fusão arte-vida. (*idem, ibidem*, p. 07)

Historicamente, o teatro quase sempre foi utilizado no âmbito da esfera pública. Sendo assim, é possível observar que os assuntos tratados pelo Estado Grego eram

discutidos em suas arenas de representações, as inserções nos palcos sobre as decisões políticas eram apresentadas e debatidas, criando, por conseguinte, opiniões públicas em torno de diversos assuntos de interesses do governo. Não só a Grécia utilizava o teatro para tais fins, mas no decorrer dos séculos essa prática era comum em diversos períodos históricos até a atualidade. Em muitos ambientes de apresentações artísticas o teatro/*performance* teve diversas funções, entre elas o de levantar questionamentos, a fim de oportunizar discussões em torno dos interesses sociais, políticos e culturais da cidade. Nessa perspectiva, percebe-se que estes acontecimentos são recorrentes factualmente:

A recorrência da metáfora que enquadra a política e o público como teatro/*performance* [...] abrange desde humanos que representam meramente uma peça para os deuses até aos códigos burgueses de comportamento em público ou os nossos papéis sociais no *reality show* televisivo interminável da sociedade do espectáculo contemporânea. Porém, o que todas estas concepções têm em comum é a consciência de que o ser humano nunca está sozinho e se encontra sempre exposto ao olhar e à presença de outros. (CVEJIC; VUJANOVIC, 2017, p. 23)

A intenção, portanto, é perceber as atuações em público e como elas afetam e ativam o espectador, de que formas tais relações são construídas, em especial, no âmbito da *performance* arte. Assim, é relevante analisar a habilidade que a *performance* possui em estimular o espectador, em promover e incitar o debate, criando ações que partilham experiências com o público. É importante destacar que a *performance* exercita a escuta, o agir e o pensar na esfera pública. Ela ativa uma participação direta no espectador e reconfigura o espaço a partir de sua inserção, partilhando com o público e recriando o espaço além de construir novos sentidos. Tais ações influenciam e promovem debates, pois

A *performance* arte opera na formação das ligações afectivas condicionadas por essas normas e narrativas implícitas, que sustentam desejos publicamente negociados e partilhados, criticando-os, subvertendo-os ou implodindo-os. Aceitando que para ‘começar’ é preciso sentir, a par de agir e pensar, a *performance* arte pode então ter um lugar relevante num processo de escuta colectiva de sentimentos públicos e, porventura, de mobilização afectiva do pensamento e da ação. (*idem, ibidem*, p. 08)

A *performance* opera enquanto uma resistência ao cenário capitalista atual, ela é uma arte anti lucrativa, fora das grandes programações comerciais e rentáveis e vem com a incumbência de estar a serviço do social. Partindo dessa lógica, Claire Bishop aponta que “a prática artística deixa de poder girar em torno de objectos a ser consumidos por um espectador passivo. Em vez disso, deve haver uma arte de acção, estabelecendo uma interface com a realidade, que dê passos [...] no sentido de restaurar o vínculo social” (BISHOP, 2017, p. 75). E nessa perspectiva ela rompe com a ideia de arte de consumo e passa a atuar proporcionando uma experiência cognitiva com o espectador. Nessa direção, a *performance* é uma arte participativa, que atua diretamente na relação com o espectador, e sendo assim:

Em vez de fornecer produtos de mercado, a arte participativa canaliza o capital simbólico da arte para a mudança social construtiva. Dada esta política declarada [...] é tentador sugerir que possivelmente esta arte crie a vanguarda que temos hoje: artistas que encaram as situações sociais como um projecto desmaterializado, antimercado, politicamente comprometido, para corresponder ao apelo da vanguarda no sentido de tornar a arte uma parte mais vital da vida. (*idem, ibidem*, p. 77)

É nesse cenário de ações artísticas de resistência que a *performance* atua, discutindo e criticando os mais diferentes temas da sociedade contemporânea e levantando possíveis contribuições a fim de melhorar por intermédio da arte os fatos que estão sendo levantados e questionados. É a partir do paradoxo de que “arte é arte na medida em que é algo mais do que arte, que ela é uma esfera simultaneamente distante da política e, todavia, já sendo política dado que contém a promessa de um mundo melhor” (RANCIÈRE *apud* BISHOP, 2017, p. 79). Sendo assim, a arte tem o poder de possibilitar saídas diante dos problemas do mundo, tem a presença para potencializar estímulos em busca de soluções, despertar a crítica e desadormecer os homens. É precisamente aqui que queríamos chegar para abordar a *performance* enquanto ação que constrói uma nova realidade e que se relaciona com o público, no âmbito da esfera pública. Tanto o público, quanto o artista são transformados a partir dessa experiência.

Ponderar sobre a esfera pública na atualidade impõe mencionar a situação na qual o Brasil se encontra. Em agosto de 2016, a então Presidente da República Federativa do Brasil, Dilma Rousseff, foi destituída do cargo por meio de um *impeachment* promovido por um Golpe de Estado. A partir daí várias medidas foram tomadas pelo atual governo com o intuito de retirada dos direitos trabalhistas gerando uma grande insatisfação por

parte de vários setores do país. Diante deste contexto, a esfera pública busca a saída do governo do atual presidente Michel Temer e a frase mais utilizada na atualidade brasileira é “Fora Temer”, sejam em shows musicais, em pinturas urbanas ou mesmo em diferentes tipos de *performance* evidenciando a grande marca da insatisfação por parte da população. Desde o *impeachment* o Brasil encontra-se num cenário caótico, apesar de setores da economia afirmar o crescimento do país. O historiador Henrique Borralho¹³, conclui que:

Após o golpe várias medidas já foram tomadas, dentre elas: a reforma trabalhista, a ampla privatização dos setores públicos brasileiros; a redução do salário mínimo; a proposta de reforma trabalhista; a proposta de criação da reserva mineral da Renca; a proposta de criação do distritão; perdão das dívidas dos empresários; corte de direitos e benefícios de servidores públicos; proposta de demissão de servidores públicos, aumento das tarifas públicas, dentre outras coisas. Além dessas questões, o golpe aparelhou o sistema judiciário pervertendo-a através de nomeações de ministros do Supremo Tribunal Federal, da Procuradora Geral da República, da compra de Deputados federais, da defesa de aliados acusados de corrupção. O resultado disso é a descrença total nas instituições públicas brasileiras e uma sensação total de privatização, controle e perversão da coisa pública levando a uma inercia e descrédito por parte da população brasileira. (BORRALHO, Entrevista concedida em julho de 2017)

O cenário atual tem provocado uma atmosfera de grandes disputas políticas, crescimentos de comportamentos intolerantes, considerável aumento na violência, entre outros. A sensação é que se instaurou um contexto de autoritarismo, intolerância e violência no país e há um certo descontrole em todos os setores sociais, como na saúde, na educação, na cultura, entre outros. Sobre o quadro no qual se encontra o Brasil, destaco o pensamento de Viviane Mosé, doutora em filosofia e escritora brasileira, que no dia 10 de outubro de 2017, publicou em sua página no *Facebook*, se posicionando a respeito deste contexto:

[A] gente vive um momento difícil, tenso na nossa história, parece que reina o caos, porque estamos retomando em questões básicas sobre arte, sobre vida, coisas que realmente a gente já passou, então estamos retrocedendo de uma maneira que realmente me assusta. Retrocedendo

¹³ José Henrique de Paula Borralho é professor do Departamento de História e Geografia da Universidade Estadual do Maranhão-Brasil. Doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense / Rio de Janeiro-Brasil.

moralmente, eticamente, socialmente, retrocedendo inclusive nos nossos índices que tinham melhorado e que estão todos caindo, é realmente um momento muito difícil. Eu acho extremamente educativo e ético se posicionar diante do caos. (MOSÉ¹⁴, 2017)

Outra questão que merece ser destacada é o trabalho dos artistas brasileiros, que em suas criações se posicionam diante do contexto vigente. A arte se volta para contribuir e discutir com a realidade indigesta na qual vivem os brasileiros, a fim de procurar saídas para a inúmeras práticas arbitrárias. Dos trabalhos artísticos que tiveram uma grande visibilidade durante os últimos anos, destaco a *Performance Cegos*, inspirada no quadro “A Parábola dos Cegos” de Peter Bruegel, embora ela não tenha surgido durante a esfera do Golpe, ou do “Fora Temer” ela surge com uma grande força e vai se enquadrando na esfera social de cada lugar no qual atua. Ela surgiu a partir das ideias do Prof. Dr. Marcos Bulhões, da Universidade de São Paulo (USP) e do Prof. Dr. Marcelo Denny, do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), do Grupo Desvio Coletivo. Sua primeira apresentação aconteceu na Avenida Paulista em São Paulo em 2012 e se caracterizou por ser uma *performance* em que seus atuantes caminham em câmera lenta, todos cobertos por argila, vestidos de empresários, passeando em ritmo contrário da sociedade acelerada dos grandes centros urbanos (Cf. Figuras 1 e 2). A *performance* faz uma crítica sobre o isolamento social, a lama que cobre os corpos dos *performers* e a atadura que veda seus olhos cria uma relação com a solidão do homem contemporâneo. Ela traz como essência uma reflexão sobre o homem na atualidade, o homem que não olha para os lados, que é individualista, representa uma era de robotizados, homens máquinas, a mecanização da humanidade. *Cegos* foi apresentada em dezenas de cidades brasileiras e, em alguns países, incluindo Portugal, onde marcou presença no Imaginarius Festival Internacional de Teatro de Rua de Santa Maria da Feira, em maio de 2017. Também foi realizada por meio do Projeto SESC Palco Giratório¹⁵ em São Luís do Maranhão. Por onde passa causa um grande impacto tanto pela estética quanto pela simbologia que carrega. Em São Luís apresentou-

¹⁴ Disponível em: https://www.facebook.com/MoseViviane/?ref=br_rs. Acesso em: out de 2017.

¹⁵ O Palco Giratório, reconhecido no cenário cultural brasileiro como um importante projeto de difusão e intercâmbio das Artes Cênicas, intensifica a formação de plateias a partir da circulação de espetáculos dos mais variados gêneros, em todos os estados brasileiros, nas capitais e no interior, desde 1998. Disponível em: <http://www.sesc.com.br/portal/site/PalcoGiratorio/2017/opalcogiratorio/O+Projeto/>. Acesso em: 09 jul. de 2017.

se em outubro de outubro de 2014 e foi marcada pelos *performers* locais que teve como foco de suas críticas a Secretaria de Cultura, a Justiça tendenciosa e seletiva que o Brasil vive a mercê, entre outros. O que chama muita atenção neste trabalho, é o fato de que cada lugar no qual se apresenta ela se adapta ao contexto no qual a cidade está inserida, as principais relações sociais e políticas que estão envolvidas e vai adaptando às necessidades e realidade de cada lugar. Cegos simboliza uma espécie de adormecimento do homem atual, a perda de visão, o desaprender de ver a vida com seus próprios olhos. O homem perdeu a visão, é preciso despertar e rasgar as ataduras que lhe causam a cegueira.



Figura 1. *Performance Cegos*. Local: Rua Grande, São Luís-MA-BR. Fonte: SESC-MA



Figura 2. *Performance Cegos*. Local: Centro de São Luís-MA-BR. Fonte: SESC-MA.

Dois outros trabalhos que também despertam muita atenção são: as *performances* *Pátria Armada Brasil* e *Ordem e Regresso*, ambas realizadas pelo Coletivo Margens Urbanas, grupo fundado por professores e alunos do Curso de Teatro da Universidade Federal do Ceará, coordenado por Abimaelson Santos, que foi professor da Universidade Federal do Ceará e que hoje integra o departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão. O Grupo discute políticas relacionadas ao corpo na cidade, quais às margens que o corpo se encontra, quantas margens existem dentro da cidade e o lugar que o corpo se insere nos diferentes contextos. Com isso, abordam os direitos das universidades e a percepção de que havia em curso um Golpe Político no Brasil. A *performance* *Pátria Armada Brasil* (Cf. Figura 3) nasce discutindo o sistema eleitoral e político do país, questionando o quanto é uma grande farsa, que na verdade o país é uma pátria armada, fazendo uma sátira e se referindo a uma parte do hino nacional brasileiro que diz “[...] Ó pátria amada Brasil [...]”. Faz, portanto, menção a um governo armado contra seu povo, uma pátria vestida em armações e manutenções de grupos políticos. A *performance* se apresentou no centro da cidade de Fortaleza no Ceará. Os *performers* vestiam roupas de deputados que votavam sim em favor da destruição dos direitos trabalhistas conquistados ao longo de lutas históricas. Também fazia parte da apresentação uma atriz que

representava uma professora, ou mesmo a imagem da presidente Dilma Rousseff, a personagem estava presa a um Pau de Arara.¹⁶



Figura 3. *Performance* Patria Armada Brasil. Local: Centro de Fortaleza-CE-BR. Fonte: Abimaelson Santos.

Patria Armada Brasil foi apresentada em abril de 2016, no auge das manifestações no Brasil momento no qual a direita conservadora batia panelas nas ruas do país pedindo a saída da Presidente Dilma, ao mesmo tempo em que o povo, intelectuais e artistas também se manifestavam por meio de movimentos sociais, e ocupação dos espaços urbanos. Nessa esfera existia o desejo de que a presidente eleita legitimamente pudesse continuar exercendo seu governo, visto que a mesma foi escolhida democraticamente.

Com o Golpe já instituído e a democracia colocada em questionamento no país, o Coletivo Margens Urbanas apresentou um novo trabalho. Em dezembro de 2016 a *performance* Ordem e Regresso sai às ruas do centro de São Luís, questionando o lugar no qual o trabalhador se encontra diante dos retrocessos (Cf. Figura 4). A *performance* consistia em corpos esfacelados, com as cores da bandeira brasileira, colocados em áreas que contém lixo, esgotos, representando que o país tem sido jogado na sarjeta. Uma alusão

¹⁶ Instrumento de tortura utilizado no Brasil no período da ditadura entre 1964 a 1985. O Pau-de-Arara consistia numa barra de ferro que era atravessada entre os punhos amarrados e a dobra do joelho, sendo o conjunto colocado entre duas mesas, ficando o corpo do torturado pendurado a cerca de 20 ou 30 centímetros do solo. Este método quase nunca era utilizado isoladamente, seus complementos normais eram eletrochoques, a palmatória e o afogamento. Disponível em: <<http://www.historiadigital.org/curiosidades/10-torturas-da-ditadura-militar/>>. Acesso em: jul de 2017.

ao lugar que o novo governo tem colocado o país. A *performance* gerou muita polêmica e discussão em torno da política atual brasileira, questionando as reformas propostas pelo governo.



Figura 4. *Performance* Ordem e Regresso. Centro de São Luís-MA-BR. Fonte: Abimaelson Santos.

Como vimos, as *performances* acima citadas estão focadas sobre a atual esfera pública brasileira, mas saindo desse cenário e voltando para outro panorama, vou falar brevemente sobre um trabalho realizado em Portugal. Trata-se de uma das *performances* que foram realizadas como parte do Projeto Carmo, Chiado e a Respublica Litteraria/ Artes na Esfera Pública. Este projeto tem a coordenação do Prof. Dr. José Quaresma da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, em parceria com o Museu Arqueológico do Carmo. A *performance* é a Miss Júlia, apresentada em dezembro de 2016 na Rua Garret, em Lisboa (Cf. Figura 5, 6 e 7) e integra o Catálogo *Carmo, Chiado e a Respublica Litteraria: Artes na Esfera Pública*, ano 2017 (ver em anexo). O trabalho reflete questões relacionados ao gênero, a sociedade machista, a discussão em torno da mulher no século XXI. Esse assunto ainda está longe de estar esgotado, pois é uma esfera em que não somente o Brasil tem levantado diversas polêmicas e criado movimentos, mas também está presente em muitos outros países, inclusive em Portugal. A figura feminina ainda vive muito à margem, em alguns países a violência contra a mulher é muito alta, na medida em que há forte discriminação, diferenças salariais, comportamentos que revelam sistemas políticos e sociais machistas e que culturalmente influenciam diretamente na

posição da mulher na sociedade. Miss Júlia nasceu, a partir de uma pesquisa realizada sobre os cafés literários do século XIX e teve sua maior inspiração a partir da leitura de uma matéria escrita por José Brandão onde o mesmo comentava sobre o Café O Marrare do Polimento situado na Rua Garret no centro de Lisboa:

Foi também o primeiro onde uma mulher conseguiu transpor a porta de um café lisboeta e juntar-se aos homens a jogar bilhar. É certo que a extravagante Miss Júlia Wilson teve de vestir-se à homem, com sobrecasaca, pantalonas a cavaleira, bengala e chapéu à patuleia, mas entrou no machíssimo Marrare do Polimento e talvez vestisse de acordo com os seus gostos mais íntimos. (BRANDÃO, 2014)¹⁷

Júlia Wilson viveu em Lisboa no século XIX, período marcado pelos cafés literários e de grandes homens que marcaram a política, a literatura e a poesia lisboeta. Júlia Wilson se destaca por desafiar uma geração em que somente o universo masculino frequentava esses espaços da Tertúlia Literária local, onde o machismo imperava e somente eles tinham vez e voz. Ela foi a primeira mulher que conseguiu transpor as portas de um café e juntar-se aos homens para jogar bilhar e, para tanto, foi preciso que a mesma tivesse que se vestir igual aos cavalheiros da época para que as portas se abrissem à ela.

A *performance* foi apresentada numa tarde chuvosa, a *performer* vestia trajes masculino do século XIX, carregava jornais, livros e papéis de anotações. A personagem visitava os cafés da Rua Garret, sentava nas mesas, dialogava com as pessoas que frequentam, bem como percorria toda a rua, interagindo com os transeuntes, lendo em voz alta matérias de jornais do século XIX e também da atualidade, tanto sobre o Brasil, quanto sobre Portugal, além de recitar poesias em meio as pessoas criando certa agitação literária e artística. A personagem também utilizava a frase “Fora Temer” muito utilizada nos protestos brasileiros e que tem resposta imediata por parte do público na medida em que ampliam o coro “Fora Temer”.

¹⁷Vamos beber um café. Disponível em: <<https://aviagemdosargonautas.net/2014/07/23/vamos-beber-um-cafe-17-por-jose-brandao/>>. Acesso em: 11 agos. 2017.



Figura 5. *Performance* Miss Júlia de Cássia Pires. Rua Garret, Lisboa-PT. Fonte: Marcello Alves.



Figura 6. *Performance* Miss Júlia de Cássia Pires. Rua Garret, Lisboa-PT. Fonte Marcello Alves.



Figura 7. *Performance* Miss Júlia de Cássia Pires. Rua Garret, Lisboa-PT. Fonte: Marcello Alves.

É nesse grande cenário urbano que a *performance* dialoga dentro das esferas públicas, promovendo debates e ativando os espectadores enquanto críticos, criando posicionamentos diante das discursões por meio da interlocução com a arte. Nessa perspectiva, a *performance* torna-se útil enquanto formadora de opiniões, de algum modo essa linguagem promove um compromisso entre a arte e a política, entre a arte e a sociedade, assumindo um movimento de ocupação urbana, manifestando uma dinâmica enquanto diferentes formas de protestos na sociedade contemporânea.

3. ESPECTADOR CONTEMPORÂNEO

O presente capítulo propõe uma investigação em torno do espectador, em especial, das relações em que o público possui com as diferentes formas do fazer teatral. Foram evidenciadas algumas das propostas cênicas realizadas no início do século XX por grandes mestres do teatro e que deram grande importância no trato com o espectador, e que também trouxeram fortes contribuições para o teatro contemporâneo. Claire Bishop também ganha relevância por partilhar alguns estudos de casos que promovem novos rumos para o tratamento dado ao espectador e à arte participativa. Destacam-se ainda algumas considerações sobre o que é ser contemporâneo e como o espectador contemporâneo se relaciona com a *performance*, norteando reflexões em torno destas relações.

3.1. Do olhar nasce o espectador

O estado do espectador é aquele que se mantém até durante os nossos sonhos quando todas as outras operações estão em repouso e se submetem a outro tipo de figurabilidade. O estado de espectador é aquele cujo fim reconhecemos e identificamos quando sentimos a necessidade ritual de cerrar as pálpebras dos mortos e de lhes fechar a boca.

Marie-José Mondzain (2015, p. 21)

O olhar contemporâneo não tem mais tempo.

Nelson Brissac Peixoto (1998, p. 179)

Para que uma obra de arte se materialize é indispensável a presença do espectador, pois, é ele que lhe dá sentido. De fato a arte só se constrói a partir do olhar do outro, pois, o espectador é presença fundamental para se consumir uma experiência artística: “a obra de arte só se completa na medida em que funciona na experiência de outros que não aquele que a criou” (DEWEY, 2010, p. 215). O ponto de partida para pensar o espectador é perceber que ele é o que vê, o que olha e quem interpreta, pois, sua “visão já é habitada por um sentido que lhe dá uma função no espetáculo do mundo, assim como em nossa existência” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 83). É claro que a questão do olhar não se

limita aqui ao órgão de visão, ao olho, uma vez que, para olhar uma obra de arte é necessário ir além do campo físico:

O espectador não é já o homem que se serve dos olhos quando todos os outros sentidos estão em repouso mas sim o *theates*, aquele que olha ou contempla o que o mundo ou outro homem lhe dá a sentir para que possa compreendê-lo. É um cidadão preso no espectáculo de uma acção que o afecta e da qual faz, por sua vez, alguma coisa. (MONDZAIN, 2015, p. 20)

É possível reconhecer que são variadas as áreas de conhecimentos que levantam questionamentos e que realizam pesquisas em torno do espectador, a saber: filosofia, antropologia, sociologia, psicologia e artes. Mas é o espectador das artes cênicas o meu foco de investigação, em especial, o espectador da *performance*. Apreciar uma obra artística é vivenciar uma experiência multissensorial e, nessa direção, Pallasmaa chama atenção para o fato de que “os olhos querem colaborar com os outros sentidos. Todos os sentidos, inclusive a visão, podem ser considerados como extensões do sentido do tato – como especializações da pele” (PALLASMAA, 2011, p. 39). Percebe-se que a apreciação estética de uma obra de arte não se dá apenas pela visão, como já mencionado, mas, sobretudo, nossas percepções se manifestam a partir de uma totalidade do corpo. É o que justifica, por exemplo, o fato de um deficiente visual também poder assistir e/ou contemplar trabalhos artísticos, já que, o mesmo faz uso de outras dimensões, por meio dos diversos órgãos dos sentidos que possui. Uma pessoa cega naturalmente tem sua própria forma de ver o mundo e as imagens que lhes são apresentadas. Para Merleau-Ponty, “[a] percepção é não uma soma de pressupostos visuais, táteis e auditivos: eu percebo de maneira total com todo meu ser: eu abarco uma estrutura única da coisa, um modo único de ser, o qual fala com todos meus sentidos ao mesmo tempo” (MERLEAU-PONTY *apud* PALLASMAA, 2011, p. 20). Isto pode ser visto nos trabalhos de fotógrafos com deficiência visual, como, por exemplo, nas imagens construídas pelo francês Evgen Bavcar que ficou cego aos 12 anos de idade e hoje trabalha a relação entre o visível e o invisível.

Investigar o espectador também é refletir sobre ver, olhar e o que ele (espectador) vê, e como vê? Nessa perspectiva, amplia-se a dimensão de que a visão seja construída por meio de uma integralidade dos sentidos e não somente por um único órgão. Mondzain explica em seu livro *Homo spectator* (2015), que a paleontologia descobre o homem e

suas potencialidades a partir do fazer e é por meio das marcas deixadas ao longo dos tempos pelo *homo sapiens* que descobrimos seus modos de vida e sua cultura. A autora nos convida também a pensar nesse homem, não mais “no que esse homem sabia fazer, [mas, sim,] dar a ver o que esse homem via” (MONDZAIN, 2015, p. 16). Nessa perspectiva, ela entende a ideia que “eu sou aquele que vê, que designa o que vê e que se designa no reconhecimento do olhar de todos os que saberão compreender essas marcas” (*idem, ibidem.*). É assim que nasce o espectador, esse sujeito capaz de entrar na história por meio do que vê e do que narra e participa da sociedade a partir das suas experiências. Mondzain aborda “o espectador como um sujeito nascente, frágil e corajoso, cujas marcas inalteradas nos servirão de guia para compreender a aventura do olhar moderno sobre o mundo. O primeiro espectador acena-nos” (*idem, ibidem*, pp. 16-17). É diante das possibilidades de ver o mundo, ao interagir com os objetos e as imagens que o espectador dá seu ponto de partida para a apreciação de um espetáculo. O nascimento de um espectador também pode ser percebido quando o mesmo se encontra num estado de prontidão, quando está preparado para fazer parte do ritual, quando está pronto para “entrar na área do jogo”, numa espécie de incorporação em que se edifica para aquele momento da percepção:

O espectador é um sujeito incessantemente deslocado. O lugar que compra e que ocupa para assistir a um espetáculo será uma frágil composição entre a vizinhança dos outros corpos e o distanciamento no qual o que lhe é dado a ver permite uma produção do olhar. Nesse sentido, este lugar é um local político onde estão simultaneamente em jogo a partilha e o isolamento. (*idem, ibidem*, p. 73)

É na transposição de um lugar para o outro, ou de um estado de espírito para o outro, ou também do deslocamento pessoal em se prontificar para receber uma obra, que o espectador vivencia tal experiência do olhar. Tanto o espaço em que ele se desloca, quanto a realidade em que ocupa, orientam sua percepção. Todas as influências que o público recebe, seja na relação com o espetáculo, ou na apropriação do espaço, o conduz a uma forma de olhar, uma maneira de construir sua leitura da obra.

Também deve-se levar em consideração que o espectador está sujeito a ver uma obra, mesmo que não esteja avisado. Muitas vezes, ele é “convidado” para o espetáculo, pois, mediante apresentações em espaços inusitados e /ou públicos, ele pode ser

surpreendido, o que também conduzirá a um outro tipo de olhar. Ao espectador, típico da *performance*, daremos mais ênfase posteriormente (Cf. item 3.2).

Historicamente é possível pensar que o espectador a cada período artístico estabeleça uma maneira de se relacionar com o espetáculo de forma diferente. Isso, porque tais relações também são frutos das mudanças que a política e a sociedade vivenciam ao longo do tempo. O “público” grego, por exemplo, era participativo e marcava forte presença nas arenas de representações, talvez porque a própria *pólis* utilizava o teatro de forma pedagógica a fim de induzir determinados valores morais nos cidadãos das cidades e dos Estados. A participação do espectador levava-o a uma empatia e identificação em relação aos assuntos abordados nos teatros levando-o muitas vezes a entrar em cartarse. Para Aristóteles, em sua *Poética*¹⁸, a catarse está presente “[na] tragédia, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação desses sentimentos” (ARISTÓTELES, 2003, p. 99). E, nesse contexto, acompanhando as mudanças na história, o comportamento do público também vai se modificando de acordo com as transformações sociais, políticas e culturais. Quando um espetáculo nos é apresentado, ele está imbuído de significados, mensagens, imagens, histórias a ser experienciadas para quem o vê. E, dentro dessa perspectiva, a leitura também pode variar:

O espectador mobiliza não apenas sua capacidade perceptiva, mas também um conjunto de saberes, afetos e crenças, vinculadas a um tempo histórico, às experiências sociais e às culturais em que está inserido. Desta forma, a leitura da imagem se encontra na situação de mediação entre a realidade e o espectador, o que determina o seu caráter intencional e seu valor de significação. (GAMA *apud* KOUDELA; ALMEIDA JÚNIOR, 2015, p. 113)

É também a partir de seu universo pessoal que o espectador absorve diferentes interpretações. Todas as suas experiências individuais e sua história de vida implicam um olhar muito particular sobre uma obra, isso que faz com que um espetáculo apresentado para um grande número de público receba diferentes interpretações, porque cada sujeito ali presente ressignifica a obra a partir de seu próprio mundo.

A relação do espectador com o teatro tem se transformado ao longo dos séculos e em cada momento histórico se estabelece novas formas de se relacionar. Mas, é em

¹⁸ O seu breve tratado intitulado *Poética* é, segundo o especialista, uma recolha de notas, sem ornamentações literárias, tomadas na ocasião de um curso, pelo próprio Aristóteles ou por um dos seus alunos. Trata sobretudo da tragédia, repetidamente comparada à epopeia; os desenvolvimentos anunciados sobre a comédia não foram encontrados. (Cf. BORIE; ROUGEMONT; SCHERER, 2011, p. 19)

especial no início do século XX que podemos notar significativas mudanças no cenário artístico teatral. Até então, o Teatro Italiano¹⁹ mantinha um império de modelo para as representações, que já durava há mais de 500 anos. Uma forte característica desse protótipo era o uso da *quarta parede*, expressão utilizada para notificar a ideia de que uma parede invisível separa o público da plateia, criando certa distância entre espectadores e atores, favorecendo o ilusionismo na cena e fechando assim a caixa cênica de representação. Muitos artistas e diretores de teatro construíram novos espaços de representação a fim de promover uma maior proximidade do espectador com o teatro: “a invenção de um novo teatro implicava a transformação das relações entre plateia e espetáculo; ou seja, em última análise, a explosão do palco” (ROUBINE, 1998, p. 87). Nessa atmosfera, foram criadas novas estruturas cenográficas, novos modelos de edifícios teatrais e também novas formas de reutilizar o que já se tinha construído, como, por exemplo, o teatro dialético de Berthod Brecht, que revolucionou o uso do modelo italiano, rompendo com suas tradicionais estruturas e derrubando a *quarta parede*. Brecht também elaborou o método do distanciamento, que levou os atores a manterem um distanciamento com o texto e outros elementos que constituem o espetáculo. O público também era sujeito a um processo de distanciamento em relação à própria peça, de modo que pudesse sentir-se mais participante e crítico de toda a ação. Brecht realizou todas essas transformações, mas sem abrir mão do uso do Teatro Italiano; ele revolucionou o modo de se fazer teatro nesses tradicionais templos de representação, sem sair de dentro dele. Para Brecht “o espectador deve ganhar distância. [...] o espectador deve tornar mais fino o seu olhar” (RANCIÈRE, 2010, p. 11). Aquele encenador alemão ainda deu ênfase ao uso do *gestus*, palavra que difere dos simples gestos, pois, para ele, “[p]or *Gestus* social entende-se a expressão mímica e gestual das relações sociais, nas quais os homens de uma determinada época se relacionam” (BORNHEIN, 1992, p. 2). Brecht dá importância à voz e a gestualidade, a fim de que seu teatro esteja atento à realidade social e os *gestus* corroboram para imprimir as posições sociais. Sua preocupação estava para além de uma nova estética teatral, uma vez que, antes de mais, ele se preocupava com o mundo. Todos

¹⁹ Os Teatros à Italiana e “o surgimento da caixa cênica, inspirados no teatro de Aleotti, surgem na França, no século XVIII, [onde] eram consideradas as primeiras Casas de Ópera, estabelecidas como palcos com cenário. Usavam a tipologia frontal de palco, conhecida como tipologia italiana, na qual todos os espectadores eram dispostos à frente da face principal do palco. Assim, a arquitetura cênica se conformava por um palco retangular no qual a quarta parede, que separava o palco da plateia, possuía uma abertura – a boca de cena – que se abria ao espectador por meio de cortinas. Entre o palco e a plateia, o fosso da orquestra fazia a separação” (ZILIO, 2010, p. 158).

seus estudos foram voltados para despertar o espectador para os acontecimentos atuais da sua época, a fim de alertá-lo e possibilitar um posicionamento crítico frente à sociedade. Apesar do seu modo de fazer teatro, atento a convocar o espectador para a realidade, seu teatro não é só pautado pela razão:

O ponto essencial do teatro épico é que ele apela menos para o sentimento do que para a razão do espectador. Em vez de participar de uma experiência, o espectador deve dominar as coisas. Ao mesmo tempo, seria completamente errado tentar negar emoção a esta espécie de teatro. Seria o mesmo que tentar negar a emoção à ciência moderna. (BRECHT, 1967, p. 41)

O discurso brechiano está fundamentado na história, seus acontecimentos e conflitos, a este autor interessa mudar a realidade, lutar por justiça e igualdade para a sociedade. Sua obra provoca no espectador reflexões sobre o contexto histórico em que vive, bem como chama atenção para o modo de vida e o comportamento dos homens. Ele quer despertar a atitude que julga mais correta e eficaz para a humanidade que é a atitude crítica.

O espectador do Teatro Dramático difere muito do espectador do Teatro Épico proposto por Brecht, visto que:

O espectador do teatro dramático diz: Sim, também eu já senti isso. – É assim que eu sou. – É uma coisa bastante natural. – E será sempre assim. – O sofrimento deste indivíduo comove-me porque para ele não há saída. – Esta arte é sublime: tudo aqui é indiscutível. – Choro com aquele que chora, e rio com o que ri. *O espectador do teatro épico diz:* Nunca tinha pensado nisso. – É insólito, quase inacreditável. – Isto tem que acabar. O sofrimento deste indivíduo comove-me porque para ele poderia existir uma saída. – Esta arte é sublime: nada aqui é indiscutível. – Rio-me daquele que chora, e choro pelo que ri. (BORIE; ROUGEMONT; SCHERER, 2011, p. 471)

Bertold Brecht recebeu muitas influências do também dramaturgo alemão e fundador do Teatro Épico, Erwin Piscator. Por meio do teatro, Piscator pretendia politizar o povo, despertá-lo para uma arte não alienada, proporcionando reflexões mais lúcidas frente ao seu contexto histórico. Piscator foi um dos primeiros diretores teatrais a pensar o teatro enquanto uma plataforma política no mundo contemporâneo, em suas montagens ele revelava sobre os processos econômicos e as manobras políticas. Ele renegou os apetrechos e rebuscamentos do teatro burguês e dispensou o decorativo no palco para

focar no “cenário objeto” que permite somente apoiar a ação cênica. Fez de seu palco um palanque político, eliminou o conceito de arte burguesa e criou uma nova arte proletária (Cf. PISCATOR, 1968). Seus espectadores eram os próprios proletários e com eles construiu espetáculos/assembleias com finalidades políticas. O trabalho de Piscator estava esteticamente muito ligado ao pensamento e à obra da Bauhaus, incluindo a representação em espaços enormes idealizados por Walter Gropius e outros, o uso da projeção em enormes telas para acentuar a ligação ao “real” e a dimensão épica, a utilização de palcos giratórios e passadeiras rolantes para marcar a passagem temporal, entre outros:

É desta época a utopia de um espaço e arquitectura de “teatro total”, um teatro sintético, funcionalista, que desenvolve com Walter Gropius e a Bauhaus. Esse “teatro total”, projecto que não viria nunca a realizar-se já que Hitler e os Nazis sobem ao poder no momento em que já está idealizado, tinha como objectivo “agitar” os espectadores e aproximá-los dos atores. [...] Era um teatro globo, flexível, que permitia a mudança do espaço de representação durante o espectáculo utilizando séries de projectores e lâmpadas de cinema, transformando as paredes e os tectos em cenas mutáveis; tinha uma estrutura móvel (que podia estar frente aos espectadores, no meio dos espectadores, *etc.*), em hemisfério (o globo), que pela abertura e fecho dos seus segmentos, na vertical e horizontal, visava apresentar cenas simultâneas e ainda possibilitar projecções nas suas faces convexas; a sala inteira, enfim, possuía três dimensões em vez da dimensão única do palco “à italiana” tradicional, transformando-se em “teatro de arena”. (VASQUES, p. 9, 2007)

Uma parte dos espectadores ficavam em espaço circular, em volta dos atores, onde outros eram posicionados em plataformas móveis que de acordo com o andamento do espetáculo, eram mudados de posição durante a representação. Tudo era pensado, para que o espectador tivesse uma participação atuante na resolução dos problemas que envolviam a sociedade, o teatro de Piscator era um teatro pedagógico, cuja maior preocupação era ativar a participação do público frente a política e a sociedade, a fim de transformá-la em mais justa para a classe trabalhadora.

Outro nome de grande relevância é Antonin Artaud, o fundador do Teatro da Crueldade. Ele foi um grande contribuidor para as modernas reformas teatrais no século XX. Artaud proclamou: “[Q]uemos ressuscitar uma ideia do espetáculo total, em que o teatro saiba retomar ao cinema, ao espetáculo de variedades, ao circo e à própria vida aquilo que sempre lhe pertenceu” (ARTAUD, 1984, p. 98). O teatro buscava, enquanto

meta, uma linguagem não-verbal, de luz e som. A voz e o corpo do ator eram trabalhados com o intuito de criar novos sentidos ao espectador:

O espectador que vem ver-nos sabe que vem oferecer-se a uma operação verdadeira, em que não somente seu espírito, mas também seus sentidos e sua carne estão em jogo. Ele irá doravante ao teatro como vai ao cirurgião ou ao dentista. No mesmo estado de espírito, pensando, evidentemente, que não morrerá, mas que é grave e que não sairá de lá de dentro intacto. (ARTAUD, 2014, p. 31)

Para Artaud, o espectador tem que estar doado para a cena, tem que experienciar ritualmente o espetáculo. A vida e a arte estão num ténue limite, onde não há paredes que separam o espectador dos atores, todos são participantes, todos estão misturados como em cerimônias teatrais: “o jogo teatral é um delírio, e uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido” (ARTAUD, 1984, p. 101). Afirma ainda que sua proposta, influenciada pela atmosfera mística e de caráter metafísico, não pretendia “[...] assassinar o público com preocupações cósmicas transcendentais. O fato de existirem chaves profundas do pensamento e da ação para se ser todo o espetáculo não diz respeito ao espectador em geral, que não se interessa por isso” (*idem, ibidem*, p. 106). Artaud também explica que a crueldade que defende é interpretada com muitos equívocos:

Atribui-se erroneamente à palavra crueldade um sentido de rigor sangrento, de busca gratuita e desinteressada do mal físico. O Rás etíope que arrasta os príncipes vencidos e lhes impõe a escravidão não o faz por um amor desesperado ao sangue. De fato, crueldade não é sinônimo de sangue derramado, de carne martirizada, de inimigo crucificado. Essa identificação da crueldade com os suplícios é um aspecto muito pequeno da questão. Na crueldade que se exerce há uma espécie de determinismo superior ao qual está submetido o próprio carrasco supliciado, e o qual, se for o caso, deve estar determinado a suportar. A crueldade é antes de mais nada lúcida, é uma espécie de direção rígida, submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada. (*idem, ibidem*, p. 114)

O teatro da crueldade não está ligado a nenhum tipo de mutilamento, ou a sangue derramado, mas sim a uma crueldade que atinja da forma mais terrível e necessária os sentidos do espectador. Ao contrário de Brecht, a proposta de Artaud de relacionamento

com o público é que “o espectador deve perder toda a distância [...], ele deverá abdicar da própria posição de mero sujeito do olhar” (RANCIÈRE, 2010, pp. 11-12).

Jerzy Grotowski é outro reformador da cena teatral, que, no seu “teatro pobre”, propõe um outro lugar para o ator, antes mesmo da sua relação direta com o espectador. O ator deixa de ser um intérprete da personagem, para reelaborar a personagem, emprestando características da sua própria personalidade. Uma das características mais marcantes do seu teatro laboratório é que ele tem por princípio desnudar-se, alcançar uma doação total integrando o corpo e o psicológico em função da cena. Para ressaltar a valorização do trabalho do ator. Ele “limpa” do palco os apetrechos cênicos, como cenários, materiais de cena, efeitos técnicos, jogos de luzes e elaboradas maquiagens. Para ele, o ator deveria pensar com o próprio corpo. O Teatro Pobre propõe significativas mudanças na relação do ator com o público, tendo por base a ideia de que a essência do teatro está especialmente nessa relação única e verdadeiramente necessária:

[P]roponho a pobreza no teatro. Renunciamos a uma área determinada para o palco e para a plateia: para cada montagem, um novo espaço é desenhado para os atores e para os espectadores. Dessa forma, torna-se possível infinita variedade no relacionamento entre atores e públicos. Os atores podem representar entre os espectadores, estabelecendo contato direto com a plateia e conferindo-lhe um papel passivo no drama [...]. Ou os atores podem construir estruturas entre os espectadores e dessa forma incluí-los na arquitetura da ação, submetendo-os a um sentido de pressão, congestão e limitação de espaço”. (GROTOWSKI, 1992, p. 17)

Grotowski dispensou as organizações arquitetônicas do teatro em sua época e propôs uma cenografia voltada para que o espectador tivesse uma visão diferenciada e privilegiada no decorrer da ação. Suas estruturas de palcos sempre colocavam o espectador de tal maneira que parecia ter domínio sobre a participação do público. Seus cenários eram pensados de tal forma que criavam condições para que o espectador fosse conduzido no decorrer da cena.

Ainda de grande relevância nessas novas formas do fazer teatral e de estabelecer reformadas relações no trato com o público, destaco o trabalho do russo Meyerhold e suas pesquisas sobre a biomecânica, que consistia num teatro de ruptura com o tradicional naturalismo na interpretação dos atores, confrontando o modelo de representação onde o ator se aproxima com o personagem. Aqui, o ator experimenta o jogo, estabelecendo uma real possibilidade de dialogar com o espectador. Para Meyerhold, “a arte do ator é tal que

possui uma tarefa bem mais significativa que apenas levar ao espectador a concepção do diretor. O ator será capaz de contaminar o espectador se recriar em si tanto o autor como o diretor, expressando-se em cena” (MEYERHOLD, 2012, p. 73). O espectador era provocado para uma atividade permanente durante a cena, o ator abria-se perante o espectador, propiciando uma conexão entre os mesmos.

É nesse contexto de significativas mudanças, e com a concepção de novos olhares sobre o espetáculo, que o espectador contemporâneo vai sendo pensado. Rancière reivindica a criação de um outro teatro, um teatro que não deveria possuir espectadores, mas não no sentido de poltronas vazias, ou salas de espetáculos vazias:

[U]m teatro em que a relação óptica passiva implicada pela própria palavra seja submetida a uma outra relação, aquela que está implicada numa outra palavra, a palavra que designa o que se produz em cena, o *drama*. [É] necessário construir um teatro novo ou, melhor dizendo, um teatro à sua verdadeira essência [...]. É preciso um teatro sem espectadores, no qual quem assiste aprenda, em vez de ser seduzido por imagens, no qual quem assiste se torne participante activo, em vez de ser um *voyeur* passivo. (RANCIÈRE, 2010, p. 19)

Novas perspectivas se abrem, possibilitando assim diferentes maneiras de uma maior participação do espectador com a obra cênica. O espectador também é parte do espetáculo, ele faz parte do novo teatro. É nesse intuito de provoca-lo que se exige que ele tenha uma postura diante da obra que ele experiencia, que seja convocado a transpor a sua zona de conforto e que se permita incitar dilemas, provocar inquietações e que possa também despertar os sentidos:

O novo teatro extrai algumas consequências da situação do espectador privado da ‘segurança’, de seu envolvimento no procedimento real do teatro e no momento teatral: ele investiga quais as possibilidades se abrem com o abalo ou a anulação da distância estética remanescente – não só na concepção estética como também no processo real do teatro. O envolvimento corporal, que no teatro *dramático* permanece apenas latente [...], torna-se patente quando a atenção do espectador, em vez de ser induzida para o produto da ilusão, é dirigida à sua posição na sala naquela hora. (LEHMANN, 2007, p. 179)

Quando se fala de novo teatro, responde-se também pelo teatro performativo e pela *performance*. Todas essas mudanças estéticas, que colocam o espectador em foco na participação do evento, fazem com que a percepção da cena seja elaborada por outros

prismas. Pode-se perceber que um espectador em uma posição mais “distante” da obra, quando o mesmo é posto de forma mais cômoda, garante sem dúvida, uma espécie de conforto. Fundamentalmente, esse novo espectador que nasce dessas experiências, das transformações da linguagem teatral, se converte em uma participação real da cena apresentada. O sentimento é de pertencimento, é um pedaço da vida que é lançado no meio da experiência. Ainda nesse contexto, Rancière considera que o teatro é lugar de confronto do espectador com ele mesmo e com a coletividade. É preciso ativar e estimular sua participação por meio do estranhamento ou do inusitado:

[É] necessário arrancar o espectador ao embrutecimento do papalvo fascinado pela aparência e conquistado pela empatia, que faz com que ele se identifique com as personagens em cena. Mostrar-se-lhe-á, portanto, um espetáculo estranho, inusual, um enigma cujo sentido ele deverá procurar. Deste modo forçá-lo-emos a trocar a posição de espectador passivo pela de alguém que conduz uma investigação ou uma experiência científica, alguém que observa os fenômenos e investiga as respectivas causas. (RANCIÈRE, 2010, p. 11)

Nessa perspectiva, defende que o espectador deve ser arrancado do seu “mundo” de ilusões, colocado em confronto real com a cena e consigo mesmo. É notório que, de forma geral, os renovadores do teatro têm interesses coincidentes em relação ao espectador: todos reivindicam que ele saia da condição de passividade para assumir a condição de atividade na cena. Contudo, é importante que se reflita sobre o *espectador emancipado*:

A emancipação começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, como o aluno ou o cientista. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga o que vê com muitas outras coisas que viu noutros espaços cênicos e noutro género de lugares. Compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente. (*idem, ibidem*, p. 22)

De maneira geral, pode-se compreender que ser emancipado é quebrar as distâncias de quem vê e de quem executa a ação. Sendo assim, ao espectador emancipado é permitido criar uma relação de convívio com o espetáculo, onde são levados em consideração todos os saberes e experiências pessoais do espectador, valorizando assim sua autonomia na leitura da obra. Esta emancipação pode ser pensada, também, como

uma vinculação de igual para igual com os atores e com a cena. Nesse sentido, há uma perda de hierarquias nessa relação, pois ninguém ensina, mas todos os envolvidos no espetáculo apreendem juntos novas descobertas. Descortina-se a partir daí qualquer ideia de que há uma lição a ser assimilada diante da cena, mas, sobretudo, abrem-se caminhos para se valorizar os tipos de afetações frente a cena que o espectador pode viver, e que construção de mundo se dá a partir do seu desenho pessoal e poético frente a obra. O espectador é como que lançado na arena para interpretar, experienciar e vivenciar esse encontro vivo entre quem faz e quem participa.

3.2. Uma perspectiva sobre a “Participação”

*Participation was more important than watchability, dramatic impact or technical skill.*²⁰

Claire Bishop (2012, p. 64)

A partir das considerações feitas por Claire Bishop em seu livro *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*²¹, busco aqui evidenciar alguns acontecimentos históricos apontados pela autora e que são de grande importância para as transformações e o entendimento da arte participativa.

Neste livro, a Bishop chama a atenção para três acontecimentos os quais ela classifica de grande notoriedade para a compreensão da arte participatória e sua origem, são eles: o futurismo italiano, o bolchevismo e o sentimento antinacionalista francês no período pós-guerra. Ela entende que as formas de arte praticadas possuem uma forte ligação com o contexto político de cada período vivido, tendo em vista que os incentivos à inclusão do público no meio político e social desses países em cada momento histórico citado, possibilitaram superar barreiras e com isso novas formas de se pensar e discutir foram geradas. Nesse sentido, foi oportuno dar voz a quem não tinha em diversas manifestações artísticas de caráter popular, o que antes não era possível. A trajetória

²⁰ “A participação era mais importante do que a observação do espetáculo, o impacto dramático ou a habilidade técnica”.

²¹ “Infernos artificiais: arte participativa e política de espectadores”. (Todas as traduções a seguir foram feitas pela autora da presente tese).

histórica criada pela autora, atenta para o início de um pensamento acerca da *performance* e da arte contemporânea e nos leva a perceber uma forte e inegável ligação com a política. Isso sem dúvida reafirma o pensamento em torno daquilo que é a arte, e sempre será: um ato político.

O movimento Futurista Italiano, movimento artístico e literário, teve início em 1909, antes da primeira guerra mundial, criado por Marinetti, ao publicar o primeiro Manifesto Futurista em um jornal. Para Claire Bishop:

From the beginning, Marinetti was aware of the need to reach a broad audience to realise his cultural and political goals of overthrowing the ruling bourgeoisie and promoting a patriotic, industrialised nationalism. To this end he aligned himself with populist strategies of communication. According to Marinetti, ‘Articles, poems and polemics were no longer adequate. It was necessary to change methods completely, to go out into the street, to launch assaults from theatres and to introduce the fisticuff²² into the artistic battle.’²³ (BISHOP, 2012, p. 44)

O contexto histórico daquela época era marcado por um período de rebeldia e tensões pré-guerra, envoltos a 2ª Revolução Industrial e convivendo com novas descobertas científicas que eram crescentes. Diante desta conjuntura, muitos poetas, jornalistas, escritores e pensadores italianos desejavam uma mudança na forma de pensar da sociedade diante de tantas novidades que compunham aquele cenário social. O “The manifesto eulogised the crowd as an aspect of modernity to be embraced alongside technology and warfare: ‘We will sing of great crowds excited by work, by pleasure, and by riot²⁴ [...]’” (*idem, ibidem*, p. 44). O manifesto era marcado pela exaltação ao futuro, ao movimento, à velocidade, tendo em vista que os artistas queriam “arrombar as

²² Fisticuff: punho, soco, murro, força, luta.

²³ “Desde o início, Marinetti estava ciente da necessidade de alcançar uma ampla audiência para realizar seus objetivos culturais e políticos de derrubar a burguesia governante e promover um nacionalismo patriótico e industrializado. Para este fim, ele se alinhou com as estratégias populistas de comunicação. Segundo Marinetti, “artigos, poemas e polêmicas não eram mais adequados. Era necessário mudar completamente os métodos, sair para a rua, lançar apresentações em teatros e introduzir o *fisticuff* na batalha artística”. (*idem, ibidem* p. 44)

²⁴ “O manifesto elogiou a multidão como um aspecto da modernidade a ser adotado ao lado da tecnologia e da guerra: ‘Cantaremos de grandes multidões excitadas pelo trabalho, por prazer e por motim [...]’” (*idem, ibidem*, p. 44).

misteriosas portas do impossível”²⁵ e revolucionar o relacionamento com a arte. Para Bishop:

In the light of subsequent innovations in twentieth-century theatre, it is commonplace to think of Futurism’s approach to performance as conventional, based as it is on a proscenium division between performers and audience, with roles clearly allocated between the two. However, it is important to remember that what was being presented in this context were not traditional plays but brief actions in a variety of media that anticipate what we now call performance art: these serate (Italian for ‘evening party’ or *soirée*) usually included recitations of political statements and artistic manifestos, musical compositions, poetry and painting.²⁶ (*idem, ibidem*, p. 42)

No teatro, os futuristas viram a oportunidade de interagir mais com o público e disseminar os seus ideais, desejando que todos se apoderassem do novo perfil ideológico o qual eles queriam construir. Para isso, apresentações ocorriam em diversos espaços, não apenas em teatros, mas nas ruas, em galerias, entre outros: “Futurist activities were performance-based, held in theatres but also in the streets, assertively itinerant (touring cities throughout Italy), and supported by a comprehensive assault on public consciousness via printed matter”²⁷ (*idem, ibidem*, p. 43). Agora não esperavam mais que o público fosse até um local para ver arte, imediatamente eles se deslocavam até ao público, confrontavam-no e expunham os novos pensamentos por meio da arte. O principal objetivo dos artistas do Futurismo, era alcançar o maior número de pessoas para poder criar influência sobre elas e provocá-las. Para tanto, e com o intuito de tocar da melhor forma o espectador, o movimento adotou a *performance* como forma mais efetiva para atingir o maior número de pessoas. Para os artistas futuristas, o teatro convencional é produto de passividade, enquanto que as *performances* se apresentam como espetáculos

²⁵ Disponível em: <https://pt.slideshare.net/Ellen_Assad/futurismo-italiano>. Acesso em: 27 set. 2017.

²⁶ “À luz das inovações subsequentes no teatro do século XX, é comum pensar na aproximação do Futurismo à performance como algo convencional, baseada em uma divisão do proscênio entre artistas e público, com papéis claramente alocados entre os dois. No entanto, é importante lembrar que o que estava sendo apresentado neste contexto não eram peças tradicionais, mas ações breves em uma variedade de mídia que antecipam o que chamamos de arte da performance: essas ‘serate’ (italiano para ‘festa noturna’ ou festa) geralmente incluem leituras de declarações políticas e manifestos artísticos, composições musicais, poesia e pintura”. (*idem, ibidem*, p. 42)

²⁷ “As atividades futuristas eram principalmente de caráter performático, realizadas nos cinemas, mas também nas ruas, assertivamente itinerantes (realizando turnês em toda a Itália) e apoiadas por um apelo à consciência pública a partir de escritos em materiais impressos”. (*idem, ibidem*, p. 43)

mais dinâmicos e ativos, capazes de obter os resultados desejados por seus idealizadores.

Nessa perspectiva, os futuristas deixam claro:

For Italy to learn to make up its mind with lightning speed, to hurl itself into battle, to sustain every undertaking and every possible calamity, books and reviews are unnecessary. They interest and concern only a minority, are more or less tedious, obstructive, and relaxing. They cannot help chilling enthusiasm, aborting impulses, and poisoning with doubt a people at war. War – Futurism intensified – obliges us to march, and not to rot in libraries and reading rooms. THEREFORE WE THINK THAT THE ONLY WAY TO INSPIRE ITALY WITH THE WAR LIKE SPIRIT TODAY IS THROUGH THE THEATRE. In fact ninety percent of Italians go to the theatre, whereas only ten percent read books and reviews. But what is needed is a FUTURIST THEATRE, completely opposed to the passéist theatre that drags its monotonous, depressing processions around the sleepy Italian stages.²⁸ (*idem, ibidem*, p. 44)

Como diz a autora, agora os artistas futuristas estavam no controle direto de um formato de exibição no qual o público poderia ser confrontado diretamente e poderiam sentir esse impacto do confronto ao vivo e de forma mais eficaz. Para Bishop, o Futurismo rompeu com os modos tradicionais de se relacionar com o espectador e teve na *performance* a linguagem artística ideal de acesso ao público. A *performance* faz uso de gestos provocacionais, com finalidades políticas cada vez mais declaradas e, nesse sentido, a *performance* futurista agora também se voltava para temáticas acessíveis para a “classe baixa”. A interação entre o artista e o público foi tão ativa e intensa, que muitas vezes chegou mesmo a ser violenta e antagônica, gerando ataques diretos entre os artistas e os espectadores, embora para os futuristas tais atitudes já fossem esperadas. Para Bishop, o “futurism created the conditions for a symbiosis between an artistic embrace of violence and audiences who wanted to be part of a work of art and feel legitimated to participate in its violence²⁹” (*idem, ibidem*, p. 46).

²⁸ “Para que a Itália aprenda a se decidir na velocidade do relâmpago, para se lançar na batalha, para sustentar cada empreendimento e todas as calamidades possíveis, livros e críticas são desnecessários. Eles interessam e se preocupam apenas com uma minoria, são mais ou menos tediosos, obstrutivos e relaxantes. Eles não podem evitar o entusiasmo frio, abortando impulsos e envenenando com dúvida um povo em guerra. Guerra – intensificada pelo Futurismo - nos obriga a marchar, e não apodrecer em bibliotecas e salas de leitura. POR ISSO, PENSAM QUE A ÚNICA MANEIRA DE INSPIRAR HOJE A ITÁLIA COM O ESPÍRITO DE GUERRA É ATRAVÉS DO TEATRO. Na verdade, noventa por cento dos italianos vão ao teatro, enquanto que apenas dez por cento lê livros e críticas. Mas o que é necessário é um TEATRO FUTURISTA, completamente oposto ao teatro retrógrado que arrasta suas procissões monótonas e deprimentes ao redor dos sonolentos estádios italianos”. (*idem, ibidem*, p. 44)

²⁹ “O futurismo criou as condições para uma simbiose entre um envolvimento artístico de violência e um público que queria fazer parte de uma obra de arte e se sente legitimado para participar de tal violência”. (*idem, ibidem*, p. 46)

Ela observou que as pessoas, não só na Itália, mas também em outros países europeus, estavam cada vez mais ativas, mais revoltas e menos silenciosas. Elas se manifestavam e impunham o que queriam, também brigavam nas ruas e discutiam assuntos de forma menos passiva. O que se observa é que as práticas futuristas fizeram com que o espectador se levantasse de suas cadeiras e não somente nas apresentações futuristas. Tal movimento, provocou protestos, discursos frente a opinião pública, ou seja, suas *performances* afetaram diretamente a esfera pública.

Um outro estudo que Claire Bishop destaca, diz respeito ao desenvolvimento da cultura Russa após a Revolução Bolchevique de 1917 e a formulação de dois modos distintos de desempenho: O Teatro Proletkult (Organizações Culturais-Educacionais Proletárias) e o Espetáculo de Massa. Para a autora, nenhum destes dois fenômenos foram incluídos na história da arte, mas os temas que eles trabalham são cruciais para as práticas contemporâneas envolvidas socialmente, como por exemplo: ideias de autoria coletiva, de modos de expressão especificamente operários (populares).

O Proletkult foi um grupo criado antes da Revolução, e que em 1918 a organização nacional dedicada a definir novas formas de cultura proletária, se manteve ligada a doutrina coletivista. Aleksandr Bogdanov foi seu fundador e acreditava que a criação de uma nova sociedade só poderia surgir por meio de uma revolução proletária. Para tanto, se inspirou em novos ideais culturais indo contra as tradicionais formas burguesas de arte. Para Bishop:

[...] the Proletkult sought to revolutionise culture on three fronts: in labour (by merging the artist and the worker), in lifestyle (at home and at work), and in feeling and sentiment (creating a revolutionary consciousness). All of these had radical consequences for culture, which Bogdanov viewed as ‘the most powerful weapon for organising collective forces in a class society – class forces.’³⁰ (*idem, ibidem*, p. 51)

O foco de Claire Bishop nestes acontecimentos, não está ligado diretamente às manifestações históricas em si da Revolução, mas ela chama atenção para o fato de que os revolucionários viram nos operários a força necessária para a tomada do poder, e seria

³⁰ “O Proletkult procurou revolucionar a cultura em três pontos: no trabalho (unindo as funções do artista e do trabalhador), no estilo de vida (no lar e no trabalho) e no sentimento e emoção (criando uma consciência revolucionária). Todos estes tinham consequências radicais para a cultura, que Bogdanov considerava “a arma mais poderosa para organizar forças coletivas em uma sociedade de classes - forças de classe”. (*idem, ibidem*, p. 51)

por meio do teatro que eles realizariam a comunicação e a disseminação ideológica da sociedade da época, ou seja, o teatro seria a principal ferramenta para armar a revolução. Sendo assim: “Art, literature, theatre and music were all subject to a reorganisa-tion that aimed to bring cultural production in line with collectivist ideals”³¹ (*idem, ibidem*, p. 51).

Bishop destaca que para Bogdanov (BOGDANOV *apud* BISHOP, p. 52), a produção cultural devia alcançar a todos e ser entendida como uma expressão da participação ativa na criação e desenvolvimento da vida no coletivo. A arte não deveria mais ser vista de forma romântica e idealizada, fruto de quem tem talento ou inspirações, mas sim, como um meio de trabalho possível para todos. Visão essa bem diferente daquela desenvolvida por Lênin que acreditava na mudança cultural com base nos padrões burgueses:

Bogdanov’s refusal of art’s autonomy led him to maintain the position that ‘there is not and cannot be a strict delineation between creation and ordinary labour’: art can and should be re-imagined as an organised, industrialised process like any other, since ‘(artistic) creation is the highest, most complex form of labour’ and ‘its methods derive from the methods of labour’.³² (*idem, ibidem*, p. 52)

Ela continua pontuando, segundo os argumentos de Bogdanov, que ser criativo significava, portanto, superar as contradições, combinar materiais de formas diferentes, e gerar novas soluções sistêmicas. As intenções de Bogdanov (BOGDANOV *apud* BISHOP, p. 52) com a arte eram claras, ele pretendeu usá-la como ferramenta para mobilizar as pessoas sentimentalmente acerca de seus objetivos políticos. O Proletkult utilizou-se de inovações de participação anti-hierárquica que já haviam sido iniciadas no teatro antes da Revolução.

Bishop nessa discursão também traz ainda as visões de Trotsky, pois julga importante para compreender melhor todo o cenário no qual estão vivendo. Para a autora:

³¹ “A arte, a literatura, o teatro e a música eram objetos importantes para uma reorganização que visava adequar a produção cultural aos ideais coletivistas”. (*idem, ibidem* , p. 51)

³² “A recusa de Bogdanov à autonomia da arte levou-o a manter a posição de que "não existe e não pode ser uma delimitação rigorosa entre a criação e o trabalho ordinário": a arte pode e deve ser reimaginada como um processo organizado e industrializado como qualquer outro, já que "a criação (artística) é a forma mais elevada e mais complexa de trabalho" e " seus métodos derivam dos métodos do trabalho". (*idem, ibidem*, p. 52)

Trotsky's vision of culture advocated creative freedom as self-education, instead of injunctions to produce ideologically driven art: in his view, there was no point making demands on what should be the content of art for the masses, since this had to evolve of its own accord, as a collective psychological movement. Instead of homogenising the masses to a singular entity, he pointed out that class speaks through individuals. I dwell on Trotsky here because his position is an important one to bring to bear on the contemporary discourse of socially engaged art, which is frequently characterised by an aversion to interiority and affect: it can often seem that the choice is between the social or the solipsistic, the collective or the individual, with no room for manoeuvre between the two.³³ (*idem, ibidem*, pp. 53-54)

Segundo Bishop, Bogdanov defendia a massa como uma entidade singular onde a sua liberdade criativa estava em uma produção artística ideologicamente dirigida. Trotsky, porém, defendia que a massa falava por meio do indivíduo; defendia uma psicologia individual na qual a liberdade criativa reside na auto-educação. Tais discussões foram importantes para defesa do teatro enquanto principal meio de alcance do coletivismo pelo Proletkult: “[...] the art closest and most comprehensible to the working class”³⁴ (*idem, ibidem*, p. 54).

Bishop destaca ainda que nesse período Vsevolod Meyerhold também estava experimentando estas formas teatrais desde 1910. O diretor russo removeu o proscênio, apresentou diferentes níveis do palco, tentou criar uma unidade de ação entre os atores e o público. Ele desmontou os mecanismos cenográficos para revelar o funcionamento da maquinaria para o espectador, o palco deu lugar para plataformas em níveis diferentes, interligados por degraus, uma rampa foi colocada na primeira fila: “Throughout the performance, the audience were allowed to come and go as they liked, and to respond to the acting with interjections; in the last act, the performance spread into boxes in the

³³ “A visão de Trotsky da cultura defendia a liberdade criativa como auto-educação, em vez de injunções para produzir arte ideologicamente dirigida: na sua opinião, não fazia sentido criar regras sobre o que deveria ser o conteúdo da arte para as massas, pois isso tinha que evoluir naturalmente, como um movimento psicológico coletivo. Em vez de homogeneizar as massas em uma entidade singular, ele apontou que a classe fala através dos indivíduos. Trago Trotsky aqui porque sua posição é importante para abordar o discurso contemporâneo da arte socialmente engajada, que frequentemente se caracteriza por uma aversão à interioridade e ao afeto: muitas vezes parece que a escolha é entre o social ou o solipsista, o coletivo ou o individual, sem espaço para manobra entre os dois”. (*idem, ibidem*, pp. 53-54)

³⁴ “[...] a arte mais próxima e mais compreensível para a classe trabalhadora”. (*idem, ibidem*, p. 54)

auditorium and the audience were invited to mingle with actors on stage”³⁵ (*idem, ibidem*, p. 54).

Mesmo que estes experimentos teatrais tenham tentado acabar com a distinção entre artistas e o público, para os padrões contemporâneos, seus respectivos papéis sempre permaneceram bastante claros. Foram os teóricos do Proletkult que desenvolveram uma forma mais coletiva de teatro para fins revolucionários. Buscando uma maneira de expressar melhor uma consciência coletiva entre os grupos de teatro do Proletkult, os mesmos atribuíam diversas funções a todos os membros do grupo, onde cada um participaria em todos os aspectos de uma produção – atuação, costura, direção, escolha de roteiros, fabricação de cenários, *etc.* Suas apresentações, as quais excluía ideias burguesas de atores/estrelas e seus repertórios, tinham um caráter de *workshop* permanente apresentado à classe trabalhadora.

O trabalho do Proletkult logo virou uma “febre” entre a classe, e inúmeros grupos amadores surgiram, mas seus repertórios, suas apresentações eram pobres em conteúdo; fortemente ligadas à afirmação ideológica, perdiam-se em qualidade artística e não alcançavam bons resultados. Ainda que com intenções bem definidas, e feitas pela própria classe para a classe, não conseguiam prender a atenção dos mesmos, que se viam entediados diante das apresentações amadoras e despreparadas. Por conta disto, diz a autora, não é uma surpresa que apenas um pequeno número de montagens do Proletkult esteja registrado como relevantes para a história do teatro. Ainda assim, a empolgação pelo teatro, que levou à criação de milhares de grupos e empresas teatrais, bem como o chamado Living Theatre – um folheto teatral - foi de suma importância para o que veio a seguir: os espetáculos de massa.

A autora traz exemplos de montagens de espetáculos de massa, como *The Mystery of Free Labour* (O Mistério do Trabalho Livre) e *The Blockade of Russia* (O Bloqueio da Rússia). Ambos foram guiados pela ação direta na rua e atraíram mais de 35 mil pessoas à praça onde foram apresentadas. Era comum nas apresentações discursos referentes à Revolução de Outubro: “[...] in other words, despite its ostensibly internationalist

³⁵ “Ao longo da *performance*, o público foi autorizado a ir e vir como bem quisessem, e a responder à atuação com interjeições; no último ato, a *performance* se espalhou em caixas no auditório e o público foi convidado a se misturar com os atores no palco”. (*idem, ibidem*, p. 54)

diegesis, mass spectacle also functioned as a way to assert Russian primacy over other national socialist groups”³⁶ (*idem, ibidem*, p. 59).

Assim como nas apresentações do Proletkult, o caráter amador foi um problema futuro no teatro de massa, somado à quantidade exorbitante de pessoas, que acabava por gerar um caos nas apresentações. Ainda que artisticamente fracos, os espetáculos de massa possuíam uma consistente mensagem ideológica e utilizavam técnicas que buscavam reconstituir em cena fatos históricos e situações reais. Seu caráter militar era como um ensaio para a Revolução.

Das repercussões e importância do teatro de massa para a *performance*, a autora nos coloca que: “At the same time, as Susan Buck-Morss notes, mass theatre not only staged revolution, it staged the staging of revolution: the performance was potentially politically precarious, since it recreated the conditions for revolutionary overthrow”³⁷ (*idem, ibidem*, p. 61).

O Bolchevismo tinha o intuito de “teatralizar a vida”, ou seja, expandir a propaganda de seu movimento revolucionário por meio de meios artísticos teatrais. Assim, encorajavam as pessoas a se tornarem atores e representar papéis de suas próprias vidas:

The displays of participatory presence in mass spectacle, then, stand as the aesthetic and ideological counterpoint to Proletkult theatre’s emphasis on participatory production: in the former, a hierarchical apparatus of state propaganda used theatre to mobilise public consciousness through the overwhelming image of collectivity; in the latter, the state gave support to a grass-roots amateur culture that encouraged the workers to participate in a de-hierarchised creative process. The question of how success was to be measured in each instance continues to be vexed.³⁸ (*idem, ibidem*, p. 62)

³⁶ “[...] em outras palavras, apesar da sua ostensiva internacionalização, o espetáculo de massa também funcionou como uma forma de afirmar a primazia russa em relação a outros grupos socialistas nacionais”. (*idem, ibidem*, p. 59)

³⁷ “Ao mesmo tempo, como observa Susan Buck-Morss, o teatro de massas não só organizou a revolução, mas organizou a realização da revolução: a performance era potencialmente politicamente precária, uma vez que recriou as condições para a derrubada revolucionária”. (*idem, ibidem*, p. 61)

³⁸ “A presença participativa no espetáculo de massa é, então, o contraponto estético e ideológico da ênfase do teatro Proletkult na produção participativa: no primeiro, um aparelho hierárquico de propriedade estatal usava o teatro para mobilizar a consciência pública através da imensa imagem da coletividade; no segundo, o Estado deu suporte a uma cultura amadora de base que incentivou os trabalhadores a participar de um processo criativo de hierarquia. A questão de como o sucesso foi mensurado em cada instância continua a ser vexada”. (*idem, ibidem*, p. 62)

Para ela a participação era potencialmente mais importante do que somente observar o espetáculo, o impacto dramático ou a habilidade técnica.

É dito que, historicamente, poucos trabalhos do Proletkult, ainda que de caráter coletivo, possuíam assinaturas de grupo; em sua maioria, sua direção e concepção eram assinadas por uma única pessoa, deixando a ideia de coletivismo de lado, reforçando que o coletivismo dificilmente sobrevive dentro dos cânones. O Movimento Dada, ou Dadaísmo, também servia como uma prova das dificuldades de “encaixar” trabalhos coletivos nos cânones das artes, mas de uma maneira diferente:

The experimental events of the Dada Season form a poignant contrast to the Russian experiments at this time. Both sought to involve the public, and to use public space, but to entirely different ends; if Russian mass spectacle was overtly ideological and affirmative, the Dada group was (at least in its early phase) all-negating, anti-ideological and anarchist.³⁹ (*idem, ibidem*, p. 66)

O Dadaísmo era um movimento anti-burguês que tinha um certo sentimento de solidariedade com a classe trabalhadora. André Breton afirmava que o movimento se viu como um agrupamento de pessoas unidas pelas mesmas causas, em torno da guerra, do nacionalismo e em torno da coletividade. O movimento traduzia a instabilidade social e cultural provocada pela guerra. A intenção dos artistas era o de provocar o público. Com o tempo o movimento sentiu a necessidade de invadir mais o espaço público para criar uma ligação entre a vida e a arte:

This desire for the audience’s attention implies a serious shift in Dada’s mode of audience relations to that point, which had been predicated on an antagonistic one-upmanship akin to the Futurist *serate*. Rather than operating within the proscenium frame, with all the connotations of escapism that this connoted, Breton implied that viewers should find a continuity between the work of art and their lives: ‘taking to the streets’ would thus be a way to forge a closer connection between art and life. As such, Breton seemed keen to develop more subtle areas of social investigation, and to refute the chaotic anarchism that had been the hallmark of Dada to date.⁴⁰ (*idem, ibidem*, p. 71)

³⁹ “Os eventos experimentais da Dada Season formam um contraste pungente com as experiências russas neste momento. Ambos procuraram envolver o público e usar o espaço público, mas para fins totalmente diferentes; Se o espetáculo de massa russa era abertamente ideológico e afirmativo, o grupo Dada era (pelo menos em sua fase inicial) totalmente negativa, anti-ideológica e anarquista”. (*idem, ibidem*, p. 66)

⁴⁰ “Este desejo de atenção do público implica uma mudança séria nas relações do modo de audiência Dada para esse ponto, que se baseou em um ideal de superioridade antagônico semelhante à *serate* futurista. Ao invés de operar dentro do quadro do proscênio, com todas as conotações de escapismo que isso conhecia,

Para Bishop esses “infernos artificiais” envolvendo os aspectos políticos, terminam expondo contradições entre interação e recepção, agência e manipulação, que muitas vezes provocam problemas no cerne das discursões sobre a participação na contemporaneidade.

Outro aspecto importante citado por Bishop, diz respeito a Teoria da Deriva, de Guy Debord. A autora associa a Teoria da Deriva às práticas artísticas e relacionando-as em suas semelhanças e influências. As práticas artísticas por ela citadas, envolviam o público e o espaço no qual estavam, se aproximando à ideia de Guy Debord de sua teoria, e foram apresentadas em uma conferência da Internacional Situacionista (SI), sendo ela o *Groupe Recherche d'Art Visual* (GRAV) e os chamados *Happenings*, de Jena-Jacques Lebel.

A “Deriva” é um procedimento de estudo psicogeográfico que consiste em analisar as ações do ambiente urbano nas condições psíquicas e emocionais das pessoas. Partindo de um lugar qualquer e comum à pessoa ou grupo que se lança à deriva deve rumar deixando que o meio urbano crie seus próprios caminhos.⁴¹ Bishop inicia essa discussão em torno da *derivé* e traz, dois exemplos de trabalhos. O grupo francês GRAV e os *Happenings* (acontecimentos) do francês Jacques Lebel. Pouco material se tinha para análise de seus trabalhos, mas fora o suficiente para observação da sua contribuição para arte participativa/arte coletiva e a sua relação com a *derivé* de Debord. O GRAV, era um grupo de Artes Visuais, que buscavam provocar a participação do público por meio da criação de espaços e sensações que permitissem as diferentes reações e sentimentos de quem neles estivessem.

Bishop declara no que tange a tensão entre a autoria coletiva e individual e o cultivo de múltiplos públicos e as demandas conflitantes de controle individual e de direção:

Once again, theatrical metaphors are prevalent: Lebel was influenced by Antonin Artaud's Theatre of Cruelty (from *The Theatre and Its Double*, 1938), while an early tract by the French section of the SI is titled 'Nouveau théâtre

Breton defendia que os espectadores deveriam encontrar uma continuidade entre a obra de arte e suas vidas: "pegar as ruas" seria assim uma maneira de forçar uma conexão mais próxima entre arte e vida. Como tal, Breton parecia interessado em desenvolver áreas mais sutis de investigação social e refutar o caótico anarquismo que tinha sido a marca registrada da Dada até à data". (*idem, ibidem*, p. 71)

⁴¹ Disponível em: <<http://reverbe.net/cidades/portfolio/teoria-da-deriva-e-o-urbanismo-situacionista/>>. Acesso em: 27 set. 2017.

d'opérations dans la culture' (1958). Each of the groups presents a different solution to the problem of visualising ephemeral participatory experiences: GRAV leave us with sculptures and (more rarely) installations; Lebel and his contemporaries offer partially drafted scores and photographs to be re-interpreted.⁴² (*idem, ibidem*, p. 78)

Entre os artistas da época, a participação foi entendida como arte cinética e de intereção e saudada como um novo modo da democracia popular. A arte participativa ajudou a lançar os alicerces de uma nova arte, de uma arte verdadeiramente democrática.

The emphasis of GRAV was on polysensorial environments and kinetic sculpture as a means to affect the viewer's perception, on rethinking the 'work-eye' (oeuvre-oeil) relationship to transform conventional experiences of time, and on establishing 'new means of public contact with the works produced'. In a manifesto from 1967, GRAV asserted that they aimed through provocation, through the modification of the conditions of environment, by visual aggression, by a direct appeal to active participation, by playing a game, or by creating an unexpected situation, to exert a direct influence on the public's behaviour and to replace the work of art or the theatrical performance with a situation in evolution inviting the spectator's participation.⁴³ (*idem, ibidem*, p. 88)

Um dos trabalhos citados por Bishop do GRAV é O Labirinto e foi realizado em 1963, cujo espetáculo foi produzido para a terceira Bienal de Paris e foi marcado por uma séria de vinte experiências ambientais, dentre eles relevos em paredes e instalações de luz e pontes móveis. Tal trabalho foi realizado a fim de promover as mais diferentes formas de participações com o público, de interação e reação. Para o GRAV se existia uma preocupação na arte atual, ela estava ligada ao espectador.

⁴² "Mais uma vez, as metáforas teatrais são predominantes: Lebel foi influenciado pelo Teatro de Crueldade de Antonin Artaud (do O Teatro e seu Duplo, 1938), enquanto um traço inicial da seção francesa do SI é intitulado 'Nouveau theatre d'opérations dans la culture' (1958). Cada um dos grupos apresenta uma solução diferente para o problema de visualizar experiências participativas efêmeras: GRAV nos deixa com esculturas e (mais raramente) instalações; Lebel e seus contemporâneos oferecem pontuações e fotografias para serem re-interpretadas". (*idem, ibidem*, p. 78)

⁴³ "A ênfase do GRAV era em ambientes polissensoriais e escultura cinética como um meio para afetar a percepção do espectador, ao repensar a relação "trabalho-olho" (oeuvre-oeil) para transformar experiências convencionais de tempo e estabelecer novos meios de contato público com os trabalhos produzidos". Em um manifesto de 1967, a GRAV afirmou que eles visavam, através da provocação, da modificação das condições do ambiente, pela agressão visual, pelo apelo direto à participação ativa, pelo jogo ou pela criação de uma situação inesperada, para exercer influência direta sobre o comportamento do público e substituir a obra de arte ou o desempenho teatral com uma situação em evolução convidando a participação do espectador". (*idem, ibidem*, p. 88)

To the best of our abilities we want to free the viewer from his apathetic dependence that makes him passively accept, not only what one imposes on him as art, but a whole system of life. We want to interest the viewer, to reduce his inhibitions, to relax him. We want to make him participate. [...] We want to place him in a situation that he triggers and transforms. We want him to be conscious of his participation. [...] We want him to aim towards an interaction with other viewers. We want to develop in the viewer a strength of perception and action. A viewer conscious of his power of action, and tired of so many abuses and mystifications, will be able to make his own 'revolution in art'⁴⁴. (*idem, ibidem*, p. 89)

Para Bishop, apesar de as reivindicações quanto ao público assumirem o centro das produções do GRAV, suas experiências estavam mais ligadas ao individual do que ao social, mais ao interativo do que ao participativo. Houve um ataque por uma pseudo-participação. A crítica também foi estendida às produções dos Happenings:

Life as experienced in a [European] Happening was no longer a mere reproduction or symbolic interpretation of our existential reality. It was rather a confrontation with our alienated existence in late-capitalist society, a discourse on the conflict between our real self and its alienated state. Through the performance, the audience was encouraged to experience the authenticity of their existence in opposition to 'life unlived.' [...] Alienating through artistic means an alienating existence (reality) approximates the Hegelian triad of negation of negation.⁴⁵ (*idem, ibidem*, p. 95)

É importante reconhecer que o trabalho de Lebel, segundo Bishop, apresenta um tipo de compreensão bem específica quanto ao espectador e o artista. Para ele o artista não é um líder como um educador o é, pois o artista não se distingue do público, essa dicotomia não existe, não há fronteiras entre arte e vida. Tanto os artistas quanto os

⁴⁴ “Para o melhor de nossas habilidades, queremos libertar o espectador de sua dependência apática que o faz aceitar passivamente, não apenas o que lhe impõe como arte, mas todo um sistema de vida. [...] Queremos interessar o espectador, reduzir suas inibições, relaxá-lo. Queremos fazê-lo participar. [...] Queremos colocá-lo em uma situação que ele desencadeia e transforma. Queremos que ele esteja consciente da sua participação. Queremos que ele aponte para uma interação com outros espectadores. Queremos desenvolver no espectador uma força de percepção e ação. Um espectador consciente de seu poder de ação e cansado de tantos abusos e mistificações, poderá fazer sua própria ‘revolução na arte’”. (*idem, ibidem*, p. 89)

⁴⁵ “[...] A vida colocada à experiência em um Happening (europeu) não era mais uma mera reprodução ou interpretação simbólica de nossa realidade existencial. Era antes um confronto com a nossa existência alienada na sociedade capitalista tardia, um discurso sobre o conflito entre nosso eu real e seu estado alienado. Através da performance, o público foi encorajado a experimentar a autenticidade de sua existência em oposição à "vida não vivida"[...] Alienando através de meios artísticos, uma existência alienante (realidade) aproxima a tríade hegeliana da negação da negação”. (*idem, ibidem*, p. 95)

espectadores, estejam no palco ou na plateia, todos participam de uma experiência mítica produzida coletivamente.

Um outro aspecto de suma importância em relação ao tratamento do espectador no teatro abordado por Claire Bishop, diz respeito às contribuições do diretor brasileiro Augusto Boal. A autora fala de formas especificamente conceituais de arte participativa que foram desenvolvidas em Buenos Aires em meados da década de 1960 e sobre as inovações teatrais do diretor que desenvolveu um modo influente de terapia teatral voltada para a mudança social, enquanto estava no exílio na Argentina na década de 1970. Para Bishop, todos esses eventos/grupos têm grandes semelhanças e conceitos em comum, mesmo que fossem desconhecidos um do outro na época. Para a autora, o contexto histórico de ditadura no qual Boal estava inserido foi grande motivador para o início de seu trabalho e suas estratégias inovadoras de trabalho com o teatro. Somado a isso, seus trabalhos na Teatro de Arena foram posteriormente influenciados por leituras de materiais de Brecht:

Boal's close reading of Brecht led him to break not only with identification as a key theatrical device, but to reconfigure entirely the audience/actor relationship in new forms of participatory performance for raising consciousness and empowering the working class. One of Boal's key arguments is that spectators should be eliminated and reconceptualised as 'spect-actors'. However, this is not done in the name of symbolically realising a community to come (the utopian mode invoked so often in European participatory art), but more forcefully as a practical training in social antagonism, or what Boal vividly describes as a 'rehearsal of revolution'.⁴⁶ (*idem, ibidem*, p. 122)

Para Bishop, das contribuições promovidas pelo trabalho de Augusto Boal, ela destaca como o mais relevante para arte contemporânea o Teatro do Invisível. Nessa forma de fazer teatro, os espectadores assistiriam as apresentações, sem ao menos saberem que se trata de uma representação. A autora cita o exemplo de um grupo de atores que desejavam promover uma lei humanitária que ajudaria pessoas sem dinheiro a comerem em restaurantes

⁴⁶“A aproximação de Boal com a teoria de Brecht levou-o a quebrar não apenas com a identificação como um dispositivo teatral importante, mas a reconfigurar inteiramente o relacionamento audiência / ator em novas maneiras de performance participativa para elevar o nível de consciência e reconhecimento, empoderando a classe trabalhadora. Um dos argumentos-chave de Boal é que os espectadores devem ser eliminados e reconceptualizados como "espect-atores". No entanto, isto não é feito em nome da formação simbólica de uma futura comunidade (o modo utópico invocado tantas vezes na arte participativa européia), mas principalmente como treinamento prático no antagonismo social, ou o que Boal descreve vividamente como um "ensaio de revolução". (*idem, ibidem*, p. 122)

apresentando uma identidade específica para isto. Assim, o grupo realizou uma montagem de Teatro do Invisível em um restaurante, onde apenas os atores saberiam do que se tratava (uma encenação), mas os outros presentes no local, não. Assim, uma discussão seria gerada e, então, “the restaurante is already becoming a public fórum”⁴⁷ (*idem, ibidem*, p. 123). Bishop julga tentador comparar o trabalho de Boal com o trabalho do Ciclo de Arte Experimental. Pois, ambos os trabalhos são realizados de maneira que o público é pego de surpresa e torna-se agente ativo na apresentação em seu próprio ambiente, sem precisar deslocar-se para um local de apresentação. Mas ela chama atenção para uma grande diferença entre os dois, pois o trabalho de Boal, leva o teatro a um espectador que não se reconhece enquanto espectador e, assim, viabiliza uma discussão específica. Deste modo, é importante que os atores não revelem ao seu público sua posição real. Visto que “on this rests the invisible nature of this form of theatre. And it is precisely this invisible quality that will make the spectator act freely and fully, as if he were living in a real situation – and, after all, it is a real situation!”⁴⁸ (*idem, ibidem*, p. 123).

O contexto social de ditadura e violência no Brasil, necessitava dessa invisibilidade do teatro de Augusto Boal, para que o mesmo pudesse tratar de questões políticas e econômicas, desviando o olhar opressor existente. O objetivo desse teatro era capacitar o público para tornar-se mais consciente em relação as diferenças de classes e possibilitar um fórum de debates em torno dos assuntos de interesse social:

The didacticism of this approach cannot be denied, but the artistic means devised to achieve it – an eruption of semi-staged conflict in public space, combining scripted acting and unwitting real time dialogue – is a precedent for much contemporary art that seeks to go unannounced in public space.⁴⁹ (*idem, ibidem*, p.124)

Apesar da eficiência e originalidade do Teatro do Invisível de Boal, não é por esta técnica que ele é mais conhecido mundialmente, e sim por seu Teatro Fórum que, semelhante ao teatro do invisível, tem como principal objetivo a discussão, o debate, e

⁴⁷“O restaurante já está se tornando um fórum público”. (*idem, ibidem*, p. 123)

⁴⁸“Em cima disto está a natureza invisível dessa forma de teatro. E é precisamente essa qualidade invisível que fará com que o espectador atue livre e plenamente, como se estivesse vivendo em uma situação real - e, afinal, é uma situação real!”. (*idem, ibidem*, p.123)

⁴⁹“O caráter didático desta abordagem não pode ser negado, mas os meios artísticos concebidos para alcançá-la - uma erupção de conflitos semi-elaborados no espaço público, somada a um roteiro de ações e falas, e um diálogo involuntário em tempo real - é um precedente para uma arte contemporânea que busca não ser anunciada no espaço público”. (*idem, ibidem*, p.124)

não o “fator invisível”. A autora segue falando desta prática elaborada por Boal, descrita por ele mesmo como “pedagogia transitiva”:

The aim of Forum Theatre, writes Boal, ‘is not to win, but to learn and to train. The spect-actors, by acting out their ideas, train for “real life” action; and actors and audience alike, by playing, learn the possible consequences of their actions. They learn the arsenal of the oppressors and the possible tactics and strategies of the oppressed’.⁷² Boal’s aim was to have a constructive impact on the audience, rather than eliciting emotional responses to the representation of difficult social reality.⁵⁰ (*idem, ibidem*, p. 124)

Sendo assim, a alienação do público pode ser revertida como utilitária, visto que a audiência assume o protagonismo da cena, e direciona o teatro para o ambiente educacional, muito mais do que para entretenimento.

O Teatro do Oprimido de Augusto Boal, apesar dos diferentes contextos sociais e políticos vivenciados na Europa, também pode ser utilizado pela opressão psicológico que os ocidentais viviam. Visto ser uma sociedade que, como diz a autora, apresenta forte indícios de solidão, incomunicabilidade, vazio, ou seja, apesar de que as ameaças sociais não sejam externas, a Europa sofria de uma opressão interiorizada, um estado de espírito que levava a depressão e um elevado índice de suicídio: “For Boal, the Theatre of the Oppressed has different goals in different contexts: it could be political (events and demonstrations), therapeutic (Boal collaborated with his wife Cecilia, a psychoanalyst), pedagogic (in schools), and legislative (in cities)”⁵¹ (*idem, ibidem*, p. 125).

Sem dúvida, todos os estudos de casos citados por Claire Bishop nesse livro, revelam mudanças significativas no tratamento com o espectador e sobre sua participação na arte contemporânea, em especial a *performance*. Essas experiências com os diferentes tipos de

⁵⁰ “O objetivo do Teatro Fórum, escreve Boal, “não é ganhar a discussão, mas aprender e treinar. Os espect-atores, ao interpretarem suas próprias ideias expostas, treinam para a ação da “vida real”; e os atores e o público, jogando, aprendem as possíveis consequências de suas ações. Eles aprendem o arsenal dos opressores e as possíveis táticas e estratégias dos oprimidos “. O objetivo de Boal era ter um impacto construtivo na audiência, em vez de suscitar respostas emocionais à representação da realidade social difícil”. (*idem, ibidem*, p. 124)

⁵¹ “Para Boal, o Teatro do Oprimido tem objetivos diferentes em diferentes contextos: poderia ser político (eventos e manifestações), terapêutico (Boal colaborou com sua esposa Cecília, uma psicanalista), pedagógico (nas escolas) e legislativo (nas cidades)”. (*idem, ibidem*, p. 125)

participação revelam a origem de vários pontos importantes em relação ao público, reescrevendo assim as práticas da arte na atualidade. Claire Bishop é uma grande referência quando se trata de refletir sobre espectador, e suas pesquisas revelam pontos significativos nessa temática, pois ela elucida muito sobre as pluralidades existentes no campo das relações com o público, tema relevante no atual contexto. Todos os momentos que vivemos, são frutos das experiências dos mais diferentes pesquisadores e grupos artísticos espalhados pelo mundo e são, sobretudo, um registro fundamental para compreender esse tempo histórico no qual estamos inseridos.

3.3. Espectador contemporâneo e *performance*

O universo da performance arte opera em movimentos tectônicos com vários graus de impacto, alguns deles circundando territórios de grandes dimensões para atingir outros mais diminutos e distantes no tempo, e não tão indentificáveis.

João Macdonald (2017, p.173)

Os espectadores vêem, sentem e compreendem algo na medida em que compõem o seu próprio poema, como, a seu modo, fazem os actores ou os dramaturgos, os realizadores, os bailarinos ou os performers.

Rancière (2010, p. 23)

A palavra contemporaneidade tem sido amplamente discutida nos diversos ambientes do conhecimento. Quando usamos essa expressão sinalizamos o momento atual e todos os acontecimentos socioeconômicos e culturais que os envolvem. Nesse sentido, falar sobre o contemporâneo não é uma tarefa muito fácil, pois além da sua ampla complexidade, também estamos emocionalmente inseridos nesse contexto, o que dificulta sem dúvida, uma análise mais imparcial sobre o assunto. Apesar de não conseguirmos conceituar precisamente esse momento, podemos explicá-lo como sendo: “[...] um cenário. Tal como no teatro, os acontecimentos em cena ganham certas significações em função do cenário e, ao mesmo tempo, o cenário vai adquirindo significados à medida que a trama desenrola-se” (HENNIGEN, 2007, p. 192). Nessa perspectiva, não há como prevê os acontecimentos, pois tudo está intrinsecamente ligado a várias esferas que se elaboram mutuamente.

O que é contemporâneo? É a pergunta que intitula o ensaio do italiano e filósofo contemporâneo Giorgio Agamben. Esse texto foi escrito a partir de uma aula inaugural do curso de estética e filosofia que ele ministrou na Universidade de Veneza, onde foi professor entre os anos de 2003 e 2009. Agamben começa o seminário questionando: “De quem e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?” (AGAMBEN, 2009, p. 57). Seu objetivo era colocar seus alunos diante de textos de épocas distintas e os estudantes de alguma forma se sentirem contemporâneos a eles. O norte de uma possível resposta vem a partir de Nietzsche e suas “considerações intempestivas”, tendo em vista que o filósofo busca refletir sobre o seu tempo e o presente. Fundamentado nas arguições de Nietzsche, Agamben compreende:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatural; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (*idem, ibidem*, pp. 58-59)

Ser contemporâneo também pode ser compreendido, como aquele que dista do seu próprio tempo, a fim de que com os olhos afastados possa ver e refletir melhor. É nessa acepção que:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. (*idem, ibidem*, p. 59)

Quem pertence ao momento, a época, não consegue percebê-la “[...] não podem manter fixo o olhar sobre ela” (*idem, ibidem*, p. 59). Ainda sobre a contemporaneidade, o filósofo expõe uma segunda definição:

[C]ontemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (*idem, ibidem*, pp. 62-63)

Para o autor, ver a escuridão é descortinar a visão e, nesse sentido, não é a ausência da luz, nem tampouco apresenta um aspecto paralisado ou inativo, muito pelo contrário, para ele é “quem não se deixar cegar pelas luzes do século” (*idem, ibidem*, p. 63). Agamben chama atenção para o “comportamento inerte e passivo que a sociedade tem se apropriado, inclusive tornando-se refém dos dispositivos que aparentemente emitem luzes, mas possuem partes obscuras, que não percebemos” (OLIVEIRA; OLIVEIRA, 2010, p. 143). Agamben encerra o ensaio, fazendo referência ao homem contemporâneo o qual “dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos” (AGAMBEN, 2009 p. 72). Nesse sentido, poderemos então ser contemporâneos de todos os tempos e vivenciar as diversas experiências provenientes do passado, presente e futuro.

A partir da abrangência desse conceito, pode-se refletir sobre a condição da arte na contemporaneidade, levando-se em consideração que nem toda produção feita na atualidade pode ser considerada contemporânea. Sabe-se que a estética e os estilos utilizados pelos mais diversos campos da arte, podem não refletir o presente.

Pode-se dizer que a expressão *arte contemporânea* é atribuída a um ato de transgressão da fronteira [moderna], que tende sempre a se reinstaurar, entre o que é admissível no campo da arte e o que não é, ou não o é ainda. Ultrapassar esse limite a fim de torná-lo perceptível e consciente, eis o que é próprio de uma arte que, com ou sem razão, confiscou a denominação de ‘arte contemporânea’. (FAVARETTO, 2017, p. 199)

É nessa direção, enquanto arte contemporânea, que a *performance* ganha notoriedade e espaço. Quando se fala em *performance*, pode-se reconhecer a mesma enquanto uma “arte de fronteira” (COHEN, 1989, p. 04). Apesar da palavra fronteira está relacionada à um limite ou uma demarcação, aqui nesse contexto ela desempenha a ideia de uma quebra, de uma ruptura. Nesse sentido, não se demarca uma real separação, ela está entre uma coisa e outra. Para Cohen, estaria num limite entre as artes plásticas e as artes cênicas, tornando-se assim uma linguagem híbrida. Ela pode ser percebida enquanto uma arte que transgride territorialidades que se funde e que compartilha estéticas com o teatro, com o performativo, com as artes em geral e com a realidade.

Na verdade, estas histórias de fronteiras que precisam ser atravessadas e de distribuições de papéis que têm de ser desmanteladas vêm ao encontro da actualidade da arte contemporânea na qual todas as

competências artísticas específicas tendem a sair do seu domínio próprio e a trocar os respectivos lugares e poderes. (RANCIÈRE, 2010, p. 33)

Tudo se transforma e se metamorfoseia na arte contemporânea, permitindo assim, que levemos em conta, as diversidades das práticas e propostas apresentadas, e vivenciadas na atualidade, bem como a dificuldade em conceituar e encontrar formas preestabelecidas no fazer artístico.

Nessa compreensão, quais seriam diante desses territórios, as fronteiras para o envolvimento e a participação do espectador com a *performance*? Passo agora a conjecturar sobre o espectador a partir da ótica de Lehmann. Para o autor, o espectador da *performance* “deixa de ser a reconstrução mental, a recriação e a paciente reprodução da imagem fixada; ele deve agora mobilizar sua própria capacidade de reação e vivência a fim de realizar a participação no processo que lhe é oferecida” (LEHMANN, 2007, p. 224). Nesse prospecto, o espectador não está diante de uma obra definida, certamente está diante de um acontecimento em que pode compartilhar e construir seu próprio posicionamento a partir da sua experiência. Pois, “a *performance* é aquilo anunciado por aqueles que a apresentam. O posicionamento performativo não se pauta por critérios prévios, mas por seu êxito na comunicação” (*idem, ibidem*, p. 227).

Normalmente as *performances* ao serem concebidas possuem uma intencionalidade, obviamente como todo trabalho artístico, mas nem sempre o que chega ao espectador é a mesma ideia construída pelo *performer*. Nessa relação entre o espectador e a obra artística não se espera uma interpretação fiel às ideias do *performer*, há diferentes formas de se responder ao que se ver. As respostas variam de pessoa para pessoa e podem ser tanto respostas pessoais como de ordem cultural. O que é mais importante é o inusitado que emerge. Tanto quem realiza, quanto quem recebe, pode construir outros caminhos durante a experiência, que não a preconcebida, isso porque a *performance* permite mudanças em sua ação, ela tem a liberdade de se reconfigurar de acordo com seus interesses estéticos, artísticos e pessoais. Assim, a subjetividade do *performer* possibilita ao espectador o acesso a uma vereda que toque o desconhecido, leva-o a mergulhar numa fabulosa e labiríntica viagem para o encontro e desencontro de si e das coisas, e é exatamente pensando nessa investigação entre a relação do espectador diante dessas práticas artísticas que destaco as palavras de Erika Fischer-Litche sobre o espectador da *performance*:

Receber, eu não diria ler, porque ler é apenas intelectual, e o interessante sobre as performances é que envolve tudo: intuições, emoções, respostas, energia; envolve tudo isso mais cognição. Eu não separaria uma coisa da outra. Tudo está envolvido e já que cada um de nós traz consigo alguma coisa para dentro da *performance*, as respostas serão diferentes. (FICHER-LICHTE, 2013, p. 134)

A obra se coloca à disposição do espectador e ele dá sentido a ela, por meio de suas experiências, de sua visão de mundo. Muitas vezes, o artista conhece novos elementos da sua própria criação somente a partir das leituras do público, que lhe transmite novas possibilidades de leitura e percepção antes não percebida pelo próprio criador. O que se deseja é que se possa transbordar sentimentos e sensações estabelecendo uma troca, pois sentir e experimentar uma obra artística são mais importantes do que o entendimento sobre a mesma.

É importante reafirmar que não é somente o artista o instituidor, o espectador também pode participar da ação nas *performances*, interagindo e atuando nela, pois “[O] ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contrato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, dessa forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador” (FAVARETTO, 2017, p. 203). É por meio da participação do espectador que vai se desenhando e reescrevendo a *performance*, é nessa interlocução de ações vivenciada que ela se institui. Nesse sentido, Ranciére afirma que “cena e *performance* teatrais propõem-se ensinar aos seus espectadores os meios de deixarem de ser espectadores e de se tornarem agentes de uma prática colectiva” (RANCIÈRE, 2010, p. 15). Sendo assim, cabe aqui um ritual sendo experienciado pelo autor e o espectador, onde os dois são partícipes, os dois constroem a obra.

Outro aspecto pertinente ao universo da *performance*, refere-se ao caráter de evento efêmero que ela possui. Esse elemento está evidenciado pela própria natureza da *performance*, por meio de sua estruturação, sua estética e de como em suas apresentações existem uma participação mais direta do público. Mesmo que se repita a apresentação, ela nunca se processará do mesmo jeito, até porque o “jogo” do instante se altera dependendo de onde se apresenta e para quem se apresente. Pode-se notar que o teatro tradicional também é efêmero, pois suas apresentações nunca se repetem, mas sua forma de representação, com marcação de cena mais definida, bem como a relação palco/plateia estarem mais afastados, podemos perceber que essa condição de efemeridade diminui. Já

na *performance* é confundido o local de apresentação com local de público, havendo assim uma troca e proximidade muito maior entre o *performer* e o espectador.

Outra particularidade inerente a *performance* é a de estar vinculada à ideia de brincadeira e/ou jogo, isso partindo do princípio de que todos podem participar do acontecimento, mas para entrar na brincadeira, é necessário que antes se perceba as regras que compõem o jogo. Habitualmente, durante a apresentação de alguns tipos de *performance*, também é possível observar que o público fica acompanhando ao redor e, frequentemente, alguém da plateia pode ser convidado a participar:

A *performance* permite ao público que, através do concreto, se chegue ao abstrato – espectador presencia imagens físicas. A presença física do artista interfere no público, criando uma relação de envolvimento e levando-o à participação através de interferência e ou interação. Embora tenha o seu lugar espacial, social e comportamental delimitado, a presença do *performer* interfere na sensibilidade do espectador, convidando-o e, às vezes, até forçando-o a participar. (ZENÍCOLA, 2005, p. 36)

Sendo assim, o público se reafirma enquanto um partícipe da brincadeira, desta maneira, faz-se necessário que ele esteja atento às regras que lhe são impostas, para que uma vez impelida sua participação, ele possa compreender o comportamento dos demais jogadores para poder fazer parte do jogo, ou então caso não queira esse envolvimento, ele também pode ser somente um apreciador da obra:

[...] jogar consiste em ações e reações, que despertam e/ou expressam diferentes emoções e humor. Qualquer situação dada do jogo, pode haver jogadores e observadores reproduzindo ambos. Observadores podem ativamente, ser envolvidos no jogo - como ávidos seguidores ou fãs do jogo; ou podem ser testemunhas desinteressadas. (SCHECHNER, 2002, p. 85)

Assim, participar ou não, se envolver ou não com a obra artística é opcional. Há reações das quais há um distanciamento explícito. A recusa em fazer parte do convívio com a obra, também é uma reação e uma forma de participação diante da *performance*.

Quanto ao espectador, ele está, assim como o *performer*, situado na intimidade da ação, absorvido por seu imediatismo ou pelos riscos implicados no jogo. Mas ele pode também ficar no exterior da ação, gravar com frieza as ações que se desenrolam diante dele, mantendo um direito de olhar que permanece exterior, como ele o faz diante de certas *performances*. Sua maneira de percepção, portanto, nem sempre

implica a absorção na obra. Ele pode também sustentar um direito de olhar que permanece exterior. (FÉRAL, 2009, p. 207)

O espectador é sem dúvida um dos grandes e indispensáveis elementos artísticos dessa relação, é um amante desconhecido que chega, vive, se envolve e dá sentido à toda ação. Depois de vivenciada essa experiência ele transmuta. Assim, “a experiência é alguma coisa da qual saímos transformados” (FOUCAULT 2005, p. 47). Sai tocado quem o realiza e também quem o recebe, a bagagem de conhecimento adquirida é para ambos.

Convém ainda salientar, como a recepção da *performance* se estabelece na visão de Paul Zumthor. Para o autor, existe “[U]ma convergência profunda entre *performance* e poesia, na medida em que ambas aspiram à qualidade do rito” (ZUMTHOR, 2007, p. 45). Essa característica de ritual, não está ligada ao religioso, em sua acepção a *performance* é um ritual com ausência do sagrado. Nessa direção, um ritual apresenta um discurso poético se dirigindo ao sagrado, enquanto que no caso da poesia, esse discurso está voltado para os homens. É por meio dessa percepção que ela se manifesta em confluência com a poesia. Enquanto um ritual a “*performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata” (*idem, ibidem*, p. 50).

Relevante destacar a noção de tempo presente que envolve a *performance* e como esta condição afeta o espectador. Para Rita Gusmão “na *performance*, no seu modo ao vivo, a fisicalidade das emoções e do tempo-espaço, se expressam e formalizam no corpo do espectador, tornando-o uma das expressões da obra” (GUSMÃO, 2007, p. 139). Pois, a relação com a obra em tempo real possibilita ao espectador uma troca e uma reconstrução:

O espectador, receptor público, está na ponta do processo comunicativo em que se inserem o criador, o espaço e a obra. É ele quem realiza a obra, pois é ele quem compõe a sua totalidade, num processo ativo de percepção, associação e resposta ao criador. O funcionamento da obra de arte é complexo que não poderá ser reduzido apenas à decifração de signos, e o espectador é o elo que possibilita que as várias funções da obra se articulem e se realizem. (*idem, ibidem*, p. 140)

A *performance* é, portanto, considerada enquanto arte do aqui e agora, arte do instante presente. É na percepção do tempo-espaço presente que o diálogo entre o

espectador e o *performer* é construído. É no campo da presença que essa mediação se estabelece e que se vivencia esse ritual artístico, na medida em que “o espectador na *performance* está envolto na cultura da não-arte e da arte-vida, está no limite entre o artista e o fruidor, compõem com seu corpo e sua reação a identidade da obra, e é plenamente responsável por ela” (*idem, ibidem*, p. 145).

Para pensar o espectador contemporâneo da *performance*, é necessário situar o foco em função das apresentações nos espaços urbanos, ou nos espaços do não lugares, onde o mesmo é “escolhido” pelo acaso. É importante destacar que não há um convite prévio para o espectador ir ao teatro, ou a uma galeria ou mesmo à uma apresentação na rua, ou na praça. Refiro-me, sobretudo, ao público que é surpreendido em sua rotina por uma obra artística que atravessa seu caminho e o convoca para vivenciar uma experiência por meio desse encontro casual. Creio que o espectador desses espaços, cuja apreciação artística se deu de forma inesperada, seja potencialmente diferente do espectador que vai a uma galeria, um bar, entre outros, para assistir a uma *performance*. Ir em direção a uma obra artística, já com a disposição para vê-la é um tipo de experiência, já ser surpreendido por ela é outra vivência totalmente diferentes que lhe é tocado.

A partir desse contexto, cabe um questionamento: o que o espectador contemporâneo que está sempre ocupado, sempre apressado, tem a oferecer e/ou a testemunhar frente a uma *performance*? O que o homem preso a seus celulares, ocupado demais em seu mundo virtual tem para dialogar com uma obra artística no meio dos lugares por onde passa? Como ativar o espectador nesse homem mergulhado no “não lugar do não lugar”. Como tirá-lo dessa condição “*cyber zumbi*” que vivem aprisionados a uma realidade virtual em detrimento da própria realidade? O homem só sabe ver a partir de um “terceiro olho” que é a tela de seu aparelho eletrônico?

Quanto ao olhar que se detinha a um ponto e que tinha tempo para ver e contemplar, agora “não escolhe mais onde se deter porque a partir de então ele pode se deter não importa onde, em todos os lugares e em nenhum lugar, o que para constituir suas próprias imagens, volumes, valores, distâncias lhe fazem cruelmente falta” (VIRILIO, 1996, p. 67).

Diante desse panorama ressalta-se a relação do espectador contemporâneo. E, nesse contexto, Claire Bishop afirma que na atual cultura, o homem é auto exibicionista, em especial, a pesquisadora refere-se àquele que está no *Facebook*, no *You Tube* ou no *Twitter*, aqui “temos um espetáculo sem espectadores” (BISHOP, 2016, s/n). Para a autora, essa desenfreada permissão de liberdade de expressão, vivenciada por meio da era

tecnológica, permite com que todos tenham direito a fala, e isso termina por dá voz a todo tipo de opinião:

Num mundo em que todo mundo pode difundir suas opiniões para todo mundo, deparamo-nos não com o empoderamento das massas, mas com um fluxo interminável de egos banais. Muito distante de ser uma oposição ao espetáculo, agora a participação está totalmente misturada a ele. (*idem, ibidem, s/n*)

Outro aspecto importante a ser analisado é que “o capitalismo contemporâneo produz sujeitos passivos, de pouquíssima atuação ou empoderamento” (*idem, ibidem, s/n*). Nesse sentido, faz-se imprescindível que a arte seja um meio para ativar o espectador, torná-lo crítico diante da sociedade:

[A] prática artística não pode mais orbitar a construção de objetos a serem consumidos por um espectador passivo. Em vez disso, deve haver uma arte de ação que estabeleça uma conexão com a realidade, dando passos – por menores que sejam – para reparar o vínculo social. (*idem, ibidem, s/n*)

Em outras palavras, um dos mais importantes encargos relacionados a uma obra de arte é que a mesma seja socializada a fim de desadormecer o espectador, levá-lo para a construção de reflexões críticas:

Esse desejo de ativar o público na arte participativa é, ao mesmo tempo, um impulso de emancipá-la de um estado de alienação induzido pela ordem ideológica dominante – seja ela esse capitalismo de consumo, o socialismo totalitário ou uma ditadura militar. Partindo de tal premissa, a arte participativa visa restaurar e realizar um espaço comunal e coletivo de engajamento social compartilhado. (*idem, ibidem, s/n*)

É relevante compreender que a participação do espectador diante de uma obra de arte na contemporaneidade, seja algo muito incerto, mas o que se deseja é que ele participe e que desperte. Almeja-se que jamais fique adormecido diante da realidade do mundo. O que se espera é que a arte possa tocar e possibilitar mudanças no comportamento sociopolítico e cultural de um determinado lugar. Não há nenhum caminho preestabelecido que seja o correto e que sirva para toda a pluralidade de espectadores, mas é preciso que sempre as ações artísticas sejam testadas e experienciadas diante da diversidade de cada contexto que está inserida. Não só há uma forma de ativar esse

espectador, como também, não existe apenas uma forma dele reagir ou interpretar uma obra de arte, pois “o facto de que não há um ponto de vista único ou um ponto ideal para o espectador se situar numa instalação. Em vez disso, são passagens e tempos experienciados através de muitas perspectivas” (BISHOP *apud* QUARESMA, 2016, p. 2712). Dessa maneira, existirá sempre uma possibilidade para que possamos caminhar em diferentes direções com o intuito de atingir a essência viva de uma obra de arte:

Mas num teatro, exactamente como num museu, numa escola ou na rua, nada existe que não sejam indivíduos que traçam o seu próprio caminho pelo meio da floresta das coisas, dos actos e dos singnos que lhes surgem pela frente ou que os rodeiam. (RANCIÈRE, 2010, p. 27)

É preciso respeitar e caminhar por essa “floresta das coisas”, passear pelos galhos das possibilidades em busca de absorver as diferentes dimensões da experiência estética e da criação artística.

4. A RAINHA DA SOLIDÃO: CRIAÇÃO ARTÍSTICA

O presente capítulo foi construído a partir das minhas vivências no decorrer da concepção, realização e apresentação da obra artística A Rainha da Solidão. Uma *performance* surgida da necessidade de construir um trabalho, que visasse a prática da pesquisa em curso com intuito de embasar a tese de doutoramento em Artes.

4.1.O nascimento de uma Rainha

Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita.

Lispector (2013, p. 52)

No dia 29 de setembro de 2014, desembarquei na cidade de Lisboa para cursar o doutoramento em Artes Performativas e Imagem do Movimento. Ainda não conhecia Portugal presencialmente, mas minha vinda me reservava quatro anos de estada com o objetivo de realizar o doutoramento pleno no exterior. Quando cheguei, já trazia na bagagem um Portugal que aprendi nas escolas e nos livros, um povo que marcou a história do Brasil por meio do processo de colonização. Venho de São Luís, no Estado do Maranhão, cuja cidade foi fundada pelos franceses em 1612, logo após em 1614 os franceses foram expulsos pelos portugueses e colonos e, em 1638, foi invadida pelos holandeses. O nome da cidade foi escolhido para homenagear o Rei da França Luís IX.

O Brasil, enquanto colônia, foi fundado em 1500 e teve seu término em 1815. Durante esses três séculos, o Império Português imprimiu nas terras brasileiras a presença da monarquia. Sendo assim, o Brasil também foi cenário para grandes rainhas, como Carlota Joaquina da Espanha e Maria Leopoldina da Áustria, que viveram no Brasil e que também marcaram a história e a cultura brasileiras.

Durante o curso pude conhecer Portugal, agora não mais pelo olhar dos livros e da história, mas por meio da minha experiência prática e das vivências construídas neste percurso. Assim, fui construindo um olhar sobre o país, desmistificando conceitos e alcançando novas perspectivas sobre outro país que se revelava para mim. A cada descoberta

pela cidade de Lisboa, pude perceber muitas semelhanças. Andar por suas ruas trazia em alguns momentos um não estranhamento, ou mesmo certa empatia. Afinal, havia nos becos e casarões com seus telhados cor de ocre, que brilham enfaticamente sob a luz do sol, uma certa semelhança com a minha cidade, que também podia ser sentida por meio da língua e cultura tão próximas. Tais semelhanças são registradas por reconhecer que minha cidade, a Ilha de São Luís, situada no Nordeste do Brasil, é conhecida nacionalmente como a Lisboa brasileira, cujo centro histórico é uma espécie de réplica do centro histórico de Lisboa. A construção da Praia Grande, que é o bairro onde se localiza o centro histórico, foi erguido a fim de permitir que os portugueses que ali moravam se sentissem em casa. Para tanto, foram enviados para São Luís azulejos, pedras de cantaria, entre outros materiais, por navio, com o intuito de que os casarões e as ruas ficassem parecidas com as de Lisboa: “A cidade [...], iria ter a tradição portuguesa chamuscada pelo neoclássico da missão artística francesa, trazida ao Brasil por D. João VI em 1816” (SOTO, 2008, p. 54). Nesse sentido, mesmo diante de uma outra cultura, num outro espaço, eu reconhecia tais semelhanças, especialmente pelas importações de materiais portugueses, que faziam da arquitetura ludovicence uma espécie de espelho da arquitetura de Lisboa:

Em menos de meio século – de 1808 a 1856 – o número de habitações cresceu [...]. A esse período correspondem volumosas importações de azulejos, de soleiras e portais de cantaria, assim como o florescimento do mercado de trabalho para profissionais especializados em construção civil, cujas tarefas mais árduas cabiam aos escravos. (MORAES, 1995, pp. 27-28)

Outro aspecto importante no que diz respeito ao habitar em Portugal, é que pude perceber que a herança da monarquia é muito forte e significativa. Há um gigantesco acervo arquitetônico de palácios e castelos que trazem consigo a vida e o legado dos grandes reis e rainhas. O país é rico em memória e possui uma forte herança deixada pelas rainhas; são nomes de ruas, monumentos dedicados a elas, entre tantas referências a essas mulheres que fizeram parte da história e da cultura portuguesas.

É relevante destacar ainda que, nas minhas memórias, a presença dessa personagem “Rainha também ganha proeminência por meio da cultura popular brasileira, do imaginário popular, das danças folclóricas, entre outras manifestações do patrimônio daquele país.

As rainhas sempre foram figuras que exerceram em mim grande fascínio, primeiramente pelo poder do feminino, pela força que a imagem da mulher pode impulsionar, em especial, por elas fazerem parte de sociedades machistas e, ao mesmo tempo, possuírem um título que traduz a ideia de autoridade. O fato é que ao carregar minhas heranças culturais brasileiras e me deparar com o panorama de herança monárquico, ainda muito vivo nas ruas de Portugal, respirar toda essa atmosfera dos impérios das rainhas portuguesas, inspirou diretamente a escolha desse personagem para a criação da *performance* A Rainha da Solidão.

Além do forte entusiasmo advindo dos espaços onde presenciei a personagem Rainha em minhas andanças por Portugal, a mesma também me interessa e chama atenção por carregar consigo a ideia da imponência, da realeza, da majestade, o que culmina com a ideia de algo grandioso e marcante. Isso serve fundamentalmente para enfatizar a ideia da solidão enquanto um sentimento forte, grandioso e marcante na contemporaneidade.

A ideia inicial da *performance* estava ligada a criação de três rainhas, cujo trabalho se intitularia The Queens. Seriam a saber: a Rainha da Solidão, a Rainha do Consumismo e a Rainha da Saudade. Os três sentimentos pertencentes a elas dizem respeito a uma leitura pessoal sobre a sociedade na contemporaneidade. Todos estes comportamentos e emoções estão muito em evidência na atualidade, frutos da era tecnológica, das redes sociais, do encurtamento das distâncias que terminam por distanciar ainda mais os relacionamentos humanos. Mas, durante o processo de gestação da *performance* e por meio de diálogos estabelecidos com alguns professores, em especial, a Prof^ª. Vera San Payo de Lemos durante a disciplina Estética do Teatro, realizada no 2º semestre do ano letivo 2014/2015, ficou decidido que a escolha recairia numa única rainha, no caso A Rainha da Solidão. Considerei que este personagem já responderia e abarcaria as demais rainhas no que tange aos comportamentos e emoções, visto que a solidão pode estar presente no consumismo e na saudade. A partir de então, todo o trabalho começou a ser pensado em função dessa única rainha, que passou a ser projetada em toda a sua dimensão simbólica, relacionada com o sentimento mais presente e dominante na atualidade.

A *performance*, a concepção da Rainha vai trazendo em sua própria imagem o reflexo da solidão. Todo o seu figurino e os acessórios foram detalhadamente pensados a fim de que, por si só, a presença dessa solidão reinasse em sua aparência e que pudesse criar um diálogo com o espectador. Ela é uma imagem em movimento, uma obra viva. Durante o processo criativo e a construção da *performance*, quatro foram os pontos de partida que inspiraram a sua criação: primeiro a contemporaneidade, pois era

indispensável que a obra estivesse ligada à atualidade e que conduzisse o espectador a perceber questões relacionadas a tecnologia, ao presente; segundo a suntuosidade, para possibilitar visualizar o poder e a imponência da personagem Rainha; terceiro a sedução, partindo do pensamento da solidão enquanto um sentimento coletivo que seduz e atrai o social; e, por último, a ideia da solidão que se encerra em seu próprio sentido. São estes, sem dúvida, os fatores que determinaram o nascimento da A Rainha da Solidão e que fazem desse processo de criação uma experiência verdadeiramente sentida e transformadora.

4.2.Motivações para o tema da solidão

E a arte é a apoteose da solidão.

Beckett (1986, p. 51)

Sim, minha força está na solidão.

Lispector (2013, p. 8)

Existe apenas uma solidão, e ela é grande, nada fácil de suportar. [...] O que é necessário é apenas o seguinte: solidão, uma grande solidão interior. Entrar em si mesmo e não encontrar ninguém durante horas, é preciso conseguir isso. Ser solitário como se era quando criança.

Rilke (2009, p. 5)

Guy de Maupassant em seu conto intitulado *Solidão*, descreve um encontro com amigos que após um jantar, retorna para suas casas pela Avenida Campos Elísios. Durante a trajetória conversavam e a certa altura avistam um casal, um dos amigos proclama:

Pobre gente! Não é desgosto que eles me inspiram, mas uma imensa piedade. Entre todos os mistérios da vida humana, há um que eu penetrei: o grande tormento de nossa existência provém de estarmos eternamente só, e todos os nossos esforços, todos os nossos atos, são para fugir desta solidão. (MAUPASSANT, 2004, p. 89)

Parece que o discurso do amigo desperta a verdade em todos, de repente o objetivo dos homens seja mesmo o de acabar com esse isolamento, nem que seja apenas momentaneamente, mas nada se pode fazer para que a solidão seja cessada, ela sempre aparecerá em nós. Ou seja, “o que quer que tentemos ou façamos, quaisquer que sejam os impulsos de nosso coração, o apelo de nossos lábios e os apertos de nossos braços,

estamos sempre sós” (*idem, ibidem*, p. 90). O personagem diz ao amigo, que o chamou para a caminhada durante aquela noite porque sofre de solidão em seu quarto, e mesmo estando um ao lado do outro conversando, ainda assim, estão cada um sozinho. A solidão, diz ele, faz parte da miséria do homem e, feliz do pobre de espírito que não vive essa sensação do eterno isolamento, pois até mesmo o poeta povoa a vida de fantasmas e sonhos, mas ele próprio não, era condenado a ser só. Para o autor “o homem não sabe de modo algum o que se passa em outro homem. Estamos mais distantes um dos outros do que estes astros, principalmente mais isolados, porque o pensamento é insondável” (*idem, ibidem*, p. 96). Estamos todos próximos sem conseguir nos alcançar uns aos outros. O conto se encerra, após terem subido toda a avenida até o Arco do Triunfo e terem descido até a Praça da Concórdia, após muito conversarem sobre a solidão exclama apontando para um monumento: “Aí está, somos todos como esta pedra” (*idem, ibidem*, p. 98).

O conto de Maupassant chama atenção por vários aspectos, entre eles se destaca a ideia de condenação por meio da solidão, pois o que se observa é que o autor se refere a um isolamento mesmo quando se está em companhia de outra pessoa, cenário esse muito comum ao homem na contemporaneidade. A solidão é sem dúvida um dos temas mais inspiradores do universo artístico, seja por meio da literatura, da música, da dança, do teatro, das artes visuais, como também tem sido foco de estudos e reflexões nas áreas da educação, psicologia e da filosofia.

Deste modo, A Rainha da Solidão nasce enquanto obra artística para personificar um dos sentimentos mais sentidos e compartilhados na contemporaneidade, traz consigo a imagem reconhecida a partir do outro enquanto solidão, seja solidão do indivíduo em si, seja solidão do indivíduo na multidão. A solidão manifestada aqui não se refere apenas a um sentimento, mas também a um estado social, se propõe ainda a ser um meio, um caminho para se pensar o homem contemporâneo e seus entrelaçamentos no cenário atual, pois nunca o homem teve tantos meios de se aproximar uns dos outros e, contraditoriamente, nunca foi tão solitário.

O nascimento da A Rainha da Solidão também é resultado do processo pessoal de solidão vivido por mim ao vim morar num novo país e estar diante de uma nova cultura, com pessoas estranhas no meu convívio. Quando cheguei para cursar o doutoramento, minha ideia inicial do pré-projeto era a montagem de um espetáculo com um grupo de atores, mas diante da minha impossibilidade de realizar a proposta tal como a concebi,

terminei por me sentir sozinha, de certa forma exilada, o que me colocou diante de uma solidão antes não vivificada. Chegar em uma cidade, não conhecer ninguém, nem os artistas que trabalhavam na área, nem ter conhecimento de como acessar os meios para criação de um grupo de teatro, para realizar a montagem, fez com que eu buscasse outras alternativas para criação da obra artística. É claro que eu podia ter ultrapassado as barreiras do isolamento, mas talvez o sentimento que me embriagava no momento, condizia muito com minhas leituras sobre a sociedade líquida contemporânea e eu começava a gostar da forma que esse sentimento ia me conduzindo. De certa maneira, estar sozinha para criar um trabalho, distante do meu grupo de teatro e pesquisadores que deixei no Brasil, me colocava frente a um outro tipo de desafio, antes nunca sentido e isso me despertou muito interesse, pois quis fazer da minha solidão em terras estrangeiras, uma das minhas fontes de inspiração para criar e atravessar um novo momento de produção artística e acadêmica na minha vida.

Criar uma *performance* é uma experiência que abriga uma multiplicidade de formas e sentimentos, não é um processo simples, ela se coloca num lugar complexo e que está sempre em permanente estado de reflexões e transformações. Não há fórmula ou receita, nem roteiro fixo a ser seguido, isso também porque “na arte da performance, o *performer* é o autor do seu próprio *script*” (BERNSTEIN, 2001, p. 91). Sendo assim, ele empresta sua realidade, sua imaginação e seus sentimentos para realizar a *performance*, muito diferente do ator que interpreta um personagem e que se mantém num espaço ficcional. Nesse sentido, há dificuldades em afastar o autor da própria obra, pois aqui o artista é quem está em cena, não um artista em ações cotidianas, mas sim a serviço de um ritual, numa representação extra cotidiana:

A razão dessa dificuldade em distanciar o performer de sua linguagem e gestos reside precisamente no fato de que na performance as funções do artista, autor e *persona* estão fundidas. Além disso, a fusão do autor e *performer* é ainda mais complicada pela imbricação do sujeito e do objeto, tanto pelo uso do corpo como um lugar de representação quanto pelo emprego freqüente de material autobiográfico. (*idem, ibidem*, pp. 91-92)

Nessa direção, observa-se que o primeiro aspecto do *performer* em cena se relaciona à essência do artista e suas habilidades individuais, ao uso da potencialidade particular de cada ator, aliado às técnicas de trabalho de forma extra cotidianas. Em

seguida, relaciona-se às manifestações culturais nas quais ele está inserido, apreendendo e manifestando sua arte. Quando estes níveis de organização estão combinados, promovem qualidade na energia do ator, tornando-o mais presente em sua função artística, mais vivo na cena e mais perceptível aos olhos do espectador. Nota-se que o *performer* trabalha seus movimentos entregando-se às suas potencialidades corpóreas a partir de suas habilidades, improvisação e movimentos pré-estabelecido. É o corpo dilatado do artista que imprime na sua atuação e lhe garante uma presença marcante e viva em cena, deste modo:

[O] fluxo de energias que caracteriza nosso comportamento cotidiano foi redirecionado. As tensões que secretamente governam nosso modo normal de estar fisicamente presentes, vêm a tona no ator, tornam-se visíveis, inesperadamente. O corpo dilatado é um corpo quente, mas não no sentido emocional ou sentimental. Sentimento e emoção são apenas uma consequência, tanto para o ator como para o espectador. O corpo dilatado é acima de tudo um corpo incandescente, no sentido científico do termo. As partículas que compõem o comportamento cotidiano foram exercitadas e produzem mais energia, sofreram um incremento de movimento, separam-se mais, atraem-se e opõem-se com mais força, num espaço mais amplo ou mais reduzido. (BARBA; SAVARESI, 1995, p. 54)

É importante considerar que existe nestas atuações um respeito à individualidade e potencialidades de cada *performer*, pois é o corpo com todo seu limite físico e emocional que se coloca a disposição da obra e que é testado a cada apresentação, pois:

[P]artindo do corpo, pode-se trabalhar a performance através da sua plasticidade, sua energia gasta, mecanismos de comportamento, experiências litúrgicas, rituais, sua biomecânica, suas relações com o espaço, com a palavra, suas relações sociais e cotidianas. O performer mais que trabalhar o corpo, trabalha com o discurso do corpo usando a multiplicidade deste discurso. São gestos e atitudes comportamentais ou não, cujos aspectos implicam uma re-significação ao serem tratados na performance. (ZENÍCOLA, 2005, p. 51)

No que concerne a um processo autobiográfico, não creio que A Rainha da Solidão seja exclusivamente uma projeção pessoal, das minhas individualidades. Apesar de ser muito comum a utilização das experiências da vida do autor inspirar a criação da *performance*, o corpo pode mediar uma série de interesses que nem sempre dizem respeito ao universo particular do artista, mas também serve como discurso social e coletivo. A

Rainha da Solidão não se configura como uma *performance* solo autobiográfica, mas com certeza nela está impressa algumas das minhas confissões pessoais, mas principalmente, uma necessidade de apontar, reforçar e chamar atenção para a solidão na atualidade, tanto a do indivíduo em si quanto a do indivíduo na multidão. É claro, que o que me chama atenção na sociedade, não deixa de ser aquilo que mais toca em mim, no qual me grita, me exige e me projeta. Parto do princípio de ir buscar por meio desse trabalho artístico, uma possibilidade de levantar questionamentos acerca da condição do homem contemporâneo condenado a solidão, envenenado pelo exorbitante acesso às redes sociais, ao universo tecnológico, fazendo com que esse homem esteja mais perto da máquina do que das pessoas, está intimamente relacionado com as telas de seus aparelhos ao invés de se relacionar com outras pessoas pessoalmente.

Nessa perspectiva, destaco o filme *Denise está chamando* (1995) de Hal Salwen, pois o mesmo reflete sobre o uso da tecnologia e os impactos causados na vida das pessoas. O filme foi realizado em 1995 e revela a comodidade em realizar alguns trabalhos sem sair de casa, mostrando o distanciamento da vida social, a perda do contato humano. Nele, as pessoas se relacionam por meio dos telefones e computadores, inclusive há uma gravidez que foi concebida sem nenhum contato físico, por meio de inseminação artificial. É nesse cenário de isolamento, trancados em seus apartamentos que a solidão se instaura, visto que:

O interior desses ambientes revela a sensação de solidão e vazio vivida por estes indivíduos. Dentro de suas residências eles estão em contato, por meio do trabalho, com o mundo inteiro, mas, contraditoriamente, sentem-se cada vez mais sozinhos. A solidão, como um dos elementos da sociabilidade contemporânea, está representada no filme na medida em que os personagens se relacionam entre si apenas em função do trabalho, pois parece não existir mais tempo para outros interesses. (PIRES, 2004, p. 95)

Eu chamo atenção ainda nesse contexto, para o “sobrevivente”, assim chamado por Giorgio Agamben, ao se referir ao homem diante do biopoder contemporâneo, pois este “reduz a vida à sobrevivida, reduz vida à sobrevivida biológica, produz sobreviventes” (AGAMBÉN *apud* PÉLBART, 2007, p. 59). O poder contemporâneo e toda sua lógica estrutural corroboram para o surgimento do homem dormente e entorpecido:

Seja como for, poderíamos dizer que na pós-política espetacularizada, e com o respectivo sequestro da vitalidade social, estamos todos à mercê da gestão biopolítica, cultivando formas-de-vida de baixa

intensidade, submetidos à mera hipnose, mesmo quando essa anestesia sensorial é travestida de hiper-excitação. É a existência de cyber zumbis, pastando mansamente entre serviços e mercadorias. (PÉLBART, 2007, p. 61)

Nessa conjuntura é relevante pensar que seja por meio dos avanços tecnológicos, ou do poder e da política, o fato é que a sociedade contemporânea está cada vez mais difícil de ser afetada, de ser tocada por meio da arte. São muitos fatores que levam o homem a criar uma couraça em torno de si e dificultar o acesso ao toque poético

É a partir daí, deste cenário criado na atualidade, que busco compreender as diferentes possibilidades de como a *performance* pode contribuir para despertar o indivíduo e o colocar frente a críticas e soluções, para uma libertação desse estado hipnótico em que se encontra. A procura desta compreensão assenta em duas questões centrais: primeiro a solidão será uma forma de auto-reconhecimento do indivíduo consigo mesmo? Segundo, ou a solidão, face ao abismo em que coloca o indivíduo quando confrontado consigo próprio e com a impossibilidade de se reconhecer ou de se aceitar, torna-se uma espécie de condenação? Schopenhauer, no livro *Aforismo para a sabedoria da vida* destaca o homem e sua relação consigo e o enfrentamento de se reconhecer enquanto sozinho no mundo:

Cada um só pode ser ele mesmo, inteiramente, apenas pelo tempo em que estiver sozinho. Quem, portanto, não ama a solidão, também não ama a liberdade: apenas quando se está só é que se está livre. A coerção é a companheira inseparável de toda sociedade que ainda exige sacrifícios tão mais difíceis, quanto mais significativa for a própria individualidade. Dessa forma, cada um fingirá, suportará ou amará a solidão na proporção exata do valor de sua personalidade. Pois, na solidão, o indivíduo mesquinho sente toda a sua mesquinhez, o grande espírito toda a sua grandeza, numa palavra: cada um sente o que é. (SHOPENHAUER, 2002, pp. 161-162)

Soma-se a isso, a ideia do quão insuportável possa ser o encontro consigo mesmo e, talvez por isso, tão desesperador e angustiante o auto convívio. Schopenhauer escreveu em outros tempos históricos, no entanto, parece que fala sobre o homem dos nossos dias, primeiro porque falar de solidão é atemporal, mas, principalmente, porque seu pensamento é absolutamente atual. O filósofo coloca o quão “é difícil explicar o quanto cada homem se alegra interiormente todas as vezes que percebe sinais de opinião favorável dos outros e sua vaidade é de algum modo adulada” (*idem, ibidem*, p. 82). Nota-

se que esse mesmo homem diariamente acessa o *Facebook*, está sempre acompanhando os *likes*, os comentários e que aguarda a aprovação das pessoas diante de suas postagens. Pois “os sinais de aprovação dos outros amiúde o consolam da infelicidade real ou da parcimônia com que fluem para ele as duas fontes principais da nossa felicidade” (*idem, ibidem*, p. 82). É como se somente por meio do outro eu garantisse a afirmação que eu preciso para a vida, é a opinião dos outros que lhes parece a parte real, ou pelo menos a parte que se deseja que seja real e visualizada por todos, enquanto que a parte real pouco é publicada, talvez o que o homem deseja é projetar sua vida através da tela do computador, a fim de que a mesma seja pintada e desenhada de forma que ele goste e/ou suporte. O que se percebe é que há sempre a necessidade da opinião do outro no universo virtual para garantir a falsa sensação de que somos reais tal qual nos projetamos.

Um outro aspecto importante na obra do filósofo, diz respeito a necessidade do homem viver em sociedade, pois “é mais fácil suportar os outros do que eles mesmos [...] o que faz dos homens sociáveis é a sua incapacidade de suportar a solidão” (*idem, ibidem*, p. 186). Mas, mesmo quando vivemos em sociedade também corremos riscos, pois “a sociabilidade é umas das inclinações mais perigosas e perversas, pois nos põe em contato com seres cuja maioria é moralmente ruim e intelectualmente obtusa ou invertida” (*idem, ibidem*, p. 186). Para o autor, o homem antissocial é aquele que não precisa dos outros, pois tem em si mesmo já o suficiente e isso já lhe garante muita felicidade:

A solidão concede ao homem intelectualmente superior uma vantagem dupla: primeiro, a de estar só consigo mesmo; segundo, a de não estar com os outros. Esta última será altamente apreciada se pensarmos em quanta coerção, quanto dano e até mesmo quanto perigo toda a convivência social traz consigo. (*idem, ibidem*, p. 169)

Nessa direção, feliz do homem que se torna íntimo e amigo da solidão, pois é somente por meio dela, que é um processo natural, que o mesmo pode encontrar, de acordo com o filósofo, uma grande riqueza. O bem mais valioso que alguém pode ter na vida é a si mesmo, sua personalidade e seu valor e, é somente a partir desses atributos que Schopenhauer acredita que o homem poderá alcançar a felicidade.

Outro grande pensador e homem do teatro que foi decisivo para embasar a *performance* no que diz respeito a solidão diz respeito ao irlandês Samuel Beckett. Ele era um artista de várias habilidades, escreveu peças para o teatro, para rádio, para

televisão, escreveu poesias, romances e textos que escapam aos conceitos literários padrões. Ele pertenceu a um movimento de dramaturgos que escreve após a II guerra mundial, e que teve como raízes as experiências deste período. Chamado de Teatro do Absurdo, o termo foi utilizado para descrever a condição humana incompreendida, os autores registravam peças que relatavam uma visão perdida de mundo, sem sentido e sem saída. Pregava-se o fim da linguagem e o fim do sentido. O absurdo proposto é o absurdo da própria vida, cuja essência é revelada na produção das peças de teatro. Na estrutura desse teatro, o ser humano encontra-se essencialmente isolado, sem qualquer vínculo com outra pessoa, em estado permanente de solidão. A vida é entendida como um constante declínio, como um fim. Apesar de alguns apontarem Beckett como um niilista em sua obra, percebo muito mais tristeza. Seus personagens apresentam um certo realismo banal, o que pode gerar propositalmente uma empatia, onde o espectador se identifica com a solidão e o absurdo da existência humana. Beckett propõe colocar o homem em conflito com ele próprio a fim de confrontar-se com os sistemas políticos e sociais, sua obra é uma espécie de análise com o mundo onde está ausente o sentido da vida. Beckett fala de seu tempo, um período em que não há possibilidade de falar, porque não há sentido em falar. É nesse vazio que estamos mergulhados, nessa solidão, pois “estamos sós. Incapazes de compreender e incapazes de ser compreendidos. O homem é a criatura que não consegue sair de si mesmo, que só conhece os outros em si mesmo e que quando afirma o contrário, mente” (BECKETT, 1989, p. 53). Beckett não acreditava na evolução da sociedade e, em sua obra revela de forma cruel e irônica o homem moderno:

Beckett apostou em uma simplificação de meios e no aprofundamento do que viria a ser sua âncora temática mais duradoura: ocupar-se da miséria e da solidão humanas, sem abandonar o distanciamento que a capacidade de rir dá e na tragédia (“Nada é mais engraçado que a infelicidade”, diz Nell, em *Fim de Partida*) propicia aos homens. (ANDRADE, 2009, p. 43)

Os personagens do autor, estão sempre revelando seu eterno estado de condenação. “As motivações da ação dos personagens – agora cegos, coxos, impotentes – perderam-se para sempre numa história opaca, sucessão de traumas apagados na rotina” (ANDRADE, 2009, p. 43). E diante dessa sociedade vazia não resta nada a fazer, estamos todos condenados a solidão, não há saída.

Encerrando as motivações que me colocam frente a solidão contemporânea, realço a obra da escritora Clarice Lispector que nasceu na Ucrânia e foi naturalizada brasileira,

considerando-se com alma pernambucana. “Sou brasileira, quando, por questão de meses, poderia ser brasileira nata. Fiz da língua portuguesa a minha vida interior, o meu pensamento mais íntimo, usei-a para palavras de amor” (LISPECTOR, 1999, p. 320). A escritora marca e influencia a literatura brasileira, sua obra apresenta com grande lucidez a existência humana, sua vida e sua obra estão muito ligadas, o que confunde realidade com ficção. O acervo literário de Lispector envolve muitos romances, contos, literatura infantil, crônicas e entrevistas. E é sem dúvida a solidão um dos aspectos mais marcantes em sua obra. Ela aborda a solidão para pensar a própria condição humana, considerando que nossa condição é solitária e não temos saída para se libertar dessa natureza. A solidão é a linha de chegada de até onde o homem pode ir, sua finitude é marcada pelo alcance inflexível da solidão. Nas tessituras de sua escrita temas como o vazio, o nada, a morte, o amor e a busca de sentido são frequentes. Na obra *Um sopro de vida*, a escritora inicia demonstrando uma grande angústia frente a existência:

Isto não é um lamento, é um grito de ave de rapina. Irisada e intranquila. O beijo no rosto morto. Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida. Viver é uma espécie de loucura que a morte faz. [...] O dia corre lá fora à toa e há abismos de silêncio em mim. (*idem, ibidem*, p. 13)

A obra de Lispector revela o homem, o expõe sem conceitos, ela deixa escorrer por entre seus personagens sensações que afetam o leitor de forma tênue e quase imperceptível envolvendo-nos suavemente em diferentes estados de emoções. “Eu vivo em carne viva, por isso procuro tanto dar pele grossa a meus personagens. Só que não aguento e faço-os chorar à toa. [...] Eu escrevo para me livrar da carga difícil de uma pessoa ser ela mesma” (*idem, ibidem*, p. 17).

Clarice Lispector é atual, ela fala para os dias de hoje “prova desta sua atualidade é o fato de que seus livros, contos e crônicas continuam a ser estudados em escolas e universidades e recriados por cineastas e diretores de teatro” (GULLAR, 2013, p. 8). Sem dúvida, lançar-se nas leituras dessa autora é um desafio a um encontro “premiado com beleza, inteligência e com o próprio prazer de desbravar um território desconhecido” (*idem, ibidem*, p. 8). Mas também uma provocação e um encontro consigo mesmo, um reconhecimento em seu discurso, uma identificação diante da angústia, da solidão e do vazio. Portanto, uma constatação da verdade do homem contemporâneo posto em sua

mais pungente solidão: “amor será dar de presente um ao outro a própria solidão? Pois é a coisa mais última que se pode dar de si” (LISPECTOR, 2013, p. 23).

De uma coisa tenho certeza, o encontro com o tema solidão não foi movido apenas por uma única situação ou experiência em minha vida, apesar de identificar algumas motivações, essa trajetória na solidão está longe de ser esgotada. Andar por caminhos solitários, muitas vezes, são inevitáveis escolhas, nem sempre esse encontro pode nos proporcionar boas lembranças ou vivências, mas decerto, pode ser propício a derrear todas essas emoções e angústias numa obra de arte, sem dúvida, fazer da solidão uma “imagem em movimento” é um modo de conseguir respirar frente a estes instantes muitas vezes sem ar. A solidão nunca vai embora, ela está sempre de mãos dadas, o que pode acontecer, é que, às vezes, nos distraímos: “sim, minha força está na solidão. Não tenho medo nem de chuvas tempestivas nem das grandes ventanias soltas, pois eu também sou o escuro da noite” (LISPECTOR, 1998, p. 18).

4.3.Figurino

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois.

Didi-Huberman (2010, p. 29)

Os figurinos têm função de escrever sua própria história a partir deles mesmos, sua forma cria identidade e se apropria de fundamentos originais a fim de criar o universo estético e narrativo de uma cena. Ele se configura enquanto uma peça extremamente simbólica. Além disso, revela visões de mundo, expõe o gosto e o estilo de diferentes épocas, sendo assim, é possível conhecer muito de um povo pelo que ele veste. O uso de indumentárias vem ao longo do tempo acompanhando as mudanças socioculturais de diferentes tipos de povos e civilizações. No teatro e nas artes em geral, os figurinos sofrem modificações de acordo com as exigências culturais de cada período histórico.

Figurino e moda fazem parte do mesmo universo que é o vestuário, mas possuem objetivos diferentes, enquanto a moda é passageira e feita para durar determinado tempo, os figurinos são peças artísticas eternizados pela sua simbologia e registro de uma obra.

“Na encenação contemporânea, o figurino tem o papel cada vez mais importante e variado, tornando-se verdadeiramente ‘a segunda pele do ator’ (PAVIS, 2011, p. 168). O figurino ao longo dos tempos apresenta funções mais voltadas ao disfarce, ou a caracterizar o ator com a verossimilhança exigida pela obra encenada. Atualmente, percebe-se que o figurino ultrapassa essas funções e integra um papel mais complexo com uma significação cênica mais apurada. “Avestimenta converte-se em figurino de teatro: põe-se a serviço de efeitos de ampliação, de simplificação, de abstração e de legabilidade” (*idem, ibidem*, p. 168).

É na relação com o ator, com corpo do ator que o figurino ganha conteúdo e sentidos. Não é somente para o ator “um ornamento, e uma embalagem exterior, é uma relação com o corpo; ora serve ao corpo adaptando-se ao gesto, à marcação, à postura do ator; ora, enclausura o corpo submetendo-o ao peso dos materiais e das formas” (*idem, ibidem*, p. 169). Nessa relação fala o corpo do ator e fala o figurino em comunhão com este corpo. “Tal como uma mini encenação volante, o figurino permite conferir novamente ao cenário seu título de nobreza, afixando-o e integrando-o ao corpo do ator” (*idem, ibidem*, p. 170).

Considerando a relação entre figurino e corpo do ator, parti em busca da construção do figurino da A Rainha da Solidão. E, na tarde do dia 15 de fevereiro de 2015, fui conhecer o Museu do Traje e do Teatro localizado no Lumiar em Lisboa, lá pude perceber um pouco da moda e das vestes utilizadas em Portugal do século XVIII até a atualidade. O traje palaciano e o traje da corte encontram nas salas de exposição um lugar privilegiado em que se destaca o gosto e os costumes da época. A ida ao museu me inspirou a um olhar de forma mais apurada os vestidos e modelos da corte. Em todas as visitas realizadas nos diferentes museus e palácios de Portugal, pude perceber sempre os modelos dos figurinos utilizados pelas rainhas, seja por meio das pinturas, seja pelos próprios vestidos exibidos nos quartos dos palácios como peças e acessórios que faziam parte do cotidiano de épocas outrora. A moda da época era revelada pelo o que os reis, rainhas e príncipes vestiam. Os vestidos das rainhas chamam atenção por serem longos vestidos volumosos e clássicos, sempre com muitas armações e acessórios que eram utilizados para modelar o corpo feminino de acordo com a moda de cada período. Os espartilhos e os saíotes eram usados debaixo dos vestidos e ajudavam tanto a deixar a cintura mais fina, como para aumentar o volume das saias pois, quanto maior o volume, maior imponência o traje possuía. O vestido de uma rainha chama atenção, especialmente

por revelar a suntuosidade da classe social ao qual elas pertenciam, por serem trajes grandiosos, majestosos que transpareciam todo o esplendor da nobreza.

Aliada a pesquisa dos modelos dos vestidos de rainhas pelos museus para a criação do meu figurino, busquei os quatro elementos que me inspiraram a criação deste personagem; a roupa da Rainha tinha que ser suntuosa como os trajes das rainhas, tinha que de alguma forma seduzir, atrair a atenção do espectador, revelando assim, a ideia de solidão e marcar um traje que remete a atualidade, a contemporaneidade. Walter Benjamin em seus discursos sobre a modernidade, revelou que o cinza e o preto são os paradigmas da era moderna e que a moda que predominava no século XIX era representada por tais cores. O cinza era a representação da morte, simbolizava a fragilidade do homem moderno e a morte do indivíduo:

O sonho não revela mais o azul distante. Ele se tornou cinza. A camada de poeira sobre as coisas é sua melhor parte. Os sonhos são agora um atalho para a banalidade. A tecnologia recolhe a imagem exterior das coisas, num longo adeus, como notas de banco, prestes a perder seu valor. (BENJAMIN *apud* DAMIÃO, 2016, p. 136)

É nessa direção que o cinza representa a solidão, enquanto o símbolo de uma era marcada pelo avanço das tecnologias, pela perda da vitalidade, por um sentimento que afeta toda a sociedade. A partir daí foi decidido que o figurino seria construído com o uso do cinza. Foi acrescentado ainda o tom metálico, para evidenciar a ideia da tecnologia, dos cabos de aço, dos computadores, entre outros. Em busca de um modelo para o vestido, foram feitas várias conversas com os amigos do teatro, até que no dia 30 de dezembro de 2015, em reunião com Susana Pinheiro artista plástica brasileira e Patrícia Arantes teatro educadora, foi decidido e realizados desenhos do figurino da Rainha. Dos desenhos realizados foi aprovado um (Ver Figura 8) e que deu suporte para a confecção, pelas mãos da costureira Vilamir Sousa, residente na cidade de São Luís.



Figura 8. Desenho do Figurino de A Rainha da Solidão. Fonte: Cássia Pires.

O vestido da Rainha é longo e apresenta uns buracos, que remetem a ideia de vazio, também permite ver a partir dele a atriz, suas pernas, seu interior, o seu desnudamento. A vestimenta também possui ainda uma anágua de metal redonda, para dar volume na saia igual ao modelo utilizados pelas rainhas nos séculos passados, remetendo assim, à noção de suntuosidade. No que diz respeito a sensualidade, o vestido da Rainha possui um decote ousado, criando uma alusão à sedução. Foi escolhido o tecido de cetin para dar um maior brilho ao figurino, para evidenciar o metal. As mangas do vestido são bufantes fazendo alusão aos modelos utilizados por rainhas e a gola armada na parte de trás é um prolongamento da costa do vestindo promovendo uma maior ostentação e esplendor.



Figura 9. *Performance* A Rainha da Solidão de Cássia Pires. Local: Aeroporto Marechal Cunha Machado, São Luís-MA- BR. Fonte: Carolina Libério.

A Rainha da Solidão sofreu algumas mudanças no figurino em função da dificuldade de transportar nos aviões a anágua de metal, tendo em vista que foi construída em São Luís e trazida para Lisboa. As aparições realizadas em São Luís foram feitas com a anágua metálica, mas já nos países como França e Portugal, o suporte metálico foi dispensado. Outro ponto importante do figurino é que a mesma se apresenta sempre descalça, em contato direto com o chão, buscando se conectar, “pés no chão”. O intuito é de trazer uma ideia de enraizamento e conexão com a terra a partir dessa simbologia.



Figura 10. *Performance A Rainha da Solidão* de Cássia Pires. Praia Grande, São Luís- MA- BR. Fonte: Carolina Libério.



Figura 11. *Performance A Rainha da Solidão* de Cássia Pires. Praia Grande, São Luís-MA-BR. Fonte: Carolina Libério.

A coroa é parte do figurino da A Rainha da Solidão e é um acessório de extrema importância para compor sua imagem, pois “cabe ao figurino e a alguns acessórios orientar a visão, a interpretação, enfim a leitura do espectador” (ROUBINE, 1998, p. 150). A coroa traz a simbologia do poder e legitimidade. Historicamente, as coroas sempre foram usadas para indicar realeza, nobreza, santos e deuses. Ela possui a função de atribuir triunfo, ou imortalidade, bem como, ascensão de poder. A partir da

simbologia em torno da coroa, foi imprescindível que a Rainha também tivesse uma coroa, mas como ela é Aainha da solidão, a coroa deveria trazer tal sentimento e, assim, foi confeccionada pelas mãos do artista plástico maranhense Ojuara. Optou-se pelo uso de pregos com o intuito de trazer a cena o metal e o ferro para que pudessem remeter a ação de ferir, perfurar e agredir, elucidando, deste modo, a solidão enquanto um difícil estágio doloroso.



Figura 12. *Performance* A Rainha da Solidão de Cássia Pires. Maison André Gouveia, Paris-FR.
Fonte: Leandro Guterres.

4.4 A travessia de um silêncio

Ouve-me, ouve meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. Quando digo “águas abundantes” estou falando de força de corpo nas águas do mundo. Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso. Lê a energia que está em meu silêncio. Ah tenho medo do Deus e do silêncio.

Lispector (1973, p. 34)

Fazer um desenho e narrar a travessia da A Rainha da Solidão não é uma tarefa fácil, pois minhas análises ora se confundem com a da pesquisadora; por vezes, com as da artista, ou ainda com as experiências em ser a própria obra, ou seja, sou a pesquisadora, a artista e a própria obra de arte ao mesmo tempo. Nesse processo penso que “investigar a partir da prática artística, pode constituir-se como uma forma original, robusta, esteticamente desejada” (QUARESMA, 2015, p. 206). E é por este percurso de atravessamentos por meio destes três posicionamentos diferentes, que construí a *performance* A Rainha da Solidão. Trata-se de um processo que leva a imagem em movimento ao inusitado, ao desconhecido, desconhecido até mesmo para a própria artista, a fim de descobrir diversas possibilidades de respostas frente às minhas inquietações sobre a solidão e a sociedade contemporânea.

Um dos grandes desafios no decorrer da realização da *performance* foi relacionado ao texto, a fala, ao que essa Rainha pretendia falar. Por várias vezes, me fiz a mesma pergunta: E agora o que ela diz? Me debrucei em livros, filmes, poesias, ensaiei alguns textos para que durante suas aparições a mesma tivesse uma voz. Mas quanto mais eu tentava dar palavras para ela, mas eu sentia a necessidade de que nada ela dissesse. Foram momentos de muita angústia onde o silêncio que me acompanhava era perturbador. Ela não conseguia falar, porque de certa forma sua própria imagem em movimento já tinha texto suficiente para dizer o que se queria. Quanto mais buscava uma resposta frente a tal indagação, mais ela insistia em calar-se. E foi a partir daí, que assumi o silêncio como o seu mais alto e estridente grito, com o objetivo de tocar as estradas desconhecidas por onde a mesma iria trilhar.

Erni Orlando, em seu livro *As formas do silêncio*, percebe a importância do silêncio e as formas de usá-lo para transmitir diferentes interpretações humanas. Ela

debate as origens e o seu significado. A palavra silêncio vem do latim *silentium*, que significa o ato de estar quieto, ao que se refere a *silens*, que diz respeito a ficar quieto, aquele que se cala, o silencioso, o que evita ruído. Para a autora, durante a época clássica, não tinha distinção entre as palavras *sileo* e *taceo* (calar). Nesse período *sileo* não tinha o sentido de silêncio, mas estava relacionada a ideia de tranquilidade, ausência de sons, movimentos ou ruídos.

Empregava-se *sileo* para falar das coisas, das pessoas, e, especificamente, da noite, dos ventos e do mar. *Silentium*, mar profundo. E aí deparamos com o aspecto fluido e líquido do silêncio. A nossa metáfora aproveita esse impulso etimológico. Como para o mar, é na profundidade, no silêncio, que está o real sentido. As ondas são apenas o seu ruído, suas bordas (limites), seu movimento periférico (palavras). A linguagem supõe, pois, a transformação da matéria significante por excelência (silêncio) em significados apreensíveis, verbalizáveis. Matéria e formas. A significação é um movimento. Errância do sujeito, errância dos sentidos. (ORLANDI, 2007, p. 33)

Historicamente o silêncio também é material cênico, vários dramaturgos e encenadores utilizam-se dele para comunicar. Sem dúvida alguma, o silêncio é rico em possibilidades para diferentes interpretações. Considerando o fato de que a Rainha se encontra numa travessia de silêncio, comecei a pesquisar obras que apresentavam em seus fundamentos simbólicos esse mesmo tipo de escolha, foi quando me deparei com um dos últimos trabalhos de Marina Abramovic a *performance* intitulada *The artist is present*. Este trabalho fez parte da exposição da artista realizada no Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York em 2010. A exposição abrangia os 40 anos dos trabalhos da Marina onde contou com *performances*, fotografias, instalações e vídeos, todos relacionados a trajetória da *performer*. A exposição conta com a participação de artistas que reapresentam *performances* realizadas ao longo da sua carreira. Mas, a grande atração ficou por conta da própria Marina que durante os meses de março a maio, com 7 horas e meia de apresentação por dia, durante 6 dias por semana, concluindo um total de 716 horas de apresentação, sentou em uma mesa e fixava os visitantes, um de cada vez, sem reagir ou falar, sempre olhando e estabelecendo um diálogo com os espectadores por meio do olhar. Ao assistir o documentário realizado pela HBO sobre a vida da artista⁵², pude compreender melhor sobre sua obra. Marina relata o quanto este trabalho foi um dos mais

⁵² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HtDPHVuMS8c>>. Acesso em: 27 set. 2017.

diffíceis de realizar, pois teve que enfrentar os limites da dor, os limites da mente para poder conseguir cumprir com seu desafio. Para ela, a *performance* depende do nosso estado mental e em deixar o público no estado de consciência do aqui e agora. Desta forma, não é o que se faz, mas como se realiza. Ela fala de presença, da energia do artista e nada mais. O artista está presente, o sacrifício da *performance* está sempre baseado na atuação.

É o desafiador silêncio, imbuídos de significados que A Rainha da Solidão atravessa. Ele não é ausência e sim uma presença de sentido. O silêncio também fala, comunica e dialoga. A Rainha é catalizadora, seu silêncio aproxima, fala, inquieta, grita. O que a boca não diz, os olhos estabelecem o diálogo, na medida em que é no contato visual do ao vivo que ela inaugura sua presença viva e a partir do outro consegue ver-se, ela só existe a partir do contato com o outro.

A Rainha, por vezes, parece ser a figura radical da alteridade, aquela que aparece como epifania, como corpo e como rosto inalcançável. A “alteridade é, desde logo, um conceito relacional. Ela não é um predicado real, como se diz na tradição, isto é, uma determinação positiva de algo tomado em si mesmo ou na sua formalidade” (ALVES, 2009, p. 174). Nesse contexto, na *performance* A Rainha da Solidão enquanto o outro que revela e desperta o eu, é a partir da imagem que ela representa que me leva a refletir sobre eu (obra) e o eu espectador (outro). É a presença do outro que me abre possibilidades para pensar em mim, na medida em que eu me conheço a partir da existência do outro. Considerando que:

Olhemos o rosto no qual outrem se anuncia – não procuramos aí um algo, mas *quem*, não um *isso*, mas um *Ele*. E esta presença de um “ele” é suspensão da minha própria liberdade e esforço para *compreender* aquele que, no rosto, a partir de si mesmo se anuncia, um esforço que combina, sem paradoxo, máxima proximidade e máxima distância. É nessa proximidade primeira que se produz o fenómeno primitivo da comunicação, a qual, [...] não pode ser descrita como a duplicação de pensamentos num emissor e num auditor a partir da tese da idealidade da significação. (*idem, ibidem*, p. 181)

A *performance* se realiza no decorrer de suas aparições, seja em galerias, ou nos espaços urbanos, seja nos não lugares, a cada aparição ela se reconhece ao perceber a familiaridade ou diferenças que ela representa em contato com o outro. O que desperta

no outro esse rosto na multidão? O que desperta o rosto nesse cenário artístico, nesse espaço habitado poeticamente? Nesse sentido, Sartre enfatiza que:

Ao contrário, longe de perceber o olhar nos objetos que o manifestam, minha apreensão de um olhar endereçado a mim aparece sobre um fundo de destruição dos olhos que ‘me olham’: se apreendo o olhar, deixo de perceber os olhos; estes estão aí, permanecem no campo de minha percepção, como puras apresentações, mas não faço uso deles; estão neutralizados, excluídos [...]. Jamais podemos achar belos ou feios, ou notar a cor de olhos quando estes nos veem. O olhar do outro disfarça seus olhos, parece adiantar-se a eles. Tal ilusão provém do fato de que os olhos, como objetos de minha percepção, permanecem a uma distância precisa que se estende de mim até eles – em suma, estou presente aos olhos sem distância, mas eles estão distantes do lugar onde ‘me encontro’ -, ao passo que o olhar está sem distância em cima de mim e, ao mesmo tempo, mantém-me à distância, ou seja, sua presença imediata a mim estende uma distância que dele me afasta. Portanto, não posso dirigir minha atenção ao olhar sem que, ao mesmo tempo, minha percepção se decomponha e passe a segundo plano. (SARTRE, 2015, p. 333)

Realizando uma mediação estética do autor com a *performance* de A Rainha da Solidão, podemos inferir que no momento em que o olhar da Rainha interpela o olhar do outro e vice-versa, surge em cada um dos participantes na *performance* (*performer* e transeunte singular) um desconforto interno devido a este desfasamento entre a percepção física das características do órgão da visão de outrem — que tende a desmanchar-se — e a intuição da diferença instaurada pelo outro.

A distância entre o meu olhar e o do outro, é um dos fatores decisivos do estranhamento sentido por mim quando da apreensão deste outro e, isso reverbera também na produção de uma distância interna de “mim a mim” e num vazio entre a minha percepção de um fenômeno externo (neste caso o rosto de outrem) e a minha intuição de alguém que transcende a minha esfera subjetiva. Está aqui estabelecido um jogo a partir do olhar, não um olhar físico que observa as formas, cor dos olhos, formato e outros detalhes estéticos do personagem e/ou atriz, mas, sobretudo, um olhar para além de uma existência física, um olhar sujeito à rejeição, à fuga, ou mesmo à empatia com a *performance*. É como se os olhos físicos se destruíssem cedendo lugar a uma total intensidade e troca. É um olhar que possibilita uma perturbação e que cria um desconforto e/ou identificação levando o espectador a experienciar diferentes emoções estéticas e subjetivas:

O que encaro constantemente através das minhas experiências são os sentimentos do Outro, as ideias do Outro, as volições do Outro, o caráter do Outro. É porque, com efeito, o Outro não é somente aquele que vejo, mas aquele que me vê. Encaro o Outro enquanto sistema conexo de experiências fora de alcance, no qual figuro como um objeto entre outros. Mas, na medida em que me esforço para determinar a natureza concreta desse sistema de representações e o lugar que ocupo a título de objeto, transcendendo radicalmente o campo de minha experiência. (*idem, ibidem*, p. 297)

Na peça teatral *Entre Quatro Paredes*, escrita por Sartre em 1944, ele buscava colocar sua filosofia em prática, a partir da sua análise sobre o outro na convivência e no relacionamento entre os personagens. A peça conta a história de três personagens: Garcin, Estelle e Inês, que ao morrerem vão para o inferno, lá eles são recebidos pelo criado, mas o inferno em que chegam não é o prometido pelo catolicismo, não há tridentes, não há cheiro de enxofre, nem tampouco há fogo e também não é quente. Na surpresa de chegarem a uma sala com poltrona de diferentes cores, os personagens veem-se na necessidade de descobrirem o porquê de estarem ali presos entre quatro paredes, convivendo uns com os outros e confinados por toda a eternidade neste convívio. Para o filósofo, o inferno é necessariamente a convivência entre uns com os outros. Portanto, é se conhecer a partir do olhar do outro e, nessa mediação, é o outro que diz os meus defeitos, revela meus medos e me coloca diante do que mais incomoda em mim, ou seja, “o inferno são os outros.”⁵³

O Outro é o mediador indispensável entre mim e mim mesmo [...]. E, pela aparição mesmo do Outro, estou em condições de formular sobre mim um juízo de igual ao juízo sobre um objeto, pois é como objeto que apareço ao Outro. Contudo, este objeto que apareceu ao Outro não é uma imagem vã na mente de Outro. Esta imagem, com efeito seria inteiramente imputável ao Outro e não poderia me “tocar”. Eu poderia sentir irritação ou ódio diante dela, como diante de um mau retrato meu, que me desse feiura ou uma vileza de expressão que não tenho [...]. Reconheço que sou como o Outro me vê. Não se trata, contudo, de comparação entre o que sou para mim e o que sou para o Outro, como se eu encontrasse em mim, ao modo de ser do para si, um equivalente do que sou para o Outro. (*idem, ibidem*, p. 290)

⁵³ A conclusão de que “o inferno são os outros” é dita pelo personagem Garcin e se tornou a celebre e mais famosa frase da peça *Entre Quatro Paredes*.

Sendo assim, é por meio das aparições nos diferentes espaços em que a Rainha passa, realizando um desenho poético e, na imposição de sua presença, que se criam diferentes diálogos com os transeuntes, com o público conquistado por ela. É dessa experiência com o outro, por meio do olhar do outro, e também por meio da travessia de seus silêncios, que a Rainha vive enquanto imagem em movimento, enquanto obra de arte, objeto *performático*: “Alguém me olha. Que significa isso? Fui de súbito atingido em meu ser e surgem modificações essenciais em minhas estruturas – modificações que posso captar e determinar conceitualmente por meio do cogito reflexivo” (*idem, ibidem*, p. 335).



Figura 13. *Performance* A Rainha da Solidão de Cássia Pires. Cais da Praia Grande, São Luís-MA-BR. Fonte: Carolina Libério.

4.5 O espectador da Rainha

Para o espectador, um espetáculo de performance é também ele uma projeção do cenário no qual o seu próprio desejo tem lugar.

Phelan (1993, p. 152)

E um dos indiretos modos de entender é achar bonito.

Lispector (2013, p. 39)

As reflexões em torno do espectador da A Rainha da Solidão pretende registrar as minhas impressões sobre uma experiência que ao mesmo tempo complexa e com uma diversidade de olhares ultrapassam minha capacidade de fazer um registro completo sobre todos os acontecimentos vivenciados. No entanto, parto do princípio de que qualquer leitura sobre essa travessia, já é suficiente por envolver uma mistura de sensações, percepções e ideias que enriquecem a poesia desenhada pela Rainha. Sendo assim, o ponto de partida será capturar diferentes momentos do contato da personagem com o público, nos três países diferentes, percebendo seus contrastes culturais e os diferentes comportamentos que foram captados ao entrarem em contato com ela. Analisarei algumas das atitudes que mais me chamaram atenção, levando em consideração que a escolha do recorte não é casual. A preferência de momentos pontuados se referem ao meu afetamento diante do afetamento do outro. A predileção se dá por estes momentos se relacionarem com diferentes territórios expressivos, que enriquecem a experiência da *performance*.

No decorrer do percurso, não somente enquanto artista, mas também enquanto pesquisadora, me abriu novos campos de investigação e observação que se manifestaram, por fazerem parte de algumas experiências já sentidas. Vários foram os processos vivenciados nos trilhos da *performance* e que conduziram até aqui. Tanto o universo das práticas desenvolvidas, quanto as pesquisas realizadas no âmbito acadêmico, me guiaram até o confronto do reconhecimento entre o prazer e a dor nesse fazer artístico.

Essa análise foi estruturada a partir da captura do meu olhar diante da obra da passagem da A Rainha da Solidão por três países: Brasil, França e Portugal. A trajetória dos espaços diferenciados vividos, revela diferentes molduras, ritmos, energias e empatias múltiplas. A Rainha cataloga nessa travessia diferenças culturais e sociais de cada espaço pelos quais percorre.

Examinar a relação da *performance* com o espectador, é analisar uma experiência única, sem repetições, uma experiência que não volta, pois é vestida de presença, do aqui

e agora. O diálogo que se estabelece foi construído a partir de realidades diferentes, situações distintas e pessoas diferentes. Sendo assim, tais momentos revelam um caráter único e processual que vai gerando emanações diferenciadas.

No prefácio do livro *Entre o ator e o performer*, de Matteo Bonfitto, escrito por Eleonora Fabião, nos é colocado que tanto o teatro quanto a *performance* “são experimentos de formação, deformação, transformação do espaço, do tempo, dos corpos, do sentido, do mundo” (FABIÃO *apud* BONFITTO, 2013, p. XIII). E, assim, é de responsabilidade dos atores e dos *performers* estarem conectados com as diferentes esferas e diversas possibilidades de experiências ao seu redor:

[aos] *performers* cabe investigar a condição humana, os mundos e suas coisas, nossos modos de percepção, ação e relação; o trabalho diário é explorar e dar a conhecer ‘entres’ a partir de encontros consigo, com o outro, com seres ficcionais, com motes composicionais, com programas performativos; com o espectador, o colaborador, a testemunha, o cúmplice; o concidadão, o desconhecido, o passante; com os mundos, suas histórias, forças, corpos. (*idem, ibidem*, p. XIII)

É na condição de *performer* e pesquisadora que o meu olhar se dirige para o espectador, visando reconhecer e ampliar as diversidades que essa relação pode ser sentida. E sem esquecer de levar em consideração que o direito do espectador em não se envolver com a obra, lhe é um direito respeitado e visto não como defeito, mas como já uma reação esboçada pelo mesmo por algum tipo de afetação em relação a obra, como já mencionado anteriormente.

O espectador é, sem dúvida, um dos grandes e indispensáveis elementos artísticos para a realização da *performance*, sempre é por ele e para ele que ela é realizada. É um grande amante desconhecido que chega, vive, se envolve e dá sentido à toda ação. Depois de vivenciada a experiência, ele transmuta. Como nos diz Foucault “A experiência é alguma coisa da qual saímos transformados” (FOUCAULT, 2005, p. 47). Sai tocado quem realiza e quem o recebe, a bagagem de conhecimento adquirida é para ambos.

Antes da primeira aparição da Rainha, que se deu em janeiro de 2016 na cidade de São Luís no Maranhão, tivemos alguns momentos de experiência com a ideia do que viria a ser sua recepção pelas ruas de Lisboa. Com outro figurino, ou seja, com ela ainda em formação, levamos às ruas do Campo Grande, metrô e estação rodoviária a imagem de uma mulher que dizia para o público que ela era a Rainha da Solidão. Falar do germe

da *performance* causa um pouco de contradições. Primeiro, porque se ela nasceu com a imagem construída para ela, por meio do figurino, coroa, o silêncio, entre outros, como a imagem anterior poderia ser vista também enquanto A Rainha da Solidão? O fato é que com um vestido vermelho com uma grande capa de majestade ela saiu se dizendo também a Rainha da Solidão e pode experienciar muitos modos expressivos por parte do público. Devo informar, que essa prévia do que a mesma seria, se deu, por iniciativa da Prof^a Vera San Payo, durante a disciplina de Estética do Teatro, cuja realização do trabalho final deveria ser feito um experimento para desenhar possibilidades em torno do que seria A Rainha da Solidão e já catalisar as diferentes reações do público frente a essa imagem em alguns dos não lugares de Lisboa.

A pré-aparição da Rainha, foi realizada no dia 15 de julho de 2015. Aqui a obra se apresentava enquanto processo, construção, de forma inacabada.



Figura 14. Primeiro experimento: *Performance A Rainha da Solidão* de Cássia Pires. Estação Rodoviária do Campo Grande, Lisboa-PT. Fonte: Leandro Guterres.



Figura 15. Primeiro experimento: *Performance A Rainha da Solidão* de Cássia Pires. Estação Metro do Campo Grande, Lisboa-PT Fonte: Leandro Guterres.



Figura 16. Primeiro experimento: *Performance A Rainha da Solidão* de Cássia Pires. Estação Rodoviária do Campo Grande, Lisboa-PT. Fonte: Leandro Guterres.

Reconhecendo o primeiro momento como sendo de importância crucial no processo de criação da Rainha, considero relevante o registro de tal experiência. No decorrer de sua caminhada, pude perceber que havia espectador que ao passar pela Rainha tentava ignorá-la evitando olhar para ela, buscava certa distância e, como já muitas vezes visto, isso no decorrer das suas andanças, percebia que tais atitudes também eram um arrebatamento que a mesma provocava. Pude notar que os mais participativos espectadores após a observarem levantavam alguns questionamentos como, por exemplo, “você é uma noiva?”, ou mesmo, “você foi abandonada?”. Acredito que a associação à imagem da

noiva tenha ocorrido em função da mesma usar uma longa capa no vestido que remete a ideia de véu. Ainda foi possível ouvir um bem-humorado homem que perguntava “você está pagando promessa? Ou isso é um castigo?”. Tais questionamentos, sugerem também, que os moradores de rua se sentiam mais livres e mais a vontade para participar e conversar com a Rainha. Questiono se essa naturalidade deles diante da *performance* ocorra pelos mesmos viverem à margem da sociedade, não se enquadrarem nos padrões sociais e, de certa forma, a Rainha não lhes seria também uma imagem marginal, também a margem dessa sociedade, por não fazer parte daquele cotidiano urbano, o que levaria a um reconhecimento ou até mesmo uma identificação com a figura performática à sua frente?

4.5.1 A Rainha da Solidão nos espaços urbanos e no “não lugar” no Brasil

No dia 19 de janeiro de 2016 nascia oficialmente A Rainha da Solidão, transitando por vários espaços na cidade de São Luís Maranhão no Brasil. A *performance* se apresentava como uma obra artística inacabada, que estava sendo construída priorizando um processo e uma experimentação e não visando uma obra final, se distanciando assim das tradicionais formas de fazer teatro, desenvolvendo no espaço uma obra em processo. A aparição da Rainha se deu nesse primeiro dia em diversos lugares da cidade. As apresentações aconteceram entre 09h até às 17:30h. Foi sem dúvida um dia exaustivo, com a expectativa de vivenciar variadas emoções e reações por parte dos transeuntes com os quais ela se encontraria. São Luís, como já mencionado é uma ilha, situada no nordeste brasileiro, com desigualdade social evidente, como na maioria das capitais brasileiras. Mas o que chama atenção para esse povo, é sem dúvida seu comportamento hospitaleiro, povo simples que anda pelo centro da cidade e que atende com facilidade a menor tentativa de contato e aproximação, diferente de muitas outras capitais localizadas no sul e sudeste do país. Neste sentido, a sociabilidade vista na disposição para uma proximidade é refletida diretamente na reação e participação do público diante da aparição da Rainha.

Inicialmente, o registro foi realizado pela ordem dos acontecimentos do dia, saímos de casa às 8:30h, eu, o cineasta Leandro Guterres que acompanha todas as aparições da Rainha, tanto no Brasil quanto em Paris e Lisboa, e a Carolina Libério, fotógrafa que se comprometeu em fazer a cobertura da *performance* em São Luís. Me refiro a palavra aparição, pois não a considero uma apresentação formalizada, pelo menos

não durante este dia. Ela apareceu sem convite em diversos espaços da capital maranhense e, nessa perspectiva, considero que nesses lugares ela aparece e não se apresenta.

A primeira aparição da Rainha ocorreu na Rua Grande (Ver Figura 17), rua inteiramente voltada ao comércio e lojas, mas que também possui a presença do comércio informal denominado no Brasil como camelores, estes armam suas bancas de venda nas esquinas da rua para expor seus produtos. O barulho é intenso, são vendedores ambulantes chamando atenção para suas mercadorias, possuem caixas de som nas calçadas informando as promoções do dia, homens com microfones anunciando produtos e, sem dúvida, é um lugar com muita poluição sonora e um tráfego de pessoas bastante intenso durante todo o horário comercial do dia.



Figura 17. *Performance A Rainha da Solidão* de Cássia Pires. Rua Grande, São Luís-MA-BR. Fonte: Carolina Libério.

Durante todo o trajeto percorrido na Rua Grande, a Rainha foi acompanhada por centenas de pessoas, alguns faziam comentários, outros fotografavam, pediam para tirar fotos junto com ela, alguns fingiram nada ver, mas a maioria das pessoas estabeleceu um contato direto com ela. Um dos momentos mais marcantes, foi sem dúvida a participação ativa de um vendedor ambulante (Ver Figura 18) e como o mesmo estabeleceu um diálogo com ela, criando afetividade e possibilitando intimidade. Primeiro, ele questionou seu semblante, perguntando se eu estava triste. Qual era o motivo de eu estar como uma

Rainha naquele lugar e de onde era a Rainha. Depois de um extenso interrogatório resolvi dizer que eu era a Rainha da Solidão. A partir disso, ele pediu-me em casamento e que caso eu aceitasse o seu convite, eu iria me libertar desse palácio solitário no qual eu vivia e ele iria me dá um reino de alegrias e muito amor. Por aproximadamente 10 minutos conseguimos realizar um diálogo. Contudo vale frisar que houve apenas uma única frase dita por mim durante nosso encontro, eu só o olhava. Ele durante todo esse tempo não deixava de falar, criou entre nós um elo naquele instante, de alguma forma ele se sentia feliz pela minha presença em seu estabelecimento informal de vendas. Ali ele vendia produtos como, por exemplo, controles remotos e outros acessórios eletrônicos, aliás foi exatamente por isso que demorei no lugar. A Rainha sempre se vê atraída por materiais diversos que estão ligados a tecnologia, bem como a tudo o que se relaciona com a solidão na contemporaneidade. Eu também de certa forma, dialogava sem pressa com aquele homem de meia idade, talvez também porque ele fosse um solitário, isso talvez justificaria um pedido tão precipitado de casamento. Ao perceber as fotografias sendo tiradas, ele pediu licença para me abraçar, para sairmos na foto enquanto um casal, dizendo que era para que eu não o esquecesse. Diante deste contexto, havia uma situação em que a *performance* e o espectador estabeleceram proveniente uma empatia, uma relação de uma doação simbólica, onde se é criado momentos de afeição e porque não dizer de proximidade? Os momentos vividos durante aquele diálogo traduziram uma qualidade autêntica entre pessoas e seus comportamentos, interpretando a si e ao outro, percebendo muitas semelhanças no meio desse estranho desconhecido.



Figura 18. *Performance* A Rainha da Solidão de Cássia Pires. Rua Grande, São Luís-MA-BR. Fonte: Carolina Libério.

Um outro registro de grande importância, se deu no final da Rua Grande ao desembocar na Praça do Largo do Carmo, lugar onde possui uma concentração de várias lanchonetes e restaurantes populares. Quando me aproximei do lugar, me deparei com um Senhor sentado sozinho (Ver Figura 19).



Figura 19. *Performance A Rainha da Solidão* de Cássia Pires. Largo do Carmo, São Luís-MA-BR. Fonte: Carolina Libério.

O Senhor, já idoso, só tinha em sua mesa um pacote de cigarro e uma caixa de fósforo, seus olhos me fitavam numa tristeza penetrante. Eu que andava pelo local somente de passagem, parei diante de sua mesa e comecei a olhar para ele. Ele olhava-me fixamente, nos olhos um pouco inundados parecia reconhecer em mim alguma coisa, eu não sei, o meu olhar de encontro ao dele, saltava em meu peito como que ao encontro da própria solidão, sim aquele senhor era a imagem da solidão, de alguma forma da minha solidão. Suas roupas tinham tons acinzentados, seu cabelo já com muitos fios brancos,

emitiam o tom prata, não consegui no momento compreender a posição imóvel que ficamos por algum tempo. Não sei qual de nós dois estendeu a mão primeiro para o outro, mas por um bom tempo ficamos assim (como na imagem) de mãos dadas, com os olhos umedecidos a nos mirar, a nos fitar. Aquele senhor perambula em meus pensamentos tanto quanto a solidão nos alcança desavisada, mas nele há poesia, uma poesia intensificada, uma presença marcante. Às vezes, confunde-me qual de nós estava realizando uma *performance* naquele instante. Eu me vi naquela imagem, eu vi a minha própria imagem de Rainha refletida nos olhos daquele senhor e diante dessa troca estabelecida, surgia uma pergunta; em que medida posso considerar como correto analisar os fenômenos expressivos por meio dos meus próprios limites? Será que minhas palavras alcançam a misteriosa percepção sentida e trocada no momento vivido? Questiono isso porque a sensação que me tomou, foi a de impotência diante de algo tão perturbador e, ao mesmo tempo, tão derramado em poesia.

Na saída do Largo do Carmo, voltamos em direção à Praça Deodoro e foi lá que tive uma outra experiência ainda mais intensa. Fui acompanhada durante o meu trajeto por três senhoras e um rapaz, que queriam cuidar da Rainha, ajudá-la a sair da condição de solitária (Ver Figura 20 e 21).



Figura 20. *Performance* A Rainha da Solidão de Cássia Pires. Praça Deodoro, São Luís-MA-BR. Fonte: Carolina Libério.



Figura 21. *Performance A Rainha da Solidão*, de Cássia Pires. Praça Deodoro, São Luís-MA-BR. Fonte: Carolina Libério.

Eles pararam o que estavam fazendo e ficaram comigo nas paradas de ônibus⁵⁴, me acompanharam por algum tempo. Eles falavam que a Rainha era muito bonita para viver tão triste, que existia caminhos para que ela se libertasse daquela solidão e criaram um certo encantamento que resultou em muitos elogios e palavras que emitiam carinho, cuidados e caminhos para ser feliz. Os cuidados eram delicados e a demonstração era dada desde a barra do vestido que era prendida na anágua de metal, e lá estava a senhora a abaixar-se e ajustar o vestido na posição correta. Cuidados e preocupação com a Rainha era sem dúvida o que ressoou vindo daquelas pessoas, mas porque tudo isso? A solidão seria então para eles vista como um estágio de muita tristeza e de infelicidade. E quanta generosidade eles emanavam. Meu objetivo sem dúvida naquele momento era identificar e reconhecer as qualidades expressivas dos seus atos, por isso, as deixei livre para falarem e cuidarem da Rainha. Havia um campo de força da Rainha que os fazia segui-la, movimentavam-se em função dos movimentos dela, andavam na direção em que ela seguia. De repente, me veio a noção de que enquanto eles perseguiram a Rainha, esta também os perseguia, catalisava os movimentos em torno dela. Estávamos numa energia cíclica, um campo de força energética que girava entre aquelas pessoas e a Rainha, e abriam-se espaços para imersão em diferentes percepções, dilatando nossas presenças em

⁵⁴ Em Portugal lê-se Paragens de Autocarros.

torno de nós. Havia ali um desenho espacial e rítmico, um outro espaço criado por meio das energias compartilhadas.

Quando me despedi do grupo e fomos em direção ao carro, necessitávamos de uma parada para o almoço, pois a cabeça pelo peso da coroa doía e precisava descansar. Após nosso almoço, nos dirigimos ao Aeroporto Marechal Castelo Branco para vivenciar novos momentos e agora no espaço do não lugar. A exploração espacial deu-se desde o estacionamento, aonde dezenas de pessoas que entravam e saíam dos veículos já notaram a presença da Rainha. O primeiro lugar ao qual ela parou foi no portão de entrada do desembarque, a partir daí começava a andar por todo o aeroporto. Durante todo o trajeto foi possível perceber, que muitos dos espectadores ali presente faziam uso dos seus celulares para fotografar e filmar, eles a viam com os olhos das suas telas. Nesses cruzamentos entre os transeuntes, foi observado o fluxo de diferentes estímulos, desde o espanto em relação a sua imagem, como também a recepção afetiva vista no pedido de tirar fotos abraçadas a Rainha. Era notório perceber que qualquer estímulo emitido pela Rainha criava no espaço novas experiências, sensações e reações. Em vários momentos, senti-me em suspensão, o movimento acelerado das várias pessoas entrando e saindo dos espaços internos do aeroporto, provocaram alguns desconfortos, um certo nível de perturbação que motivaram novos tipos de olhares e conexões.



Figura 22. *Performance A Rainha da Solidão* de Cássia Pires. Aeroporto Marechal Castelo Branco, São Luís-MA-BR. Fonte: Carolina Libério.

Um momento desafiador e igualmente compensador, foi termos conseguido autorização da direção do Aeroporto para acessar a pista de pouso. Somente a Rainha e a fotógrafa podiam entrar, depois de muitos raios x e seguranças nos acompanhando, chegamos a ela. A coroa deu um pouco de trabalho para completar a travessia, o material ao qual foi confeccionada era vista como um objeto perigoso, além de que os detectores de metal fizeram muito alarde a cada passagem dela. As explorações em relação a pista de pouso se deu desde a transição da sua passagem pelos funcionários, seguranças, policiais até aos passageiros das janelas dos aviões. Todos emanaram sensíveis reações quanto a presença dela. Talvez na percepção dos funcionários a imagem tenha ganhado uma dimensão bem diferente, ali não é um não lugar para eles, ali eles não estão de passagem. Experimentar a presença dessa figura imponente e fora da normalidade diária dos seus trabalhos provocou risos, desconcertos, bem como despertou olhares de admiração e um senso coletivo em colaborar para que a Rainha chegasse ao seu destino.



Figura 23. *Performance A Rainha da Solidão* de Cássia Pires. Aeroporto Marechal Castelo Branco, São Luís-MA- BR. Fonte: Carolina Libério.

Na saída do aeroporto fomos até ao Cais da Praia Grande, situado no centro histórico de São Luís. No cais presenciamos a chegada e saída de algumas embarcações e, com isso, trocamos alguns momentos com os passageiros. De lá seguimos até o centro histórico aonde transitamos por entre os casarões coloniais e os transeuntes do local. Foi possível perceber que nos territórios habitados pela Rainha, havia uma imersão com o outro por meio do contato estabelecido, os olhos se cruzavam, uma quantidade de estímulos surgiam com as pessoas em sua volta, mesmo que a Rainha estivesse sempre no silêncio das suas catalisações. Já eram 17:30h quando chegamos ao fim de um dia intenso de experimentos e, com certeza, o nascimento revelava uma grande produção de sentidos e construção a partir da presença e troca do outro.



Figura 24. *Performance A Rainha da Solidão* de Cássia Pires. Cais da Praia Grande, São Luís-MA-BR. Fonte: Carolina Libério.

4.5.2 A Rainha da Solidão na galeria André Gouveia e na Sorbonne em França

As apresentações em Paris, foram realizadas como parte do Programa que integra o Projeto Chiado, Carmo: Artes na Esfera Pública. Sob a coordenação do Prof. Dr. José Quaresma o projeto tem como objetivo realizar exposições artísticas em conexão com outros países além de Portugal e também o lançamento de um livro/catálogo que reúne artigos e trabalhos artísticos. Nessa edição de 2016, a exposição e livro receberam o nome: “Chiado, Carmo metropolis e u-topia. Artes na Esfera Pública” (ver anexo). Em parceria com o Museu do Carmo o projeto aconteceu em Vitória-ES, no Brasil, no período de 24 de março a 30 de abril de 2016. Em Paris entre 11 e 31 de março, com inauguração da exposição artística na Cidade Universitária na Galeria André Gouveia. No dia 11 e dia 12 de março de 2016 na Université Paris 1 Pantheon-Sorbone, durante os ciclos de conferência houve a presença da *performance* A Rainha da Solidão nestes dois momentos. O projeto encerrou suas atividades em Lisboa, entre 6 a 30 de maio, houve a apresentação durante a inauguração da exposição e do ciclo de conferências no Museu do Carmo no dia 6 de maio.

A abertura da exposição em Paris ocorreu às 19h, a Rainha apareceu já em meio a movimentação do público em torno das obras expostas. A partir daí ela começava a observar os espectadores ao apreciarem as obras. Algumas pessoas começavam a percebê-la e ao entrar em contato com estes, abriu-se possibilidades para ser também percebida como obra viva, imagem em movimento.



Figura 25. *Performance* A Rainha da Solidão de Cássia Pires. Maison André Gouveia, Paris-FR. Fonte: Leandro Guterres.

A Rainha primeiramente se posicionou em cima de um tablado que estava exposto no meio da galeria. O tablado já dispunha de duas obras plásticas e ao subir nele, ela se colocava também enquanto objeto, imóvel, silenciosa, somente permitindo ser vista, *a priori* esse parecia ser o único acesso de contato com a Rainha. Em seguida, começavam os murmurinhos no salão, alguns paravam e ficavam olhando para ela, mas logo em seguida, ela desceu e começou a circular entre o público, provocando assim, um movimento que causava certo desconforto. Alguns a evitavam, desviavam o olhar, impedindo qualquer tipo de contato.

Um caso curioso foi a reação de três jovens (Ver Figura 26), que durante a exposição estavam conversando entre eles e comentavam sobre os quadros e as obras expostas, mas sempre desviando o olhar em direção a Rainha. Nenhum tipo de atenção foi dado em relação a ela. Foram várias tentativas buscando estabelecer alguma troca de energia, alguma troca de olhares, mas todas em vão. De alguma forma, o público bloqueara a presença dela, eles conversavam como se ela não existisse ali, parecia que ela não estava perto deles, muito menos que ela estava olhando para eles. Essa reação produziu algumas inquietações, primeiramente, surgiram algumas dúvidas e muitas perguntas: será possível na presença de uma *performance* com tanta proximidade e troca de energia corporal, um espectador blindar os ecos e ressonâncias que este encontro pode suscitar? Será que esse tipo de comportamento corresponde a cultura dos franceses? Ou será que o desconforto que ela impõe com sua presença é tanto, que é preferível ignorá-la? E porque ela causa tanto incômodo?

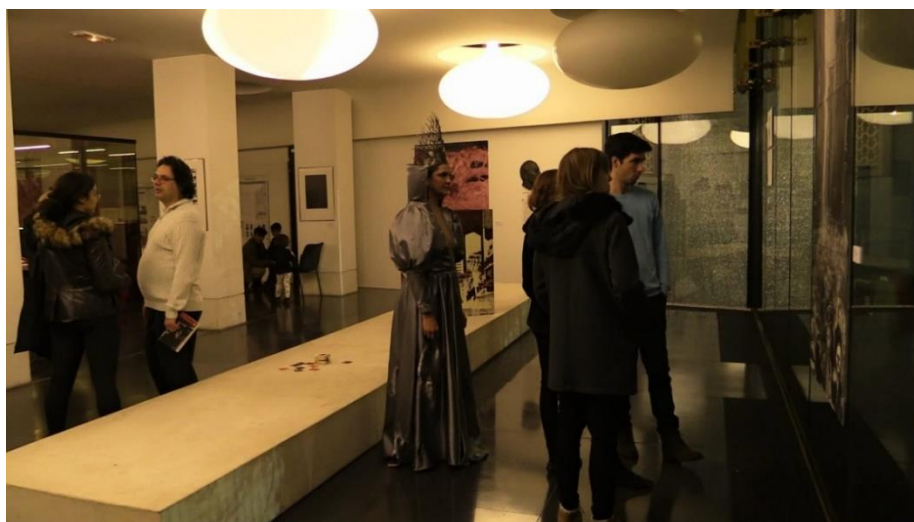


Figura 26. *Performance A Rainha da Solidão* de Cássia Pires. Maison André Gouveia, Paris- FR. Fonte: Leandro Guterres.

Nessa direção, cabe mencionar, que tais perguntas estão longe de ser respondidas, o universo das possibilidades que uma *performance* possui, em contato com o universo de cada espectador presente, pode ampliar diferentes deslocamentos na concepção e compreensão das emoções e intimidades que surgem no ato desses encontros. Uma coisa é possível afirmar, eles não deixaram de reagir diante da presença dela, pelo contrário, a incapacidade de olhar nos olhos da Rainha, enquanto a mesma os olha incessantemente, é sem dúvida uma reação a sua presença imposta e a energia que ela circula entre eles. Eles foram tocados por ela, tanto quanto suas reações a tocaram. A estranheza do outro, pode revelar muitas familiaridades e convergências, muito mais do que o abraço e/ou o afeto que uma recepção pode oferecer.



Figura 27. *Performance* A Rainha da Solidão de Cássia Pires. Maison André Gouveia, Paris- FR. Fonte: Leandro Guterres.

Outro momento marcante foi a apresentação na Sorbone. Num ambiente acadêmico em meio ao ciclo de conferências, foi exibido um vídeo *performance* realizado por Leandro Guterres. Nele, há alguns dos momentos decisivos da trajetória da A Rainha da Solidão (Ver Anexo 1). Com pouca luminosidade a Rainha entrou na sala enquanto o vídeo estava sendo exibido, o tempo da entrada dela durante o vídeo foi sinalizado a partir da mudança de imagem no próprio vídeo, na medida em que ela entrava quando o vídeo começava a mostrar o mar e uma poesia recitada em *off* de autoria do poeta maranhense Nauro Machado:

A SENTENÇA

Ó solidão, minha mãe
em toda parte do corpo,
meu escaler sem esperança
no oceano dos naufrágios.

Só as árvores estão vivas
no meu espírito que é morto.
Ó sinos, pombas errantes
no bronze da eternidade!

Remai, tempo de amargura,
às praias sem amanhã.
Ó solidão, minha mãe,
medusa erguida sem pai.⁵⁵

É difícil explicar a comoção dos olhares para a Rainha. Houve fortes tensões vivenciadas na troca dos olhares. Havia choro, emoções, empatia, perturbações e intensidade. Tudo parecia ter um peso e ser forte, as ações físicas foram suspensas, pareciam estarem todos em suspensão. As tensões se perpetuaram no movimento da Rainha em direção a saída da sala, parece ao longe, que só se respirou aliviado, quando o peso dessa solidão aliviou o espaço e ligaram as luzes.

⁵⁵ MACHADO, Nauro. *Antologia poética*. Brasília: Quiron/MEC, 1980, p. 43.

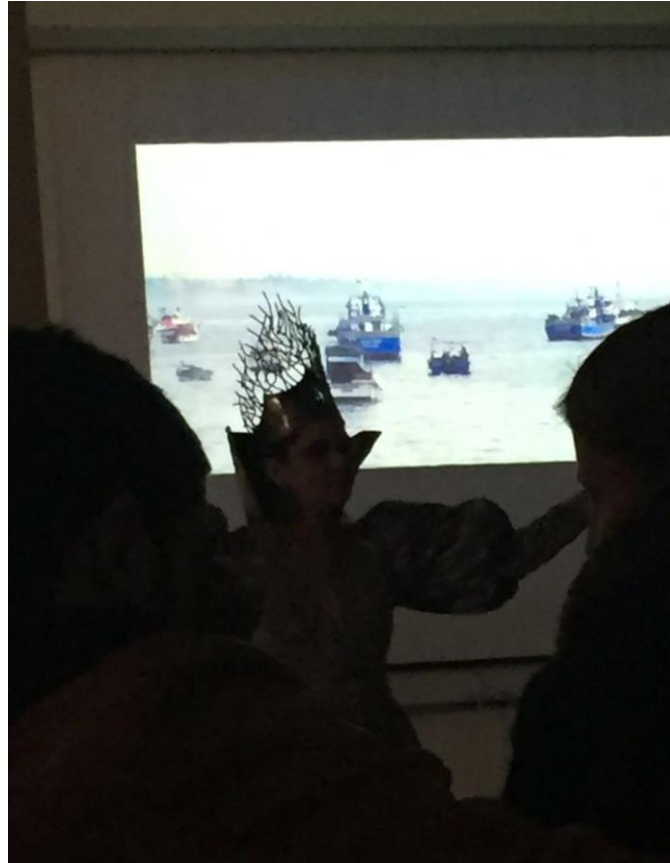


Figura 28. *Performance A Rainha da Solidão* de Cássia Pires. Universitaire Sorbone, Paris-FR.
Fonte: Leandro Guterres.

4.5.3 A Rainha da Solidão no Museu do Carmo em Portugal

Em Portugal nasceu a ideia, nos ambientes acadêmicos, nas discussões com professores, nas minhas percepções diante da sociedade contemporânea e, foi a partir daí, em seus primeiros e prematuros suspiros que A Rainha da Solidão começou seu desenho na cena urbana. Mas foi também em Portugal, no dia 6 de maio de 2016, na inauguração da exposição do Chiado Carmo, momento no qual houve também sua última apresentação (até agora) realizada.

Sobre a apresentação no Museu do Carmo, a participação foi realizada em dois momentos: Primeiro, em meio ao ciclo de conferências, com apresentação do vídeo *performance* no auditório e, em seguida, durante a *vernissage* da exposição artística.



Figura 29. *Performance* A Rainha da Solidão de Cássia Pires. Museu do Carmo, Lisboa-PT. Fonte: Orlando Farya.

Dos momentos vividos no museu destaco ainda, um momento muito especial, mas antes é importante sinalizar sobre o espaço no qual aconteceu a exposição. Tanto a área interna quanto a externa do museu foram utilizadas para receber as peças artísticas. Em função disso, a movimentação do público era constante pelos espaços, o que configurou uma grande área da exposição. A Rainha transitou por todos os espaços, mas foi na área externa, num momento em que todos se concentraram em torno da mesa de comidas e bebidas, que ela ficou completamente só (Ver Figura 26).

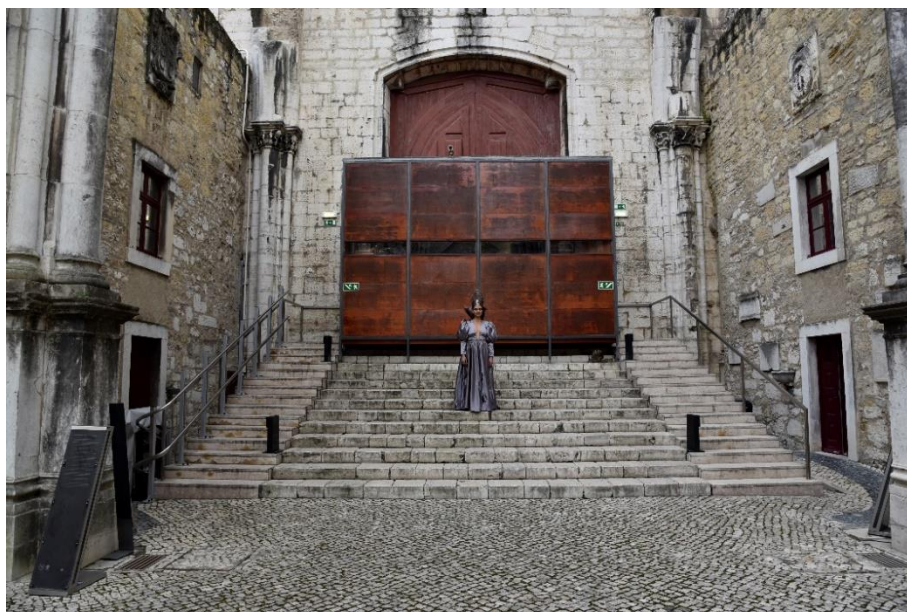


Figura 30. *Performance A Rainha da Solidão* de Cássia Pires. Museu do Carmo, Lisboa-PT.
Fonte: José Arnaud.

Enquanto todos se olhavam de longe uma senhora veio até a mim, subiu as escadas e abraçou-me demoradamente, retribuí-lhe o abraço e de forma muito afetiva ela disse: “Às vezes, viver sozinho é bom, está na solidão é bom, mas tanto tempo assim como você estar não faz bem para ninguém, desça e venha comer um pouco, fique com a gente, para nos aliviarmos”. Sem refletir muito e sendo pega de surpresa, agradei e disse que depois eu iria. Ela saiu e deixou a Rainha só novamente, tocada de maneira significativa instaurando novas percepções naquele espaço. Após o ocorrido senti que as ações daquela senhora foram de uma grande empatia com a solidão da Rainha, talvez ela soubesse o quanto dói ser solitário.

Baseadas nas reflexões e descrições feitas acima, por meio das experiências sentidas com a Rainha, a *performance* instaurou um caleidoscópio de sensações, emoções e autoconhecimento. Cada energia trocada e compartilhada entre os olhares, cada gesto de afeto e/ou de tensão vivenciada, ajudou a criar um desenho de poesias em diversos espaços. Nesse relacionamento entre o espectador e a *performance* não se espera esgotar nos depoimentos as diferentes formas de se responder ao que se vê, ao que se sente, ao que se vive. O maior desejo é que tal experiência possa transbordar sentimentos e sensações estabelecendo uma troca, entre o *performer* e o público, considerando que sentir e experimentar uma obra artística pode ser mais importante do que entender. Mas também ela pode em suas andanças, ter impresso em cada olhar trocado, algum tipo de

contribuição, algum toque na alma, alguma carícia na solidão, algum momento de compreensão dos processos vividos pelo indivíduo na contemporaneidade, tão marcados pelo distanciamento.



Figura 31. *Performance A Rainha da Solidão* de Cássia Pires. Museu do Carmo, Lisboa-PT.
Fonte: José Arnaud.

5. A RAINHA DA SOLIDÃO: INTERPELAÇÃO PEDAGÓGICA

Um dos grandes ganhos da contemporaneidade foi uma revolução no modo como julgamos as coisas. Se antes o parâmetro era a verdade, hoje a regra é saber lidar com a instabilidade, com as incertezas. Se nos orgulhávamos de nossos princípios inquebrantáveis, hoje nos vemos, cada vez mais, enredados em perspectivas que cada vez se multiplicam, em novas portas que se abrem.

Mosé (2015, p. 53)

Este capítulo tem como foco principal abordar a *performance* enquanto ferramenta pedagógica, bem como analisar os benefícios prestados por essa linguagem para a educação contemporânea, levando em consideração suas limitações nos espaços acadêmicos, e ainda orquestrando possíveis avanços quanto ao seu uso enquanto meio educacional. Para se compreender a dimensão do assunto trabalhado, retomo alguns aspectos da minha trajetória artística e acadêmica em torno das questões que mais me motivaram ao longo de minha formação e que influenciaram a escolha e o tema desta pesquisa.

5.1. *Performance* e práticas pedagógicas: caminhos percorridos

Toda pesquisa aponta para uma relação direta com a vida pessoal do pesquisador, sua escrita é uma espécie de confissão, compreender sua caminhada é tornar-se consciente dos processos que o afetaram durante sua jornada profissional. É por sentir necessidade de identificar a construção das minhas práticas e dos meus interesses, que destaco alguns dos momentos da minha trajetória. Primeiro, é importante reconhecer que no cruzamento da investigação, criação e formação que meu trabalho se apoia e, nesse sentido, é difícil afirmar quem se manifesta primeiro – a artista, a professora ou a investigadora – nos processos das minhas criações. Minha formação acadêmica sempre influenciou minha prática artística, bem como minha prática artística abriu caminhos para possíveis investigações e encontra-se presente no meu fazer acadêmico.

São vários os caminhos que me interligam a *performance* e ao estudo do espaço de representação. Quando fiz a minha graduação entre os anos de 1995 a 2000, curso de

Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas, surgiu o interesse em pesquisar a questão da *performance*, já que era uma prática muito comum em meus trabalhos artísticos. A partir daí comecei uma investigação para realização da monografia cujo foco central foi a *Performance Art*, no âmbito da qual criei uma *performance* intitulada Interpolação, seguida da parte escrita, na qual foi analisada a prática, a par de um levantamento dos referenciais teóricos a respeito do assunto.

A minha formação acadêmica permitiu o enveredamento para a sala de aula, tanto de instituições privadas quanto públicas, trabalhando como professora de teatro com alunos do ensino fundamental, médio e, posteriormente, universitário. Nesse período, desenvolvi trabalhos enquanto atriz e diretora teatral. Durante todo o curso de graduação, mas também após o mesmo, a prática por meio de experimentos com *performances* sempre foi vasta, tais vivências foram compartilhadas juntamente com outros colegas que também tinham interesse pelo tema. Nesse período, na cidade de São Luís havia no cenário acadêmico pouca discussão sobre a linguagem *performance art*. Considerando este contexto destaco duas *performances* que tiveram uma boa projeção e que ganharam o Prêmio de Melhor Obra de Arte (Ver Anexo 6), promovida pela Mostra de Arte Efêmera, evento realizado anualmente pelo Departamento de Assuntos Culturais da Universidade Federal do Maranhão. A primeira *performance* intitulada O Sonho foi realizada em 1999. A obra foi inspirada a partir de questões políticas e culturais que eram manifestadas no contexto do Brasil daquela época e contou com a colaboração de 8 atores/*performers*, onde os mesmos foram expostos como espécies de cadáveres. Os corpos representavam obras de arte pós-morte. Cada corpo trazia consigo um tema, que revelava a causa da morte do corpo e sua compensação após a morte transformando-se em uma obra de arte. Cada corpo apresentado “morto”, carregava em seu pé, uma espécie de placa de identificação contendo nome, causa da morte e obra de arte, por exemplo: Nome: José Manoel Baptista, Causa de Morte: Fome, Obra de Arte: Fartura. O corpo apresentava um motivo/causa para sua morte, no qual representa alguma carência sentida na vida, e a morte tornava-se uma espécie de recompensa ao virar obra de arte, na medida em que o imortalizava a partir do contrário daquilo que a vida não lhe ofereceu. É como se a obra de arte o salvasse, nem que fosse por meio da própria morte. A obra discutia questões pertinentes aos assuntos atuais no que diz respeito a temas como a política, a violência contra a mulher, a fome, a miséria, a solidão, entre outros. O último “túmulo” foi representado pela ausência do corpo, apenas com a plaquinha com nome em branco,

a causa da morte em branco e a obra de arte em branco, a fim de que o espectador pudesse se colocar naquele espaço (abstratamente) e se questionar o que lhe faltava em vida e como seria se fosse uma obra após sua morte. A mostra de arte efêmera aconteceu no prédio do Centro de Ciências Humanas (CCH) da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e o trabalho foi apresentado no hall de entrada e teve uma duração de aproximadamente uma hora.



Figura 32. Performance *O Sonho* (1999) de Cássia Pires. CCH/UFMA. São Luís-MA-BR. Fonte: Cássia Pires.



Figura 33. Performance *O Sonho* (1999) de Cássia Pires. CCH/UFMA. São Luís-MA-BR. Fonte: Cássia Pires.

No ano 2000, foi realizada a *performance* Holo Claustro, que também recebeu o Prêmio de Melhor Obra na Mostra de Arte Efêmera (Ver Anexo 4). Tal *performance* retratava a angústia, a dor, a solidão, o ser/estar sorumbático socialmente. A relação da obra estava diretamente ligada à sociedade moderna e suas relações humanas contemporâneas, como uma espécie de “campo de concentração” de opressões, de angústias. Discutia a questão do homem como vítima do próprio crescimento desenfreado da tecnologia, as consequências negativas na falta de contato entre os indivíduos, na perda da sensibilidade frente a frenesia moderna, bem como o aprisionamento, a tortura e a morte da humanidade. A obra foi realizada por meio da colaboração de 40 participantes, não tivemos ensaios, fiz o convite e pedi para quem quisesse participar que estivesse presente duas horas antes da apresentação para que eu coordenasse as atuações. No primeiro contato pedi para cada participante vestir roupas que remetesse para a ideia de zumbis, que aparentassem mortos/vivos. Utilizei como cenário uma espécie de campo de concentração e foram instalados arames farpados criando uma atmosfera de prisão. Esse campo possuía na sua entrada dois soldados, os mesmos vestiam camisas militares, cuecas e botas. Eles também tinham armas, apontadas para o chão, e não possuíam qualquer vitalidade em seus movimentos. Eles recepcionavam a entrada dos outros *performers* para o centro do campo, onde iam se amontoando até finalizar um imenso bolo de corpos sem esboçar algum traço de vida. Os *performers* vinham de diferentes lugares, espalhados por todo o prédio, saíam de salas de aula, dos corredores, dos banheiros, e quando ouviam a música todos andavam em direção ao campo passando pelos espectadores que estavam transitando por todo o espaço acompanhando as diferentes obras expostas. O holocausto foi uma ação sistemática de extermínio dos judeus, o Holo Claustro era uma analogia ao extermínio a partir de um sufocamento, de um aprisionamento, dessa nova sociedade cifrada, codificada, acelerada. Busca fazer uma alusão aos sofrimentos nos campos de concentração do dia-a-dia (Ver Anexo 2).

Em 2001 foi criada o grupo Abluir Produções Artísticas em parceria com ex-alunos de teatro do Colégio Geoalpha onde fui professora entre os anos de 1999 a 2006. A princípio o grupo era formado por cinco integrantes onde passaram a realizar trabalhos por meio de experimentos performáticos, recitais de poesias em lançamentos de livros, intervenções, entre outros. Em outubro de 2002 passaram a integrar o grupo novos atores e, em abril de 2003, foi fechado o elenco para a montagem do espetáculo Entre Quatro Paredes de Jean-Paul Sartre. Tal evento marcava a partir de então um momento

importante de pesquisa e ampliação do conhecimento teatral no grupo. O Abluir vem trabalhando com diferentes linguagens artísticas, inclusive o cinema e sempre objetivando experimentos em espaços inusitados. Dessa maneira, não fica preso a tradicional estrutura teatral palco-plateia, propiciando assim uma melhor interação entre os atores e seus espectadores, mas sem nunca descartar as possibilidades de trabalhos em palco italiano. Os espetáculos do Abluir buscam o experimento da cena em processo, o que mais importa ao grupo, sem dúvida, é a pesquisa realizada, as discussões entre os atores e a troca de experiência com o público. O nome Abluir vem do latim *Abluere* e significa lavar, limpar-se e purificar-se por meio da água, mas que simbolicamente significa para nós “purificar-se por meio do teatro”.

O espaço teatral sempre foi um importante foco nas cenas artísticas do Abluir, bem como, nos trabalhos desenvolvidos em práticas acadêmicas. Muitos dos experimentos partiram do espaço escolhido para realização dos espetáculos. Destaco que a *Performance* Interpolação que teve como cenário uma boate localizada no bar e restaurante Taberna Cantaria, no centro histórico da cidade de São Luís, a *performance* começa no Beco da Pacotilha (Rua da Taberna), depois se apresenta por entre as mesas do bar e, em seguida, conduz o público para o interior da boate, local no qual assistiriam a última parte da apresentação.



Figura 34. Cena da *Performance* Interpolação (2000) de Cássia Pires. Taberna Cantaria, São Luís-MA-BR. Fonte: Marlos Correia.



Figura 35. Cena da *Performance* Interpolação (2000) de Cássia Pires. Taberna Cantaria, São Luís-MA-BR. Fonte: Marlos Correia.



Figura 36. Cena da *Performance* Interpolação (2000) de Cássia Pires. Taberna Cantaria, São Luís-MA-BR. Fonte: Marlos Correia.

A montagem do espetáculo *Entre Quatro Paredes* teve como cenário o *dark room* da boate GLBT Prensa, localizada no centro histórico da cidade de São Luís. O inferno sartreano foi todo construído a partir de uma caixa toda branca, onde atores e público se misturavam em cena, criando uma proximidade a tal ponto, que o espectador se confundia com os atores criando uma atmosfera íntima que o colocava enquanto partícipe da ação.



Figura 37. O ator Antônio Freire como criado no espetáculo Entre Quatro Paredes (2004). Direção de Cássia Pires. Boate Prensa, São Luís-MA-BR. Fonte: Cássia Pires.



Figura 38. Os atores Keyla Santana (Inês) e Anderson Pinheiro (Garcin) no espetáculo Entre Quatro Paredes (2004). Direção de Cássia Pires. Boate Prensa, São Luís-MA-BR. Fonte: Cássia Pires.

As Figuras 37 e 38, revelam um pouco do cenário (caixa), construído no porão da boate. Nas imagens (ensaio geral) não se vê a presença do público, mas o mesmo ocupava todos os degraus da arquibancada, dividindo a cena com os atores. Na montagem cada personagem foi interpretado por dois atores, com exceção do criado, mas durante a apresentação nenhum saía de cena para que o outro atuasse, era uma espécie de presença dobrada de cada personagem, ampliando suas personalidades e multiplicando suas presenças no espaço. Ora um falava, enquanto o outro somente olhava, ora os dois falavam juntos, havia um jogo com as palavras e o preenchimento no espaço com o intuito de afetar sob diferentes ângulos o espectador.

Em 2005 fui aprovada para dar aula como professora substituta para o Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão, contrato que teve a duração de dois anos. Desse período, destaco como uma experiência fundamental para minhas pesquisas a disciplina Prática de Criação Dramatúrgica, realizada com os alunos do 2º período do curso. Durante tal disciplina rompemos os muros da universidade em busca de outros espaços que nos inspirassem na criação de um texto para, posteriormente, virar um espetáculo e servir como base de encerramento da disciplina. Foram selecionados cinco espaços fora da universidade nos quais aplicou-se jogos cênicos e, em seguida, os alunos eram convidados a falar um pouco de suas experiências além de escrever sobre a mesma. O primeiro lugar onde foi ministrada a aula foi no Cemitério do Gavião em São Luís do Maranhão. Após a autorização da administração tivemos todo o cemitério como espaço de sala de aula.



Figura 39. Aula de teatro ministrada por Cássia Pires. Cemitério do Gavião, São Luís-MA-BR.
Fonte: Cássia Pires.



Figura 40. Aula de teatro ministrada por Cássia Pires. Cemitério do Gavião, São Luís-MA-BR.
Fonte: Cássia Pires.



Figura 41. Aula de teatro ministrada por Cássia Pires. Cemitério do Gavião, São Luís-MA-BR.
Fonte: Cássia Pires.

Após os jogos serem aplicados em alguns espaços pelo cemitério, era dado um tempo para que cada aluno escrevesse um texto sobre as impressões sentidas naquele lugar. Todo o material textual criado pelos alunos em seus diários, foi cuidadosamente guardado e anexado juntamente com todos os textos realizados durante a disciplina.

Outro espaço de grande relevância experienciado pela turma foi o mangue⁵⁶ localizado no município da Raposa. Lá passamos uma manhã intensa repleta de sensações provocadas pela textura da lama e pelo lugar nada convencional para aula.

⁵⁶ *Manguezal* ou Mangue é uma zona úmida, definida como ecossistema costeiro, de transição entre os ambientes terrestre e marinho, característico de regiões tropicais e subtropicais, sujeito ao regime das marés. Área comum do habitat do caranguejo. Cf. Disponível em:< <http://www.mma.gov.br/biodiversidade/biodiversidade-aquatica/zona-costeira-e-marinha/manguezais>>. Acesso em: 08 nov. 2017.



Figura 42. Aula de teatro ministrada por Cássia Pires. Mangue, Raposa-MA-BR. Fonte: Raimundo Reis.



Figura 43. Aula de teatro ministrada por Cássia Pires. Mangue, Raposa-MA-BR. Fonte: Raimundo Reis.



Figura 44. Aula de teatro ministrada por Cássia Pires. Mangue, Raposa-MA-BR. Fonte: Raimundo Reis.

Torna-se relevante salientar que o trabalho do educador por meio do teatro compreende infinitas possibilidades quanto ao uso do espaço no que tange as aulas e as apresentações públicas das encenações realizadas pelo educador e alunos. Nesse sentido, tal experiência buscou tomar os espaços não convencionais para o teatro como elemento norteador para aplicação de jogos em busca da construção de um texto, bem como a aplicação de jogos a partir do texto para construção de uma encenação:

[A]s práticas vinculando o teatro e a educação – sobretudo nos países mais desenvolvidos - passam também a incorporar o desafio da abordagem de textos em suas diferentes modalidades, dramáticas ou não. Espera-se dessas práticas, aliando improvisação teatral e literatura, que possam nutrir o imaginário e ampliar a visão de mundo de quem joga. (PUPO, 2005, p. 3)

Tendo o espaço como foco para o início do processo, a experiência rompeu os muros da tradicional sala de aula em busca de diferentes estímulos, os quais foram captados pela observação e incidência no ambiente trabalhado, provocando nos jogadores diferentes formas de ver o espaço, além de propiciar sentimentos e salientar sentidos para um olhar redimensionado diante do ambiente. Assim, “é a avaliação ambiental que irá gerar a conduta, a atividade diante do espaço” (BULHÕES, 2004, p. 25). E é, nesse

sentido, que o jogador dará asas à sua imaginação, pois “incessantemente a imaginação imagina e se enriquece com novas imagens” (BACHELARD, 2000, p. 19) e propicia um novo olhar diante da realidade.

O jogo teatral em espaços pedagógicos não convencionais às aulas de teatro permitiu uma criação de texto, a serviço dos estímulos desenvolvidos durante os jogos de acordo com o ambiente em que as aulas foram desenvolvidas. Para a realização da disciplina partiu-se da prática de diferentes jogos teatrais, visto que estes “são ao mesmo tempo atividades lúdicas e exercícios teatrais que formam a base para uma abordagem alternativa de ensino e aprendizagem” (KOUDELA, 1998, p. 15). Os jogos aliados aos espaços selecionados nos centros urbanos, buscam construir novas experiências e originais possibilidades direcionadas ao lugar onde o jogo acontece. A turma ainda vivenciou além do cemitério e mangue, aulas na praia, em cima de árvores e nos jardins da Escola de Música do Maranhão Lilah Lisboa, situada no centro histórico de São Luís.

E, assim, foi possível perceber as singularidades dos jogos com o interesse na criação de fragmentos para posterior construção de um texto. A partir de tais textos, foi realizada uma seleção com o objetivo de se criar um texto definitivo para ser encenado. Em seguida, foram aplicados jogos a partir do texto elaborado pelos jogadores para criação de uma encenação, identificando o espaço alternativo do teatro como orientador para construção de um espetáculo. Nessa perspectiva, buscou-se compreender os elementos criadores para uma construção lúdica e rica no trabalho de Teatro-Educação. O resultado deste trabalho foi a encenação de Torres do Silêncio, apresentado num casarão colonial da Rua do Sol, no centro de São Luís.

Outra experiência de bastante significância durante minha trajetória foi a vivência do mestrado, realizado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), entre os anos de 2007 e 2009. Integrando o grupo de pesquisa *Performance Studies*, coordenado pelo Prof. Dr. Zeca Ligiéro, pude aprofundar os meus estudos sobre tal temática. A partir de então, foi feita a pesquisa para realização da dissertação do mestrado, intitulado *A coreira do tambor de crioula do Maranhão: performance e jogo*. Tal pesquisa ampliou, sem dúvida, meu olhar sobre a noção de *performance*, despertando ainda novos saberes sobre o universo da cultura popular e das tradições que marcam a cultura e a história do Maranhão. As culturas populares representam um campo vasto e complexo no universo da arte e, justamente por isso, a manifestação popular aqui escolhida tornou-se um elemento relevante para as análises em torno da *performance*. Para realização desta pesquisa, trabalhei com observação direta e acompanhei diferentes

grupos de Tambor de Crioula em algumas cidades do interior do Estado. Tal experiência contribuiu para um amadurecimento teórico e prático a respeito desta manifestação cultural. O Tambor de Crioula do Maranhão recebeu título de Patrimônio Cultural do Brasil no ano de 2007 por ser considerado fundamental na formação do povo brasileiro e na medida em que é uma expressão de matriz afro-brasileira que envolve dança circular, canto e percussão. Portanto, meu mestrado foi um estudo direcionado ao corpo e à reflexão sobre o jogo, onde este é inerente a dança, despertando para o teatro-educador, um meio de explorar todos os movimentos realizados pelas mulheres que dançam para os tambores em reverência à São Benedito. A *performance* da coreira se mostra como um possível caminho na construção do ator, bem como das práticas corporais na edificação de um personagem e seu jogo cênico. Deste modo, a cultura local pode ser entendida enquanto um transmissor de experiência na construção de uma linguagem teatral.

Aponto ainda, como parte importante da minha formação, a preocupação no que diz respeito a construção e os possíveis caminhos para o trabalho do professor de teatro, bem como sua relação com o espaço a ser trabalhado. A natureza humana é misteriosa e labiríntica, o teatro e a *performance* possibilitam ao homem o acesso a uma vereda que toque o desconhecido.

Para formação do professor de teatro, a encenação pode ser vista como um experimento coletivo de investigação artística sobre a natureza humana, no qual os atores e demais participantes colaboram criticamente na construção do texto espetacular. Neste tipo de encenação que se desenvolve através de oficinas, faz-se que o coordenador domine um conjunto de competências pedagógicas que viabilizem a condução do grupo, desde a escolha do tema até a efetivação do acontecimento cênico e sua análise. (BULHÕES, 2004, pp. 43-44)

Tais questões permitem pensar na necessidade de compreender a experiência desse trabalho e deparar com um convite a refletir sobre os diferentes espaços existentes e que podem coadunar-se ao teatro, à *performance* além de buscar retratar os mistérios, encantos e frustrações das experiências sentidas nos espaços não convencionais, tomando a própria realidade do espaço urbano, a sociedade contemporânea e buscando refletir sobre as dificuldades encontradas no âmbito do teatro-educação.

A *performance*, bem como as artes em geral, certamente é um caminho para alcançar uma melhora na educação e enquanto manifestação cultural do homem é componente fundamental de formação do humano. A *performance* no seio educacional

oferece uma possibilidade de colocar em prática a investigação, a superação de obstáculos, a relação consigo e com o outro, além do contato direto com os elementos que a compõem. Portanto, torna-se imperioso perceber os diversos caminhos e possibilidades quanto ao trabalho do teatro-educador.

Tenho a clara convicção de que não existe apenas um só caminho para o desenvolvimento do trabalho com teatro na escola e, além disso, a firme opinião de que, entre os caminhos possíveis, nenhum pode ser considerado, absoluta e descontextualizadamente, melhor ou superior aos outros. Eles são diferentes – cada um com seus próprios “encantos”, “habitantes” e “lugares de onde se vê”. O importante é podermos escolher com segurança – e as vezes por conveniência – qual caminho seguir. E aproveitá-lo oportunamente durante nossa “viagem” ou “aventura” pedagógica; e voltar atrás, se preciso for, para tomar nova direção. (JAPIASSU, 2000, p. 22)

Nesse sentido, o trabalho do educador, por meio da *performance*, pode trilhar pelos mais variados caminhos, suscitando tanto no professor como no aluno as possibilidades de escolhas que os conduzirão para expressá-las artisticamente.

5.2.A *performance* como modelo do “não lugar” pedagógico

Para refletir sobre a *performance* enquanto ferramenta para o campo pedagógico, começo pelas palavras de Josette Féral quando diz que “antes de modificar o jogo do ator e antes de fazer uma pedagogia, é preciso ter uma visão nova do teatro. É quando a visão de teatro muda, que se procura uma nova pedagogia do teatro que responde a essa nova visão” (FÉRAL, 2008, p. 256). Sem dúvida o novo cenário no qual estamos inseridos, requer um novo olhar para a educação por meio da arte e, nesse contexto, destaco a *performance* como instrumento possível para construção de novos diálogos. É importante considerar que a academia não é o único veículo para vivenciar um processo artístico educacional, as relações pedagógicas cênicas acontecem mesmo longe das escolas, considerando que o próprio encenador é um pedagogo que forma seus atores.

Ponderando sobre a *performance* enquanto uma grande potência para o trabalho com a educação na cena contemporânea e compreendendo que ela dinamiza nossa maneira de pensar e agir na atualidade, destaco as palavras de Fabião ao relatar grandes potencialidades sobre este tema na cena atual.

Esta é, a meu ver, a força da *performance*: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o seu tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da *performance*: Des-habituar, des-mecanizar, escovar à contra-pêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: Dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial [...]. (FABIÃO, 2008, p. 237)

Apesar da abertura de diferentes possibilidades de trabalho com a *performance*, a mesma também enfrenta dificuldades para ser aceita, além de que nem sempre ela é bem vista. Há, socialmente, questionamentos acerca de sua legibilidade enquanto obra de arte, pois se trata de uma linguagem que rompe com a tradicional forma de fazer arte. Nelas encontram-se manifestações de ações provocativas, além de permitir desestabilizar o senso-comum.

[...] não há nada de fácil em lidar com a potência cultural dessas presenças, verdadeiras fantasmagorias assombrando noções clássicas ou tradicionais de arte, comunicação, dramaturgia, corpo e cena. *Performers* são, antes de tudo, complicadores culturais. Educadores da percepção ativam e evidenciam a latência paradoxal do vivo – o que não para 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. (*idem, ibidem*, p. 237)

No “não lugar”, a *performance* encontra abertura para as discussões em torno da arte, dos conceitos que ela envolve e de todas as possíveis recusas dessa linguagem enquanto obra de arte. É exatamente como caminho de múltiplas descobertas e saberes que o “não lugar” se torna pedagógico, ao proporcionar, por exemplo, a compreensão de porque é que ela incomoda e de quais as dificuldades sentidas no ato da sua criação.

Nessa perspectiva, é possível observar que, muitas vezes, a *performance* é vista como uma improvisação, talvez por aparente inacabamento estético, entre outras razões, mas isso não é verdade: “o *performer* não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realiza-lo” (*idem, ibidem*, p. 237). É, nesse contexto, sobre as diversas formas de se compreende-la que podemos abarcar a dificuldade em fechá-la em conceitos como já mencionado:

Trata-se de um gênero multifacetado, de um sistema tão flexível e aberto que dribla qualquer definição rígida de ‘arte’, ‘artista’,

‘espectador’ ou ‘cena’. Como a *performance* indica, desafiar princípios classificatórios é um dos aspectos mais interessantes da arte contemporânea [...]. Estrategicamente a *performance* escapa a qualquer formatação, tanto em termos das mídias e materiais utilizados quanto das durações ou espaços empregados. (*idem, ibidem*, pp. 238-239)

Para a autora não se trata de nenhum culto a falta de clareza ou fetiche ao mistério, mas, sobretudo, diz respeito a vulnerabilidade que a linguagem da *performance* experiêcia.

Deste modo, ela é uma ferramenta pedagógica de grande importância, tanto para se pensar nos conceitos artísticos, quanto na ruptura dos mesmos, e também possibilita ao educando um mergulho em diversos caminhos os quais a *performance* pode percorrer. Fabião considera que incluir tanto a prática, quanto a teoria da *performance* no circuito do estudo, da pesquisa e da criação teatral pode gerar diferentes estímulos, a saber:

[...] ampliação de pesquisas corporais e o investimento em pesquisa específica sobre *dramaturgia do corpo*; ampliação do repertório de métodos composicionais e o investimento em pesquisa específica sobre *dramaturgia do ator*, investigação sobre diálogo entre gêneros artísticos e sobre gêneros híbridos; discussão de conceitos através de mais outros viés além da teoria do drama e das histórias e poéticas espetaculares; aprofundamento de debates e práticas teatrais voltados para políticas de identidades e políticas de produção e recepção; valorização de uma investigação específica sobre *dramaturgia do espectador*. (*idem, ibidem*, p. 241)

Levar tais discussões para a sala de aula possibilita uma ampliação da aprendizagem pedagógica e artística. A *performance* permite trocas interdisciplinares, ela foge do tradicional, alarga novos saberes e a forma de pensar, expande a criatividade, rompe com hierarquias pré-estabelecidas, aponta para um novo diálogo em sala de aula. As possibilidades para uma experiência criativa aumentam em proporção com as vivências práticas e teóricas, pois nelas levantam-se questionamentos em torno das tradições, das técnicas e dos métodos, promovendo aos participantes novos olhares sobre o humano, o social e o artístico. A *performance* interessa porque, acima de tudo, é uma linguagem do presente, do momento atual, que nos lança no tablado das inseguranças, da falta dos conceitos, da incompletude, de nos colocar na impossibilidade do controle sobre ela. Ela, muitas vezes, incomoda, ou mesmo nos desestabiliza, nos lançando em campos de inquietações. Ela nos impele ao visceral, às potências do corpo, para as infinitas

possibilidades. E, nesse sentido, não importa que ela seja autobiográfica, ou surja como uma grande ação política ou um estilo de vida, mas, sobretudo, que ela possa afetar e promover um acontecimento que nos impulsiona a responder ao seu chamado. Dessa forma,

[A] *performance* tem percorrido o território educacional pelas beiras, estando ao mesmo tempo dentro e fora, sem fixar-se em área de saber ou especialidade profissional; ao contrário, manifesta-se mutante, transgressora e insurgente, colhendo ideias intensamente criativas numa ação relacional viva que se manifesta em um presente dilatado. (SANTANA, 2014, p. 499)

É nessa ambiência que este tema vem ganhando notoriedade enquanto saber escolar e acadêmico, o que explica o seu processo de inclusão curricular progressiva nos projetos pedagógicos de universidades e escolas pelo mundo afora. Conforme argumenta Torrens (2007), isso se deu inicialmente nos Estados Unidos durante os anos de 1970, aportando na Europa na década seguinte, enquanto que nos países da América Latina e Ásia tal movimento vem avançando nos últimos vinte anos.

As pesquisas sobre *performance* no campo da pedagogia têm crescido significativamente nas últimas décadas, em especial, pela inserção da disciplina sobre *performance* nos cursos superiores de teatro nas universidades. No Brasil, a disciplina começou a ganhar espaço nos ambientes acadêmicos a partir da década de 90. Em Brasília, em 1996, um professor da Universidade de Brasília (UNB) e coordenador do Núcleo Transdisciplinar de Estudos sobre a *performance* (TRANSE), “foi organizador da publicação *Performáticos, performance e sociedade*. [...] Juntamente com o grupo *Corpos Informáticos*, realizou o I Seminário Nacional sobre *Performance, Performáticos e Sociedade* na UNB” (SANTOS, 2008, p. 03). Em São Paulo, o diretor e pesquisador Renato Cohen ex-professor do Programa de Comunicação e Semiótica da PUC (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo) e do departamento de Teatro da UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas) “objetivou pesquisar a *performance* como linguagem fronteira com o teatro, apresentando tempo e espaço, além do corpo, como elementos constitutivos dessa manifestação artística” (*idem, ibidem*, p. 03). Zeca Ligiéro, professor vinculado ao programa de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, fundou em 1998 o NEPPA-Núcleo de Estudos das *Performances Afro-Ameríndias*, com o intuito de desenvolver pesquisas projetadas para os estudos das

formações sociais e políticas nas Américas. Hoje é possível notar que quase todos os departamentos de teatro das universidades no Brasil têm incluído nas suas ementas curriculares disciplinas voltadas para o trabalho com a linguagem da *performance*. Em 2015 o departamento de Teatro da Universidade Federal do Maranhão, após uma reforma curricular, também implantou a disciplina Práticas Performativas no currículo do curso de Licenciatura em Teatro. As inclusões destes grupos de pesquisas e disciplinas voltadas aos estudos da *performance* enriqueceu e favoreceu a pesquisa voltada para esta linguagem. Tais práticas pedagógicas influenciam a formação dos professores, fazendo-os transporem os muros acadêmicos da universidade e levando a linguagem da *performance* (teoria e prática) para a educação básica.

Dentre os professores que trabalham com a linguagem da *performance* nas escolas de Ensino Médio em São Luís, destaco a arte-educadora Gislane Gomes Braga (Gisa Braga) e suas atuações no Colégio Liceu Maranhense. A professora tem formação em Artes Cênicas e Pedagogia pela Universidade Federal do Maranhão e Mestrado em Cultura e Sociedade também pela Universidade Federal do Maranhão. Suas pesquisas abordam as propostas de ensino vinculadas à teoria e à prática. Gisa Braga, desde 2013, após defesa do seu mestrado, vem trabalhando com a ruptura da linha cronológica do teatro em sala de aula e apostando que a *performance*, por ser uma linguagem híbrida, possibilita diferentes formas de se trabalhar com os alunos, tanto no que diz respeito aos elementos para compreender a produção da arte contemporânea, quanto a autonomia na criação artística dos alunos. Ela acredita que a sala de aula é um espaço privilegiado para formação de espectadores críticos mediante as produções artísticas contemporâneas, o que, conseqüentemente, os tornam mais perceptíveis em face às mudanças sociais, políticas e culturais da sociedade contemporânea. Dos trabalhos realizados com os alunos chamo atenção para a *Performance Sobre/Vidas* criada com os alunos do 2º ano do Liceu em 2015.

Numa entrevista realizada no âmbito deste estudo, ao ser questionada sobre a importância da abordagem da *performance* no contexto da educação básica e, mais precisamente no ensino médio, a professora salientou que:

A inserção da *performance* no contexto educacional poderá proporcionar experimentações interdisciplinares de enorme relevância, uma vez que o aluno, através do contato teórico e prático com esta linguagem, será capaz de refletir sobre aspectos essenciais da arte contemporânea. Isso porque, sendo a *performance* uma prática

antiteatral que opera num sentido completamente oposto ao ilusionismo e ao narrativismo, acaba incorporando um status de importante referência no processo de compreensão de certos aspectos de um teatro contemporâneo interessado em discutir seus espaços de atuação, seus mecanismos de produção e recepção e suas concepções de corporeidade e dramaturgia. (BRAGA, 08 dez. 2017)

Sendo assim, esta ação estético-pedagógica, de acordo com o planejamento elaborado pela referida profissional, teve os seguintes objetivos:

Pesquisar na teoria e na prática a linguagem da *Performance Arte*; criar ações performáticas coletivas abordando temas contemporâneos; fazer o aluno entender-se como capaz de gerar produção artística que discuta a realidade em que está inserido; conhecer propostas de trabalhos cênicos que mudam a relação do público com a obra, entendendo-o como participante; identificar nas manifestações artísticas possibilidades de crítica e reflexão sobre a realidade; compreender a relação da obra de arte com os espaços não convencionais e suas relações com a percepção da obra pelo público; fomentar a formulação e o entendimento da ideia de hibridação de gêneros artísticos; conectar o educando com as mudanças estéticas e culturais da atualidade e propiciar ao aluno a adoção de uma postura de criador/pesquisador e não de mero receptor de manifestações artísticas. (BRAGA, 08 dez. 2017)

A professora descreve que, para a realização do trabalho, partiu de um roteiro de estudos com seus alunos. Primeiro, tiveram aulas expositivas sobre *performance art* e, em seguida, realizaram pesquisas sobre o assunto. Posteriormente, foram feitas leituras de *performances* por meio da exibição de vídeos de diferentes trabalhos produzidos no Brasil e no mundo. Após tais estudos, cada turma (total de cinco) elegeu uma temática a ser abordada performaticamente. A partir daí, pesquisas, debates, exibição e leitura crítica de vídeos foram algumas das metodologias adotadas para aprofundamento acerca do tema. A etapa seguinte consistia na feitura de jogos e improvisações teatrais baseados nas concepções de teatro imagem, segundo Augusto Boal e Viola Spolin, dentre outros. No processo de construção, um tempo foi destinado ao estudo dos espaços para apresentação das ações performativas, visto que a proposta era explorar os ambientes em torno da instituição cuja localização é no centro urbano da cidade. No dia 17 de dezembro de 2015, os alunos saíram em cortejo urbano sob a direção da professora e co-direção dos estagiários do curso de Licenciatura em Teatro, Rayssa Carvalho, Nanda de Oliveira, James Lopes, Necylia Monteiro e Arison Campos. A *performance* se subdividiu em seis

ações performativas intituladas: Desordem e Regresso, na qual foram discutidas questões relacionadas à corrupção no Brasil; Presença Ausente, que abordava questões relacionadas ao uso exacerbado das tecnologias, dando ênfase ao uso dos celulares; Quanto Custa Uma Pessoa, ação que questionava o consumismo desenfreado na atualidade e a relação entre o ser e o ter; Parangolé, inspirada nas obras do artista Hélio Oiticica, onde os alunos-*performers* questionaram sobre o meio ambiente e a importância de sua preservação; Respeito é Bom e Eu Gosto, na qual abordaram questões relacionadas à diversidade religiosa, de gênero e étnica; e Violência Urbana, na qual evidenciaram tipos de violência muito recorrentes no contexto da cidade: feminicídio, racismo, uso de drogas, homofobia e latrocínio. As apresentações ocuparam a Praça Deodoro, a Praça do Panteão e a frente da Biblioteca Benedito Leite, no centro de São Luís.



Figura 45. *Performance Sobre/Vidas*. Cortejo Urbano. Alunos Liceu. São Luís-MA-BR. Fonte: Charlie Rabello.



Figura 46. *Performance Sobre/Vidas. Desordem e Regresso.* Alunos Liceu. São Luís-MA-BR. Fonte: Charlie Rabello.



Figura 47. *Performance Sobre/Vidas. Presença Ausente.* Alunos Liceu. São Luís-MA-BR. Fonte: Charlie Rabello.



Figura 48. *Performance Sobre/Vidas*. Quanto Custa uma Pessoa. Alunos Liceu. São Luís-MA-BR. Fonte: Charlie Rabello.



Figura 49. *Performance Sobre/Vidas*. Parangolé. Alunos Liceu. São Luís-MA-BR. Fonte: Charlie Rabello.



Figura 50. *Performance Sobre/Vidas. Respeito é Bom e Eu Gosto. Diversidade de Gênero. Alunos Liceu. São Luís-MA-BR. Fonte: Charlie Rabello.*



Figura 51. *Performance Sobre/Vidas. Violência Urbana. Alunos Liceu. São Luís-MA-BR. Fonte: Charlie Rabello.*

A *Performance Sobre/Vidas* foi finalista do Prêmio Nacional Arte na Escola, promovido pelo Instituto Arte na Escola, associação sem fins lucrativos que, desde 1989, vem qualificando o ensino de arte no Brasil por meio da formação continuada de professores da Educação Básica. O prêmio existe desde 2000 e já foram premiados 89 professores de arte, e tem como finalidade incentivar e promover a produção artística no ambiente escolar.

No ambiente pedagógico há uma aceitação favorável pelos alunos e os trabalhos realizados com a *performance* permitem abandonar possíveis comodismos, pois todos se envolvem na dinâmica dessa experiência. O que torna a *performance* uma linguagem importante dentro da sala de aula, diz respeito, em especial, ao fato de que ela é atual, de que trata sobre conceitos artísticos atuais e que pode estar diretamente trabalhando questões relativas à sociedade contemporânea nas mais diferentes instâncias a partir de sua teoria e prática. Nessa continuidade podemos compreender que:

A reverberação do tema da *performance* é marcante em múltiplas instâncias da vida social, sendo também recorrentes as explicações, indagações e narrativas acerca desse recorte da experiência humana nos estudos do contemporâneo. Uma das possibilidades exploradas nesse debate teórico enfatiza a questão da cultura, incorporando contribuições de disciplinas e áreas, tornando viável verificar, nesse cenário, qual a contribuição da *performance* para a educação e precisamente para o ensino de artes. (SANTANA, 2013, p. 01)

Deste modo, pode-se dizer que é um ambiente no qual as relações de troca entre educando e educador podem tornar-se ainda mais criativas. Contudo, cabe frisar que não questiono as outras linguagens artísticas, reconheço que todas elas podem conduzir a um excelente desempenho de aprendizado com os alunos. Mas vejo na *performance* o acesso ao que toca experimentos que valorizam a construção de processos mais audaciosos, requerendo uma prática voltada para as necessidades do cotidiano visto que ela pode “evidenciar como tal centelha mágica [...] uma verdadeira revolução cultural na sociedade atual, escavando assim as possíveis razões e implicações desse tema na dimensão educativa, ou seja, nas práticas escolares” (*idem, ibidem*, p. 6).

É importante reconhecer que os estudos em torno da *performance* ainda não são tão explorados e propagados, mesmo com todos os acessos tecnológicos ao seu favor e, segundo Santana, observamos que:

Um dos aspectos que prejudica a difusão e sobretudo a prática da *performance* em espaços educativos, na minha opinião, deve-se ao seu

caráter crítico, ao uso do corpo e eventualmente da nudez, como da violência física ou simbólica nas ações performáticas, que geralmente adotam temas considerados indesejáveis para o imaginário convencional, como drogas, sexo, agressão ambiental etc. Por isso podem ser encontradas atitudes hostis mesmo em ambiente acadêmico. (*idem, ibidem*, 2013, p. 02)

Nesse contexto, nem sempre a *performance* tem facilidade para assumir dentro do ambiente acadêmico uma proposta pedagógica do ensino das artes, mas, mesmo com todos os contratempos, “a temática da *performance* ingressou definitivamente nos espaços acadêmicos, escolares e culturais, via de regra associando-se à ideia de ensino e/ou intervenção de caráter educativo, estético ou político” (*idem, ibidem*, p. 16). Na esteira dessas considerações pode-se considerar que o trabalho com a *performance* no contexto educacional compreende uma grande aventura pedagógica e que pode levar a novas possibilidades metodológicas.

5.3. Olhares e reflexões pedagógicas

Para compor as análises aqui empreendidas, além das apresentações da *performance* A Rainha da Solidão realizadas em três diferentes países, foi feita uma série de imagens da apresentação desta *performance* e, que, posteriormente, foram transformadas num vídeo-*performance*. Além disso, foi elaborado um questionário buscando dialogar com alguns profissionais da área como professores e estudantes de formação avançada em teatro e estudos da *performance*, os quais assistiram ao vídeo. E, no dia 9 de dezembro de 2017, foi realizado um *Focus Group* com estudantes do mestrado em Educação Artística – especialização em Teatro na Educação, de um estabelecimento de Ensino Superior de Lisboa. Todas estas ferramentas de pesquisa permitiram uma recolha de dados profícua sobre perspectivas em torno do tema *performance* e da sua relação com a intervenção pedagógica.

As análises em torno da apresentação da *performance* levaram em conta os diferentes olhares e relação entre *performer*/espectador nos diferentes países. Contudo, a aplicação do questionário bem como a apresentação do vídeo foram efetuados com professores e alunos, somando um total de 18 pessoas, todas com formação em teatro,

artes visuais e áreas afins, com experiência em estudos sobre *performance*. Eles responderam ao questionário e assistiram ao vídeo, que embora não seja a *performance* em si, como foi vivenciada ao vivo, proporciona uma ideia do que foi realizado e permite a discussão em torno da obra performática. As imagens fílmicas, como já mencionado no capítulo anterior, foram produzidas e captadas ao longo das apresentações da *performance* pelo cineasta Leandro Guterres e, posteriormente, editado e construído o vídeo-*performance*, a fim de registrar alguns momentos do trabalho nos três países, e ainda utilizar o material para fins acadêmicos diversos, e com isso realizar um registro visual desta experiência.

O questionário, enviado e recebido por *email*, incluiu cinco perguntas fechadas que, posteriormente, foram consideradas como questões orientadoras do *focus group*. São elas:

1. Como você analisa as potencialidades – e eventuais limitações – da *performance* no contexto da criação artística contemporânea.
2. Na sua opinião, qual o papel da *performance* na esfera pública?
3. Considera a *performance* um instrumento pedagógico? Porque? Que apostes essa linguagem pode trazer?
4. Depois de assistir ao vídeo A Rainha da solidão, como analisa esta *performance*? Quais comentários lhes suscita?
5. Admite a *performance* A Rainha da Solidão como possibilidade para um trabalho pedagógico? Como?

As respostas obtidas foram submetidas a análise de conteúdo, enquanto técnica de tratamento de dados relativos a fenômenos educativos, tal como é descrita por Manuela Esteves (2006). Basicamente, esta técnica serve para reorganizar os discursos dos respondentes, de modo a perceber quais são os assuntos de que cada um fala e como os analisa, e aquele que, portanto, dá maior importância, relacionando-os depois com o conjunto dos respondentes, permitindo também a quantificação do número dessas ocorrências. Inicialmente, procedi ao recorte textual, isto é, à divisão de cada resposta em segmentos que abordam assuntos isolados e são analisáveis como unidades mínimas de sentido designados de Unidade de Registro (UR). Nesse caso, em geral, foi considerado UR cada frase, quando a frase exprimia o mesmo sentido. As UR foram agrupadas em

conjuntos de sentido, organizados em torno de tópicos/ “indicadores”; os indicadores foram agrupados em conjuntos maiores as subcategorias; e as subcategorias foram, finalmente, agrupadas em conjuntos maiores as categorias, sendo que as cincocategorias correspondem diretamente às cinco questões colocadas aos respondentes. As respostas dos professores/*performers* e dos estudantes foram tratadas em separado. Na análise de conteúdo foram utilizadas outras siglas, para além de UR: P1 a P10 – professores/*performers* respondentes; E1 a E8 – estudantes respondentes; F/UR – frequência por unidade de registo; F/C – frequência por categoria.

A partir de dados complementares solicitados aos respondentes, foi possível fazer uma caracterização global de ambos os grupos (Cf. Quadro 1 e 2).

Quadro 1. Amostra – Professores / *Performers*

Formação Acadêmica	Pós-Doutoramento em <i>Performance</i> / Educação/ Artes	P3/P10	2	11
	Doutoramento em Educação, Teatro Educação ou áreas afins	P4/ P10	2	
	Doutorando/a em Teatro ou Arte Performativa	P2/ P5/ P7	3	
	Mestrado em Educação	P3	1	
	Licenciatura em Desenho/Plástica	P3	1	
	Licenciatura em Educação Artística	P4	1	
	Graduação em Artes Cénicas	P4	1	
Atividade Profissional	Diretor Teatral	P1/ P4	2	12
	Iluminador Teatral	P1	1	
	Professor de Teatro	P1/ P2/ P10	3	
	Professor de Artes Visuais	P7	1	
	Performer	P3	1	
	Atriz/Ator	P3	1	
	Investigador/a na Área do Teatro	P4/ P10	2	
	Cineasta	P7	1	
Campos de Pesquisa	Teatro Contemporâneo	P1/ P4	2	9
	<i>Performance</i> e Intervenção Urbana	P1	1	
	Ensino/Pedagogia do Teatro	P1/ P4/ P10	3	
	<i>Performance</i> de Comunidade com não Atores	P2	1	
	Artes e Tecnologias	P4/ P10	2	

Quadro 2. Amostra – Estudantes de Teatro / Educação Artística

Formação Acadêmica	Mestrando em Educação Artística/ Teatro	E1/ E2/ E3/ E4/ E5/ E6/ E7/ E8	8	8
---------------------------	---	--------------------------------	---	---

O Quadro 1 revela que a maioria dos professores que participou tem formação com ênfase de pesquisa em *performance*. No Quadro 2, é identificada somente a formação acadêmica em curso dos respondentes, uma vez que não foram recolhidas informações adicionais sobre outras formações acadêmicas, atividades profissionais e campos de pesquisa.

Os Quadros 3 e 4 correspondem à primeira categoria, relacionada com a *performance* no contexto da criação artística contemporânea.

Quadro 3. Performance e criação contemporânea – Professores / Performers

Categoria	Subcategorias	Indicadores	F/UR	F/C
Performance no Contexto da Criação Artística Contemporânea	Potencialidades da <i>performance</i>	Intervenção política e análise da atualidade	11	34
		Relação corpo-espaço	3	
		Atração de públicos diversificados	4	
		Atração de novos artistas	1	
		Atração de publicações sobre artes	1	
		Multiplicidade e reposicionamento formais	4	
	Limitações da <i>performance</i>	Hibridismo formal	4	
		Tendência para o estranhamento gratuito	2	
		Hermetismo dos contextos de apresentação	1	
	Necessidade de estudar mais a <i>performance</i>	Estudar o conceito	1	
		Estudar a pluralidade de expressões	1	
		Envolver as instituições acadêmicas no estudo	1	

Quadro 4. Performance e criação contemporânea – Estudantes

Categorias	Subcategorias	Indicadores	F/UR	F/C
Performance no Contexto da Criação Artística Contemporânea	Potencialidades da <i>performance</i>	Multiplicidade e reposicionamento formais	2	7
	Limitações da <i>performance</i>	Dificuldade de compreensão pelo público	1	
		Efemeridade e necessidade de registo	4	

Os resultados permitem verificar que a *performance* é uma linguagem artística globalmente considerada de muita importância na atual conjuntura artística, e que pode

ser classificada enquanto uma potência em possibilidades artísticas. É também uma potência por refletir o seu próprio tempo. Ponderando sobre tal perspectiva, professor/performer R1 justificou: “A *performance* abre espaço para um mergulho qualitativo nas questões sociais que surgem no final do século XX e no início do século XXI, como a ideia corpo precário, de identidades, memória, ocupação urbana, territorialidades, dentre outros” (Ver Apêndice 1). Já o estudante E2 diz: “Eu vejo que a *performance* tem imensa potencialidades artísticas, exatamente por ser híbrida, para mim ela é interessante porque ela pode explorar um espaço bem amplo” (Ver Apêndice 6). Podemos ainda observar, que além de todos os benefícios prestados pela linguagem performativa, há também as dificuldades no que tange ao conhecimento em torno da mesma, algumas limitações foram percebidas em função de uma melhor apreensão por parte do espectador e, neste sentido, R8 destaca: “No que tange às limitações, recorro a Miwon Kwon, cuja preocupação reside na crescente popularização das intervenções urbanas (*site specific* e *performances*) quando transformadas em atrações, ou estranhamento gratuito” (Ver Apêndice 1).

Os Quadros 5 e 6 correspondem as análises da segunda categoria, cujo conteúdo está relacionado com a questão da *performance* na esfera pública.

Quadro 5. Performance na esfera pública- Professores / Performers

Categoria	Subcategorias	Indicadores	F/UR	F/C
Performance na Esfera Pública	Papel da <i>performance</i>	Experiência estética e política	8	23
		Experiência de transgressão	7	
		Experiência de interrogação do lugar e do indivíduo	7	
		Experiência da efemeridade	1	

Quadro 6. Performance na esfera pública - Estudantes

Categoria	Subcategorias	Indicadores	F/UR	F/C
Performance na Esfera Pública	Papel da <i>performance</i>	Experiência estética e política	1	6
		Experiência de interrogação do lugar e do indivíduo	5	

Foi observado que os respondentes concordam que essa linguagem permite, além de uma experiência estética, uma experiência política e que ela é um forte veículo transgressor e de ocupação urbana. Sobre este assunto R5 destaca que: “Na esfera urbana

a *performance* representa um corte epistemológico do andamento natural das coisas, visto que ela impõe sua presença anti-natural. Nesse caso, a *performance* interfere e introduz algo, modifica a circulação ordinária dos acontecimentos” (Ver Apêndice 2), tornando-se assim uma importante aliada em questões de interesses sociais, políticos e culturais, em especial, pelo impacto que causa conferindo agitação e debate no âmbito público. Entre os estudantes, a importância dessa linguagem na esfera pública também se revela impactante e norteadora como aponta E4 quando diz que: “Em relação a *performance* na esfera pública é determinante. Na minha opinião cada vez mais as questões artísticas relacionadas a *performance* vão ter um grande peso na parte pública, pois as pessoas vão perceber um grande artista a dar sua opinião sobre uma situação, no que pode estar desagradando a todos e o fato de ser um artista a levantar tal assunto, acaba por dar mais peso no problema que antes não tinha” (Ver Apêndice 7).

Dois aspectos foram ainda comentados somente por parte dos professores e dizem respeito a transgressão e a efemeridade. Para P2 a *performance* “tem a intenção de mexer, incomodar, tirar do lugar comum, promover um encontro ou um susto” (Ver Apêndice 2), ainda sobre transgressão R3 nos coloca que: “Para Roselee Goldberg, ‘as demonstrações ao vivo sempre foram usadas como uma arma contra os convencionalismos da arte estabelecida’, e nesse contexto a *performance* assumiu a função de ‘vanguarda da vanguarda’ desde as primeiras décadas do século XX, configurando-se como a expressão dos dissidentes que procuravam meios para avaliar a experiência artística do cotidiano [...] Dessa maneira, insurgindo-se como um meio de expressão maleável, provocadora, anárquica e educativa” (Ver Apêndice 2). Sobre o caráter de efemeridade que a *performance* possui, R5 aponta que: “Sua existência parece depender apenas da vontade de expressão do artista/*performer*, e mesmo prescindir de espectadores, caso esse em que a *performance* pertence ao espaço efêmero do tempo em que esta inscrita e à memória do tempo onde fica registrada”. (Ver Apêndice 2).

Os Quadros 7 e 8 se referem ao terceiro ponto abordado na pesquisa e que diz respeito às relações estabelecíveis entre *performance* e pedagogia.

Quadro 7. Performance e Pedagogia - Professores / Performers

Categoria	Subcategorias	Indicadores	F/UR	F/C
Performance e Pedagogia	<i>Performance</i> aceite como instrumento pedagógico	A <i>performance</i> como estratégia pedagógica (“como”)	13	24
		A <i>performance</i> como conteúdo pedagógico (“o quê”)	6	

	<i>Performance</i> confundida com outras práticas	As práticas comunitárias	2	
	<i>Performance</i> refutada como instrumento pedagógico	A <i>performance</i> como ritual	2	
		A distinção entre <i>performance</i> e pedagogia	1	

Quadro 8. *Performance* e Pedagogia - Estudantes

Categoria	Subcategorias	Indicadores	F/UR	F/C
<i>Performance</i> e pedagogia	<i>Performance</i> aceite como instrumento pedagógico	A <i>performance</i> como estratégia pedagógica (“como”)	5	9
		A <i>performance</i> como conteúdo pedagógico (“o quê”)	2	
	<i>Performance</i> aceite como prática cultural	A <i>performance</i> como atração turística	1	
	<i>Performance</i> refutada como instrumento pedagógico	A distinção entre <i>performance</i> e pedagogia	1	

Os resultados permitem observar que a *performance* é considerada por ambos os grupos como uma ferramenta para se trabalhar pedagogicamente. Entre os professores/*performers*, R5 afirma: “visto sua capacidade imensa de conexões com outras formas de produção do saber” (Ver Apêndice 3). Além disso, ela também é conteúdo pedagógico, pois a mesma é trabalhada em disciplinas acadêmicas, bem como na educação básica. R3 descreve que: “O conhecimento que se vem produzindo em diversos círculos de especialistas sobre o tema da *performance*, em articulação às questões pedagógicas, conta com uma produção acadêmica considerável, envolvendo palavras-chave como *performance* e educação; pedagogia da *performance*; professor/*performer*; performatividade no ensino das artes; didática performativa, dentre outros” (Ver Apêndice 3). No debate com os estudantes, apesar de também concordarem com a prática desta ferramenta no meio pedagógico, bem como seu conteúdo, surgiram alguns questionamentos acerca de como se daria tal processo na prática da sala de aula com

crianças, já que alguns dos estudantes acreditavam se tratar de uma linguagem nada convencional e/ou corriqueira, nessa lógica o E2 comenta que: “Na educação básica, já não é uma tarefa fácil, porque precisa ser construída. Mas se você consegue construir esse entendimento em sala de aula, ela vira uma possibilitadora que se adequa a realidade e permite novos saberes” (Ver Apêndice 8). Outro ponto questionado por um dos estudantes foi relacionado a *performance* como atrativo turístico, e o estudante E5 defendeu que: “como sou de turismo a vejo como também uma possibilidade de atrativo turístico, porque elas enriquecem a cidade e isso aumenta o turismo” (Ver Apêndice 8).

Nos Quadros 9 e 10, os assuntos discutidos entraram diretamente na análise da *performance* A Rainha da Solidão.

Quadro 9. A Rainha da Solidão - Professores / Performers

Categorias	Subcategorias	Indicadores	F/UR	F/C
Análise de A Rainha da Solidão	A Rainha da Solidão como <i>performance</i>	A força da presença	5	22
		O impulso do questionamento	7	
		O distanciamento entre a criação e o público	3	
	A Rainha da Solidão como vídeo- <i>performance</i>	Linguagem audiovisual	2	
		Linguagens complementares	2	
	A Rainha da Solidão como atravessamento	Interferência na cidade	2	
		Intervenção visual	1	

Quadro 10. A Rainha da Solidão - Estudantes

Categoria	Subcategorias	Indicadores	F/UR	F/C
Análise da A Rainha da Solidão	A Rainha da Solidão como <i>performance</i>	A força da presença	4	10
		O distanciamento entre a criação e o público	4	
	A Rainha da Solidão como vídeo- <i>performance</i>	Linguagem audiovisual	2	

Identificamos alguns pontos que chamaram a atenção dos respondedores e que foram convertidos em indicadores. A *performance* possui uma presença muito forte e marcante. Se referindo a tal aspecto o R3 afirma que: “A presença anunciada pela *performer* em vários cenários e em interação com um público variado e multicultural, por sua vez, sugere a ideia de permanência do(s) sentindo(s)” (Ver Apêndice 4). Sobre esse mesmo ponto comentado, o E2 fala que: “É mesmo uma grande exposição e a gente

imagina o quê? Que quando aquela pessoa passa, todo mundo olha, isso porque ela é imensa, imponente e chama mesmo muita atenção” (Ver Apêndice 9). Outro aspeto referido pelos professores/*performers* (7 UC), embora sem qualquer menção pelos estudantes, é o do “impulso do questionamento”, sendo salientada a forte dimensão da interpelação do público associada à *performance*. A resposta de R6 é paradigmática da leitura interrogativa que refere a esta linguagem artística ao construir a própria resposta sob a forma de perguntas sucessivas: “O que faz a rainha fora do seu contexto? Fora do seu mundo? Vagando como muitos errantes e zumbis da cidade? O que veio buscar aqui, na rua, nos becos, na multidão” (Ver Apêndice 9).

As interpelações dos professores foram importantes e motivadoras, por meios delas, confrontei meu olhar sobre a personagem em busca de responder tais indagações e concluí que: A Rainha da Solidão encontra-se exatamente em seu contexto, em seu mundo, é nesse mundo solitário e sorumbático que ela nasce e é fruto desse processo todo no qual estamos inseridos, fruto dos avanços tecnológicos e do encurtamento das distâncias espaciais, que desastrosamente promovem o distanciamento do contato mais humano e menos solitário. Ela vai vagando em ruas, becos porque é nessa multidão que ela encontra o seu sentido em si, o da solidão. Outro ponto que foi destacado relativo a tal categoria, está relacionado ao distanciamento entre a criação e o público. Nesse aspecto, chamo atenção para algumas situações como foi bem descrito pelo R5 ao afirmar que: “Vi a Rainha da Solidão como o profundo silêncio que está por trás do barulho das sociedades. O silêncio que os homens e mulheres não querem deixar emergir por medo de ouvirem suas próprias vozes” (Ver Apêndice 4). Outro aspecto relevante diz respeito à afirmação feita pelo estudante E6 ao questionar: “mas no vídeo me mostrou uma certa invisibilidade da Rainha, ela enquanto solidão na multidão. É impossível não a ver, mas mesmo assim parece que muitas pessoas não a veem, ou a evitam [...] e isso de alguma forma parece reafirmar a solidão dela” (Ver Apêndice 9). É interessante observar que por meio do vídeo foi captado essa invisibilidade, porque as atuações na rua (como já descrito no Capítulo 4) tiveram diferentes meios de recepção, e essa visão que o vídeo traz, talvez seja um recorte poético das suas aparições, evidenciando e imprimindo sua solidão na multidão.

Sobre o quinto e último aspecto da pesquisa, voltamos à reflexão em torno da A Rainha da Solidão e a sua abordagem pedagógica conforme os quadros 11 e 12.

Quadro 11. A Rainha da Solidão e a pedagogia - Professores / Performers

Categoria	Subcategorias	Indicadores	F/UR	F/C
A Rainha da Solidão e a Abordagem Pedagógica	Oportunidade de conhecimento da linguagem artística	A <i>performance</i> como linguagem artística	4	28
	Oportunidade de suscitar abordagens sobre vários temas	Problematização em geral	5	
		Tema da solidão e do isolamento	3	
		Tema do corpo, do espaço e da cidade	6	
		Tema dos sentimentos	4	
Oportunidade de proporcionar práticas colaborativas	A <i>performance</i> como estratégia coletiva, multifacetada e transformadora	6		

Quadro 12. A Rainha da Solidão e a pedagogia - Estudantes

Categoria	Subcategorias	Indicadores	F/UR	F/C
A Rainha da Solidão e a Abordagem Pedagógica	Oportunidade de suscitar abordagens sobre vários temas	Problematização em geral	7	15
		Tema da solidão e do isolamento	5	
		Tema do corpo, do espaço e da cidade	2	
		Tema dos sentimentos	1	

Nessa categoria, os respondentes indicaram potencialidades pedagógicas da *performance* A Rainha da Solidão. Enquanto uma obra que propicia o conhecimento em torno da *performance*, bem como oportunizar diferentes enfoques em relações aos assuntos suscitados por ela, como por exemplo: A solidão, o homem contemporâneo, o corpo na cidade, o isolamento social, o espaço urbano, entre outros. Assim sendo, destaco as palavras do R8 ao afirmar que: “O viço da *performance* está muito mais nas perguntas que traz do que nas respostas que dá. Então, creio que o caminho pedagógico é fazer com que uma pergunta leve a outra, proporcionando uma perspectiva crítica sobre o mundo e do estar-no-mundo” (Ver Apêndice 5). A questão dos sentimentos suscitados também revela caminhos pertinentes como pontua R2: “mapear outros sentimentos que foram atravessando no trajeto realizado e no diálogo com as pessoas; avaliar como se sentiu, o que ouviu e o que viu [...] no caso do diálogo poético, posso propor encontros mediado por uma (ou mais) poesia. Suscitando em cada um dos alunos olhar ou sentimento do poeta para com sua cidade” (Ver Apêndice 5). Tais questões levantadas por R2 remetem ao Capítulo 4, no qual busco pontuar o diálogo estabelecido com o público da Rainha,

bem como procuro mapear os sentimentos vividos e interpretados nos diferentes lugares de sua aparição. Ainda sobre os sentimentos E8 destaca: “Se calhar, essa *performance* por abordar a solidão, pode levantar em sala de aula debates em torno desse sentimento” (Ver Apêndice 10). Imperioso salientar que as análises apontam para pensar sobre a *performance* enquanto estratégia coletiva, multifacetada e transformadora, como afirma R5: “Creio que uma pedagogia multifacetada e plural poderia estar na origem desse trabalho singular de reflexão sobre o ser híbrido moderno, sozinho no meio de uma multidão” (Ver Apêndice 5).

Deste modo, várias são as indagações que vão se construindo, talvez a última categoria desperte em mim algumas das questões que estão sempre se transformando e se redefinindo: O porquê faço *performance*? O que quero com o meu fazer *performance*? Quais as minhas necessidades? Carrego alguma missão quando realizo *performances*? Talvez esse caleidoscópio de questionamentos esteja longe de ser esgotado, na medida em que acredito não haver uma resposta pronta para cada uma destas interrogações. O que carrego comigo é a contínua certeza de que é preciso continuar com o trabalho de *performance*, por querer contribuir para aquilo que acredito ser um veículo de grande impacto na formação educacional e, também, por reconhecer nela uma estrada de possibilidades, onde cada uma delas pode ser uma descoberta única e inesgotável.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A motivação para a produção desta tese, partiu do desejo de partilhar dos meus interesses em torno da arte contemporânea, em especial a *Performance*, bem como o interesse pelo Espaço Público enquanto possibilidades de criação artística. Durante todo o percurso agiliziei e entrecruzei conceitos específicos com experiências pessoais vividas, sejam aquelas que eclodiram no âmbito acadêmico, sejam no âmbito artístico, visto que desde o início da minha carreira profissional tenho me dedicado aos estudos em torno do tema da *performance*. Vários foram os lugares trilhados por meio dos quais pude durante o itinerário dessa travessia organizar os saberes que conduziram as diferentes formas de aprendizado, desde as práticas artísticas, por meio das quais pude vivenciar os experimentos em torno da *performance*, bem como as leituras de livros, artigos, revistas acadêmicas, periódicos e os mais diferentes materiais sobre tal problemática, além da participação em eventos científicos na área e a troca de experiência e conhecimentos com os diferentes profissionais encontrados ao longo de tal caminhada. Tudo isso possibilitou a construção desta tese.

Foi revelador reconhecer que uma obra de arte habita poeticamente o espaço e o transforma e, com isso, pude coadunar minhas próprias vivências em torno do espaço e sistematizar as descobertas a fim de compreender o impacto que um ambiente pode nos propiciar, bem como reconhecer o poder que temos em impactar e modificar o espaço. Nesse sentido, compreende-se que o espaço que habitamos pode ser um grande palco, ou uma galeria a ser compartilhada com as mais diferentes obras de arte. A revelação do *Père-Lachaise* foi em particular uma descoberta que me provocou um encontro das memórias com a vida, suscitando uma nova interpretação do tempo. O cemitério evoca o mundo das artes e revela o culto em torno do próprio espaço devido ao fato de que ali terem sido enterrados personagens famosos. É a memória que viaja, se transporta para o momento presente, sobretudo, despertando um novo olhar e uma nova interpretação em cada momento vivido.

As reflexões em torno da questão dos lugares e “não lugares” na dramaturgia e na *performance* também foram um destaque. Aqui pondero sobre o as mudanças espaciais e traço um reconhecimento dos diferentes modelos de palcos conferidos ao teatro em diversos momentos históricos. Também admito que o espaço contemporâneo amplia as possibilidades de apresentações para o teatro e para a *performance*, sejam elas nos

espaços convencionais destinados a arte, sejam em espaços públicos, ou mesmo nos “não lugares” propostos por Marc Augé. É importante reconhecer que os “não lugares” não são “não lugares” para quem neles trabalha ou habita. Um aeroporto por exemplo, só se configura como “não lugar” para os que viajam e passam por lá. Nessa perspectiva, é importante distinguir que centenas de pessoas que trabalham e que convivem diariamente em tais espaços estão construindo memórias e identidades neles. Portanto, tais espaços são lugares de trabalho cotidiano, pois eles estão construindo uma outra relação com esses lugares. Sendo assim, para essas pessoas o “não lugar” também é lugar.

No decorrer da pesquisa foi possível apreender os possíveis conceitos discutidos por pesquisadores e especialistas no âmbito da *performance art*, *performance studies*, e artes performativas. E, ainda, reconhecer que a *performance* enquanto linguagem artística, mudou significativamente a estética da produção das artes na contemporaneidade. Nessa direção, faz-se necessário redirecionar o olhar para as diferentes possibilidades da produção artística no espaço urbano e na esfera pública. Pois, o espaço público se manifesta enquanto categoria física e espacial, um bem urbano, um bem público destinado ao uso de todos os habitantes de uma sociedade. Já a esfera pública, que está relacionada para uma categoria discursiva, envolve ação, palavras, debate, promove diálogo e troca com os habitantes da cidade, e não se pode esquecer que para a esfera pública funcionar normalmente, a mesma necessita do espaço público. A *performance* atua na esfera pública de forma eficiente e funcional, e a mesma se caracteriza enquanto uma potência que promove debates em torno dos mais diversos assuntos ligados as questões sociais, políticas e culturais. Todas estas experiências criativas na esfera pública, propiciam uma extensão de cenários para concretizar ações com *performances*, edificando trabalhos com valores estéticos e culturais, além de permitir discursões e alastrar conquistas em maiores territórios de debate, promovendo partilha e/ou troca com a população das cidades.

Imperioso salientar que a questão do nascimento do espectador tornou-se peça relevante nestas análises. Considerando que do olhar nasce o espectador, foi realizado um levantamento teórico sobre a participação do espectador em diferentes momentos históricos. Assim, algumas questões foram levantadas em torno do olhar voltado para o espectador tratado por parte de grandes diretores do teatro como, por exemplo, Piscator, Brecht, Artaud, Grotowski, Meyerhold, entre outros. Neste contexto, ainda podemos analisar as diferentes possibilidades de participações do espectador com relação a *performance*, pois são diversos os modos de ativação no espectador provocados por meio

das ações do *performer*, são diferentes os estímulos que o fazem interagir com a obra. Outro aspecto importante diz respeito ao fato que a *performance* coloca o espectador na atualidade, pois, ela é a arte que discute o tempo presente. E isso também leva a considerar questões relacionadas com as influências que o público sofre diante de uma sociedade com muitos avanços tecnológicos, cujas as comunicações são cifradas e codificadas, e de como tal contexto interfere na forma de ver e sentir uma obra de arte.

Para tanto, foi imprescindível sublinhar os conceitos e saberes em torno do que é o contemporâneo. Do que é ser contemporâneo, visto que “ser contemporâneo” pode ser compreendido por aquele que se distancia do seu próprio tempo a fim de que com os olhos distantes possa ver melhor. É preciso afastar-se para olhar melhor. Nessa concepção, foi possível entender quais as grandes evidências que marcam a sociedade contemporânea e quais as aproximações e as consequentes distâncias e/ou bloqueios que o momento atual provoca no contato com a arte, em especial, com a *performance*.

Nesse sentido, a *performance* A Rainha da Solidão, conseguiu proporcionar por meio do experimento prático às possíveis relações entre esta e o espectador na sociedade atual. Em cada lugar no qual houve a apresentação, tivemos comportamentos e recepções diferentes, isso porque temos que considerar que há uma multiplicidade de contrastes no que tange às questões sociais, políticas e culturais de cada um dos três países. Interessante enfatizar que a disposição do público numa galeria de arte se dá de forma diferente de um transeunte que está de passagem por um aeroporto, na medida em que isso implica maneiras diferentes de se relacionar e reagir diante da *performance*. Também levamos em consideração que cada pessoa que assiste a uma *performance* é um ser único e, sendo assim, por meio de suas particularidades irá comungar desta experiência sob múltiplas formas e sensações. É ainda importante ponderar sobre algumas dificuldades para o acesso em alguns dos “não lugares” como, por exemplo, no caso aqui trabalhado, a pista de pouso do Aeroporto Marechal Castelo Branco em São Luís, no Brasil. A coroa, pelo fato de possuir materiais perfurantes, era vista como perigosa, e, portanto, foi preciso para o acesso no aeroporto uma reunião com a diretoria para dar a permissão da aparição da Rainha, sendo que esta se apresentou acompanhada por um dos seguranças do aeroporto.

No entanto, foi possível atentar e considerar que a *performance* é uma linguagem artística que está em pleno desenvolvimento no que tange à pesquisa e as práticas no âmbito acadêmico. Nesse sentido, foi imprescindível pontuar a importância dessa linguagem para a sala de aula, bem como considerar suas contribuições no processo de ensino e de aprendizagem

Deste modo, a relação entre a *performance* e a pedagogia, possibilitou abrir novos horizontes, dentre eles, pensar na *performance* enquanto linguagem acadêmica, bem como oportunizar caminhos para construção de um trabalho na educação formal. As ferramentas utilizadas na pesquisa promoveram descobertas favoráveis, devido a credibilidade dada pelos participantes em reconhecer a importância dessa linguagem para o processo de ensino e de aprendizado.

Assim, A Rainha da Solidão escreveu em sua caminhada, experiências e trocas que impulsionaram diversos debates, bem como interpelou questionamentos sobre diversos temas como: a solidão na contemporaneidade, o espectador nesse cenário atual e preso ao mundo das novas tecnologias, entre outros. Sua força e sua presença no que tange ao tocar e afetar o espectador pelos diferentes espaços por onde ela transitou, propiciou uma experiência de grande satisfação e de gratificação de todas as trocas vividas e divididas com o público.

Foi significativo reconhecer e me lançar no desafiador encontro de três funções neste trabalho: ser pesquisadora, ser autora da *performance* e ser a própria intérprete da obra analisada. Conciliar tais incumbências foi sem dúvida um grande desafio, mas também uma grande incitação e estímulo. Todas as posições requerem olhares direcionados e específicos diante do processo de trabalho, o que implica um redimensionar o olhar para as diferentes posições e lugares. Portanto, este desafio e os diferentes ângulos dos olhares criados, enriqueceram o processo de pesquisa, pois permitiram-me participar de diferentes espaços ao mesmo tempo, trocando de posições e, ampliando assim, as possibilidades de reflexão além de ultrapassar os limites e/ou barreiras encontradas durante a jornada de trabalho.

Durante a feitura da tese, foi possível perceber a necessidade de se ter mais tempo para amadurecer o pensamento sobre as experiências vividas, talvez até ter mais oportunidades da *performance* circular por outros espaços. O fato é que um trabalho acadêmico é realizado com datas e prazos pré-estabelecidos, o que sem dúvida origina pressão para cumprir o cronograma da pesquisa e promove algumas insatisfações. Para Fernando Rosa Dias:

A investigação em Arte [IA] não tem calendário a cumprir, mas um cronograma a seguir, um tempo interno de produção que deve saber regular – a sua pressão desloca-se. O que exige não precisa do estatuto de obra acabada e apresenta um modo particular de explanação pública, tal como é particular seu lugar de consagração. [...] Na IA não há

abandono: enquanto existir investigação, o artista pode estar com a obra em processo, acompanhando-a de reflexões. (DIAS, 2015, p. 45)

Nessa perspectiva a *performance* continua sendo analisada, estudada, pois não considero finalizada as possibilidades de investigação da pesquisa. O assunto é bastante abrangente e não se esgota aqui, pelo contrário, as discussões levantadas possibilitam novas abordagens e diferentes pontos de vista, contribuindo para o enriquecimento da temática, mas também se coloca em aberto para novas perspectivas. Findamos a escrita, considerando que tais reflexões aqui empreendidas possibilitam outros caminhos acadêmicos fazendo dessa busca e das descobertas a grande motivação para continuar na caminhada.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

_____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó/ Brasil: Argos, 2009.

ALVES, Pedro M. S. *Intersubjetividade e a comunicação: uma abordagem fenomenológica*. Lisboa: FLUL, 2009.

ANDRADE, Fábio. A importância de Beckett para a modernidade. *Revista Cult*, dez. 2009.

ARISTÓTELES. *Poética*. Eudoro de Sousa. Lisboa: IN/CM, 2003.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad Ltda, 1984.

_____. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer: Palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução Maria Lúcia Pereira. 9. ed. Campinas: Papyrus, 2012.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. São Paulo: Hucitec/Editora da Unicamp, 1995.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. *Modernidade líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BECKETT, Samuel. *Proust*. Porto Alegre/São Paulo: L&PM, 1989.

BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas III: Sobre alguns temas em Baudelaire*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. *Revista Sala Preta*, Revista da USP, São Paulo: 2001.

BERTOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BISHOP, Claire. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso, 2012.

_____. A viragem social: o mal-estar na colaboração. In: PAIS, Ana (Org.). *Performance na esfera pública*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

_____. Participação e espetáculo. In: *Revista Celeuma*, ano VI. Centro Universitário Maria Antônia, USP, São Paulo, 2016.

_____. Despoletar a condição de espectador: um diálogo com Claire Bishop. In: QUARESMA, José. *Instalar e habitar picturalmente o mundo: a pintura contemporânea no barco de Teseu*. v. II, Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, 2016. (Kindle).

BONFITTO, Matteo. *Entre o ator e o performer*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BROOK, Peter. *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.

BULHÕES, Marcos. *Encenação em jogo: experimento de aprendizagem e criação do Teatro*. São Paulo: HUCITEC, 2004.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Alfragide: D. Quixote, 2015.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: EDUSP, 1989.

CVEJIC, Bojana; VUJANOVIC, Ana. Esfera pública através da performance. In: PAIS, Ana (Org.). *Performance na esfera pública*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

DAMIÃO, Carla. Sonho, estetização e política em Walter Benjamin. *Revista Valise*, Porto Alegre, v. 6, n. 12, ano 6, dez. 2016.

DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: HUCITEC, 2003.

DESGRANGES, Flávio; SIMÕES, Giuliana. *O ato do espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas*. São Paulo: Hucitec, 2017.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIAS, Fernando Rosa. Tempos da investigação em arte: caminhar no método entre a dúvida, a crítica e a ironia. In: QUARESMA, José (Org.). *Investigação em artes: ironia, crítica e assimilação dos métodos*. Lisboa: Editora Maria Adelaide Freitas, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

ESTEVES, Manuela. Análise de conteúdo. In: LIMA, J. A.; PACHECO, J. A. (Orgs.), *Fazer investigação: contributos para a elaboração de dissertações e teses*. Porto: Porto, 2006.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In: *Revista Sala Preta*, PPGAC, v. 8, São Paulo, 2008.

FAVARETTO, Celso F. O entrelugar da arte contemporânea. In: DESGRANGES; SIMÕES. *O ato do espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas*. São Paulo: Hucitec, 2017.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: *Revista Sala Preta*, PPGAC, v. 8, São Paulo, 2008.

_____. Teatro performativo e pedagogia. In: *Revista Sala Preta*, PPGAC, v. 9, São Paulo, 2009.

FERNANDES, Silvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. *Revista Repertório*, Salvador, n.16, 2011.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The show and the gaze of theatre: a european perspective*. Iowa: University of Iowa Press, 1997.

_____. Entrevista por Matteo Bonfito. *Revista Conceição / Conception*, Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, v.1, n. 2, jun. 2013.

FOUCAULT, Michel. De outros espaços. Tradução Pedro Moura. *Revista Virose*, fev. 2005.

GERALDI, Silvia Maria. O estado de ser e não ser das artes performativas contemporâneas. *Revista Científica / FAP - Versão Eletrônica*, Curitiba, Ano III, v. 3, jan./dez. 2008.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GREINER, Christine. O reenactment político da performance e seus microativismos de afetos. In: PAIS, Ana (Org.). *Performance na esfera pública*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GULLAR, Ferreira; PEREGRINO, Julia. Aventura da palavra. In: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Curadoria de Ferreira Gullar e Júlia Peregrino. 4 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

GUSMÃO, Rita. Espectador na performance: tempo presente. In: MEDEIROS, Maria; MONTEIRO, Marianna; MATSUMOTO, Roberta (Org.). *Tempo e performance*. Brasília: Editora da UNB, 2007.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2015.

_____. *Ensaio e conferências*. Tradução de Emanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback, 8. ed. Petrópolis: Vozes / Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.

HENNINGEN, Inês. A contemporaneidade e as novas perspectivas para a produção de conhecimentos. *Cadernos de Educação*, n. 29, 2007.

HOLDERLIN, Friedrich. *Hinos tardios*. Tradução Maria Teresa Dias Furtado. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

JAPIASSU, Ricardo. *Metodologia do ensino de teatro*. Campinas: Papirus, 2000.

KOUDELA, Ingrid D. *Jogos teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____; ALMEIDA JÚNIOR, J. S. (Coord.). *Léxico de pedagogia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

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

LIGIÉRO, Zeca. *Cultura afro-brasileira: imagem e performance*. Rio de Janeiro: Editora da UNIRIO, 1998.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: EDIÇÕES 70, 2016.

LISPECTOR, Clarisse. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

_____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *A hora da estrela*. Curadoria de Ferreira Gullar e Júlia Peregrino. 4 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

- MACHADO, Nauro. *Antologia poética*. Brasília: Quiron/MEC, 1980.
- MAUPASSANT, Guy. *Contos fantásticos*. Florianópolis: Nephelibata, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- MEYERHOLD, Vsevolod. *Do teatro*. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- MONDZAIN, Marie-José. *Homo spectator: ver- fazer ver*. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.
- MORAES, Jomar. *Guia de São Luís do Maranhão*. São Luís: Legenda, 1995.
- MOSÉ, Viviane. *A escola e os desafios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- NUNES, Benedito. Periódicos eletrônicos em psicologia: Heidegger e a poesia. *Revista Natureza Humana*, v. 2, n.1, São Paulo, jan. 2000.
- OLIVEIRA, Alíona; OLIVEIRA, Márcia. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. *Revista Mal-Estar e Sociedade*, ano III, n.4, Barbacena, jun. 2010.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2007.
- PAIS, Ana (Org.). *Performance na esfera pública*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.
- PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Tradução Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2011.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PEIXOTO, Nelson Bissac. *Paisagens urbanas*, São Paulo: SENAC/Marca D'água, 1998.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. *Revista Sala Preta*, São Paulo: PPGAC, Universidade de São Paulo, v. 7, 2007.

PHELAM, Peggy. *Unmarked: the politics of performance*. New York: Routledge, 1993.

PIRES, Rosane. Denise está chamando: o indivíduo no mundo contemporâneo. In: NOVAES, Sylvia Caiuby (Org.). *Escrituras da imagem*. São Paulo: FAPESP/ EDUSP, 2004.

PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PUPO, Maria Lucia de Souza Barros. *Entre o mediterrâneo e o atlântico, uma aventura teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

QUARESMA, José. *Instalar e habitar picturalmente o mundo: a pintura contemporânea no Barco de Teseu*. v. II, Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, 2016.

_____. *Investigação em artes: ironia, crítica e assimilação dos métodos*. Lisboa: Editora Maria Adelaide Freitas, 2015.

_____. (Org). *O chiado da dramaturgia e da performance: artes na esfera pública*. Lisboa: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-artes, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 2014.

_____. *Chiado, Carmo metrópoles e u-topia: artes na esfera pública*. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, 2016.

_____. *Carmo, Chiado e a republica litteraria: artes na esfera pública*. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, 2017.

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

REVEL, Judith. *Michel Foucault conceitos essenciais*. São Carlos: Clara Luz, 2005.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

ROSSETO, Robson. Grotowski: espetáculo, ator e público. *Revista da UNICAMP*. Campinas, nº1, v 4, 2014.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SANTANA, Arão Paranaguá de. *Corpo, arte, vida e educação: contribuições da performance para as pedagogias culturais*. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. *Pedagogias culturais*. Santa Maria (RS): Editora da UFMS, 2013.

_____. Performatividade e didática colaborativa na cena contemporânea da arte/educação. *Cadernos do GIPE-CIT* (UFBA), Salvador, v. 19, 2016.

_____. Ação performativa e educação: dialogando com Lúcia Sander e Marcelo Evelin. In: CHAUD, E. (Orgs). *Anais do VII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*, Goiânia-GO: VFG, FAV, 2014.

SANTOS, José. Breve histórico da “performance art” no Brasil e no mundo. *Revista OHUN*, ano 4, n.4, UFBA, Salvador, 2008.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: EDUSP, 2006.

SARTRE, Jean Paul. *O ser e o nada*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2015.

_____. *Entre quatro paredes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. New York: Routledge, 2002.

_____. O que é performance? In: *Revista O Percevejo*. Rio de Janeiro: UNIRIO, ano11, nº12, 2003.

SHOPENHAUER, Arthur. *Aforismos para sabedoria de vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SILVANO, Filomena. *Antropologia do espaço*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

SOTO, Júlio. *São Luís, Ilha do Maranhão e Alcântara. Guia de Arquitetura e Paisagem*: Sevilha: Consejería de Obras públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 2008.

STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

TAYLOR, Charles. *A esfera pública*. Covilhã: LusoSofia Press, 2010.

TORRENS, Valentin. *Pedagogia da performance: programas de cursos e talleres*. Huesca (ES): Edição do autor, 2007.

VASQUES, Eugênia. *Piscator e o conceito de teatro épico*. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2007.

VIRILLO, Paul. *A arte do motor*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

ZENÍCOLA, Denise Mancebo. (Tese). *Samba de gafieira: performance e ginga*. Doutorado. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação e Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro- UNIRIO, 2005, 287 f.

ZÍLIO, Daniela. A evolução da caixa cênica. Transformações sociais e tecnológicas no desenvolvimento da dramaturgia e da arquitetura. *Revista USP*. v.17, n. 27. São Paulo, jun. 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa P. Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Sites:

O que é espaço público. Disponível em <<http://www.au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/232/o-que-e-espaco-publico-292045-1.aspx>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

O teatro segundo Artau ou a reinvenção do corpo. Disponível em: <<http://primeirosinal.com.br/sites/default/files/artigopublicacao/0%20segundo%20Artaud>>. Acesso em: 13 jun. 2017.

BRANDÃO, José. Vamos beber um café. Disponível em: <<https://aviagemdosargonautas.net/2014/07/23/vamos-beber-um-cafe-17-por-jose-brandao/>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

GONZAGUINHA. Caminhos do coração. Disponível em: <https://youtu.be/CanMouX_Qkg>. Acesso em: 21 mar. 2018.

Michel Goulart, 10 torturas da ditadura militar. Disponível em: <<http://www.historiadigital.org/curiosidades/10-torturas-da-ditadura-militar/>>. Acesso em: 08 ago. 2017.

O palco giratório. Disponível em: <<http://www.sesc.com.br/portal/site/PalcoGiratorio/2017/opalcogiratorio/O+Projeto/>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

Manguezais. Disponível em: <<http://www.mma.gov.br/biodiversidade/biodiversidade-aquatica/zona-costeira-e-marinha/manguezais>>. Acesso em: 19 jul. 2017.

https://pt.slideshare.net/Elle_Assad/futurismo-italiano. Acesso em 27 set. 2017.

Disponível em: https://www.facebook.com/MoseViviane/?ref=br_rs. Acesso em: out de 2017.

Entrevistas:

BORRALHO, Henrique. Realizada por e-mail em julho de 2017.

BRAGA, Gislane. Realizada por e-mail em dezembro de 2017.

APÊNDICES

APÊNDICE 1. QUESTÃO 1 – PROFESSORES/*PERFORMERS*

Categoria	Subcategorias	Indicadores	Unidades de Registo	F/UR	F/C
Performance no contexto da criação artística contemporânea	Potencialidades da <i>performance</i>	Intervenção política e análise da atualidade	<p>P1 - A <i>performance</i> abre espaço para um mergulho qualitativo nas questões sociais que surgem no final do século XX e no início do século XXI, como a ideia corpo precário, de identidades, memória, ocupação urbana, territorialidades, dentre outros</p> <p>P1 – naquilo que se sente desejo de mostrar politicamente</p> <p>P1 – É possível criar debates a partir de micronarrativas, a partir de uma ideia de história que se compõem e se estrutura no agora</p> <p>P1 – A potencia da <i>performance</i> está em ser uma arte que reflete o seu tempo.</p> <p>P4 - Tenho a impressão que a performance art começa a ganhar seus contornos como linguagem solidificada socialmente.</p> <p>P5 - além do seu carácter provocativo das questões que tocam a realidade do mundo e das relações humanas</p> <p>P5 – A performance tem se mostrado desde a segunda metade do século XX como a linguagem artística mais apta para a representação dos elementos da realidade contemporânea</p> <p>P6 - Tais perspectivas reduzem a potencialidade da <i>performance</i> urbana que seria a crítica ou questionamento da realidade circundante e de seus transeuntes</p> <p>P7 - A <i>performance</i>, assim como as artes em geral, são ferramentas importantíssimas para compreensão do momento em que estamos (social, política, moral, económica), mas ela pode ser entendida de varias formas, uma das possibilidades é a <i>performance</i> como meio de expressão, de comunicação de indivíduos, ou seja, toda manifestação humana determinada por uma força ativa.</p> <p>P7 - Essa manifestação não pode e nem deve ser institucionalizada, tem que ser política pura, pode ser praticada por qualquer um que se interesse por ela.</p> <p>P9 – É movida por uma mensagem que deve mostrar uma questão presente, mas que, no entanto, muitas vezes não se confronta, como o caso da solidão. Há na contemporaneidade abertura e material para explorar temáticas voltadas para a</p>	11	34

			<p><i>performance</i> artística, que pode trazer uma ótica crítica para tocar as pessoas em relação a situações que acabamos nos acostumando a ver, mas que são de longe o correto. Tudo pode ser mote para uma <i>performance</i>, a miséria humana das crianças viciadas que vendem paçoca para pagar seu craque.</p>		
		Relação corpo-espaço	<p>P8 - Creio que a potência da <i>performance</i> está na condição própria do corpo de ser, no limite, a última instância de resistência do ser-no-mundo. O lugar onde toda experiência se dá.</p> <p>P8 – Ou seja, em todas as linguagens o corpo é matéria do acontecimento, mas na <i>performance</i>, essa relação corpo-suporte-linguagem está em toda sua amplitude esgarçada.</p>	3	

			P9 – Uma <i>performance</i> acontece entre lugares e pessoas.		
	Atração de públicos diversificados		P3 - as práticas performativas têm interessado não somente aos artistas, mas a todo tipo de público. A disponibilização de um farto material na rede internet – vídeos, entrevistas, espetáculos, demonstrações etc. – tem favorecido a popularização desse tipo de proposta, e diversificadas especulações. R3 - constituindo um movimento de continuidade que difere de acordo com o (s) aparato (s) cultural das pessoas envolvidas. R9 – Atua em diversos contextos e pode ou não influenciar no comportamento do participante ou público. R9 – e que ao mesmo tempo voltam a ser crianças ao assistirem um espetáculo de um palhaço numa praça.	4	
	Atração de novos artistas		P3 - O fenômeno vem possibilitando o aparecimento de novos profissionais da performance e espetáculos que utilizam formas e linguagens mistas, geralmente envolvendo o corpo do artista e o público como elementos da obra	1	
	Atração de publicações sobre artes		P4 – Recentemente muitas publicações em revista de alto impacto na área de artes tratam de pesquisas ou ensaios que tem a performance como eixo de debate central.	1	
	Multiplidade e reposicionamento formais		P3 - A viabilização das potencialidades da performance favorece o delineamento de múltiplos gêneros – <i>performance</i> arte, rituais sociais e religiosos, jogos, drama social, brincadeiras etc. –, embora tais categorias mesquem-se umas nas outras, P5 – visto seu caráter fragmentário, efêmero, aberto à interação com o público e híbrido com as mais diversas modalidades estéticas da arte e da produção humana P10 – A <i>performance</i> como parte do domínio das artes cênicas, converge com a idéia de que as bordas interdisciplinares devem ser instáveis, fluidas e dinâmicas. P10 – Nesse sentido, está sintonizada ao contexto contemporâneo que está a requer uma profunda reflexão sobre a cena, especialmente nas suas definições ontológicas, formais, estéticas e ideológicas do que se entende por Teatro.	4	
	Limitações da <i>performance</i>	Hibridismo formal	P4 - Mesmo reconhecendo suas fronteiras híbridas, ela inicia um processo de atomização no contexto brasileiro.	4	

		<p>P7 - Quando digo infelizmente é porque a <i>performance</i> se configura como uma das expressões artísticas mais difíceis de definir (sua graça está exatamente nesse pondo de indefinição), isso possibilita fugas inúmeras para a expressão humana, sem a obrigatoriedade de uma materialidade</p> <p>P7 – ela pode, hoje, ser considerada a arte mais democrática que temos, mas essa potencia raramente é utilizada para uma transformação social, e acaba sendo a forma que se sobrepõe ao conteúdo, onde se fala para quem já sabe do assunto, uma masturbação que enfraquece todas as suas potencias.</p> <p>P8 - A fragilidade da <i>performance</i> enquanto linguagem está na linha tênue existente entre a <i>performance</i>, o gesto performático e o teatro performativo.</p>		
	Tendência para o estranhamento gratuito	<p>P6 - No que tange às limitações recorro à Miwon Kwon, cuja preocupação reside na crescente popularização das intervenções urbanas (<i>site specific e performances</i>) quando transformadas em atrações, ou estranhamento gratuito.</p> <p>P6 - Apropriação de tais manifestações pela indústria cultural reduzindo-as ao caráter decorativo.</p>	2	
	Hermetismo dos contextos de apresentação	<p>P7 - Infelizmente o que vemos no cenário atual é que a <i>performance</i> é elaborada e difundida para seus iguais, em regimes hermeticamente fechados, onde se fala para um público específico com uma linguagem específica, que se comunica somente entre si, raramente produz ecos em ambientes que não sejam os seus (universidades, museus, galerias).</p>	1	
Necessidade de estudar mais a <i>performance</i>	Estudar o conceito	<p>P2 - Acho que a <i>performance</i> ainda não foi suficientemente estudada em sua amplitude e ambiguidade como conceito,</p>	1	
	Estudar a pluralidade de expressões	<p>P2 - nem como expressão de indivíduos e como produções em múltiplas culturas e como essas culturas se expressam em linguagens que vão muito além das conhecidas como teatro, dança, música ou outra.</p>	1	
	Envolver as instituições académicas no estudo	<p>P2 - A <i>performance</i> em si, ou o seu estudo na academia pode trazer novos olhares e perspectivas mais amplas.</p>	1	

APÊNDICE 2. QUESTÃO 2 – PROFESSORES/ *PERFORMERS*

Categoria	Subcategorias	Indicadores	Unidades de registo	F/UR	F/C
Performance na esfera pública	Papel da <i>performance</i>	Experiência estética e política	<p>P1 - O mesmo papel da <i>performance</i> em qualquer lugar: gerar uma experiência estética e política, criar discursos formativos sem perder as dimensões éticas, políticas e estéticas da obra.</p> <p>P2 - Acho que a <i>performance</i> pode ser um atravessamento no cotidiano da cidade que em si já é tão cheia de atravessamentos,</p> <p>P3 - essa forma de arte consagrou-se paulatinamente enquanto programa ilimitado no qual cada performer cria sua própria definição ao longo do seu processo e modo de execução.</p> <p>P4 – Se assemelha ao papel das demais artes. Sua linguagem permite acessar discursos diversos que partem do real e da ação como recursos estéticos.</p> <p>P4 - No entanto não há vejo como algo destoantes do contexto das demais linguagens artísticas, resguardadas suas características poéticas.</p> <p>P5 - No contexto da esfera pública acredito que a <i>performance</i> ganha ares de política, de crítica da realidade social, de contestadora da estética do mundo.</p> <p>P9 - Relevante, uma vez que ao inserir uma <i>performance</i> na esfera pública, leva-se arte para pessoas que talvez nunca tenham acesso a esta ação artística.</p> <p>P10 - Do ponto de vista político, entendemos que a <i>performance</i> está se fortalecendo como campo do saber, na medida em que propõe em suas práticas e conceitos, o diálogo interdisciplinar e inter-artístico, determinando uma relação interativa e simétrica com leitores e espectadores da cena <i>in process</i>.</p>	8	23
		Experiência de transgressão	<p>P1 - Penso que não há papéis diferentes em esferas diferentes, a <i>performance</i> é transitória e transgressora</p> <p>P2 - contudo, esta tem a intenção de mexer, incomodar, tirar do lugar comum, promover um encontro ou um susto;</p> <p>P3 - Para Roselee Goldberg, “as demonstrações ao vivo sempre foram usadas como uma arma contra os convencionalismos da arte estabelecida”, e nesse contexto a <i>performance</i> assumiu a função de ‘vanguarda da vanguarda’ desde as primeiras décadas do século XX, configurando-se como a expressão dos dissidentes que procuravam meios para avaliar a experiência artística do cotidiano.</p>	7	

			<p>P3 - Dessa maneira, insurgindo-se como um meio de expressão maleável, provocadora, anárquica e educativa,</p> <p>P5 - Na esfera pública a performance representa um corte epistemológico do andamento natural das coisas visto que ela impõe sua presença anti-natural. Nesse caso a <i>performance</i> interfere, introduz algo, modifica a circulação ordinária dos acontecimentos.</p> <p>P7 - o espaço público é o melhor ambiente para se desenvolver experiências performativas, pois em teoria existe uma liberdade que permite a expressão sem policiamento (conceito que Rancière desenvolve para definir o engessamento das artes pelo seu sistema de controle), assim sendo a performance tem todo um espaço favorável para seu florescimento e desenvolvimento no espaço público, entendendo isso como espaço de todos, os que se dizem ou não artistas.</p> <p>P7 - Cabe aos atores produzirem essas transformações, essas rupturas e brechas na cidade e tudo que a ela comporta.</p>		
		Experiência de interrogação do lugar e do indivíduo	<p>P1 – não há um papel a ser cumprido em um lugar específico, há um modo de se questionar e debater o próprio espaço de execução</p> <p>P2 - ou, ainda que só por um momento, permitir que o imaginário surja, o pensamento escape, algo te passe e tire alguém do lugar interior e dos afazeres impostos pelo mundo do trabalho e do capital.</p> <p>P5 - A performance não pertencendo a nenhuma esfera, mas apenas à sua própria lógica de funcionamento na relação com o artista pode dar-se em qualquer espaço e em qualquer lugar.</p> <p>P6 - A possibilidade de desdomesticação da relação corpo e cidade</p> <p>P7 - Mas todos os sistemas de controle que o corpo tem acabam se projetando na cidade, esta é um corpo vivo em constante modificação, movimento, que sofre com as limitações de liberdade e experiência, a cidade tem que travar as mesmas lutas que são imputadas aos corpos humanos (uns mais privilegiados que os outros)</p> <p>P8 - Fazer com que as relações há séculos naturalizadas possam ser escrutinadas, para que se deixe entrever o que se esconde em frente aos nossos olhos, e tiremos, assim, o véu de Maya.</p> <p>P9 – E uma vez interferindo no cotidiano através de uma ação performática, pode-se despertar formas de olhar, de resgatar</p>	7	

			situações e até transformar opiniões e atitudes.		
		Experiência da efemeridade	P5 - Sua existência parece depender apenas da vontade de expressão do artista/performer, e mesmo prescindir de espectadores, caso esse em que a <i>performance</i> pertence ao espaço efêmero do tempo em que esta inscrita e à memória do tempo onde fica registrada.	1	

APÊNDICE 3. QUESTÃO 3 – PROFESSORES/ PERFORMERS

Categoria	Subcategorias	Indicadores	Unidades de registo	F/UR	F/C
Performance e pedagogia	<i>Performance</i> aceite como instrumento pedagógico	<i>A performance</i> como estratégia pedagógica (“como”)	<p>P1 - <i>A performance</i> tem um caráter pedagógico em si, na sua estrutura, no seu radical, pois trata de uma estética da existência. Fazer <i>performance</i> é gerar debates sobre um tema escolhido.</p> <p>P4 - A possibilidade de desvinculação da experiência corpórea sem representação e agindo sobre o espaço público, tem aberto canais de experiência muito frutíferos aos licenciandos em teatro.</p> <p>P5 - visto sua capacidade imensa de conexões com outras formas de produção do saber.</p> <p>P5 - Entretanto, dentro da pedagogia a <i>performance</i> pode oferecer aportes cognitivos onde as disciplinas ordinárias são limitadas visto que trabalha com canais de percepção diferentes (corpo, voz, apreciação estética, etc).</p> <p>P6 - mas nada impede que ela seja um meio para problematizar questões relevantes dentro do contexto pedagógico e possibilitar um diálogo com a prática nas aulas de teatro, seja no ensino básico como nas formações de professores de teatro.</p> <p>P7 - Sim, considero até dar um Bom Dia na padaria um instrumento pedagógico, imagina a <i>performance</i>, mas deve se tomar muito cuidado com aquilo que evidenciamos como potenciais performativas num espaço de ensino, creio que ela deva preterir a forma e privilegiar o conteúdo, o contato, a comunicação principalmente com aqueles que não estão imersos no sistema de arte.</p> <p>P7 - Como fazer isso? Uma das possibilidades que vislumbro é valorizar o contato e não o artista, diluir o papel de artista e quebrar as hierarquias do sensível, onde não se possa diferenciar quem propôs o trabalho (artista) e quem é o público.</p> <p>P8 - Sim! Estar no mundo é pedagógico, no sentido freiriano. Ademais, a <i>performance</i> pode urgir tanto em quem a faz, como em quem assiste, um engajamento do corpo, algo que pode implicar num saber-ser.</p> <p>P8 - a <i>performance</i> pode urgir tanto em quem a faz, como em quem</p>	13	24

			<p>assiste, um engajamento do corpo, algo que pode implicar num saber-ser</p> <p>P9 - A ARTE tem como essência o caráter de ensinamento. Nos ensina a ver, a ouvir, a falar, a imitar, a dançar, a cantar, a copiar dramaticamente o erro, transformando-o no que parece ser o correto. Nesse contexto, pode a <i>performance</i> igualmente ser instrumento de educação.</p> <p>P9 - Quando se ensina por meio de uma <i>performance</i>, a linguagem visual pode tocar a consciência de tal modo, que o espectador é levado a mudar-se a si mesmo, mudar sua forma de encarar o que até então achava banal e a ver de fato a realidade que o cerca, podendo até transformá-la.</p> <p>P10 - Sim, por estar relacionada com o uso seletivo da linguagem, imagens, símbolos, metáforas, e empatia com a situação explorada e os sujeitos do conhecimento.</p> <p>P10 - Requer em seus respectivos processos de criação e construção de texto, a mediação do diretor/professor, possibilitando-o a estruturar a atividade, estabelecer objetivos, selecionar convenções e estratégias, estimulando a criação de sentidos (estéticos e pedagógicos) sobre a cena construída coletivamente.</p>		
		<p><i>A performance</i> como conteúdo pedagógico (“o quê”)</p>	<p>P3 - O conhecimento que se vem produzindo em diversos círculos de especialistas sobre o tema da <i>performance</i>, em articulação às questões pedagógicas, conta com uma produção acadêmica considerável, envolvendo palavras-chave como <i>performance</i> e educação; pedagogia da <i>performance</i>; professor/performer; performatividade no ensino de artes; didática performativa, dentre outros.</p> <p>P3 - Essa literatura tem como alvo os leitores interessados em diversas áreas, embora seja dirigida, principalmente, aos professores/performers, artistas/docentes, arte/educadores, pesquisadores da pós-graduação e professores de artes da educação básica, porque tais textos se constituem, na sua maioria, em abordagens conceituais, propostas metodológicas de aprendizagem, descrição de procedimentos, análises de processos de mediação ou críticas performativas.</p>	6	

			<p>P3 - É nessa ambiência que o tema da <i>performance</i> vem ganhando notoriedade enquanto saber escolar e acadêmico, o que explica o seu processo de inclusão curricular progressiva nos projetos pedagógicos de universidades e escolas, mundo afora.</p> <p>P4 - No contexto do ensino do teatro venho reconhecendo a <i>performance</i> como uma linguagem parceira.</p> <p>P4 - Alguns artigos como: PROGRAMA PERFORMATIVO1: O CORPO-EM-EXPERIÊNCIA (Eleonora Fabião), tem me auxiliado a pensar o programa performativo como um aliado em escrita dramatúrgica criativa.</p> <p>P4 - A noção de performatividade do maquínico (Ferál, 2011) também tem me auxiliado muito no contexto da formação de professores para a Cena Intermedial.</p>		
	<i>Performance</i> confundida com outras práticas	As práticas comunitárias	<p>P1 - Se não há política, se gera debate sobre um fenômeno social ou comunitário, pode ser qualquer coisa, menos <i>performance</i>.</p> <p>P1 - O grande problema é quando artistas começam a reproduzir que tudo é <i>performance</i>, penso que tudo pode vir a ser <i>performance</i>. Tem muita coisa pelo mundo que chamam de <i>performance</i>, mas não passa de exibições conceituais.</p>	2	
	<i>Performance</i> refutada como instrumento pedagógico	A <i>performance</i> como ritual	<p>P2 - Não sei se vejo como instrumento pedagógico, mas sim, a <i>performance</i> enquanto ritual, mexe com procedimentos, atitudes e valores.</p> <p>P5 - Considero a <i>performance</i> um instrumento educativo, de onde se inclui o pedagógico, mas sem estar limitada a este...</p>	2	
		A distinção entre <i>performance</i> e pedagogia	<p>P6 - Não vejo a <i>performance</i> como instrumento pedagógico, porque não vejo na <i>performance</i> urbana a pretensão de ensinar, de conscientizar, isso é reduzir as suas potencialidades,</p>	1	

APÊNDICE 4. QUESTÃO 4 – PROFESSORES/ PERFORMERS

Categoria	Subcategorias	Indicadores	Unidades de registo	F/UR	F/C
Análise de A Rainha da Solidão	A Rainha da Solidão como <i>performance</i>	A força da presença	<p>P1 - A Rainha da Solidão, pelo que vi no vídeo, resgata uma característica fundamental da <i>performance</i>, que o é o desejo de intervir no fluxo urbano apenas pela presença física e visual, ou seja, basta existir, basta estar e aquilo já é a <i>performance</i>, já tenciona o fluxo cotidiano das pessoas, já as deixam em alerta.</p> <p>P3 - Acho muito bonitas as imagens, como a sonoridade das palavras do poema, que, junto aos demais elementos audiovisuais evocados na obra, ganham vida e força na montagem.</p> <p>P3 - A presença anunciada pela <i>performer</i> em vários cenários e em interação com um público variado e multicultural, por sua vez, sugere a ideia de permanência do (s) sentido (s).</p> <p>P5 - A solidão, palavra feminina que nos estampa o nosso próprio fado: o isolamento. Nascemos sozinhos e assim morreremos.</p> <p>P9 - A Rainha da Solidão convoca um olhar para a multidão e para o vazio. Para o estar entre tantos seres e ao mesmo tempo, estar tão só.</p>	5	22
		O impulso do questionamento	<p>P1 - <i>Performance</i> é um pouco disso, gerar estados de questionamento no fluxo urbano. Você sai de casa para pagar uma conta e quando menos espera, está ali, gastando seu tempo vendo arte, se fazendo questionar: mas o que é isso? Isso já é <i>performance</i>.</p> <p>P5 - As sociedades contemporâneas sofrem do mal-estar – denunciado por Freud em “O mal-estar na civilização moderna” – da solidão. A UNESCO (campanha 2017) elegeu a depressão como mal da sociedade moderna ligada à solidão e à falta de laços sociais. A rainha grita a solidão com o peso do seu silêncio.</p> <p>P6 - Mais perguntas que comentários: O que faz esta rainha fora de seu contexto? Fora de seu mundo? Vagando como muitos errantes e zumbis da cidade? O que veio buscar aqui, na rua, nos becos, na multidão?</p> <p>P9 - A Rainha da Solidão me fez perceber com maior clareza quão presente é a solidão que nos cerca e como isso é amplo. Há solidão nos mais diversos lugares, e independe de estarmos num país subdesenvolvido ou no primeiro mundo, ela, a solidão, não seleciona candidatos.</p> <p>P9 - Todas as pessoas podem estar prestes a encarar este quesito que me pareceu, ao ver</p>	7	

			o vídeo, um elemento negativo e desprovido de alegria. P9 - Que mesmo dentro de um ambiente limpo, iluminado e aparentemente erudito, em meio a tantos olhares, isso de fato não impede que a solidão reine, domine. P10 - Uma cena situada dentro do contexto de leitura e compreensão de mundo no tempo presente, que ao buscar o avesso das dualidades cartesianas, une criação e experiência; corpo e mente; arte e técnica.		
		O distanciamento entre a criação e o público	P3 - afirmando-se nas cenas finais em que a palavra se impõe, contudo, sem romper um provocador abismo que une obra e assistência P5 - Vi a Rainha da Solidão como o profundo silêncio que esta por trás do barulho das sociedades. O silêncio que os homens e mulheres não querem deixar emergir por medo de ouvirem suas próprias vozes. P9 - Estamos tanto a procura um do outro, que não nos enxergamos, porque buscamos o que nunca existirá que é a perfeição idealizada.	3	
	A Rainha da Solidão como vídeo- <i>performance</i>	Linguagem audiovisual	P7 - Ao ver esse trabalho sentir estar diante de um registro da <i>performance</i> , onde a complexidade da ação não pode ser retratada (isso por uma perspectiva da impossibilidade de estar ao vivo e recorrer a um recorte), o que me parece pelo corte e planos é que este trabalho que visualizei esta mais próximo de vídeo- <i>performance</i> do que da uma <i>performance</i> clássica, ou seja, que este trabalho em vídeo deve ser analisado sobre a perspectiva de uma obra audiovisual configurando um outro trabalho à parte da <i>performance</i> , P8 - Mas o vídeo suscita um deslocamento espaço-temporal típico da nossa condição contemporânea e a solidão como a pulsão criativa que traz ao mundo o estado melancólico, como o estado pendular daquele que a todo momento busca a si mesmo no contato com o outro	2	
		Linguagens complementares	P7 - são duas coisas complementares, mas que usam linguagens diferentes para comunicar a mesma coisa. P8 - Há uma diferença entre um vídeo <i>performance</i> , com edição, trilha, poesia, etc, e uma <i>performance</i> . O que pude visionar foi o vídeo, a <i>performance</i> em si, só no aqui agora dela em si.	2	
		Interferência na cidade	P2 - Acho que é mais um atravessamento que uma <i>performance</i> no sentido de	2	

	A Rainha da Solidão como atravessamento		<p>transformação da relação com o outro ou mesmo com o espaço</p> <p>P2 - A Rainha da Solidão não busca contato visual (pelo meno na maioria dos casos) nem físico, ela interfere na cidade. A mesma cidade que é povoada de indivíduos em trânsito, pessoas vão de um lugar a outro. Muito mais agora que utilizam o celular ou o fone de ouvido.</p>		
		Intervenção visual	<p>P2 - Como atravessamento é uma intervenção visual na cidade, digo, nos diferentes espaços, estejam neles pessoas ou não.</p>	1	

APÊNDICE 5. QUESTÃO 5 – PROFESSORES/ PERFORMERS

Categoria	Subcategorias	Indicadores	Unidades de registo	F/UR	F/C
A Rainha da Solidão e a abordagem pedagógica	Oportunidade de conhecimento da linguagem artística	A <i>performance</i> como linguagem artística	<p>P1 - Acredito que sim, tanto como modo de exemplificar a ideia de performance como um caminho para se trabalhar essa linguagem</p> <p>P6 - e em diálogo com a prática nas aulas de teatro</p> <p>P10 – Entendo que a performance em tela, aponta muitas possibilidades para uma ação pedagógica, na medida em que oportuniza uma maior abrangência no universo de formação estética e social do aluno.</p> <p>P10 – O ato de poder ser criada e construída num contexto de interação, podendo ser apresentada fora dos palcos tradicionais, (ruas e outros locais urbanos), também privilegia o educando, como ator e espectador, sujeito dotado de autonomia, protagonista da invenção e criação de suas próprias narrativas.</p>	4	28
	Oportunidade de suscitar abordagens sobre vários temas	Problematização em geral	<p>P6 - se levado para o contexto pedagógico para problematizar questões que a performance pode suscitar</p> <p>P7 - Acredito que sim, como disse anteriormente Educação se aprende e se ensina em todo lugar.</p> <p>P7 - Do meu ponto de vista colocar a performance num espaço pedagógico institucionalizado deve estar focado no debate, nos ecos circunscritos nas obras e não na sua forma.</p> <p>P8 – Sim, pois o viço da performance está muito mais nas perguntas que traz do que nas respostas que dá. Então, creio que o caminho pedagógico é fazer com que uma pergunta leve a outra, proporcionando uma perspectiva crítica do mundo e do estar-no-mundo.</p> <p>P9 – SIM. A imponência com que a rainha da solidão se coloca, serve como meio para explorar questões sociais que envolve a nós todos.</p>	5	
		Tema da solidão e do isolamento	<p>P1 - uma forma artística de se debater sobre solidão dentro da urbe, sobre como todo tipo de informação acumulada influi na construção de solidões.</p> <p>P5 - Creio que poder favorizar um trabalho pedagógico frutífero sobre as questões ligadas o isolamento na sociedade contemporânea e à qualidade das relações sociais que estamos a construir. Ao que me parece estamos</p>	3	

			<p>cada vez mais conectados e sozinhos num tipo de solidão compartilhada.</p> <p>P9 - Pode-se tratar da questão do afastamento do próprio aluno em assuntos relacionados ao tema da aula, ou conteúdo, usando ele observa a tudo, está presente, mas parece que muitos não percebem sua presença. E os que percebem, parecem não saber do que se trata.</p>		
		Tema do corpo, do espaço e da cidade	<p>P1 - Do ponto de vista artístico, Rainha da Solidão pode também proporcionar aprendizagens sobre corpo, espaço e cidade.</p> <p>P2 - Como primeira possibilidade, pensando proposições pedagógicas, vislumbrei que posso propor aos alunos que façam um novo encontro com a sua cidade. Aqui, dependendo da faixa etária ou do plano de curso, posso ir da cidade real ou imaginada, ou pode se estender ao passado, presente e futuro.</p> <p>P2 - Estas podem ser possibilidades para estabelecer novos diálogos, enfrentar espaços, se colocar em outro lugar ou papel social.</p> <p>P2 - Outra possibilidade é fotografar espaços que remetam a uma sensação. Depois montar um diálogo nesse espaço. Não sei. Foi o que me surgiu neste momento.</p> <p>P2 – Ir para os espaços escolhidos, dentre aqueles que o poeta suscita; Fotografar ou fotografar-se (<i>selfie</i>, adoro isso). Depois montar uma apresentação e socializar.</p> <p>P7 - Este trabalho pode referenciar toda uma bibliografia sobre o corpo e seu lugar no mundo, bem como as fantasias e hierarquias (rainha) que nos afetam na sociedade.</p>	6	
		Tema dos sentimentos	<p>P2 - Assim, a sequência seria: solicitar que cada pessoa explicita sentimentos presentes naquele dia, depois socializar no grupo e, baseado neles façam um roteiro na cidade.</p> <p>P2 - Depois, propor que percorram esse roteiro trazendo esse sentimento presente na sua intervenção. Ou que faça uma dança ou diálogo (corporal) neste lugar.</p> <p>P2 - Por fim, mapear outros sentimentos que foram atravessando no trajeto realizado e no diálogo com as pessoas; avaliar como se sentiu, o que ouviu e como viu;</p> <p>P2 - No caso do diálogo poético, posso propor encontros mediado por uma (ou mais) poesia. Suscitando em cada um</p>	4	

			dos alunos olhar ou sentimento do poeta para com sua cidade.		
	Oportunidade de proporcionar práticas colaborativas	A <i>performance</i> como estratégia coletiva, multifacetada e transformadora	<p>P3 - Venho notando que ultimamente replicam-se as propostas artísticas de natureza pedagógica que se articulam a um duplo referencial: concepção performativa da atividade e tática colaborativa como procedimento didático. Isso porque a questão da performatividade tem ocupado boa parte das indagações do contemporâneo, e assim a sua exploração no setor educacional tem envolvido práticas e discussões sobre temas diversificados.</p> <p>P3 - As práticas docentes oriundas de processos colaborativos - irmãs siamesas da performance - abarcam uma noção de aprendizado e criação na qual os participantes interferem no fazer da coletividade, na qualidade de sujeitos (pro) ativos.</p> <p>P3 - essa vertente processual tornou-se ainda mais evidente sobretudo no decorrer do século XXI, movendo-se em busca de processos que se reportam a vozes, ideias e desejos de todos que a constroem, sem hierarquias.</p> <p>P5 - Tais conexões dão a impressão de coletivismo ser que este se dê de forma profunda entre as relações humanas.</p> <p>P5 - Creio que uma pedagogia multifacetada e plural poderia estar na origem desse trabalho singular de reflexão sobre o ser híbrido moderno, sozinho no meio de uma multidão.</p> <p>P7 - A arte deve estar mais focada nessa transformação social do que na beleza e contemplação passiva dos agentes interessados.</p>	6	

APÊNDICE 6. QUESTÃO 1 - ESTUDANTES

Categorias	Subcategorias	Indicadores	Unidades de registo	F/UR	F/C
Performance no contexto da criação artística contemporânea	Potencialidades da <i>performance</i>	Multiplicidade e reposicionamento formais	<p>E2 - Eu vejo que a performance tem imensa potencialidades artísticas, exatamente por ser híbrida, para mim ela é interessante porque ela pode explorar um espaço bem amplo.</p> <p>E2 - Ela não exige um teatro, uma sala de concerto, ela pode invadir um espaço público, ou fechado, ou dentro de um ônibus, ou mesmo se apresentar no meio de uma peça de teatro, ou no final.</p>	2	7
	Limitações da <i>performance</i>	Dificuldade de compreensão pelo público	E1 - porque muitas criações não são compreendidas e isso acaba por limitar o público, pode não ser devido a isso bem-recebida	1	
		Efemeridade e necessidade de registo	<p>E2 - ela é efêmera, então o artista para construir sua trajetória ele precisa de registrar, para montar um portfólio por exemplo.</p> <p>E2 - Ele requer de alguma forma um registro, seja de vídeo, seja de fotografia e que esse registro seja de qualidade.</p> <p>E2 - Aí ele já tem um outro produto artístico, ou seja, tem a performance e tem o registro dela que não é a performance ao vivo, mas a partir do acesso a essas imagens o interesse pela performance pode nascer para quem não esteve presente na apresentação.</p> <p>E2 - O artista pode expandir sua carreira para além daquele momento efêmero. Então vejo essa limitação pela necessidade de um profissional de alto nível ao seu lado.</p>	4	

APÊNDICE 7. QUESTÃO 2 - ESTUDANTES

Categoria	Subcategorias	Indicadores	Unidades de registro	F/UR	F/C
Performance na esfera pública	Papel da <i>performance</i>	Experiência estética e política	E4 - Em termos de Portugal, acabam por dar maior importância aos artistas e dão maior importância ao assunto e isso pode vir influenciar nas questões políticas, sociais e acaba por chegar a mensagem mais depressa a quem ta lá em cima (cargos públicos).	1	6
		Experiência de interrogação do lugar e do indivíduo	<p>E4 - Em relação a performance na esfera pública é determinante. Na minha opinião cada vez mais as questões artísticas relacionadas a performance vão ter um grande peso na parte pública, pois as pessoas vão perceber um grande artista a dar sua opinião sobre alguma situação, no que pode estar desagradando a todos e o fato de ser um artista a levantar tal assunto, acaba por dar mais peso no problema que antes não tinha.</p> <p>E5 - A <i>performance</i> também tem esse papel de mostrar as coisas que estão acontecendo na atualidade e discutir nas ruas.</p> <p>E6 - A <i>performance</i> ela parece está mais preocupada com as questões do dia-a-dia, por isso é importante ser levada às ruas para serem abordadas.</p> <p>E7 - Ela acaba por dar mais efeito, causa mais impacto na sua forma de abordar os assuntos na rua, chama mais atenção, e que são de interesses sociais.</p> <p>E2 - Vejo que a performance também serve para interromper um fluxo cotidiano, estamos num ônibus por exemplo, indo de um lugar para outro, e de repente acontece uma performance dentre dele, a gente interrompe o fluxo habitual e nos lança para pensar outras coisas.</p>	5	

APÊNDICE 8. QUESTÃO 3 – ESTUDANTES

Categoria	Subcategorias	Indicadores	Unidades de registro	F/UR	F/C
Performance e pedagogia	<i>Performance</i> aceite como instrumento pedagógico	<i>A performance</i> como estratégia pedagógica (“como”)	<p>E2 - A característica da <i>performance</i> em ser híbrida permite uma ampliação maior das atividades em sala de aula. Embora seja muito difícil dentro da escola apresentar a <i>performance</i></p> <p>E2 - Na educação básica já não é uma tarefa fácil, porque precisa ser construída. Mas se você consegue construir esse entendimento em sala de aula, ela vira uma possibilitadora que se adequa a realidade e permite novos saberes.</p> <p>E2 - A <i>performance</i> em sala de aula serve tanto para reflexão quanto para ação, tanto para que os alunos vejam, assistam a uma <i>performance</i> e reflita e discuta o tema que ela apresenta.</p> <p>E2 - Acho interessante a <i>performance</i> por ela ser um mote de discursões e que pode servir como uma forma de expressão.</p> <p>E7 - A <i>performance</i> em sala de aula pode ser realizada para que o aluno possa expressar seu modo de sentir e ver as coisas, e isso nunca vai estar errado.</p>	5	9
		<i>A performance</i> como conteúdo pedagógico (“o quê”)	<p>E2 - definir <i>performance</i> é difícil e exige um saber sobre arte já mais aprofundado.</p> <p>E2 - É preciso uma avaliação do contexto em que ela se realizou para se conseguir compreender o tema.</p>	2	
	<i>Performance</i> aceite como prática cultural	<i>A performance</i> como atração turística	E5 - como sou do turismo a vejo como também uma possibilidade de atrativo turístico, porque elas enriquecem a cidade e isso aumenta o turismo.	1	

	<i>Performance</i> refutada como instrumento pedagógico	A distinção entre <i>performance</i> e pedagogia	E3 - Quando penso em <i>performance</i> , penso no trabalho do homem do aeroporto [refere-se ao Joseph Beuys e a <i>performance I like america and america likes me</i>] e tenho muita dificuldade de perceber isso como pedagógico.	1	

APÊNDICE 9. QUESTÃO 4 – ESTUDANTES

Categoria	Subcategorias	Indicadores	Unidades de registo	F/UR	F/C
Análise de A Rainha da Solidão	A Rainha da Solidão como <i>performance</i>	A força da presença	<p>E6 - A <i>performance</i> demonstra muita coragem e uma forma de consciência daquilo que se espera passar para as outras pessoas, ela tem uma força muito grande. E por acaso ela é fantástica.</p> <p>E6 - Acho que ela teve sempre muito bem e que esteve à altura. Vi uma imagem despida, sem nenhum preconceito, andando pelas ruas e diferentes pessoas.</p> <p>E6 - E você às ruas, numa situação dessa sabe que estás sempre a riscos, você fica exposta, está sempre a perigo, pois esse estado despido pode gerar situações desconfortantes, pois você está no meio do público, do povo e esta sujeita a diferentes reações, sujeito a tudo mesmo. Por isso digo que é preciso muita coragem para apresentar uma <i>performance</i>.</p> <p>E2 - É mesmo uma grande exposição e a gente imagina o que? que quando aquela pessoa passa, todo mundo olha, isso porque ela é imensa, imponente e chama mesmo muita atenção,</p>	4	10
		O distanciamento entre a criação e o público	<p>E6 - mas no vídeo me mostrou uma certa invisibilidade da rainha, dela enquanto “solidão” na multidão. É impossível não a ver, mas mesmo assim parece que muitas pessoas não a veem, ou a evitam ... e isso de alguma forma parece reafirmar a solidão dela.</p> <p>E6 - Mas o fato de não olhar, podemos pensar por outra perspectiva, o fato de não olhar parece que estavam incomodados, eu penso inclusive que essa indiferença com a rainha é uma espécie de defesa.</p> <p>E2 - É que de tantas mazelas que nos afetam no dia a dia que a gente as vezes se blinda diante das coisas e situações para nos proteger.</p>	4	

			E5 - Eu concordo que o fato das pessoas estarem incomodadas elas não olham a obra		
	A Rainha da Solidão como vídeo- <i>performance</i>	Linguagem audiovisual	<p>E2 - O vídeo não é a <i>performance</i>, mas traz a ideia dela, de como foi feita, de como ela foi realizada, isso ajuda a termos uma visão da obra que não pode ser assistida ao vivo.</p> <p>E5 - mas penso que o fato de a personagem andar sendo acompanhada por uma câmera, uma equipa, já torna a situação bem diferente, porque acredito que perde um pouco da surpresa, já podem achar que se trata de uma gravação e que é melhor não incomodar ou atrapalhar, por isso seja melhor não perturbar o trabalho.</p>	2	

APÊNDICE 10. QUESTÃO 5 – ESTUDANTES

Categoria	Subcategorias	Indicadores	Unidades de registo	F/UR	F/C
A Rainha da Solidão e a abordagem pedagógica	Oportunidade de suscitar abordagens sobre vários temas	Problematização em geral	<p>E8 -e ainda refletir sobre o que está a acontecer na atualidade com nossos jovens.</p> <p>E2 - em relação as pessoas que vimos no vídeo e que ignoraram a rainha, podemos pensar que monumentos também ignoramos no cotidiano? poderia isso ser também uma reflexão do uso exacerbado dos celulares, que nos transportam para dentro de nós mesmos e nos deixa cada vez mais solitários.</p> <p>E5 - Podemos pensar por meio dessa <i>performance</i> um pouco sobre história, sobre o contexto que vivemos e o que está a seguir disso tudo</p> <p>E6 - Quando pensamos em atividades pedagógicas voltadas para a faixa etária entre os 7 anos aos 9 anos por exemplo, achamos sempre que devemos levar para a sala de aula atividades que passem aos alunos coisas bonitas, engraçadas, animadas, mas então me aparece um trabalho desses, uma coisa assim, e daí já acho que pode levar os alunos a pensarem nesses outros assuntos</p> <p>E6 - Vejo nesse trabalho o quanto é importante para o trato com crianças e adolescentes para pensar vários assuntos relacionados com a <i>performance</i>,</p> <p>E4 - [assuntos relacionados com a <i>performance</i>, como] a monarquia</p> <p>E4 - tantos outros assuntos que podem surgir no decorrer de um debate em sala de aula. e isso pode ampliar bastante as possibilidades em sala de aula.</p>	7	15
		Tema da solidão e do isolamento	E8 - Se calhar, essa <i>performance</i> por abordar a solidão, pode levantar em sala de aula debates em torno desse sentimento	5	

			<p>E2 - Como professora de arte, penso que muitos elementos na <i>performance</i> podemos relacionar com a solidão, tanto formalmente, quanto também sensivelmente por meio da interpretação do aluno, o que o tocou.</p> <p>E4 - Esse trabalho me levou a pensar na vida e nas relações pessoais das pessoas famosas, também nos adolescentes fascinados por essa fama toda e o quanto existe de solidão nessa trajetória dos famosos e das dificuldades de construir amizades verdadeiras.</p> <p>E5 - como se chega a solidão nos dias de hoje</p> <p>E4 - [assuntos relacionados com a <i>performance</i>, como] a solidão.</p>		
		Tema do corpo, do espaço e da cidade	<p>E2 - As vezes percebo que temos mais coragem de falar com as pessoas por contato virtual, mesmo que ela esteja a mais de 10.000 km de distância, do que falar com quem está ao nosso lado. Estamos criando medo do contato físico do toque.</p> <p>E4 - como por exemplo sobre a contemporaneidade,</p>	2	
		Tema dos sentimentos	<p>E6 - acho que leva o aluno a ter contato com sentimento não tão agradáveis mas que fazem parte da vida em qualquer idade e isso é importante também pro desenvolvimento deles</p>	1	

ANEXOS

ANEXO 1:

VÍDEO-*PERFORMANCE* A RAINHA DA SOLIDÃO.

Realização: Leandro Guterres

Ano: 2016

Cidade: Lisboa-PT

Disponível em: <<https://m.youtube.com/watch?v=5C60-pXbf0g&t=6s>>.

ANEXO 2:

Catálogo / Livro: Carmo, Chiado e a Respublica Litteraria. Artes na Esfera Pública. Ano 2017.

Coordenação José Quaresma. *Performance* Miss Júlia p. 252/253



252 | CATÁLOGO

Cássia Pires

[PT]



CATÁLOGO | 253

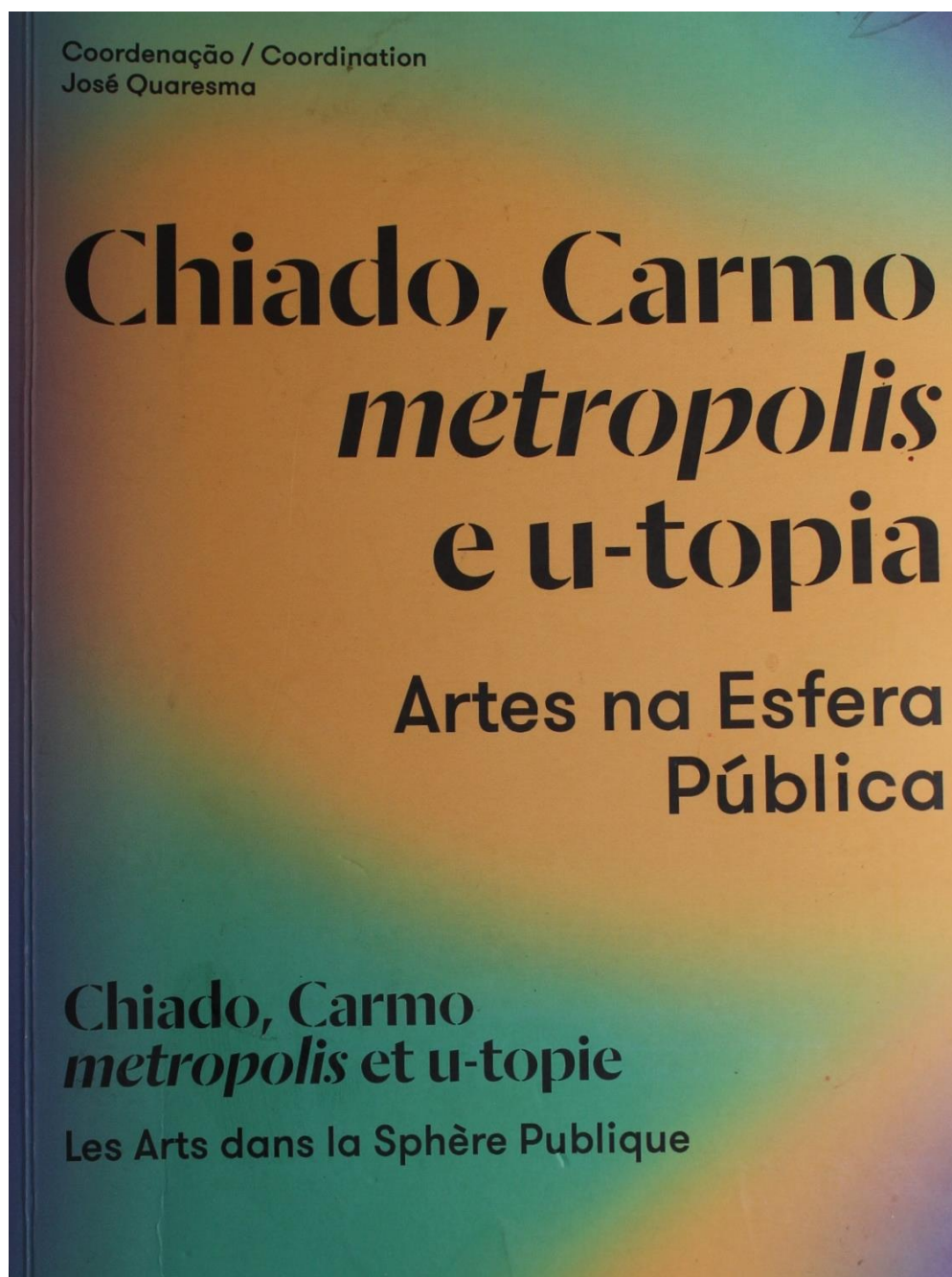
Elsa Brincelas
1971

Performance: Miss Julia
Fotografia: Marcello Alves
VÍdeo Performance: Leandro Guterres

ANEXO 3

Catálogo / Livro: Carmo, Chiado metropolis e u-topia. Artes na Esfera Pública. Ano 2016.

Coordenação José Quaresma. *Performance A Rainha da Solidão* p. 130/131

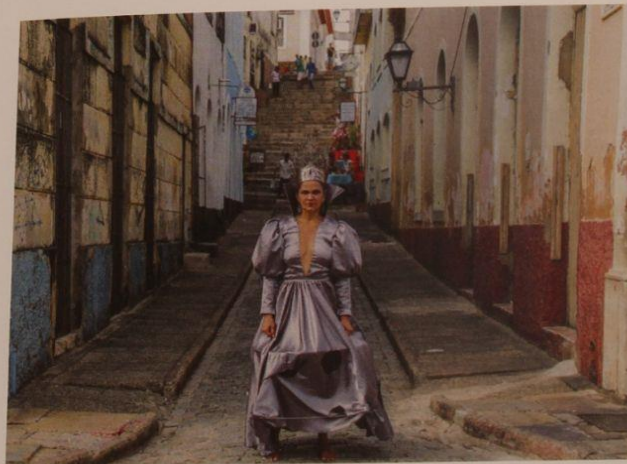


Cássia Pires to Cinema

(Afonso Santos/ Bernardo Candela
Frederico Mesquita)



Após o sucesso em 'Fátis' e em 'Lágrimas de Mulheres', a atriz Cássia Pires regressa ao cinema com o filme 'A Mulher do Ano', dirigido por Afonso Santos e Bernardo Candela, com Frederico Mesquita. O filme narra a história de uma mulher que se torna a mulher do ano e enfrenta as consequências disso.



Rainha da Solidão
Performance de Cássia Pires
Fotografia de Carolina Libério

ANEXO 4

Arte Efêmera no Palacete Gentil Braga: vencedores da Mostra de Arte Efêmera recebem prêmio e montam suas obras no Palacete. *Jornal O Estado do Maranhão*, São Luís, Caderno Alternivo, p. 08, 8 nov. 2000.

ESTADO DO MARANHÃO
 São Luís-MA
 8 de novembro de 2000 - terça-feira

Arte efêmera no 'Gentil Braga'

Vencedores da Mostra de Arte Efêmera recebem prêmio e montam suas obras no Palacete

PÁGINA 8

alternativo

Arte efêmera no Palacete

Vencedoras da 4ª Mostra Maranhense de Arte Efêmera recebem prêmio e montam suas obras no 'Gentil Braga'

O que era para ser levado pelo vento já arrastado para longe, mas a arte registrada na quarta edição da Mostra Maranhense de Arte Efêmera *E o Vento Levou* prova esta noite que não há vento que apague a criatividade e inspiração. Selecionando os trabalhos apresentados no âmbito do Centro de Ciências Humanas da UFMA na semana passada, os vencedores da Mostra de Arte Efêmera estarão presentes hoje, a partir das 19h, no Palacete Gentil Braga, para a festa de premiação do evento, segundo os jurís técnico e popular. Este último elegeu o trabalho do professor João de Deus Vieira Barros como o melhor da mostra. Vindo da cidade de São José do Ribamar, João de Deus concorria com a obra *O Banquete Imaginário*, que apesar de conquistar a aprovação do público ficou fora da escolha do júri técnico.

Os artistas plásticos Marlene Barros e Roberto Lameiras, e o chargista Clóvis Balau, de *O Estado*, que integravam a comissão encarregada de julgar tecnicamente os inscritos na mostra, elegeram como o melhor trabalho a performance *Holo Claustro*, da atriz Cássia Pires. Bicampeã da Mostra Maranhense de Arte Efêmera - Cássia venceu também a premiação de 1999 com a performance *O Anjo*, este ano a atriz reuniu em sua apresentação 20 atores e atrizes locais para interpretar os sofrimentos diários pelos quais se passa ainda hoje.

O segundo lugar ficou para a interpretação sem título do ator André Lúcio, que também será encenada esta noite no Gentil Braga. No papel de mendigo, o ator improvisou ações de quem vive na rua com criatividade e, sobretudo, concentração na cena.

A única obra premiada que não se situa entre as artes dramáticas foi a *Execução do Desespero*, da artista plástica Mariana Maria. A instalação ficou com o

Momento da performance *Holo Claustro*, da atriz Cássia Pires, bicampeã da mostra

terceiro lugar e receberá hoje o prêmio de R\$ 200,00 - o vencedor leva R\$ 500,00 e o vice, R\$ 300,00.

Estarão presentes ainda na noite de premiação da 4ª Mostra de Arte Efêmera os trabalhos indicados pelo júri técnico para receber menção honrosa. São eles: *Experimental para Ilustrar - Um Conceito de Efemeridade*, de Regis Costa Oliveira, *Natureza Morta*, de Alzira Mendes, e *Pernas Par Que Te Quero*, de Antônio Vermelho.

SERVIÇO

EVENTO: Premiação da 4ª Mostra Maranhense de Arte Efêmera

QUANDO: Hoje, às 19h

ONDE: Palacete Gentil Braga (Rua Grande, 782; Centro)

ENTRADA FRANCA

A. Baêta

Família

ANEXO 5

Performance em primeiro plano: duas *performances* e uma instalação vencem a 4ª Mostra de Arte Efêmera. Jornal O Estado do Maranhão, São Luís, 23 nov. 2000

O ESTADO DO MARANHÃO
São Luís-MA, 23 de novembro de 2000 - quinta-feira

Performances em primeiro plano

Duas performances e uma instalação vencem a 4ª Mostra Maranhense de Arte Efêmera

Pela segunda vez consecutiva a performance foi a linguagem vencedora da Mostra Maranhense de Arte Efêmera - terceira-feira passada, no Centro de Ciências Humanas da UFMA (Campus do Bacanga). *Holo claustró*, da atriz Cássia Pires, foi considerada a melhor (prêmio de R\$ 500,00) na instalação do júri técnico. Em segundo ficou a performance - em título - do ator André Lúcio Coelho (R\$ 300,00). O terceiro lugar foi para a instalação *Visão do Desespero*, da artista plástica Romana Maria (R\$ 200,00). A obra mais votada pelo júri popular foi *Enquete Imaginário*, de João Deus Vieira.

Depois de quatro edições da Mostra Maranhense de Arte Efêmera, pela primeira vez o nu vivo e em cores) deixa de ser grande vedete da tarde de abertura. Em lugar de corpos nus, os artistas acabaram criando um verdadeiro menu iguarias alimentícias - frutas, feijão, grãos, verduras, arroz, juçara, farinha... só faltou amarelo seco.

Pelo menos duas obras ploraram o elemento fogo: entre elas a escolhida do júri popular, que trazia quatro fogos acessos, rodeando o mapa Brasil feito com pedaços de

carvão. A outra, titulada *Natureza Morta*, que trazia um tronco em estado de combustão, levou menção honrosa do júri técnico. Também levaram menções as obras *Pernas pra que te quero*, de Antonio Carlos Vermelho, e *Experimentar para ilustrar um conceito de efemeridade*, de Régis Costa Oliveira.

DRAMA - Pela segunda vez consecutiva a atriz Cássia Pires fatura o primeiro lugar na Mostra se valendo da participação de atores convidados. Desta vez ela reuniu cerca de 20 personagens - incluindo crianças - numa performance dramática inspirada na carnificina do Holocausto. *Holo claustró*, segundo a autora, faz uma referência ao sofrimento das pessoas diante dos "campos de concentração", do dia-a-dia.

O ator André Lúcio Coelho, com sua encenação de mendigo, também foi destaque - pela concentração e criatividade de atitudes, já que a performance baseava-se no mais puro improviso.

Contudo, a mostra deixou a desejar se comparada a edições anteriores. Este ano, mais uma vez notou-se a ausência de nomes reconhecidos (sem desmerecer a qualidades de alguns novos talentos) e de ousadia (salvo as, já citadas, exceções).



Momento da performance *Holo claustró*, da atriz Cássia Pires, primeiro lugar na quarta edição da Mostra de Arte Efêmera

ANEXO 6:

Certificado de participação na 3ª Mostra Maranhense de Arte Efêmera, obtendo o 1º Lugar com a *Performance Sonhos*.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO E ASSUNTOS ESTUDANTIS
DEPARTAMENTO DE ASSUNTOS CULTURAIS
NÚCLEO DE ATIVIDADES VISUAIS

CERTIFICADO

CERTIFICAMOS que **Cássia Pires**
participou da 3ª MOSTRA MARANHENSE DE ARTE EFÊMERA, na qualidade
de concorrente, no período de 16 a 19 de novembro/99, em São Luís(MA),
obtendo o 1º LUGAR com a performance SONHOS.
São Luís, 19 de novembro de 1999.


PAULO WASHINGTON BELTRÃO DOS REIS
Coordenador do Núcleo de Atividades Visuais


EULIDES BARBOSA MOREIRA NETO
Diretor do Departamento de Assuntos Culturais