



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p288-305

MIT

Nós, o público: o exercício da mediação representativa, em defesa da emancipação coletiva na MIT 2019¹

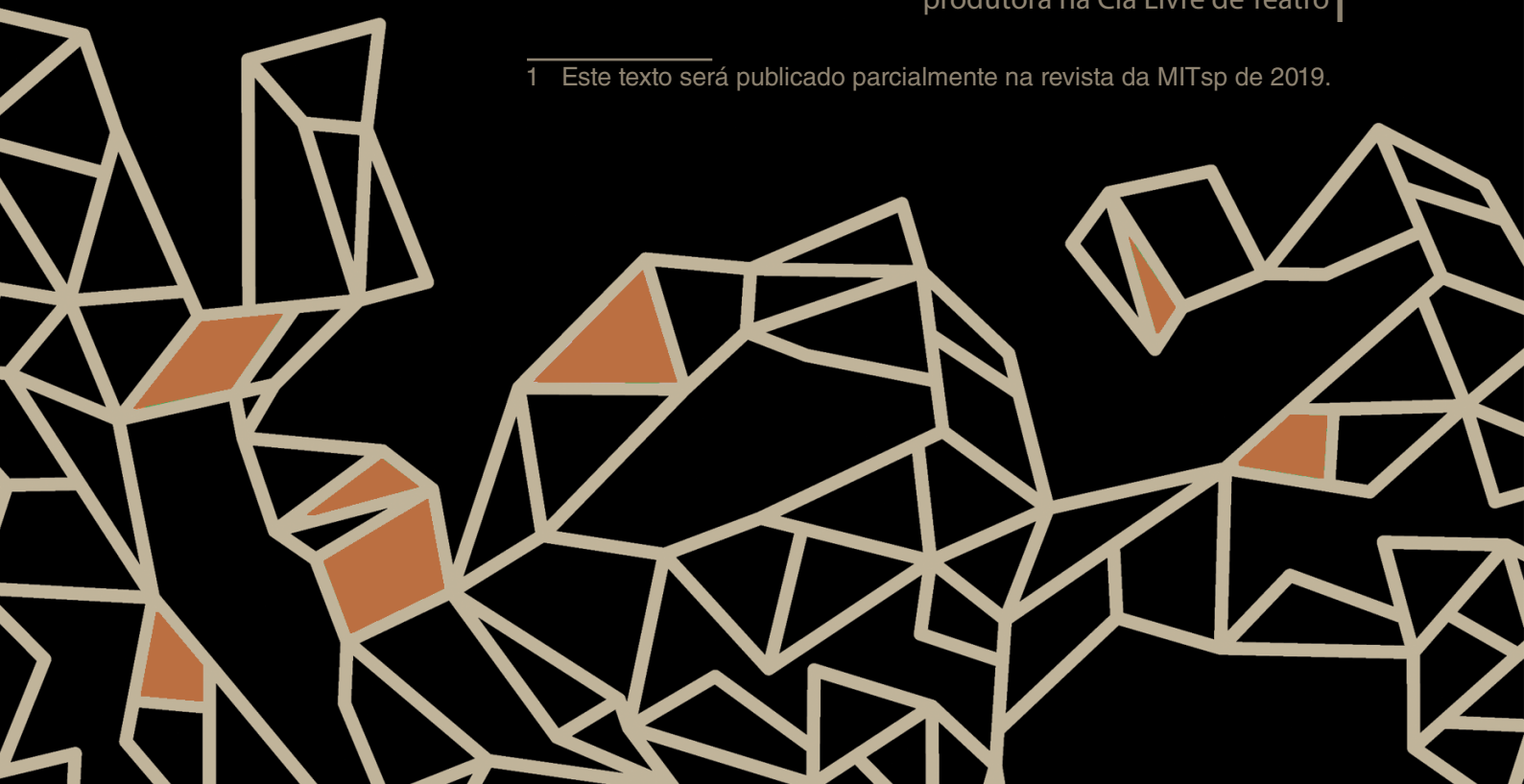
We, the public: the exercise of representative mediation, in defense of the collective emancipation at MIT 2019

Lúcia Regina Vieira Romano

Lúcia Regina Vieira Romano

Professora do Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (DACEFC-Unesp), doutora em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Atriz fundadora dos grupos Barca de Dionisos e Teatro da Vertigem, atua hoje como intérprete e produtora na Cia Livre de Teatro

¹ Este texto será publicado parcialmente na revista da MITsp de 2019.



Resumo

Este texto analisa espetáculos apresentados na Mostra Internacional de Teatro de São Paulo 2019, evidenciando os modos diversos como as obras reinventam o papel do público e instituem novas relações entre arte e política, assim como revigoram o papel social da arte. *Real Magic*, *Boca de Ferro*, *Cria* e *MDLSX_Motus*, em nossa leitura, são obras de resistência à lógica neoliberal, que vem interferindo na fruição do espetáculo performativo e determinando limites para a construção da cena contemporânea. Assumimos, portanto, um tipo de análise das obras teatrais e de dança que expande os elementos da performance para outras instâncias, considerando aspectos menos tangíveis no momento mesmo da apresentação, abrangendo o que não está amplamente visível ali, mas que não deixa de interferir nas dinâmicas de recepção. Colaboram para as análises as escritas de Arthur Danto, Claire Bishop, Jacques Rancière, Jill Dollan, Milton Santos e Walter Benjamin, ao lado de relatos dos e das artistas em quadro; fontes que nos permitem descrever algumas prerrogativas dessas ações diferenciadas em frente ao espetáculo cênico, baseadas em modalidades de criação colaborativas na exposição dos recursos de produção e instituições envolvidas, na densidade estética da cena, na valorização do inacabamento, na diferenciação produtiva da comunidade de espectadores e no dissenso, entre outras operações de compartilhamento. Defendemos que são obras como estas que podem questionar a evidência do que percebemos e entendemos como o real, revogando a separação entre aqueles e aquelas que ditam o que deve ou não ser pensado e aqueles e aquelas que devem pensar em acordo com os primeiros.

Palavras-chave: Teatro político, Cena contemporânea, Políticas de recepção, Teatro e participação.

Abstract

This text analyzes presentations exhibited at the International Theater Festival of São Paulo (MIT) 2019, highlighting the different ways in which these works reinvent the public's role and establish new relations between art and politics, as well as reinvigorate the social role of art. *Real Magic*, *Boca de Ferro*, *Cria* and *MDLSX_Motus*, in our reading, are works of resistance to the neoliberal logic, which is interfering in the fruition of the performative spectacle and also determining limits for the construction of the contemporary scene. We assume, therefore, a kind of analysis of the theatrical and dance works that expands the elements of performance to other instances, considering less tangible aspects at the very moment of the presentation, involving what is not widely visible there, but which does not stop interfering in the reception dynamics. The writings of



Arthur Danto, Claire Bishop, Jacques Rancière, Jill Dollan, Milton Santos and Walter Benjamin, along with reports from the artists in picture, collaborate for the analyses; sources that allow us to describe some prerogatives of these differentiated actions before the scenic show, based on collaborative creation modalities, on the exhibition of production resources and institutions involved, on the aesthetic density of the scene, on the valorization of the unfinished, on the productive differentiation of the spectator community and on dissent, among other sharing operations. We argue that such works are the ones which can question the evidence of what we perceive and understand as the real, repealing the separation between those who dictate what should be or should not be thinkable and those who should think in agreement with the first.

Keywords: Political theater, Contemporary scene, Politics of reception, Theater and participation.

Não soa estranho escutar da parte dos(as) artistas reunidos(as) na edição de 2019 da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp) que suas criações são transitivas, pressupondo uma ação motivada pelo(a) espectador(a). Se não diretamente interessados(as) na investigação das políticas da recepção, propondo disposições ousadas da plateia em relação ao espaço cênico, ou o envolvimento da comunidade por meio de sua atuação no momento mesmo da cena, são obras que se reportam à dimensões filosófica e retórica desse aspecto do fenômeno cênico ao questionar os limites das artes performativas na intervenção sobre o mundo real, provocando sua potência de representação do atual estado de coisas ou destacando experiências de esvaziamento dos valores humanos e democráticos. Mino Rau, encenador de origem suíça que trouxe para a MITsp três espetáculos, escreve nos dois primeiros parágrafos de seu manifesto, divulgado em Gand, na Bélgica, em 1 de maio de 2019: “Um: não se trata mais apenas de representar o mundo. É sobre mudá-lo. O objetivo não é representar o real, mas tornar a representação em si mesma real./ Dois: o teatro não é um produto, é um processo de produção. A pesquisa, elencos, ensaios e debates relacionados devem estar disponíveis ao público” (CANDONI, 2018, n.p., tradução nossa)².

2 No original: “Un: Il ne s’agit plus seulement de dépeindre le monde. Il s’agit de le changer. Le but n’est pas de représenter le réel, mais de rendre la représentation elle-même réelle./ Deux: Le théâtre n’est pas un produit, c’est un processus de production. La recherche, les castings, les répétitions et les débats connexes doivent être accessibles au public”

As estratégias de formulação dessas provocações da linguagem são, como não poderia deixar de ser, variadas; a ponto de ser possível considerar a reinvenção do papel do público um fator determinante para a singularidade de cada artista e coletivo teatral presente nessa mostra internacional de teatro. A descrição de uma tendência iconoclasta e politicizante do processo criativo em voga é válida e, de modo geral, aplicável a um conjunto de obras cênicas contemporâneas; entretanto, a maneira como é articulado esse retorno a um papel social da arte, na manifestação de um espaço performativo heterotópico que confronta a crise da visão coletivista da sociedade, não carrega motivações nem soluções cênicas únicas. Além disso, é um recorte crítico que precisa ampliar o momento da performance (ou o seu objeto principal) para o que não está amplamente visível ali, por exemplo, “uma dinâmica grupal, uma situação social, uma mudança de energia, um despertar de consciência” (BISHOP, 2012, p. 6, tradução nossa)³, ou mesmo fora de seu tempo-espaço; mas que ainda assim imprime efeitos sobre o espaço e o tempo percebidos.

Cada obra foi concebida a seu modo. Para todas, um destino: vir a público, mostrar-se. Há na obra um impulso de partilha, confissão; a escuta (mesmo que distante) da impressão do outro; a explosão de uma tensão interior (in-tensão) que lhe deu alguma espécie de coesão: uma duração – aqui comecei, ali termino; então, “o resto é silêncio.” Nós, o público, nos dissolvemos na vida comum; desgrudados da cadeira, retornamos ao comando das próprias pernas de volta para casa. Jacques Rancière (2012), professor e filósofo francês, pondera que cada obra constitui-se de uma instância comum, partilhada, e outra, exclusiva. Nossa emancipação, enquanto público da MITsp, dá-se compondo “nosso próprio poema”, tal e qual os(as) “dramaturgos, diretores, dançarinos ou performers” fazem, mas sem que nos limitemos ao pretendido por eles e elas, ainda que a seu convite (Ibid, p. 18).

O trabalho de um evento de teatro, assim como o de um acontecimento de dança, tem seu destino continuado em nós, misturado a tantas outras visões e sensações, que mal seria possível constatar o que de nós foi somado a outra substância. Mas, qual foi ela? Como foi que operou? Gostamos? Não gostamos? A primeira questão, ainda que mal pronunciada, é inescapável.

3 No original: “a group dynamic, a social situation, a change of energy, a raised consciousness”

Depois dela, dessa primeira ruptura que cinde cada um(a) em seu juízo íntimo, segue-se uma avalanche de pequenas negociações. Talvez a lembrança de uma informação anterior; talvez a impressão de um terceiro (eu, a primeira; a obra, a segunda). Meu gosto conforma-se nesse caldo, em que pesam desde as opiniões vizinhas, aparentemente descompromissadas, até as leituras profissionais, o campo de valores da crítica especializada que elegeu aquela obra e não outra e, assim, construiu sua própria narrativa sobre ela, por vezes, desenhando algo novo. É o que pode a obra cênica; o que justifica seu ato criativo: gerar um território de reverberação singular, uma zona de provocações ou de conformidades. Ser impressionante. Ser comentada. E ser esquecida.

Para esclarecer as minúcias desse processo, permito-me um quadro mais escandaloso. Imagine o encontro de dois rios amazônicos. O barro que segura a velocidade das águas de um lado, resistindo à temperatura diferente, e a densidade particular do fluxo do outro lado, numa confluência de líquidos de tonalidades diversas. Ou imagine a chegada de uma onda que faz vazar o leito antes mais calmo; as águas, agora, batendo-se numa pororoca que carrega galhos, troncos, restos de sementes, peixes e pequenas rochas. A ação continuada de uma apresentação cênica pode ser mais silenciosa (no fenômeno natural, nesse estrondar das águas elevadas, quando vem a quietude após o primeiro ruído distante, é melhor procurar abrigo, pois a força gigante das águas virá a seguir, e o risco pode ser grande) ou fazer-se notar de modo eloquente, audacioso e rebelde. Ainda assim, há a grande natureza ao seu redor. A floresta, que irá devorar aquele evento, até que venha o próximo. A longevidade da junção entre os rios Negro e Solimões, persistindo por gerações, até que ali não passe mais um barquinho sequer, nenhum testemunho de sua esquisita beleza. O mundo, indo adiante, em transformações imprevisíveis. Nós, desaparecidos.

A operação da recepção, nos limites da produção contemporânea, ciente da mutabilidade da história, não é um processo simples. “Não há mais uma direção única, na verdade não há mais direção,” resume Danto (2006, p. 139). A afirmativa causa espanto, uma vez que costumamos balizar a importância da arte na prerrogativa de que houve um investimento de alguns, o trato sobre a matéria com o emprego de maestria e técnica, até a oferta de um objeto diferente. Danto não nega os modos de criação que levam à produção do objeto

de arte, nem o sistema que circunda sua existência e induz o seu valor. O que o crítico e professor de filosofia norte americano quer discutir é que, nas produções artísticas atuais, abre-se mão da necessidade de responder aos termos estéticos que davam contornos aos objetos e estabeleciam modelos seguros para sua fruição, compreensão e consumo. As teorias totalizantes mostram-se insuficientes para descrever as novas questões postas pelos(as) artistas. Assim, cumpre observar os diálogos entre os(as) fazedores(as) e os(as) espectadores(as) – sejam eles(as) especialistas ou não – mediados pelo encontro que o ato artístico promove, no terreno nada puro do mercado, para teorizar sobre o papel social do(a) artista e sobre sua arte.

Isso vale também para nós, o público comum. Somos colocados diante de um espetáculo cênico cientes de que os limites estão ali para serem infringidos, no campo ampliado do evento. No entanto, é impossível alienar a nossa reflexão crítica, ainda que exista no discurso da obra, ou nos relatos do(a) artista sobre sua criação, todo tipo de ataque às formulações que substanciaram um comportamento moderno do fazer artístico. Em outros termos, somos provocados a agir sobre a recepção, completando sentidos e nos movendo de algumas certezas dadas pelo nosso próprio gosto ou pelos recursos que possuímos para formular o que sentimos diante daquilo que nos é apresentado. Este é o novo pacto que sustenta a escolha de irmos nos dias de hoje ao teatro: a passividade precisa ser deixada de lado na medida que a cena vaza do seu espaço convencional, tal e qual a subida das águas no rio Araguari, no choque das correntes fluviais com as águas oceânicas.

A assunção do protagonismo do(a) espectador(a), por outro lado, não significa a incoerência do artista diante de sua criação. Danto (Op. cit.) irá completar que a morte de uma estética da forma em favor de uma estética do sentido significa a derrocada de um projeto de artista enquanto um herói cultural, posto que este passará a assumir a divisão da artesanaria com outros(as) colaboradores(as) (tenhamos em mente os *ready-made* de Marcel Duchamp, ou mesmo a produção industrial dos objetos de Donald Judd) (DEGEN, 2005). Num gesto extremo, a autoria partilhada convoca o(a) espectador(a) propriamente dito(a), como no caso das criações de arte participativa de Lygia Clark. Ainda que em referência a outro contexto, Benjamin (2012) define este tipo de prerrogativa da obra diante do meio social sugerindo a

eliminação das fronteiras entre intérprete e ouvinte, assim como entre técnica e conteúdo, sendo que caberia aos artistas oferecer maneiras dos(as) espectadores entrarem em contato (e colaborarem) com os processos de produção. Nos termos do autor: “Antes, pois, de perguntar qual a posição de uma obra literária em relação às relações de produção da época, gostaria de perguntar: qual é a sua produção dentro dessas relações?” (Ibid., p. 131). Seu exemplo maior é Bertolt Brecht.

Por certo, a dimensão presencial das artes da cena faz com que o aspecto participativo seja central. Entretanto, a ênfase na atual implicância da expectativa notável na programação da MITsp 2019 corresponde a preocupações que ecoam momentos históricos anteriores, mas diferindo destes, segundo Bishop (2012), em virtude de sua disposição de resistência em face do avassalador avanço do pensamento neoliberal que caracteriza as relações no tempo presente mais do que em qualquer outro tempo. A lógica neoliberal também apresenta-se no mundo das artes cênicas disseminando os valores do individualismo, do voluntarismo, do empreendedorismo e do mercado, quadro que evidencia a urgência da reconstrução dos laços entre a cena e a sociedade.

Uma via de confronto ao atual contexto é a produção teatral em coletivo, exemplificada pelo Forced Entertainment, um grupo de seis artistas que trabalham juntos desde 1984 e ao redor do qual se reúnem eventualmente outros colaboradores. Nesse período de mais de trinta anos, o Forced Entertainment construiu uma identidade de grupo relacionada a Tim Etchells como encenador, assim como aos atores e atrizes ali reunidos; ao mesmo tempo, preservando as diferentes tendências estéticas de cada componente. Talvez dessas visões plurais sobre a linguagem derive a diversidade de propostas cênicas que o grupo inglês têm explorado, assim como a polifonia de estilos de interpretação que notamos na cena. Essa variabilidade, contudo, permite que sejam reconhecidos os traços de um modo próprio de fazer, inspirado nas formas culturais performativas para além do teatro de texto mais tradicional, entre elas, o cabaré, a comédia física, as formas ligeiras (o *vaudeville*, a cena musicada e o *show* de talentos), assim como a arte da performance e a cultura de massa (representada pelos programas de televisão e *game shows*). A seu modo, os artistas do Forced Entertainment vão misturando as fronteiras entre as artes da presença, forjando um estado cênico em que reconhecemos

peças reais no palco, agindo em tempo real, embora carregando certo grau de citação, avesso ao modo naturalista de atuação.

Real Magic, dirigido por Tim Etchells, reúne vários dos pressupostos que tornaram o grupo reconhecido na cena inglesa e internacional. Criada de modo colaborativo, traz na improvisação seu motor e modo de construção, tendo começado com os artistas reunidos numa sala de ensaios sem saberem exatamente o que viria depois. Para Etchells, Richard Lowdon, Jerry Killick e Claire Marshall, atravessar a oposição entre texto e teatro improvisacional é um desafio produtivo, uma vez que a palavra e a narrativa serão criadas em processo e por todos; o diretor finalizando a escrita ao mesmo tempo que experimenta concretamente os demais materiais compositivos (TIM..., 2017).

Enquanto em outras peças do grupo a narrativa aparece de maneira mais completa (como em *The Notebook*, montagem inspirada no romance da húngara Ágota Kristóf), nesta ela é sintética e quase crua, dependendo da materialidade dos elementos de cena, dos figurinos, da espacialidade e das sonoridades, mais do que de um conceito ou ideia implícita ao evento. A fábula, em *Real Magic*, se resume a pouco mais que um argumento disparador – “tentar o impossível: ler a mente de outra pessoa,” nas palavras do encenador. A banalidade do fragmento, repetido em *looping*, leva à descoberta de texturas e fluxos de energia diferentes. Assim, inexiste um arco de desenvolvimento do tema; ao contrário, a repetição e as pequenas diferenças conduzem os desdobramentos dessa micro cena até seu esgotamento.

A implicação política do espetáculo reside na lida dos *performers* com a rigidez da estrutura, para discutir o que ainda pode ser mudado dentro dos sistemas que nos encarceram. O impossível e a esperança disputam em cena, transformando o jogo em uma espécie de armadilha para os atores, desafiados a inventar e a reafirmar seu envolvimento, sua crença, com o mínimo de recursos disponíveis. A proposta replica a poética do grupo na mistura entre comicidade, tragicidade e momentos de enlevo. Etchells resume:

O trabalho pode ser desafiador, pode ser provocativo, ele pode ser difícil, mas eu acho que a outra coisa que ele normalmente é, é engraçado, e nós amamos a combinação dessas coisas. Que algo pode ser bastante questionador, ou muito agressivo, e então, dez minutos depois, hilário ou divertido e cômico. Eu penso que essa dança entre problema e sem

problema, ou entre o cômico e o trágico, ou entre algo de dolorido e provocador e o leve, superficial, o descartável, este tipo de dança entre essas coisas ou texturas é novamente muito próximo do coração do trabalho. (THE WINNER..., 2012, n.p., tradução nossa)⁴

Contra a era do individualismo exacerbado, a dinâmica coletiva atravessa o grupo, desenhando seu jeito de criar e determinando tanto a estética da cena quanto o tipo de conexão buscada com a platéia, para falar do momento em que vivemos.

Também interessadas no humor e no escárnio como saídas para os impasses atuais, as bailarinas e coreógrafas Marcela Levi, carioca, e Lúcia Russo, argentina radicada no Rio de Janeiro, criaram *Boca de Ferro*, proposta de dança contemporânea performada por Ícaro dos Passos Gaya. As criadoras descrevem seu trabalho como “deboche experimental”, citando Marquês de Sade para falar de um tipo de dança *remix*, sem narrativa e repleta de apropriações de outros universos culturais; construindo-se por cortes e atravessamentos, que produzem um efeito de inacabamento. A corporeidade é grotesca, desconcertante e raivosa, lembrando de fato o tipo de excitação lúbrica que poderia ser descrita como um “choque dos átomos voluptuosos [...] que inflama as partículas elétricas que circulam na concavidade dos nervos” (SADE, 1998 apud CARNICERO, 2012, p. 7, tradução nossa)⁵. A codificação dos movimentos não está em primeiro plano, uma vez que não é um corpo que executa, mas que parece inflamar-se com fúria, sendo crispado pela experiência.

Ocupando o palco junto com os(as) espectadores, a ação de Ícaro dos Passos Gaya é um ato de invasão: a relação entre os corpos ali presentes não é permeada pela busca de um ajuste gradual entre condutas, mas por um despejado de fluidos corporais e espasmos, igualmente sensual e repugnante. O prazer formal, conduzido e contido e o virtuosismo do(a) bailarino(a),

4 No original: “The work can be challenging, can be provocative, it can be difficult, but I think that the other thing that it usually is, is funny, and we love the combination of those things. That something can be quite troubling, or quite pushy, and then ten minutes later, hilarious or funny and comical. I think this dance between problem and no problem, or between the comical and tragic, or the sort of painful and provocative and the light, superficial, the throwaway, this kind of dance between these things or textures is again very close to the heart of the work.”

5 No original: “le choc des atomes voluptueux [...], embrasant les particules électriques qui circulent dans la concavité de nos nerfs”

duas instâncias frequentemente associadas à forma artística hegemônica da dança, cedem lugar à rebeldia, à citação e à caricatura. Na mesma medida, somos expulsos das cadeiras confortáveis do teatro e compelidos a, em vez de contemplar os movimentos a uma distância segura, absorver em *close up* e ao embalo do brega paraense uma gestualidade excessiva, quase impossível de reproduzir. Como consequência, as normas da partilha estética são rompidas e nos vemos aproximados, público e *performer*, por um princípio de vida meio irracional, descontrolado, dinâmico e pulsante. Exercitar a aproximação entre coisas antes separadas para ver o que resulta dessa fricção, segundo as artistas, é exatamente o caminho criativo de interesse da Improvável Produções, nome do coletivo e produtora de dança conduzido pelas duas.

A questão que permeia o acontecimento de *Boca de Ferro* é a recusa da dança enquanto produto e a defesa de um lugar de resistência diante da precariedade dos meios que circundam a produção em dança no Brasil e, pode-se dizer, diante também da precariedade dos próprios sujeitos no meio social. A abertura da dança contemporânea a esse tipo de proximidade emergente da “performatividade como um ato de invasão” (LEVI; RUSSO, 2018, n.p.) dos espaços individuais é para as artistas a expressão do tipo de atrito vivido no contexto nacional e, em especial, no dia a dia carioca. Resulta daí que o *performer* não é mais portador de um corpo organizado, um sujeito afirmando-se através de um princípio de identidade enquanto unidade coerente e contínua, mas uma multiplicidade de pessoas, em eclosão incessante, que provoca reações de desconcerto e de surpresa nas testemunhas ao seu redor. Essa perda de contornos, se por um lado escancara uma crise do sujeito, ao mesmo tempo gera uma desapropriação do sentido de si mesmo, para dar expressão ao diverso, aos outros, às “existências infernais e desejanter”, nos termos das coreógrafas.

Também pautada nessa espécie de estética da escassez, Alice Ripoll apresenta *Cria*, com a Cia Suave, um grupo de dançarinos formado após o espetáculo *Suave*, de 2014. Conforme o pensamento do geógrafo brasileiro Milton Santos, a escassez patrocina a criatividade; cálculo improvável que se confirma nesse conjunto de *performers* em sua maioria criados na Penha, no Rio de Janeiro, que se agita numa mescla de vocabulários, da dança do passinho ao bate cabelo do *show* travesti; do funk à dancinha, ao afro e à improvisação de contato, e do *beatbox* à conversação cotidiana e ao gramelô

teatral. O olhar coreográfico de Alice Ripoll se fortalece nessa soma de componentes tão diversos que parecem sintetizar os resultados do processo que Santos (2007) denomina por farsa da globalização: se não há nenhuma perspectiva de unidade possível num projeto de mercado global que relega à miserabilidade a maioria da população mundial, nossa fragmentação e nossa esquizofrenia seriam, malgrado o colapso de um saudosos contrato de nação ou de uma ideologia do progresso, um discurso potente e uma resposta a considerar. Santos (Ibid., p. 7) postula: “Oferecemos mais que o estático, porque oferecemos aquilo que não pode [...] ser objeto de redução. Que são os corpos, os nossos corpos como gente, que não são redutíveis”

O termo “precário”, análogo a “escasso”, comenta essas novas formas de vida e de expressão que emergem do meio social em resposta aos estados de vulnerabilidade que se sobrepõem aos princípios de totalidade e de realidade, conforme sugere Bourriaud (2009), definindo a própria condição da contemporaneidade. Em termos da criação artística nacional, a precariedade é também um chamado urgente diante da condição aflitiva imposta pelo capitalismo pós-global que se manifesta em todas os setores; além de configurar um dispositivo precário de reflexão sensível sobre a situação contingente e instável de nossas vidas, relações produtivas e práticas sociais e políticas.

Mais uma vez é no corpo explosivo, inventando outros padrões de movimento, que vemos essa força insistente de propagação, de algo que não quer desistir e vai se impondo sem permissão e sem medida. A mistura proporcionada por *Cria* entre ironia e prazer, típica das danças urbanas, em conjugação com o teatro e a dança contemporânea, carrega da rua para dentro do teatro uma virtuose motora, encarnada nas presenças inusitadas de jovens negros e mulatos que carregam sinais de gênero fraturados, distantes dos padrões de beleza e convivência amplamente aceitos. Cabe ao público receber essa forma de produzir uma dança teatral que adquire caráter político, se entendermos o apelo de *Cria* à revisão dos lugares já validados da dança contemporânea, encontrando no centro da cena pessoas que, de modo geral, não estariam protagonizando a exposição de suas próprias vivências e desejos, em sua agressiva euforia. Está na nossa mão descobrir essas presenças, de uma subjetividade própria, e escutar sua urgência.

Mas, o que acontece na nossa existência ordinária que nos impede de ver o que está diante dos nossos olhos? Fora do palco, as articulações entre coisas, pessoas, espaços e ações são tão contínuas e indistintas, tão naturalizadas, que escapam à nossa esfera de considerações. Pensando bem, circulamos velozmente num bioma restrito e tomamos nossas referências e valores exíguos como baliza para um universo de outras arquiteturas e figuras que nos circulam, mas parecem estar para além dos nossos interesses. Simplesmente não vemos e, assim, excluímos essas ocorrências do real e impedimos sua discussão coletiva. A evidência de seus efeitos, entretanto, torna-se mais eloquente no destaque espaço-temporal da cena, que se transforma numa espécie de suporte para uma dimensão renovada dessa série de fenômenos e sujeitos antes silenciados.

A prática da expectativa, comenta a autora e educadora norte-americana Jill Dolan (2013), irá evidenciar não apenas o mundo ao nosso redor, mas como percebemos o mundo, ou seja, nossas lentes, nossos modos de ver e receber. Para Dolan, uma espectadora e crítica feminista, essas lentes que limitam a apreensão de cada um(a) estruturam nossa atenção por meio de edições, enquadramentos, ângulos e outras escolhas compositivas que transmitem (e, portanto, também imaginam perspectivas) valores e relações a respeito de gênero, raça-etnia e classe. Cientes disso, nos tornamos críticos responsáveis pela ampliação desses limites culturais e, dessa forma, passamos a decidir sobre o que se produz e se consome, rompendo o protagonismo do que ela denomina por ponto de vista masculinista, aquele que opera em defesa dos valores brancos, masculinos, europeus, heterossexuais e letrados, para ficar com alguns dos seus nortes ideológicos e agentes hegemônicos. Interessante notar que este ponto de vista não está investido apenas no julgamento dos homens, brancos, estudados, de origem europeia e heterossexuais, mas nos encorajam a dar continuidade a este discurso, objetivando a partir de seu vocabulário a nossa própria recusa ou entusiasmo diante do que fruímos (Ibid.). Dolan sugere ainda que nossa apreensão não se restringe ao conteúdo de uma performance, mas é extensivo ao momento e local da experiência, que contribui para prover o *habitus*, ou o conjugado das práticas de gosto que fornecem o complexo contexto sociológico e cultural dentro do qual nós, o público, reagimos.

Algumas obras não apenas apresentam as dimensões de gênero, raça-etnia e classe “naturalmente” dispostas, mas trazem intencionalmente o estranhamento de seus termos, indicando o aspecto construído das identidades e a mutabilidade de seus processos históricos de formulação – as ações que forjam seus sentidos e, contrariamente, as ações que promovem outras acepções sobre as pessoas e as estruturas socioculturais. Na cena, as hierarquias entre os papéis sociais são testados e, no melhor dos panoramas, podem ser questionados e reconfigurados. As estratégias espetaculares, elas mesmas convencionadas, servem então como denúncia do sistema coercitivo atuante nas grandes estruturas e nas pequenas dimensões, em que o privado e o público se interceptam e se contaminam, traduzindo-se em preconceitos e privilégios.

Assim como desejado na perspectiva da espectadora feminista, *MDL-SX_Motus* coloca em xeque os critérios de passabilidade que circundam as definições de gênero e como os casos não-descritíveis pela norma significam uma ameaça à economia do conhecimento, escapando às classificações binárias e demonstrando a arbitrariedade de tudo o que cabe nas terminologias. Poder e não poder ver; conhecer e desconhecer: a semiescuridão que circunda a cena construída pela companhia italiana Motus revela para nós um mundo intermediário, entre o laboratório e o clube noturno, ao mesmo tempo que os *close ups* da imagem da *performer*, projetada ao fundo, trazem à tona os sinais de um corpo andrógino, nem masculino nem feminino, testemunho da fragilidade de toda a verdade biológica. A visibilidade que é oferecida ao público tangencia o escândalo do exibicionismo autobiográfico, mas permanecem sustentados os limites da ficção no jogo entre ator/atriz/personagem. Vida ou arte? “Hierarquias! Hierarquias! Elas existem em qualquer lugar, mas especialmente nos vestiários”⁶, conclui Silvia Calderoni, nos levando a observar como a compreensão sobre a própria identidade e o lugar social a ela atrelado, tanto na vida comum quanto no teatro, é confrontada pela experiência íntima de um corpo que dinamita os sinais ditos masculinos e femininos, aqueles que asseguram o dimorfismo sexual segundo o sistema binário que nos constrange e domestica.

6 No original: “Hierarchies! Hierarchies! They exist everywhere, but specially in LOCKER ROOMS”

“Um planeta contendo dois mundos”⁷, é como a *performer* descreve a si mesma no espetáculo assinado por Enrico Casagrande e Daniela Nicolò. O relato performado de *MDLSX_Motus* acompanha a progressão da uma experiência de gênero desde as tentativas malogradas de ajuste aos padrões binários correntes até o exercício da mudança de sexo e, a cabo, a assunção de uma existência em trânsito, talvez, intersexos. Nos é permitido confrontar o passado da narradora (oferecido pelos registros em vídeo, produzidos de maneira caseira) com as atitudes do presente da cena, ferozes e impulsivas ações do corpo, desdobrando-se em comportamentos e gestualidades ambíguos em termos de gênero; o que produz um choque de narrativas que escancara o sofrimento inerente à necessidade de cabermos nos lugares designados. A dinâmica da ideologia em operação é pouco a pouco explicitada: a promessa de reconhecimento pelos nossos pares, evitando as punições por sermos a exceção (porque sabemos os custos do não reconhecimento), nos induz à assinatura de um contrato de convivência em que a heterossexismo (não um comportamento sexual hetero, mas um regime político) regerá os encontros e interações de tal forma que a estrutura – aparentemente exterior a nós – é tornada parte constituinte da subjetividade de cada um e cada uma. A teatralização das ações é a solução para não perecermos diante de um mundo de mascaramentos e preconceitos.

Silvia Calderoni é mestre de cerimônias do processo de transformação experimentado, ao mesmo tempo que sujeito do trânsito, VJ e DJ do espetáculo. As músicas compõem um percurso singular, servindo para demarcar a passagem do tempo com os sucessos que embalam cada período, além de comentarem as infinitas invenções e contradições sobre o que é ser homem, mulher, *gay*, lésbica, seu amores, desejos e aflições. Em sequência, títulos sugestivos como “Despair” (*Yeah Yeah Yeahs*), “Step” (*Vampire Weekend*), “Everyday” (Buddy Holly), “One Hit” (*The Knife*), “River” (*Ibeyi*), “In the Room Where You Sleep” (*Dead Man’s Bones*), “Coin-Operated Boy” (*The Dresden Boys*), “This is Not a Song, It’s an Outburst: Or, the Establishment Blues” (*Rodriguez*), “Witches! Witches! Rest Now in the Fire” (*Get Well Soon*), “Nancy Boy” (*Placebo*), “Up Past the Nursery” (*Suuns*), “Road to Nowhere”

7 No original: “One planet containing two worlds”

(*Talking Heads*), “Kelly Watch the Stars” (*Air*), “Lola” (*Krisma*), “Human Fly” (*The Cramps*), “Open Up Your Eyes” (*Unkle*), “A Real Hero” (*College & Electric Youth*), “Imitation of Life” (*R.E.M.*) e “Please, please, please, let me get what I want” (*The Smiths*) vão sendo tocados, evocando estados e emoções que apenas as palavras da narradora seriam incapazes de descrever: “Emoções? Na minha experiência elas não são descritas por palavras isoladas. Estas nunca são suficientes”⁸, ela reconhece. Na trama cerzida pela música pop, também um produto cultural de massa, a postura dissidente aproxima-se da lógica de consumo na mesma medida que a lírica, o drama e a épica se fundem no tecido dramatúrgico. Em meio a estas pequenas fábulas, existenciais, mas com *ethos* totalizantes, emergem as palavras de Beatriz Paul Preciado entrevistada por Alejandro Jodorowski, sinalizando a influência da teoria *queer* nos debates sobre identidades complexas em diferentes esferas sociais, não apenas na acadêmica.

A provocação de *MDLSX_Motus* nos lança no campo de uma compreensão *queer* das identidades de gênero mais fluida e contestatória em relação à ilusão de substância atrelada à regra heteronormativa. O corpo andrógino é estruturante do acontecimento cênico, deslizando entre a confissão e a enunciação épica num tipo de encenação que não elimina de nossa vistas os elementos de construção da própria cena. Desse modo, *MDLSX_Motus* desnatura o heterossexismo, assim como os mecanismos de ficcionalização do teatro, que implicam diretamente nos processos de empatia que envolvem a plateia. Também no mecanismo cênico de *MDLSX_Motus*, a orientação *queer* desbanca alguns acordos de representação do corpo e dos sujeitos, entre eles, a idealização do corpo erótico, a identificação entre os gêneros da(o) intérprete e da figura ficcional e a (falsa) neutralidade de gênero da plateia. Assistindo ao espetáculo, nos movemos entre a acomodação aos modelos aceitos socialmente, a atração pelo exotismo – o diferente exposto na cena – e a aceitação ampla da problemática real vivida pelos trans, não binários e agêneros, bem como das nossas pulsões desviantes pessoais.

Denunciar o pensamento hetero, conforme descrito por Monique Wittig, escritora e teórica feminista francesa, significa ainda reivindicar outra forma

8 No original: “Emotions? In my experience they aren’t covered by single words. They’re never enough.”

de comunidade, bem como outras modalidades de intervenção política, não pautadas nos processos e grupos identitários fixados, tampouco numa ideia de democracia baseada na designação de alguns representantes que falam por uma maioria. Emerge, num quadro mais amplo, um sentido menos essencialista de humanidade, que logra aproximar natureza e cultura, assim como corpo humano, devir-animal e projeções *cyber*. Em relação à composição de uma ação conjunta insuflando a construção de uma comunidade de cidadãos, a pauta *queer* não pressupõe a aceitação e a inclusão de todos e todas, mas a repulsa absoluta a quaisquer autoritarismos e convenções que justifiquem a condição abjeta de quantos forem.

Por sua vez, em se tratando de uma reunião de espectadores, espectadoras e espectadorxs em razão de uma performance artística, o assunto ganha proporções interessantes. Se somos todos múltiplos, o princípio de convivência deve ser o dissenso. Mas, que tipo de corpo social, mesmo que provisório, emerge das práticas teatrais que levam a termo o acolhimento na própria obra das contradições e dos desacordos? Sem somente espelhar a sociedade, mas tratando criticamente suas restrições e projetando futuros diversos (FRIQUES, 2018), são criações artísticas que imaginam um novo tipo de coalizão entre os sujeitos, por exemplo, negando separações ontológicas fundadoras da forma espetacular, como a oposição entre atividade e passividade com vistas à construção mais horizontal dos conhecimentos.

Bishop (2012) sugere que experiências potencializadoras desse tipo de colaboração vão da invenção de formas de **fazer com**, seja engajando a criação no meio social (sua temporalidade e sua territorialidade), seja convocando dimensões afetivas e sensoriais na linguagem do espetáculo à exposição pelas próprias criações das relações de produção e os modos de fazer que fomentam suas ecologias, problematizando as formas de poder ali apresentadas. As diferentes propostas destacadas neste texto – *Real Magic*, *Boca de Ferro*, *Cria* e *MDLSX_Motus* –, entre outros espetáculos oferecidos nesta MITsp, deslegitimam a assimetria entre plateia e palco – tanto o *voyeurismo* do primeiro diante do segundo, quanto o predomínio discursivo dos artistas em relação à nossa propalada mudez de espectadores(as). Assim, restabelece a potência de criação de situações presente nesses dois polos, em virtude da sustentação de uma tensão necessária no jogo de forças entre as críticas artística e social.

É por meio do exercício da mediação representativa promovido por esses espetáculos, atentos à distância flagrante entre as formas sensíveis de fazer arte e os seus efeitos (pouco previsíveis) nas formas sensíveis de recepção, que podemos nos emancipar de uma força crescente no Brasil e no mundo que insiste em nos impor uma lógica imbecilizante. Essa força, que captura as armas que guardamos contra o império alienante da mercadoria, age suprimindo das imagens sua eficácia estética, assim como omite das aparências sua densidade, dominando por meio do apagamento dos dissensos, como se houvesse um só regime de interpretação dos fenômenos. Contra ela, encontramos nessas obras cênicas não um objeto a ser consumido, mas um projeto coelaborado, sempre infindo. São espetáculos que nos conduzem a enxergar cores diversas, para além dos rosas e azuis, resistindo às afirmativas homogeneizantes de quem insiste em impor sua atividade dominadora, nos relegando a uma passividade mental e material. No ótimo resumo escrito por Rancière (2012, p. 49): “O dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum”
Contra a evidência, o possível. Nós, o público, encontramos em *Real Magic*, *Boca de Ferro*, *Cria* e *MDLSX_Motus* – sem pasteurizar as especificidades dos(as) agentes e das instituições envolvidas – um termo intermediário entre nós e os(as) artistas que serve para além das obras cênicas, renovando o laço entre cada indivíduo e a coletividade na produção de paisagens libertadoras nunca imaginadas, a serem experimentadas desde agora.

Referências bibliográficas

- BISHOP, C. **Artificial hells**: participatory art and the politics of spectatorship. London: Verso, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/1EOfZcf>. Acesso em: 3 dez. 2018.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BOURRIAUD, N. Precarious Constructions: answer to Jacques Rancière on art and politics. **Open. Cahier on Art and the Public Domain**, Amsterdam, n. 17, p. 20-37, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2Yxo9oK>. Acesso em: 3 jan. 2018.
- CANDONI, C. Le manifeste de Gand de Mino Rau. **Sceneweb**, Paris, 8 juil. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2KmVqu2>. Acesso em: 18 dez. 2018.

- CARNICERO, C. *A filosofia elétrica de Sade*. 2012. Projeto de Pesquisa (Pós-Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2OMZSGU>. Acesso em: 28 dez. 2018.
- DANTO, A. C. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da História. Tradução Saulo Krieger; Posfácio Virgínia H. A. Aita. São Paulo: Edusp; Odysseus, 2006.
- DEGEN, N. (ed.). A filosofia da arte: entrevista com Arthur C. Danto. Tradução Joaquim Toledo Jr. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 73, p. 127-132, nov. 2005. Doi: 10.1590/S0101-33002005000300009
- DOLAN, J. **The Feminist Spectator in action**: feminist criticism for the stage & screen. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- FRIQUES, M. S. Transgêneros teatrais: práticas de liberdade na cena brasileira. **Revista Aspas**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 41-97, 2018. Doi: 10.11606/issn.2238-3999.v8i1p41-97
- LEVI, M.; RUSSO, L. RFI convida Marcela Levi e Lucía Russo: crise no Brasil está esgotando a criação na dança. [Entrevista cedida a] Silvano Mendes. **RFI**, [s. l.], 19 jun. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2YSfexA>. Acesso em: 29 dez. 2018.
- RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- SANTOS, M. Entrevista com o professor Milton Santos. [Entrevista cedida a] Marina Amaral, Sérgio Pinto de Almeida, Leo Gibson Ribeiro, Georges Bourdoukan, Roberto Freire, João Noro, Sérgio de Souza. **PADÊ: estudos em filosofia, raça, gênero e direitos humanos**, Brasília, DF, v. 2, n. 1, p. 1-40, 2007. Disponível em: <https://bit.ly/2OORTsL>. Acesso em: 3 jan. 2018.
- THE WINNER of International Ibsen Award 2016: Forced Entertainment. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (15:40 min). Publicado pelo canal Nationaltheatret Oslo. Disponível em: <https://bit.ly/2OM96mJ>. Acesso em: 29 dez. 2018.
- TIM Etchells – Forced Entertainment. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (10:18 min). Publicado pelo canal DigitalTheatrePlus. Disponível em: <https://bit.ly/2MgoFkH>. Acesso em: 29 dez. 2018.

Recebido em 05/04/2019

Aprovado em 15/04/2019

Publicado em 30/08/2019