



O teatro em fuga ou Quando o teatro escapa de si mesmo

Verônica Gonçalves Veloso¹

Resumo

O texto apresenta a análise concisa de três obras presenciadas no Festival de Avignon em 2013, que podem ser consideradas modalidades cênicas que escapam do território teatral. Observando a noção de teatralidade no limiar entre a realidade e a ficção, as obras analisadas enfatizam um deslocamento de interesse dos procedimentos criativos relacionados à cena para ações direcionadas ao espectador.

Palavras-chaves: Espectador; Presença; Teatralidade.

Abstract

The text presents a concise analysis of three works presented in the Avignon Festival in 2013, which can be considered scenic modes that escape the theatrical territory. Considering the notion of theatricality on the threshold between reality and fiction, the works analyzed emphasize a shift of interest from creative procedures related to the scene to actions directed to the spectator.

Keywords: Presence; Spectator; Theatricality

Nesse texto, faço a análise concisa de três obras apresentadas no Festival de Avignon 2013, na França: *Remote Avignon*, de Stefan Kaegi; *La porte du non-retour*, de Philippe Ducros, e *Exhibit B*, de Brett Bailey. Procuro descrever fragmentos dessas obras, destacando características passíveis de serem tomadas como princípios operadores de ação que, futuramente, servirão de mote para a criação de novas ações artísticas.² Optei por nomear tais práticas de **ações artísticas**, termo que abarca diferentes modalidades cênicas de caráter híbrido, possíveis de serem realizadas por toda e qualquer pessoa, que colocam o espectador como sujeito da experiência. No livro *Cenários Liminares: teatralidades, performances e política*, Ileana Diéguez Caballero

¹ Verônica Veloso é doutoranda na área de Pedagogia do Teatro, sob orientação de Maria Lúcia Pupo. É mestre pela ECA/USP, onde também se graduou. Integra o Coletivo Teatro Dodecafônico.

² No projeto de pesquisa *Ações artísticas na cidade: processos, reações e vestígios*, busco refletir sobre os modos de operar da cena contemporânea e desenvolver recursos para que a escola e outras esferas educacionais incorporem a contemporaneidade no seu campo de trabalho. A partir de uma seleção de obras de referência, buscarei apreender princípios operadores capazes de engendrar novas ações artísticas em diferentes contextos: escolas, oficinas de curta duração e junto ao Coletivo Teatro Dodecafônico. A hipótese que se apresenta desloca o foco do ensino e aprendizagem do teatro para ações performativas, breves, realizadas no espaço público, que coloquem o espectador no centro do acontecimento cênico.

utiliza o termo ação artística para se referir a algumas práticas que ultrapassam os limites do teatral e exploram recursos da *performance*, do ativismo e da arte-ação.³

Caballero opta pelo termo “práticas cênicas”, utilizado por Julia Kristeva, para se referir ao conjunto de modalidades cênicas que não representam nem partem de um texto dramático prévio, com caráter processual, temporal e não objetual. Tais práticas se configuram como escrituras cênicas e *performances* experimentais, que se abrem para um território não teatral. Na esteira apresentada por Richard Martel, no livro *Art-Action*, trata-se de pensar a arte como ação que propõe situações de convivência entre cidadãos, e deles com o espaço. Não se trata de proposições cênicas ou criação de encenações para serem apreciadas pelo público, mas de proposições artísticas ao alcance de todos, inclusive dos não artistas, que despertem um olhar estranhado para nossa relação com a cidade e para seu modo de operar. Há, portanto, um deslocamento de interesse dos procedimentos de criação cênica para procedimentos de ação direcionados ao espectador. A operação cênica é entendida como operação no imaginário, que se desloca da observação para a colocação em situação, do ator para o espectador, da fruição de uma obra para a criação conjunta, imaginária e pessoal.

Passo aos exemplos. O primeiro deles, *Remote Avignon*, é um *audiotour* criado por Stefan Kaegi, membro do coletivo alemão Rimini Protokoll, junto a uma equipe de dramaturgos, desenhistas de som e produtores.⁴ Trata-se de um percurso de duas horas realizado na cidade de Avignon, no qual cinquenta pessoas, munidas de fones de ouvido, recebem comandos que orientam seu deslocamento, suas ações e seu olhar. O trajeto iniciava-se no cemitério, passava por um estacionamento, um supermercado, adentrava os muros da cidade, percorria os corredores e pátios da Universidade, ruelas escondidas, ruas movimentadas, praças, o interior de uma igreja e de um teatro. A princípio, uma voz feminina conduzia os participantes, uma voz sem corpo, que tomava emprestado o corpo do público para perambular pela cidade. Essa voz não pertencia a uma mulher real, mas a um *software*: era uma voz produzida por um

3 Termo empregado pelo canadense Richard Martel nos estudos sobre *performance*, nos quais investiga a arte como ação e a ação na arte. Para ele, “arte-ação é um conceito aberto pelo qual poderíamos designar as práticas artísticas que ocorrem frequentemente ‘ao vivo’, operando uma estetização ou uma investigação de uma relação com público, um espaço, ou um espaço público, social, ético” (tradução minha de nota de rodapé do livro *Cenários Liminares*, 2011, p. 77).

4 Rimini Protokoll é um coletivo formado pelos encenadores Helgard Haug, Stefan Kaegi e Daniel Wetzel. O coletivo trabalha no limiar entre a realidade e a ficção, desenvolvendo pesquisas sobre situações existentes, dialogando com espaços reais e convidando não atores para suas encenações. Maiores informações no site: www.rimini-protokoll.de.

computador, embora falasse bem perto de nossos ouvidos. Era uma voz que vinha do futuro, do tempo em que as máquinas terão substituído os homens, e que pretendia nos conectar com o passado para nos fazer viver intensamente o presente.⁵

A questão temporal está presente desde o nome do *audiotour*, *Remote Avignon*, até os assuntos sugeridos pelo áudio. *Remote* remete a tudo o que é remoto, passado, a começar pela cidade antiga de Avignon, cercada de muralhas; refere-se também ao controle remoto, dispositivo associado às inovações tecnológicas. Além de veicular o texto, falado inicialmente por Margot (voz feminina) e, posteriormente, por Bruno (voz masculina que substitui Margot em certo momento do percurso), o áudio incorporava sonoridades ambientes que nos faziam olhar ao redor em busca das fontes sonoras – aparentemente tão reais – que nos envolviam. Alguns exemplos desse ambiente sonoro eram o som de uma bola quicando dentro de um pátio da universidade, aliado às vozes de jogadores ausentes do espaço real; uma multidão que aplaudia o trajeto do público na saída da universidade, e uma legião de manifestantes em torno dos participantes do *audiotour* que, por sua vez, recebiam o comando de ocupar uma rua, com atitude de reivindicação.

O fator mais curioso dessa experiência foi constatar a ausência de atores e artistas em geral na condução do processo, seguindo o modelo bastante explorado por Janet Cardiff.⁶ Nem mesmo a voz que conduzia os participantes possuía algum resquício de aura artística. Junto a isso, a ausência da obra como objeto concreto também pode ser motivo de discussão, uma vez que não existe texto prévio e o roteiro gravado não se sustenta *a posteriori*, ou seja, não faria nenhum sentido lê-lo como dramaturgia ou reenená-lo. O sentido do texto é completado pela visão da cidade e a visão da cidade modifica-se pelas mensagens transmitidas pelos fones, com as vozes e os ruídos proferidos em nossos ouvidos. Sem esses elementos, o *audiotour* pode não se configurar como experiência artística. Os fones e o transmissor do áudio reproduzem um texto preparado

5 Texto baseado no programa oficial do Festival de Avignon 2013, em notas realizadas no “Diálogo de Stefan Kaegi com o público” e no vídeo da entrevista concedida pelo autor à imprensa, organizada pelo Festival.

6 Janet Cardiff é uma canadense, conhecida pela série de *audiotours* – percursos sonoros – que desenvolveu e aos quais acrescentou, pouco a pouco, elementos visuais (filmes, esculturas, instalações). De 1991 a 2010, ela realizou por volta de vinte percursos, definindo um gênero que inspirou inúmeras criações de outros grupos atuais. Venceu a 49ª Bienal de Veneza com a obra *The paradise institute*. Josette Féral discorre sobre diferentes trabalhos de Janet Cardiff nos seguintes textos: “Le réel à l’épreuve du théâtre” (FÉRAL, 2011, p. 139-160) e “De la présence aux effets de présence. Écartés et enjeux” (FÉRAL [Org.], 2012, p. 11-40). Féral também inclui no livro *Le réel à l’épreuve des technologies: les arts de la scène et les arts médiatiques*, sob sua organização e lançado em 2013, três textos sobre o trabalho de Cardiff. Uma de suas obras pode ser apreciada em uma galeria permanente dedicada à artista e ao seu parceiro George Bures Miller, situada em Inhotim, na cidade de Brumadinho, em Minas Gerais.

especificamente para o recorte da cidade que se observou. Nesse sentido, trata-se de um *site specific*. De acordo com entrevista concedida por Stefan Kaegi à imprensa associada ao Festival de Avignon, há uma criação dramaturgica específica para cada cidade que recebe o *audiotour*, ainda que os princípios trabalhados permaneçam os mesmos.⁷

Diante da ausência de atores, a cidade assume lugar de destaque, assim como o imaginário dos espectadores, espaço onde se dá a operação artística. De fato, nada está acontecendo de excepcional, já que o evento se restringe à presença de cinquenta pessoas deslocando-se em bando pela cidade, permitindo que seus olhares e sentidos sejam alterados pelas provocações sonoras. O coletivo de pessoas munido de fones de ouvido, passando por uma operação direta em seus olhares, desperta a atenção dos passantes. Ao direcionar nosso olhar, o áudio convida cada espectador individualmente a um exercício de semiotização, realizado a seu modo, a partir do seu manancial de referências, na construção de suas próprias narrativas, que podem enredar esse ou aquele passante e imaginar algo a respeito de outro espectador:

A matéria sonora, as técnicas de gravação e de transmissão de áudio desempenham um papel pelo menos tão importante quanto o visual, mas levantam questionamentos específicos. O porte do fone de ouvido engendra um paradoxo evidente: enquanto a escuta teatral é tradicionalmente coletiva – o público aparece como o “grande ressonador” no fenômeno de co-presença cena-sala –, os fones geram uma experiência privada, que fecha o ouvinte em si mesmo e o isola dos seus semelhantes, provocando de fato uma dissolução do coletivo formado pela sala (KAPELUSZ, 2013, p. 125).⁸

O *audiotour* joga com a realidade, criando efeitos ficcionais apenas imaginários, como por exemplo, os sons de pessoas e objetos que não estão presentes concretamente. Não sabemos o que cada um imagina, entre os cinquenta participantes do percurso, quando o áudio sugere que fabulemos a respeito do que pode estar acontecendo, naquele exato momento, atrás da janela de uma casa situada em uma ruazinha de Avignon, por onde só passaríamos caso nos perdêssemos procurando algum outro endereço na cidade. Diante do movimento criativo realizado pelo público, não cabe ao artista criar visões. Ele não opera no nível da encenação, realizando uma *mise en scène*, dispondo elementos em cena; opera no nível do *mise en jeu*, pois convida os partici-

7 O *audiotour* já foi realizado em Berlim, em Lisboa e, provavelmente, será realizado na cidade de São Paulo, ainda em 2013.

8 “La matière sonore, les techniques d’enregistrement et de diffusion audio jouent un rôle au moins aussi important que le visuel, mais soulève des questionnements spécifiques. Le port du casque audio engendre un paradoxe évident : alors que l’écoute théâtrale est traditionnellement collective – le public apparaît comme le ‘grand résonateur’ dans le phénomène de co-présence scène-salle -, les écouteurs génèrent une expérience privée, qui renferme l’auditeur sur lui-même et l’isole de ses semblables, provoquant de facto une dissolution du collectif formé par la salle” (nossa tradução).

pantes a um jogo de ressignificação, a uma invenção individual e coletiva ao mesmo tempo, operada por eles e não pelo ator. O artista não organiza um quadro para representar algo, não cria imagens, mas propõe um modo de olhar e de operar, destacando aspectos significativos do percurso que traçou. Nesse sentido, pode-se dizer que *Remote Avignon* é o roteiro de um viajante que já esteve naquele lugar e que o espectador optou por repetir, como se fosse possível refazer a viagem de alguém e compartilhá-la.

Esse exemplo enfatiza as reflexões de Josette Féral a respeito da teatralidade. A pesquisadora entende a teatralidade como um ato de transformação do real, do sujeito, do corpo, do espaço, do tempo. Nesse sentido, ela afirma que a noção de “teatralidade ultrapassa o fenômeno estritamente teatral e pode ser identificada tanto em outras formas artísticas [...] quanto no cotidiano”, dependendo daquele que olha, enquadra e semiotiza a realidade (FÉRAL, 2011, p. 102).⁹

O que Stefan Kaegi propõe ao público é um exercício semiótico, uma prática que poderá ser adotada ou identificada posteriormente pelos espectadores. Na ausência do teatro propriamente dito, o que impera, nesse caso, é a teatralidade percebida pelo espectador. Partindo da prática cotidiana contemporânea de caminhar por espaços urbanos portando fones de ouvido e *diskmans*, hoje substituídos pelos próprios telefones celulares, o público assume o papel de autor e ator:

A teatralidade, como a mimese, tem a ver fundamentalmente com o olhar do espectador. Esse olhar identifica, reconhece, cria o espaço potencial no qual a teatralidade poderá ser identificada. Ele reconhece esse espaço outro, espaço do outro onde a ficção pode emergir. Esse olhar é sempre duplo. Ele vê o real e a ficção, o produto e o processo. Como dissemos anteriormente, a teatralidade pertence, sobretudo e antes de tudo, ao espectador (FÉRAL, 2011, p. 102).¹⁰

O segundo exemplo que gostaria de evocar é *La porte du non-retour*, de Philippe Ducros, dramaturgo da companhia canadense *Hôtel-Motel*.¹¹ Trata-se de uma exposição de fotografias para ser contemplada enquanto se ouve um áudio veiculado em fones de ouvido. As fotografias retratam a viagem de um estrangeiro à República

9 Tradução da Prof. Dra. Silvia Fernandes: « *la théâtralité déborde le phénomène strictement théâtral et peut être repérée dans d'autres formes artistiques [...] tout comme dans le quotidien* ».

10 Tradução da Prof. Dra. Silvia Fernandes: « *La théâtralité, comme la mimesis, a à voir fondamentalement avec le regard du spectateur. Ce regard repère, identifie, crée l'espace potentiel dans lequel la théâtralité va pouvoir être repérée. Il reconnaît cet espace autre, espace de l'autre où la fiction peut émerger. Ce regard est toujours double. Il voit le réel et la fiction, le produit et le processus. Comme nous le disions précédemment, la théâtralité appartient d'abord et avant tout au spectateur* ».

11 A companhia foi criada em 2000 e é sediada em Montréal, no Canadá. O nome *Hôtel-Motel* remete às múltiplas viagens empreendidas pelo diretor artístico e dramaturgo Philippe Ducros como forma de inspiração para suas criações. Maiores informações no site: <http://hotelmotel.qc.com/>.

Democrática do Congo. O autor percorreu o oeste da África até chegar à Etiópia, na experiência de imersão em um contexto de extremo conflito, que o levou a discorrer sobre migrações. O olhar que captou as imagens era de alguém em deslocamento, não habituado ao que via, e que estranhava os cheiros, os sons e a lógica do lugar. Nada lhe parecia familiar. O texto murmurado em nossos ouvidos foi escrito pelo mesmo viajante solitário que produziu as fotografias. Nessa condição, o viajante se voltava para si mesmo, tecendo um monólogo que incluía sua voz e a da mulher que o esperava, e de quem ele progressivamente se afastava.

O título da obra – *La porte du non-retour* – remete a monumentos encontrados no oeste da África em memória aos milhões de escravos deportados para a América. Os africanos sabiam que quem passasse por essa porta nunca mais voltaria. A expressão utilizada pelo autor para referir-se à obra é *parcours deambulatoire théâtral et photographique*,¹² cuja tradução mais adequada talvez seja “percurso itinerante teatral e fotográfico”. Acontece que o ‘deambulatório’ também existe em português e seu significado remete a ‘passeio’, ou até mesmo a ‘sem rumo’, ‘desnortado’, ‘erradio’. O destino da viagem narrada, a África dos campos de refugiados, dos êxodos urbanos, da violação dos direitos humanos, da guerra e da miséria, pode ter gerado no artista a sensação de desnortamento, que também viveu em escala mais íntima, ao sair de seu país. Entretanto, a experiência de imersão vivida pelo artista, que sugere o formato itinerante da obra, aparece com muita força no discurso, no texto e não na experiência do espectador. As fotos retratavam uma África dura, sofrida, povoada por gente muito viva, com brilho nos olhos, enquanto o texto reitera o impacto do encontro com essa mesma África, que o tom da narração enfatizava.¹³

Havia uma ordem sugerida pela instalação das fotos no espaço. Um conjunto de duas ou três fotos deveria ser apreciado enquanto o espectador ouvia a faixa número 1 do aparelho sonoro que portava. E assim se repetia durante todo o trajeto, com cada conjunto de fotos correspondendo a uma faixa sonora. Não se tratava, portanto, de uma exposição convencional, pois o texto, aos nossos ouvidos, fazia um apelo muito direto à percepção dos fatos. O tom carregado da narração, associado à trilha sonora composta

12 A palavra ‘deambulatório’ é bastante utilizada em língua francesa para se referir a encenações itinerantes ou processionais. Em português nos aproximamos da tradição das procissões para nominar esse formato de experimentação cênica.

13 O texto foi baseado no programa do percurso itinerante teatral e fotográfico, na fortuna crítica sobre o trabalho e no vídeo da entrevista concedida pelo autor à imprensa, organizado pelo Festival de Avignon 2013.

basicamente por músicas instrumentais, ilustrava de maneira muito direta os climas propostos pela dramaturgia. A voz masculina que narrava reportava a viagem ao Congo, em um movimento de idas e vindas entre o que via e o que sentia, o que o rodeava e seu lugar de origem, as dificuldades concretas do seu percurso e os dados estatísticos que conhecia. Em alguns momentos, a narração era atravessada por diálogos que o viajante estabelecia com a pessoa amada, uma voz feminina a quem recorria nos momentos de maior aflição. Essa voz o questionava, trazia-o de volta ao lar e, em seguida, desaparecia. Não havia uma sequência linear de fatos, que eram expostos como episódios narrados por alguém que conta uma viagem enquanto exhibe um álbum de fotografias.

A exposição é um bom exemplo da modalidade cênica que escapa da linguagem teatral e desloca seu foco da obra para a figura do espectador. No entanto, ao investigar, junto a algumas pessoas da equipe, se o autor considerava o trabalho uma obra teatral, a resposta foi imediata e positiva. Fui informada de que se trata de um texto teatral, já publicado em formato de dramaturgia, e que se sustenta mesmo quando não apoiado nos dispositivos cênicos – fones de ouvido e fotografias – escolhidos pelo autor.

Depois de percorrer a galeria, continuei me perguntando por que aquilo que eu acabara de presenciar era teatro. Ou antes, o que restava do teatro nessa proposição artística. A associação da teatralidade com a ideia de convívio, que Jorge Dubatti defende, não poderia ser utilizada nesse caso, uma vez que as figuras retratadas nas fotografias não estão presentes fisicamente. Ou seja, os atores não existem. Dubatti define a teatralidade “a partir da identificação, descrição e análise das suas estruturas conviviais”; embora ele não se concentre estritamente em um estudo da linguagem. A esse pesquisador interessa o ato capaz de convocar a aparição do teatral: o encontro de presenças, reunião ou convívio sem os quais não teria lugar o ‘acontecimento teatral’¹⁴.

Parece coerente associar a teatralidade à ideia de convívio, de acordo com Dubatti, desde que esse encontro de presenças possa ser ampliado para múltiplas possibilidades, além do habitual encontro entre atores e espectadores. É possível considerar a convivência entre os espectadores que, em muitos casos, não se constituem como público, mas somente como espectadores individuais. Ampliando ainda mais o debate, poderíamos considerar a possibilidade muito frequente na contempora-

14 Jorge Dubatti partiu dos estudos de Florence Dupont sobre as práticas orais na cultura greco-latina, particularmente o *symposion* e o banquete. A oralidade é um fenômeno imerso nas situações de convívio, pois a transmissão ao vivo e *in situ* dos textos implica, no mínimo, a presença de outros ou de um grupo de ouvintes, estimulando vínculos sociais. No entanto, Dubatti não reduz o teatro ao objeto textual; ao contrário, ele o define como práxis, ação humana.

neidade de um convívio virtual, que mobilizaria outros níveis de presença, que poderiam ou não resultar em encontros ao vivo e *in situ*. Não se trata aqui de avaliar a qualidade desses encontros, nem tampouco descartá-los como possibilidade de convívio, uma vez que muitas mobilizações sociais têm sido geradas nos espaços virtuais.

Contrariamente a isso, Klaas Tindemans remete à dificuldade do teatro contemporâneo em se afirmar como uma força comunitária, ao discorrer sobre o teatro documentário, em especial à dramaturgia do real operada pelo *Rimini Protokoll*. Segundo ele, a mensagem subentendida desses espetáculos é um grito político, que visa à indiferença dos cidadãos. Iniciativa sincera, porém mal orientada, e que Tindemans considera um apelo ingênuo ao convívio:

A responsabilidade que esse tipo de teatro dá ao espectador é significativamente maior que em um teatro de ficção. O espectador é convidado, ou mesmo forçado, a relacionar dois quadros de referências: o da experiência teatral e estética, e o do cidadão bem informado. Os dois quadros não são sempre coincidentes e o acontecimento teatral não ajuda a reconciliar esses dois horizontes interpretativos. [...] De fato, essa dramaturgia do real é apenas um caso exemplar das dificuldades do teatro contemporâneo de se afirmar como força comunitária. A mensagem subentendida de todos esses espetáculos é um grito político, sincero, mas mal orientado, seja expresso como partilha da ignorância, seja expresso como didatismo, seja expresso como apelo ingênuo à convivência. Esse grito político visa à indiferença dos cidadãos e, portanto, aos poderes. Mas a maturidade intelectual e o senso crítico da comunidade que poderiam ser resultantes dele permanecem aquisições muito precárias. (TINDEMANS, 2013, p. 37).¹⁵

Acredito que Tindemans utilize parâmetros de um teatro centrado na veiculação de um discurso político específico, cujo objetivo seria o de disseminar mensagens às quais os espectadores deveriam aderir. A partir de meios muito diversos, os teatros documentários e suas dramaturgias do real dão sim uma grande responsabilidade aos espectadores, porém cabe a eles tecerem suas considerações e mobilizarem meios – que geralmente não estão apresentados didaticamente como solução nessas criações – de refletir e, talvez, transformar a realidade.

O que parece concreto nessas proposições contemporâneas é a articulação dos dispositivos cênicos, em resposta ao modo de vida e aos efeitos criados pelas novas

15 « La responsabilité que ce type de théâtre donne au spectateur est nettement plus grande que dans un théâtre de fiction. Le spectateur est invité, voire forcé, à mettre en rapport deux cadres de référence : celui de l'expérience théâtrale et esthétique, et celui du citoyen bien informé. Ces deux cadres ne coïncident pas toujours et l'événement théâtral n'aide pas à réconcilier ces deux horizons interprétatifs. [...] En effet, cette dramaturgie du réel n'est qu'un cas exemplaire des difficultés que le théâtre contemporain a à s'affirmer comme une force communautaire. Le message sous-entendu de tous ces spectacles est un cri politique, sincère mais mal ciblé, soit exprimé comme partage d'ignorance, soit exprimé comme didactisme, soit exprimé comme appel naïf à la convivialité. Ce cri politique, il vise l'indifférence des citoyens et donc les pouvoirs. Mais la maturité intellectuelle et le sens critique de la communauté qui en résulteraient restent des acquis très précaires » (nossa tradução).

tecnologias no nosso cotidiano. Talvez seja apenas uma maneira de fazer com que os espaços de ficção conversem com os espaços de realidade, convidando os cidadãos a refletirem sobre suas escolhas. É provável que a função da arte não seja mobilizar politicamente cidadãos para gerar grandes revoluções ou mesmo alguma maturidade intelectual. Mas se tais ações artísticas desencadearem reflexões e alterações, ainda que precárias, no senso crítico do espectador, tais experiências terão sido válidas o suficiente.

Também em relação aos espectadores, voltando à *La porte du non-retour*, pode-se dizer que não há nenhuma convivência, já que cada um deles está isolado acusticamente pelos fones de ouvido e tem controle sobre a duração e o tempo de fruição da experiência. Cada pessoa inicia seu trajeto pelas fotografias no seu tempo e não há nem mesmo concomitância temporal ao percorrer o espaço. Além disso, o espectador tem a liberdade de subtrair algum trecho do texto, editando-o de acordo com seu interesse, pois o aparato tecnológico lhe dá esta possibilidade. Sem encontro entre artistas e público e utilizando “as tecnologias sonoras [que] contribuem para a individualização dos espectadores e para a dissolução do coletivo teatral” (KAPELUSZ, 2013, p. 128), nota-se o mínimo de convivência humana. O público passa a se constituir como espectador no singular e não como coletivo de espectadores.

Ainda que haja um coeficiente performativo no processo de escrita do proponente da obra, nesse teatro podemos identificar personagens. As vozes sussurradas em nossos ouvidos retratam a experiência pessoal do autor, provavelmente muito próxima da que ele viveu ao viajar para a África. Entretanto, seu discurso apresenta-se de maneira distanciada, protegido pela presença dos personagens do viajante e da mulher amada.

Philippe Ducros, autor de *La porte du non-retour*, afirma que gostaria de se infiltrar no espectador lentamente, por meio do audioguia, para colocá-lo diante dessas realidades difíceis de imaginar, além de falar de uma migração mais íntima, vivenciada. A afirmação revela seu engajamento na obra, um investimento de si mesmo, como postula Josette Féral, ao analisar as ideias principais no cerne do teatro performativo: “Não se trata necessariamente de uma intensidade energética do corpo no modelo grotowskiano, mas de um investimento de si mesmo pelo artista” (FÉRAL, p. 207, 2008). Porém, ainda que haja elementos performativos nesse trabalho, parece que a convicção de se afirmar como experiência teatral liga-se a uma visão mais clássica de teatro, que restringe a linguagem teatral à presença de um texto suficientemente estruturado, que sobreviva para além da encenação. Prova disso é o fato de o texto ouvido nos fones ter sido publi-

cado como dramaturgia, o que causa a impressão de que ele poderia ser fruído de modo literário, ou ainda, ser remontado em outro formato de encenação.

Enquanto o visual se apreende à distância, o sonoro se difunde de maneira ambiental e imersiva. Essa impressão de estar “no centro dos ruídos”, que Michel Chion associa ao caráter “egocêntrico e centrípeta” de nossa relação com a audição, é reforçado pelo uso do fone de ouvido que espacializa o som no nível da cabeça. Nesse sentido, o projetista (ou designer) sonoro Thierry Balasse evoca uma propriedade “intracraniana” da escuta no fone de ouvido, lembrando que os fones estereofônicos colados ao pavilhão de cada orelha não permitem desassociar a fonte sonora do crânio. O ouvinte tem assim a ilusão de que a faixa sonora provém do interior da sua cabeça, um fenômeno de escuta interna e íntima que engendra um fechamento sobre si mesmo (KAPELUSZ, 2013, p. 126).¹⁶

O monólogo interior apresentado na obra revela o viajante arrebatado pelo conflito que gerou mais números de mortos desde a II Guerra Mundial, cujo ponto alto se dá quando nos deparamos com fotos de mulheres congolezas vítimas de estupro. Como se sabe, na República Federativa do Congo, a violação sexual se tornou epidêmica. Assim, é impactante a história de uma mulher, mãe de muitos filhos de pais desconhecidos, que se angustia com a possibilidade de um deles ser portador do HIV. Quando ela é questionada pelos médicos que deveriam acolhê-la, é possível compreender as sensações do autor frente à impunidade e aos maus tratos sofridos pelas pessoas retratadas. Nesse ponto da itinerância, o autor atinge verdadeiramente seu objetivo de não apenas expor cenas diante dos espectadores, mas de mergulhá-los no interior das cenas, por meio dos audioguias. Ao dar voz a personagens invisíveis da História, revela-se a potência dos audioguias como teatralidade, pois o espectador é convidado à experiência da solidão. Sozinho, sem o apoio do público como coletivo de espectadores, deve enfrentar essa África do abandono, do êxodo, da sobrevivência.

O espectador está igualmente só na exposição criada por Brett Bailey, integrante do coletivo de artistas sul-africano Third World Bunfight.¹⁷ Após receber um número que, ao ser sorteado, lhe dá a chance de entrar na Église des Célestins, o

16« Tandis que le visuel s’appréhende à distance, le sonore se diffuse de manière environnementale et immersive. Cette impression d’être ‘ au centre des bruits ’, que Michel Chion associe au caractère ‘ égocentrique et centripète ’ de notre rapport à l’audition, est renforcé par l’usage du casque qui spatialise le son au niveau de la tête. À ce propos, le concepteur sonore Thierry Balasse évoque une propriété ‘ intra crânienne ’ de l’écoute au casque, rappelant que les écouteurs stéréophoniques collés au pavillon de chaque oreille ne permettent pas de dissocier la source sonore du crâne. L’auditeur a ainsi l’illusion que la bande-son provient de l’intérieur de sa tête, un phénomène d’écoute interne et intime qui engendre un recentrement sur soi ». (nossa tradução)

17 O coletivo Third World Bunfight é composto por artistas sul-africanos, que se reuniram há 17 anos com a intenção de criar performances e instalações com atores e não atores, contemplando questões locais e internacionais. Tem como foco a situação pós-colonial da África, buscando destacar questões ignoradas e dar voz a personagens invisíveis à história oficial. Maiores informações no site: <http://www.thirdworldbunfight.co.za/>.

espectador percorre a exposição de *tableaux vivants* intitulada *Exhibit B*. O sorteio permite que cada espectador entre na igreja sozinho e em silêncio.

Diante dessa experiência, mais uma vez fica a dúvida: trata-se de uma instalação? De uma *performance*? Pode ser considerada teatro? A pessoa que acolhe o público responde a essas questões quando inicia sua fala da seguinte maneira: “*Exhibit B* é uma exposição, não é teatro. Tome o seu tempo diante de cada instalação. Não se deixe apressar por aqueles que estão atrás de você”. Independente da categoria em que a obra se enquadra, a modalidade cênica presente aqui transita entre o teatro, as artes plásticas e a *performance*. Entre esta obra e a analisada anteriormente há muitos pontos de encontro e o fato de haver um texto dramático bem estruturado em *La porte du non-retour* não é condição para que ela seja considerada teatro e não exposição.

O artista, um sul-africano branco, baseou-se nos zoológicos humanos, fenômeno recorrente da metade do século XIX até a II Guerra Mundial, para criar sua *Exhibit B*. No apogeu das práticas de classificação racial, seres humanos eram retirados de seu contexto e expostos como selvagens, animais exóticos. A palavra “*exhibit*” refere-se a uma prova material ou documentária apresentada ao júri durante um julgamento. Como na área do Direito, as provas são frequentemente etiquetadas como A, B, C e assim sucessivamente. Brett Bailey realizou, anteriormente, obras similares intituladas *Exhibit A* e *Exhibit C*.

Em *Exhibit B*, doze *tableaux vivants* são instalados em uma Igreja, o que lhes confere um aspecto de ícone religioso. Para a realização desses quadros vivos, o artista selecionou homens e mulheres negros, voluntários, não artistas, habitantes da cidade e das redondezas de Avignon, para assumirem papéis de pessoas que existiram e foram expostas em zoológicos humanos, ou que passam por situações de discriminação racial nos dias de hoje. A instalação recria uma parte da história da colonização africana pelos europeus, denunciando o massacre dos negros, a escravidão, a apropriação de seus corpos, a decapitação dos dissidentes, a tortura e até a expulsão assassina de um imigrante africano pelas autoridades francesas. Após ser impedido de entrar na França, o imigrante, representado na exposição por um *performer* negro, foi amordaçado e amarrado a uma poltrona de avião, onde foi morto pelos efeitos de um gás letal. Outro quadro revela aborígenes levados para a corte de um rei europeu como troféu de caça, exibido ao lado de cabeças de cervos, um macaco e cartas políticas.¹⁸

¹⁸ Texto baseado no programa da exposição e no programa oficial do Festival de Avignon. A fortuna crítica sobre o trabalho também foi consultada pela internet, além da entrevista para conferência de imprensa realizada com Brett Bailey.

Um coro de quatro homens da Namíbia que acompanha Brett Bailey em suas *Exhibits* é o único a romper o silêncio da exposição, cantando uma música lírica entremeadada a percussões vocais. O corpo dos cantores ficava invisível, de modo que pareciam decapitados. Atrás deles, podiam-se ver fotografias de cabeças decapitadas em preto e branco. Os quadros eram criteriosamente montados, com cenários bem construídos para abrigar o *performer* que recebia duas instruções: não mover nenhum músculo durante uma hora e fixar o olhar na pessoa que o observava, invertendo o jogo, como se ele fosse o espectador. Em cada quadro, onde a pessoa se mantinha estática, mas com um olhar muito vivo e intenso, havia a descrição da situação representada, acompanhada de dados concretos, como se fossem provas de um julgamento. Cabia ao espectador julgar e suportar a força e a contundência dessa experiência, pois cada olhar que o atravessava carregava histórias de pessoas que passaram e continuam passando por situações de preconceito e exclusão em decorrência da cor da pele. A convicção e o engajamento dos *performers* eram revelados ao final da exposição por meio dos relatos de cada um deles, explicando suas motivações para participar do projeto e os efeitos que tinha desencadeado em suas vidas.

Para criar a exposição, Brett Bailey inspirou-se em um livro que relatava casos de diversas pessoas originárias da África que foram levadas à Europa e aos EUA por empresários brancos, para serem observados por espectadores majoritariamente brancos. Bailey afirma que, embora busque acabar com os estereótipos raciais e culturais, está consciente de se inscrever em um movimento semelhante aos denunciados no referido livro, por ser um encenador branco que trabalha com artistas negros. Da mesma maneira que se questiona sobre a possibilidade de estar reproduzindo o papel dos empresários dos zoológicos humanos, também insere os espectadores de sua obra, em sua grande maioria branca, no papel dos espectadores que visitavam esses zoológicos. Mesmo negando esse tipo de prática, criticando e denunciando o preconceito racial, a sensação provocada pelos quadros nos espectadores é de culpa, de consentimento, como se cada um compactuasse silenciosamente com as situações a que milhares de pessoas negras são submetidas ainda hoje.

O trabalho modifica de maneira muito significativa o *status* do espectador, uma vez que cultiva uma relação singular entre o quadro, habitado por uma pessoa real, e o espectador que, muitas vezes, permanece sozinho diante dele. Vinte pessoas entram por vez em cada sessão, constituída por uma exposição ininterrupta, que pode

ser percorrida livremente, permitindo que permaneçam por um tempo indeterminado diante de cada quadro. Porém, o fato de os espectadores serem sorteados na entrada faz com que haja um espaçamento temporal entre a presença de um e outro no espaço da igreja, o que enfatiza a categoria solitária da apreciação e garante o *tête à tête* com cada *performer*. Por não se tratar de um espetáculo para duzentas pessoas, há uma relação direta com cada espectador.

Além de inverter o olhar, levando o espectador a se sentir observado por aquele que é exposto, a obra também contextualiza historicamente o que denuncia. Há quadros que mostram as ferramentas coloniais para comprovar a superioridade racial dos brancos sobre os negros, como forma de legitimar a tomada de terras, a destruição de culturas e a redução de comunidades inteiras à escravidão. E também há quadros que atualizam a questão, colocando, lado a lado, situações de cem anos atrás e outras extremamente atuais de imigrantes sem documentos, em busca de asilo político, que foram mortos ou deportados em países europeus. *Exhibit B* explora de maneira definitiva as mentalidades colonialistas que, como fica explícito na obra, não se restringem ao passado, mas ainda imperam nas sociedades contemporâneas.

Alguns dispositivos são recorrentes nos três exemplos. Em todos eles, o público perambula, desloca-se fisicamente. No primeiro e no segundo exemplos, observamos o desaparecimento dos atores e textos são veiculados em fones de ouvido. No segundo e no terceiro exemplos, a experiência assemelha-se a uma exposição de artes plásticas. Todas as obras estão situadas nos limites do campo teatral, transitando entre disciplinas artísticas, dispondo de uma variedade de dispositivos tecnológicos e apropriando-se de diferentes mídias. Reforçam a separação entre imagem e som, como se quisessem revelar a presença de duas faixas de informação, como acontece na linguagem cinematográfica.

Além disso, todas elas questionam o estatuto e os elementos constitutivos da linguagem teatral. Diante dos exemplos apresentados, a figura do ator não pode mais ser considerada central na obra, em alguns casos até mesmo inexistente; em outros, ela é assumida por não atores. Pode-se observar que os personagens também não existem, a não ser em um dos casos, onde aparecem como vozes de um texto. Sem atores nem personagens, as relações interpessoais acontecem entre a figura do espectador e alguém relacionado à obra. No caso de *Remote Avignon*, há interação entre os espectadores que fazem o *audiotour*, e destes com algumas pessoas que estão na cidade,

mas que não são os espectadores “oficiais” da obra, a ponto de podermos dividi-los entre espectadores com e sem fones de ouvido. É uma obra não objetual, visto que, embora o registro sonoro persista, não pode ser considerada a obra como um todo.

Os estudos sobre a “presença” têm sido bastante frequentes no campo das artes cênicas, sendo considerado um conceito muito eficaz na análise e reflexão sobre a cena contemporânea. À luz dos estudos de Josette Féral, observo um deslocamento da presença nos exemplos apresentados. Féral elabora um detalhado estudo analisando os desdobramentos da noção de presença até chegar aos efeitos de presença. Ela inicia pela constatação da presença a partir do reconhecimento da possibilidade de ausência, passa pelo jogo entre a presença física e a ausência mental, até as aparências de presença criadas pelas artes midiáticas. Ao entrevistar uma série de encenadores, coletou definições múltiplas, às vezes contraditórias, da noção de presença. Ela constata, a partir de então, que essa noção refere-se a uma qualidade do ator, que pode tanto ser inata, quanto o resultado de um processo de formação.

Em texto recente, Marie Madeleine Mervant-Roux refere-se à presença como “super-presença” quando ela não diz respeito à qualidade da interpretação, mas ao dispositivo cênico que evoca uma presença constantemente invisível.

O termo “super-presença” foi utilizado por Claude Régy acerca de um espetáculo de Klaus Michael Grüber: “Quando os atores parecem excluídos do palco, ele escreveu, ou quando eles estão, inversamente, próximos do público a ponto de não estarem no espaço cênico, começa a nascer uma presença prolongada do invisível, uma super-presença”. [...] Ou seja, não se trata aqui de uma qualidade pessoal dos intérpretes, aquela que faria dizer que eles têm “presença”, mas de uma sensação excepcional de vida, de coloração metafísica, tocando toda a margem da área de jogo. Porque o fenômeno me parece similar, escolhi chamar de “super-presença” certo tipo de efeito espectral intenso que, em certas criações cênicas recentes, concerne o dispositivo cenográfico (MERVANT-ROUX in FÉRAL, 2012, p. 246).¹⁹

Talvez a “super-presença” possa ser compreendida como uma falsa presença ou a presença de uma ausência. Ligada ao efeito cinematográfico, ou a efeitos relacionados a mídias como a televisão e o rádio, e mais atualmente, o telefone celular e a

¹⁹ Tradução minha : « *Le terme 'sur-présence' a été utilisé par Claude Régy à propos d'un spectacle de Klaus Michael Grüber: 'Quand les acteurs semblent exclus du plateau, écrivait-il, ou quand ils sont à l'inverse rapprochés du public au point de ne plus être dans l'espace scénique, commence à naître une présence prolongée d'invisible, une sur-présence.' [...] Autrement dit, il ne s'agit pas ici d'une qualité personnelle des interprètes, celle qui ferait dire qu'ils ont 'de la présence', mais d'une sensation exceptionnelle de vie, à coloration métaphysique, touchant toute la marge de l'aire de jeu. Parce que le phénomène me semble similaire, j'ai choisi d'appeler 'sur-présence' un certain type d'effet spectral intense qui, dans certaines créations scéniques récentes, concerne le dispositif scénographique* ».

internet, é uma noção bastante presente em nosso cotidiano, em que estamos habituados a ouvir vozes sem corpo.

Pode-se notar que, tanto no primeiro quanto no segundo exemplo, a única “presença” concreta é a do espectador. Em *La porte du non-retour*, a obra está instalada em um ambiente de exposição de artes plásticas, uma sala fria, limpa, com paredes pintadas de preto e onde as fotografias foram cuidadosamente colocadas. Nosso contato acontece apenas com um aparato tecnológico, como se estivéssemos em uma exposição de artes plásticas, na companhia de um audioguia. O elemento originalmente teatral restringe-se ao texto. Em *Exhibit B*, encontramos mais elementos teatrais, pois os *tableaux vivants* são compostos por elementos cenográficos, embora não haja texto nem ação: o espaço da Igreja antiga, com piso de terra batida, o pé direito alto, os objetos e os *performers* reais, colocados no mesmo plano dos espectadores, aproximam a experiência de um evento teatral. Todavia, entre as três obras tomadas como exemplo, é a única que se afirma como não teatral. Assim, parece relevante investigar a presença do espectador, pois é nele que acontece a experiência. É ele que articula os elementos da cena, edita, monta e poderia ser reconhecido como parceiro na autoria da obra. Por fim, ainda caberia a ele estabelecer conexões entre os efeitos de presença destacados na obra e a qualidade das presenças que pratica na vida.

Referências Bibliográficas

- CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares**: teatralidade, performance e política. Uberlândia: Edufu, 2011.
- DUBATTI, Jorge. A questão epistemológica nos Estudos Teatrais. Trad. Paula Coelho. **Moringa – Artes do Espetáculo**, João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, v.3, n.1, p. 22-30, jan./jun. 2012.
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, São Paulo, Universidade de São Paulo, v. 8, p. 197- 209, 2008. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>
- _____. (Org.). **Pratiques performatives**: BodyRemix. Rennes: Presses Universitaires de Rennes ; Presses de l'Université du Québec, 2012.
- _____. **Théorie et pratique du théâtre**. Au-delà des limites. Paris: L'Entretemps, 2011.
- FERNANDES, Ricardo Muniz. Pode ser um ready-made teatral. **Chácara Paraíso. Mostra de Arte Política**. São Paulo, 2007.
- KAPELUSZ, Anyssa. Quitter la communauté? L'écoute au casque dans les dispositifs théâtraux contemporains. **Théâtre/ Public** – Penser le spectateur, Paris, n. 208, p. 124 -128, avril-juin 2013.
- KAEGI, Stefan. O caso do Rimini-Protokoll. In: RAMOS, Luiz Fernando (Org.). **Arte e ciência**: abismo de rosas. São Paulo: Abrace, 2012,p.97-103.

MARTEL, Richard (Org.). **Art Action**: 1958 a 1998. Québec : Éditions Intervention, 2001.

TINDEMANS, Klaas. Regard et réalité: Le spectateur du théâtre documentaire. **Théâtre/
Public** – Penser le spectateur, Paris, n. 208, p. 34 -37, avril-juin 2013.

