



PROA | revista de antropologia e arte

# O teatro fora de si: considerações sobre a importância do espectador na política da arte contemporânea

**Gustavo Lourenço Jorge Guimarães**

Mestrando em Ciências Sociais – PUC-Rio



Resumo:

Este artigo discute as formas de percepção que estão em jogo no teatro contemporâneo e coloca no centro da discussão a relação entre arte e política. A questão principal é que nas práticas artísticas contemporâneas o espectador não pode ser entendido como um receptor passivo, mas efetivamente como um cocriador que elabora novos caminhos e propõe significados a partir da própria experiência. Partindo do teatro contemporâneo e das relações por ele propostas entre a encenação e os espectadores, o presente artigo considera que a política da arte contemporânea está menos nas tematizações e na afirmação de um engajamento artístico do que na proposição de uma experiência sensível, em que o espectador ocupa posição central.

Palavras-chave: Arte contemporânea; Política da Arte; Espectador Emancipado; Teatro Contemporâneo.

Abstract:

This article discusses the new forms of perception required in contemporary theater, putting in the center of the discussion the relationship between art and politics. The main issue is that in contemporary artistic practices the viewer cannot be understood as a passive receptor, but effectively as a co-creator, which develops and proposes new ways meanings from their own experience. From the contemporary theater and the relationship it proposes between the staging and the audience, this article considers that the politics of contemporary art is less in their thematizations and in the statement of artistic engagement than in the proposition of a sensitive experience, where the spectator occupies a central position.

Keywords: Contemporary Art; Politics of Art; Emancipated Spectator; Contemporary Theater.

Inventar aumenta o mundo

Manoel de Barros

## 1

O público espera em uma enorme fila para entrar no teatro. Passaram-se quinze minutos da hora marcada para o início da peça e algumas pessoas estão impacientes. A porta abre. Os dois atores já estão em cena e parecem muito à vontade. Um deles ajuda as pessoas a se sentarem, apontando lugares vagos, como se fosse realmente um funcionário do teatro ou uma pessoa da produção. O outro está bebendo água e quando percebe que todos os espectadores entraram no teatro, caminha lentamente para o centro do palco. As luzes se apagam. Uma ópera toca. Freio súbito de carro e barulho de carro batendo. Um acidente. Luz acende no ator no centro do palco. Ele diz:

Algumas coisas acontecem porque foram cuidadosamente planejadas... duas pessoas se casam, alguém constrói um barco, uma pessoa escreve uma peça, coisas... coisas que acontecem entre listas de convidados, letras miúdas. Mas também existem coisas que acontecem a despeito do nosso controle, coisas que se enfiam na sua vida e simplesmente acontecem, coisas arbitrárias que podem mudar a sua vida e parecem não fazer o menor sentido, coisas que precisam que você invente sentido pra elas. É muita coisa. Pequenas coisas, como a música que seu amante escuta. Coisas maiores, como a sensação de perder o chão debaixo dos nossos pés, como se alguém tivesse puxado seu tapete.

Barulho de freio novamente. O outro ator anda na direção do ator que estivera falando e diz: “Você acha bom começar assim?”.

“O quê?”, replica o primeiro.

“Você acha bom começar por aí?”

“Começar o quê?”

“Ué, o espetáculo.”

“Isso aqui não é um espetáculo, é uma peça de teatro.”

Um dos atores, então, anda em direção a um homem na plateia e pergunta: “Tudo bem?”. O espectador nada fala. “Não quer responder?” Ele então responde que sim. Então o ator de novo: “Você tá gostando?”. O espectador confirma com a cabeça. “Mas entendeu?”

O outro ator vira pergunta se ele não está ali para ajudá-lo. Ele responde afirmativamente.

“Então podemos começar?”, pergunta.

“Mas já não começamos?”

“Não, ainda não.”

“E então, agora podemos começar.”

“Agora estamos começando.”

Então, subitamente, eles modificam suas características físicas e vocais e começam um diálogo como dois personagens.

Nessa peça, *In on It*, os atores brincam com as possibilidades do teatro contemporâneo, jogando com as fronteiras entre representação e não representação. A estrutura dramática é invocada, mas a todo momento os atores saem dos seus “papéis” para assumir a figura de narradores, de dramaturgos da mesma história que eles encenam no palco. Ora são eles mesmos, ou melhor, “este aqui” e “aquele ali”, um casal homossexual que escreve uma peça, ora revivem fatos do seu passado como casal, e por último encarnam os personagens da própria peça que escrevem.

Essas quebras do tempo, dividido em três, acontecem principalmente através da iluminação e do cenário, que marcam as mudanças dos planos. É interessante constatar a importância dos elementos cênicos para a construção da encenação. O cenário, por exemplo, participa ativamente da narrativa, pois as cadeiras não são apenas a representação de cadeiras como elemento cenográfico contemplativo; elas adquirem importância fundamental para a alternância de temporalidades da peça, assim como a iluminação – ambas são elementos dinâmicos e relevantes da proposta cênica.

A utilização dos chamados suportes cênicos, desta forma, não aparece apenas em dependência em relação à proposta textual: eles ocupam efetivamente um lugar de proposição no tocante à encenação. Isso é o que poderíamos chamar de “deshierarquização dos recursos teatrais” (LEHMANN, 2007), que corresponde à ideia de que tudo que está em cena é elemento vivo, pulsante. Na medida em que os recursos teatrais ganham vida, passam a ser animados e regidos por uma lógica de certa forma autônoma, e não mais tratados como coisas mortas ou simplesmente como suportes.

Voltando à encenação, é importante dizer que a fragmentação proposta não se constitui arbitrariamente, pois os três tempos cênicos não estão isolados. Ao lembrar o passado, o casal homossexual rememora uma época melhor do relacionamento, diferente do tempo presente, no qual os dois constantemente brigam. Por sua vez, a briga entre eles altera a estrutura da história e dos personagens que estão escrevendo, mostrando as interpenetrações entre os domínios da representação e da narração.

Desta forma, o que acontece em um espaço cênico interfere no outro, seja o passado no presente, seja a “realidade” na ficção. Por exemplo, em um dado momento os dois atores começam a brigar no tempo presente por causa de uma discordância a respeito da história ficcional que estão criando, e então um deles pega um cartaz da própria peça em que esse ator está rindo e o outro está sério. Ele mostra para os espectadores e diz: “Bom, tem eu aqui, e eu tô rindo de alguma coisa. E tem você aqui, você não tá entendendo a piada”. Então, eles se põem a discutir sobre o cartaz da peça que encenam, dando a entender que o que está sendo encenado no palco

é a peça que escreveram, questionando, de certa maneira, o próprio regime representativo no qual estão envolvidos.

Essa interpenetração entre os três níveis não é, entretanto, uma característica óbvia da peça. A fragmentação narrativa oferecida por *In on It* está longe de possuir elementos que permitam uma recepção passiva dos espectadores. Ao contrário, a encenação os convida a participar conjuntamente da construção de sentidos para aquilo que veem. A deshierarquização entre os elementos teatrais constitui-se como um convite ao jogo entre atores e espectadores. As possibilidades de entendimento estão em aberto, e a proposta cênica põe em questão o imperativo do espectador de estar atento e, assim, realizar as suas conexões e ligações. A encenação chama-o a participar ativamente, como admite o diretor Enrique Diaz, ao falar sobre a relação que a peça propõe entre palco-plateia: “Você tem que trabalhar um pouco, você tem que estar construindo, é você que constrói, é o espectador que constrói, se ele não construir não acontece nada”.<sup>1</sup>

Ao final, eles conseguem, enfim, escrever a história. Música instrumental, os dois no centro do palco, a luz vai baixando lentamente, eles narram uma história, falam sobre a finitude dos relacionamentos, a finitude da vida, a impotência do homem diante do acaso – resgatando o tema da fala inicial –, a força do imprevisto, do não programado. As luzes se apagam. Fim. Palmas de um minuto, assobios, a plateia está em êxtase. Os dois, no entanto, não saem. Ficam impassíveis, sentados nas duas cadeiras, lado a lado.

“Você acha mesmo que esse final é bom?”, diz um deles.

“Eu acho que deveríamos explorar outras possibilidades.”

E a peça continua.

## 2

O espetáculo *Todo esse mato que cresceu ao meu redor*, apresentado no teatro Gláucio Gil, em abril de 2011, começa com um ator e uma atriz sentados lado a lado. Eles coreografam juntos. Mexem os pés em uma mesma direção, trocam as pernas, mexem mais uma vez os pés, desta vez mais rápido, erguem e esticam as pernas, tudo por meio de movimentos sutis.

Durante a peça, definida pelos seus integrantes como dança-teatro, os atores alternam movimentos de fala e de corpo, mas pude perceber que ambos ocupam posições muito distintas, já que a fala é percebida como uma linguagem que narra, enquanto o corpo é uma presença que se manifesta. O espetáculo tem uma estrutura interessante para explorar esse dualismo corpo-fala, pois muitas vezes a fala é repetida em duas ocasiões com presenças corporais distintas.

Em um dado momento, por exemplo, o ator conta uma história que supostamente havia acontecido na sua infância. Ele começa:

Eu estava andando por um jardim. Era primavera. Dia de sol. Calor, muito calor. No chão, muitas flores e em cima da grama alguns desenhos espalhados. Eu flexiono os meus joelhos, me agacho [ator se agacha]... Fito o meu olhar sobre um dos desenhos [pega o quadro nas mãos e o olha]. Os desenhos... eles não comunicavam. Talvez, tivessem sido feitos por bêbados, artistas delinquentes,

crianças com algum tipo de retardo mental ou então por transeuntes, pessoas comuns, que por ali passaram e não conseguiram transpor para o papel aquilo que gostariam de dizer, comunicar. Os desenhos apenas esboçavam a possibilidade de um encontro.<sup>2</sup>

Logo após, ele volta a narrar a mesma história, mas a atriz se pendura em suas costas. Visivelmente “desconfortável” com seu peso, seu estado de ânimo se altera. A cena vira outra, o ator modifica sua forma de narração e a história adquire outros contornos.

Talvez esse não seja o melhor exemplo porque neste caso o corpo está de alguma maneira vinculado à fala. Porém, em vários momentos eles realizam coreografias desvinculadas de um significado verbal, em que a dança ganha características de presença, dissociando-se da linguagem, como quando o ator lê uma carta e a atriz dança, mas seu corpo não deseja buscar um significado para o que ouve, apenas manifestar um estado de presença que estimula o espectador que não está apressado em apreender um sentido imediatamente. O corpo aparece assim como um dispositivo cênico de certa forma autônomo em relação à fala, como um fenômeno que contribui para a produção de sentidos, sem ser, ele próprio, detentor de um sentido específico (GUMBRECHT, 2010:28).

Ao recusar a denotação de algo específico, o trabalho corporal dos atores recusa também a exteriorização de um único significado, ganhando a função de criar estados no espectador. Numa comparação, poderíamos associar o corpo no teatro com a música em uma canção: ambas de certa maneira ocupam posições distintas em relação à palavra ou à letra. Enquanto interpretar a letra de uma canção pode parecer uma alternativa totalmente plausível, interpretar as sonoridades consiste em um processo muito mais complicado, por se tratar de algo que podemos experimentar sensivelmente, ou seja, fora do domínio puramente racional. A música ou o corpo criam estados no espectador, movem sensibilidades, ocupam um lugar distinto em relação à fala, contribuindo com “atitudes que as palavras sejam incapazes de tomar” (ARTAUD, 2006:78).

É claro, porém, que o sentido jamais poderá ser deixado de lado. A interpretação não apenas é possível como necessária, e o sentido não pode ser eliminado. Entretanto, a experiência não pode ser subordinada imediatamente a ele. Na verdade, na tentativa de apreender um sentido de imediato, a presença é sacrificada, e o momento sensível da experiência dá lugar ao reino da pura racionalidade. Em outras palavras, a partir do momento em que se define um significado, um sentido único a alguma coisa presente, alteram-se as relações que estão estabelecidas através de um efeito de atenuação, ou seja, ao se apreender uma “presença”, ela deixa de ter o mesmo impacto sobre o nosso corpo e os nossos sentidos.

Sem dúvida, o teatro na sua história sempre foi, mais do que a dança, um espaço de produção de sentido. Não é para menos. Não é difícil compreender que a esfera do inteligível está muito mais nas palavras do que no corpo. O corpo não pode ser entendido como uma linguagem subordinada à fala, mas antes como uma forma de comunicação polissêmica que esboça mais uma maneira de sentir do que um sentimento particular, carregando em si múltiplas possibilidades de

entendimento, muitas vezes transgredindo e alargando as fronteiras da linguagem, como uma espécie de radicalidade da expressão.<sup>3</sup>

É lícito afirmar, portanto, que a predominância do corpo e sua valorização crescente na cena contemporânea trabalham em favor de um “sacrifício da síntese” (LEHMANN, 2007:137-139). Ao recusar uma uniformização do sentido, isto é, uma orientação unívoca do olhar do espectador em torno de um dado significado, o corpo abre múltiplas possibilidades, contribuindo sobretudo para uma percepção aberta e fragmentada, a ela visando, na qual cada espectador “compreenderá” aquela experiência de uma forma distinta, de acordo com o impacto que sofreu (ou não) a partir das manifestações que lhe foram oferecidas.

### 3

O teatro contemporâneo rejeita ser uma imitação da realidade, ou seja, a representação fiel do mundo. Contrapondo-se a essas características, ele assume o seu caráter de teatro, como se afirmasse: “Isso é teatro, não se iludam”. É claro que a estrutura dramática de ilusão do real (como imitação) pode ser evocada, mas apenas como um dos elementos, e não como aspecto central. A fórmula mimética somente é utilizada nele de maneira autorreflexiva, ou seja, colocando os próprios contrapontos e limitações, expondo como uma veia aberta a fronteira entre contiguidade real (conexão com a realidade) e construção encenada.

Algo de fato existente no teatro contemporâneo é a ampliação das possibilidades da cena, ou do que pode ser feito no teatro. Rompendo com os limites do drama – característica do teatro moderno –, ele transborda qualquer tipo de conceito, ao instaurar um teatro dinâmico, capaz de dialogar com diversas manifestações artísticas, flertando com as artes visuais, com a dança e muitas vezes questionando as fronteiras entre elas.

Não se podem analisar as formas de percepção envolvidas no teatro contemporâneo sem levar em consideração sua correlação com outras expressões artísticas. Não seria exagero dizer que o movimento nas artes visuais que tem seu início no urinol exposto por Duchamp é o antecedente direto do aumento das possibilidades da cena e da emancipação do espectador em relação a um suposto sentido intrínseco de uma obra. Duchamp chamou atenção para o fato de que o artístico não pode ser considerado o objeto em si, e sim contextos que efetuam modificações perceptivas nas maneiras de olhá-lo. Ao retirar o urinol do banheiro (supostamente seu habitat natural) para inseri-lo em um museu, o que ele faz, no fundo, é explodir com a naturalidade do objeto. Não seria errado dizer que, destruindo o “objetivismo do objeto”, o contemporâneo desvaloriza a unicidade semântica e privilegia o olhar do espectador sobre a obra, mediante um simples gesto de deslocamento.

Em outras palavras, o produto artístico deixa de aparecer com significados fechados e desponta como um contexto que chama o espectador a compor sua visão particular sobre ele. Sem espectadores, não há nada, apenas uma polissemia desenfreada e a busca de solução, ou

melhor, soluções. Assim, a estrutura fragmentária das artes contemporâneas é um convite à imaginação e à disponibilidade do espectador.

É o que também acontece com o teatro contemporâneo. Nele, a cena encontra-se como um tabuleiro em aberto, onde o espectador faz escolhas, escolhe para onde mover-se, seleciona imagens, recorta ideias, remete a fatos vividos por ele próprio, enfim, compõe o seu espetáculo e estabelece a sua compreensão do que se passa. “Talvez o mundo contemporâneo seja mais constelar, menos estrutural. Portanto, a produção de sentido se dá através de processos de interpretação, e uma mesma realidade pode suportar várias interpretações, sem que isso gere contradição” (COCCHIARALE, 2006:68-69).

A figura do encenador parece delimitar um “campo de possíveis” para o espectador, que tem liberdade, mas não uma liberdade infinita, pois isso corresponderia à possibilidade de fugir às regras do jogo. Pelo contrário, o espectador cria dentro da gama de relações tecidas entre ele e o que se passa na sua frente, compondo uma terceira via, um entre, algo que se passa ali, na relação entre ele e a peça. Muitas vezes, e isso é particularmente interessante, as escolhas realizadas pelo espectador o levam a caminhos que nem sequer foram pensados pelo dramaturgo ou pelo diretor, mas que são totalmente plausíveis de serem forjados.

Um fato curioso: quando o cineasta Win Wenders resolveu, em 2009, fazer um filme sobre Pina Bausch, a coreógrafa e dançarina concordou, com apenas uma condição: que ele não tentasse explicar ou interpretar a sua dança. Para ela, nunca fez sentido em seus espetáculos falar sobre algo. Win Wenders aceitou, utilizando um método parecido com o da coreógrafa: em vez de entrevistar os bailarinos da sua companhia para que falassem sobre ela, pediu-lhes que criassem movimentos e coreografias que os fizessem lembrar-se de Pina<sup>4</sup>. Pina Bausch sabia que a tentativa de extração de significados das suas coreografias acabaria por reduzi-las, deixando de fora a principal característica da sua dança: a experiência estética, ou seja, o “entre” – mencionado no parágrafo acima – aquele espaço por onde caminha o espectador livre das amarras de uma totalização compreensiva, experiência definida na relação entre artista-espectador e situada “em algum ponto entre a razão e a sensibilidade” (COCCHIARALE, 2006:42).

Pode-se considerar, dessa maneira, que a interpretação das formas artísticas não significa a apreensão de um sentido inerente à própria obra. A perspectiva de uma experiência estética não exclui a interpretação, admitindo, entretanto, que a compreensão não passa somente pelo domínio racional, mas também pelos domínios sensitivo, afetivo e intuitivo, ou seja, pela presença. Como disse Susan Sontag, “a interpretação pressupõe a experiência sensorial da obra de arte, e avança a partir daí”. (SONTAG, 1987:23)

#### 4

Perceber a arte como experiência estética é problematizar as separações entre arte e vida, e ver na primeira não uma imitação, e sim uma forma expressiva da realidade, algo que não representa, mas efetivamente inventa a vida. Essa perspectiva nos livra tanto da corrente

kantiana, que enxerga a arte como mero deleite estético, sem nenhum alcance na vida prática e totalmente descolada dela, como daquela que trata a arte como algo que possui um sentido a ser logicamente apreendido e extraído pelo espectador.

Ao concebê-la como experiência, a arte passa a ser algo intrinsecamente ligado à vida – não como imitação, mas como potencialidade – e detentora de significados múltiplos, através do jogo de interação entre espectadores e artistas. Ao não reproduzir o real tal como se apresenta, a arte continua com ele conectada, ao invocar potencialidades, coisas que fazem parte das nossas vidas, porém as quais nos desacostumamos a olhar.

Assim, como a arte contemporânea não representa o real, as imagens invocadas por ela não têm um compromisso de verossimilhança figurativa ou ilustrativa. O que há de real nela é o que pretende invocar, as sensações que produz. Ao fugir da lógica do puro sentido, a arte deixa de imitar para efetivamente inventar a vida em múltiplas possibilidades, constituindo-se como uma atividade que acima de tudo quer provocar. “Mas por que provocar?”, poder-se-ia perguntar. Quanto a isso, citemos alguns casos.

Em 1991, Hans Haacke, um artista alemão, aceitou o convite que recebeu para expor no que foi um dia o principal edifício nazista em Munique. Sob a frase de uma canção nazista que falava de içar a bandeira, Haacke resolveu colocar uma bandeirola com a lista de empresas alemãs que haviam vendido material bélico para o Iraque, na recente Guerra do Golfo, entre elas Daimler-Benz, Ruhrgras e Siemens. O artista havia retirado a informação de um artigo de jornal, cujo autor se surpreendeu quando as empresas processaram Haacke e não ele, o jornalista. “La cuestión”, disse Haacke, “no es solo decir alguna cosa, tomar posición, sino también crear una provocación frutífera... Las ‘formas’ hablan y el ‘sujeto’ se inscribe en las formas.”<sup>5</sup>

Outro caso ocorreu em 2004, em Buenos Aires, quando um juiz mandou fechar a exposição do artista León Ferrari no Centro Cultural Recoleta, que reunia obras suas como um Cristo crucificado sobre um avião de bombardeio estadunidense e Cristos de plástico colocados em cima de uma torradeira, dando a impressão de que estavam queimando. Antes do fechamento, que mais tarde foi revogado pelo secretário cultural da cidade, um grupo de católicos atacou a exposição com gases lacrimogêneos e algumas empresas retiraram seu apoio à exposição. Depois, a exposição simplesmente permaneceu lotada dia após dia, o que fez León afirmar que os católicos haviam sido os grandes divulgadores do seu trabalho.<sup>6</sup>

No campo do teatro, o grupo paulista Teatro da Vertigem proporciona experiências verdadeiramente intensas. Nas apresentações das três peças que compõem a chamada “Trilogia Bíblica”, os espectadores são levados para locais públicos como hospitais, ou prisões, onde tomam parte em uma situação que reproduz o limite entre arte e vida.

Em Paraíso Perdido, uma das peças da “Trilogia”, de 1991, a igreja de Santa Efigênia foi escolhida para a encenação, que tinha como ponto de partida a perda do sagrado no mundo contemporâneo. O espetáculo, repleto de imagens fortes e muitas vezes se assemelhando a

uma espécie de ritual – no qual espectadores e atores atingiam uma proximidade física tal que chegavam a encostar-se em determinados momentos – sofreu sérios problemas para conseguir apresentar-se. Um grupo de católicos contrário à realização do espetáculo, encabeçado pelo então cardeal de São Paulo, dom Cláudio Hummes, tentou vetar sua realização, alegando – com grave erro histórico, por sinal – que igreja não é lugar de teatro. O grupo teve que buscar apoio justamente na ala católica progressista de São Paulo, e por fim encenou o espetáculo em 2005. Quando o grupo quis voltar a se apresentar, entretanto, não conseguiu.<sup>7</sup>

Segundo o diretor da companhia, Antonio Araújo, os próprios espectadores – que caminham durante o espetáculo, seguindo a encenação em uma espécie de “procissão” – muitas vezes recusavam-se a subir no altar, alegando a sacralidade do espaço. Alguns chegavam a passar mal durante a peça. Retirados da posição cômoda da observação passiva, os espectadores eram colocados em um lugar, literalmente, de vertigem.<sup>8</sup>

Vertigens, na verdade, são problemas recorrentes nas apresentações do grupo. Assim como em Paraíso perdido, desmaios na plateia aconteceram em Livro de Jó, encenação que teve lugar em um hospital desativado na capital paulista. Passando novamente como uma procissão pelo ambiente hospitalar, com seus cheiros fétidos, macas abandonadas, corredores mal iluminados, e seguindo Matheus Nachtergaele, um Jó sofrido, homem que perdeu tudo, que se dessacralizou em busca do sagrado, os espectadores não apenas assistem à peça, como tomam parte efetivamente nas sensações que ali estão sendo partilhadas. Quando Jó mergulha na pia de sangue, é possível observar contemplativamente a cena, sem que proporcione uma experiência desagradável, e por isso mesmo significativa?

A utilização de espaços públicos para as encenações não pode ser encarada de maneira alguma como algo irrelevante para a compreensão do espetáculo. Hospitais e igrejas, como nos casos citados, ou um presídio (como em Apocalipse 1,11, que encerra a “Trilogia Bíblica”), são lugares impregnados de significados, onde a memória coletiva se instaura. A ocupação desses espaços torna-se parte da experiência do espectador, que passa a “utilizá-los” de forma profanatória, ou seja, subvertendo sua lógica original (AGAMBEN, 2007). Dessa forma, o espectador é colocado numa zona fronteira entre cidade e teatro, representação e real (FERNANDES, 2010).

A experiência de estar em um lugar que não seria o “esperado” em uma apresentação teatral modifica totalmente a compreensão da encenação. Quando se apresentaram com BR3 no Rio Cena Contemporânea, por exemplo, o Teatro da Vertigem levou os espectadores em um barquinho pela baía de Guanabara até a ponte Rio-Niterói, lugar onde o espetáculo era encenado. Em São Paulo, o lugar escolhido foi o rio Tietê, onde a atmosfera de barulho e o odor insuportável conviviam simultaneamente com a encenação do grupo. Novamente, o espectador é retirado do seu conforto e posto em “situação de risco”, na qual ele não está separado nem “protegido” do que vê.

## 5

Provocações e profanações, como as exemplificadas acima, que frequentemente obtêm respostas da sociedade – algumas vezes em forma de censuras ou de processos judiciais – nos levam a pensar de que maneira a arte pode ser política sem ser exatamente uma “arte política”. Não é em uma proposta do que deve ser a sociedade ou na organização de um relato que se situa a dimensão política do teatro contemporâneo. O teatro contemporâneo é político de uma forma inversamente oposta ao chamado “teatro político”. O teatro que passa uma mensagem, que instrui, que ensina como fazer, não é o que coloca em pé de igualdade espectadores e artistas. É antes na relação entre os suportes – texto e cena, corpo e palavra, cenário e atores, história e iluminação, lugar e plateia – que está a política da arte. É na instituição de uma horizontalização do sentido que se constitui essa política, essa transformação das subjetividades que estão em jogo, ou seja, a “re-partição política da experiência comum” (RANCIÈRE, 2005:24). A arte contemporânea opera sob o conceito de iminência, como alguma coisa que está a ponto de ser, mas ainda não é, como uma possibilidade pronta para efetuar-se. Dizer que a arte é iminência significa apontar a polissemia que ela propõe, e que ela acaba desembocando no real com significados totalmente distintos. Iminência é “la experiencia de percibir en lo que es las otras posibilidades de ser que hacen necesario el disenso, no la huida”<sup>9</sup> (CANCLINI, 2010:232), o que se correlaciona com uma invasão de espaços protegidos, com a profanação do improfanável (AGAMBEN, 2007), como o faz explicitamente o Teatro da Vertigem.

Iminência remete a uma arte fora de si, a um teatro fora de si, no qual “la abolición de barreras trasciende lo artístico y quiere ser, a menudo, una reflexión sobre el estado del mundo”<sup>10</sup> (CANCLINI, 2010:226). O caminho que a arte e, conseqüentemente, o teatro contemporâneo fazem é o da sugestão, da provocação, e não o da crítica direta. Mais do que representações literais, ela trabalha com insinuações, deixando caminhos abertos para o espectador formar sua própria interpretação acerca do que lhe é transmitido.

Não se trata de espetacularizar a dor, de provocar uma espécie de recepção engajada, tampouco de subordinar a arte ao seu efeito político. A potência de uma política da arte, como sugeri, não é semelhante a uma arte política. Ela não é um meio, propaganda de algo externo a si própria. Neste sentido, não se trata de militância, mas de uma experiência subjetiva humana como potencial de transformação. Não se trata de política deslocada da experiência estética, mas da própria experiência estética como algo dotado de poder transformador, sem apelos pedagógicos, do rompimento total de qualquer separação entre forma e função. A iminência da arte é indireta e oblíqua e o seu poder está na capacidade de transformar subjetivamente o sentir, por diversos meios, além de romper com uma ordem que naturaliza uma estrutura social:

En este punto hace el vínculo del arte con la política... el arte tiene que ver con la política por actuar en una instancia de enunciación colectiva que rediseña el espacio de las cosas comunes. La experiencia estética, como experiencia de disenso, se opone a la adaptación mimética o ética del arte con fines sociales. Sin funcionalidad, las producciones artísticas hacen posible, fuera del red de conexiones que fijaban un sentido preestablecido, que los espectadores vuelquen su percepción, su cuerpo y sus pasiones a algo distinto de la dominación (CANCLINI, 2010:234).<sup>11</sup>

Em outras palavras, não se trata de denunciar, de mostrar alguma injustiça, de passar uma mensagem, e sim de explorar o político nos interstícios, mais tangenciando do que tratando a questão diretamente. Não se trata de ensinar alguma lição, mas de criar sensações para modificar percepções. Como disse León Ferrari, “escribir sobre el cuerpo es como acariciar a la mujer... y además no entenderla. Acariciar, pero no entender” (CANCLINI, 2010:179).

## 6

O teatro contemporâneo pode ser definido como um teatro que narra, não exatamente como a narrativa clássica e convencional, mas a partir da proposição de uma relação outra com a linguagem, na qual a narração é constantemente fragmentada, composta por pedaços isolados que são partes que podem (ou não) encaixar-se, podem (ou não) fazer sentido entre si, dependendo – mais uma vez – de quem olha. Trata-se de uma forma de teatro que se afasta da categoria de narração do teatro épico, em que a figura do narrador sai da história para explicá-la à plateia. No teatro contemporâneo, são poucos os elementos autoexplicativos: cabe ao espectador o ato de rastrear conexões.

A impressão que se tem muitas vezes – e aí está o meu modesto olhar como espectador – é que o que está se vendo são relatos, e não uma representação cênica. É nesse sentido – e sem alongar-me demais neste ponto – que o teatro contemporâneo se aproxima de um caráter performativo, por meio do privilegiamento da “presentação” e não da “representação”. É o que acontece, por exemplo, em *Ato de comunhão*. Na peça, o ator conta uma história baseada no caso real de Armin Meiwes que, pela internet, conheceu e um homem e com ele combinou de participarem de um ato de comunhão no mínimo inusitado: Armin Meiwes cortaria o pênis dele e juntos o comeriam, temperado com pimenta e alho. Tudo foi gravado, o que não restava dúvidas quanto ao acordo mútuo que o ato envolvia.

A peça é um monólogo extremamente provocativo, no qual o ator que conta a história é o próprio Armin Meiwes. Seria ele um criminoso, um psicopata, um homem como qualquer outro? Poderia configurar um crime uma prática baseada em consentimento entre as partes – afinal de contas, a vítima quis ter seu pênis amputado e chegou a sentar-se a mesa e degustá-lo com vinho? A encenação levanta questões éticas e morais porque, ao mesmo tempo que deixa o espectador praticamente em estado de choque – pois todos os recursos cênicos, desde a atuação até a iluminação criam um clima sombrio e assustador –, também apresenta o personagem como um homem como qualquer outro, com virtudes e fraquezas, qualidades e defeitos. A problematização do estado passivo do espectador é o fio condutor da narrativa de Meiwes. A plateia, sentada na poltrona confortável do teatro, é colocada na posição instável de responder moralmente ao que se passa em cena, ativando uma percepção em que a ficção e a realidade – tal qual na performance – se imbricam, suscitando enormes sensações de desconforto.

Os trabalhos do grupo Coletivo Improvisado também se aproximam bastante do ato da narração. Em *Otro*, uma atriz abre a peça sozinha, no centro do palco, narrando a sua suposta chegada até ali. Ela diz: “Eu estava na Lapa, com o meu namorado, briguei com ele, entrei no 410,

passei pela praia do Flamengo, praia de Botafogo, São Clemente, Humaitá. Saltei no ponto do Humaitá, atravessei a rua, cruzei o posto, entrei pelo portão, abri as portas do teatro e aqui estou. Então parece que o meu namorado veio atrás de mim. Ele pegou o 410, passou pela praia do Flamengo, praia de Botafogo, São Clemente, Humaitá. Saltou no ponto do Humaitá, atravessou a rua, cruzou o posto, entrou pelo portão, abriu as portas do teatro e...” Nesse momento, um ator entra pela porta do teatro, e os dois começam a discutir. O efeito causado no espectador é interessante, pois a atriz fez menção a um percurso real e essa suposta realidade entra como recurso ficcional na história, borrando as fronteiras existentes.

Nas palavras de Lehmann:

A narração, que se perde no mundo das mídias, encontra um novo lugar no teatro... Enquanto o teatro épico transforma a representação dos procedimentos fictícios e procura distanciar de si o espectador para fazer dele um especialista, um jurado político, nas formas de narração pós-épicas trata-se da valorização da presença pessoal do narrador, e não de sua presença demonstrativa, trata-se da intensidade autorreferencial desse contato, da proximidade na distância, e não do distanciamento do próximo (LEHMANN, 2010:186-187).

A despretensão a uma totalidade por parte dessa narração fragmentária não deve ser vista como aspecto negativo das teatralidades contemporâneas. Pelo contrário, ela está intimamente vinculada com aquilo para o que estou chamando atenção desde o início, ou seja, a participação ativa do espectador como construtor de significados. Nesse sentido, o abandono da unicidade deve ser pensado não como déficit, e sim como possibilidade libertadora, propiciadora de uma relação mais igual e mais horizontal entre aquele que faz e aquele que olha, pois o “parcelamento da percepção” (LEHMANN, 2007:146) é conduzido justamente a partir do caráter polissêmico da encenação, fazendo com que os espectadores “recebam” aquilo e se dele se “utilizem” de formas totalmente distintas.

Na encenação contemporânea, os espectadores não podem mais olhar para a imagem e perguntar “Do que se trata isso?” e esperar que ela lhe ofereça uma resposta. Em contrapartida, o que ela pode fazer é fornecer um conjunto de sugestões, através dos quais ele pode estabelecer o próprio olhar. Nas palavras do cineasta Robert Bresson: “É indispensável, se não se quiser cair na representação [...] isolar as partes. Torná-las independentes a fim de lhes dar uma nova dependência”.<sup>12</sup>

## 7

Porém, afinal de contas, qual a importância disto tudo? Para que se dar ao trabalho de pesquisar o teatro contemporâneo e as formas de percepção que esse tipo de encenação cria? A esta altura, eu poderia invocar frases de efeito, chamar a atenção para a importância das pequenas coisas e mostrar que a despretensão é uma boa maneira de caminhar, mesmo que a passos lentos. Como já dizia Balzac: “Não sabeis que a dignidade de todas as coisas se encontra sempre na razão inversa da sua utilidade?”.<sup>13</sup>

Mesmo caindo em contradição, fugirei desse caminho. É inegável que o teatro vai mal das pernas. As pessoas pouco vão ao teatro e, quando vão, escolhem sempre espetáculos presos à antiga estrutura dramática, peças de “comédia dos costumes”, que exploram conflitos familiares e ironizam relacionamentos. O teatro moderno, pelo menos no Brasil, ainda tem muito mais público interessado do que o contemporâneo.

Não interessa aqui esmiuçar o porquê de as pessoas frequentarem pouco o teatro, mas cabe dizer que nas grandes cidades, como o Rio de Janeiro, prevalece o que o sociólogo português Machado Pais (2010) chamou de “paradigma do encontrão”. Na correria do dia a dia, as pessoas estão cada vez mais fechadas em si mesmas, em seus problemas, em seus trajetos. A arte de escutar, que pressupõe um ouvido atento, não é mais valorizada. Foi exatamente para esse ponto que Benjamin (1994) chamou atenção quando disse que a arte de narrar está em vias de extinção, pois, mesmo quando existem narradores predispostos a contar uma história, não aparecem ouvintes para escutá-la. Para escutar, é necessário o silêncio, e o silêncio é o correspondente da atenção, do “ficar quieto por um momento” (GUMBRECHT, 2010:165).

Isso poderia ser atestado pelo desespero da espera, pela sua negação. Hoje em dia, odiamos esperar qualquer coisa, por qualquer segundo. Qualquer minuto de espera é um tempo jogado fora. Nessa perspectiva, cada vez mais esbarramos no outro sem efetivamente nos encontrarmos com ele. O paradigma do encontrão significa “ir de encontro a”, e não “ir ao encontro de”. É a ideia de colisão, de esbarrão, e não de relação. Segundo Pais (2010), a proliferação de imagens no mundo contemporâneo conduz ao fechamento de portas, decorrente de “orelhas moucas”, orelhas que já não sabem parar por um momento para escutar, para perceber.

O silêncio está cada vez mais raro. De fato, ele quase não existe. O silêncio seria como um mergulho interior, que propõe uma redescoberta de si mesmo. John Cage, Proust, Kafka, Guimarães Rosa, Beckett são artistas do silêncio. Propuseram todos eles um momento de silêncio em meio a um vale das lamentações em que os gritos são incessantes. Souberam valorizar a força da ausência, a presença do vazio.

A lógica do nosso tempo é a do zapping televisivo, do controle remoto que não deixa a imagem parar em um canal. Isso acontece porque, numa época em que as imagens proliferam, em cartazes, em jornais, em revistas, nas bancas de jornal, elas também perdem toda a sua intensidade. É difícil nos sensibilizarmos com as imagens, porque nos acostumamos a elas. Um bombardeio aéreo no Afeganistão, um massacre tribal na Costa do Marfim filmados e exibidos no noticiário das oito não nos sensibilizam mais do que a notícia de um poste de luz caído numa rua da periferia da cidade. Entre garfada de arroz com feijão do espectador, o âncora já está em outra matéria e agora exhibe as atrações culturais do fim de semana. A televisão encarna mais do que nenhum outro processo de comunicação essa perda do silêncio, do vazio, e o “preenchimento completo do tempo” (SARLO, 2000:61).

Mas lamentar não ajuda mais do que atestar a inefabilidade das coisas, como se elas fossem naturalmente de um jeito e não pudéssemos agir para mudá-las. Por isso, a pergunta aqui girou

muito menos em torno de “o que é o teatro” e mais do que “o que ele pode fazer”. Sem dúvida, o teatro ou qualquer forma artística não muda o mundo, não transforma a sociedade nem faz a revolução, mas pode conduzir a uma transformação subjetiva naqueles que efetivamente se dispõem a interagir com ele e a abrir um canal de sensibilidade e um de experiência cada vez mais escassos nos tempos atuais.

Pensar as interseções entre teatro e política é olhar sobretudo para as relações que a arte contemporânea propõe ao espectador, é admitir que ela é principalmente relacional<sup>14</sup>, ou seja, que sua politicidade está no reino das sensibilidades, e isso sem dúvida passa pela maneira como ela se apresenta. O teatro não se torna político – e isso já foi dito aqui – pelas suas tematizações, pelo seu conteúdo, e sim pela maneira através da qual propõe o jogo de partilha do sensível. Nas palavras de Tzvetan Todorov: “As obras de arte nos afetam menos pelas ideias que veiculam, sua mensagem, do que por seu envolvimento com o mundo humano...”.<sup>15</sup>

Ao tratar o espectador em pé de igualdade, o teatro contemporâneo embaralha a distribuição dos lugares, as identidades fixas, e propõe uma igualdade entre aqueles que fazem e aqueles que assistem. Olhar não se contrapõe a fabricar, criar, estar em plena ebulição interna. Como Murphy, o personagem de Beckett afirma: “Todo movimento no mundo do espírito exige um estado de repouso no mundo do corpo.” (DELEUZE, 2010:101).

Desta maneira, observar não remete somente a um estado de passividade, mas pode efetivamente ser também um ato criador. Para Rancière (2010), todos nós somos, em geral, espectadores. Quando estamos na rua, em casa ou no trabalho, sempre estamos na posição de observar, de assistir. Mas isso não significa situar-se em uma posição inferior em relação ao que se passa em volta. Pelo contrário, ser espectador não significa estar numa posição menor à daqueles a que se assiste, à daqueles que fazem.

Todos os elementos da encenação contemporânea aqui mencionados – como a crítica da representação, a desierarquização das formas, o primado do corpo sobre a palavra, a contestação da estrutura dramática – contribuem para uma mudança na função das imagens, a qual tem a ver com a nova posição do espectador. O teatro contemporâneo supõe um novo espectador, ou melhor, novos espectadores, pois todos os seus elementos trabalham para construir a ideia de espectador emancipado. Nele, não existe um público unificado, que dá lugar ao que Rancière (2005) chamou de “comunidade do dissentimento”, onde cada um terá o seu modo de olhar, único e próprio, e construirá as suas referências em relação àquilo que observa. Esse teatro pressupõe um espectador que não esteja preso às imagens que lhe são fornecidas, mas que construa com elas e crie novos sentidos, estabelecendo conexões próprias e experimentando aquilo de uma maneira inteiramente sua.

Assim como os artistas conceituais, grande parte dos encenadores contemporâneos não desprende seu trabalho de uma lógica política, e apenas podemos negar isso se compreendermos política em um sentido estrito, como uma mensagem que deve ser passada verticalmente, claramente e sem ambiguidades, e se considerarmos a arte uma prática desvinculada do mundo

e das questões do seu tempo. Afirma Rancière: “Para que a arte produza certos efeitos, é preciso que ela renuncie a certos efeitos”.<sup>16</sup>

## 8

Alçados a coautores da obra, os espectadores são postos em uma posição não apenas de contemplação, mas de participação. O espectador emancipado (RANCIÈRE, 2010) é aquele que está em posição de ver o teatro fora dele próprio, construindo conexões que transbordem as imagens que olha, criando, dessa forma, ligações com outras zonas da vida social.

Os processos judiciais movidos contra Haacke, a censura sofrida por León Ferrari e a polêmica envolvendo as encenações do Teatro da Vertigem mostram o potencial que a arte tem de transbordar suas fronteiras. Não se trata apenas de transgredir as próprias formas, pois a arte contemporânea não está encapsulada em nenhuma concepção estética restrita, mas de profanar espaços, lugares e assuntos “sagrados”, ou seja, adquirir novos “usos” para coisas já existentes (AGAMBEN, 2007).

Na instalação de Carlos Vergara no Parque Lage intitulada Liberdades, o artista expõe as portas das celas, recuperadas nos resquícios da demolição do antigo presídio Frei Caneca, juntamente com fotos dos escombros e dos entulhos que restaram depois da implosão. Recriando a atmosfera das celas em ambiente externo, em um espaço verde e aberto, Vergara não denuncia, não aponta, ou seja, não cai em um recurso fácil de ilustrar uma realidade desumana das prisões brasileiras. Por mais que sua exposição possa suscitar essa discussão, ela não tem apenas esse objetivo.

Nas portas das celas, vemos o cotidiano dos presos. Por meio de suas colagens e inscrições, Vergara dá vida e mostra aquilo que seria esquecido e sepultado sem velório. A paixão pelo futebol, fotografias de mulheres, o desejo de rever a família, lençóis amarrados simbolizando o plano de fuga, a conversão à religião. Aos presos, a possibilidade de existir de algum modo, a possibilidade de não sucumbir perante o esquecimento, perante o apagamento da sua memória.

A recriação do ambiente, deslocado da sua lógica inicial de prisão, coloca o espectador – e neste ponto, não posso mais do que falar por mim, ou seja, da minha experiência como espectador – em um lugar desconfortável. Para ler os recortes, as inscrições, entro nas celas recriadas por Vergara. Nas portas descascadas, toda uma história se inscreve ali: quantas pessoas tocaram aquelas grades, estiveram ali? Quem foram elas? O que fizeram para ser presas? Tantas histórias, tantos apontamentos. E onde está a separação entre arte e vida?

Vergara se arrisca e mostra aquilo que jamais veríamos, recuperando as “marcas extintas dos que lá estavam”<sup>17</sup>. Ao adentrar os escombros da implosão do presídio Frei Caneca e montar uma instalação com as portas que resistiram, ele desfataliza o segredo, tornando visível aquilo que a sociedade constantemente se esforça para esquecer, em um lugar onde, segundo ele, “não há nada para ser visto”<sup>18</sup>. Rompendo com os muros da prisão, muros intransponíveis, muros que calam, que silenciam, Vergara sufoca os espectadores com o título “Liberdades”.

Como Vergara, o artista contemporâneo é aquele que está na posição de “fazer ver” o que não está claro na superfície, o que é preciso “cavar” para encontrar. Reconhecendo que um momento histórico suporta em si diversas temporalidades distintas e potencializando aquilo que está em suspenso, artistas como Carlos Vergara possibilitam uma experiência transformadora, direcionando o olhar do espectador para possibilidades praticamente desaparecidas e esquecidas, que passam ao largo do nosso cotidiano.

Assim, a arte contemporânea dirige a atenção para aquilo que é abortado. Em todo vivido, encontra-se parte de algo não vivido. A efetuação de uma possibilidade tem em sua contrapartida a não efetuação de milhares de outras possibilidades, a ausência que se faz presente.<sup>19</sup> A arte ergue-se contra os determinismos, ao deslizar sobre a busca de campos possíveis. Ao mesmo tempo que se apega ao seu tempo, imagina as múltiplas possibilidades que estão escondidas nele. Como em um trabalho de perscrutação, de arqueologia, ela faz reviver, através de formulações, aquilo que está em algum lugar, mas não está visível. Ser contemporâneo significa “voltar a um presente em que jamais estivemos” (AGAMBEN, 2009:40).

É justamente mostrando aquilo que não aparece (AGAMBEN, 2009; CANCLINI, 2010; RANCIÈRE, 2009a, 2009b) que a arte contemporânea se situa na posição de iminência. Foi o que fez Teresa Margolles, que na Bienal de Veneza de 2009 trabalhou com pedaços de vidros de carro resultantes de execuções feitas pelo narcotráfico mexicano. Os assassinos atiravam nas vítimas através do vidro do carro. A polícia chegava e removia os corpos, os bombeiros chegavam e recolhiam o carro, mas o vidro ficava no local do acidente. Margolles utilizou o elemento esquecido para mostrar o oculto, adotando o caminho da sugestão, da narração – e não o da informação.

Novamente se trata, para o espectador, de juntar as partes. Em momento nenhum, Margolles opta pela espetacularização da dor. Ela poderia ter exposto fotos dos corpos, depoimentos dos familiares, a repercussão dos casos, mas resolveu trabalhar com o oblíquo, como é costume na arte contemporânea. Ao escolher o oblíquo, o artista opta por não representar a vida, e sim por aumentá-la, por intermédio dos seus fragmentos. Ao fragmentar-se, a arte se expande, atravessa as fronteiras e se desterritorializa, retirando a carga de importância do fato específico, levando em consideração o que normalmente nos passa despercebido.

A arte contemporânea aparece como arte crítica na medida em que nos coloca diante de outro regime de possibilidades, por meio de caminhos de sugestão que não estão dados, fazendo as perguntas que nos permitem perceber o que Canclini chama de “outros pactos de verossimilhança” (CANCLINI, 2010). A ideia é escapar de interpretações uniformizantes e homogeneizadoras para entrar em um regime de desconstrução que permite enxergar as coisas de outra maneira, perceber que os relatos são múltiplos, e que o dissenso perceptivo-sensorial trabalhado pela arte contemporânea é libertador e democrático.

Concluindo, a política da arte contemporânea está na sua intervenção na “distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”

(RANCIÈRE, 2005:17), ou seja, na abertura de um campo de possíveis que propicia a emancipação do espectador. A percepção envolvida nas práticas artísticas contemporâneas propõe uma redefinição das relações do espectador com as coisas e com os sujeitos.

A importância do teatro – e da arte – contemporâneo está não apenas no que ele é, mas no que pode fazer e suscitar nos espectadores. As novas formas políticas não estão dadas – elas têm que ser inventadas. O caminho da arte é o da sugestão, da provocação e não o da proposição. Não existem fórmulas prontas, relatos únicos ou diretrizes gerais. As grandes narrativas caíram e a atitude política a ser tomada há de passar inevitavelmente pela negação dos determinismos generalizantes e pela afirmação política das singularidades. Se a arte possui alguma função, certamente não é a de mudar, mas a de disponibilizar a mudança. Ela é apenas o ponto de partida.

Recebido para publicação em agosto de 2011

Aprovado para publicação em janeiro de 2012

## Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ARCHER, Michael. Arte contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Revista Brasileira de Educação. Jan.-abr. 2002, n. 19, pp. 20-28.
- BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.
- BRECHT, Bertold. Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CANCLINI, Nestor Garcia. Sociedad sin relato: antropología y estética de La inminencia. Buenos Aires: Katz, 2010.
- CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de Fazer. Petrópolis: Vozes, 2000.
- COCCHIARALE, Fernando. Quem tem medo da arte contemporânea? Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana, 2006.
- DELEUZE, Gilles. Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- FERNANDES, Sílvia. Teatralidades contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: 2010.
- GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural. In: O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2001. pp. 142-81.
- GIL, José. Movimento total: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- GUMBRECHT, Hans. Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.
- LAZZARATO, Maurizio. O acontecimento e a política. In: As revoluções do capitalismo. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- LE BRETON, David. As paixões ordinárias. Petrópolis: Vozes, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MACHADO PAIS, José. Dolências e indolências da vida cotidiana. In: Lufa-Lufa Quotidiana. Ensaios sobre a cidade, cultura e vida urbana. Lisboa: ICS, 2010. pp. 21-69.
- RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: Estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

\_\_\_\_\_. O espectador emancipado. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

SARLO, Beatriz. Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1997.

SONTAG, Susan. Contra a interpretação. Porto Alegre: L&PM, 1987.

TARDE, Gabriel. Monadologia e sociologia: e outros ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

<sup>1</sup> Entrevista de Enrique Diaz a Daniela Amorim. In: <<http://www.questaodecritica.com.br/2009/07/sobre-in-on-it-e-outras-coisas>>. Acesso em: novembro de 2011.

<sup>2</sup> Agradeço ao ator Caio Riscado, por ter gentilmente me mandado a fala.

<sup>3</sup> Esse termo é meu, mas baseado na leitura de LE BRETON (2009), especialmente nas pp. 41-43.

<sup>4</sup> O Globo, Segundo Caderno, sábado, 26 de março de 2011, reportagem de capa.

<sup>5</sup> Tradução do autor: “A questão, disse Haacke, não é apenas dizer alguma coisa, tomar posição, mas também criar uma provocação frutífera... As formas falam e o sujeito se inscreve nas formas” (tradução própria.). Ver CANCLINI, 2010, p. 36.

<sup>6</sup> Ver CANCLINI, 2010, pp. 173-79.

<sup>7</sup> Ver FERNANDES, 2010, pp. 66-67 e <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1579,2.shl>>. Acessado em: julho de 2010.

<sup>8</sup> Entrevista de Antonio Araújo. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1579,1.shl>>. Acessado em: novembro de 2011.

<sup>9</sup> Tradução do autor: “a experiência de perceber as outras possibilidades de ser que fazem necessário o dissenso, e não a fuga”.

<sup>10</sup> Tradução do autor: “a abolição de barreiras transcende o artístico e deseja ser, com frequência, uma reflexão sobre o estado do mundo”.

<sup>11</sup> Neste ponto se encontra o vínculo entre arte e política... a arte tem relação com a política por atuar em uma instância de enunciação coletiva que redesenha o espaço das coisas comuns. A experiência estética, como experiência de dissenso, se opõe à adaptação mimética ou ética da arte com fins sociais. Sem funcionalidade, as produções artísticas tornam possível, fora da rede de conexões que fixavam um sentido pré-estabelecido, que os espectadores dediquem sua percepção, seu corpo e suas paixões a algo distinto da dominação (tradução própria).

<sup>12</sup> Apud DELEUZE, 2010:93.

<sup>13</sup> Esta citação de Balzac foi retirada de MACHADO PAIS, 2010, p. 24.

<sup>14</sup> Estética relacional é um conceito desenvolvido pelo filósofo Nicolas Bourriaud. Aqui, não pretendo esmiuçar o que Bourriaud propõe com esse conceito, contudo cabe afirmar que ele está em sintonia com a discussão que estou fazendo, na medida em que analisa a arte contemporânea mediante a relação entre espectadores e obras de arte. Ver BOURRIAUD, 2009a.

<sup>15</sup> Entrevista com Todorov. O Globo, Segundo Caderno, 27 de abril de 2011, p. 2.

<sup>16</sup> Extraído de <<http://ipsilon.publico.pt/livros/texto.aspx?id=269272>>. Acessado em: julho de 2011.

<sup>17</sup> COELHO, Frederico. Liberdades. Passagem extraída do artigo contido no folheto da exposição.

<sup>18</sup>Entrevista de Carlos Vergara concedida a Frederico Coelho. Folheto da exposição, p. 4.

<sup>19</sup>Gabriel Tarde afirma: “Não podemos pensar na decisão que foi tomada sem pensar ao mesmo tempo nas que não o foram; além disso, estamos convencidos, com razão, de que, se a primeira não tivesse sido tomada, uma outra o teria sido” (TARDE, 2007, p. 218). Para ele, a escolha de uma possibilidade consistiria na exclusão de várias outras e nada existiria sem escolhas, que comportam recortes e exclusões.

