

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
MESTRADO EM ARTES

**A APROXIMAÇÃO ENTRE A CENA E O ESPECTADOR TRANSEUNTE NA
SOCIEDADE ESPETACULARIZADA: “ÀS MARGENS DO FEMININO” –
AGRUPAMENTO OBSCENA**

Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi

Belo Horizonte

2010

Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi

**A APROXIMAÇÃO ENTRE A CENA E O ESPECTADOR TRANSEUNTE NA
SOCIEDADE ESPETACULARIZADA: “ÀS MARGENS DO FEMININO” –
AGRUPAMENTO OBSCENA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Linha de Pesquisa: Artes Cênicas: Teorias e Práticas

Área de Estudo: Artes Cênicas

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Mariana de Lima e Muniz

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2010

Gasperi, Marcelo Eduardo Rocco de, 1981-

A aproximação entre a cena e o espetáculo transeunte na sociedade espetacularizada : “Às margens do feminino” –

Agrupamento Obscena / Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi – 2010.

103 f. : il.

Orientadora: Mariana de Lima e Muniz.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Agrupamento Obscena – Crítica e interpretação – Teses. 2. Representação teatral – Teses. 3. Movimento (Encenação) – Teses.

4. Teatro e sociedade – Teses. 5. Teatro – Semiótica – Teses. I.

Muniz, Mariana de Lima e. II. Universidade Federal de Minas Gerais.

Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 792.028



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **MARCELO EDUARDO ROCCO DE GASPERI** Número de Registro **2008699816**.

Título:

**"A APROXIMAÇÃO ENTRE A CENA E O ESPECTADOR TRANSEUNTE
NA SOCIEDADE ESPETACULARIZADA: "às margens do feminino" –
agrupamento obscena"**

Profa. Dra. Mariana de Lima e Muniz – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Vera Lucia de Carvalho Casa Nova – Titular – FALE/UFMG

Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 30 de setembro de 2010

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente às pessoas que colaboraram com este projeto. Ora lendo, ora comemorando as pequenas conquistas.

Agradeço à minha mãe e à minha vovó que estão horas e horas desta cidade, mas que elevam o pensamento ao meu favor a todo tempo.

Agradeço especialmente à minha orientadora Mariana Muniz, que me ofereceu outras perspectivas artísticas e ajudou-me a conhecer novos caminhos de pesquisa. Agradeço também à Vera Casanova, uma pessoa que me inspira a cada dia. Ao Fernando Mencarelli que sempre está ao lado em momentos de grande valia.

Agradeço ao Rafael Ramos, pelo companheirismo e dedicação. Agradeço a Ludmilla Rolim pela tradução e pela generosidade.

Ao Jhonatan Miranda, grande amigo que auxiliou na revisão das normas da dissertação, tomando-a como sua. Ao Éder Rodrigues e à Marizabel Pacheco, revisores e mais que amigos. Ao Didi Vilela, grande ator e enorme amigo. À Nina Caetano, que me ensina mesmo à distância. Ao Agrupamento Obscena que faz teatro, pois isto arde, fere e modifica. À Cia. do Riso que eu amo em grande escala: Carol Greco, Gislaïne Padula, Lika Rosa, Maíra Lana, Nardele Flores e Vitor Flausino. Ao pessoal do FIT e do ECUM. Ao Cris Diniz.

Aos meus amigos de longa e curta jornada: Bruna Pimentel, Diogo Angeli, Patrícia Linhares, Patrícia Campos, Vinicius Andrade.

À minha família

À Debord, à Artaud, à Carrera, à Boal, aos mestres, à Zenóbia e tal.

“Nunca duvide que um número pequeno de pessoas possa mudar o mundo, na verdade, só eles conseguirão”.

Margareth Meed

Ou

“O artista contemporâneo imbui-se da missão de criar contexto e não mais texto”.

Roy Ascott

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é investigar a aproximação física entre o espectador transeunte e a cena contemporânea na sociedade espetacularizada, através da análise do projeto “Às margens do feminino: texturas teatrais da beira”. Para tanto, realizou-se uma revisão bibliográfica sobre o conceito de “Sociedade do Espetáculo”, cunhado por Guy Debord, visando à análise da espetacularização social na atualidade. A partir desta análise, foi feito um estudo de caso do projeto supracitado, realizado em 2008 pelo Agrupamento Obscena. O objetivo foi identificar determinados procedimentos cênicos que, entre outros pontos, visaram questionar a estrutura espetacularizada dos centros urbanos. Foram selecionados procedimentos que atuaram diretamente nas ruas centrais de Belo Horizonte (MG). A análise dos procedimentos foi baseada na observação destes, no levantamento dos registros audiovisuais do Obscena, nas entrevistas com os pesquisadores e nos depoimentos postados no blog sobre os processos de criação artística do Agrupamento. A partir desta análise, chegou-se à conclusão de que o Obscena – Agrupamento Independente de Pesquisadores – busca absorver as práticas de estreitamento físico com o espectador transeunte, ampliando o olhar da cena sob o aspecto da intervenção teatral nas ruas.

Palavras-chave: Sociedade do Espetáculo. Agrupamento Obscena. Espectador transeunte. Estreitamento físico. Cena contemporânea.

ABSTRACT

This research investigates body-close relations of the contemporary scene to passer-by audiences in the spectacle society by analyzing the project “On the edges of feminine: theatrical textures of the border”. Therefore we have revised the bibliography on Guy Debord’s concept of “Society of the Spectacle”, aiming the analysis of today’s social spectacularization. Through this analysis we have studied the case of the quoted project that was ran by Agrupamento Obscena during 2008. The goal was identifying play scene procedures that, amongst other aspects, enquires the spectacular structures in urban agglomerations. We have selected procedures that have taken place directly on downtown streets of Belo Horizonte (MG) – Brazil. This analysis is based on eye observation of these interventions, on video registrations of Obscena, interviews with the researchers of the ensemble, and statements posted on their artistic creation online blog. Through this analysis we have reached the conclusion that the Obscena – Independent Ensemble of Researchers – wants to absorb body-close practices with the passer-by audience, thus amplifying the scene view through the aspect of street theatrical interventions.

Keywords: Society of the Spectacle. Obscena Ensemble. Pass-by audience. Body-close relation. Contemporary scene.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Reunião do Agrupamento Obscena no Teatro Marília.....	57
FIGURA 2 - Procedimento "Baby Dolls".....	66
FIGURA 3 - Procedimento "Baby Dolls".....	66
FIGURA 4 - Procedimento "Classificados".....	75
FIGURA 5 - Procedimento "Classificados".....	76
FIGURA 6 - Procedimento "Classificados".....	76
FIGURA 7 - Procedimento "É homem? É mulher? Reticências".....	85
FIGURA 8 - Procedimento "Mercado de Buceta".....	93
FIGURA 9 - Procedimento "Mercado de Buceta".....	93

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
1.1	Sobre o projeto “Às margens do feminino: texturas teatrais da beira”.....	13
1.1.1	O feminino à margem.....	14
1.1.2	O risco físico.....	17
1.1.3	A intervenção artística nas ruas.....	18
1.1.4	Entre os possíveis conceitos de atuação do Obscena.....	19
1.2	A divisão dos capítulos da dissertação.....	21
2	O ESTREITAMENTO FÍSICO ENTRE A CENA CONTEMPORÂNEA E O ESPECTADOR TRANSEUNTE: CONCEITUAÇÃO TEÓRICA	24
2.1	O espectador na sociedade espetacularizada.....	24
2.2	A interferência no contorno da cidade: a prática artística nas ruas.....	29
2.3	O espectador como colaborador-participante da cena: alguns norteadores do Agrupamento Obscena.....	33
3	A CRIAÇÃO DO OBSCENA: AGRUPAMENTO INDEPENDENTE DE PESQUISADORES	37
3.1	A formação do Obscena: a constatação de pontos em comum e de divergências em 2007.....	40
3.2	A leitura de Lehmann: os materiais teóricos norteadores dos procedimentos cênicos nas ruas.....	41
3.2.1	A influência dos textos de Lehmann sobre os conceitos performáticos.....	43
3.3	Os primeiros procedimentos para o início da pesquisa.....	45
3.3.1	“As Mulheres Vacas”, criado por Lissandra Guimarães.....	45
3.3.2	Procedimento “Glamour em construção”, criado por Marcelo Rocco.....	49
3.4	Discussão e avaliação dos procedimentos: propostas para o ano de 2008.....	53

4	ANÁLISE DO PROJETO “ÀS MARGENS DO FEMININO: TEXTURAS TEATRAIS DA BEIRA”	54
4.1	Os encontros obscênicos em 2008: os aspectos gerais do projeto.....	56
4.2	Os procedimentos de 2008: a aproximação entre a cena e o espectador transeunte.....	58
4.2.1	Procedimento “Baby Dolls”, criado por Nina Caetano e Lissandra Guimarães.....	58
4.2.2	Procedimento “Classificados”, criado por Marcelo Rocco.....	66
4.2.3	Procedimento “É homem? É mulher? Reticências”, criado por Didi Vilela.....	77
4.2.4	Procedimento “Mercado de Buceta”, criado por Erica Vilhena.....	85
4.3	Uma abordagem final sobre os procedimentos analisados.....	94
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
	REFERÊNCIAS CITADAS	100
	REFERÊNCIAS CONSULTADAS	102
	SITES CITADOS	103
	SITE CONSULTADO	103

1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa investiga a aproximação física entre a cena contemporânea e o espectador transeunte na sociedade espetacularizada. Com o objetivo de fundamentar o presente estudo, foi feita uma revisão bibliográfica dos conceitos de Guy Debord¹ sobre o que vem a ser o espectador na sociedade espetacularizada, cujos preceitos são encontrados no livro de sua autoria “A Sociedade do Espetáculo”². Utilizou-se também bibliografia secundária para o estudo deste autor.

Os conceitos debordianos se baseiam no entendimento do indivíduo da sociedade atual como um ser que é constantemente manipulado a tornar-se espectador de um sistema espetacular: “O espectador é suposto ignorante de tudo [...] Quem fica sempre olhando para saber o que vem depois, nunca age: assim deve ser o bom espectador” (DEBORD, 1997, p. 183). Esta visão debordiana sobre o indivíduo é pautada nos aspectos de fragmentação do discurso individual. Tal fragmentação visa desmembrar a identidade individual em prol do pensamento massificado. Sendo assim, o espetáculo apresenta-se “como a própria sociedade, como uma parte da sociedade, como instrumento de unificação” (DEBORD, 1997, p. 14).

Partindo dos conceitos debordianos, o presente estudo analisou diversos autores do campo artístico que investigam a intervenção cênica nas ruas das cidades como forma de desconstrução do discurso alienante da “Sociedade do Espetáculo”. Logo, esta pesquisa visou evidenciar que a intervenção artística na rua, através da aproximação física com o espectador, pode auxiliar na contracorrente da espetacularização da vida.

¹ Filósofo francês (1931- 1994). Autor do livro “A Sociedade do Espetáculo” (DEBORD, 1997).

² O título original foi publicado na França em 1967. A edição para a presente pesquisa foi publicada no Brasil em 1997.

A fim de obter maior embasamento teórico-prático, foi feito um estudo de caso sobre o projeto “Às margens do feminino: texturas teatrais da beira”³, visando articular os procedimentos cênicos⁴ do projeto supracitado aos autores estudados. O projeto acima foi uma junção de experimentações da cena contemporânea produzidas pelo Agrupamento⁵ Obscena.

Desde a sua criação em 2007, o Obscena investiga a cena contemporânea nas ruas do centro urbano de Belo Horizonte. O Agrupamento promove interrupções no fluxo dos transeuntes em espaços públicos, fazendo constantes intervenções artísticas e performáticas. Formado por diretores, atores e dramaturgos do universo teatral, o Agrupamento Obscena se dá:

[...] em uma rede colaborativa, em que as experimentações se retroalimentam através não só de um diálogo constante entre os pesquisadores envolvidos, mas também por meio da participação do espectador-colaborador em diferentes estágios do processo de criação, uma vez que o projeto inclui procedimentos de *work in process* e intervenções na rua (CAETANO, Elvina. *Às margens do feminino*. Disponível em: <http://www.obs scenica.blogspot.com>. Acesso em: 20 de abril de 2010).

Portanto, o projeto “Às margens do feminino: texturas teatrais da beira” foi criado com o objetivo de praticar diversos processos de criação artística nas ruas belorizontinas.

1.1 Sobre o projeto “Às margens do feminino: texturas teatrais da beira”⁶

O projeto “Às margens do feminino: texturas teatrais da beira” foi criado em

³ Este projeto foi realizado pelo Obscena no ano de 2008, tendo como um dos objetivos a aproximação física entre o espectador transeunte e a cena contemporânea.

⁴ O termo “procedimento cênico” foi utilizado por Nina Caetano para referir-se às práticas teatrais abertas, ou seja, as práticas do Agrupamento que possuíam flexibilidade quanto ao seu funcionamento e continuidade. Portanto, o presente estudo utilizará o conceito de “procedimento” para designar as criações artísticas do Obscena, que estão em constante processo de modificação.

⁵ O Obscena se intitula de “Agrupamento”, e não de “grupo teatral”. Considera-se uma rede colaborativa formada por pesquisadores independentes.

⁶ Este sub-capítulo pretende explicar sobre os principais conceitos do projeto, visando à compreensão geral deste. Contudo, será dado maior aprofundamento ao projeto no capítulo quatro.

2008, tendo previsto a duração de um ano. Ele nasceu do desejo das integrantes e criadoras do Obscena, Nina Caetano e Lissandra Guimarães, em darem continuidade à pesquisa iniciada pelo Agrupamento em 2007:

Nascia assim o projeto *Às margens do feminino: texturas teatrais da beira*. Formulamos o projeto e o apresentamos para a Lei Municipal de Incentivo à Cultura. Aprovado no Fundão, o projeto nos deu condição de aprofundar a pesquisa, agora centrada na investigação de alguns elementos de linguagem que já vinham sendo tocados – tais como a intervenção em espaços públicos – e em um tema recorrente nos experimentos desenvolvidos no agrupamento: a mulher (CAETANO, Elvina. *Para pensar uma dramaturgia in process* ou *Pode ser a escrita de rua uma dramaturgia do instante?* ou *Performando a dramaturgia*. Disponível em: <http://www.obs scenica.blogspot.com>. Acesso em: 20 de abril de 2010).

Para a construção do projeto, Caetano e Guimarães pautaram-se em recortes temáticos e em elementos da linguagem cênica em comum aos integrantes do Agrupamento. No que concerne à temática, ambas perceberam que a pesquisa caminhava para as questões sobre a figura da mulher na sociedade atual, bem como as questões de outros grupos sociais que se identificavam com problemáticas semelhantes às da mulher, como os homossexuais e os transgêneros⁷.

Quanto ao campo da linguagem cênica, Caetano e Guimarães compreenderam que o Obscena se interessava por intervenções artísticas nas ruas de Belo Horizonte, ocupando os espaços urbanos através de procedimentos cênicos. Passemos à conceituação dos elementos de composição do projeto:

1.1.1 O feminino à margem

A pesquisa sobre a mulher, os homossexuais e os transgêneros aparecia como área temática de interesse do Obscena, pois tais grupos sociais se identificam quanto às problemáticas da sociedade atual, como o machismo e as formas de subserviência em uma

⁷ O Agrupamento Obscena entende por transgêneros os travestis e transexuais.

sociedade falocêntrica. Esta ampla temática foi utilizada para a criação de procedimentos cênicos nas ruas. Assim, Caetano e Guimarães constataram que o feminino à margem aparecia como interesse em comum ao Agrupamento, incorporando no projeto a temática do feminino⁸:

As pesquisas realizadas pelo agrupamento envolvem uma temática de cunho social: *a mulher em seu universo à margem e ramificações*. E a utilização de recursos como a narrativa [...] isto sugere, de certa forma, uma busca por uma outra forma de representação, deslocada do sentido convencional... privilegiando a construção simbólica da temática cujas imagens deveriam denunciar a representação como um duplo codificado do real, e não a realidade *itself*, como ela é (CAETANO, Elvina. *Para pensar uma dramaturgia in process* ou *Pode ser a escrita de rua uma dramaturgia do instante?* ou *Performando a dramaturgia*. Disponível em: <http://www.obs scenica.blogspot.com>. Acesso em: 20 de abril de 2010).

A partir da observação do processo, pode-se dizer que o Agrupamento aplicou o conceito “margem”, como “aqueles que não estão no centro”, ou seja, os indivíduos que não apresentam um modelo de vida convencional, mas que transitam pelas “beiradas”. Explicitando melhor, o Obscena questionava os padrões normativos da sociedade, que, segundo o Agrupamento, ainda são guiados por modelos de comportamento heterossexuais e machistas:

Acredito que no caso da margem social, estamos falando dos padrões médios da sociedade. De comportamentos e padrões. Então, tudo o que escapa ao padrão normal de comportamento social, é visto como tal. No caso da mulher, homossexuais e transgêneros. Tudo o que escapa à forma, o que não cabe na padronização (CAETANO, Elvina. *Para pensar uma dramaturgia in process* ou *Pode ser a escrita de rua uma dramaturgia do instante?* ou *Performando a dramaturgia*. Disponível em: <http://www.obs scenica.blogspot.com>. Acesso em: 20 de abril de 2010).

Estes modelos comportamentais padronizados ignoram constantemente a diversidade humana, colocando, muitas vezes, a figura feminina em forma de subserviência em relação ao homem. Além disso, outras identidades sociais, como os homossexuais, são vistas pelo Obscena como grupos que não possuem seus direitos legais equiparados aos

⁸ O termo feminino foi utilizado pelo Agrupamento para designar as parcelas que possuíam questões similares às questões da mulher, frente ao machismo instaurado. No caso, os homossexuais e transgêneros.

direitos heterossexuais. No caso dos transgêneros, estes ainda transitam entre a margem do feminino e a margem do masculino, ou seja, na fronteira entre estes gêneros, sofrendo assim, um processo de marginalização mediante aos padrões normativos.

Estas parcelas da sociedade não estão à margem no sentido literal de “estar fora da mesma”, separadas da sociedade. Contrariamente a isto, tais parcelas sofrem justamente por estarem inseridas em um meio que não proporciona visibilidade à pluralidade humana.

Segundo Sandra Azeredo (2007), o feminino é domesticado para sustentar o *status quo* vigente, marcado pela figura masculinizada, pelo falo. Assim, a manutenção do machismo na sociedade pode extinguir o potencial feminino de prováveis modificações sociais. Ainda segundo a autora, a dominação masculina aparece intacta em diversos setores sociais. Estendendo o termo feminino aos homossexuais e aos transgêneros, percebem-se causas semelhantes de luta, pois estas problemáticas revelam a necessidade de desconstruir conceitos tradicionais da sociedade:

Considero que só quando cada um e cada uma de nós criarmos nossos próprios conceitos e, assumirmos responsabilidades por esta criação, poderemos deslocar este conhecimento supostamente universal e verdadeiro a que nos submete as formas de preconceito (AZEREDO, 2007, 42).

O discurso da masculinidade sobre a diversidade dos corpos impõe a desigualdade nas relações, sendo necessário construir novos discursos diante dos fatos apresentados. As referências respaldadas na figura do “macho como o centro” devem ser questionadas para darem lugar à multiplicidade das relações, em vários aspectos.

Segundo Marilena Chauí (in FRANCHETTO, 1985), o discurso masculino que a sociedade sustenta, é um discurso que silencia outras vozes, cujo protótipo de relação é baseado na desigualdade: “[...] ao considerar os discursos masculinos, o que queremos simplesmente notar é que se trata de uma fala cuja condição de possibilidade é o silêncio da mulher” (CHAUÍ in FRANCHETTO, 1985, p. 43). Diante de tal questão, pode-se dizer que

não é somente a voz da mulher que é silenciada, mas também de outros grupos sociais que não se enquadram no modelo do homem dito “viril”, heterossexual.

Pensando desta forma, parte do Agrupamento pautou-se no questionamento dos padrões que colocam seres humanos à margem, visando atravessar as difíceis fronteiras do preconceito. Para isto, foi necessário pensar nas linguagens artísticas a serem usadas nas ruas. As linguagens híbridas do teatro contemporâneo comportavam denominadores em comum, como a aproximação com o espectador. Esta aproximação poderia gerar o risco físico que o Obscena, em sua maioria, desejava experimentar. Este risco testava a capacidade de articulação dos pesquisadores com os materiais teóricos e práticos, gerando a possibilidade do improviso, do acaso que somente a rua e outros espaços públicos trazem.

1.1.2 O risco físico

Segundo Carreira (in LIMA, 2008), o risco físico permite a difusão de percepções dos atores a partir dos possíveis efeitos dos seus gestos e deslocamentos, sobretudo quando os atores se colocam em espaços não confortáveis e desconhecidos. Portanto, o risco revela-se como a possibilidade de imprevistos, e até de perigo à integridade física.

Partindo desta premissa, pode-se afirmar que o risco físico avalia a capacidade de articulação do performer com a estrutura do improviso, do perigo iminente. Contudo, o risco não é um componente separado dos demais elementos teatrais, mas de reforço ao caráter de diluição entre o teatro e a vida:

O ator submetido ao exercício do risco estará obrigado a elaborar caminhos diferenciados dos tradicionais na construção da ficção e das personagens. O funcionamento do corpo será obrigatoriamente reconstruído no sentido de que os apoios, a voz, a gestualidade terão que encontrar novas modulações. O equilíbrio entre a performance dramática e a experimentação do risco conformará o lugar essencial do trabalho do ator. (CARREIRA, André. A noção de risco físico e a

formação do ator. Disponível em:
<http://www.casthalia.com.br/periscope/andrecarreiria/texto2andre.htm>. Acesso em:
10 de junho de 2010).

Consequentemente, o pesquisador envolvido em processos cênicos que exploram o risco físico, multiplicará o seu foco de atenção, pois o seu corpo estará exposto às experiências variadas e imprevisíveis. Ele será o fazedor da ação cênica e também promoverá à atenção do espectador ao campo real, deslocando o olhar para além do domínio da ficção.

Pensando desta maneira, pode-se dizer que o projeto “Às margens do feminino: texturas teatrais da beira” visou, entre outras possibilidades, investigar o limite tênue entre as linguagens teatrais e a vida, apoiado no desejo da exploração do risco físico. Sendo assim, acredita-se que o Agrupamento assumiu o risco como uma das formas de potencializar as experiências nas ruas, desejando vivenciar outras maneiras de criações cênicas: as intervenções artísticas nas ruas.

1.1.3 A intervenção artística nas ruas⁹

O conceito de intervenção urbana reflete em rupturas do cotidiano, desconstruindo certas formas dos espaços acinzentados das grandes construções. Espaços estes que o poder do capital proporciona. Sendo assim, as intervenções podem provocar o cerceamento de certos padrões para aparecer novas formas de inter-relação entre os seres e a cidade (CARREIRA in CARREIRA *et. al.*, 2004)

Desta forma, o Obscena escolheu os espaços urbanos como lugares de ocupações. O objetivo foi provocar modificações no sentido da cidade, visando causar possíveis impactos culturais e sociais, intensificando assim, a percepção dos transeuntes sobre as obras que se

⁹ No capítulo 2 este conceito será aprofundado, visando contribuir com o presente estudo.

apresentavam. Deste modo, o projeto “Às margens do feminino: texturas teatrais da beira” assumiu as intervenções como forma de criar ressignificações dos sentidos na rua e de outros espaços públicos, interferindo diretamente na lógica da espetacularização da vida. Portanto, foi um dos pontos fortes do projeto criar ações teatrais que interferissem, mesmo que em pequena escala, na estrutura cotidiana das cidades.

Logo, o Obscena assumiu as intervenções como uma das formas de relação entre a cena e o espectador. Além disso, desejou-se também o caráter de poucos ou de nenhum ensaio para a preparação dos procedimentos cênicos. Assim, alguns proponentes seguiriam uma roteirização e outros deixariam o acaso e a caminhada pelas ruas serem as fontes de criação.

1.1.4 Entre os possíveis conceitos de atuação do Obscena

Parte do Obscena busca formas de atuação que dialoguem com a realidade das ruas. O caráter almejado é de contestação, cuja direção possa oferecer ao espectador outros olhares aos desenhos habituais da cidade: “O espectador atual é irremediavelmente reenviado ao seu tempo, o tempo real” (LEHMANN, 2007, p. 327).

Visando escapar da lógica do mercado de arte, que, geralmente, se estabelece em recintos fechados, sendo restrito a determinados números de pessoas, o projeto supracitado visou revelar um discurso aberto, sendo acessível também aos transeuntes. A conquista do espaço das ruas foi feita sem avisos prévios, ou seja, instalava-se o procedimento em meio ao caos urbano.

Muito influenciado pelas leituras do teatro contemporâneo, tais como o “Teatro pós-dramático” de Lehmann (2007), e por autores de outras áreas artísticas que discursaram

sobre as intervenções na rua, o Obscena construiu determinadas situações que possibilitaram transformar pedestres em eventuais participantes das ações:

[...] trabalhos que se revelam em várias camadas e fases de entendimento dão ao espectador a possibilidade de refletir sobre a arte e a realidade de uma maneira mais humanista e menos ligada a um gosto imposto por padrões de consumo desta indústria cultural (BARRIGA, 2006, p. 175)

Sendo assim, as criações artísticas do Agrupamento foram pautadas na arte em processo. Este tipo de experiência artística pode criar situações a partir das vivências em espaços urbanos. Por serem obras em constante processo de mutação, elas questionam modelos de representação baseados no mercado do entretenimento. Pensando desta maneira, pode-se demonstrar que o projeto deslocou o olhar cotidiano dos pedestres para a possibilidade “[...] de uma linguagem ativa [...], em que sejam abandonadas as delimitações habituais” (ARTAUD, 1999, p. 40).

Na busca de um teatro reflexivo, o projeto visou operar divergentes opiniões sobre o espaço urbano, na concretude de relações em meio ao trânsito de pessoas. O objeto de interesse do Agrupamento, entre outros pontos, foi suscitar provocações e questionamentos a fim de alimentar formas de consciência nos indivíduos que participaram das obras sob algum aspecto, como também, aos integrantes que articularam as obras, pois: “Para a modificação social se faz necessária a construção de novos valores e a desconstrução dos anteriores” (BINER, 1976, p. 181).

Analisando melhor, estiveram presentes neste projeto os elementos potentes das ações propostas pelo Obscena, tais como a participação, a vivência, a ocupação de espaços públicos e a interrupção do fluxo cotidiano. A representação das questões sociais veio no formato de ações sensibilizadoras, na busca da “participação [do espectador] como auto-experiência e auto-reflexão” (LEHMANN, 2007, p. 171). Sendo assim, pode-se dizer que a configuração da atuação obscênica prestou-se em operar além da estrutura dramática, pois os

atores não representavam personagens definidos por uma narrativa aristotélica, mas criavam situações multifacetadas de aproximação com a vida.

Com isto, o ideário de corporeidade imediata e real dos atores foi uma das bases para a atuação obscênica, na interrupção do curso dos pedestres como uma tentativa de efetivar as diversas relações corporais, sensitivas. Portanto, esta proposta visava mobilizar o espectador a atentar não só para a sua presença, mas para outras pessoas ao redor do procedimento, em múltiplos focos de atenção.

1.2 A divisão dos capítulos da dissertação

Os capítulos desta dissertação foram divididos em: introdução; revisão bibliográfica; a formação do Agrupamento Obscena em 2007 e a análise do projeto “Às margens do feminino: texturas teatrais da beira” pautada nos conceitos de aproximação física com o espectador transeunte. A seguir, será feita a apresentação sintética desta dissertação, dividida em capítulos:

No capítulo 2, será realizada uma revisão bibliográfica sobre os conceitos de Guy Debord. O capítulo apresentará também, a revisão bibliográfica sobre o conceito de estreitamento físico entre a cena e o espectador transeunte como campo epistemológico do estudo de caso aqui apresentado. O capítulo pretende articular a revisão bibliográfica aos procedimentos do projeto que foram desenvolvidos pelo Obscena, e as suas implicações ao objeto de estudo. A abordagem analítica pretende auxiliar no entendimento do espectador como colaborador dos procedimentos cênicos do Obscena.

No capítulo 3, será feita a descrição da formação do Agrupamento Obscena em 2007, analisando os autores que este Agrupamento estudou inicialmente, colaborando assim, com a investigação sobre a aproximação física entre o espectador e a cena contemporânea.

Para o Obscena, o espectador transeunte tornou-se um parceiro necessário ao andamento das pesquisas. O desejo do encontro entre o Agrupamento e o espectador transeunte veio de uma necessidade em potencializar as experiências de intervenção artística na região metropolitana de Belo Horizonte. Na busca de uma ressonância com o meio social desta cidade, parte dos integrantes do Obscena se dispôs a expandir outras formas de percepção com o público:

O sacrifício do artista que expõe sua dimensão humana no ato cênico, que descobre e desvenda sua intimidade para oferecer ao público as maiores potencialidades neste encontro [...] representa um dos mais importantes focos de pesquisa na cena contemporânea (CARREIRA in CARREIRA *et al.*, 2004, p. 14).

As potencialidades de encontro, de diálogo entre quem faz teatro e quem participa como colaborador/espectador, tornaram-se motivadoras da pesquisa cênica do Agrupamento. Sendo assim, os principais focos de análise do terceiro capítulo serão: as propostas de transgressão às formas usuais do espaço metropolitano através de intervenções teatrais.

No capítulo 4, serão apresentadas a criação e as principais características do projeto “Às margens do feminino: texturas teatrais da beira”. Tal projeto teve como princípios norteadores os experimentos cênicos investigados a partir do universo feminino e as formas de reterritorialização das relações entre o teatro e o espectador, o público e o privado, a teatralidade e a sociedade do espetáculo. Nesse sentido, o projeto propôs ações de intervenção no cotidiano social através de procedimentos teatrais, com a perspectiva de provocar uma atitude ativa do espectador durante o acontecimento cênico.

Este capítulo apresentará a descrição e a análise do projeto “Às margens do feminino: texturas teatrais da beira”, avaliando os procedimentos cênicos que se referem ao

estreitamento entre a cena e o público na sociedade espetacularizada. O objetivo deste estudo de caso foi analisar a tentativa de aproximação e a participação do espectador transeunte como um colaborador do processo de experimentação cênica do Agrupamento em questão. Esta colaboração se efetivou na busca de uma tessitura de vozes dialógicas entre ação e reação, na comunhão dos elementos teatrais. Para isto, as fronteiras entre a cena contemporânea e a aproximação física, de risco com o espectador, configuram-se no movimento de pesquisa cênica do Obscena que, através de materiais teórico-práticos, realizaram diversas intervenções nas regiões do centro belorizontino.

Além das fontes de pesquisa citadas, outras fontes foram importantes para a construção da dissertação, tais como: entrevistas com os pesquisadores do Agrupamento, posteriormente postadas no blog¹⁰ do Obscena; depoimentos dos mesmos também postados no blog; fotos dos procedimentos cênicos nas ruas, e; por último, relatos pessoais em cadernos de anotações sobre a formação e perspectiva teórico-prática do Obscena sobre o projeto citado.

¹⁰ Disponível em: <http://www.obscenica.blogspot.com>. Acesso em: 20 de abril de 2010.

2. O ESTREITAMENTO FÍSICO ENTRE A CENA CONTEMPORÂNEA E O ESPECTADOR TRANSEUNTE: CONCEITUAÇÃO TEÓRICA

Os conceitos debordianos sobre a “Sociedade do Espetáculo” refletem e questionam o modelo de vida do cidadão da sociedade moderna. Segundo tais preceitos, o modelo citado é baseado na tentativa de unificação da vida dos indivíduos pela alienação e pela passividade diante dos fatos políticos, econômicos e culturais, em que o ser é sempre mediado pelo consumo (DEBORD, 1997).

Além da teorização debordiana, o capítulo aborda alguns autores que analisaram a obra de Debord, os quais refletem sobre o contexto da permissividade dos indivíduos frente às questões sociais: “O individualismo instaurou a crise das formas políticas ligadas a uma promoção coletiva dos cidadãos” (DESGRANGES, 2003, p. 22).

2.1 O espectador na sociedade espetacularizada

Para Debord (1997), o homem moderno é, em diversos momentos, um espectador subserviente da sociedade e a sua formação é mediada pelo consumo: “Do automóvel à televisão, todos os bens selecionados pelo sistema espetacular são também suas armas de reforço constante das condições de isolamento das multidões solitárias” (p. 23).

Para o autor, a espetacularização da vida é vista como um sistema de relações que desvaloriza as experiências humanas e banaliza o conhecimento a fim de empobrecer a autonomia do pensamento. Debord (1997) defende que, perante os espaços da vida pública e privada, a mercadoria tenta adentrar nos indivíduos como o sinônimo de cultura, ingressando em áreas como o trabalho e lazer, ou seja, em várias esferas do seu cotidiano. Segundo ele, a

mercadoria promove o “ter” em degradação do “ser”, ou seja, as razões de consumir são maiores que os valores humanos.

Debord (1997) afirma que os indivíduos são cada vez mais influenciados pelos meios midiáticos a estarem conectados a uma rede global em que o poder das imagens predomina: “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre as pessoas, mediada pelas imagens” (p. 14). Assim, os aspectos reflexivos do indivíduo são desprestigiados sistematicamente, transformando-o em um espectador que ostenta o caráter espetacular. O olhar de Debord (1997) sobre a massificação humana mostra que as relações sociais se apresentam como uma imensa acumulação de espetáculos, na qual a realidade não é tão importante como a imagem, mas um pseudomundo à parte.

O autor afirma que o ideário espetacular visa à construção de sociedades imóveis. Sociedades permeadas por uma concentração imagética e autocrática que fascina, gerando uma representação da ‘verdade’ em detrimento da verdade em si, em que a ficção tem uma roupagem de realidade. Desta forma, o espetáculo articula um simulacro da vida através das imagens, objetivando massificar os indivíduos, pois este sistema organiza com habilidade a ignorância da população (DEBORD, 1997).

Ainda segundo Debord (1997), o artifício espetacular tenta imbuir nos indivíduos contemporâneos o desejo pela cultura do mercado em detrimento à sua própria cultura, fazendo-os crer em uma falsa liberdade de escolha. Assim, os indivíduos passariam a optar por uma forma de vida guiada predominantemente pelas tendências mercantis.

Dentre os leitores de Debord, está Francis Wolff, o qual afirma que “as imagens estão presentes não só em nossa vida pública, mas invadiram o lócus privado” (in NOVAES, 2005, p. 17), em uma tentativa de submissão da vida pessoal à construção do desejo feito pelos mecanismos midiáticos.

Segundo Wolff (in NOVAES, 2005), os mecanismos de manipulação são inseridos nos hemisférios da vida pública e privada do ser. Tais mecanismos fazem com que o indivíduo não consiga controlar a frequência de imagens diárias, sendo, constantemente, submetido às estratégias de consumo.

O autor sustenta que a banalização das imagens tem, como um dos pontos principais, a falsa idéia de que tudo pode estar ao alcance dos indivíduos, simbolizando as relações entre o indivíduo e os conceitos de consumo: “A imagem não é necessariamente uma coisa, mas uma relação com outra coisa” (WOLLF in NOVAES, 2005, p. 21). Esclarecendo melhor, a imagem tem a capacidade de representar coisas e pessoas, com isto, ela se torna o signo visual de algo que poderá ser tocado, consumido, ou seja, estabelecido em um plano concreto. Assim, a imagem simboliza a representação de algo que não está ao alcance no momento, mas poderá estar nas mãos em um breve futuro, tendo, então, o poder de aguçar o desejo em grande escala, de forma midiática.

Esta frequência de imagens midiáticas pode ser comprovada por Barreto (2003), afirmando que: “Consumimos cerca de 200 milhões de horas de imagens no Brasil” (p. 9). Barreto afirma que tal propagação visual se preocupa exclusivamente com o presente, no intuito de uma aceitação imediata dos conceitos que vêm somados às imagens. Tais conceitos penetram nos espaços da vida social. Com isso, Barreto (2003) considera os conceitos dados pelas imagens como principais norteadores dos costumes, sendo responsáveis pela codificação dos hábitos e das atitudes sociais.

Anselm Jappe (in NOVAES, 2005) aponta que o limite entre a ficção e a realidade está mediado por imagens que criam um tipo de espetáculo calcado na tentativa de apassivamento da população: “A sociedade espetacular é baseada na contemplação passiva em que os indivíduos em vez de viverem em primeira pessoa olham a ação dos outros” (p.

269). Conseqüentemente, as experiências entre os indivíduos ficam muitas vezes pautadas na relação de consumo, na qual o desejo, o sentimento e o pensamento são, muitas vezes, representados sob a forma de mercadoria.

Este autor defende que a fusão entre a imagem e a alienação integra o espetáculo em uma tentativa de diluição da democracia. Tal tentativa é feita para que o espectador seja parte de um domínio operante de afastamento da realidade, ou seja, o protagonismo da sociedade espetacular se encontra no convencimento diário do espectador ao conformismo das situações sociais. O homem, que é naturalmente mutável, vê o seu eixo de transformação reduzido às escolhas pré-fabricadas pelo discurso econômico (JAPPE in NOVAES, 2005). Nesta mesma direção, Benjamin (1980) afirma que o espetáculo deseja a permissão do espectador para a constituição da imobilidade social:

Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos. Agora, ela fez de si mesma o seu próprio espetáculo. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem (p. 28).

O predomínio da alienação visa anular o desejo do indivíduo de construir resultados contrários ao sistema de poder, ou seja, ao espetáculo oferecido. Tal alienação busca um estilo normativo nas experiências à base da compra e venda, em que o indivíduo seja visto como consumidor, empobrecendo assim, vários setores de sua vida: as relações entre ele e a sociedade, sua construção autônoma e a sua capacidade de decisão em oposição ao mercado.

Jappe (in NOVAES, 2005) afirma ainda que o espetáculo, a que Debord se refere, visa à falência cultural do indivíduo. As características locais de sua região, de seus costumes, dão lugar à colonização cultural que impõe os modos e os costumes globais, advindos de países altamente capitalistas e corporativos. Esta tentativa de massificação auxilia na destituição da diversidade cultural e da tradição de diferentes grupos sociais, como nas

palavras de Maria Rita Kehl (in NOVAES, 2005): “A eficiência do espetáculo não consiste (apenas) em reprimir outras falas, mas em torná-las indesejáveis” (p. 246).

Confirmando a eficiência do espetáculo, Sérgio Carvalho (in LEHMANN, 2007) vem defender que a espetacularização da vida tende a afastar os indivíduos dos seus direitos democráticos, fazendo com que estes se silenciem diante de qualquer tipo de luta coletiva por modificações sociais. Este afastamento é gerado pela aceitação pacífica dos valores mercadológicos. Os valores, a que Carvalho se refere, totalizam o imaginário coletivo através de uma estratégia de apassivamento da população, impondo as relações de consumo. Carvalho afirma ainda que, “os setores referentes à produção cultural, que no passado tiveram certa margem de recuo em relação a espetacularização da vida, hoje se rendem à hegemonia das relações baseada na mercadoria” (in LEHMANN, 2007, p. 8).

Este processo de apassivamento dos indivíduos, segundo Jacques e Britto (in LIMA, 2008) está diretamente relacionado ao empobrecimento da experiência urbana corporal que impede as multiplicidades das relações, promovendo a idéia de pensamentos iguais, compulsórios. Sendo assim: “O espetáculo é o que fala, enquanto os átonos sociais são os que escutam” (NOVAES, 2005, p. 9).

Logo, a lógica dominante é a de expor o indivíduo à condição de espectador sem a preocupação das especificidades do seu corpo individual, demonstrando o desprezo pelas relações profícuas entre os seres. Com isto, o discurso da mercadoria é capaz de espetacularizar a própria cidade como o seu objeto, e conseqüentemente, o próprio cidadão que vive nela. Samuel Webber (citado por LEHMANN, 2007) nos convida a uma reflexão:

Se permanecermos espectadores, se permanecemos bravamente ali onde estamos, diante dos aparelhos de TV, as catástrofes permanecerão sempre no exterior, serão sempre objetos para um sujeito – esta é a promessa implícita na mídia. Contudo, esta promessa consoladora comporta uma ameaça igualmente clara, embora ao mesmo tempo não expressa: “Permaneça aí onde você está. Pois se você se mover isso poderá facilmente resultar em intervenção, seja ela humanitária ou não” (p. 369).

Nesta direção, as ações teatrais nas ruas podem gerar mudanças significativas no cotidiano estrutural das cidades. As intervenções artísticas podem delinear novos contornos em tais espaços, mobilizando uma nova ótica sob o olhar dos transeuntes dentro da “Sociedade do Espetáculo”.

2.2 A interferência no contorno da cidade: a prática artística nas ruas

Segundo Denis Guenón (2004), o olhar do espectador pode ir contra a idéia de manipulação, trazendo então, aprendizagem. Por sua vez, a aprendizagem é capaz de proporcionar prazer, pois a observação é a origem das atividades do espectador, ela é o princípio norteador para a ação. Ao olhar, o espectador pode começar o primeiro passo para conhecer e, posteriormente, agir. Para isso, o espectador deve ser estimulado a desejar, a usufruir e a sentir, a fim de decidir ir além dos seus limites já conhecidos como observador: “Efetivamente, se gostamos de ver imagens é porque, olhando-as, aprendemos a conhecer” (GUENÓN, 2004, p. 26).

André Carreira (in LIMA, 2008) descreve que o teatro contemporâneo, como forma de intervenção artística e urbana, pode interferir no olhar do espectador sobre a cidade: “A tomada de espaços da cidade por intervenções artísticas sempre implica na criação de ‘estados de ruptura do cotidiano’” (p. 69). O autor acredita que as intervenções artísticas são capazes de incorporar o funcionamento da rua, construindo pequenas rupturas nos ritmos cotidianos. Sendo assim, as interferências teatrais podem ser vistas como atos de resistência e de ocupação do espaço urbano.

Logo, as intervenções são capazes de deformar as linhas que definem as cidades, exigindo um novo olhar dos transeuntes. Desta maneira, entende-se que a cena

contemporânea intervindo nas ruas, apropria-se de interações face a face com os espectadores. Esta ótica possibilita uma leitura que dilui os limites da teatralidade para assimilar ao espectador um caráter real.

A proximidade física transforma a cena contemporânea em um espaço em que as energias passam a ser co-vivenciadas (JACOB in LIMA, 2008). Segundo Elizabeth Motta Jacob (in LIMA, 2008), a proximidade física no teatro contemporâneo pode ser facilitada pelo teatro feito na rua, pois a rua comporta a idéia de liberdade, de ir e vir, proporcionando a livre circulação de pessoas e do pensamento. A utilização da rua descentraliza o espaço teatral, pois facilita a mediação entre a cena e o espectador, vivenciando experiências efetivas no campo do teatro contemporâneo. Ainda segundo Jacob (in LIMA, 2008) o teatro contemporâneo supervalorizou a potência das sensações. Esta potência está nos corpos que se relacionam, ou seja, está na arte do ator e na arte do espectador, fazendo-as caminharem juntas.

O teatro que provoca a convivência física requer uma atitude corporal dos agentes do processo cênico. Por conseguinte, os indivíduos que levam os seus corpos aos espaços públicos podem buscar também uma tentativa de efetivação da democracia, questionando as regras dos sistemas vigentes e estabelecendo um diálogo no meio social.

Esta aproximação física pode gerar outras formas de realidade que sejam capazes de unir os indivíduos, mas sem uniformizá-los (BOAL, 2003). Em uma época em que as sociedades vivem por meio de espetáculos, mesmo que quase sempre inconscientes, o espaço urbano pode servir como um lugar de narrativas multifacetadas e de discursos múltiplos, pois, muitas vezes, o corpo na rua não vem para ilustrar algo, mas para expor a si mesmo, criando um novo significado (LEHMANN, 2007).

Segundo Evelyn Furquim Werneck Lima (2008), as intervenções artísticas nos centros urbanos possibilitam ao público a liberdade de assistir às cenas ou prosseguir

andando, em uma escolha de decisão espacial. Lima (2008) acredita que na rua cada transeunte pode assistir às intervenções artísticas da forma que desejar, se aproximando quando lhe interessar e prosseguindo o seu caminho ao perder o interesse. Para a autora, a rua é o local mais propício à comunicação com o público, pois exige que o espectador se movimente, alterando o seu possível estado cotidiano: “O ator invadindo os espaços da rua, incomoda o transeunte e deforma as linhas que definem a cidade e, desta forma, exige que nosso olhar suponha uma nova escritura” (p. 8).

Assim, as ruas das cidades passam a ser vistas como estruturas arquitetônicas de forte comunicação, pois a relação entre o espectador e a cena é cara a cara. As ruas permitem que os cidadãos de vários níveis sociais se encontrem e dialoguem com o espaço: “O teatro feito na rua leva a arte a um público que [muitas vezes] não teria acesso às cenas espetaculares” (CARREIRA in LIMA, 2008, p. 76).

Como a cidade possui uma lógica de fluxo cotidiano ininterrupto, ela estará sempre propícia a deixar de ser um simples cenário para ser vivenciada, sobrevivendo à espetacularização para se obter a experiência corporal. Assim, as imagens da cidade podem ter outra conotação, que não a do consumo imediato. A participação dos espectadores nas ruas pode ser dada através de experiências efetivas, como soluções de contraposição à “Sociedade do Espetáculo” que, por sua vez, visa descartar as formas de relações profícuas entre as pessoas (JACQUES; BRITTO in LIMA, 2008).

As relações entre a cena e a rua podem se concretizar se os atores e espectadores estiverem no mesmo nível de diálogo, ou seja, abertos para um encontro, para receber um ao outro (GROTOWSKI, 1992). Tal diálogo também pode ser estabelecido pelas ações presentes, e em constantes processos de alteração, assim como o ser humano. Augusto Boal (2008) acredita que o espectador deve sempre assumir uma posição crítica a fim de

transformar a realidade que o cerca. Segundo Boal (2008), a rua pode ser um lugar de expressão em que o espectador corporifica os signos da intervenção e vivencia os elementos da linguagem apresentados a ele. O autor defende ainda, que o espectador não pode ser mais vítima das imagens, mas sim, deve tentar encontrar novas respostas a partir de novas imagens.

Portanto, as intervenções nas ruas permitem auxiliar nos esforços de compreensão sobre as experiências reais, ajudando os espectadores transeuntes a refletirem sobre questões da sociedade atual. No tempo em que “o teatro se transformou em mercado e o espectador em consumidor” (DESGRANGES, 2003, p. 24), a rua surge como uma das possíveis saídas propícias para o teatro que deseja dialogar com o espectador.

Sendo assim, a rua, como ponto de intervenção artística, permite uma grande liberdade de escolha no campo teatral. A rua é viva e possui um conjunto de signos que não para de circular. Tal vivacidade colabora com as características de parte da cena teatral contemporânea que, por sua vez, busca peculiaridades flexíveis e multifacetadas, dando um sentido aberto às obras artísticas, na comunhão de vozes com o espectador. Esta união de vozes caminha ao encontro das linguagens heterogêneas do “Teatro pós-dramático”, transformando o discurso teatral em resistência à “Sociedade do Espetáculo”, através da exposição corporal dos atores do processo cênico (CARVALHO in LEHMANN, 2007).

Pode-se afirmar então, que a rua exige uma corporeidade intensiva por parte do atores. A experiência de expor o próprio corpo neste espaço público, através de novas relações artísticas, explicita o campo de aproximação física entre a obra e a quem ela se refere, pois “as novas artes elaboram as relações corporais, afetivas e espaciais entre atores e espectadores, buscando a possibilidade de participação, acentuando a interação em detrimento à mera representação” (LEHMANN, 2007, p. 170).

Com isto, poderá haver a maior participação do espectador, pois a obra é construída na frente dele, ela não existe previamente, não se encerrou: “Quando o teatro se mostra como esboço e não como pintura acabada, propicia ao espectador a oportunidade de sentir sua presença, de refletir, de contribuir ele mesmo com algo incompleto” (LEHMANN, 2007, p. 185). Este lugar do espectador que é provocado pela obra podendo modificá-la é um lugar de grande potência do teatro contemporâneo. Portanto, as ruas da cidade tornam-se a arquitetura que entrelaça o teatro e a vida, em uma junção de arte e de cotidianidade, entre o espectador e a cena.

2.3 O espectador como colaborador-participante da cena: alguns norteadores do Agrupamento Obscena

Na busca do acolhimento do espectador transeunte, em uma articulação para quebrar as rígidas estruturas teatrais, parte do teatro contemporâneo visa à criação de novas molduras espaciais nas cidades, objetivando a troca de experiências entre a cena e o espectador: “O teatro é tudo que ocorre entre o espectador e o ator” (GROTOWSKI, 1992, p. 28).

Ao caminhar pela rua e se deparar com propostas cênicas, o espectador transeunte pode movimentar-se pela obra, experimentando, assim, a cena. Este espectador, que traz em si memórias diversas, pode, também, adentrar ao interior da obra, vendo-a, refletindo sobre a mesma, sintetizando e lembrando, sendo contaminado pelo teor da proposta. (LEHMANN, 2007). Este teatro, que é capaz de contaminar os participantes, pode provocar alterações nas formas de pensamento, restituindo conflitos adormecidos e inaugurando revelações implícitas em todos os envolvidos: “O teatro como a peste, deve contaminar” (ARTAUD, 1999, p. 18).

Esta relação com o público pode gerar respostas concretas ao procedimento da cena, pois o espectador torna-se fundamental ao jogo cênico. Fundamental, uma vez que ele é o elemento que concretiza o diálogo no jogo. Sem o espectador “[...] o teatro perde a conexão com a realidade” (DESGRANGES, 2003, p. 27), pois é a relação com espectador que sustenta a motivação em se fazer teatro.

Parte do teatro contemporâneo apóia as suas experiências na troca entre a cena e o espectador e, por isto, o gosto pela fruição artística precisa ser estimulado. Tal estímulo pode ser dado ao convidar o espectador a participar, a se comunicar com a cena. O público tem a chance de adentrar no jogo teatral. Desta forma, o ato cênico torna-se transgressor ao conceito de arte como mercadoria finalizada, pois a obra está aberta às modificações, sendo reestruturada a cada instante, afirmando assim, o espectador como agente ativo do processo.

A perspectiva de olhar a cena sob o espaço urbano-público em que ela acontece, pode dirigir uma diferente visão no espectador, criando um fluxo orgânico na condução da obra. Guenón (2004) defende que o jogo do teatro é dotado de uma necessidade de relação com o espectador, em um confronto com a verdade: “O teatro hoje está desnudado, consiste no jogo da apresentação da existência em sua precisão e a sua verdade” (p. 147). O autor afirma que a atividade do espectador está ligada ao jogo que a cena irá estabelecer, em momentos múltiplos de aproximação e de afastamento, de observação e de participação.

Segundo Ivone Barriga (2006), esta participação será diferenciada entre as pessoas, pois cada espectador transeunte poderá trazer consigo percepções individualizadas sobre o mundo: “Se as nossas memórias possuem particularidades específicas, é com estas particularidades que trabalhamos no intuito de ressignificá-las, de modo a elaborarmos um discurso artístico pertinente de ser dividido com o outro – o público” (p. 192). Sendo assim, tais ressignificações podem mudar o cotidiano habitual dos cidadãos, exigindo novas

perspectivas sobre a cidade. Com isto, o teatro nas ruas pode obter um grau avançado na relação com o espectador atuante, pois a rua permite a construção coletiva, visando à mistura de vozes e incitando sensações diferenciadas do dia a dia para despertar novas formas de consciência.

Diante de tais apontamentos, provocar a atitude física do espectador transeunte a fim de mobilizá-lo é um dos eixos norteadores do Obscena. Acreditando no espectador como um parceiro indispensável à proposta cênica, que muitas vezes já “está contaminado pela espetacularização da vida, que dá à realidade a roupagem de ficção” (SOLER, 2008, p. 40), o Agrupamento busca formas artísticas que dialoguem com o olhar do público transeunte. A presença de espectadores, advindos de diferentes grupos sociais, permeia a idéia de construção de uma rede colaborativa entre estes e a cena, nos cruzamentos de diálogos que viabilizem uma compreensão sobre as diferentes formas de atuação cênica na rua.

Mediante as experimentações públicas, os componentes do Agrupamento almejam relações que se retroalimentem através da comunicação próxima entre as pessoas que diariamente andam pelas ruas: “São eixos norteadores do Obscena, o procedimento *work in process*, o conceito de intervenção em espaços públicos e urbanos”¹¹.

Tendo a arte como um veículo de alteração da sensibilidade e da percepção social, o Obscena visa romper as fronteiras espaciais entre a cena e o público, objetivando uma reescritura dos signos dos espaços públicos de Belo Horizonte: “Nas zonas de ruptura, as forças de aceleração e desterritorialização se chocam com forças de permanência e reterritorialização, estabelecendo relações híbridas entre si” (HEEG in GARCIA, 2008, p. 49). Desta maneira, pode-se afirmar que o Obscena visa possibilitar o encontro entre o espectador

¹¹ CAETANO, Nina. *O Feminino*. Disponível em: <http://www.obscenica.blogspot.com>. Acessado em: 15 de janeiro de 2010.

transeunte e a cena, pautando-se entre a dimensão da percepção coletiva e a singularidade das percepções individuais.

O impacto almejado pelo Agrupamento se constrói em ressonância com o contexto social de Belo Horizonte, nas suas múltiplas formas de vida, visando estabelecer transgressões do espaço cotidiano desta cidade: “[...] as experimentações se retroalimentam através não só de um diálogo constante entre os pesquisadores envolvidos, mas também por meio da participação do espectador/colaborador”¹². Com isto, o projeto “Às margens do feminino: texturas teatrais da beira” tem o transeunte como participante das intervenções artísticas. Assim, o projeto supracitado compôs um olhar sobre os exercícios performáticos de interrupção cotidiana na região central de Belo Horizonte, inserindo linguagens teatrais híbridas para a confecção de diálogos.

Desta forma, o projeto buscou utilizar as multiplicidades nas relações, em uma tentativa de convivência flexível com o espectador, visto como o elo entre as várias funções das obras artísticas. Portanto, “Às margens do feminino: texturas teatrais da beira” verticalizou a investigação do Obscena, apontando “tanto para uma avaliação diagnóstica quanto para a promoção de travessias estéticas, pedagógicas e teóricas” (CABRAL, 2008, p. 46).

¹² CAETANO, Nina. *O Feminino*. Disponível em: <http://www.obscenica.blogspot.com>. Belo Horizonte: 2010. Acessado em: 15 de janeiro de 2010.

3. A CRIAÇÃO DO OBSCENA: AGRUPAMENTO INDEPENDENTE DE PESQUISADORES

Este capítulo aborda a criação do Agrupamento Obscena¹³, trazendo as reflexões surgidas a partir da vivência dos pesquisadores no ano de 2007, anterior ao projeto “Às margens do feminino: texturas teatrais da beira”. O objetivo é descrever e analisar o processo de criação do Obscena, a fim de mostrar caminhos que deram origem aos procedimentos de aproximação física com o espectador.

Formado por membros da área teatral¹⁴, o Obscena foi criado em fevereiro de 2007. O Agrupamento teve como pontos iniciais o desejo de realizar pesquisas teóricas e práticas do universo teatral e a afinidade de diálogo entre os membros¹⁵.

Coordenado inicialmente por Nina Caetano¹⁶ e por Lissandra Guimarães, o Obscena teve como local de reunião em 2007 a sede da Cia. Maldita¹⁷, situada em Belo Horizonte (bairro Horto). A escolha deste local nasceu do desejo da Professora Nina Caetano e da atriz Lissandra Guimarães em buscar um espaço de reflexão sobre as práticas teatrais, uma vez que ambas eram componentes da Cia. Maldita. A proposta inicial era criar o

¹³ Dentre os integrantes do Obscena estão graduados em Artes Cênicas Licenciatura e Direção Teatral pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP); em Artes Cênicas - Licenciatura e Bacharelado, em Letras Licenciatura e Bacharelado pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e pessoas formadas pelo Teatro Universitário (TU) da UFMG. O Obscena é composto essencialmente por dramaturgos, atores e diretores.

¹⁴ Inicialmente, os membros eram: Erica Vilhena, Elvina Caetano, Lissandra Guimarães, Marcelo Rocco, Mariana Bernardes, Moacir Prudêncio, Saulo Salomão, Túlio Drummond e Willian Neimer. Alguns visitantes esporádicos e flutuantes visitaram o Agrupamento, porém sem efetivas participações. No ano de 2008, Túlio Drummond saiu, entrando Clóvis Domingos, Didi Vilela, Idelino Junior, Joyce Malta e Patricia Sene.

¹⁵ Atualmente, o Núcleo Obscena é composto por Clóvis Domingos, Erica Vilhena, Joyce Malta, Lissandra Guimarães, Nina Caetano e Saulo Salomão. O Agrupamento se reúne, para as discussões coletivas, todas as segundas-feiras, de 18h30 as 21h30, no Espaço 104 (Belo Horizonte – MG).

¹⁶ Professora da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

¹⁷ Formada em 2002, inicialmente com quatro integrantes, Amaury Borges, Lenine Martins, Lissandra Guimarães e Nina Caetano, A Cia. Maldita foi construída como um núcleo de investigação do teatro épico-dramático, cuja sede é em Belo Horizonte. Os principais espetáculos da Cia. foram a “Casa de Misericórdias” (2003) e “Cara Preta” (2008). Desde 2007, Lissandra Guimarães e Nina Caetano não são mais integrantes do grupo.

Obscena¹⁸ como um espaço de diálogo entre os pesquisadores e de troca de materiais teóricos e práticos sobre a cena contemporânea.

Segundo Guimarães¹⁹, o desejo de reflexão sobre a prática teatral foi uma necessidade sugerida à Cia. Maldita, pois o grupo em questão vivenciava um período de montagem, necessitando de um espaço teórico para a reflexão sobre a prática²⁰. Este convite ampliou-se às pessoas que possuíam interesse em trabalhar com as pesquisadoras, seja pelo contato com a obra da Cia. Maldita²¹ ou porque já tinham relação com Nina Caetano como professora e orientadora na UFOP criando, assim, o Agrupamento Obscena:

Em seu primeiro ano de existência – 2007 – o Obscena havia trabalhado no espaço que pertencia à companhia de teatro da qual fazia parte Lissandra Guimarães e eu, a Maldita. Naquele ano, ainda integrantes da companhia e em pleno processo de criação, as investigações que fazíamos no Obscena (criado, inicialmente, como um grupo de estudos e de diálogos para a Maldita) acabavam por desembocar, como criação, no agrupamento de origem (CAETANO, Nina. *O Feminino*. Disponível em: <http://www.obs scenica.blogspot.com>. Acesso em: 15 de janeiro de 2010).

Cada pesquisador teve autonomia para criar seus procedimentos metodológicos, sem depender, necessariamente, do Agrupamento para dar andamento à pesquisa individual. As idéias iniciais eram compartilhar as experiências de cada um e criar caminhos próprios de pesquisa. Os integrantes do Obscena não desejavam a composição tradicional de grupos teatrais, na qual todos os membros trabalham em prol de uma montagem cênica. Por isto, Caetano cunhou o termo “Agrupamento”. Sendo assim, o Obscena privilegiava manter certa autonomia sobre as pesquisas pessoais.

¹⁸ O nome “Obscena”, por sua vez, foi criado por Nina Caetano que desejou fazer um jogo entre as palavras “obscenidades” e a contração das palavras “observação” e “cena”.

¹⁹ GUIMARÃES, Lissandra. Belo Horizonte, Minas Gerais, 14 set. 2009. Entrevista concedida a Marcelo Eduardo Rocco Gasperi no dia 14 de setembro de 2009, no Centro de Cultura da UFMG. Disponível em: <http://www.obs scenica.blogspot.com>. Acesso em: 15 de junho de 2010.

²⁰ Esta montagem não se realizou devido às divergências internas entre os componentes da Cia. Maldita e à saída de Guimarães e Caetano da Companhia.

²¹ O espetáculo da Cia. Maldita conhecido pelos membros do Obscena foi “A casa de Misericórdias”, realizado em Belo Horizonte no ano de 2003.

Então, o Agrupamento propôs a criação de uma rede colaborativa. Esta rede seria pautada na cooperação entre os pesquisadores do Obscena. Explicitando melhor, um pesquisador poderia intervir no trabalho de outro integrante com provocações, questionamentos e com indicações de materiais bibliográficos, propondo uma reflexão sobre as criações artísticas produzidas. Além disso, os pesquisadores poderiam disponibilizar os próprios corpos como performers, para a construção de experimentos alheios, como também, construir materiais teóricos e práticos em conjunto, a partir das pesquisas individuais.

No entanto, esta rede não impediria os trabalhos independentes, pois os integrantes poderiam criar e manter procedimentos individuais, sem necessariamente, obter o respaldo e a autorização do restante do Obscena. Desta forma, a criação individual reverberaria em todos os envolvidos no processo cênico, estimulando a prática da escuta do outro, como alimento para aprofundar as pesquisas individuais.

Além disso, é importante salientar que os apontamentos sobre os materiais produzidos, geraram um olhar mais crítico sobre o próprio trabalho e sobre o trabalho alheio.

Didi Vilela, ex-integrante do Obscena, relata a sua visão sobre a rede colaborativa:

A idéia de uma rede colaborativa é, para mim, a idéia de uma teia de aranha. Associo a rede à teia. Todos estão emaranhados em todos. Todos estão a serviço para ajudar, mas ao mesmo tempo criando seus próprios materiais. É uma rede que conecta e também que se torna independente (VILELA, Didi. *Conexões*. Disponível em: <http://www.obscentica.blogspot.com>. Acesso em: 12 de dezembro de 2009).

Deste modo, pode-se dizer que a rede colaborativa foi, e continua sendo, uma troca de diálogo entre os integrantes do Obscena em que se permanece a independência da pesquisa individual. Passemos, então, ao estudo do processo de reuniões iniciado em 2007 e a construção de objetos de pesquisa em comum aos integrantes.

3.1 A formação do Obscena: a constatação de pontos em comum e das divergências em 2007

As reuniões iniciais foram realizadas a fim do Agrupamento compreender os desejos pessoais dos próprios integrantes sobre o trabalho teatral²². Tais desejos deveriam ser alimentos para a pesquisa pessoal, ou seja, deveriam ser atravessamentos para os pesquisadores, visando assim, viabilizar uma pesquisa aprofundada sobre os materiais apresentados. Cada integrante objetivou um olhar sobre a própria pesquisa e sobre os possíveis caminhos a percorrer.

Durante os primeiros meses de 2007, os pesquisadores trouxeram revistas, livros, textos teatrais e trabalhos teóricos, enfim, materiais da pesquisa. Os materiais trazidos foram vastos, advindos de pesquisas pessoais durante a graduação, como também narrativas, contos, dramaturgias próprias, entre outros. Neste momento, os integrantes procuraram realizar um recorte, pois perceberam que seria inviável pesquisar tantos objetos em um ano.

Com isso, Caetano trouxe ao Obscena a proposta de leitura da dissertação de Antonio Araújo²³. O texto deste autor retrata o processo de montagem de “O Paraíso Perdido”, do grupo “Teatro da Vertigem”, sendo referência fundamental das pesquisas sobre o processo colaborativo no Brasil. Araújo (2002) descreve que, no processo do espetáculo supracitado, “os componentes do grupo levaram para o ensaio o que desejavam pesquisar, mas sem um grande denominador comum” (p. 83), tendo diversos materiais para um possível recorte.

²² São escassos os materiais de pesquisa referentes ao Obscena, durante o seu primeiro ano de desenvolvimento (2007), pois os registros se restringiam aos cadernos de anotações individuais dos pesquisadores. Em 2008, ano do projeto “Às margens do feminino- texturas teatrais da beira”, o Agrupamento criou um blog e outras fontes de registros como fotos e relatórios. As reuniões do Obscena em 2007 e 2008 foram feitas uma vez por semana, durante um período de quatro horas semanais.

²³ ARAÚJO, Antônio. A gênese da vertigem: o processo de criação de ‘O Paraíso Perdido’. 2002. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

Inspirados em tal leitura, os pesquisadores do Obscena objetivaram um recorte, dando graus de urgência às propostas e classificando-as em ordem de prioridade para cada um. Contudo, não houve um denominador comum, mas sim caminhos traçados, mais precisos, cuja direção fosse mais clara sobre o que pesquisar. Dentre estes, destacam-se: investigar a cena teatral na busca de territórios e de relações entre o teatro e o espectador, o público e o privado, a teatralidade e a realidade, visando atingir o espectador não somente pelo olhar, mas também fazê-lo mover-se em vários espaços, sentir odores, ouvir ruídos, e interagir com os procedimentos cênicos.

Ao deparar com esta etapa menos abrangente e mais clara aos olhos dos integrantes, houve ainda muitas perguntas, tais como: Quais os procedimentos que deveriam escolher para tais propostas? Quais os autores que interessavam para a leitura?

3.2 A leitura de Lehmann: os materiais teóricos como norteadores dos procedimentos cênicos nas ruas

Caetano trouxe para o Agrupamento parte do primeiro capítulo da sua livre tradução do livro de Lehmann em 2007²⁴. Iniciou-se a leitura deste material com o objetivo de entender o “Teatro pós-dramático” e quais as suas possíveis reverberações para o Obscena.

Nas reuniões anteriores a esta leitura, percebeu-se uma necessidade de estudar algo que iria além da estrutura aristotélica de unidade de ação, ou seja, parte dos pesquisadores almejava estudar propostas teatrais que não se organizassem ao redor de uma narrativa principal, seguindo a ordem da fábula de começo, meio e fim. Já havia um desejo por parte de alguns integrantes, tais como Caetano e Guimarães, em realizar pequenas e

²⁴ Este livro ainda não havia sido publicado em português. Meses depois, o Agrupamento teve acesso ao livro publicado pela editora Cosac & Naify.

constantes interrupções no fluxo dos transeuntes em espaços públicos e estenderam esta proposta ao restante do Agrupamento:

Eu havia proposto, a partir do seminário do texto do Lehmann, uma prática de interrupção. Tal prática deveria ser realizada não por nós, no conforto de nossa sala de pesquisa, mas para os transeuntes da obra que toma conta das vizinhanças (CAETANO, Elvina. *Para pensar uma dramaturgia in process* ou *Pode ser a escrita de rua uma dramaturgia do instante?* ou *Performando a dramaturgia*. Disponível em: <http://www.obs scenica.blogspot.com>. Acesso em: 20 de abril de 2010).

A interrupção pode ser vista como uma forma de provocar a participação do espectador, transformando-o em colaborador da experimentação cênica, sendo assim, “atingido pelo olhar sinestésico e podendo reagir diretamente sobre os procedimentos teatrais, na busca de uma tessitura de vozes dialógicas entre ação e reação direta, na comunhão dos elementos teatrais”²⁵. Neste ponto, começou a apontar mais claramente algumas das possíveis linguagens do Agrupamento: as intervenções nas ruas como forma de entrecruzamento entre a arte e a realidade cotidiana da cidade. Segundo Sérgio de Carvalho, no prólogo do “Teatro pós-Dramático” de Lehmann (2007):

O teatro não é apenas o lugar dos *corpos* submetidos à lei da gravidade, mas também o *contexto real* em que ocorre um entrecruzamento único de vida real cotidiana e de vida esteticamente organizada. Ao contrário do que ocorre em todas as artes do objeto e da comunicação midiática, aqui tanto o ato estético em si (a representação teatral) quanto o ato da recepção (assistir à representação) têm lugar como uma ação real em um tempo e em um lugar determinados. Teatro significa um *tempo de vida em comum* que atores e espectadores passam juntos no ar que respiram juntos daquele *espaço* em que a peça teatral e os espectadores se encontram frente a frente. A emissão e a recepção dos signos e sinais *ocorrem ao mesmo tempo* (CARVALHO in LEHMANN, 1997, p. 18).

Este entrecruzamento entre a vida real e o teatro a que Carvalho se refere, bem como o exercício de ocupar cenicamente as ruas, eram contextos novos para grande parte dos pesquisadores, pois a maioria destes não tinha o conhecimento sobre quais impactos a

²⁵ CAETANO, Nina. Belo Horizonte: 2008. Disponível em: <http://www.obs scenica.blogspot.com>. Acesso em: 12 de abril de 2009.

interferência teatral significaria. Logo, a preocupação era fazer com que os espectadores transeuntes pudessem contribuir mediante as experiências artísticas.

Traçando um paralelo ao desejo de dialogar com o espectador, Bakhtin (2009) descreve que os seres são formados pela linguagem e sempre trazem consigo um conhecimento prévio das relações de troca com o mundo, absorvendo e transformando os signos que estão inseridos no seu contexto social (BAKHTIN, 2009). O autor afirma ainda, que o pensamento humano é formado por sua relação com a linguagem e esta relação é dialógica, na qual jamais um ser está esvaziado de sentido, mas traz consigo uma estrutura múltipla do pensamento, advinda das relações sócio-culturais em que ele está inserido (BAKHTIN, 2009).

Partindo desta premissa bakhtiniana, pode-se afirmar que o Agrupamento acreditava na relação entre as diversas formas de conhecimento, advindas dos integrantes do Obscena e de suas relações dialógicas com as ruas. As possibilidades de diálogo seriam experimentadas somente a partir dos procedimentos cênicos, no momento em que estes fossem construídos, em meio aos transeuntes. Assim, as leituras semanais do livro “O Teatro Pós-Dramático” geraram a necessidade de prática e esta partiu de determinados pontos do livro em questão, justificando as saídas para as ruas de Belo Horizonte em 2007. São eles: a pesquisa de procedimentos da cena contemporânea que aproximavam os elementos teatrais dos conceitos performáticos, de diluição de fronteiras entre teatro e vida.

3.2.1 A influência dos textos de Lehmann sobre os conceitos performáticos

Lehmann (2007) afirma que a cena contemporânea, influenciada por conceitos performáticos, tem como um dos principais focos a busca da ação real, se opondo ao domínio

da ficção. Desta forma, parte da cena contemporânea está à disposição para estabelecer as relações flexíveis e diretas com o público, em um intenso processo de transformação, caminhando em sentido oposto à rigidez dos processos “fechados”, ou seja, encerrados em si. Ainda para Lehmann (2007), a cena contemporânea apresenta um sentido cênico que formula a arte como um veículo de troca em rede entre a cena e o espectador, em que a cena e o público se retroalimentam. Inserida neste contexto, a rua torna-se então, mediadora para a efetivação do diálogo entre o espectador e ator, em que ambos são movidos pela cena em construção.

Este conceito performático de aproximação com a vida, busca a troca de experiências, visando preencher as lacunas existentes entre o espectador e a cena, aprofundando assim, a idéia do espectador como um importante elemento da obra. Assim, o sentido performático a que Lehmann se refere, integra o discurso da encenação, motivado não apenas em pesquisar o sentido da representação, mas em descobrir outros conceitos de aproximação com o real: “Na medida em que o novo teatro não representa uma figura fictícia, mas apresenta o corpo do ator em sua temporalidade real, reapresenta todos os temas” (LEHMANN, 2007, p. 20).

Pensando desta maneira, a integração do espectador como uma espécie de comunhão²⁶, propõe um tênue limite entre o ficcional e o real. Esta comunhão pode transformar o espectador em participante da ação, dentro de uma conjectura em que os elementos cênicos e o espectador possuam igual relevância, fortalecendo as criações pessoais e espontâneas.

Concordando com tais conceitos, o Obscena se organizou para criar diversos procedimentos cênicos, a fim de serem realizados nas ruas próximas à sede do

²⁶ União entre o espectador e a proposta cênica.

Agrupamento²⁷. Dentre os vários procedimentos propostos, a presente pesquisa descreverá e analisará dois que mais se aproximam do objeto pesquisado: a aproximação física entre a cena e o espectador na sociedade espetacularizada, com o objetivo de estudar a relação de estreitamento físico com o espectador transeunte.

3.3 Os primeiros procedimentos para o início da pesquisa

Os dois procedimentos a serem analisados abaixo são anteriores ao projeto “Às margens do feminino: texturas teatrais da beira”. No entanto, tais procedimentos potencializaram as características temáticas e de linguagem do projeto²⁸.

É importante salientar que a construção dos primeiros procedimentos cênicos nas ruas, serviu para investigar os possíveis impactos de estreitamento físico com o espectador. Então, o Obscena visou criar obras que parecessem menos teatralizadas. Desta forma, acreditava-se suscitar ações diversas nos espectadores transeuntes, fazendo-os aproximarem e/ou interagirem com as mesmas. Passemos à descrição dos procedimentos selecionados:

3.3.1 “As mulheres vacas”, criado por Lissandra Guimarães

a) Descrição: mulheres vestidas e caracterizadas por diversas funções sociais, tais como lavadeiras, donas de casa, advogadas, prostitutas, professoras, etc., realizando atividades do cotidiano. Ao haver algum tipo de aproximação com o transeunte, tais mulheres criavam

²⁷ Optou-se pela proximidade da sede por vários motivos, dentre eles: o bairro Horto estava em obras de pavimentação urbana e tais obras interessavam ao agrupamento para as possíveis criações. Outro motivo foi a proximidade das ruas em relação à sede do Obscena, tornando fácil a reunião para a discussão sobre os procedimentos, logo após a feitura dos mesmos.

²⁸ Durante o primeiro e o segundo semestres de 2007, entre meados de abril até o final de novembro, o trabalho se manteve nas ruas, apoiado no desejo do Obscena em estudar os espaços urbanos.

ações que remetiam, gradativamente, às vacas. Os homens do Obscena ficaram apenas observando o procedimento, tentando viabilizar o processo da pesquisa, pois estavam inseguros sobre a reação dos espectadores à proposta. As mulheres se posicionaram distantes entre elas, mas mantendo o contato visual.

b) Pesquisadoras envolvidas: Erica Vilhena, Joyce Malta, Lissandra Guimarães e Nina Caetano.

c) Preparação: Guimarães apresentou o seu procedimento a todos os integrantes do Agrupamento, pedindo para que cada mulher envolvida trouxesse vestimentas que remetesse às funções sociais da mulher. A pesquisadora desejava partir do pressuposto de Lehmann sobre a ação do ator em seu tempo real, na busca de ações cotidianas improvisadas, sem preparação prévia em ensaios;

d) Horário e localização: As atrizes saíram para as ruas, permanecendo próximas às obras de pavimentação. A localização das mulheres era de fácil acesso aos transeuntes, nas proximidades da estação de metrô do Horto, às 18h30, segunda-feira²⁹.

e) Diálogo com o público: As pessoas caminhavam entre as “mulheres vacas” que faziam tarefas associadas à mulher, como lavar, passar, varrer, etc.³⁰. Os transeuntes atravessavam as ruas observando o procedimento, parecendo tentar compreender a ação. Cada vez que alguém buscava um contato com as integrantes do Agrupamento, as mesmas começavam a mugir, andando como quadrúpedes, adquirindo assim, a gestualidade de uma vaca. Algumas das “mulheres vacas” aproveitavam a obra de pavimentação transformando-a em cenário: as cercas de separação entre a obra e a rua viraram uma espécie de curral, uma passarela para as mesmas. Sempre que os pedestres transitavam dentro da obra cênica, tentando uma aproximação física, as performers reagiam mugindo.

²⁹ Não há a data específica deste procedimento no caderno de relatório pessoal, apenas que foi no primeiro semestre de 2007.

³⁰ Em alguns momentos, as atrizes - performers optavam por outros fazeres como ler, atender telefones, etc.

f) Discussão e avaliação: A percepção sobre a recepção dos espectadores transeuntes foi diferenciada entre os integrantes. Porém, o procedimento obteve como denominador comum a diluição entre o campo teatral e a vida real, pois, segundo os integrantes, os espectadores não pareciam conseguir encontrar um enquadramento lógico para o procedimento. Exemplificando melhor, o Agrupamento ouviu diversas frases como “deve ser protesto”, “feminismo”, “loucura”, “falta do que fazer”³¹. Percebeu-se então, que o olhar do espectador havia sido multifacetado, gerando diversos recortes.

Diante de tal afirmativa, pode-se dizer que parte da cena contemporânea caminha ao encontro da multiplicidade dos discursos e dos signos produzidos diariamente pelas ruas, pois os artistas que se inserem em espaços públicos devem buscar diferentes percepções entre as vozes da cidade. Seguindo esta linha de pensamento, acredita-se que o procedimento “As mulheres vacas” foi desafiador para o Obscena, pois a ação na obra de pavimentação testou a capacidade de improviso das atrizes sobre os possíveis imprevistos ao redor da obra. Os espectadores que observavam tal procedimento paravam e se indagavam. Eles buscavam respostas, mesmo que estas fossem relacionadas à loucura³². Tais respostas não vinham por meio de discursos verbais, mas através da gestualidade, como “andar feito quadrúpede” e “mugir”.

Segundo Lehmann (2007), este caráter processual da cena contemporânea opera contra a idéia de produto final, bem acabado. Contrariamente à dialética clássica, de uma linguagem bem resolvida e um resultado encerrado, o teatro que intervém na rua não possui certeza de nada, estando apto a qualquer tipo de mudança e recepção, bem como, variados tipos de improvisação.

³¹ Estes trechos foram ouvidos pelos integrantes masculinos do agrupamento. Eles se encontram no caderno pessoal de relatórios sobre o Obscena, datado de 2007.

³² A referência é a um homem que chamou as “mulheres vacas” de loucas.

Deste modo, pode-se afirmar que “As mulheres vacas” possibilitou ao espectador o direito de interferir, de se intrometer com seu juízo e com sua percepção. Acredita-se que a aproximação física entre o procedimento e o espectador, sob a ótica da “Sociedade do Espetáculo”, visou promover uma releitura dos desenhos habituais da cidade, em pequenas desorganizações do fluxo do bairro Horto. Tendo a obra como grande cenário, o Obscena retirou idéias da própria organização da pavimentação para realizar um trabalho com alto grau de adaptabilidade e improvisação.

Uma vez que a rua não permite a idéia de “repetição” no sentido exato do termo, pode-se dizer que as ações construídas pelas “Mulheres vacas” propuseram a estabelecer diferentes percepções aos espectadores. As percepções foram construídas através da simultaneidade e da fragmentação das cenas. O procedimento, extremamente influenciado pelo Teatro pós-dramático, esteve “ligado ao campo experimental e disposto a correr riscos artísticos” (LEHMANN, 2007, p. 37). Assim, o Agrupamento compreendeu que o incômodo gerado com tal prática não havia suscitado respostas, mas a provocação aos espectadores transeuntes, podendo gerar questionamentos ao redor da obra.

Esclarecendo melhor, a provocação foi gerada pela interferência da ação no espaço do espectador, fazendo-o questionar, indo contra o que o Obscena acredita ser a domesticação civilizatória do ideal espetacular, que transforma a rua em denominadora apenas dos meios de consumo. A investigação possibilitou ainda, mostrar outras formas de criação artística diante da vida atual que, muitas vezes, aparece estandardizada e estereotipada, necessitando de releituras sobre o cotidiano.

Diante do procedimento, estabeleceu-se no Obscena o desejo da continuidade da pesquisa nesta forma teatral da obra em processo, do pluralismo e da diversidade de códigos para se chegar ao espectador. Assim, afirmou-se a finalidade de dialogar com as ruas através

das experiências compartilhadas, sem tentar moldar o espectador transeunte com respostas prontas e ilustrativas. Portanto, a continuidade da investigação era necessária. Ela suscitava questões ao redor do Agrupamento, promovendo pequenas modificações na percepção sobre o cotidiano e sobre o outro: “A experiência de um influi na experiência de todos” (LEHMANN, 2007, p. 173).

3.3.2 Procedimento “Glamour em construção”, criado por Marcelo Rocco

a) Descrição: Pessoas sofisticadas participam de uma festa em uma mansão. O cenário é a rua em obra. Os espaços da obra são os locais do procedimento. Os atores simulam tomar sol na piscina, jogarem golfe, dançarem, entre outras ações.

b) Pesquisadores envolvidos: Erica Vilhena, Joyce Malta, Lissandra Guimarães, Nina Caetano e Saulo Salomão como performers. Marcelo Rocco como criador do procedimento.

c) Preparação: Como parte do procedimento, o criador da proposta colou cartazes em diversas partes da obra de pavimentação no bairro Horto. No esgoto escreveu-se “piscina”; nos imensos montes de areia o cartaz indicava “área de golfe”; em pedras “sauna”; nas ruas “foyer”, em grandes rolos de concreto “sofás”; nos andaimes “casa de baile”. Foi pedido para que todos os integrantes viessem trajados com roupas sociais, bem elegantes. O intuito era construir ações sobre o imaginário do Obscena a respeito da “elite belorizontina”. O proponente trouxe *champagne* e taças para servir na festa simulada.

d) Horário e local: O Agrupamento saiu para a rua às 19h30, segunda-feira³³.

e) Diálogo com o público: A noite caía e os atores simulavam tomar sol na piscina, jogarem golfe, dançarem, entre outras ações. O objetivo era aproveitar o espaço da obra, que por sua

³³ Não há data exata.

vez, já estava integrado ao discurso produzido pelos cartazes. Uma das integrantes atuava como garçonne e servia ao restante dos performers.

Quando os transeuntes se aproximavam, rapidamente eram absorvidos pelo procedimento, sendo convidados a participar da festa. Bebidas eram oferecidas aos mesmos, a fim de que estes confraternizassem com os atores, sendo inseridos na obra. Quando algum interlocutor³⁴ questionava o procedimento, tentando entender objetivamente “o que os atores estavam fazendo”, rapidamente os atores respondiam: “é uma festa!”, “venha confraternizar conosco!”, “venha para a piscina!”, entre outros dizeres que visavam à inserção dos transeuntes na cena. Após o decorrer de uma hora, o proponente do procedimento solicitou aos performers que encerrassem o mesmo, pois acreditava que estes estavam exaustos.

g) Discussão e avaliação: A absorção do espectador transeunte pelo procedimento compactuou com a proposta de participação física. Os espectadores transeuntes caminharam pelos espaços da obra de pavimentação, podendo perceber os detalhes do procedimento, em uma interação física com os performers. Este redimensionamento das relações entre ator e espectador construiu um jogo necessário ao andamento da obra: “É o jogo que sustenta o papel, não mais o contrário. Se os ‘personagens’ são dotados de uma necessidade, ela se dobra diante da necessidade do jogo, que a instituiu” (GUENÓN, 2004, p. 131). Pode-se dizer que o jogo produzido esteve relacionado à confraternização que o procedimento gerou, levando alguns espectadores a permanecerem no interior do procedimento, fazendo parte deste: “O espectador não observa apenas o espaço, mas experimenta seu interior” (LEHMANN, 2007, p. 278).

Diante deste jogo, os espectadores percebiam também, coisas alheias às ações do atores, tais como os escritos no chão, podendo relacionar a linguagem escrita à construção

³⁴ O termo interlocutor é um dos nomes utilizados para referir-se ao transeunte que interage com a obra.

semântica produzida pelo Agrupamento: “o esgoto era a piscina”. Esta percepção de códigos da linguagem auxiliava no entendimento daquela realização, em que o procedimento era apenas o esboço para os questionamentos dos espectadores transeuntes. Sendo assim, as respostas não eram dadas claramente pela obra, ou seja, o procedimento visava à recusa da construção normalizada da imagem.

Esta recusa visou operar além do discurso verbal do Agrupamento, pois o resultado caminhou para além das falas dos atores/performers do processo, agindo diretamente na percepção sensorial, registrada pelo caminhar, pelo olhar e pela ação dos espectadores. Diante desta constatação, Guimarães pontuou que a “matriz geradora do procedimento foi o jogo em si e não apenas o tema ‘festa’, mas a comunhão com o espectador”³⁵.

O discurso da “festa”, por sua vez, pautava-se na relação paradoxal entre os escritos dos cartazes, e a condição real da obra, pois a pavimentação negava o discurso alienante produzido pelos performers: “é uma festa”, “adentrem nela”. Explicitando melhor, os atores produziam um discurso rebuscado sobre o lugar do procedimento, e o que se via era a rua em obras. Sendo assim, a realidade negava a fala dos atuantes, que simulavam estar em um lugar sofisticado, quando na verdade, caminhavam em meio às ruínas.

O discurso do procedimento pressupunha o entendimento do espectador sobre a ironia daquela obra aberta, propondo a participação mediante os questionamentos produzidos pela mesma. Sendo assim, a suposta felicidade, dada a uma confraternização, era negada a todo instante pelos cartazes fixados na pavimentação. Com isto, a dita “festa” era representada sob o signo da alienação, pois o público não via o que lhe era dito: “venha para a piscina” ou para “o campo de golfe”, e sim, via montes de terras e pedras. Então, pode-se afirmar que os

³⁵ Grifo do autor da dissertação em seu caderno de anotações de 2007.

performers representavam um suposto discurso de felicidade e aceitação aos quais os elementos da rua negavam a todo instante. Assim, “Glamour em construção” foi uma criação, cujo objetivo era de discursar sobre determinadas formas de alienação, sobre a aceitação do poder espetacular que prevalece nos aspectos da vida social.

Logo, a potência deste procedimento foi a participação imediata dos espectadores, em uma relação física com as imagens estereotipadas de felicidade. Conclui-se então, que o discurso produzido pelo “Glamour em construção” demonstrou um conceito de felicidade atual como sendo mais um objeto de consumo. Um objeto de contemplação espetacular, na busca de estilo de vida enquadrado ao mercado, que, por sua vez, é inalcançável à grande parte da população: “O consumidor real torna-se um consumidor de ilusões” (DEBORD, 1997, p. 33). Assim, o processo desta criação se desdobrou em mecanismos de intervenção direta na rua em obras, dando autonomia aos espectadores para entrarem e saírem do procedimento, questionando-o durante a sua construção.

Esta possibilidade de intervenção sobre a obra gerou, também, questões formuladas pelo Obscena sobre a recepção dos espectadores, tais como a necessidade de aumentar os escritos nos cartazes, a fim de serem vistos em distâncias maiores pelos transeuntes, sendo mais atrativos em espaços públicos. Além disso, o Obscena sentiu a necessidade de realizar os procedimentos em horários de maior movimentação de pedestres. Contudo, a inserção da voz do espectador na narrativa teatral reverberou no desejo de maior aprofundamento dos estudos sobre os aspectos de estreitamento com o espectador: em uma época em que “o interesse pela recepção, como parte da tendência das ciências humanas, [pode] privilegiar a auto-reflexão e reconhecer a relevância do contexto” (CABRAL, 2008, p. 42).

3.4 Discussão e avaliação dos procedimentos: propostas para o ano de 2008

A partir destas experiências, concluiu-se que os procedimentos individuais propostos ao Agrupamento afetaram os demais integrantes. As propostas necessitavam da colaboração do restante do Agrupamento para gerar as discussões e serem colocadas em prática, e quais os possíveis caminhos para seguir, além de necessitar dos demais integrantes para a realização de novos procedimentos.

Para chegar a uma verticalização das pesquisas, o Obscena procurou entender como os pesquisadores independentes poderiam ser colaborativos no trabalho alheio. Trazer questões sobre os procedimentos dos demais integrantes era um ponto forte nesta colaboração do trabalho, pois as questões faziam os pesquisadores repensarem sobre os próprios trabalhos. Outro ponto importante neste momento foi colocar-se disponível para atuar nas experimentações dos componentes. Percebeu-se, desta forma, que, ao entrar no processo solicitado pelo outro, aceitando o procedimento, os integrantes adquiriram um novo olhar sobre a prática: o olhar interno. Deste modo, além de observar, cada pesquisador colocou o seu corpo para viabilizar a realização do procedimento alheio e, com isso, possibilitar um olhar como participante da ação cênica.

A experiência performática, advinda dos procedimentos nas ruas do bairro Horto, se deu pela qualidade dessa presença dos atuantes e da vontade dos mesmos na participação do espectador como colaborador do processo cênico. Nesse contexto, encerrou-se o ano de 2007. Como consequência, o entrecruzamento entre cena e a vida veio a ser uma das grandes influências no ano de 2008, que será analisado no próximo capítulo.

4. ANÁLISE DO PROJETO “ÀS MARGENS DO FEMININO: TEXTURAS TEATRAIS DA BEIRA”

Neste capítulo, será feita a apresentação e a análise do projeto “Às margens do feminino: texturas teatrais da beira”, realizado em 2008, visando articular a linguagem desenvolvida pelo Agrupamento Obscena aos conceitos até agora apresentados. Este estudo não irá abranger todos os procedimentos realizados no percurso do projeto durante o ano de 2008, visto que muitos procedimentos não se enquadram na presente pesquisa. Será feito, portanto, um recorte que aproxime o caráter de estreitamento físico entre a cena e o espectador transeunte.

Pensando o teatro contemporâneo como uma arte de manifestações híbridas, o Obscena deu continuidade às intervenções teatrais em espaços públicos, vistos como mediadores entre o discurso do Agrupamento e os espectadores, podendo afirmar que: “O teatro é a comunhão com a verdade por meio da mediação com a comunidade” (POLASTRELLI, 2007, p. 85). Enquanto as imagens espetaculares e/ ou midiáticas, inseridas no contexto da “Sociedade espetacular” provocam o distanciamento e a falta de comunicação entre as pessoas, o teatro feito em espaços públicos pode auxiliar na ativação de novas visões sociais.

Para o Obscena, dar continuidade às pesquisas na região metropolitana de Belo Horizonte, foi também uma forma de questionar os conceitos já pré-concebidos e aceitos sobre o fazer teatral, como segue a citação de Lehmann:

A maioria do público espera do teatro a ilustração de textos clássicos, talvez aceite uma encenação moderna, desde que dotada de fábula compreensível, de um contexto que faça sentido, de uma autenticidade cultural e sentimentos teatrais tocantes. Por isso ao se confrontarem com o teatro pós-dramático, encontram pouca compreensão até mesmo pela falta de instrumentalização conceitual para formular sua percepção (LEHMANN, 2007, p. 22).

Então, partilhar uma processualidade aberta, na exploração de espaços públicos, pode ser uma forma de desestruturar certos paradigmas sobre o fazer teatral, dando ao espectador outras possibilidades diante do cotidiano. Como arte social, o teatro pode confrontar padrões, acentuando um discurso novo, em que o presente é visto sobre diferentes pontos de vista que os habituais: “O teatro Pós-dramático busca cultivar uma percepção que efetue por conta própria a percepção estrutural e real sensorial” (LEHMANN, 2007, p. 167).

Esta percepção pode transgredir as regras do sistema espetacular, liberando a afetividade e a consciência. Assim, a fronteira entre o espaço teatral e o espaço do espectador é diluída pelas constantes interrupções artísticas. No caso do Obscena, as formas de percepção partem do discurso dos corpos expostos às ruas, influenciados pelo desejo:

[...] de uma intervenção no espaço urbano como um ato político. Não no sentido de se veicular ou defender qualquer forma de ideologia, mas político ao tentar provocar a percepção automatizada dos habitantes da cidade. O artista do Obscena busca no transeunte da cidade um colaborador para a pesquisa. Dessa forma o sujeito comum passa a ser um co-autor de uma proposta artística. Pode se tornar parte da obra, também um vivenciador [*sic*] do acontecimento artístico. Ele não só reage, mas também age criando uma relação com o artista propositor. (DOMINGOS, Clóvis. *Experimentator- Experimentador*. Disponível em: <http://www.obsцена.blogspot.com>. Acesso em: 20 de abril de 2010).

Esta vivência coletivizada pelo Obscena, foi proposta como uma necessidade de alterar certos mecanismos de poder que pressupõem a passividade do cidadão contemporâneo. As intervenções encadeadas durante o ano de 2008, visaram ressignificar determinados espaços públicos da região central de Belo Horizonte, através das mostras em processo. Tais experiências estiveram diretamente ligadas à participação artística na esfera pública e no âmbito democrático, questionando a ordem vigente. Com isto, parte do projeto foi delineada pelas ocupações nas ruas, em que cada pesquisador criou procedimentos no centro da cidade.

4.1 Os encontros obscênicos em 2008: os aspectos gerais do projeto

O projeto “Às margens do feminino: texturas teatrais da beira” foi aprovado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura em 2008, tornando a pesquisa mais viável, devido ao recurso financeiro que o Agrupamento recebeu. Além disso, o local de encontro do Obscena transferiu-se para o Teatro Marília³⁶, espaço de fácil acesso aos integrantes do mesmo³⁷.

Nos primeiros encontros de 2008, o Obscena não tinha muita clareza sobre o prosseguimento da pesquisa. Sendo assim, o Agrupamento optou em dar continuidade à investigação teórica sobre os autores já descritos nos capítulos anteriores. Além destas referências, o Obscena buscou novas leituras que pudessem auxiliar na construção das intervenções na rua, pois a teoria seria o alicerce para dar sequência às práticas iniciadas em 2007. O Obscena debruçou-se nas formas possíveis de integrar materiais entre os integrantes, para que a pesquisa individual pudesse auxiliar na pesquisa coletiva:

Há pressa. Os ânimos aflorados têm sede de prática. Existem pontos teóricos herdados das práticas do ano passado que precisam ser revisitados. Alguns deles, talvez a maioria, encontram-se no texto de Lehmann como, por exemplo, a desconstrução do *logos*, do discurso tradicional cartesiano pela utilização dos aspectos políticos da ação performática (PRUDÊNCIO, Moacir. Depoimento postado no blog do Núcleo Obscena. Disponível em: <http://www.obscenica.blogspot.com>. Acesso em: 20 de abril de 2010).

Nesse sentido, foi de extrema importância discutir sobre as propostas individuais, tendo o auxílio coletivo sobre as ocupações nas ruas. As leituras e discussões semanais, como a fundamentação teórica de Lehmann e a temática do feminino, foram alguns dos

³⁶ Em 2008, o encontro do Obscena passou a ser no Teatro Marília, localizado na região central de Belo Horizonte. As reuniões ocorriam às segundas-feiras, por um período de 04 horas semanais, durante todo o ano de 2008. A conquista do espaço no Teatro Marília se deu no projeto “Ocupações”, projeto criado pela diretoria do teatro em questão, a fim de ocupar os espaços alternativos e ociosos do mesmo.

³⁷ Com a mudança de local, o desejo do Obscena de ir para as ruas aumentou, pois o Teatro Marília possibilitava acesso rápido ao centro urbano de Belo Horizonte. O centro metropolitano foi inspirador para os integrantes, pois o Obscena poderia retirar vasto material de pesquisa e intervenção, interferindo assim, no fluxo da cidade.

combustíveis para engrenar as mostras: “A construção da mulher [...] interessa a mulher que transborda que escapa às fôrmas, interessa a loucura. O que cabe e o que não cabe”³⁸. Diante de tal citação, pode-se afirmar que o Obscena desejou questionar padrões instituídos sobre a construção da mulher, mediante a um contexto em que os espaços da vida privada e pública são cada vez mais diluídos, pois tais problemáticas deixaram de ser vistas como preocupações de cunho doméstico, privado, sendo questões de ordem social.

Estendendo a condição da mulher aos grupos sociais como os homossexuais e os transgêneros, o Obscena almejou criar procedimentos artísticos que mostrassem como temática estas identidades sociais, visando confrontar o cotidiano das ruas. Neste contexto, iniciaram-se os procedimentos de 2008.



FIGURA 1 – Reunião do Agrupamento Obscena.
Belo Horizonte, 2009.
Foto: Marcelo Rocco

³⁸ CAETANO, Elvina. *Às margens do feminino*. Disponível em: <http://www.obscenica.blogspot.com>. Acesso em: 22 de abril de 2010.

4.2 Os procedimentos de 2008: a aproximação entre a cena e o espectador transeunte

Após três meses de encontros, o Obscena iniciou, em meados de abril de 2008, o primeiro ciclo de mostras abertas ao público. A prática nas ruas deu continuidade às propostas individuais que, em grande parte, necessitavam do corpo coletivo, ou seja, necessitavam dos pesquisadores para materializar os procedimentos dos diferentes integrantes. Os procedimentos a serem analisados se enquadram na presente pesquisa por: serem feitos em espaços públicos da região central de Belo Horizonte; por visarem à aproximação física com o espectador; por terem temáticas cujas questões são referentes aos grupos sociais supracitados.

Segue abaixo a análise dos procedimentos que se enquadram na presente pesquisa, sendo que estes foram realizados nas datas descritas abaixo e, também, ao longo do ano de 2008, durante diversas mostras do Agrupamento.

4.2.1 Procedimento “Baby Dolls”, criado por Nina Caetano e Lissandra Guimarães

a) Descrição: Três mulheres trajadas de bonecas (Erica Vilhena, Joyce Malta e Lissandra Guimarães) criaram os seus respectivos nichos de exposição ao público. A estrutura foi de montagem dos espaços das bonecas, seguida pela demarcação dos corpos com giz no chão, e escritos sobre a mulher dentro dos desenhos demarcados (ambos feitos por Nina Caetano). As bonecas ficaram próximas umas das outras, mas em seus nichos individuais. A exposição de bonecas, assim como os escritos sobre a mulher são construídos em frente aos transeuntes, em caráter processual. O procedimento finaliza com a desmontagem dos espaços e a permanência dos escritos.

b) Pesquisadoras envolvidas: Erica Vilhena, Joyce Malta, Lissandra Guimarães e Nina Caetano.

c) Preparação: As pesquisadoras se encontraram duas horas antes da realização da intervenção para prepararem seus materiais e definirem o modo de ocupação do espaço³⁹. Após essas definições, as integrantes fizeram uma preparação física individual (aquecimento corporal, alongamento). Nina Caetano fez um aquecimento da escrita, uma espécie de colocação no fluxo da escrita: revendo as anotações textuais fazendo alguns exercícios de escrita automática, a partir dos materiais de repertório e daqueles coletados na pesquisa que antecedeu a realização da intervenção.

d) Data, horário e localização: 13 de outubro de 2008. 19 horas. Praça da Savassi (Belo Horizonte – MG)

e) Diálogo com o público: Lissandra Guimarães desfilava vestida de noiva pela Praça da Savassi (BH). Com várias sacolas nas mãos⁴⁰, Guimarães carregava embalagens plásticas, tais como produtos de limpeza, cosméticos e demais apetrechos do lar geralmente associados às donas de casa. Vários objetos foram acoplados ao seu corpo: uma garrafa plástica cortada e posta em sua boca, remetendo a uma “focinheira canina”. Uma bacia para lavar roupas estava amarrada às suas nádegas, e uma vassoura quebrada ficava entre os seus seios. Os objetos faziam parte do corpo desta mulher, eram “corpos objetos na cidade”⁴¹.

Guimarães caminhava olhando para os transeuntes, que curiosos, a fitavam. Quando alguém se aproximava, ela apenas sorria. “Lica, era a noiva feliz e dona de casa

³⁹ Definição pautada no reconhecimento do espaço e da percepção crítica de intervenções anteriores: o que foi interessante, quais ganhos a intervenção teve, etc.

⁴⁰ Sacolas cujas grifes são destinadas ao consumidor feminino.

⁴¹ CAETANO, Nina. *Depoimento postado no blog do Obscena*. Disponível em: <http://www.obscenica.blogspot.com>. Acesso em: 15 de maio de 2010.

coisificada”⁴². Em diversos momentos, a atriz parava em frente às lojas femininas, observando os detalhes das mesmas, imitando as modelos da vitrine: “Lica experimenta a noiva nesse dia com as sacolas, repletas de objetos do universo feminino, de beleza, busca ações dentro desse contexto de formatar um corpo boneca noiva quer casar”⁴³.

A rua como um lugar de risco e de imprevisto parecia potente para àquela ação, pois a conduta corporal de Guimarães forçava uma reação dos transeuntes, suas vestes e suas ações eram totalmente atípicas àquele bairro. As pessoas não tentaram um contato corporal com a artista, mas ficaram ao seu redor, ora acompanhando com olhares, ora caminhando na mesma direção, provavelmente instigadas pelo desfecho daquela ação. Após a caminhada, Guimarães sentou-se na praça para montar o seu nicho de bonecas.

Concomitantemente, Erica Vilhena e Joyce Malta construíam os seus nichos perante o público: “vejo pessoas incomodadas, umas riem, outras perguntam se é teatro ou show e existem aquelas que se irritam por serem interrompidas em seu cotidiano”⁴⁴. Vilhena construía o seu nicho inspirado nas manequins das vitrines. Com uma maquiagem exagerada, roupas femininas e salto alto, a atriz tentava seduzir os espectadores transeuntes, provocava os homens e visava a atrair os olhares masculinos:

Comecei a me inspirar naquelas bonecas, nas nossas e nas demais, e saquei as roupas, a maquiagem, o salto e fui-me transformando aos poucos numa desajeitada e incabível boneca. Rosa? Não conseguiu ser. Bela como as das Vitrines? Não, suas medidas não são ideais e suas roupas estão fora de moda. Exarcebei na maquiagem, o ridículo daquele corpo tentando caber onde não havia como. É preciso ser magra. É preciso caber nas roupas das Vitrines (VILHENA, Erica. *Sobre o Baby Dolls*. Disponível em: <http://www.obs scenica.blogspot.com>. Acesso em: 20 de abril de 2010)

⁴² DOMINGOS, Clóvis. *Bonecas da Savassi: um sonho imperfeito*. Disponível em: <http://www.obs scenica.blogspot.com>. Acesso em: 20 de abril de 2010.

⁴³ CAETANO, Nina. *Depoimento postado no blog do Obscena*. Disponível em: <http://www.obs scenica.blogspot.com>. Acesso em: 15 de maio de 2010.

⁴⁴ DOMINGOS, Clóvis. *Bonecas da Savassi: um sonho imperfeito*. Disponível em: <http://www.obs scenica.blogspot.com>. Acesso em: 20 de abril de 2010.

Vilhena imitava a sensualidade das fotos propagandísticas que observava nas diversas lojas do bairro Savassi nas proximidades da praça. Compunha uma mistura de sensualidade e banalização do corpo. Seu corpo desejava ser visto, pois olhava fixamente para os homens, sorria. O primeiro contato estabelecido entre ela e o espectador era dado pelo olhar. Posteriormente, o contato era pela forma que contorcia o corpo, que se mostrava diante dos passantes.

A sensualidade de Vilhena parecia uma forma de apropriação do lugar, seu comportamento, remetia a um exagero das formas e modelos de construção da beleza contemporânea, podendo remeter ao corpo veiculado pelos meios de comunicação de massa como um corpo “erotizado, com uma comunicação sexual planejada, calculada, completamente esvaziada” (MEDEIROS in TEIXEIRA, MENEZES, GUSMÃO, 1996, p. 72).

Seguindo este pensamento, pode-se afirmar que o corpo midiático, representado por Vilhena, era apenas um simulacro de feminilidade, produzido para seduzir e vender, na recusa da mulher como indivíduo pensante. Pode-se afirmar ainda, que a circulação do corpo feminino nos meios midiáticos promove a funcionalidade e a adestração deste corpo como produto. Então, Vilhena desejava expor a condição da mulher como mercadoria, da mulher que se oferece nas propagandas, do corpo da mulher que está altamente associado ao mercado consumidor. Alguns olhos correspondiam à provocação, outros desviavam, não sustentando a fixação proposta por Vilhena.

Ao mesmo tempo, Joyce Malta estava vestida de boneca infantilizada, algo que remetia às diversas formas de *Barbies*. Trazia diversas bonecas em seu nicho, bonecas loiras, de olhos azuis, com roupas da cor rosa. Havia uma penteadeira rosa em suas mãos, com espelho e maquiagem infantil. Malta brincava com as bonecas, imitava as suas posições,

penteadava o cabelo das mesmas. Maquiava-se diante dos espectadores. O nicho de Malta atraía um tipo diversificado de espectador, como as crianças. Elas desejavam tocar as bonecas. Nota-se que se estabeleceu uma empatia entre a atriz e as crianças. Havia um jogo produzido ali, em que o lúdico do universo infantil era despertado:

Eu vestida de bonequinha, bem maquiada, bem vestida, posando para fotos, imitando manequins, procurando a mesma postura das meninas loiras, de rosa, do banco da praça olhando as vitrines. Eu era praticamente como elas, buscando as câmeras [dos transeuntes] e a melhor postura. Elas [as crianças] falavam comigo como se eu fosse uma delas, principalmente por que as câmeras me perseguiam. Elas tinham inveja e queriam ser vendedoras da loja “Melissa” pelas roupas e sapatos que usam (MALTA, Joyce. *Sobre o Baby Dolls*. Disponível em: <http://www.obs scenica.blogspot.com>. Acesso em: 20 de abril de 2010)

O nicho de Malta parecia um convite ao universo infantil. Uma relação paradoxal, pois a estrutura montada criticava as mulheres que são construídas desde a infância, brincando de casinha, mas atraía meninas fascinadas pelas bonecas loiras. Percebendo isto, Caetano escreveu com o giz no chão: “Vamos brincar de bonecas?”, isto auxiliou na aproximação com o espectador, os escritos aguçavam a curiosidade de quem passava pela rua:

Há o desejo de integração do transeunte na ação e de sua participação ativa: muitas meninas interagem com a intervenção ajudando a “montar” a boneca loira e, muitas vezes, se montando também, como boneca. Algumas pessoas se deitam no chão, manifestando o desejo tanto de ter seus corpos desenhados como de marcar corpos ou de escrever dentro de seus limites (CAETANO, Elvina. *Resumo de entrevista: agrupamento*. Disponível em: <http://www.obs scenica.blogspot.com>. Acesso em: 15 de maio de 2010).

Havia o interesse geral pela criação artística que se apresentava. Após o estabelecimento dos nichos de tais bonecas, Caetano aproveitou a proximidade entre elas e iniciou suas propostas de escritas: “Era a minha tentativa de organizar uma proposta ainda muito incipiente. A idéia de uma exposição de bonecas. Bonecas domesticadas pela TV. Expor a boneca das outras mulheres / transeuntes por meio dessas que proponho”⁴⁵.

⁴⁵ CAETANO, Elvina. *Queridas Obscênicas*. Disponível em: <http://www.obs scenica.blogspot.com>. Acesso em: 22 de abril de 2010.

Caetano propôs às bonecas, em tempos diferenciados, que as mesmas deitassem no chão. Assim, a dramaturga desenhava o contorno de tais corpos com giz, iniciando um fluxo de escrita dentro dos mesmos desenhos. A escrita de Caetano era intensa, discorria sobre diversificadas questões em torno da mulher na atualidade. Segue abaixo um recorte entre os inúmeros escritos de Caetano:

Mulher. O ser humano do sexo feminino capaz de conceber e parir outros seres humanos e que se distingue do homem por essas características. Mulher da vida. Meretriz. Mulher à toa. Meretriz. Mulher da comédia. Meretriz. Mulher da rua. Meretriz. Mulher da zona. Meretriz. Mulher. Parir. Limpar. Amamentar. Trocar. Compreender. Amar. Sujeitar. Sacrificar. Lavar. Passar. Esquecer. Esquecer. Esquecer. Perdoar. Aquecer. Embalar. Beijar. Lamber. Chupar. Dar de mamar. Transar. Mesmo sem vontade. Mulheres domesticadas pela TV. Mulheres eletrodomésticas. A mulher em relação ao marido. Esposa. Rolinhos pregadores talhares bicos de mamadeira chupeta fralda peneira vassoura escova botão linha tampa bombril perféx avental sutiã calcinha meias batons potes hidratantes depiladores filhos planos de saúde férias marido. Feia. Gorda. Velha. Usada. Jogada fora. A gente pensa que é mulher e é só fêmea. Bichinho de estimação. Gatinha. Cachorra. Cadela. Vaca. Galinha. Piranha. Filé. Gostosa. Gostosa. Samy. 20 anos. Morena mestiça. Safada e sapeca. 100% completa. Sexo anal total. Gosto do que faço (CAETANO, Elvina. *Experimento cênico inacabado*. Disponível em: <http://www.obs scenica.blogspot.com>. Acesso em: 22 de abril de 2010).

A inserção dos escritos possibilitou maior aproximação dos transeuntes na construção de *Baby Dolls*, movidos pela busca de entendimento sobre tal procedimento. As participantes construía o procedimento em um percurso que não havia uma finalização pré-determinada, mostrando uma construção fragmentada, e até ocasional, pois a criação do discurso era compartilhada ao vivo, de maneira improvisada. Caetano escrevia constantemente suas narrativas que mesclavam textos jornalísticos e poesia, misturando ficção e realidade.

A instalação destes corpos no espaço da Savassi incomodava, criava uma ruptura no local, modificava o fluxo cotidiano. A praça foi apropriada pelo procedimento e as pessoas não pareciam mais se importar com o desconforto de estarem em pé. Os pedestres andavam para lerem os escritos, indo ao encontro dos desenhos feitos por Caetano. A ação de Caetano era um convite a uma leitura em que o espectador - leitor construía o seu significado,

correlacionando os escritos, às ações e as bonecas. Após os escritos, as bonecas retiraram-se, andando em meio às ruas da Savassi, deixando para trás a escrita no chão, que seria lida, provavelmente, por mais alguns dias.

f) Discussão e avaliação: A proposta *Baby Dolls* foi vista pelo Obscena como um verdadeiro diálogo de materiais entre a dramaturga e as atrizes: “Não quero corpos ao meu serviço. Proponho o estabelecimento de um diálogo em trabalho. De uma escuta dos corpos e possibilidades de ação do outro e como o outro”⁴⁶. As trocas de materiais criaram um procedimento coletivo e eficiente, pois houve várias vozes dialogando constantemente neste processo. As pesquisadoras construíram discursos independentes, porém, estes discursos estavam entrelaçados pela proposta geral do procedimento.

Pode-se dizer que a mostra *Baby Dolls* remeteu a uma obra aberta, que funciona, geralmente, “Sem fórmulas, sem gastos [...] em um ato coletivo: atores e espectadores em coletividade.” (POLASTRELLI, 2007, p. 47). O espaço construído foi um local de comunicação entre a obra que se apresentava e o espectador. A escrita, unida às imagens, visava submeter o transeunte a uma reflexão crítica, no momento em que o processo se conduzia. A experimentação da relação ator-espectador foi dada em um espaço cênico comum a todos, em que a praça se fixou como lugar de exploração pessoal e de pesquisa artística.

No âmbito da relação cena-espectador, a potência deste procedimento teve como fator fundamental a articulação coletiva das pesquisadoras na rua em mútua percepção, enquanto cada uma desenvolvia a sua ação:

Como vejo extrema potência nesse experimento que já estabelecemos, entre escrita e ação, entre mortas que se multiplicam pelas ruas e essa mulher objetos em suas diversas ações: numa ação concentrada, em determinado espaço. Ela nômade, invasora de lojas, de espaços privados de consumo imediato (CAETANO, Elvina.

⁴⁶ CAETANO, Elvina. *Queridas Obscênicas*. Disponível em: <http://www.obscenica.blogspot.com>. Acesso em: 22 de abril de 2010.

Experimento cênico inacabado. Disponível em: <http://www.obs scenica.blogspot.com>. Acesso em: 22 de abril de 2010).

As questões relativas à mulher na atualidade foram postas em cena, mesclando escrita e discurso feito pelas imagens das bonecas, cujas narrativas no chão mostravam determinados problemas sociais. Na tentativa de ativar diversas perspectivas sobre as questões apresentadas, *Baby Dolls* criou uma situação que possibilitou ao espectador tornar-se testemunha do processo. A experiência compartilhada ao vivo na rua era baseada na construção corporal das atrizes, as quais iniciavam suas propostas em frente ao público.

Ao ser interrompido por *Baby Dolls*, o espectador pôde decidir dialogar com a obra, ou continuar a sua trajetória, pois a arte no espaço público não tem interesse de privar qualquer ação dos transeuntes, mas provocar uma vivência coletivizada. Portanto, este procedimento abarcou múltiplas linguagens que possibilitaram ocorrer uma acentuação do instante presente, do movimento da ação, através dos corpos das performers. Como grande parte das obras em processo, a construção de *Baby Dolls* gerou novas questões ao Agrupamento, cujas respostas ainda são pesquisadas pelos envolvidos neste procedimento:

Muitas questões surgiram: como garantir essa ruptura do conforto que as câmeras proporcionam. Exacerbar mais ainda: invasão de paparazzi? A necessidade de estudo desse espaço a ser ocupado. E de outros espaços possíveis. O que queremos do espaço, o que dele é necessário? (CAETANO, Elvina. *Experimento cênico inacabado*. Disponível em: <http://www.obs scenica.blogspot.com>. Acesso em: 22 de abril de 2010).



FIGURA 2 – Procedimento "Baby Dolls".
Belo Horizonte, 2008.
Foto: João Alberto de Azevedo

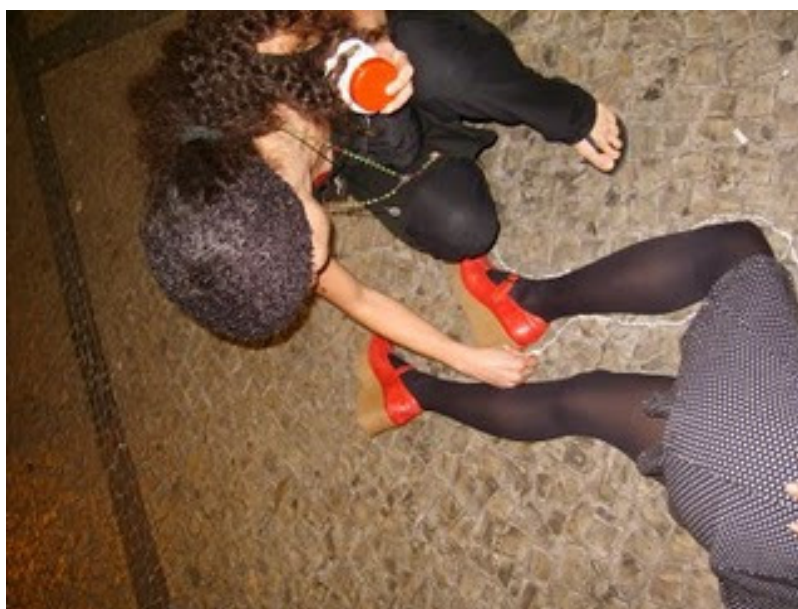


FIGURA 3 – Procedimento "Baby Dolls". Belo Horizonte, 2008.
Foto: João Alberto de Azevedo

4.2.2 Procedimento "Classificados", criado por Marcelo Rocco

a) Descrição: A partir de classificados de jornais, cujo tema é o corpo prostituído, os pesquisadores criaram diversos classificados mesclando ficção e realidade sobre o corpo como mercadoria. Os classificados foram usados para a construção de pequenas narrativas

frente aos espectadores transeuntes. Vários objetos no chão foram utilizados para a construção das narrativas. Dois atores deitados (Didi Vilela e Patrícia Martins Campos) foram cobertos com carne de açougue, construindo corpos animais, grotescos, e iniciando a construção de narrativas a partir dos classificados criados.

b) Pesquisadores envolvidos: Didi Vilela, Marcelo Rocco e Patrícia Martins Campos⁴⁷.

c) Preparação: Houve três encontros anteriores à ação. O intuito das reuniões foi discutir sobre os roteiros do procedimento e quais os possíveis espaços ele deveria ser construído. As narrativas foram criadas em um mês, a partir dos classificados de diversos jornais brasileiros. Os três pesquisadores já trabalharam juntos em 2005 e 2006, em uma montagem teatral, denominada “Noturnos”, cujo tema era a prostituição feminina. Tal espetáculo germinou o desejo de investigar o tema “corpo prostituído/ corpo mercadoria” com mais profundidade. O processo de ensaio para o espetáculo supracitado levou os pesquisadores a diversas visitas em prostíbulos de Belo Horizonte e de Ouro Preto. Durante as visitas, os integrantes da montagem observaram a rotina destes locais, fazendo diversas perguntas às prostitutas: desde as questões familiares (relativas a filhos, casamentos, etc.), até relacionadas ao trabalho em si (tipos de programa, preservativos, salários, etc.). As visitas aos prostíbulos requeriam um trabalho minucioso de escuta, espera e distanciamento. Os pesquisadores buscavam entender o cotidiano dos lugares, e também olhavam as gestualidades das prostitutas⁴⁸.

d) Data, horário e localização: 10 de outubro de 2008, 17 horas. Praça 07 (Belo Horizonte - MG)

⁴⁷ Na época do procedimento, Patricia Martins Campos não fazia parte do Obscena, foi uma atriz convidada por Marcelo Rocco. Como o Obscena primava pela independência dos pesquisadores, artistas não pertencentes ao Obscena poderiam ser convidados para trabalhar com membros do Agrupamento

⁴⁸ A pesquisa de campo foi importante ao trabalho, pois gerou material de memória coletiva, aos quais os pesquisadores se debruçaram ao longo dos anos. A orientação do espetáculo “Noturnos” foi de Nina Caetano.

e) Diálogo com o público: Os pesquisadores caminhavam pela Avenida Afonso Penna (BH), parando em frente à Praça Sete. Rocco colocou um enorme tapete vermelho no chão. Os performers deitaram-se no mesmo. Os transeuntes começaram a parar ao redor do tapete, perguntando: “É teatro?”. “É propaganda de loja?”, indagou uma senhora. Não ouviu nenhuma resposta.

Aos poucos, carnes eram colocadas nos corpos dos performers: restos de vísceras, carnes variadas de animais como frango, gado, e porco. Os passantes paravam tentando encontrar uma lógica para o procedimento e enquadrá-lo em algo aceitável no cotidiano da cidade. A curiosidade aguçava os transeuntes. Um enorme círculo foi formado ao redor do tapete. As pessoas paravam, comentavam entre elas “o que seria aquilo?”. Muitos espectadores liam os classificados, tentando criar uma compreensão satisfatória para o que viam. As narrativas criadas a partir de classificados de jornais de compra e venda de corpos foram colocadas no chão da Praça⁴⁹. Rocco colocou diversos objetos ao redor do tapete, tais como calcinhas, vestido de noiva, flores artificiais, revistas femininas, folders propagandísticos cujas fotos são de exposição do corpo feminino, malas e bolsas femininas, entre outros elementos.

Os performers começaram a fazer poses imitando as propagandas e as fotos das revistas do chão. O diretor ofereceu ração aos mesmos que as comiam ao longo do procedimento, de maneira grotesca, animalizada. Gradualmente, os performers retiravam as carnes de seus corpos atirando-as ao chão. Após se levantarem, construíram ações a partir das narrativas que também estavam no chão. Segue abaixo a seleção de alguns classificados utilizados para este procedimento:

Lúcia. Livre. Come, bebe, procria. Come, bebe, procria. Come, bebe, procria.
Carina. Fica na banheira com chantilly. Fã da Luciana Gimenez. Hoje sensação.

⁴⁹ Tais narrativas foram feitas para serem lidas a uma longa distância.

Amanhã dona de casa. Carla. Não vê prazer no seu trabalho. Trabalha com o prazer. Isadora. Já foi Dora. Hoje é só dor. Joana, mulher solteira quer casar, arrumar marido. Limpa, passa e apanha. Soninha parece virgem. Esta dá prá casar de grinalda. Marta, faz tudo que você gosta, apanha calada, sem dar um gemido. Imita cachorra, gata, piranha. Verônica, Travesti mulata, ativa e passiva, amém. Atende na rua, leva pedrada. Gisele, tipo Barbie. Linda, olhos azuis. Tipo Barbie, não menstrua. Jennifer. Adora gringo, 17 aninhos. O sonho do consumo do homem contemporâneo. Suely. Com y. Seu nome era Jorge. Hoje Suely. Leila. Faz frente e verso. Morena peluda. Pagando depila. Pagando faz tudo. Pagando faz até programa infantil. Julinha. Safadinha. Sorri e acena a bundinha. Jéssica. Branquinha. Sem celulite. Depilada. Com a boca aberta. Tipo boneca inflável. Lucila. Boca fechada. Discreta, silêncio absoluto. Atende homens e casais. Venha para uma fantasia a três. Apanhava do pai. Discreta. Calada. Como sua mãe. Jurema. Assiste as novelas todos os dias. Não perde um comercial. Morena bombom. Morena melancia. Morena do *tchan*. Morena que nunca é lembrada pelo seu nome. Serena. Sonha em ser mulher. Ser mulher é agradar o homem. Ficar bonita para ele (GASPERI, Marcelo. *Classifico-me*. Disponível em: <http://www.obsценica.blogspot.com>. Acesso em: 22 de abril de 2010).

A partir de tais leituras⁵⁰, ambos os performers construíram corpos e ações que remeteram aos classificados. Referindo-se a estes corpos, Vilhena descreve: “A transexualidade. A prostituição. O submundo. O preço das coisas e das pessoas coisificadas: está tudo nos classificados. Seres humanos à venda”⁵¹. Pela descrição de Vilhena, o procedimento visou a um olhar sobre a sociedade de consumo, cuja grande prioridade é o lucro sobre os corpos das pessoas, transformando os seres humanos em objetos de compra e venda, moldados para o consumo imediato.

Dentro desta ótica de consumo, Vilela Utilizou um jornal de notícias populares, elegendo determinados telefones dos classificados, a fim de colocar questões sobre o universo do ser humano prostituído, como um “ser-mercadoria”. O celular de Vilela ficava no alto-falante para que todos ouvissem a transação. O pesquisador se oferecia para trabalhar, pedia dicas de comportamento e procedimentos em agências de prostituição. Devido ao grande fluxo de carros e de pessoas na rua, o diálogo, feito pelo celular, era inaudível em diversos momentos. Os transeuntes se ativeram apenas às respostas dadas pelo ator. Através da

⁵⁰ A atriz Patrícia Campos lia os classificados sobre a mulher e Didi Vilela lia os classificados sobre os transgêneros.

⁵¹ VILHENA, Erica. *Sobre os Classificados*. Disponível em: <http://www.obsценica.blogspot.com>. Acesso em: 20 de abril de 2010.

conversa telefônica, Vilela flertava com os garotos de programa. Alguns espectadores duvidavam da veracidade das ligações: “Um homem disse para a mulher ao lado que a ligação era de mentira, então pus o celular no ouvido dele para que confirmasse a veracidade”⁵².

Vilela desligou o telefone criando narrativas a partir do diálogo feito no celular. O performer pegou uma gravata, narrando a infância e o desejo de seu pai em vê-lo casado. Mesclava o feminino e o masculino, o feminismo e o machismo. Campos e Vilela liam novas narrativas. Relacionavam-se com os transeuntes após tais leituras:

Dançam, desfilam para o público. Às vezes são agressivos, como uma arma apontada no cu, na boca. Tudo é normal: rola, cu, dinheiro, rola, cu, dinheiro, o círculo diário do programa [...]. Percebemos cansaço nos atores, esvaziamento, ‘o que faço agora?’ pensam os atores, e propõem mais e mais, se esgotam (GASPERI, Marcelo. *Classifico-me*. Disponível em: <http://www.obs scenica.blogspot.com>. Acesso em: 22 de abril de 2010).

Após as leituras dos classificados, Campos e Vilela construíram diferentes ações a partir das narrativas citadas, construindo múltiplos discursos sobre a erotização. Entre os discursos, destacaram-se:

1. **A criança erotizada:** Com uma boneca na mão e simulando assistir a um programa infantil, Patrícia Campos recriava a imagem da infância rompida por um mundo altamente sexualizado, que insere, através da mídia televisiva, o consumo. Campos dançava tentando espelhar o mundo em que ela vivia, simbolizando uma “*Barbie Siliconada*”, e chamando pela mãe, enquanto os espectadores assistiam a tudo;
2. **A bicha de quatro:** Com um guarda-chuva na mão e fotos de mulheres e homens em diferentes posições sensuais pregadas no mesmo, Vilela interagiu com o público oferecendo seu corpo aos espectadores, pedindo para que estes escolhessem uma posição entre as fotografias. Após as escolhas feitas pelos transeuntes, Vilela copiava

⁵² VILELA, Didi. *Sobre Classificados*. Disponível em: <http://www.obs scenica.blogspot.com>. Acesso em: 14 de maio de 2010.

as posições sensuais ilustradas nas fotografias, visando mostrar o ideário machista da sociedade atual brasileira, que vemos refletidos diariamente em novelas, filmes e comerciais, onde se criam posições sexualizadas e artificiais. Desta forma, Vilela tratava os espectadores como clientes de seu corpo à mostra, deixando estes interagir sobre suas posições corporais;

3. **A mulher que vende:** Dentro de uma mala aberta, com vários tipos de anúncios propagandísticos, Campos mostrava o corpo feminino usado como suporte de venda de diversos produtos: “o produto só tem valor pela sua capacidade de ser vendido” (JAPPE in NOVAES, 2005, p. 256). Então, esta instalação tinha a função de colocar a ditadura do consumo, através da exposição do corpo feminino. Desta forma, Campos atuava como garota propaganda de vários produtos que se apresentavam.

O procedimento perdurou uma hora, visando a um esgotamento absoluto da proposta: “a crueldade máxima: a idiotice estampada em nossos corpos carentes de afeto e alienados de si que mesmo ao serem ‘fodidos e mal pagos’ saem gabando-se, pois não há mais contato além deste e resta-nos a fudeção [sic.]”⁵³.

Percebendo o cansaço dos performers, Rocco decidiu finalizar o procedimento. Através de uma comunicação visual, Campos e Vilela deitaram no tapete, fechando os olhos. Grande parte dos espectadores permaneceu durante todo o procedimento. Campos e Vilela levantaram-se caminhando em direção à sede do Obscena. Rocco desmontou a instalação construída, continuando a sua trajetória até a mesma sede. Seguindo a uma convenção teatral, grande parte dos espectadores aplaudiu.

f) Discussão e avaliação: Tendo como mote a relação entre o corpo prostituído e a publicidade, o procedimento se fundamentou na junção destes temas para criar os

⁵³ VILHENA, Erica. *Sobre os Classificados*. Disponível em: <http://www.obscenica.blogspot.com>. Acesso em: 15 de maio de 2010.

“Classificados” na rua. Desejava-se construir um procedimento que revelasse a relação entre a propagação visual e a aceitação imediata dos conceitos que vêm somados às imagens: “Vivemos um momento em que o espalhamento da teatralidade e da atitude performática estendidas à mídia, ao cotidiano, está em permeação constante com o mundo espetacularizado, desfronteirizado” (DEBORD, 1997, p. 27).

O desejo dos três pesquisadores era de relacionar o corpo do ser humano como produto de troca, de compra e venda, de lucro. Os atores construiriam corpos animalizados, grotescos, desejando serem vistos como “seres coisificados”, mostrando que os olhos externos podem “transformar sujeitos em coisas” (NOVAES, 2005, p. 160). Partindo desta premissa, os pesquisadores encontraram nos classificados de jornais de prostituição a justificativa para a criação de tal procedimento. Tais classificados têm o corpo como produto e o sexo é a forma de trocar um produto pelo outro, ou seja, o corpo pelo dinheiro “como a forma mais abstrata de mercadoria” (KEHL in NOVAES, 2005, p. 239).

A relação com o espectador se daria na construção do procedimento na rua. A consonância de vozes entre os corpos dos atores e a cena seria construída sem ensaio prévio, pois o trabalho viria ao encontro do espaço-tempo da rua, que, por sua vez, está inserida na rapidez da “Sociedade do Espetáculo”, “em que tudo é sempre presente” (KEHL in NOVAES, 2005, p. 242). Contudo, não importava, necessariamente, qual seria a finalização daqueles materiais produzidos, pois a relação com o espectador aconteceria a partir de improvisos, gerada pelo acaso das ruas. Nas palavras de Carreira: “o comportamento da deriva pode ser uma ameaça às funções ordenadoras da cidade” (CARREIRA in LIMA, 2008, p. 72).

Os pesquisadores acreditavam que a reflexão sobre tais materiais estudados seria produzida na realização coletiva do procedimento. Segundo Campos, “o trabalho se deu em

diversas camadas”⁵⁴, pois houve diferentes fases de entendimento sobre o procedimento, desde a proposta inicial até a apresentação deste na rua, dando maior possibilidade de refletir sobre as idéias iniciais e ainda flutuantes.

Havia também, o desejo de inserir no espaço público, que muitas vezes é visto apenas como um espaço de tolerância entre as pessoas (BARRIGA, 2006), uma ação que pudesse gerar reflexão e vivência aos que assistissem a esta, mesmo que tal vivência fosse efêmera:

O espectador que atravessa a rua tem a possibilidade de refletir sobre a arte sem ser colocado na relação de consumidor da indústria cultural, pois ele não fez uma escolha prévia de assistir ao espetáculo, nem está em uma arquitetura teatral fechada. Ele passa e é surpreendido por uma ação, podendo vivenciá-la (CAMPOS, Patricia. *Sobre os Classificados*. Disponível em: <http://www.obs scenica.blogspot.com>. Acesso em: 15 de maio de 2010).

A fala de Campos é influenciada pelas teorias de Adorno e Horkheimer (2007), criticando a Indústria Cultural por submeter o espectador a simples consumidor. Adorno e Horkheimer (2007), por sua vez, descrevem que o crivo da Indústria Cultural opera diariamente nos seres humanos. Neste sentido, esta Indústria força o indivíduo a não reagir às suas ideologias prontas em forma de mercadoria, convencendo diariamente o trabalhador a repudiar toda conexão com o intelecto. Portanto, a Indústria Cultural visa a suprimir e sufocar discursos que a contradizem: “O espectador não deve trabalhar com a própria cabeça; o produto prescreve toda e qualquer reação: não pelo seu contexto objetivo – que desaparece tão logo se dirige à faculdade pensante – mas por meio de sinais” (ADORNO; HORKHEIMER, 2007, p. 31). Os sinais descritos são partes do processo de mecanização do homem, capazes de gerar a aceitação das formas de opressão. Com isto, a cultura industrializada instrui para que a vida desumanizada seja permitida.

⁵⁴ CAMPOS, Patricia. *Sobre os “Classificados”*. Disponível em: <http://www.obs scenica.blogspot.com>. Acesso em: 15 de maio de 2010.

Diante de tais afirmativas, Campos afirma que, a rua como o objeto de pesquisa artística e de interação, propõe um discurso diferenciado ao espectador, possibilitando a negação da obra como propaganda, ou seja, a rua pode ser vista como um reduto de contestação às ideologias da Indústria Cultural.

O procedimento “Classificados” propôs uma vivência com o espectador transeunte através dos corpos dos performers. Atuando fisicamente próximo ao espectador, este procedimento tornaria mais real o meio de comunicação entre os atores e a cena, pois, quanto mais realista é o meio, maior é a tendência de aproximação entre a ficção e a realidade (ADORNO; HORKHEIMER, 2007).

A fusão entre a realidade e a cena deveria vir sobre a percepção dos sentidos. As imagens geradoras de sensações deveriam ser responsáveis para manter o espectador próximo ao procedimento, durante toda a trajetória da criação. Os meios selecionados para prender o espectador estavam diretamente ligados às figuras animalizadas que se apresentavam. Entre as figuras, o público poderia sentir odores, tais como o cheiro da carne, das vísceras postas sobre os atores, e das rações que eles comiam. Além disso, o espectador poderia tocar e ser tocado por Vilela, escolhendo as posições sexuais propostas por ele. Sendo assim, o performer dependia do espectador para dar continuidade ao procedimento, necessitava da aprovação externa do transeunte para prosseguir com as suas posições. O performer desejava mostrar o sacrifício sexual dado ao corpo prostituído.

Diante desta constatação, pode-se afirmar que, o grau elevado de aproximação física deveu-se à disposição dos atores ao desnudamento diante do público, vivenciando uma relação sustentada pela energia do improviso. Além disso, as questões sobre o preconceito à mulher, sobre a homossexualidade e sobre as formas de machismo, atravessaram este procedimento. Percebeu-se que o confronto e o encadeamento desta ação artística geraram

mais materiais aos pesquisadores, cujos questionamentos aos mecanismos de manutenção de poder continuaram a ser investigados pelos integrantes do mesmo⁵⁵.

Houve também, questionamentos do Agrupamento que ainda são pontos de reverberação aos pesquisadores dos “Classificados”. Dentre eles: “como conversar pelo telefone com um travesti ou com um garoto de programa sem expô-los ao lugar de produto novamente?”, “Como falar da margem sem mantê-la no mesmo lugar de margem?”. O caos instaurado sobre a proposta não gerou respostas prontas, mas investigações para serem postas em prática na cena e pela cena.



FIGURA 4 – Procedimento "Classificados".
Belo Horizonte, 2008.
Foto: Marcelo Rocco

⁵⁵ “Penso no que eu quero a partir de agora, quais as escolhas já que todos ficarão mais independentes, e percorrerão linhas mais fechadas e próprias. e o que eu quero? Entre tantos entremeios acredito que desejo a aproximar a vida e a minha proposta de cena, e isto me sugere muitas questões: Como aproximar o espetáculo da vida em uma época em que a vida já é espetacularizada? Quais os procedimentos prescritos pelo Obscena que possibilitam a modificação estrutural do drama? Esta é minha busca agora” (GASPERI, Marcelo. *Classifico-me*. Disponível em: <http://www.obscenica.blogspot.com>. Acesso em: 22 de abril de 2010).



FIGURA 5 – Procedimento "Classificados".
Belo Horizonte, 2008.
Foto: Marcelo Rocco

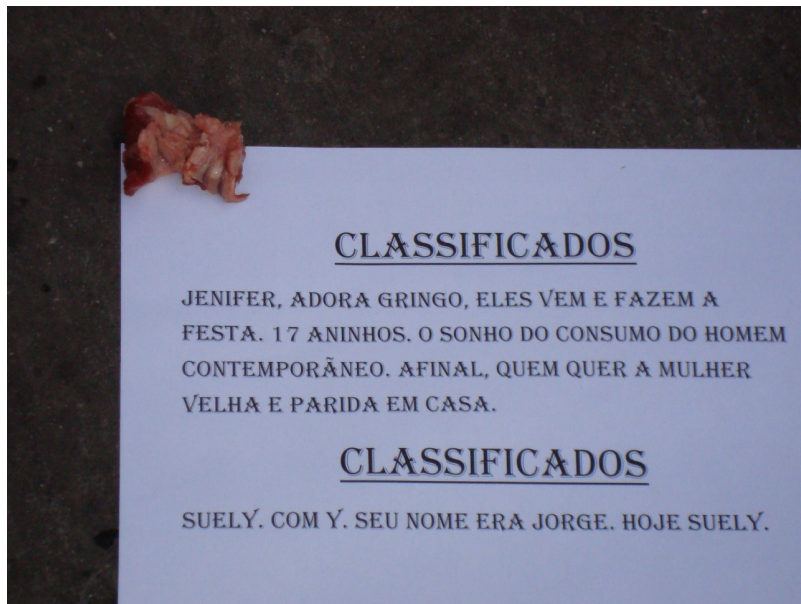


FIGURA 6 – Procedimento "Classificados". Belo Horizonte, 2008.
Foto: Marcelo Rocco

4.2.3 Procedimento “É homem? É mulher? Reticências”, criado por Didi Vilela

a) **Descrição:** Um travesti vestido com roupas íntimas⁵⁶ sai para as ruas de Belo Horizonte, deixando o acaso e o imprevisto agirem sobre a continuidade do procedimento. Recolhe diversos objetos que encontra nas ruas, tais como latas, santinhos, e cigarros. Aos olhos externos parece misturar loucura e embriaguez.

b) **Pesquisador envolvido:** Didi Vilela

c) **Preparação:** Didi Vilela chegou uma hora antes do procedimento para se concentrar e travestir-se. Depois de maquiado e vestido com uma camisola, fez alongamentos e exercícios de respiração. Após isto, debruçou-se sobre uma janela observando e “alimentando-se” do ritmo noturno da cidade.

d) **Data, horário e localização:** 15 de setembro de 2010. 19h30. Este procedimento se realizou nas ruas do centro metropolitano, culminando com a chegada à Praça Sete (Belo Horizonte – MG).

e) **Diálogo com o público:** Didi Vilela saía às ruas vestido com uma camisola que revelava as curvas de seu corpo, usando também, ataduras ao redor dos braços e pernas. Inicialmente, caminhava à deriva, absorvendo o que a cidade oferecia: “Saí do Marília carregando um objeto: uma imagem de santinho quebrada. Antes de chegar à fonte localizada em frente ao Palácio das Artes, achei uma lata velha de biscoito. Levei-a até a fonte e a lavei”⁵⁷. Parou em frente ao pronto socorro D. João XXIII (Belo Horizonte – MG) a fim de amarrar as ataduras que caíam de seu corpo. Prosseguiu a caminhada, no sentido do Palácio das Artes (Belo Horizonte - MG).

⁵⁶ Vilela vestia uma camisola cor-de-rosa, calcinha e ataduras ao redor dos braços.

⁵⁷ VILELA, Didi. *É Homem? É Mulher? Reticências*. Disponível em: <http://www.obsценica.blogspot.com>. Acesso em: 15 de maio de 2010.

Ao se deparar com a fonte de água em frente ao Palácio das Artes, Vilela começou a dançar sozinho sobre uma chuva de cores, refletida pelas luminárias fixadas no chão da mesma fonte. Divertia-se como uma criança em uma piscina, buscando as informações que a cidade possuía. Buscava incorporar o cenário que lhe era oferecido. Oferecia também, partes de si mesmo e de sua visão sobre o cenário da cidade: “Eu saltitava, corria, e ao mesmo tempo me policiava com medo de ser pego por alguns policiais. Foi uma imagem bonita ser um homem-mulher, meio puta, meio louca. As pessoas não conseguiam denominar essa figura andrógena”⁵⁸.

A interferência de Vilela sobre a fonte do Palácio das Artes parecia ferir a estrutura arquitetônica daquele local. Os transeuntes olhavam e riam. Pairava uma dúvida nos olhos das pessoas sobre aquela cena, não havia uma classificação exata sobre a figura que se apresentava. Uma figura estranha, distorcida aos padrões sociais:

Um militar ia fazer algo, mas riu. Parecia algo absurdo para ele, e todos observaram a dança na fonte. Didi enfrentou uma linguagem social determinada: a linguagem da elite, pois havia um evento com pessoas muito bem vestidas que adentravam o Palácio das Artes. Tentou romper com este lugar, misturou dois mundos, ainda que do lado de fora do Palácio, pois lá dentro não o deixariam entrar ensopado de água, com as ataduras arrastando no chão. Feriria demais o bom gosto dos freqüentadores das ‘artes’ (GASPERI, Marcelo. *Vestida de Gase e Vento*. Disponível em: <http://www.obs scenica.blogspot.com>. Acesso em: 22 de abril de 2010).

Os transeuntes tentavam enquadrá-lo em grupos, dando-lhe uma identidade social. Ouviam-se palavras tais como “bêbada”, “hippie”, “louca”, sempre louca. A loucura parecia uma forma mais aceitável de enquadrar aquele ser, pois confrontava a experiência do não conhecimento, da não identificação e, mais uma vez, da margem. Vilela bebia a água da fonte, causando ojeriza e menosprezo por parte de alguns transeuntes. O performer ampliava cada vez mais o espectro de sua figura andrógena, fazendo com que mais pessoas parassem. Outras continuavam andando, mas sem perder o foco da cena. As vestes molhadas mesclavam sujeira

⁵⁸ Ibidem.

e sensualidade. Os olhares reprovadores e um tanto moralistas vertiam-se em risos com a dança proposta por ele. Vilela criava um corpo livre, espontâneo, cheio de vontades. Vontade de ser visto perante a exibição pública. A fronteira entre a representação e a vivência se revelava naquele corpo, alterando o ritmo cotidiano dos arredores do Palácio das Artes, correndo riscos de obter reações de outros corpos frente à sua exibição: “Sinto medo de acontecer qualquer coisa que rompa com uma possível sanidade do performer e das pessoas tão enlouquecidas e anestesiadas pela vertigem da vida contemporânea”⁵⁹.

O corpo de Vilela ganhava a audiência das ruas. As pessoas pareciam ter impressões diferenciadas sobre as imagens que se formavam. Vilela utilizava um tempo-ritmo acelerado, promovendo diversas cenas para o seu procedimento. Aos poucos, suas ações ganhavam corpo, pois Vilela fixava seus olhares nas pessoas que assistiam à cena. Convidava os espectadores masculinos a tomarem banho também.

Repentinamente, Vilela seguiu em direção à Praça Sete (BH) parando em uma esquina. Escutava vozes. Observava o segundo andar de um prédio: havia uma igreja evangélica, onde muitas pessoas oravam. Vilela, então, ajoelhava na calçada, olhando incansavelmente para o alto, batendo palmas, intervindo no culto evangélico:

Eu rezo, com meu santinho nas mãos. De repente um rapaz [na rua] fala: Nossa que bizarro! E eu respondo: Cala a boca, não se pode nem mais rezar! E ele retruca: Fica na sua e continua rezando! Nesse instante eu percebi que passei dos limites e fui saindo daquela situação (VILELA, Didi. *É Homem? É Mulher? Reticências*. Disponível em: <http://www.obscenica.blogspot.com>. Acesso em: 15 de maio de 2010).

Diante desta questão, pode-se dizer que o limite citado foi dado pelo espectador, e não por Vilela, em um tênue e claro risco de extrapolação do teatro para a vida real, pois o performer foi ameaçado verbalmente. A ameaça de uma possível agressão suscitou no

⁵⁹ DOMINGUES, Clóvis. *Novos procedimentos*. Disponível em: <http://www.obscenica.blogspot.com>. Acesso em: 15 de maio de 2010.

pesquisador a possibilidade real de perigo, já que seu corpo afetou e foi afetado imediatamente por outro corpo passante. O medo real do ator gerou outras percepções sobre as ruas, sinônimo de imprevisibilidade constante, sugerindo que ele mudasse de foco. Então, Vilela continuou a sua trajetória, chegando à Praça Sete.

Imediatamente, um mendigo tentou conversar com ele, falando de sua vida na prisão. Durante alguns minutos, o mendigo confessava sobre o seu mundo particular, parecendo se identificar com a figura andrógena. Aos olhares externos ambos pareciam ser dois amigos. Vilela estava fisicamente envolvido no diálogo, sentia a energia do morador de rua. Ambos suavam, sentiam a respiração do outro. Vilela olhava e era observado, e o seu conjunto de ações era criado a partir do diálogo com o mendigo. As ações eram orgânicas, espontâneas. Vilela se entregava ao frescor dos acontecimentos noturnos, mesclando prazer e medo. O corpo era estruturado a partir de novas ações, a partir de objetos que Vilela encontrava: latas, cigarros usados, santinhos, etc. Expandia a área de diálogo com o espaço e com o homem com quem dialogava. A zona de tranquilidade entre o teatro e o real estava rompida naquele procedimento, pois Vilela instaurou a crença em sua figura, e o mendigo pareceu comprar esta crença, fortalecendo os laços entre ambos, ainda que efêmeros. Em um bar próximo a eles, começou a tocar a música *Garota de Ipanema*⁶⁰. Vilela dançava ao ritmo daquela música, acreditando ter sido feita para ele: “Gira, deixando um embalo. Um mendigo a tira para dançar, oferece um anel, e a encosta em seu corpo em um romantismo exacerbado. Tenta beijá-la, é repellido. Confessa coisas de si”⁶¹.

O trânsito entre a vida e a ficção ficava claramente desenvolvido neste momento. O envolvimento do corpo de Vilela no processo delineou o comprometimento do mesmo, ou seja, os limites foram extrapolados, pois a crença nos mecanismos do real estava maior que a

⁶⁰ Canção originalmente composta em 1962, cujas autorias são de Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes.

⁶¹ GASPERI, Marcelo. *Vestida de Gase e Vento*. Disponível em: <http://www.obscenica.blogspot.com>. Acesso em: 22 de abril de 2010.

capacidade do pesquisador em refletir sobre o que se passava. Vilela causou uma identificação entre os mendigos. Identificação permeada pelo seu corpo atrelado à construção da loucura, ao seu comportamento espontâneo e de risco à sua integridade física no espaço:

Didi encontra gente de todo tipo: pessoas chocadas com aquela aberração, trabalhadores assustados e excitados com aquele corpo tão ambíguo, mendigos marginalizados e solidários àquela moradora das ruas e das lixeiras, hippies imundos poetas e apaixonados, corpos que se desviam quando aquela figura aparece, enfim, causa incômodo e estranhamento num mundo tão asséptico e organizado. (DOMINGUES, Clóvis. *Novos procedimentos*. Disponível em: <http://www.obs scenica.blogspot.com>. Acesso em: 15 de maio de 2010).

Após a dança, Vilela demonstrava um cansaço aparente, retornando à sede do Agrupamento.

f) Discussão e avaliação: O procedimento objetivou a caminhada pelas ruas de Belo Horizonte em um caráter de instalação/ocupação espacial, sem um compromisso em criar uma estrutura aristotélica de começo, meio e fim. Vilela trabalhou com o acaso e o risco físico, enveredando em fronteiras nunca antes experimentadas por ele.

O trabalho aconteceu em uma investigação individual, provocando diversas percepções nos transeuntes. Segundo Vilela, a instauração do corpo “presentificado” foi um dos principais focos de sua pesquisa. Cohen (2002) afirma que a “presentificação do corpo” é o processo que coloca o performer em outro estado de consciência, em uma relação intensificada das sensações. Este sentido que privilegia a presença física do ator em detrimento da representação, expõe o mesmo ao desafio do perigo físico, da possibilidade de tensão mediante ao novo.

O corpo de Vilela transformou-se em discurso, constituindo o centro do procedimento. Seu corpo construía imagens a partir de sua presentificação. Vilela estava em situação de exposição real, mantendo uma postura provocativa e questionadora dos parâmetros da normalidade. Fascinava e, ao mesmo tempo, repelia àqueles que

compartilhavam as imagens propostas. Um corpo que comportava a loucura e a androgenia. “É homem? É mulher? Reticências” apontou um jogo construído a partir do espaço cotidiano. A apropriação desse corpo no espaço ultrapassou certos limites de aproximação física:

Assim, escolher a rua como espaço, me facilitou explorar, de maneira mais real, a proximidade para com o público, fazendo-o um elemento presente e ativo durante o acontecimento teatral. Meu objetivo então, de maneira geral, era que os espectadores/transeuntes, numa zona fronteira entre o teatro e o espaço real da rua, rompessem com todos os limites da representação cênica e do ficcional, instalando-se diretamente no interior do processo, como testemunha e participante de todo o evento performático. Desse modo, pretendi testar o limite tênue entre o que se pode ser criado dentro de uma ficção e realidade, entre verdade e representação, num jogo teatral que confundisse o espectador (VILELA, Didi. *É Homem? É Mulher? Reticências*. Disponível em: <http://www.obscenica.blogspot.com>. Acesso em: 15 de maio de 2010).

O engajamento de Vilela foi baseado nas formas de promoção e de percepção de seu corpo real frente o público. Tanto que os espectadores contemplavam a cena de seu banho na fonte. Observavam as molduras que este banho criava, percebiam os desenhos feitos deste corpo no espaço. Sendo assim, os transeuntes que caminhavam em frente ao Palácio das Artes, deslocavam a sua trajetória cotidiana para olhar um novo enquadramento daquele local. Muitos espectadores paravam, contemplando os detalhes da cena que se apresentava.

Debord (1997) afirma que estamos em um mundo de falsas aparências, e a partir disto, devemos produzir materiais através da vida real. Perante tal afirmação, pode-se considerar que a experiência proposta por “É homem? É mulher? Reticências.”, foi elaborada a partir dos acontecimentos reais da rua, envolvendo-se em um constante processo de interação com os materiais que os espaços públicos continham, uma vez que “a categoria do novo teatro não é apenas de ação, mas de situação” (LEHMANN, 2007, p. 113).

A apropriação de materiais feita por Vilela tais como cigarros e latas, foi com o objetivo de auxiliar a construção do seu corpo, aumentando as possibilidades de leitura sobre

o mesmo⁶². Com isto, Vilela demonstrou-se aberto aos materiais que eram oferecidos pela rua, e a descoberta de novos objetos o motivava a dar continuidade à sua trajetória.

O repertório de situações dadas naquela noite por Vilela foi responsável pela acentuação da proximidade com os espectadores. Em certos casos, tais como o caso do mendigo, os espectadores não sabiam que eram participantes de um experimento cênico. O mendigo, por exemplo, acreditava naquela possibilidade de vida, criada pelo corpo do performer. Portanto, pode-se dizer que o mendigo participava da realidade da cena, um ser ativo de sua proposta. Desnudado dos princípios do teatro, o mendigo era consciente apenas do diálogo estabelecido entre ele e Vilela, em que ambos eram confessores e testemunhas.

Sendo assim, Vilela fez um ato de doação de si a um ser desconhecido, desarmando-se de seus medos para prontificar-se à escuta de outro corpo, absolutamente diferente do seu. Um corpo social que, geralmente, passa despercebido aos olhos habituais. Enquanto Boal fala sobre a necessidade de “re-humanizar o espectador” (BOAL, 2008, p. 236), pode-se dizer que este experimento foi uma tentativa de humanizar também os sentidos do ator. Pode-se dizer ainda que o pesquisador alterou a sua corporeidade, afetada ao ouvir o outro, uma atitude difícil e um tanto descompassada ao ritmo frenético da contemporaneidade. Durante o diálogo entre ambos, o procedimento atingiu certa ruptura no tempo, pois este se dilatou em meio a uma velocidade acelerada e diária. Uma experiência sensível, realizada de forma individualizada em meio ao caos e a massificação urbana.

Dentro desta perspectiva, surgiu uma grande questão no Agrupamento: “qual o limite que Vilela iria explorar?” Obviamente não houve a idéia clara das barreiras que Vilela deveria impor sobre seu procedimento. Tanto que este quase foi beijado pelo morador de rua.

⁶² A lata foi utilizada para auxiliá-lo a banhar-se na fonte, e os cigarros foram para ele fumar durante a caminhada.

O risco de uma aproximação tão direta poderia por em risco a sua integridade física durante o processo.

Foi uma experiência única, ver de perto o feminino na margem, ou melhor, o SER HUMANO na margem de tudo. Trabalho de muita coragem do Didi, que pode gerar violência e reações inusitadas. Fiquei o tempo todo tenso e um pouco decepcionado com tanto horror à DIFERENÇA (DOMINGOS, Clóvis. *Novos procedimentos*. Disponível em: <http://www.obsценica.blogspot.com>. Acesso em: 15 de maio de 2010).

A experiência do real, dada por Vilela, foi baseada no desnudamento deste ator perante a proposta. Tendo a idéia do “Teatro pós-dramático” como um teatro ligado ao campo experimental, Vilela desejava sentir medo, solucionar imprevistos, para que assim, mudasse formas de percepção sobre a sua atuação: “Aquilo que produzi tinha a ver com a minha vontade de enfrentar as minhas limitações pessoais”⁶³.

O encontro dos corpos que transitavam pelas ruas era mais importante para Vilela que a preocupação com a sua integridade física. Segundo o performer, em depoimento no blog do Obscena, a composição da rua seria potente a partir do momento que ele não racionalizasse, mas agisse. Esta questão permanece em investigação. A proposição de seu corpo atuante nas ruas deu um sentido aberto à sua proposta. Sendo assim, Vilela experimentou seguidas vezes este procedimento, buscando um relacionamento físico com outros espectadores. Gerou assim, um processo de autoconhecimento atoral, ainda em constante investigação.

⁶³ VILELA, Didi. *É Homem? É Mulher? Reticências*. Disponível em: <http://www.obsценica.blogspot.com>. Acesso em: 15 de maio de 2010.



FIGURA 7 – Procedimento "É homem? É mulher? Reticências".
Belo Horizonte, 2008.

Foto: Mariana Bernardes

4.2.4 Procedimento "Mercado de Buceta", criado por Erica Vilhena

a) Descrição: Uma mulher (Erica Vilhena), vestida com roupas femininas sobrepostas, constrói um tapete no chão, embaixo do Viaduto Santa Tereza (Belo Horizonte – MG). O tapete é composto por revistas femininas (revistas de decoração do lar, revistas de moda) e revistas masculinas de exposição ao corpo feminino (revistas pornográficas, ensaios fotográficos sensuais, etc.). Após a construção do tapete, a atriz coloca inúmeros objetos e brinquedos do universo infantil, tais como blocos para construir miniaturas de casinhas, vassouras de crianças e bonecas. Posteriormente, veste uma calcinha na cabeça, ficando parada para que os espectadores interajam com a estranha figura formada.

b) Pesquisadora envolvida: Erica Vilhena

c) Preparação: Para este procedimento não houve uma preparação prévia. A pesquisadora chegou ao local da execução, montando o "Mercado da Buceta", trazendo objetos para

construir o tapete, feito de páginas de revistas femininas e de brinquedos que reproduziam uma casa em miniatura.

d) Horário e localização: 11 de agosto de 2008. 19 horas. Este procedimento foi realizado embaixo do Viaduto Santa Tereza (Belo Horizonte – MG).

e) Diálogo com o público: Os integrantes do Obscena chegaram ao local combinado, aguardando a proponente do procedimento chegar. Havia pouca circulação de pessoas no local. Segundo Vilhena, a opção por instalar o procedimento no Viaduto Santa Tereza foi decorrente à fama deste local, associada pelos cidadãos de Belo Horizonte como um espaço de marginais e mendigos, sendo um reduto de usuários de drogas e de violência. Vilhena desejava então, uma intervenção artística que pudesse gerar novos olhares sobre esta localidade, uma vez que o “O espaço é co-participante da ação” (LEHMANN, 2007, p. 282).

Erica Vilhena chegava embaixo do Viaduto Santa Tereza com um balde de água nas mãos. Colocava as páginas de revistas rasgadas na água para, posteriormente, colá-las no chão. Vilhena construía seu tapete de revistas. Sobre tal tapete, Vilhena colocava brinquedos - miniaturas de objetos femininos. Os transeuntes paravam gradativamente. Havia poucas pessoas, mas estas se mantiveram próximas ao experimento:

Pois bem, cheguei eu com minhas bugigangas. Está claro ainda. Vejo um caixote no passeio do parque. [...] Estou um tanto quanto receosa. Há uma mulher mais velha a falar com uns meninos no banco, aos fundos do local onde depus minhas peças de trabalho. Neste momento eu trabalho. Meu corpo se fortifica com a exposição na rua. Não conheço quem passa e ninguém me conhece, o anonimato que nos aproxima, estamos próximos uns dos outros. Fui até um botequim e pedi ao senhor que enchesse, por favor, o meu balde com água (VILHENA, Erica. *Sobre o Mercado de Buceta*. Disponível em: <http://www.obscenica.blogspot.com>. Acesso em: 20 de abril de 2010).

Os brinquedos foram organizados minuciosamente pela pesquisadora. Vilhena parecia reproduzir uma casinha de bonecas. A performer preenchia os espaços do tapete com as suas miniaturas. A ação experimental com os objetos do universo infantil feminino estava

exposta sobre o chão, assim como as fotos de revistas pornográficas, sugerindo uma leitura de detrimento à infância, à mulher. Mulher que é educada desde a infância para obedecer, para se submeter à vontade e aos olhos masculinos:

Trabalhar com objetos que representaram 'o quê' a sociedade reserva à educação da mulher, estando estes em forma de miniatura é o que a interessa. Concentrar imagens dilatadas. Condensar na miniatura a história que há séculos vem escrevendo para a mulher. O manual de boas maneiras pequeno burguês exemplificado minimamente e universalmente. O 'Mercado da Buceta' em miniatura dentro do grande mercado que é nossa vida cotidiana. (VILHENA, Erica. *Sobre o Mercado de Buceta*. Disponível em: <http://www.obsценica.blogspot.com>. Acesso em: 20 de abril de 2010).

Vilhena desejou pautar o procedimento no poder das imagens, construindo um “jogo de faz-de-conta” em seu tapete, sustentado pelas miniaturas e pelos recursos de manipulação entre as imagens da infância e as revistas somadas a estas imagens. As dimensões plásticas eram os recursos em que Vilhena se pautava para a ação, pois não se comunicava verbalmente. Tudo era permeado pelo silêncio.

Repentinamente, Vilhena mudava a sua atitude corporal, alterando sua velocidade e tensão, iniciadas de maneira lenta e branda, caminhando para algo mais veloz e rígido. Trazia em suas mãos mais miniaturas do universo infantil feminino: vassourinha, rodo e pá, brinquedos de menina e de “casinha”. Colocou em frente ao tapete um caixote de madeira, posicionando-se sobre ele. Retirou uma calcinha de seu bolso, vestindo-a no rosto. Segurava as miniaturas com dificuldade. Parava posteriormente. A imagem que Vilhena construía de si mesma, remetia a um tipo de escultura sobre a mulher que é construída todos os dias sob o signo da opressão.

Intervindo sobre a obra, Caetano escreveu no chão, em frente à escultura feminina: “destrua esta obra!”, um convite à provocação sobre este trabalho. A imagem, somada aos elementos do universo infantil, criaram possíveis leituras sobre a cultura machista

que educa a mulher, convocando o espectador para uma ação: desconstruir os objetos que ali se apresentavam. Parada, Vilhena era observada pelos transeuntes.

A ação cênica parecia tensa, pois os espectadores esperavam algo acontecer. Dentre eles, alguns se cansavam de observar o corpo imóvel de Vilhena e prosseguiam para os seus afazeres nas ruas, enquanto outros (poucos) permaneciam: “Coloco-me ali e peço [com os olhos] que destruam aquela imagem. Meu pedido é sincero, mas ainda não tem a força suficiente para passar de desejo a realização. Este é um ponto de reflexão do experimento”⁶⁴.

Uma espectadora, finalmente, busca a aproximação e a interferência direta sobre a obra. Uma mulher que vive nas ruas, cujo nome é Celina⁶⁵:

Aproxima-se desse altar uma senhora de rua a quem inquieta essa imagem meio nossa senhora meio santo de terreiro com aquela calcinha cobrindo a cabeça. A senhora, Celina, diz ‘é coisa de quem não tem Deus’. Ah, a senhora Celina... (CAETANO, Elvina. *Sobre a educação da mulher*. Disponível em: <http://www.obs scenica.blogspot.com>. Acesso em: 22 de abril de 20).

Celina se incomodava com a escultura que usava uma calcinha no rosto. A moradora de rua tentava tocar em Vilhena, interrogando-a, desejando saber respostas. Percebendo que Vilhena não respondia às suas dúvidas, Celina tocava nos objetos ao chão, desfazia a organização pensada pela proponente: “Ela se aproxima do meu corpo, tenta ler a faixa do ‘dia das mães’ que trago entre os dentes. Já babo”⁶⁶. Mas a ação de Celina veio a incomodar outros espectadores:

Sua ação também incomoda as certezas de uma senhora burguesa que está tentando entender e mastigar tudo isso. Celina toca, avança a mão sobre a cabeça da atriz, a calcinha a deixando inquieta. A outra, a senhora burguesa, parece também ter ímpetos de ação que se diluem na sugestão de chamar a televisão e tentativas de ordenação ‘Não toca, você está atrapalhando. Não está vendo que é arte?’ ‘A

⁶⁴ VILHENA, Erica. *Sobre o mercado de buceta*. Disponível em: <http://www.obs scenica.blogspot.com>. Acesso em: 20 de abril de 2010.

⁶⁵ Nina Caetano dialogou com a moradora de rua após o término do procedimento.

⁶⁶ VILHENA, Erica. *Sobre o mercado de buceta*. Disponível em: <http://www.obs scenica.blogspot.com>. Acesso em: 20 de abril de 2010.

senhora podia ter pelo menos educação e me chamar num canto se queria falar comigo’, responde Celina altaneira. Ah, gloriosa Celina... Também saio de lá provocada, desejosa (CAETANO, Elvina. *Sobre a educação da mulher*. Disponível em: <http://www.obsценica.blogspot.com>. Acesso em: 22 de abril de 2010).

A intervenção proposta pela moradora de rua foi a motivação para dar a continuidade do procedimento. Porém, o processo de desconstrução das miniaturas foi interrompido pela espectadora supracitada, cujos conceitos de arte pareciam ser baseados na contemplação da obra, na idéia da obra para ser somente apreciada. A espectadora interrompeu o fluxo de comunicação entre Celina e a obra, fazendo um julgamento próprio sobre “arte”. Embora a sua reação fosse dada com o provável intuito de proteger a obra, pois a mesma entendia que tocá-la seria uma forma de destruí-la, a espectadora inviabilizou a possibilidade de experimentação aprofundada que o “Mercado de buceta” almejou instaurar. Com isto, a espectadora reprimiu uma fala que vinha das ruas. Contudo, Vilhena manteve-se inerte, não reagindo à interpelação.

Após este fato, um dos integrantes do Obscena, Clovis Domingues, jogou em Vilhena o restante da água contido no balde. A atitude foi uma provocação para a desconstrução da obra. Uma forma de encerrar o procedimento. Assim, Vilhena saiu da posição estática, caminhando em direção à sede do Agrupamento. Vilhena não levou consigo as miniaturas, deixando-as para que outros transeuntes pudessem experienciar o que restava do procedimento.

f) Discussão e avaliação: A criação de Erica Vilhena pode ser vista como uma provocação à construção da mulher na atualidade: “Ofereço então aos visitantes um lócus para usufruírem um mercado no qual irão realizar a ação mais aclamada da história da humanidade: adquirir uma buceta [sic.] para domesticá-la, consumi-la, engravidá-la e alargá-la⁶⁷ .

⁶⁷ VILHENA, Erica. *Sobre o mercado de buceta*. Disponível em: <http://www.obsценica.blogspot.com>. Acesso em: 20 de abril de 2010.

A inclusão das imagens no tapete, criada a partir das revistas sobre mulheres⁶⁸, foi vista por Vilhena como “um corredor do grande mercado da buceta”. Instalar esta ação, para ser experimentada por diversos observadores, era um grande atravessamento da pesquisadora. Assim, os conceitos da artista sustentavam o jogo que a mesma criou:

O homem consome a mulher e a ainda a presenteia com os objetos que farão suas vidas mais gostosas e fáceis. E na loja de brinquedos isto está bastante claro: liquidificador, batedeira, geladeira, carrinho de supermercado, bebês, bonecas *sexys*, tudo em miniatura para criar e educar 'mini *sexys*' donas de casa 'super-poderosas' 'vacas maravilhas' que à noite irão se entupir de cremes e remédios anti tudo que é natural para manter uma aparência representativa da boa mulher comedida e respeitada. (VILHENA, Erica. *Sobre o mercado de buceta*. Disponível em: <http://www.obs scenica.blogspot.com>. Acesso em: 20 de abril de 2010)

Vilhena desejava o risco de expor o seu corpo ao público desavisado das ruas. A proponente almejava em seu procedimento, formar uma platéia que não seguisse os estereótipos do espectador comum, cujos princípios são guiados por modelos de cidadãos ideais da “Sociedade do Espetáculo”, que apenas aguardam as cenas seguintes, observando-as (DESGRANGES, 2003). Vilhena objetivava a aproximação física dos observadores, colocando miniaturas do universo infantil, impossíveis de serem vistos a grande distância. Então, seria necessário aproximar-se para ver os objetos no chão e as imagens das revistas. A imagem que Vilhena criava de si mesma, estampando uma calcinha no rosto, tentava seduzir imediatamente os transeuntes, injetando a vontade de conhecer mais sobre a obra que se formava.

Destruir as miniaturas, a fim de desarranjar a estrutura da ação, transformaria o contemplador em co-autor da obra. O observador que ousasse experimentar aquela situação poderia mudar a obra estática, ressignificando o procedimento. Assim, a compreensão da obra deveria vir a partir da atitude física de “mexer” na mesma.

⁶⁸ A lógica de tais revistas pertence aos conceitos somados à construção social da mulher.

Foi exatamente o que ocorreu a uma espectadora específica, citada anteriormente: Dona Celina. A moradora de rua sentiu-se provocada pela imagem, desejou aproximar-se. Celina arriscou-se a tocar em Vilhena, redimensionando o seu olhar, como também, o olhar das demais pessoas ao redor da obra, afirmando o espectador como agente ativo do processo teatral. A atitude de Celina foi uma resposta ao desconforto gerado em seu corpo através do ato cênico. A espectadora sentiu-se atingida, sob algum aspecto, pela configuração do procedimento. Como não obteve nenhuma resposta verbal da proponente, decidiu fazer o que lia, destruir a obra. A experiência real de desconstrução da imagem foi dada, efetivando o acontecimento do “aqui e agora”, em uma via de fronteira como continuidade do real, pois a obra e o espectador se misturaram, diluindo o limite seguro da distância considerada “teatral” que, até então, se apresentava. A nova relação espacial e corporal estabelecida possibilitou uma abertura de interação aos outros observadores, integrando o corpo do espectador como parte da ação artística.

No entanto, a atitude de Celina gerou desconforto em outros espectadores. Na verdade, a postura de intervir sobre a obra incomodou a senhora, citada anteriormente, que contemplava a cena. A tal senhora⁶⁹ parecia seguir um estilo mais normativo de ver a obra, advindo de um teatro tradicional, cujos princípios são de afastamento da obra para a sua observação, restringindo-se a contemplar o procedimento. Celina, no entanto, parecia não se preocupar com estes princípios, afirmando-se como co-participante da obra. Então, naquele momento, houve um embate entre ambas as espectadoras: uma mulher que desejava contemplar a obra, e outra que queria transformá-la, mesmo que esta última não tivesse tanta consciência sobre isto.

⁶⁹ O nome da senhora não se encontra em nenhum relato do Obscena.

Diante deste confronto, pode-se dizer que este procedimento foi um espaço de manifestações de diferenças, cujo significado de obra artística caminhou juntamente a uma complexidade de características subjetivas, demarcadas pela compreensão individualizada sobre o que é arte. Tal fato possibilitou uma reflexão sobre os conceitos de arte para ambas as mulheres. Analisando melhor, Celina parecia entender que a ação de Vilhena deveria ser interrogada, questionada, e até invadida. Porém, a outra espectadora acreditava que tal obra deveria ser reverenciada à distância, gerando assim, um verdadeiro conflito entre ambas. No entanto, a espectadora não se contentou em falar sua opinião à Celina, mas optou por subjugar o conhecimento da moradora de rua, interpelando-a agressivamente. Incomodada, a senhora fez a sua posição prevalecer, dizendo que em “arte não se toca”, demonstrando uma fala, cujo volume era alto e imperativo.

Este fato foi fruto de grande discussão no Agrupamento, pois a pluralidade das visões de arte não pode dar lugar às formas de tirania sobre os posicionamentos diferenciados entre as pessoas. Por isto, a posição da senhora sobre a moradora de rua foi vista pelo Agrupamento, como uma atitude antidemocrática, uma vez que desejou silenciar outra voz que desejava respostas, que desejava compreender. A ação de Celina, por sua vez, pareceu comungar mais com as linguagens híbridas do “Mercado de buceta”, pelas quais as camadas mais variadas de pessoas puderam trocar sentimentos e idéias. Com isto, a reflexão do Agrupamento foi favorável à atitude de Celina. Obviamente, isto não significa que os integrantes do Obscena estavam corretos quanto aos seus posicionamentos, mas assumiram certa complacência diante de tal questão, em favor da espectadora que interrogou e tocou a obra.

Pode-se dizer ainda, que a moradora de rua mostrou ao Agrupamento a potência das ações feitas nas ruas, e o quanto estas ações se fazem necessárias, pois podem modificar

certezas e conceitos da “Sociedade Espetacular” que, muitas vezes, mostra um espectador “isolado no seu cubículo doméstico, onde o mundo lhe é oferecido em casa de forma escolhida pelos outros” (JAPPE in NOVAES, 2005, p. 260). Celina reagiu fisicamente, não esperou uma ordem externa para fazer a sua ação. Fez, portanto, uma escolha na qual enfrentaria reações adversas. Porém, prosseguiu desejando entender além da sua visão flutuante sobre o procedimento.



FIGURA 8 – Procedimento "Mercado de Buceta". Belo Horizonte, 2008.
Foto: João Alberto de Azevedo



FIGURA 9 – Procedimento "Mercado de Buceta". Belo Horizonte, 2008.
Foto: João Alberto de Azevedo

4.3 Uma abordagem final sobre os procedimentos analisados

Os procedimentos analisados acima não configuraram na concepção de produtos encerrados, pois estiveram em constante movimento: “A arte contemporânea não propõe ao espectador uma reflexão conclusiva, como uma síntese, mas, sim, analítica” (DESGRANGES, 2003, p. 151).

Tais procedimentos sofreram metamorfoses ao longo dos anos, ampliando o espectro das pesquisas individuais e coletivas do Agrupamento. Sendo assim, as criações supracitadas foram amadurecendo com o tempo de investigação, fazendo com que desaparecessem certas dúvidas, surgindo novas questões aos pesquisadores. Diante de tais apontamentos, pode-se dizer que a poética da construção artística do Obscena esteve e está em constante trânsito, assim como os espectadores transeuntes. O Agrupamento nunca vislumbrou emoldurar as pesquisas como um quadro intocável, mas sim, traçar caminhos de verticalização contínua:

Com a abertura dos trabalhos de investigação, ocorridos durante a semana, ou seja, no dia-a-dia da experimentação, da investigação em ação de cada um de nós, conseguimos, parece-me, atingir o caráter processual inerente à pesquisa que estamos nos propondo a realizar. (CAETANO, Nina. Depoimento postado no blog do Obscena. Disponível em: <http://www.obs scenica.blogspot.com>. Acesso em: 30 de setembro de 2008).

Este caráter processual a que Caetano se refere, possibilitou um trânsito ininterrupto nas pesquisas do Obscena, desencadeando ações que descartaram a possibilidade de um ponto final. Assim, a rede colaborativa entre os integrantes do Agrupamento, permitiu um emaranhado de provocações mútuas, questionamentos, confrontos de idéias e disposições sobre os trabalhos alheios. Pode-se afirmar ainda, que a autonomia e a coletividade caminharam juntas durante a realização do projeto analisado, na exposição do trabalho

individual e no ato de colaborar na proposta do outro, sendo todos co-responsáveis pelos materiais gerados entre a cena e a vida:

É preciso acreditar num sentido de vida renovado pelo teatro, onde o homem impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer. [...] quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam [...] (ARTAUD, 1999, p. 8).

Neste sentido, os conceitos do Obscena em que atores e espectadores se aproximariam fisicamente, estabeleceram novas perspectivas dentro do Agrupamento, aprofundando o caráter do espectador como colaborador do processo teatral. Esta produção de vivência possibilitou certas formas de desconstrução do ritmo “normativo”. Referindo-se aos preceitos de Debord (1999), pode-se dizer que o Obscena visou modificar, em suas pesquisas, o caráter contemplativo do espectador, desejando gerar materiais de transformação da realidade social.

No entanto, o Obscena não realizou este ato por si. O Agrupamento foi auxiliado pelos transeuntes que desejaram participar sob algum aspecto, interrompendo o fluxo de suas trajetórias para compartilharem vivências diferenciadas. Então, pode-se afirmar que os espectadores foram os colaboradores da manutenção e do andamento do processo artístico, pois sem estes, o projeto “Às margens do feminino: texturas teatrais da beira” seria completamente esvaziado.

Obviamente, o Agrupamento não conseguiu estruturar quantitativamente o resultado sobre tal processo, mas o Obscena acredita que tais procedimentos foram potentes nas relações que se referem à participação como possibilidade de mudança social, mesmo que esta modificação seja gradativa: “Então o Obscena vai aumentando essa rede colaborativa.

Rede frágil, rede forte, rede dinâmica, mas acima de tudo, uma rede de desejos, ainda que obscênicos”⁷⁰.

⁷⁰ JUNIOR, Idelino. *Depoimento postado no blog do Obscena*. Disponível em: <http://www.obscecnica.blogspot.com>. Acesso em: 12 de maio de 2010.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No mundo contemporâneo, apesar do excesso de imagens que nos invadem dia a dia, a profundidade da experiência estética encontra-se pouco estimulada. A prática teatral surge, então, como uma possibilidade de resgate dessa experiência em sua maior amplitude (VIGANO, 2006, p. 37).

Apesar da lógica da “Sociedade do Espetáculo” primar pela homogeneização do pensamento, a arte pode ocupar um lugar privilegiado de manifestações das diferenças, e das múltiplas formas de relacionamento entre os seres. Tais inter-relações possibilitam releituras sobre os códigos que atravessam a cidade e os indivíduos.

Desta forma, a presente dissertação buscou analisar procedimentos artísticos do projeto “Às margens do Feminino – texturas teatrais da beira” sob o ponto de vista de estreitamento entre a cena e o espectador transeunte. Esta análise percebeu que as construções artísticas na rua podem provocar uma breve interrupção na sensação esvaziada que o sistema espetacular promove. Este argumento mostrou uma ótica pautada na experiência corporal entre artistas e pedestres como fonte de dissoluções das estruturas da “Sociedade do Espetáculo”, ainda que pequenas e momentâneas.

O apoio para a fundamentação teórica foi a conceituação debordiana, discorrendo sobre o espetacularização da vida como sistema operante e contínuo de alienação. Debord (1997) afirma que este sistema nivela os seres humanos a partir do princípio do lucro e da alienação. Revolucionário em suas teorias marxistas, Debord criticou o modo de produção dominante na atualidade, em que os possuidores do poder remodelam as relações humanas a partir da mercadoria. Sendo assim, tal autor criticou este sistema, promovendo uma discussão teórica na tentativa de informar os cidadãos de seu tempo. Possivelmente movido pelo desejo de questionar a espetacularização da vida, Debord escreveu: “O mundo já possui o sonho de um tempo. Para vivê-lo, de fato, deve tomar consciência dele” (DEBORD, 1997, p. 110).

Conscientizar parece ter sido a sua preocupação retórica, pois a modificação da estrutura espetacular só é possível a partir do conhecimento sobre tal sistema de relações.

A partir dos conceitos debordianos, a presente pesquisa analisou determinadas ações artísticas como possíveis esforços de reescritura teatral nas ruas centrais de Belo Horizonte. O percurso criador do Agrupamento Obscena foi visto como um meio de estabelecer constantes diálogos entre a obra e o espectador. Seguindo o pensamento desta rede de artistas, a dissertação analisou diversas experiências de confrontos e encadeamentos sobre as intervenções em espaços públicos.

A investigação teórica promoveu uma leitura sobre o Agrupamento, pautada no tempo partilhado entre atores e espectadores e na busca de uma processualidade aberta. Além disso, esta dissertação deu ênfase à prática do Obscena a partir das vivências que afirmaram o tempo e o espaço real, inseridos no cotidiano das ruas, como fontes inspiradoras para a construção dos procedimentos artísticos. Assim, os capítulos precedentes afirmaram a rua como um lugar de encontro e de troca entre as diversas linguagens artísticas, na organização de diferentes estágios de consciência entre a multiplicidade de grupos sociais que transitam no cotidiano das cidades.

Tendo um ponto de vista parcial sobre as formas artísticas que se inserem na rua, a presente dissertação objetivou mostrar a aproximação física entre as pessoas como uma forma de criar novas figuras. Imagens menos espetacularizadas e de aproximação com a vida. Esta rede de relações sugere novos significados às arquiteturas das cidades.

Portanto, esta pesquisa buscou esclarecer algumas possibilidades dentre as múltiplas formas teatrais que permeiam seus discursos fundamentados na aproximação com a vida. O texto construído, ao decorrer de dois anos de mestrado, é parte de algo, parte da verdade que o presente pesquisador crê. Resta pedir que esta dissertação seja lida, relida e

com isto, analisada e problematizada de maneira crítica. Afinal, sempre é bem-vinda a construção do conhecimento coletivo, indissociável aos questionamentos e debates, compartilhando idéias e sugestões.

REFERÊNCIAS CITADAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Indústria Cultural e Sociedade*. Tradução de Maria Helena Ruschel. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

ARAÚJO, Antônio. *A gênese da vertigem: o processo de criação de 'O Paraíso Perdido'*. 2002. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AZAREDO, Sandra. *O preconceito contra a mulher: diferença, poema e corpos*. São Paulo: Cortez, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2009.

BARRETO, Luis Carlos. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p.9, 15 ago. 1996.

BARRIGA, Ivone. *As ações de Artur Barrio*. 2006. 208 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).

BINER, Pierre. *O living theatre*. Lisboa: Forja, 1976.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido*. 8 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

CABRAL, Biange. O espaço da pedagogia na investigação da recepção do espetáculo. *Sala Preta*. São Paulo, n.8, p. 41-48, 2008.

CARREIRA, André. Apocalipse 1.11: risco como o meio para explorar a teatralidade. In: CARREIRA, André L. A. N *et al.* (Orgs.). *Mediações Performáticas Latino-Americanas II*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2004.

_____. Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.) *Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2008. p.67-78.

CARVALHO, Sérgio. Apresentação. In: LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 7-16.

CHAUÍ, Marilena. Participando do seminário sobre a mulher e a violência. In: FRANCHETTO, Bruna (Org.). *Perspectivas antropológicas sobre a mulher e a violência*. São Paulo, 1985. p. 23-62.

- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. Perspectiva: São Paulo, 2002. (Debates).
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.
- GUENÓN, Denis. *O Teatro é Necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Tradução de Aldomar Conrado. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992. 220 p.
- HEEG, Gunter. Transit existence: a contemporaneidade do teatro. In: GARCIA, Fátima S. Silvana (Org.). *Próximo Ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2008. p. 49-69.
- JACOB, Elizabeth. Uma abordagem cenográfica sobre o teatro pós-dramático. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.). *Espaço e Teatro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 162-180.
- JACQUES, Paola B.; BRITTO, Fabiana D. Corpografias urbanas: relações entre o corpo e a cidade. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.). *Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 182-192.
- JAPPE, Anselm. O reino da contemplação passiva. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: SENAC, 2005. p. 254-275.
- KEHL, Maria Rita. Muito além do espetáculo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: SENAC, 2005. p. 234-253.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 440 p.
- LIMA, Evelyn Werneck Furquim. Prefácio: entre o teatro e a cidade. In: _____ (Org.). *Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p.7-14.
- MEDEIROS, Maria Beatriz. Da atualidade da linguagem artística performática. In: TEIXEIRA, J. Gabriel; GUSMÃO, Rita; LANGDON, E. J. (Orgs.). *Performáticos, performance e sociedade*. Brasília: UNB, 1997. p.71-73.
- NOVAES, Adauto. A imagem e o espetáculo. In: _____ (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: SENAC, 2005, p.8-15.
- POLASTRELLI, Carla. Prefácio. In: FLASZEN, Ludwik; GROTOWSKI, Jerzy. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski, 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva: SESC, 2007, p.13-16.
- SOLER, Marcelo. O espectador no teatro de não-ficção. *Sala Preta*. São Paulo, n. 8, p. 35-40, 2008.

VIGANO, Suzana Schimidt. *As regras do jogo: a ação sociocultural em teatro e o ideal democrático*. São Paulo: Editora Hulcitech, 2006.

WOLLF, Francis. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: SENAC, 2005. p.16-45.

REFERÊNCIAS CONSULTADAS

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COHEN, Renato. *Work in process na cena contemporânea*. Perspectiva: São Paulo, 2002.

DERRIDA, Lacques. *A escritura e a diferença*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DINIZ, Ariosvaldo; ALVES, Patrícia Formiga. *A implosão do sentido: o discurso sociológico da pós-modernidade*. João Pessoa: Manufatura, 2005.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FRANÇA, Júlia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina. *Manual para a normalização de publicações técnico-científicas*. 8 ed. rev. Belo Horizonte: UFMG, 2009. 258 p.

NESTROVSKI, Arthur Rosenblat. *Teatro da vertigem: trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002.

PALAST, Greg. *A melhor democracia que o dinheiro pode comprar*. São Paulo: Francis, 2004.

PAVIS, Patrice. *O dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2003. 512 p.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

READ, Herbert. *A Educação pela Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1958.

ROUBINE, J. Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2004.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

TEIXEIRA, J. Gabriel. *Performática, performance e sociedade*. Brasília: UNB, 1996.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VIRMAUX, Allan. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SITES CITADOS

AGRUPAMENTO independente de pesquisa cênica “Obscena”. Espaço virtual de divulgação da produção teórico-prática de artistas pesquisadores. Disponível em: <http://www.obscenica.blogspot.com>. Acesso em: 13 de dezembro 2009.

CARREIRA, André Luiz Antunes. *A noção de risco físico e a formação do ator*. Disponível em: <http://www.casthalia.com.br/periscope/andre/carreira/texto2andre.htm>. Acesso em: 10 de junho de 2010.

SITE CONSULTADO

BALDISSERA, Rudimar. *Responsabilidade, ética e comunicação: reflexões sobre a tensão e organização ecossistema*. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1096-1.pdf>. Acesso em: 10 de julho de 2009.