

A Dramaturgia da Paisagem e os seus Participantes

Claes Peter Hellwig

O projeto *Ponto de Encontro* que desenvolvemos e continuamos a desenvolver tem por base um encontro transdisciplinar e interdisciplinar. Isto obscurece uma questão mais basilar e, para mim, mais central: a dramaturgia.

A premissa fundamental do *Projeto Ponto de Encontro* é que a narração, o nível textual, tem por base a paisagem e os seus participantes, e a forma como estes afetam e mudam a dramaturgia para todos os elementos envolvidos. Tentarei resolver alguns dos tópicos que encontramos e que poderemos seguir no novo campo que está a emergir.

O projeto *Ponto de Encontro* abre-nos, assim, um novo campo entre as áreas da arquitetura paisagística/planeamento urbano e a área das Artes Performativas. Simultaneamente, o conceito de Artes Performativas sofreu uma série de mudanças. Tradicionalmente, a área encontrava-se dividida num conjunto de formas de palco que têm a representado historicamente, mas que se têm vindo, paulatinamente, a dissolver: a Ópera, o Musical, o Teatro, o Ballet Clássico, a Dança, o Teatro-Dança, a *Performance*, os *Happenings*, o Circo, a *Live Art*. Atualmente, é difícil mantermos qualquer tipo de ortodoxia. Alguns tentam, a ópera tenta em relação ao teatro musical. Todavia, a mescla e o hibridismo que experienciamos, hoje em dia, faz com que seja possível falarmos do campo das Artes Performativas, definido mais pela sua própria utilização do que pela estética. Com formas de utilização, pretendo referir-me ao Psicodrama, ao *Marketing* de Eventos, a Jogos Históricos e outros ao vivo, ao teatro improvisado educativo, entre outros. O campo é definido pelos seus utilizadores.

Para compreender, em décadas mais recentes, o desenvolvimento dramático das Artes Performativas, teremos de analisar o Teatro Clássico e o Teatro Épico em comparação com as formas dramáticas atuais das Artes Performativas. Uma das

melhores e mais eficazes descrições em precisar estas diferenças é a apresentada por Bernd Stegemann no texto que se segue sobre as Artes Performativas alemãs.

“Pode dizer-se que o teatro dramático produz uma comunidade de espectadores emocionais e que se identificam com o mesmo, cuja presença é sentimental porque é direcionada em sentido contrário. Por outro lado, o teatro épico, por oposição, produz uma comunidade de espectadores atónitos, que veio reconhecer o familiar como estranho, de forma a experienciar a possível mudança do mundo. O seu presente é cunhado por uma fé no futuro. O pós-dramático produz *puzzles* pictóricos, em que o público não pode mais decidir se o que está a ver é um estímulo sensorial ou efeitos semânticos, se é uma representação ou se é a realidade, se é uma pretensão ou se realmente acontece. Esta oscilação na perceção gera uma forma especial de presença. A auto-referência ao sujeito moderno, que é sempre experienciada como uma relação entre, pelo menos, dois níveis de conflito, torna-se um paradoxo estético de uma perceção auto-referencial. Assim, a presença da perceção toma consciência de si própria e expande-se numa presença mais abrangente. Cada um percebe e realiza, simultaneamente, a sua própria perceção. Desta forma, a presença abrangente estabelece-se sobre o passado e o possível futuro. As oscilações do teatro pós-dramático tornam-se num “banquete” de auto-referencialidade, no qual as contradições não são mais justificadas psicológica ou socialmente, mas convertem-se, ao invés, em jogos estéticos.

A outra tendência do teatro pós-dramático advém não tanto das Artes Visuais, mas de Brecht, de tal forma que também poderia ser designado de teatro pós-épico. Neste caso, a peça é adotada a¹ dois² níveis diferentes, tal como Brecht pedira, mas sem recurso à posição social do ator. Não é mais o indivíduo político que tenta consciencializar-se da sua classe social e, emancipado, permanece em frente do público, agora o *performer* faz com que a sua própria presença se torne o fundamento da sua aparição em palco. Como resultado, as técnicas de representação realista tornam-se maioritariamente prescindíveis, por causa da capacidade mimética de criar uma situação diferente em palco, de forma a que a situação de teatro real não seja mais necessária. O ator torna-se um *performer*, o que significa que sobe ao palco não como sujeito da representação, mas como alguém que se encontra a experienciar o mundo e a realidade.”

¹ Bernd Stegemann, *On German Dramaturgy* [Sobre a Dramaturgia Alemã], p. 48, *The Routledge Companion to Dramaturgy* (2016).

² Erving Goffman, *A Representação do Eu na Vida Quotidiana*.

Voltarei a retomar os conceitos de Stegemann e tentarei mostrar como o projeto *Ponto de Encontro* utiliza as conquistas alcançadas ou as alterações sofridas pelas Artes Performativas em anos mais recentes.

O que é a dramaturgia?

O que é que eu pretendo dizer com dramaturgia? A dramaturgia clássica tem o propósito de criar condições para a comunicação mais eficaz de um dado conteúdo a um público específico. Isto aplica-se quer se trate de demagogia política, quer de filmes comerciais ou de Arte Performativa. A eficácia, claro está, é avaliada de forma diferente. Hollywood mede a eficácia do rendimento económico. O artista performativo pode medi-la pela quantidade de pessoas que abandona o espetáculo ou pelo escândalo causado.

Frequentemente, perdemos uma dramaturgia tanto no que é encenado conscientemente, mas também no desempenho do inconsciente. Quando Turner, em 1960, mostrou as diferenças fundamentais entre estratégias performativas no teatro e na política, a distinção tornou-se muito clara na abordagem dramaturgical. Ele mostrou não só as diferenças entre a encenação aberta e oculta, mas também como a relação com o público é modificada pelo desejo de comunicar diferentes aspectos do encenado.

A assunção feita baseia-se também nas teorias do psicólogo Erving Goffman de que nós construímos e participamos na nossa própria encenação e naquela que nos rodeia, quer consciente, quer inconscientemente. A identidade, criada desta forma, é, inteiramente, construída a partir da relação com os outros indivíduos e com os grupos, o que é largamente expresso através da performatividade: desde como retratamos a nossa individualidade até à forma como moldamos e criamos a nossa filiação grupal. A perspectiva inter-subjectiva muda a atenção sobre qual é o encontro real e torna-nos a todos *performers* co-atores, quer gostemos ou não.

A característica performativa permeia a sociedade e é parte integrante da vida humana a todos os níveis. Há também muitos estudos em animais, que mostram a sua capacidade de performatividade para engendrar situações de recreação ou de si próprios na luta por parceiros. Quase todo o comportamento de diversão, seja de animais ou de pessoas, encontra-se enraizado naquilo que Gregory Bateson chamou de meta-comunicação, sendo assim uma parte importante do comportamento performativo.

A encenação da filiação de grupo sofre a mesma meta-comunicação nos rituais e na recreação, e encontra-se muitas vezes lá para fortalecer o grupo.³

Em suma, a dramaturgia é, com certeza, uma forma de narrativa. A dramaturgia clássica criou, desde Lessing, o conceito como fazendo parte de uma atividade crescente de consciencialização e o veículo de uma ideia emancipatória. Uma ideia que é claramente visível se se considerar inovadores significativos como Artaud, Brecht, Boal, que defendem a ideia de que o teatro deverá ter um significado diferente de entretenimento. O ponto de partida de Artaud é a ideia de um teatro que proporcionará ao indivíduo uma experiência quase ritual, enquanto Brecht e Boal reforçam a ideia de um teatro de mudanças políticas.

Uma vez que o teatro depende, por inteiro, da forma como o encontro com o público é retratado e de como o conteúdo específico é comunicado, funciona através de uma limitação dramática de utilizar, convenientemente, uma abordagem teatral como um sistema de sinais de géneros e formas de práticas performativas. A renovação usual nas Artes Performativas é apenas para mudar a dramaturgia ao utilizar por empréstimo elementos de outros géneros. Os desenvolvimentos, ao longo dos últimos cem anos, também copiam e transformam muitas formas dramáticas de outras áreas, tais como os *media*, o cinema, os jogos, os desportos, entre outros.

O investigador teatral sueco Willmar Sauter propôs um modelo de como a experiência de palco clássica poderia ser descrita:

A sensorial

Corresponde ao encontro físico entre o espectador e a situação teatral, a sala de teatro, etc.

A artística

O conhecimento do público acerca das convenções e das ferramentas utilizadas.

O nível ficcional

A audiência vive a história e encarna as personagens que são a base da experiência intelectual e emocional.

³ Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind* [Passos para uma Ecologia da Mente] (1972).

Sauter acredita que experienciar a ficção vai desde o nível sensorial, passando pelo artístico até ao nível ficcional. Todavia, ainda é uma transformação clássica de sujeitos em objetos para a audiência descrita. Para compreender o que acontece às artes performativas pós-dramáticas, precisamos de ver como todas estas partes funcionam⁴.

A transformação do papel do sujeito

A linha divisória mais clara entre as Artes Performativas atuais e as de há 30 anos é a abordagem ao público. O Drama de Palco Clássico baseava-se na transformação do sujeito em objeto de um outro sujeito, em tempo real e no mesmo espaço.

Mas, em grande parte, o desenvolvimento da *performance* e da dança, etc., tem tentado, de várias formas, encontrar estratégias que permitam evitar que um sujeito seja convertido em objeto de um outro sujeito. O resultado concreto é a existência de muitas estratégias dramáticas interessantes, que tentam mudar a relação entre o ator e o público.

Grande parte disto tem por base uma nova visão dos seres humanos enquanto sujeitos. A ideia de que o Homem é um ser criativo que permite que estas atividades interajam numa espécie de espiral não é nova.

Se a forma mais antiga de identidade se tornasse impossível de manter depois da revolução pós-estrutural, de finais do século XIX, a salvação seria o conceito de inter-subjectividade. Em Psicologia, este movimento acredita que nós criamos e recriamos a nossa identidade na relação com os outros. A arte enquanto ferramenta neste tipo de processos é, em muitos aspetos, útil e a forma possível de o sujeito desenvolver a pesquisa e criar sem, necessariamente, ter um objetivo didático.

Vemos, atualmente, uma série de formas de arte dramáticas que desenvolvem estratégias que transformam o sujeito em espectador, sendo que o sujeito em palco estabelece, assim, uma relação mais igualitária. Mas, também, é uma forma de tornar impossível a objetificação como resultado da situação teatral.

Uma das estratégias mais eficazes é tornar o público sujeito, um co-ator, de forma a que as ações do sujeito nunca se transformem em objetos. Um grande exemplo é “The Kitchen” [A Cozinha] de Gob Squad, em que partes da audiência são convidadas a

⁴ Wilmar Sauter, *The Theatrical Event, Dynamics of Performance and Perception* [O Evento Teatral, Dinâmicas de Performance e Perceção] (2014).

participar substituindo o ator e, no final, há apenas membros do público que participam no espetáculo.

Brecht

Se compararmos, a técnica de alienação de Bertolt Brecht utilizou o meio oposto para atingir esta funcionalidade. No Teatro de Brecht, o público partilhava o seu objetivo enquanto elementos sociais. Brecht mostra um sujeito que fornece um objeto a um sujeito, como o seu papel principal enquanto objeto.

A clara objetificação quer do público, quer dos atores é conseguida ao colocar ambos num contexto histórico, onde o sujeito avistará o seu papel objetivo no contexto histórico-político, e, assim, tanto o palco como o auditório serão desmascarados. O mais surpreendente é que tanto a ação no palco, como a audiência têm uma dualidade de papéis, em que a mudança de enfoque entre a exibição do ator e o papel tem a sua contrapartida no auditório, onde o público é não só, simultaneamente, sujeito, enquanto indivíduo, mas também desempenha o papel de audiência crítica.

A tecnologia do teatro épico de Brecht pode ser vista como um fio vermelho em toda uma linha das Artes Performativas e da dança pós-dramática.

Por exemplo, no grupo alemão Rimini Protocolo, as atuações baseiam-se no teatro exibido por Brecht, em que o enfoque se encontra no objeto. No Protocolo Rimini, o público enfrenta “testemunhas”, que são eles próprios em palco, que nos apresentam a sua história. O Protocolo Rimini tem desenvolvido uma série de técnicas, todas elas baseadas na criação de uma realidade, permitindo frequentemente que a audiência conheça uma pessoa que nos conta e mostra a sua especialidade. O público nunca consegue ter a certeza se a história é verdadeira ou, melhor, quão autêntica é a pessoa que conhecemos. A incerteza pode estar, como nos projetos “Calcutá” 2002, na história real ou ficcional para a qual os funcionários de um centro de atendimento indiano guiam o espectador. A forma de utilizar o local como uma factualidade que muda, ao dizer-se o que está realmente envolvido, não é nova.

A criação de incerteza acerca daquilo em que estamos envolvidos, se é real ou ficção, tem sido uma estratégia constante do supernaturalismo e outras formas de artes performativas.

Ken Dewey, Charles Markowitz e Mark Boyle criaram, em 1964, um passeio de autocarro, em que os passageiros não conseguiam diferenciar se aquilo que viam eram cenas representadas ou Londres na realidade.

Boal

O brasileiro Augusto Boal introduziu uma variedade de técnicas para criar um teatro a favor da mudança, atribuindo-lhe a sua significação política. O livro de Boal *Teatro do Oprimido* (1972) assemelhou-se a uma bíblia para os trabalhadores do teatro quer no terceiro mundo, quer aqui na Europa.

O Teatro Fórum Boal foi buscar grande parte da sua estratégia a Brecht, com a sua utilização do discurso direto para o público, de forma a transformar a audiência no sujeito. Mas Boal foi também grandemente influenciado pelo pedagogo brasileiro Paulo Freire. Ao deixar o público decidir e ditar o que acontece no palco e o que os atores irão representar, a audiência, que é sujeita a um processo inverso, torna-se objeto de si própria. A audiência explora a função objetiva e o papel é, desta forma, tornado visível. Todavia, também torna a situação passível de ser discutida no que diz respeito a um contexto político-social.

Dos Encontros aos Eventos

Desde que estejamos a falar de uma experiência que um sujeito pode ter de outros sujeitos, poder-lhe-emos chamar encontros. O encontro é governado pelas mesmas regras que se aplicam no “mundo real” e nas Artes Performativas.

Se ascendermos às experiências dos eventos, essas são experiências de escalas diferentes, que não mais podem ser experienciadas como resultado de um único sujeito ou de ações de um pequeno grupo. Aí veremos outra coisa. Na realidade, a Natureza possui experiências como uma tempestade, um engarrafamento de trânsito e outras. Nas artes performativas, torna-se mais difícil, mas existem os concertos em arenas, os espetáculos de fogo-de-artifício, os grandes festivais, os eventos desportivos e outros mais. Todavia, na fronteira entre Arte, Espetáculo, os Desportos são eventos que podem

ser classificados enquanto tais ou que podem apenas ser experienciados por um sujeito enquanto eventos.

Por meio do Projeto *Ponto de Encontro*, nós alteramos a linha de fronteira entre a experiência do sujeito de um local real e a encenação de uma localização enquanto objeto. O enfoque será o evento que altera a imagem do local, mas também a mudança da função do sujeito no evento. Há, assim, dois movimentos que se alteram simultaneamente e criam uma nova experiência ao converter a experiência passiva do público numa participação ativa. Isto faz com que o sujeito se consciencialize que existem vários níveis, mas também que há diferentes formas de se relacionar com a ação/ evento. Desvia-se o foco da ação e do evento para o da apresentação e da interpretação, assim como para um processo de reflexão e de experiência vivida. Isto, com certeza, não é único das estratégias do projeto *Ponto de Encontro*, mas é utilizado num leque de formas de Artes Performativas que se movem nesta linha de fronteira: o Jogo ao Vivo, o Psicodrama, entre outros. Todos aqueles em que os participantes se encontram numa encenação. Tal como nos exemplos acima referidos, é necessário artistas que utilizem estas estratégias e que tenham noção de que irão perder o seu poder sobre o evento, a situação ou a experiência, ao abri-los aos participantes. Eu defino poder, de forma clássica, como um controlo assimétrico de recursos em situações sociais. Este poder confere àquele que o detém a capacidade de controlar outros resultados e experiências individuais. O artista ou o criador de um encontro tem simplesmente de ceder parte do poder da experiência para, assim, obter maior participação da audiência.

Teatro Imersivo

Muito do que vemos hoje em dia e ao qual se aplica a expressão Teatro Imersivo está a tentar, de variadíssimas maneiras, manter o controlo e o poder sobre os eventos cénicos e, assim, apenas realmente dar à audiência uma aparente sensação de participação. À audiência é dada, sem dúvida, muitas mais escolhas e oportunidades de experienciar o trabalho do que no teatro convencional com a sua clara divisão entre público e atores. Todavia, no Teatro Imersivo, o trabalho é ainda largamente dirigido por uma narrativa fixa, mesmo que a um micro-nível possa apresentar fragmentos completamente improvisados, já que é projetado como um teatro. É interessante notar que as oportunidades do público de obter experiências individuais diferentes frequentemente

não correspondem às oportunidades de uma ação diferente. Com o Teatro Imersivo, a fronteira entre atores e público aparentemente tem-se vindo a esfumar, mas tanto quanto nas Artes Performativas tal participação não é óbvia. Em *The Drowned Man* [O Homem Afogado] (2013), da companhia teatral *Punchdrunk*, a aparente liberdade relativa da participação do espectador é essencial. Se considerarmos o Teatro *Children's Underground*, em Estocolmo, o público (crianças) é um participante real.

Tal como na companhia de teatro *Punchdrunk*, há um rumo controlado dos eventos dos atores, mas a maior permissividade de ludismo permite que os participantes digam, com toda a seriedade, que ajudaram a criar o evento. Se se for ao teatro *Katapult* e outros que envolvem a audiência/participantes no teatro improvisado, o público participa ao desempenhar papéis dados e são eles que, em muitos aspetos, criam o evento. Deu-se, no entanto, mais um passo no afastamento de uma narrativa cingida a um guião e ao participante passivo.

A peça “Dinner Club” [Clube de Jantar], da companhia de teatro sueca *Poste Restante*, é um exemplo absolutamente brilhante de como ao público é realmente atribuído um papel, e onde todo o conceito é baseado na participação. É criada uma escola para se aprenderem os preceitos sociais dos anos 50 através de um curso e de um jantar. Com o objetivo de nos convidar para uma combinação de todas as diferentes partes e para criar um evento/uma representação que seja inteiramente dependente disso, nós, o público, queremos participar. Os atores da companhia *Poste Restante* têm uma função específica enquanto gestores do curso e nós, os participantes, somos os alunos que rapidamente sentimos que fazemos parte de uma grande encenação espacial de uma era. A *Poste Restante* é a quintessência das Artes Performativas de desempenho-orientado e participativo. Através do seu trabalho cuidadoso com a conformação espacial, que se baseia sempre num ambiente real, eles mostram respeito tanto pelo local, como por nós enquanto visitantes/participantes.

Local Específico – Arte ao Vivo

Ao olhar para a livre evolução da arte de local-específico, o conceito dos anos 60 e 70, assim como para o desenvolvimento da abordagem minimalista americana à obra, em que o espectador se encontra numa relação espacial específica com o local, salienta-se que essa relação faz tanto parte da obra de arte quanto o artefacto que o artista produziu.

A tendência relativamente à Arte de local-específico, enquanto parte da ação do artista, é fácil de perceber. Uma das coisas que este desenvolvimento em particular está a tentar resolver é o problema associado às artes ao longo do final de novecentos. Ao tentar deixar de ser uma mercadoria num mercado, o artista tentou ser apenas Arte. Uma outra vertente do movimento Local-Específico é a ideia de tentar levar a Arte às “pessoas”: isso significa afastada das galerias e dos museus, e levada para a rua. O movimento Local-Específico torna-se, assim, uma ferramenta social dinâmica para apreender a dimensão política da Arte.

Os trabalhos de Mierle Laderman Ukeles, do início dos anos 70, são interessantes uma vez que apontam precocemente o caminho para transformar artefactos em eventos e em eventos de um local-específico. A sua lavagem de escadas em frente a museus de Arte ou outros edifícios oficiais está não só a prestigiar o local, mas também o trabalho invisível de um emprego sem qualquer estatuto social. Ela foca tanto o local como o evento de uma forma completamente inovadora e concede um novo significado ao papel social da artista feminina.

Para compreender a importância do desenvolvimento. Desde o movimento *Happening*, passando pelo movimento Fluxus, pelos revisionistas da Ação, em Viena, nos anos 60, até à arte de instalação baseada em documentos e ao desenvolvimento da *performance*, influenciada pelas Artes Performativas da companhia de teatro *Forced Entertainment* e por outros grupos teatrais.

A transformação das Belas-Artes em *performance* mostra a relevância de Peggy Phelan e torna o seu ensaio *The Ontology of Performance* [A Ontologia da *Performance*] extremamente importante.

“A única vida da *performance* encontra-se no presente. A *performance* não pode ser guardada, gravada, documentada ou, então, participar na circulação de representações de representações: assim que o faz, torna-se noutra coisa que não uma *performance*. Na medida em que a *performance* tenta entrar na economia da reprodução, trai e enfraquece a premissa da sua própria ontologia. A existência da *performance* (...) assume-se através do seu desaparecimento.”⁵

⁵ Peggy Phelan, p. 52, *Unmarked* [Sem Marca] (2006).

Ao enfatizar o desaparecimento, Phelan foca a forma como a *performance* é imaterial e não-representável, algo que é transitório e que não pode ser guardado, são os elementos que criam o evento (o evento). Há, por último, uma questão que, com certeza, a arte radical e, especialmente, as artes performativas devem evitar: a sua própria materialidade.

Deirdre Heddon adota uma abordagem similar no seu livro *The Politics of Live Art* [A Política da Arte ao Vivo]. O próprio conceito, Arte ao Vivo, significa uma prática artística que se localiza *entre* formas – arte ou o teatro, mas não como os conhecemos. A arte ao vivo coloca um desafio às histórias estabelecidas e às categorias da prática e, portanto, a maneiras de fazer e ver, e também a formas de acondicionar, vender e consumir. É uma forma que é efêmera e fugaz, decreta uma resistência ao objeto de arte permutável e mercantilizado, providenciando uma forma de ignorar o mercado de arte e de promover o estabelecimento de locais e redes alternativos conduzidos pelo artista. A estética é a do momento presente, do aqui e do agora, o que possibilita um encontro imediato, um evento entre o artista e o espectador, perturbando as habituais relações de produção e consumo, de atividade e passividade.

Se iniciarmos com a ideia do lugar, do evento e dos participantes, tudo junto fornece ao *Ponto de Encontro* o passo para se falar do poder emancipatório do encontro que não está assim longe.⁶

O filósofo francês Rancière, em anos mais recentes, formulou um dos artigos mais interessantes sobre arte e crítica ao dizer que é através do equilíbrio da tensão entre as duas forças lógicas, que funcionam na fronteira, que a arte tem a capacidade de ser crítica. Todavia, ele avisa que romanticizar a arte pode fazer com que esta deixe a plataforma do ativismo político.

“Não há um caminho retilíneo desde o facto de se olhar para o espetáculo até ao facto de compreender o estado do mundo, nenhum caminho direto da consciência intelectual até à ação política.”⁷

Assumindo que o encontro entre o local, o evento e os participantes é essencial, e que cria uma situação específica, não é descabido falar sobre o encontro como uma força emancipatória.

⁶ Deirdre Heddon, *The Politics of Live Art* [A Política da Arte ao Vivo] (2012).

⁷ Rancière, *Estética e Política. A Partilha do Sensível* (2009).

Alain Badiou “argumenta que a verdade é uma experiência, um “Evento”, que ocorre no tempo como uma ruptura, um corte, a interrupção de estruturas estáticas determinadas de ocorrência diária. Assim, a *performance* figurada como evento coloca, em primeiro plano, o seu potencial para agir como uma força temporal disruptiva, que alcança algo como o real, algo mais verdadeiro do que os regimes representacionais que governam outras áreas da vida cultural.”⁸

Do meu ponto de vista, o pensamento de Badiou apresenta uma ligação natural ao conceito antropológico de Liminalidade.

Turner e a Liminalidade

Para o conceito do projeto *Ponto de Encontro*, a liminalidade é extremamente útil e remonta à utilização do termo pelo antropólogo Victor Turner.

O seu contributo passa pela reintrodução do conceito de liminalidade no discurso antropológico. Turner e os seus seguidores dedicaram-se a compreender as culturas como, fundamentalmente, dinâmicas e a ver a sociedade como um processo dialético dinâmico em vez de algo estático. Ele pensou a cultura como uma luta constante entre estrutura e anti-estrutura. Turner desenvolveu o seu conceito de liminalidade a partir de um modelo tripartido de Van Gennep, criado para descrever os Ritos de Transição (Ritos de Passagem). Van Gennep descreve um processo em como os indivíduos mudam o seu estatuto quando se relacionam com outros membros da sociedade.

1. Desvinculação- na qual o indivíduo é retirado da sociedade e da sua identidade.
2. O estágio liminar- em que o indivíduo é mantido à parte e sob observação.
3. O regresso – o estágio de reunificação pós-liminar, no qual o indivíduo é reintegrado na sociedade, mas com um novo estatuto.⁹

O tempo liminar é um estágio intermédio, em que é retirada ao indivíduo a sua identidade normal e as suas diferenças sociais enquanto se encontra no limiar de uma transformação sócio-pessoal.

⁸ Alain Badiou, *O Ser e o Evento* (1988).

⁹ Victor Turner, *From Ritual to Theatre* [Do Ritual ao Teatro] (1982), p. 44.

Turner acredita que a liminaridade cria uma condição a que ele chama “Comunidade”. A “Comunidade” é, segundo Turner, uma formação social temporária, na qual a solidariedade e a igualdade se encontram em oposição a uma estrutura normativa, o que significa uma desconstrução da ordem normativa e, conseqüentemente, torna-se para Turner uma visão da verdadeira essência de uma cultura. Todavia, isto é estruturado temporariamente e definido para que a dialética seja uma forma de reassegurar a ordem existente.

“Utilizei o termo “anti-estrutura” para descrever tanto a liminaridade como aquilo a que chamei de “comunidade”. Não quis com o termo significar uma inversão estrutural, mas antes uma libertação das capacidades humanas de cognição, afeto, vontade, criatividade, etc., dos constrangimentos normativos incumbidos de ocupar uma seqüência de estatutos sociais.”

A teoria de Turner é que a “Comunidade” normalmente ocorre em locais liminares, onde a ordem social da sociedade comum é posta de lado, como em carnavais, férias, rituais, em que pode ocorrer a mudança de um estatuto social para o outro.

Isto, também, pode mostrar o quão influentes as forças contra-culturais dos anos 60 são, ao reemergirem uma e outra vez em modelos contemporâneos de resistência e solidariedade.

Compare-se apenas o movimento “Reconquistar as Ruas” e outros. Para desgosto de muitos, recriou de forma precisa a celebração/manifestação carnavalesca de uma forma que desafiou a ordem existente. Mas, como grande parte, teve as suas raízes em costumes medievais.

Embora o projeto *Ponto de Encontro* não tenha ambições tão grandiosas de criar uma “Comunidade”, que temporariamente quebraria a ordem social, haverá, ainda, oportunidade de criar liminaridade, onde nós, enquanto participantes, deixemos a vida do dia-a-dia e nos vejamos a nós próprios e ao nosso redor com novos olhos, e talvez obtenhamos algumas novas experiências.

A Lógica da Oposição

Claire Bishop critica a arte participativa, que não é interessante por si própria, mas que requer um conteúdo sócio-político. Sinto-me inclinado a concordar que as artes

participativas requerem um dado interesse comum e uma área ou um dilema para explorar, e que devem ter por base a situação sócio-política dos participantes. Não quero com isto dizer que os participantes tenham de ser necessariamente capazes de se identificarem com o seu papel na obra de arte, mas antes ver a sua participação como uma oportunidade de explorar uma função alternativa. Chandra Talpade Mohanty tornou-me consciente desta exigência para a ação política, bastante desafiadora da nossa visão convencional da subjetividade e do ativismo.

“As revoltas conjuntas de Alvarson, Ford-Smith, Anzaldúa e Sommer colocam, assim, um sério desafio à visão humanista liberal da subjetividade e do ativismo. De maneiras diferentes, destacam-se os seus temas de investigação no que toca à memória, à experiência, ao conhecimento, à história, à consciência e à ação em narrativas que emanam do (coletivo) eu. Eles defendem uma definição de ativismo que é múltipla e, muitas vezes, contraditória, mas sempre historicamente enraizada em lutas específicas. Este conceito pode apenas ser compreendido através da *lógica da oposição*, não pela *lógica da identificação*.”¹⁰

Se utilizarmos por empréstimo o conceito de lógica da oposição e o ligarmos ao projeto *Ponto de Encontro*: o espaço é local e incorporou, claramente, algo que, de muitas formas, se opõe ao funcionamento da globalização, enquanto ferramenta de interesses económicos para estabelecer relações coloniais com o local e os seus habitantes. A economia global significa colonizar a nossa realidade e as nossas mentes, tornando-nos vítimas. Tem uma contrapartida no local e a redefinição de um conceito de ativismo contraditório e muito interessante. Da minha parte, o trabalho que desenvolvemos com o *Ponto de Encontro*, no Brasil, tornou-se um instrumento de abertura para perceber o quão importante esta lógica da oposição se revela na compreensão de como a situação pós-colonial manifesta a sua presença na Suécia.

Da experiência pessoal, aos encontros entre indivíduos até aos eventos, que incluem sujeitos participativos, tanto a importância do sujeito atuante como das ações do anterior público diminuiu em detrimento do próprio evento e da experiência comum.

A Transgressão do Privado e do Público

¹⁰ Chandra Talpade Mohanty, *Feminism Without Borders* [Feminismo Sem Fronteiras] (2003).

“O processo de fazer o corpo do artista e o corpo dos espectadores significativo, histórico, indisciplinado e definido mutuamente em relações e no tempo.”¹¹ Miwon Kwon formulou o processo do privado ao público no seu excelente livro *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* [Um Lugar Após o Outro: Arte de um Local-Específico e Identidade Localizada].

O *Ponto de Encontro* utiliza a junção do processo que permite que tanto o público, como os seus próprios corpos sejam elementos. É o meu corpo que se move num espaço público e que transmite ressonância ao espaço através das minhas ações. Mas, é também um espaço público para o qual entro ou do qual saio, o que, por sua vez, afeta o público/participantes por meio da materialidade e das raízes históricas, que são o resultado do pensamento e do trabalho de outras pessoas. Isto cria uma relação de múltiplas camadas num espaço público e de ação numa situação, o que, em conjunto, produz um evento que, apenas, pode ser percebido como um processo sem um início ou um final concretos. Ou, ainda melhor, como uma série de renegociações de relações que conduz a novas generalizações, o que, por sua vez, gera um novo comportamento, o qual, conseqüentemente, altera a experiência, levando a novas generalizações, que criam, por sua vez, novas ações etc.

O Dilema Brechtiano

O dilema, com que Brecht e os seus sucessores lidam, é, certamente, como o sujeito deve ser capaz de sair de uma situação de objeto ou de se tornar um objeto de um outro sujeito. O teatro pós-épico, com que nos deparamos atualmente, em muitos aspetos baseia-se quer em Brecht quer em Boal, mas normalmente sem a sua tentativa na obtenção de um resultado político. Se adicionarmos a Arte ao Vivo e os desenvolvimentos sofridos pelas Belas-Artes e pela dança, obtemos a compreensão dramaturgica fundamental do teatro pós-épico: que é um artista que apresenta uma meta-situação, em que o sujeito não pode ser separado das ações executadas e em que não há objetos para retratar, mas antes uma situação para analisar ou representar em conjunto com o público. O foco comum tanto do criador como dos participantes é o problema, uma área, um tema de investigação. Ao anexar esta meta-situação à ideia de participação, o espaço do local-específico é engrandecido, o que gera possibilidades de um encontro, onde a troca de experiências é mútua. Todavia, também cria um encontro,

¹¹ Miwon kwon, *One place After Another: Site Specific Art and Locational Identity* [Um Lugar Após o Outro: Arte de um Local-Específico e a Identidade Localizada] (2004)

em que um espaço concreto e um ou mais participantes realizam um evento que aprofunda a experiência, gerando novas qualidades nesse mesmo encontro.

Pessoalmente, acredito que, outrora, a sala de teatro era um espaço de análise de questões que afetavam a sociedade, em que tanto os que estavam em palco como os que se encontravam no público partilhavam o seu mundo. O espaço do Teatro, enquanto um local artificial, foi e ainda é uma garantia de que a ficção investigada foi formalizada, e de que a realidade foi mantida, de forma correta, no exterior. A conexão à ficção em oposição à realidade é central no que toca às Artes Performativas, com a sua complexa relação com a obra e o público. Esta situação diversa e complexa, mas também muito segura é do tipo que Turner e os antropólogos diriam que nos seria necessária se nos tentássemos ver a nós e aos outros de uma nova forma.

Quando o *Living Theatre*, uma vez em 1968, criou o espetáculo *Paradise Now* [Paraíso Agora] e o representou no Festival de Avignon, o público foi convidado a participar no “In the Love in” [O Amor em], um protesto em que se despiam no final do espetáculo. Quando então o grupo, dirigido por Judith Malina e Julian Beck, leva o público, que se encontra agora nu, para a rua, torna-se um escândalo. E o escândalo não é o facto de o *Living Theatre* estar a desfilar nu nas ruas de Avignon, mas que o façam com a audiência no espaço público.

Quando o projeto *Ponto de Encontro* utiliza, sobretudo, locais públicos, confere ao espaço em questão novas características. Nós conduzimos a ficcionalidade e a realidade como um jogo ou uma meta-posição. Mas, a situação, de qualquer forma, confere igualdade a todos, quer atuem na obra, quer sejam apenas público comum. Todos nós temos de erguer os nossos olhos e compreender o quadro maior, torna-se evidente que nós, como Mohanty, temos a possibilidade de perceber o espaço como parte de um ativismo político relativo.

“Enquanto o capitalismo global não se preocupa minimamente com as pessoas ou o meio-ambiente onde quer que seja, porque pode sempre mudar de pessoas e ir para outros locais, o ativismo cívico baseado no local, pelo contrário, significa um compromisso apenas com pessoas e localidades específicas para a sua segurança e o seu bem-estar.”¹²

¹² Chandra Talpade Mohanty, S261.

Não quero com isto dizer que a dramaturgia do *Ponto de Encontro* conduz sempre ao ativismo ou à consciência política, mas tem o potencial para mudar a nossa visão da realidade da forma mais fundamental. Quer sejamos o criador da obra/encontro, quer sejamos participante, algo mudou.