

Teatro do Mundo

Teatro e Violência
Theater and Violence

Titulo

Teatro do Mundo
Teatro e Violência

Edição

Centro de Estudos Tetrais da Universidade do Porto
Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias

Capa

Cristina Marinho

Impressão e Acabamento

Tipografia Fonseca, Lda. - Porto

Tiragem

20 exemplares

Depósito Legal

439138/18

ISBN

978-989-95312-9-1

Os artigos publicados são da inteira
Responsabilidade dos respetivos autores

Teatro e percepção da violência – administração das imagens como manipulação, e como potencial de vivência crítica

Shirlei Perez

PUC SP – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Talvez uma das ideias mais imediatas, ao associar teatro e violência, seja a de deflagração, em diversos níveis; a manifestação da agressão, relações abusivas e situações-limite, tensão, e muitas vezes uma estética que busca expor e extrapolar essas imagens. Imagina-se o ato ou a tensão da violência em cena, como, em geral, se faz frequentemente essa associação explícita como forma de reconhecer a presença cotidiana dos atos ou estruturas violentas.

As formas de violência são múltiplas, e nem sempre evidentes. Muitas vezes, fica mais fácil identificar sua presença e discuti-la, quando vem ampliada ou destacada, apropriada, no sentido mais amplo, pelo teatro.

As ações violentas podem ser abertas e diretas, ou, ao contrário, envolver dispositivos que redundem em desigualdades e

segregações, sem, no entanto, causar desconforto fora dos âmbitos em que são praticadas, ou mesmo ser desconsideradas, como tal, pelos próprios agressores ou vítimas, uma vez que podem estar incorporadas às dinâmicas já conhecidas e absorvidas. Podem constituir hábitos violentos e ter sua presença diluída. No entanto, hoje torna-se especialmente premente também a discussão da visibilidade e da administração da imagens e das reverberações dos atos e das estruturas violentas o que, como dispositivo de submissão e manipulação, já constitui, por si, uma poderosa modalidade de violência e agressão veladas.

No âmbito da cena, esse reconhecimento em relação à violência - de forma geral - pode ocorrer pela criação de situações de desconforto na direção do próprio espectador. Uma imagem de violência, em geral, ampliada confere determinado grau de agressão. Isso pode se dar, no entanto, de forma irônica ou enfraquecida, oferecendo a desestabilização pela negatividade, ou apresentando como verdadeira violência essa normatização e incorporação desses mecanismos de agressão ou de falta. De toda forma, a presença de uma relação violenta implica o exercício de desigualdades, ou de hábitos perversos, muitas

vezes impensados, ou não intencionais, mas frequentemente, também, deliberados, como forma de sujeição ou controle, e trazê-la à cena abre a possibilidade de seu reconhecimento. Em tempos de pós-verdade, redes sociais administradas e mídia seletiva, certamente ampliam-se as reverberações desse tipo de dispositivo.

Ao tratar da violência em cena, determinadas experiências performativas podem abrir também a discussão ética em torno do processo do artista e de sua posição em relação ao espectador. Automutilações ou ferimentos, o uso de alteradores de consciência como facilitadores de ações-limite, agressões ou comportamentos constrangedores e invasivos dirigidos ao público, exibicionismo e outras questões colocam-se eventualmente em jogo, ampliando o campo da discussão crítica. Incluem-se aí as questões relativas à produção da vertigem e do abjeto na busca de uma fruição estéril, embora contundente. Nesse caso, a desestabilização alimenta um círculo negativo em relação à percepção da violência como a algo a ser combatido e superado.

Todos os aspectos citados, e infinitas possibilidades que se apresentem nessa discussão são imprescindíveis, e o teatro

alinha-se como momento de especial oportunidade, em função não apenas de formatos e conteúdos, mas ainda pelo fato de oportunizar uma vivência de deslocamentos, no momento do espetáculo. Diante disso, discutimos aqui experiências que tratam da relação entre a violência e a administração do olhar e da percepção a respeito dela. A criação de visibilidades e a possibilidade de escapar, ou não, a essa rede de redesenho.

A partir das tessituras e construções das criações que buscam extrapolar o texto como centralidade única, a ocupação do espaço e os recursos técnicos constituem uma vivência que ultrapassa a simples determinação dos locais da cena e posições na sala, ou o suporte em que serão trazidos outros elementos de sensação ou informação. Transformam-se em uma negociação processual dos limites entre ator e espectador com aptidão para interferir no perfil dessa relação, e essa co-presença no espaço incorpora questões que se apresentam à própria natureza da cena e ao indivíduo (artista ou plateia) imerso na situação que põe à prova as questões da visibilidade do outro (sujeito ou instituições) e de sua interferência na vida e no espaço comum, em estado de disputa ou compartilhamento. Quando o foco é a

vivência, é essa complexidade que garante a potência da negociação entre espetáculo e espectador.

Nessa condição em que a relação se afirma como experiência, o palco pode deixar de ter caráter metafórico-simbólico, em que a observação é idealmente feita a distância mediana. Tal distância permite uma relação de espelhamento e identificação das imagens, construções e proporções com seus equivalentes do mundo “real” para a apreensão dos significados propostos. A espacialidade cênica pode ganhar uma dimensão metonímica, em que a parte pode ser tomada como todo, ou o todo como parte. Ficam hipotecados os limites entre sua dimensão real e ficcional. Esse espaço não é uma porta para um mundo fictício, mas um recorte numa relação de contiguidade entre o mundo e o teatro. A relação com o espaço não se dá pela apreensão do que ele pode demonstrar como significado, mas pela experiência mediada por ele. Além disso, o entendimento da ação no espaço como mediação é ampliado pelo sentido da espacialidade expandida, contemplando uma tangibilidade que ultrapassa aquela proporcionada pela organização do espaço, mas que incorpora toda a natureza de ação que influi na relação entre os corpos, na cena e na plateia.

Não se trata apenas das mediações suscitadas pelas organizações de espaço além do convencional, já que em determinadas montagens, as ações no palco interferem na relação entre as presenças, ou seja, quando elementos que não diriam respeito exatamente à espacialização despertam embates que tocam ao corpo, como o convívio entre ator e espectador no compartilhamento do ambiente da sala, de forma a trazer novos mapeamentos nas relações palco-plateia, seja num cenário alternativo ou na caixa preta, a depender das mediações criadas pelo espetáculo.

Em *Manifesto de niños*, espetáculo do grupo El Periférico de Objetos, da Argentina, há um cruzamento nos ângulos de visão: o próximo, o distante, o íntimo e o indiferente, e a violência surge e permanece simultaneamente, em diferentes suportes. O espectador acompanha a performance, que acontece dentro de uma caixa, por suas janelas, mas também, afasta-se um pouco, pelos telões em que são exibidas as imagens escolhidas pelos atores, que se relacionam, em tempo real, com os objetos filmados, esses, sim, em princípio, os protagonistas do espetáculo. No entanto, não há acesso direto aos sentimentos e sensações. Tudo o que é apresentado é sempre filtrado, relido.

De perto não se pode penetrar no que se passa; de longe, vê-se pelos olhos da câmera, que produz ângulos mais íntimos ou detalhados, mas que é manipulada, eventualmente até pelo próprio agressor.

El Periférico de Objetos foi fundado em 1989, por atores vindos do Grupo de Titiriteiros do Teatro San Martín, incluindo os que vieram a se tornar a trinca de diretores do Periférico: Ana Alvarado, Emílio García Wehbi e Daniel Veronesi, também dramaturgo da maioria dos trabalhos do grupo. Com componentes formados no teatro tradicional de bonecos, o grupo tem por objetivo explorar essa linguagem de forma inovadora, com espetáculos voltados para adultos. Seus trabalhos resultam em grande impacto visual e abordam temas como a violência, a tortura, os jogos de poder e as diferentes formas de dominação e submissão. Entre suas discussões estão as diversas formas de violência, velada ou aberta, que circundam o indivíduo, e suas relações com esse cenário. O grupo investe na exploração dos limites da relação entre boneco e manipulador, entre ator e forma manipulada, buscando um teatro de objetos em que o objeto pode ser o protagonista, e os atores podem ser apenas mais um objeto em cena.

A ação se passa dentro da instalação, colocada no centro de um grande espaço vazio ou num espaço de passagem. O público pode observar a cena ou através de janelas estreitas, ou pelas telas instaladas do lado de fora da caixa, como observador sempre impossibilitado de ter acesso pleno à performance. É preciso fazer escolhas, deslocar o olhar em diferentes ângulos e graus de proximidade, para observar as cenas, que chegam sempre fragmentadas, seja pela escolha dos ângulos das câmeras, seja pelo pequeno espaço disponível nas janelas.



Manifesto de niños, Mostra Sesc de Artes 2008 – foto El periférico de objetos

Dentro da caixa estão velhos brinquedos – incluindo bonecas de porcelana, marcantes nos trabalhos do grupo, outros mais novos, máscaras, além de objetos espalhados pelo espaço. As paredes, teto e chão trazem inscrições e desenhos, rabiscos coloridos, além de câmeras e mais telas de projeção. Estão também três atores, que fazem parte do emaranhado de informação. Protegidos do contato direto do público, mas vulneráveis por inteiro aos olhares. As telas exibem imagens detalhistas, enquadramentos invasivos, ampliados em exagero. Aparelhos de televisão dentro da caixa exibem desenhos e animações violentas. O público dispõe de tempo para se relacionar com esse cenário, e dar-se conta de que muito do que vai ver dependerá de sua própria condução, de como e para onde desejar dirigir seu olhar.

Dado esse tempo, uma das atrizes se aproxima da câmera e começa a leitura de uma lista de nomes de crianças reais, mortas em épocas atuais e passadas, em circunstâncias diversas e trágicas. O rol contempla também crianças da mitologia e da ficção, numa alusão ao significado épico ou à atribuição de uma dimensão ficcional dessas mortes. A lista de cem nomes será lida em trechos ao longo do espetáculo, intercalada a versos e textos poéticos que tratam do tema.

Os atores manipulam os objetos e as câmeras, estabelecendo pequenos jogos de submissão e violência, ou simples brincadeiras, num caleidoscópio em que os próprios atores são como brinquedos, ou como pequenos animais confinados, executando às vezes ações repetidas. Qual a natureza real dos jogos, ou dos indivíduos envolvidos? Os atores são livres para escolher as cenas e ângulos, mas não podem sair do confinamento, a não ser pelas imagens que produzem. O grau de violência de um ato não é o mesmo que aparece em sua imagem. Assim como não se pode apreender todas as intenções e significados das ações ambíguas, também não se pode ter noção do que é real – ou, no contexto da performance, o que se pretende mostrar e o que é visto furtivamente, o que no trabalho do ator é intencional e o que lhe escapa, mas não à câmera. Cabe observar que os atos de violência não se completam, exceto no texto lido. A agressão é contextual, sugerida, mas não menos presente como imagem e como intenção.



Manifesto de niños, Mostra Sesc de Artes 2008 – foto El periférico de objetos

Finda a leitura da lista, os atores/crianças passam a entabular jogos para o espectador. As câmeras passeiam pelos textos e desenhos, e vão se constituindo relatos de cada ator para o público que o assiste. O público nesse momento não é mais um voyeur, mas, dentro do jogo proposto, efetivamente um espectador, já que as cenas são construídas levando-se em conta sua presença. Um último texto poético encerra a função, sem que seja possível determinar um enredo, mas apenas um conjunto de

impressões, formuladas por cada espectador a partir do que escolheu ver, ou do que mais lhe chamou a atenção.

O exercício de excesso, aqui, é o excesso de detalhes. Um jogo entre o máximo, o excesso, e o mínimo, a natureza minimalista do detalhe. Quanto mais mergulhos num ângulo íntimo, porém sem efetiva proximidade já que o contato é sempre mediado pelas telas, ou ao menos pelas janelas, que também recortam os ângulos, já que há pessoas e objetos convivendo no mesmo espaço, mais filtros se impõem à visão. É o excesso do incompleto, suscitando emoções curtas e intensas, e esgotando rapidamente a capacidade de se inquietar, em função das interrupções e mudanças de ângulo.

“Avisa-se aos pais e mães, tios, tias, tutores, tutoras, professores e professoras, e a todas as pessoas em geral que tenham meninos preguiçosos, gulosos, rebeldes, revoltados, insolentes, briguentos, dedos duros, charlatães, sem religião, ou com qualquer outro defeito, que acabamos de instalar uma máquina semelhante a esta, e que recebemos todos os dias, das nove às onze da noite, neste mesmo estabelecimento, todos os meninos maus que merecem ser castigados. “ (Manifiesto de Ninõs)

Além da discussão da violência como apontada na performance, é subjacente à experiência a percepção de um estado de violência em relação ao olhar que se lança ao outro numa realidade mediatizada, em que as relações se dão antes pelas imagens, ou pelas ideias construídas a partir de imagens, do que por uma vivência real. Aliás, qual o espaço para a vivência efetiva e qual a dimensão do real, em situações extremas, ou extremamente sutis? A que distância se pode efetivamente perceber a intensidade e o caráter de determinados fatos? Como acessar determinados acontecimentos, se nos chegam filtrados por impressões dirigidas e alterações de formato (como através da câmera), a ponto de terem desgastado seu potencial de causar choque ou mobilização?

Se, por um lado, o espetáculo expõe e discute a violência factual, por vezes trazendo imagens fortes e contundentes, com potencial desestabilizador em torno dessa visão de tortura e constrangimento, por outro, mostra a impossibilidade de compreender a dimensão dantesca desse assédio. Apresenta o fato de não poder mensurar o que sofre o outro, mas também indica a condição de *voyeur* a que nos submetemos pela

manipulação e superexposição de imagens e situações semelhantes.

A interpretação traz atores operadores de ações, e não personagens. Em alguns momentos, pergunta-se quem manipula quem: os atores manipulam os bonecos e imagens, ou são instrumentos? Nesse caso, instrumentos da situação à qual estão expostos, obviamente de forma voluntária, porém, às vezes se deixando levar pelos impulsos que surgem das próprias situações que criam na manipulação.

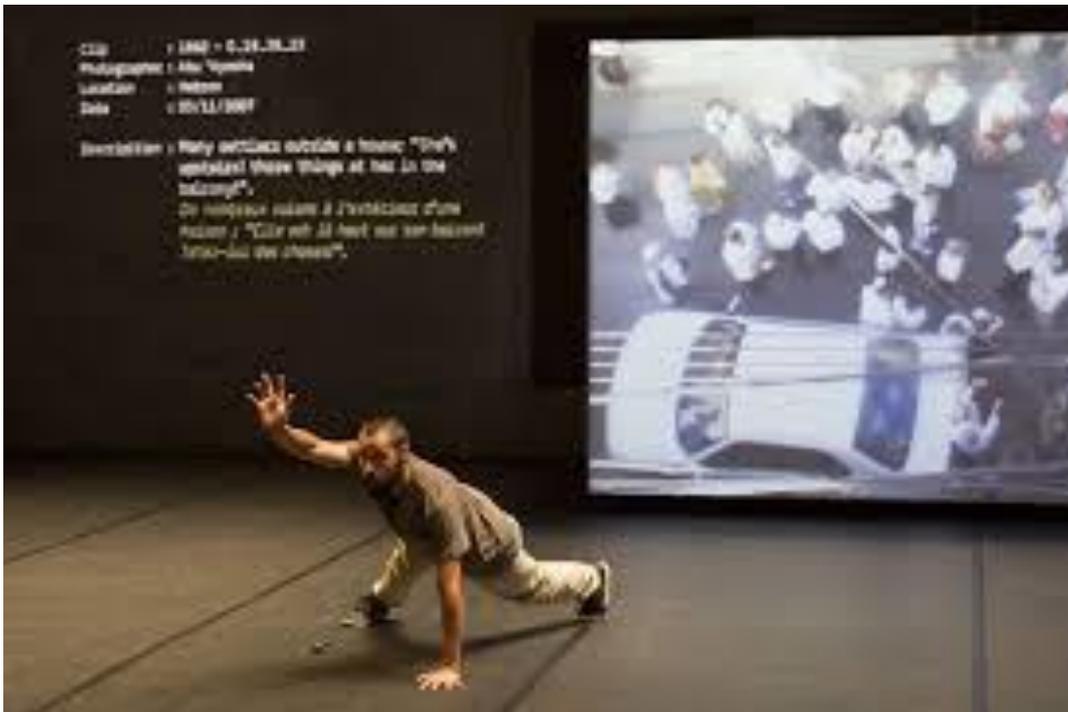
Trata-se de uma experiência que propõe a questão do lugar e do protagonismo da ação, mas também do olhar, e essa percepção permeia todo o espetáculo, e caracteriza a presença do espectador claramente como ação, que determina sua apreensão do que se passa na cena.

Embora tenha em foco a violência manifesta e identificada, contra a criança, o espetáculo trata das micro-violências do cotidiano. Não apenas nas relações abusivas, estruturais e individuais, em relação à criança, mas na manipulação e dependência das imagens, nas limitações de aproximação, e nas possibilidades de sujeição do olhar pelo não reconhecimento sistemático desses dispositivos.

Em *Arquivo*, trabalho do coreógrafo Arkadi Zaides, o artista enfrenta e corporifica a diferença e a inviabilidade, de forma diversa. A coreografia é baseada em vídeos filmados por voluntários palestinos do Projeto Câmera de B'Tselem (Centro de Informações Israelense pelos Direitos dos Territórios Ocupados). São registros de pessoas comuns que residem na linha de fronteira. Um telão ao fundo do palco mostra as imagens dos vídeos, e o coreógrafo, em cena, reproduz, no palco vazio, os movimentos de pessoas escolhidas: passantes, soldados, alguém que atira pedras, um pastor que toca suas cabras. Eventualmente reproduz também, com um microfone em cena, sons ouvidos nas gravações. Não há tradução: as falas são mantidas em seus idiomas originais – Israelense e árabe –, determinando mais um estranhamento e mais uma divisão, criando outra camada para a fruição da performance: para os que falam árabe, hebraico, ambos, ou nenhum dos dois idiomas. De fato, há uma diferença de compreensão primordial na impossibilidade de tradução, considerando que existe, também, uma inviabilidade primordial nas traduções. A apreensão da performance é diversa, conforme a possibilidade de compreensão dos idiomas, que se relaciona de

forma bastante imediata com o local e modo de vida de cada sujeito da plateia, e seu lugar político na situação exposta

Arkadi Zaides nasceu na Bielo-Rússia, em 1979, e mudou-se para Israel em 1990. Dançou na Batsheva Dancy Companie, fundada por Martha Graham, e foi dirigido, ali, pelo coreógrafo Ohad Naharin, cuja metodologia fez parte de sua formação. Separou-se da companhia há cerca de 5 anos, quando entrou em contato pela primeira vez com as imagens de Arquivo. Em 2012 apresentou em Avignon e diversos festivais pelo mundo a coreografia *Quiet*, uma das primeiras experiências na organização desse material, com bailarinos israelenses e árabes, montagem que antecedeu *Arquivo*.



Arquivo - MIT Mostra Internacional de Teatro de São Paulo 2015
- foto Lígia Jardim

Além de postura política e de criação na realização da performance, o artista assume também uma parcela de invisibilidade de sua condição artística, na medida em que se apresenta com roupas cotidianas, e que abre mão de simbolizações ou outros recursos dramáticos ou estéticos de elaboração. A nudez de recursos busca potencializar o impacto, pela anulação do uso desses recursos disponíveis para esse reforço. Zaides expõe a vivência do corpo, aplicando ao corpo o gesto da precariedade da situação dos corpos representados.

Abrem-se discussões como a da viabilidade de colocar-se no lugar do outro, ou a finalidade de aproximar-se da experiência de outro corpo de forma crua, apenas revisitando seus movimentos, de forma que esse exercício exponha a inviabilidade, colocando em xeque a própria natureza do processo artístico, em relação a seus resultados estéticos. A opção de Zaides é indicar a presença da violência que se manifesta no corpo. Independentemente de releituras ou simbolizações, a representação da relação violenta é vivida no corpo, e a reprodução da ação desse corpo expõe a natureza dessa

violência. A presença do gesto, mesmo que repetido em outro corpo, evoca a manifestação violenta que o originou. Pode-se questionar, então, a propagação das violências e submissões, reverberando fora de seu contexto primário.

O espetáculo expõe e multiplica as zonas de indistinção na relação com o diverso e com a violência sofrida pelo outro, na medida em que submete o público às ambiguidades pertinentes a sua própria condição de espectador de uma situação que conhece à distância, e cujo nível de conhecimento e informação irão impactar a leitura do que se passa no palco. Os distanciamentos não são dados mas compulsórios; e a não tradução, ou não organização estética do material, não direciona, pelo menos *a priori*, a homogeneização das compreensões. Coloca-se a questão: em que medida aproximam-se as possibilidades de abordagem da diferença, e em que ponto se dá o afastamento delas? Não se trata apenas de contemplar uma obra a respeito da relação truncada, mas de vivenciar indistinções e possíveis ambiguidades. Como é possível posicionar-se, ou ao menos saber do que se passa, sem o atravessamento das versões, e do viés determinado pelo ponto de onde se vê?

Por outro lado, a distância e suposta neutralidade dessa relação de repetição/imitação transfere, de certa forma, a responsabilidade sobre a percepção da intensidade da agressão ao próprio espectador, já que o espetáculo não oferece uma partitura a esse respeito. A distância do olhar, que muitas vezes nos faz neutros, ou enfiados de tanta imagem, ao nível de não mais nos sensibilizarmos, pode agora trazer, ao contrário, a percepção do grau dessa indiferença, assim como sua gravidade, talvez.

BIBLIOGRAFIA

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. São Paulo: Cossac Naify, 2007.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. La educacion desde la comunicacion. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2003.

MORIN, Edgard. Os sete saberes necessários à educação do futuro. Brasília, (DF): Unesco, 2002.

SANTOS, Boaventura de Sousa. A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência. São Paulo: Cortez, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.