

A CIDADE COMO DRAMATURGIA: REFLEXÕES ACERCA DO ESPAÇO URBANO COMO CATALISADOR DE AÇÕES PERFORMATIVAS

Jean Carvalho¹
Melina Scialom²

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo discutir tanto o caráter dramático dos performers enquanto indivíduos quanto o da cidade como corpo coletivo, introduzindo uma visão dramática sobre a cidade, espaço em que se desenrolam ações performativas. O estudo se deu através de experiências práticas com a arte da performance nos centros comerciais de três diferentes cidades, executando e repetindo diversas ações performativas que objetivavam estabelecer interações humanas não verbais e modificar dramaturgias individuais e coletivas presentes nas cidades. A pesquisa e as ações realizadas nas ruas foram norteadas pela metodologia de prática-como-pesquisa, levando à prática pensamentos de autores como o sociólogo Zygmunt Bauman e o geógrafo Milton Santos, que ampliaram a compreensão do espaço urbano e das ações dos cidadãos nestes espaços. Partindo desses diálogos interdisciplinares, são traçadas relações entre os conceitos e as práticas, trazendo à discussão um exemplo da série de intervenções performativas, intitulada *GRÁTIS*, para evidenciar os efeitos das *microdramaturgias* e das *macrodramaturgias*, estruturas dramáticas descobertas pelo estudo.

PALAVRAS-CHAVE: performance; dramaturgia; cidade; microdramaturgia; macrodramaturgia.

CITY AS DRAMATURGY: CONSIDERATIONS ABOUT THE URBAN SPACE AS A CATALYST FOR PERFORMATIVE ACTIONS

ABSTRACT: This article aims to discuss both the dramaturgical aspect of the performers as individuals and of the city as a collective body, introducing a dramaturgical understanding of the city as space where performative actions take place. The study was carried out through practical experimentations of performance art interventions in commercial areas of three different cities. A number of actions were performed and repeated, aiming to establish non-verbal human interactions and shift individual and collective dramaturgies that are present in the city. The research and the actions performed on the street were guided by practice-as-research methodology, transposing into practice theories of authors, such as the sociologist Zygmunt Bauman and the geographer Milton Santos, who have widely contributed to the research with perspectives that expand the understanding of 'urban space' and the citizens that act in these spaces. From these interdisciplinary dialogues, concepts are merged with practices, bringing into discussion one example of the performative intervention series entitled *GRÁTIS*, highlighting the effects of *microdramaturgies* and *macrodramaturgies*, the dramaturgical structures discovered by the study.

KEYWORDS: performance, dramaturgy; city; microdramaturgy; macrodramaturgy.

1 Jean Carvalho é performer, ator e pesquisador do teatro, com foco em dramaturgia pelo viés da arte da performance (PIBIC/CNPq: *A fricção do corpo vivo com o concreto da cidade pelo viés da performatividade*). Estudante de Bacharelado em Artes Cênicas (UNICAMP e Universidade de Évora, Portugal), é integrante da *Cia. TaDá de teatro de formas animadas*. Sua pesquisa atual está sobre a dramaturgia teatral feminina oitocentista de Maria Angélica Ribeiro (FAPESP processo n. 2019/16461-3). E-mail: jean-carvalho4@hotmail.com

2 Melina Scialom é performer, dramaturga e pesquisadora da dança. Pós-doutora pelo PPG Artes da Cena, UNICAMP (FAPESP processo n. 2016/08669-5 e 2019/18875-0), pesquisadora visitante na Universidade de Utrecht, Holanda (2017/18) e Concordia, Canadá (2020). Doutora em Dança (Universidade de Roehampton, Londres), Especialista em Estudos Coreológicos (Trinity Laban, Londres), Mestre em Artes Cênicas (UFBA), Bacharel e Licenciada em Dança (UNICAMP), é fundadora e diretora artística do núcleo de dança Maya-Lila. Sua recente pesquisa está sobre a dramaturgia em seu campo expandido sob o viés do bailarino, ator e performer. E-mail: melinascialom@gmail.com.

A procura pelo outro, pelo indizível, pelo inverbalizável, faz-me lembrar da cansativa procura da poeta – como se autointitulava – Hilda Hilst, durante os anos de 1974 a 1979, pelas vozes do além. Ela, que dedicou 5 anos de sua vida para entrar em contato com o *povo cósmico*, inspira a minha procura por entrar em contato com o *povo íntimo*, esses que habitam corpos andantes pela cidade, mas que pouco se conhecem ou permitem serem conhecidos. Minha motivação interna talvez tenha sido sempre essa obstinação em tentar acessar, mapear, compreender esse *eu* que se manifesta na minha frente – ambição impossível de ser concretizada, mas que pode desvendar pistas do interno do outro.

Duas cadeiras posicionadas frente a frente: em uma delas, sentado e olhando fixamente para o horizonte, o performer propositor; na outra, ninguém. Repousa sobre o assento um fone de ouvido, conectado a um aparelho celular deixado sob a cadeira vazia. Um registro em áudio é reproduzido no fone. Espera. Os participantes de *Olhos – GRÁTIS* possuem liberdade para ficar, decantarem-se e deixarem os olhos agirem como um corpo independente, curioso do mundo e faminto de outro olho. Há transmutação de energia. Percebe-se a energética de vida do outro – como ele reage, como ele olha e interage com o mundo, quais são seus vícios de expressão, qual a potência expressiva de seu olhar. O tempo do olho é outro e, nesse tempo, nos conhecemos, nos localizamos e nos conectamos sem nem mesmo compartilharmos nossos nomes, referências ou lugares-comuns da fala. É sinestésico. O participante é cocriador e com ele eu componho os movimentos e as ações, que se baseiam no que minha vontade-estado daquele momento específico aponta. É demasiadamente empolgante notar a repercussão que há devido ao caráter interventivo da ação. As pessoas param, olham, tiram fotos, conversam sobre, temem se aproximarem, entre outras tantas reações diretas e indiretas que mostram o quanto é potente disponibilizar-se para uma conversa real, sincera e corporal. (Registros de Jean Carvalho das primeiras execuções da ação performativa *Olhos – GRÁTIS*, em setembro de 2018).

INTRODUÇÃO

A experiência performativa que gerou este artigo possibilitou compreender o espaço urbano como um grande aglomerado de narrativas que se desenvolvem e se fortalecem através dos movimentos e das ações daqueles que transitam pela urbe, incluindo os que nela habitam. A população que reside nestes espaços, geralmente confinada, tem a necessidade de se deslocar, transportando-se e se alocando em locais ora vazios, ora preenchidos – por pessoas e por concreto. Os centros das grandes cidades marcam o ritmo que cada uma delas estabelece através de deslocamentos diários e reprisados. Pessoas, carros, prédios, pedestres: emaranhados de narrativas que se cruzam, conectam-se e se distanciam a todo instante, reafirmadas e desconhecidas em seus anonimatos. A paisagem urbana dos grandes centros muito revela sobre as prioridades e as qualidades de uma determinada população ou sociedade; a forma como as pessoas se locomovem, os espaços pelos quais transitam e os trajetos que executam revelam informações como “de onde vêm?”, “para onde vão?”, “como vão?”, “o que pretendem?”. O próprio movimento – coletivo – que acontece em uma cidade carrega aspectos individuais de cada habitante que compõe as dinâmicas cotidianas dos centros urbanos. Michel de Certeau (1998, p. 172), historiador e intelectual francês, admite que “existe uma estranheza do cotidiano que não vem à superfície”. Ver a cidade por cima é, de certo modo, estranhar que todo esse conjunto seja formado por caminhantes, pedestres e passantes. O aspecto funcional e planejado da cidade transforma-a em um tabuleiro de jogos

científicos, políticos e econômicos no qual os habitantes estão inseridos e que, por sua vez, também transgridem cotidianamente. As andanças que ocorrem no meio urbano se transformam no procurar por um “si mesmo” e por “um outro”; no que diz De Certeau (1998, p. 183), “caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio”. Essas buscas dos habitantes da urbe por si mesmos e pelos possíveis espaços de existência se transformam em cenografia e, principalmente, combustível para se investigar de forma performativa os afetos e as narrativas emergentes dos cidadãos urbanos.

Para trazer à tona as narrativas dos indivíduos citadinos utilizei a linguagem da performance, possibilitando a importação de histórias e a expressão de ideias a partir de afetações geradas por ações, elaboradas e executadas por mim, tendo como base o que a performer brasileira Eleonora Fabião (2013) denomina de programa performativo. A fim de se descobrir as potências e tensões existentes nas ruas dos centros urbanos e de operar sobre suas dramaturgias, as ações executadas ao longo do estudo, coletivas e individuais, em sua maioria se deram de forma relacional e aberta à participação dos transeuntes.

A estrutura de elaboração das intervenções foi baseada no modelo de programa performativo (FABIÃO, 2013), que consiste em criar um enunciado objetivo no qual constem as informações básicas da ação a ser executada, como descrição, duração e local. A performer explana sobre o que se trata este modo de planejar ações:

Muito objetivamente, o programa é o *enunciado* da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. [...] “Vou sentar numa poltrona por 3 dias e tentar fazer levitar um frasco de leite de magnésia. No sábado às 17:30 me levantarei”. É este programa/enunciado que **possibilita, norteia e move** a experimentação. Proponho que quanto mais claro e conciso for o enunciado – sem adjetivos e com verbos no infinitivo – mais fluida será a experimentação. Enunciados rocambolescos turvam e restringem, enquanto enunciados claros e sucintos garantem precisão e flexibilidade. (FABIÃO, 2013, p. 4; grifos da autora).

A partir de coordenadas como essas foi possível criar esquemas assertivos de performances relacionais, experimentando-os na prática e, a partir dela, de fato compreender se a ação apresentava o resultado esperado. As reflexões anteriores e posteriores à prática possibilitaram a fusão das ações com os conceitos teóricos, originando as discussões aqui introduzidas. Para tal integração, optei pelo uso da metodologia de prática-como-pesquisa, um método de investigação em arte que parte da correlação entre teoria e prática, mesclando-as a fim de que uma atue diretamente sobre a outra (NELSON, 2013), de forma retroalimentar e simbiótica. Trata-se de uma metodologia utilizada para investigar objetos de estudo que não podem ser apenas quantificados ou qualificados, mas que exigem uma atenção especial devido a sua qualidade híbrida ou amorfa. Este é o caso da arte da performance. A metodologia forneceu elementos para tornar a experimentação a base do estudo, fortalecido pelos diálogos interdisciplinares com autores como Zygmunt Bauman (2009) e Milton

Santos (2002), debatidos mais adiante. Acerca da prática-como-pesquisa explica a pesquisadora Melina Scialom (2020):

Ao invés de se realizar comentários sobre o já conhecido e existente (como acontece na pesquisa sobre algo), a prática como pesquisa promove uma abertura para o desconhecido, para o performativo, o criativo, o empírico, o somático e o experimental (SCIALOM, 2020, no prelo).

A prática-como-pesquisa possibilitou a legitimação do conhecimento empírico obtido pelas ações performativas e atuou diretamente sobre a elaboração da ideia de cidade como dramaturgia. Pode-se dizer, inclusive, que a metodologia foi a linha de pensamento que costurou toda a investigação, funcionando como uma verdadeira dramaturgia que permeou todas as ações e estabeleceu os caminhos pelos quais a investigação seguiria.

As ideias e as descobertas expostas ao longo deste estudo, em sua inteireza, se derivam dessas reflexões ativas que me proporcionaram um relacionamento com o campo simbólico da presença humana coletiva e individual. Coletiva (ou o que chamo de *macro*), pois lidei com um grande número de pessoas ao executar as ações nos espaços públicos das cidades; e individual (que chamo de *micro*), pois, as experiências, em sua maioria, foram projetadas para serem fruídas individualmente, de forma que a atenção estivesse integralmente na pessoa com quem eu estava a me relacionar durante as ações performativas. Assim sendo, pode-se dizer que da experiência coletivo-indivíduo surgiu a ideia de *macro* e *micro*, que discutirei ao longo deste artigo.

As ações performativas executadas e repetidas em diferentes cidades constituíram a série *GRÁTIS*, composta pelas ações *Olhos – GRÁTIS*, *Mãos – GRÁTIS*, *Cochichos – GRÁTIS*, *Converse sobre seus problemas – GRÁTIS* e *Conversas na Linha*. A série teve como objetivo utilizar como estímulos para comunicação diferentes elementos sensoriais, como a visão, a audição, o tato e até a voz cochichada. A fim de discutir as ideias originadas na prática de *GRÁTIS*, ao longo deste artigo tomarei como foco a ação *Olhos – GRÁTIS*. Por ter sido a ação que mais foi aprofundada ao longo de suas repetições, permitiu descobertas que refletiram nas demais intervenções. A palavra *GRÁTIS*, que nomeia a série, tem como objetivo chamar a atenção dos transeuntes e ser convidativa devido ao fetiche e ao desejo que se ocultam com esse termo, grande pérola do capitalismo contemporâneo. A partir dessa estratégia, diga-se de passagem, de “marketing”, o transeunte seria atraído para uma experiência real, íntima, sincera e de afeto sutil, que possibilita uma relação de honestidade e de franqueza, um contato que muitas vezes é ausente no cotidiano dos cidadãos. A cidade, neste caso, se torna um grande espaço cênico onde as ações se inserem e com o qual elas se relacionam. Assim sendo, é necessário que nos atenhamos às especificidades e definições dadas ao espaço urbano.

CIDADE COMO ENTIDADE E CIDADE COMO INTERFACE

O que é isso que chamamos hoje de “cidade”? Na busca por compreender, pelo viés da performatividade, as implicações teórico-práticas deste termo, trago pensamentos que associam a teoria da performance com a sociologia e com a geografia, a fim de possibilitar uma compreensão interdisciplinar de ideias tão vastas como “cidade”. Para André Lepecki, estudioso da performance, a pólis é constituída pela junção da arquitetura e do movimento, que orientam os fluxos que nela se desenvolvem, criando uma fantasia política e cinética:

(...) A pólis se representa fisicamente, topologicamente, enquanto um lugar supostamente neutro e, conseqüentemente, sempre aberto para a construção infundável de toda sorte de edificações que justamente determinam e orientam o urbano como nada mais do que o palco para a circulação dos emblemas do autônomo. Daqui surge a ligação fundamental entre movimento e arquitetura como os dois fatores fundamentais na construção e na autorrepresentação da pólis como fantasia político-cinética da contemporaneidade (LEPECKI, 2012, p. 47).

O autor nos indica uma relação direta da construção física da cidade com sua representação e significação. Ele estabelece uma conexão entre a existência material da cidade (edificações, arquiteturas) e o movimento dos transeuntes, conexão essa que se dá de forma a orientar a “circulação dos emblemas do autônomo” (idem), ou seja, daquilo e daqueles que se consideram e se autorrepresentam livres e fluidos. Esse movimento da cidade chega a maquiar suas facetas perversas, alienando a população com estruturas normativas e fortalecendo-as como territórios seccionados.

Segundo Zygmunt Bauman (2009, p. 26), sociólogo e filósofo polonês, criador do conceito de modernidade líquida³, as cidades são espécies de “zonas fantasmas: espaços abandonados e desmembrados” em que o fluxo de pessoas, ações e mercadorias não é orgânico e fluido, mas quebradiço e marcado pelo domínio do capital e da insegurança. Ao discorrer sobre o espaço urbano, o autor sugere também a noção de fronteiras, estabelecendo um diálogo direto com as questões contemporâneas da cidade e suas demarcações de território. A criação de fronteiras simbólicas e concretas objetiva territorializar a segurança a partir do poder aquisitivo. A cidade para Bauman (2009) não é vista com otimismo, mas a partir de um realismo que a encara como um depósito sobre o qual são eliminados os rejeitos das mazelas coletivas: o medo, a insegurança, a sede por vigilância constante, a marginalização dos corpos. A cidade, dessa forma, é um campo aberto de significados capaz de oferecer descobertas complexas e inesperadas, bem como de normatizar e regulamentar

³ Zygmunt Bauman cunhou o conceito de modernidade líquida, usado para definir e explicar o estágio em que se encontram as relações humanas na contemporaneidade. Sendo um autor que apresenta uma visão crítica ao uso excessivo da tecnologia como instrumento de vigilância e como elemento controlador da vida privada, o termo “modernidade líquida” se refere à liquefação dos laços sólidos institucionais, como os da família, da religião e da tradição, numa tendência de “derretimento dos sólidos”, traço permanente que a modernidade adquiriu (BAUMAN, 2001, p. 12). Para desenvolver as ações performativas desta pesquisa, utilizei essa noção como ponto de partida, de forma a conceber intervenções que tratassem da comunicação humana baseada nos sentidos e na sensibilidade que a presença física de uma pessoa permite.

os corpos e as experiências que nela se desenvolvem, cerceando a autonomia e a – sensação de – liberdade.

Para discutir a autonomia dos cidadãos no espaço urbano, Lepecki (2012) traz contribuições importantes. O autor explica que para que os indivíduos se situem e possam localizar as referências discursivas no espaço da cidade – permissões, proibições, estímulos, orientações, instituições – existem regras. Essas regras normatizam a experiência individual e coletiva nas cidades, tornando-se sensivelmente mais perceptíveis nas metrópoles. As normas podem ser legalmente contratuais, como as leis, os decretos e as portarias, por exemplo, ou podem ser acordos interpessoais coletivos, implícitos e tímidos, mas efetivos em seus objetivos de estabelecerem um campo social previsível e agradável, sem grandes surpresas que possam implantar a “dúvida” ou o “caos” nas relações pessoais. Em se tratando de macroespaços como cidades, países e planeta(s), as instituições delimitam áreas de circulação muito bem vigiadas para que as pessoas possam viver, mover-se, parar e, inclusive, rebelar-se – desde que nos limites impostos. As instituições, enquanto órgãos fiscalizadores e normatizadores, atuam de forma política tanto nos espaços quanto nos movimentos cotidianos daqueles que transitam pelas cidades. Tangenciando essa teia de delimitações e vigilâncias, Lepecki (2012, p. 49) nos apresenta as ideias de *coreopólicia* e *coreopolítica*, termos a partir dos quais o autor desenvolve seu pensamento de coreografia social, “um novo pisar que não recalque e terraplane o terreno, mas que deixe o chão galgar o corpo, determinar os seus gestos”. *Coreopólicia* se refere aos instrumentos de vigilância e controle a partir dos quais as instituições exercem o seu poder de normatização. O autor introduz este conceito para se referir àqueles - órgãos ou indivíduos - que fazem cumprir as normatizações sociocomportamentais, como verdadeiros policiais-patrolheiros em busca de corpos – e mentes – que se transviam e descumprem as regras propostas. Estes são corpos e instituições que estão sempre à espreita, dispostos a interceptarem o que foge ao controle, sempre em nome dos contratos sociais previamente definidos ou simplesmente promulgados. Este conceito assemelha-se ao “texto urbano” que De Certeau (1998, p. 171) diz ser escrito pelos corpos dos pedestres, sem, contudo, que eles possam lê-lo: “os caminhos [...] escapam à legibilidade”, o que significa que os habitantes não gozam o espaço habitado. A *coreopólicia* está relacionada com a ideia de controle da *coreografia política* – percursos e trajetórias sociopolíticos feitos pelos indivíduos sobre a malha urbana – e remete à ideia de contenção dos movimentos, por sua vez padronizados e ensaiados⁴, que devemos repetir enquanto corpos sociais que se movimentam nas ruas. Instituições, que são a grande marca do mundo pós-moderno, estabelecem verdadeiras – e metafóricas – coreografias de forma a orientar os movimentos das grandes massas através dos labirintos de ruas que as cidades materializam.

Em relação à *coreopolítica*, o horizonte de possibilidades apresentado por Lepecki (2012) é sem dúvidas mais animador no que tange à autonomia dos sujeitos e de suas coreografias. O estudioso da performance sugere que *coreopolítica* pode ser a alternativa genuína e libertadora

⁴ O conceito de coreografia aqui é utilizado em sua acepção mais tradicional de escrita e sequenciamento de movimentos, sem considerar, propositalmente, as evoluções nos estudos deste campo.

para nos desvencilharmos do controle normativo ocasionado pelos agentes da *coreopolícia*. Isto é, encontrar o autônomo e o criativo em nossas coreografias pessoais através de uma:

[...] *coreopolítica* nova em que se possa agir algo mais que o espetáculo fútil de uma frenética e eterna agitação urbana, espetáculo esse que não é mais do que uma cansativa performance sem fim de uma espécie de passividade hiperativa, poluente e violenta que faz o urbano se representar ao mundo como avatar do contemporâneo” (LEPECKI, 2012, p. 49).

A partir das ideias oferecidas pelo autor, pode-se pensar na constituição da cidade como um espaço de tensão, com vetores de intenção diversos e antagônicos. Esses elementos ficam ainda mais perceptíveis quando os performers interagem com a cidade, incluindo suas arquiteturas e transeuntes. Foi através das ações performadas em ambiente urbano que percebi as tensões, os estranhamentos e as oposições possíveis ao se realizar ações artísticas que fogem do padrão coreográfico da urbe. Não raro, em *Olhos – GRÁTIS*, eu me deparava com os limites sociais e legais da ocupação artística de espaços públicos urbanos, sendo observado e até abordado pela polícia militar, como aconteceu nas cidades de Campinas (SP) e Passos (MG); ou pelos seguranças do metrô, por apresentar “comportamento suspeito”, como ocorreu na cidade de Praga (República Tcheca) durante a execução de *Criaturas*, ação em que me coloco sob um tecido semitransparente e elástico, executando movimentos espontâneos e improvisacionais que dialogam com o contexto em que estou inserido, reforçando-o ou friccionando-o (ação registrada pela figura 01, a seguir).

Ao levar o pensamento de Lepecki (2012) para um contexto geográfico, percebo uma conexão entre suas ideias a respeito da cidade e o pensamento de Milton Santos (2002), geógrafo brasileiro cuja visão de mundo dialoga com o estudo da performance nos ambientes urbanos. Este contribui para a análise das relações performativas na cidade com a ideia de que o espaço geográfico pode ser descrito como “um conjunto inter-relacionado de fixos e fluxos” (SANTOS, 2002, p. 61-62), interpretando o espaço geográfico (que aqui entendemos também como cidade) como um híbrido entre o natural e o artificial; o natural e o político. Sua ideia dialoga diretamente com o pensamento de Lepecki (2012) no que se refere à complexificação do entendimento de cidade e das relações sociais que nela se desenrolam.

Figura 01 - Ação *Criaturas*



Fonte: acervo pessoal do autor, Praga (República Tcheca), 10/06/2019.

Na tentativa de elucidar sobre os elementos tempo e espaço, Santos aponta a relação existente entre esses dois componentes:

Poderíamos dizer, com certa ênfase, que o tempo como sucessão é abstrato e o tempo como simultaneidade é o tempo concreto já que é o tempo da vida de todos. O espaço é que reúne a todos, com suas múltiplas possibilidades, que são possibilidades diferentes de uso do espaço (do território) relacionadas com possibilidades diferentes de uso do tempo (SANTOS, 2002, p. 160).

Tangenciando pontos muito caros à arte da performance, o geógrafo trata de elementos do cotidiano e entidades do mundo físico que possibilitam os encontros que, por sua vez, permitem a fruição artística. O autor debruça-se sobre a composição do espaço geográfico e, ao estudar os elementos que o formam, encontra dois vetores responsáveis por sua criação, os sistemas de objetos e os sistemas de ação:

O espaço é hoje um sistema de objetos cada vez mais artificiais, povoado por sistemas de ações igualmente imbuídos de artificialidade, e cada vez mais tendentes a fins estranhos ao lugar e a seus habitantes (SANTOS, 2002, p. 63).

A desumanização das construções e dos indivíduos cria um aspecto de artificialidade dos objetos e das ações, afastando os sujeitos e os lugares de suas finalidades verdadeiras. Os *fixos* de Santos (2002), mencionados anteriormente, são os *sistemas de objetos* e os *fluxos os sistemas de ações*. A sugestão do geógrafo é deveras curiosa, pois considera que o espaço geográfico é formado, dentre outros elementos, pelas *ações* que ali se desenvolvem. Associo este postulado ao estudo da performance, já que esta linguagem trabalha com *ações* (fluxos) que acontecem em um determinado *ponto do espaço* (fixo). É possível perceber em Santos (2002) uma sensação de estranhamento com o espaço geográfico, artificial e despersonalizado, da qual compartilha também Bauman (2009, p. 86), ao discorrer sobre a “cidade como campo de batalha”. O sociólogo apresenta o espaço urbano como púlpito da vigilância e da violência, tornando possível um paralelo – um tanto quanto pessimista – com Santos (2002), que menciona a pólis como um espaço povoado por sistemas artificializantes.

A cidade, passível de ser interpretada e habitada a partir de diversas experiências subjetivas individuais, para as experimentações performativas realizadas se mostrou como uma entidade anômala e amórfica. Embora possua uma estrutura arquitetônica estabelecida por sua disposição pelo espaço, percebi através das experimentações – e em conjunto com o pensamento de De Certeau (1998) – que o movimento diário e coletivo dos habitantes da urbe é imprevisível e potente criador de narrativas pessoais. A cidade cria o contexto urbano que, por sua vez, é detentor da liquidez de Bauman (2001) e palco para a circulação dos emblemas de Lepecki (2012). Esse contexto, além de entidade também pode ser encarado como interface, que, segundo a urbanista Marina Medeiros (2014, p. 27) pode ser definida como “uma ‘zona’ de comunicação entre dois sistemas, espécie de fronteira que estabelece/possibilita o contato entre meios heterogêneos”. Entender a cidade como uma interface, uma mediadora, através da qual os indivíduos agem em busca de outros acessos e encontros é compreender a potência poética subestimada e escondida dos centros urbanos, pontos de encontro e de transfusão – transmutação do rotineiro em poesias do efêmero; isso e outros assombros são as performances executáveis nas ruas das cidades.

MICRO E MACRO: A CIDADE COMO DRAMATURGIA E A CIDADE COMO DRAMATURGA

Portando estas diferentes perspectivas já mencionadas sobre ambiente urbano, foram realizadas aproximadamente cinquenta ações performativas nos centros de Campinas (SP), Passos (MG) e Praga (República Tcheca) a fim de se criar um diálogo entre ação artística e espaço urbano, como também de friccionar o público participante com suas próprias capacidades comunicacionais não verbais. Não é espantoso dizer, naturalmente, que cada local acolheu as ações de forma diferente, tendo em vista a amplitude e a variedade das arquiteturas, inclusive, culturais de cada

cidade e/ou região. O modo como cada espaço recebeu as intervenções é fruto dos diferentes contextos e das diversas narrativas presentes em cada local, o que mostra que cada cidade possui influências históricas e sociológicas sobre as quais se inscrevem as ações de seus habitantes. Através das repetições e reperformances⁵ realizadas em cada ambiente, foi possível perceber uma relação intrigante que fugia à elaboração prévia da práxis e ao seu domínio teórico-conceitual, embora pudesse ser analisada através dele. Pude perceber um aspecto dramático da cidade que influenciava a fruição das ações tanto por mim, enquanto performer propositivo, quanto pelos participantes transeuntes. Os espaços de passagem dos grandes centros das cidades, carregados de narrativas pessoais e anônimas, tornavam-se potencializadores dos encontros ocasionados por cada ação proposta. Assim, cada vez mais se revelava uma cidade que falava por si mesma e que também influenciava e coordenava a ação daqueles que por ela trespassavam. Associao a ideia de organização das ações – seguindo o pensamento presente em *Poética* de Aristóteles (2008) – dos cidadãos e dos transeuntes com a noção de dramaturgia, o que possibilita tornar a cidade simultaneamente dramaturgia e dramaturgo, como discutirei adiante.

Ao longo das repetições das ações performativas pertencentes à série *GRÁTIS*, comecei a perceber que alguns campos de significação eram criados involuntariamente. Tais campos semânticos e inconscientes⁶ estão diretamente relacionados às ideias de indivíduo e de coletivo, já mencionadas anteriormente, uma vez que se assemelham a estruturas dramáticas criadas em consequência dos movimentos e das intenções daqueles indivíduos que participam das ações. Esses mesmos campos semânticos podem ser vistos como manifestações dramáticas da cidade que evocam memórias, materializam intenções e escrevem na “cena”⁷. Para que entendamos, contudo, quais são esses campos de significação mencionados, faz-se necessário que compreendamos a ideia de dramaturgia enquanto campo poético expandido, distante da faceta teatral tradicional de dramaturgia como o texto escrito de uma peça, por exemplo.

José Sanchez (2011), pesquisador no campo da teatralidade, sugere que a noção de dramaturgia expandida atenua as fronteiras que separam a escrita cênica em palavras da escrita cênica pelo movimento, pela ação (cênica e/ou performática), pela voz, pelas visualidades, pela iluminação, etc. Passa-se a compreender, portanto, como dramaturgia tudo aquilo que corrobora

5 A reperformance é um processo de repetição de uma ação, e por repetição me refiro à recriação das condições originais que possibilita situações e experiências novas, uma vez que é impossível – e até indesejável – reproduzir qualquer ação performativa exatamente como ela se deu no tempo e no espaço. A performer Marina Abramović (2007) introduziu a reperformance no campo da *performance art* e, além de ter discutido teoricamente essa prática, utilizou-a intensamente em seus trabalhos. Segundo a artista, reperformar “poderia dar à arte da performance [...] uma fundamentação estável na história da arte [...] e garantiria uma posição mais clara para a performance como uma disciplina mais artística” (ABRAMOVIĆ, 2007, p. 11). Reperformar é, portanto, recriar estruturalmente algo já realizado, permitindo que o novo se manifeste através de um esquema já conhecido. Essa prática ocupou um lugar central em minhas experiências por ter sido a chave para novas descobertas a partir de materiais minimamente já explorados.

6 Inconscientes, pois, em se tratando de cidade e de movimentos coletivos, os campos de significação criados pela massa de pessoas que se deslocam e interagem entre si são resultados involuntários do agir dos indivíduos. São inconscientes, pois esses mesmos campos não são objetos de reflexão lúcida por cada um dos seus emissores, pelo contrário, são resultados das interferências coletivas e desordenadas daqueles que interagem.

7 Aqui compreende-se a cena enquanto “cena expandida” (MONTEIRO, 2016) visto que não se trata de uma representação teatral convencional, mas de uma experiência pessoal e autobiográfica baseada no agir efetivo, real e subjetivo.

para a produção de sentido em uma obra e não apenas os vestígios materiais produtores de nexos – como o texto escrito. Encarando como acontecimentos dramáticos todos os elementos que juntos conferem determinados contextos e perspectivas a uma obra, podemos encontrar a todo instante as dramaturgias do cotidiano, verdadeiras escrituras que são feitas pelos corpos, pelos sons, pelas palavras e até pelas *escolhas* realizadas no dia-a-dia por cada indivíduo. Nessa perspectiva, entende-se que o cotidiano do indivíduo e o do coletivo compõem dramaturgias particulares que se somam e se cruzam no espaço-tempo da cidade, criando um tecido complexo e recheado de narrativas pessoais, sociais, históricas, políticas e, conseqüentemente, performáticas.

Uma vez compreendida a potência dramática das narrativas urbanas cotidianas, torna-se possível a compreensão dos mencionados campos de significação proporcionados pela cidade. Um desses campos são o que chamei de *microdramaturgias*, ou seja, manifestações involuntárias das dramaturgias pessoais enfatizadas pela interface da cidade, bem como por seus movimentos cotidianos. Proponho o termo *microdramaturgias* para designar as linhas narrativas advindas das partituras executadas por cada participante de uma ação performativa. Por partitura compreendo quaisquer escolhas de movimento, seja ele físico-mecânico, sonoro/verbal, de intenção e até de sentido (quando, pela intenção, deslocam-se ou faz-se deslocarem interpretações). A atriz Natacha Dias, ao discutir ação, partitura e impulso, menciona que:

Declaradamente inspirada na terminologia musical, a noção de Partitura tinha, para Stanislávski (1988, p. 120)⁸, a função de identificar algo composto de pequenas e grandes partes, as notas e os acordes e as passagens entre esses, entre as quais se fixam as sensações (DIAS, 2017, p. 70).

Em termos diretos, seriam *microdramaturgias* os significados individuais gerados por cada pessoa participante de uma ação performativa, levando-se em consideração que tais significados são oriundos da forma como o corpo dessa mesma pessoa se expressa em relação a outro corpo. O estudioso da performance Jorge Glusberg (2009) nos fala sobre a potência do corpo do performer enquanto instrumento semiótico capaz de transformar a realidade pela experiência. Entendendo o corpo como este campo aberto de significados, pode-se dizer que cada ação ou intenção expressa por ele desenha no espaço cênico um subtexto pessoal e, por vezes, inconsciente. Esse subtexto consiste em pequenas dramaturgias subjetivas e simbólicas capazes de orientarem e alterarem os rumos de uma ação em andamento, dada a potência simbiótica e cênica de tais dramaturgias.

A partir das práticas compostas por ações performativas relacionais, tornou-se evidente o processo de criação e de interação das *microdramaturgias* para com os indivíduos envolvidos na obra. Como exemplo, atenhamo-nos novamente à ação *Olhos – GRÁTIS* (figura 02, adiante), originada do desejo de se criar um ambiente favorável à exploração de novos modos de comunicação humana – nesse caso, utilizando-se o olhar. Em *Olhos – GRÁTIS* duas pessoas, sentadas uma em frente à outra, olham-se enquanto o participante-transeunte escuta por fones de ouvidos uma gravação que o

8 STANISLAVSKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Quetzal, 1988.

performer propositor preparou previamente. Nessa relação, tem-se tempo para olhar e escutar com calma, sem se pronunciar verbalmente ou enunciar frases corriqueiras – há apenas o contato visual que orienta e dá vazão a pequenas ações-partituras improvisadas de acordo com a necessidade e vontade de cada um dos envolvidos. O performer propositor, sentado em uma das duas cadeiras alocadas no espaço, geralmente se move de forma a obter diversos pontos de vista da pessoa em sua frente, sem, contudo, desligar-se do olhar dela. Nessa ação performativa é possível visualizar com clareza o modo como as partituras corporais se transformam em dramaturgias que inscrevem os dois corpos em um contexto simbólico e escrevem, da mesma forma, no espaço através das ações físicas. As *microdramaturgias* são, portanto, esses rastros originários das improvisações e que afetam tanto quem propõe as partituras subjetivas quanto quem as recebe. As dramaturgias que surgem com os indivíduos (performer propositor e participante cocriador) e que se potencializam nas interações deles evocam um espaço de expressão e de relação, visto que são impressões subjetivas do ser que as emana. Tais impressões são captadas e ressignificadas por aquele que senta à frente e que, ao responder, também expressa sua própria *microdramaturgia*, personalizada e impregnada de suas próprias vontades.

Ao passo que as *microdramaturgias* se relacionam com cada indivíduo que as produz, as *macrodramaturgias* possuem outra caracterização. Anteriormente foi mencionada a relação indivíduo-coletivo, novamente evocada aqui para auxiliar na compreensão das dramaturgias orientadas pelo contexto urbano. Sendo as *microdramaturgias* relativas aos indivíduos em suas esferas pessoais, as *macrodramaturgias* se relacionam com a esfera coletiva e genérica que são as grandes massas e os movimentos que elas realizam, ou seja, a coreopolítica urbana. O que pôde ser percebido a partir das experiências performativas nas ruas é que o grande vai-e-vem das pessoas nas avenidas e nos calçadões gera uma rede de micronarrativas que se relacionam, afinizando-se e tensionando-se através de interações diversas. Toda a potência simbólica e subjetiva das micronarrativas são postas em intensa fricção quando corpos se relacionam em um espaço compartilhado – e público, neste caso.

Os vetores desenhados pelos corpos quando se locomovem, as intenções explicitadas através de suas ações, as distâncias espaciais entre eles, todos esses caracteres corroboram para a correlação das *microdramaturgias*. Em se tratando de proximidade entre corpos e relações semióticas produzidas por ela, Edward Hall (2005), antropólogo estadunidense e pesquisador cultural, ao explanar sobre a proxêmica sugere que o comportamento humano é afetado pela maior ou menor distância entre os corpos, gerando efeitos sígnicos. Em outras palavras, as distâncias e/ou proximidades entre os corpos afetam a esfera de significados inerente a cada indivíduo e suas expressões de intimidade. A partir desse pensamento, podemos perceber com mais clareza a potência das interações das *microdramaturgias* dos indivíduos que se relacionam espacialmente. Essa intensa interação dá origem à *macrodramaturgia*, uma espécie de escritura performativa da entidade cidade que fala através do movimento de seus habitantes. Essa dramaturgia geral é, portanto, a

somatória das diversas dramaturgias específicas em interação, criando um tecido dramático que, quando em relação com a intervenção artística urbana, transforma-se em um terreno fértil para o improviso necessário à arte performance nas ruas da cidade. Além de geral, a *macrodramaturgia* também é simbólica, espontânea, imprevisível e, por consequência, improvisacional. Percebo que ela se manifesta de forma inconsciente e afeta os indivíduos também dessa forma, tal qual os fluxos – as ações – afetam os fixos – as arquiteturas e seus elementos concretos – e os modificam, criando espaços mais ou menos adaptados às necessidades daqueles que os utilizam.

Figura 02 - Ação *Olhos – GRÁTIS*



Fonte: acervo pessoal do autor, Campinas (São Paulo), 18/09/2018.

A *macrodramaturgia* transforma a arquitetura urbana violenta de Bauman (2009) em um emaranhado de poéticas e vivências pessoais, incontroláveis e hiperestimulantes, contrapondo – ou, pelo menos, ponderando – a visão pessimista do autor com a possibilidade de troca, ponto característico da ideia de *macrodramaturgia*. Ações como *Olhos – GRÁTIS* materializam essa ponderação, fornecendo uma possibilidade de cidade não apenas interessante aos seus habitantes, mas provável de surpresas, encontros e compartilhamentos.

Em *Olhos – GRÁTIS* a *macrodramaturgia* se manifesta através dos estímulos recebidos pelos participantes e advindos da massa de transeuntes que passam pelo local da ação observando-a como se fossem “espectadores”. Nesse caso, além das interferências *microdramatúrgicas* de cada um dos transeuntes-observadores, pode-se perceber também a interferência de uma atmosfera geral resultante do aglomerado de todas aquelas pessoas tencionando objetivos distintos. Sendo essa atmosfera a *macrodramaturgia*, são gerados estados e provocadas ações e/ou reações nos participantes, que passam a sentir segurança, desconforto, medo, excitação ou qualquer outra sensação de acordo com o que a *macrodramaturgia* de determinado espaço e momento sugerir.

A partir dessas reflexões, fica evidente o aspecto dramatúrgico da cidade, essa entidade-interface pela qual se desenrolam os acontecimentos cotidianos e que acolhe os movimentos de seus indivíduos, assumindo o papel de dramaturgia e de dramaturga. Quando um transeunte se senta e se torna participante de *Olhos – GRÁTIS* a cidade opera como dramaturga, uma vez que um indivíduo, fruto direto do ambiente urbano, através de suas *microdramaturgias* interfere e opera mudanças na linha de ação de outro indivíduo, alterando sua trama. Por outro lado, quando a atmosfera *macrodramatúrgica* afeta a atuação dos performers, pode-se entender que a cidade opera como dramaturgia, visto que oferece uma gama de narrativas com as quais os atuantes podem se conectar, friccionando histórias pessoais com criações narrativas relacionais produzidas pela performance. Ambos os aspectos de dramaturgia e de dramaturga operam tanto em simultaneidade quanto em independência, estabelecendo efeitos diversos e inesperados.

OLHOS – GRÁTIS: UM DERIVADO DA URBE (RE)DESCOBERTO PELA REPETIÇÃO

A repetição, enquanto reperformance, teve um papel fundamental para as observações a respeito das *microdramaturgias* e *macrodramaturgias*. O repetir surgiu naturalmente, de forma a possibilitar novos encontros com novos transeuntes, mas, com o tempo, tornou-se tão recorrente e necessário que foi incorporado ao estudo como método. A repetição foi utilizada como um modo de reinventar o que já era conhecido conceitualmente – como as próprias estruturas das ações –, mas sempre desconhecido na prática. Quando nascia uma ação performativa, ela era reperformada diversas vezes para que fossem testados seus limites (caso existissem), suas possibilidades, seus perigos e suas fragilidades. É curioso perceber como as experimentações e suas repetições foram sendo (re)significadas de acordo com os espaços, tempos e pessoas nos quais e com as quais aconteciam. A repetição tornou-se o método para encontrar a novidade no já sabido; toda ação reperformada era nova em sua totalidade. Ainda que o espaço fosse o mesmo, ou a hora do dia fosse quase a “mesma”: a atmosfera era outra, os participantes eram outros e eu mesmo era outro. A presença – do performer e dos participantes cocriadores – é uma entidade altamente mutável, tal como as dramaturgias e a própria conjuntura das cidades.

A série *GRÁTIS*, por se comunicar facilmente com aqueles que dela participaram, tornou-se o principal espaço de estudo, de percepção prática e teórica, e de encontro. *Olhos – GRÁTIS*, por sua vez, como ação-síntese da série inaugurou possibilidades relacionais e conceituais que foram amplamente recriadas em outras ações performativas. O poder sintético dessa ação, sua praticidade no transporte e o efeito que causou nos participantes foram os motivos que fizeram dela o principal experimento da série, a qual fora expandida de forma a abarcar diferentes estímulos sensoriais. Devido ao fato de *Olhos – GRÁTIS* ter sido um dos mais vigorosos e potentes frutos da investigação performativa nas ruas, a abordagem deste artigo repousa quase unicamente sobre ela. O espaço performático em que se dava, no meio de calçadas e vias de pedestres, pode ser comparado a um eremitério – lugar para o qual se ausenta a figura do eremita, aquele que se distancia de todo e qualquer indivíduo para encontrar a resposta dentro de si mesmo, em isolamento. Contudo, ao instalar-se neste eremitério performativo, o participante de *Olhos – GRÁTIS*, uma espécie de eremita da urbe, percebe que aquele sobre o qual ele deve debruçar-se para encontrar respostas não é ele mesmo, mas um outro, muito frequentemente anônimo e novo. A ação trata sobre esse encontro de individualidades entre si, e delas mesmas com a arquitetura urbana, friccionando os fluxos contra os fixos, o orgânico contra o concreto. Há uma criativa elaboração de novas possibilidades *coreopolíticas* a partir do local em que a ação se instala, sugerindo aos transeuntes novas dinâmicas de deslocamento. Há também atrito com a *coreopolícia*, que sempre se põe em estado de alerta ao ver dois corpos ocupando calmamente lugares supostamente de passagem. Acima de tudo, as ações executadas buscaram estabelecer conexão, comunicar-se, afetar e permitir afetação pelas dramaturgias internas e externas, *micro*s e *macro*s, fazendo ecoar em cada um o poder dramático dessa controversa e poética entidade chamada cidade.

Por fim, o contexto urbano – marcado pelos contrastes inevitáveis do cotidiano – armazena em si uma força transformadora passível de ser acessada pelas práticas performativas que se propõem a lançar um novo olhar ao rotineiro. As coreografias sociais, como nos aponta André Lepecki (2012), têm a capacidade de serem verdadeiras pontes metafóricas a partir das quais se constrói uma nova visão de mundo, ampliando nossas interações com ele ao valer-nos de novas práxis, novas trajetórias e novos pensares enquanto indivíduos urbanos. O paradigma da cidade fronteira, sempre à espreita numa vigília eterna aparatada por dispositivos de controle e, acima de tudo, artificial em sua essência é exatamente o modelo de cidade que aniquila todas as formas de experiências reais, significantes e transgressoras por natureza. Utilizar os fixos da cidade em consonância com uma prática libertária dos fluxos caracteriza um esforço por criar novas dinâmicas de movimento e de pensamento do urbano, possibilitando o brotar de relações coletivas marcadas por uma coreografia política menos vigilante e mais instigante, menos delimitada e mais deleitada. Acreditamos que a arte da performance possibilita transpor essas fronteiras já naturalizadas e que, por um olhar puramente político, estão ainda muito distantes de serem superadas. Daí a importância do cultivo das dramaturgias do cotidiano, narrativas que nos conectam enquanto indivíduos e enquanto corpo

social. Operar tais dramaturgias nos apresenta, portanto, um panorama privilegiado do cenário urbano e das potências de suas transformações.

Assim sendo, faz-se importante compreender o espaço urbano como um misto que fricciona narrativas individuais e coletivas e que, tais narrativas, sendo verdadeiras dramaturgias, influenciam no curso das performances, não somente das já planejadas, mas de todas aquelas que se desenrolam pelas ruas. A interface da cidade, alvo de diversas reflexões e cenário para tensões culturais, históricas e políticas, revela o seu cunho performático ao se mostrar produtora de histórias reais, compartilhando dramaturgias vivas, subjetivas e sensíveis.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVIĆ, Marina. **Seven easy pieces**. Milão: Charta, 2007.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

DIAS, Natacha. Ação, partitura e impulso – Traços tangíveis de uma linhagem invisível entre Stanislávski e Grotowski. **Caderno de Registro Macu** [on-line]. 2017, n. 10, p. 64-73. ISSN: 2238-9334. Recuperado de: <<https://www.macunaima.com.br/blog/caderno-de-registro-macu/>>. Acesso em: 25 jun. 2020.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: O corpo-em-experiência. **ILINX – Revista do Lume** [on-line]. 2013, n. 4, p. 1-11. ISSN: 2316-8366. Recuperado de: <<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

FRAGOSO, Tiago. Modernidade líquida e liberdade consumidora: o pensamento crítico de Zygmunt Bauman. **Revista Perspectivas Sociais** [on-line]. 2011, n. 1, p. 109-124. ISSN: 2317-7438. Recuperado de: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/percsoc/article/viewFile/2344/2197>>. Acesso em: 25 jun. 2020.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GOULART, José Ricardo. **A artista (ainda) está presente? Performance e aura, reprodutibilidade e reperformance em Marina Abramović**. 2016. 198 f. Dissertação (mestrado em Teatro) – Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

HALL, Edward T. As distâncias no ser humano, In: HALL, Edward T. **A dimensão oculta**. Lisboa: Relógio D'Água, 1986 (p. 133-148).

LEPECKI, André. Coreopolítica e Coreopolícia. **Ilha (Revista de Antropologia)** [on-line]. 2012, v. 13, n. 1, p. 41-60. ISSN: 2175-8034. Recuperado de: <<https://doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>>. Acesso em: 25 jun. 2020.

MEDEIROS, Marina L. **A cidade como interface: experimentações em realidade aumentada no espaço urbano**. 2014. 121 f. Dissertação (mestrado em Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

MONTEIRO, Gabriela. A cena expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI. **Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**. [on-line]. 2016, v. 3, n. 1, p. 37-49. ISSN: 2357-9978. Recuperado de: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8427/6806>>. Acesso em: 26 set. 2020.

NELSON, Robin. **Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances**. London: Palgrave Macmillan UK, 2013.

SANCHEZ, J. A. Dramaturgy in an expanded field. In: BELLISCO, M.; CIFUENTES, M. J. (Ed.). **Repensar la dramaturgia: errancia y transformación**. Murcia: CENCDOC, 2011 (p. 39-57).

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

SCIALOM, Melina. **A prática-como-pesquisa nas artes da cena**: discutindo o conceito, metodologias e aplicações. 2020, no prelo.

STANISLAVSKI, Konstantin. **El trabajo del actor sobre su papel**. Buenos Aires: Quetzal, 1988.

Recebido em: 02/07/2020

Aceito em: 20/08/2020