

Fausto Viana e Felisberto Sabino da Costa (orgs.)

40 ANOS DO PPGAC ECA USP

Edição comemorativa

ISBN 978-65-88640-51-7
DOI: 10.11606/9786588640517

São Paulo
ECA -USP
2021

Organização: Fausto Viana e Felisberto Sabino da Costa
Direção de arte e diagramação: Maria Eduarda Borges
Revisão de texto: Márcia Moura
Capa: Maria Eduarda Borges

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Q1 40 anos do PPGAC ECA USP [recurso eletrônico] : edição comemorativa /
organização Fausto Viana, Felisberto Sabino da Costa. -- São Paulo : ECA-USP,
2021.
PDF (429 p.) : il. color.

ISBN 978-65-88640-51-7
DOI 10.11606/9786588640517

1. Teatro – Estudo e ensino. 2. Teatro – Pesquisa. 3. Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas (ECA/USP). I. Viana, Fausto. II. Costa, Felisberto Sabino da.

CDD 23. ed. – 792.07

Elaborado por: Lilian Viana CRB-8/8308

Autorizo a reprodução parcial ou total desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte, proibindo qualquer uso para fins comerciais.



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Todos os esforços foram feitos para que nenhum direito autoral fosse violado no livro *40 anos de PPGAC ECA USP, edição comemorativa*. As fontes citadas foram explicitadas no texto ou em notas de rodapé ou de fim, e as imagens foram pesquisadas para creditar seus autores. Porém nem sempre foi possível encontrá-los. Caso algum texto esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, entre em contato com os organizadores que teremos prazer em dar o devido crédito.

Universidade de São Paulo
Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan
Vice-reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

Escola de Comunicações e Artes
Diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli
Vice-diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro
Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443
Cidade Universitária CEP-05508-020



***SÍLVIA FERNANDES,
UMA PESQUISADORA***

Fausto Viana e Felisberto Sabino da Costa

Silvia Fernandes da Silva Telesi, ou Silvia Fernandes, é uma pesquisadora, professora e alma inquieta que talvez não precise de apresentações. Ela fez a graduação, o mestrado e o doutorado na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP); tem três pós-doutoramentos: na USP, na Paris 8 (Saint Denis) e na Faculdade de Letras de Lisboa. Atualmente, é bolsista de produtividade em pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Dentre seus artigos, destacamos os que abordam temas trabalhados por ela no Brasil: teatralidade, performatividade e teatros do real. Livros? São 14 publicados, dos quais não se pode viver sem: *Teatralidades contemporâneas* (Perspectiva, 2010), *Grupos teatrais anos 70* (UNICAMP, 2000) e *Teatro da Vertigem* (Cobogó, 2018).

Apesar de estar aposentada, Silvia Fernandes não para. Ela continua ministrando disciplinas e orientando projetos de mestrado, doutorado e pós-doutoramentos. Logo, fica clara a sua vitalidade e interesse por tudo que tangencia o universo teatral ou das artes cênicas.

Agora venha conosco e desfrute do prazer de conhecer quem é o que pensa esta mulher excepcional!



Silvia Fernandes¹

¹ Silvia Fernandes é professora titular sênior do PPGAC-ECA-USP e pesquisadora do CNPq. É autora dos livros *Teatralidades contemporâneas*, *Grupos teatrais: anos 70*, *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena* e organizadora de *O Pós-dramático. Um conceito operativo* (com J. Guinsburg), *Théâtres brésiliens. Manifestes, mises en scène, dispositifs* (com Yannick Butel), *Antonio Araújo et le Teatro da Vertigem*, *Teatro da Vertigem* e *O teatro como experiência pública* (com Óscar Cornago e Júlia Guimarães), entre outros. Foi coeditora do periódico *Sala Preta* durante vinte anos e da revista *Cartografias* mitsp por sete anos. Foi professora do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, pesquisadora do IDART (Departamento de Informação e Documentação Artísticas) e dramaturgista de alguns espetáculos do Teatro da Vertigem. E-mail: silvia.fernands@terra.com.br

Fausto Viana e Felisberto Sabino da Costa: Você faz parte de uma geração que teve contato direto com nomes fundantes e fundamentais da pós-graduação em artes cênicas na USP, entre os quais podemos citar Jacó Guinsburg, Décio de Almeida Prado, Sábado Magaldi, Clóvis Garcia, Renata Pallottini, Elza Cunha de Vincenzo e Célia Berrettini, entre outros. Naquela época, havia um enfoque mais acentuado na teoria. Você pode falar sobre isso?

Sílvia Fernandes: De fato, quando entrei na Escola de Comunicações e Artes, no princípio da década de 1970, e optei pela habilitação em Artes Cênicas, tive o privilégio de ser aluna de três dos professores que vocês mencionaram, todos da área teórica – Jacó Guinsburg, Elza Cunha de Vincenzo e Clóvis Garcia. As aulas do professor Clóvis eram de “história do teatro ocidental, nome da disciplina na época. Tratava-se de um estudo historiográfico das artes cênicas no Ocidente, interessante especialmente pela abordagem detalhada das manifestações teatrais e pelo uso de farta iconografia para ilustração dos diferentes períodos, organizados em linha cronológica. Nessa lógica, a proposta do curso se distanciava consideravelmente de uma reflexão teórica. Eu já manifestava, na fase da juventude, uma clara inclinação pela teoria do teatro, no sentido de uma prática reflexiva dirigida ao estudo das diferentes teatralidades construídas em cena pelo olhar do espectador. E encontrei essa reflexão nas aulas de estética do professor Jacó Guinsburg, que foi posteriormente meu orientador de mestrado e doutorado, e meu mestre por toda a vida. As hipóteses sobre o funcionamento da encenação e a análise detalhada do que então se definia como escritura cênica, de autoria de encenadores, era garantida nas abordagens do professor, feitas a partir da teoria de produção e recepção do teatro, com descrição e definição dos sistemas de construção do sentido. E também com base na semiologia teatral, que teve larga influência nos anos 1970 e 1980, com representantes da estatura de Patrice Pavis, Anne Ubersfeld e Marco de Marinis. Dedicada à definição dos signos espetaculares, enfocava a passagem do texto à cena centrando-se na compreensão do teatro como escritura espetacular.

Foi graças ao professor Jacó que conheci, pouco mais tarde, a teoria da encenação de Pavis, que descreve o funcionamento dos signos cênicos enquanto objeto empírico, além de contemplar a constituição do sistema de sentido pelo espectador. Também foi nas aulas de estética que estudei os encenadores das primeiras décadas do século

passado, como Craig, Appia e Meierhold, pioneiros no esforço de composição de uma arte cênica relativamente independente do texto dramático. Nosso professor considerava-os modelos da teatralidade centrada no moderno diretor teatral e responsáveis por uma verdadeira mutação de paradigma do teatro, com o deslocamento do ator e do dramaturgo do núcleo central de criação da cena. O movimento do início do século XX que ficou conhecido como *Reteatralização* do teatro foi apresentado por Jacó como caudatário da emergência do encenador, que passava a reunir as funções de compositor, poeta, diretor, cenógrafo e teórico da “obra de arte total” que se apresentava em cena. Foi ainda nessas aulas que entrei em contato, pela primeira vez, com os conceitos de teatralização e teatralidade de Meierhold, que desenvolvi mais tarde em pesquisa apoiada pelo CNPq.

Quanto à disciplina que cursei com a professora Elza, primeiro módulo de dramaturgia, foi um estudo das tragédias gregas do período clássico, com leitura refinada de diversos textos de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Com análise da produção dos autores e reflexões teóricas sobre o trágico, a excelente professora também foi responsável por me apresentar os primeiros escritos de Nicole Loraux, que me levaram, mais tarde, a ler *Maneiras trágicas de matar uma mulher*. Na verdade, Elza foi precursora dos estudos feministas na universidade e, pouco tempo depois, publicaria o livro *Um teatro da mulher*. Para concluir a questão da teoria, um dos focos da sua pergunta, posso dizer que as disciplinas de estética e dramaturgia representaram, na minha formação, o que de melhor se oferecia no curso. E, sem dúvida, funcionaram como eixo organizador do ensino das artes cênicas da ECA no período.

Com a entrada de professores-pesquisadores a partir da sua geração, a prática adquire espaço relevante. Como você se situa nessa passagem?

Quando me tornei professora do curso de Artes Cênicas da ECA, a partir dos anos 2000, haviam ingressado no departamento outros professores-pesquisadores que se dedicavam ao ensino da teoria, da dramaturgia e da crítica teatral. No meu caso, a pesquisa e a análise das práticas cênicas contemporâneas vinham de longa data e haviam começado com meu trabalho no Idart, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, ligado à Secretaria Municipal da Cultura de São Paulo. A

equipe técnica de artes cênicas incluía pesquisadores de excelência, como Mariângela Alves de Lima, Maria Thereza Vargas, Mauro Meiches e Luiz Fernando Ramos que atuaram como supervisores do trabalho coletivo. A documentação incluía o registro fotográfico e sonoro dos espetáculos em cartaz, a discussão coletiva sobre eles e, em certos casos, o acompanhamento e o estudo dos processos de criação, além da realização de entrevistas com os artistas.

Quando cheguei à universidade, trouxe para a pesquisa acadêmica alguns princípios desse trabalho feito rente à prática teatral e que havia aprendido lá. E acredito que, nesse período, o diferencial para a pesquisa em artes cênicas no Programa [de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, PPGAC/ECA-USP] foi o fato de a reflexão teórica já não preceder a prática, mas sucedê-la. As teorias definidas *a priori*, como espécies de enquadramentos do objeto a ser investigado, bastante comuns na academia, cederam espaço a pesquisas que tenho acompanhado no decorrer dos anos como orientadora na área e, em certo sentido, refletem meu próprio percurso. Faz parte desse reconhecimento metodológico *a posteriori* a descoberta recente de que vários pesquisadores de teatro contemporâneo brasileiro na universidade, inclusive eu mesma, trabalham a partir de pressupostos da crítica genética, dos quais, até pouco tempo, não se tinha consciência precisa. É claro que as metodologias nunca são puras e parecem nutrir-se, ao menos no caso do teatro, de um inevitável hibridismo decorrente da natureza expandida do objeto. Mas acredito que esse traço se acentua no teatro contemporâneo, por se tratar de uma arte performativa da presença, da efemeridade e da coletivização gestadas nas várias etapas do processo criativo. Além do mais, a crítica genética desconstrói o modelo da obra acabada, partindo do pressuposto de que o *work in progress* é o princípio de um trabalho que se refaz à medida que se cria.

Talvez o grande diferencial da crítica genética aplicada à cena teatral seja a preocupação em aliar a análise teórica aos processos criativos e à prática do teatro, fazendo desse trânsito o principal foco de atuação. É o que faz, de forma precursora, a pesquisadora Josette Féral quando inicia suas investigações focadas nos procedimentos criativos do *Théâtre du Soleil*, por exemplo, renunciando o que seria um dos marcos de análise do teatro contemporâneo. Naquele momento, meados dos anos 1990, a ensaísta já priorizava as etapas que precedem a apresentação de um

trabalho teatral. O acompanhamento, a observação e o estudo do processo, a compreensão do percurso do encenador, dos atores e da equipe de criação, a investigação dos rastros da feitura artística do espetáculo por meio do estudo detalhado de cadernos de direção, anotações de atores e esboços de cenografia passaram a constituir procedimentos imprescindíveis ao esclarecimento daquilo que se apresentava no palco ou fora dele. Foi nessa etapa dos estudos teatrais que o trabalho em processo começou a ser levado em conta no mesmo nível que as questões ligadas ao espetáculo.

Hoje percebo que os estudos de Féral são pioneiros na breve trajetória da crítica genética aplicada ao teatro, que se estabelece com força nos anos 1990. Nessa linha de pesquisa, posso mencionar as diversas documentações produzidas no Idart, bem como os vários volumes da série *Voies de la création théâtrale*, editados pelo CNRS [Centro Nacional de Pesquisa Científica] a partir de 1972, com reconstituição de espetáculos e processos criativos de encenadores da importância de Peter Brook, Giorgio Strehler, Tadeusz Kantor, Robert Wilson, Patrice Chéreau e Claude Régy. A esse respeito, é importante lembrar que os *Voies* foram fonte de inspiração para os vários dossiês de espetáculos que editamos na revista *Sala Preta* durante os vinte anos de existência do periódico do Programa. No longo percurso da revista, foram publicados estudos de espetáculos do Teatro Oficina, do Teatro da Vertigem e da Companhia Brasileira de Teatro, para mencionar apenas alguns, sempre com apoio de ampla documentação fotográfica. Respondendo a outra pergunta, acho que a imagem fotográfica é um registro valioso da performance, por constituir um documento que registra uma ação, um espaço e até mesmo uma poética. Nessa vertente de pesquisas, também é possível incluir os estudos sobre encenadores e grupos que realizei, e que se somam às pesquisas de Antônio Araújo sobre o Teatro da Vertigem, de Leonardo Moreira sobre a Companhia Hiato e de Janaína Leite sobre seu próprio trabalho, para citar poucos entre os muitos doutorados desenvolvidos no Programa.

Mais recentemente, têm aparecido estudos de atores, diretores e dramaturgistas sobre o próprio trabalho, como os que Miriam Rinaldi, Verônica Veloso e Antonio Durán realizaram, e que menciono por conhecer melhor, já que tive o prazer de examinar ou orientar. Esses trabalhos privilegiam os processos de criação da cena e da atuação, e são desenvolvidos especialmente a partir da etnografia dos ensaios, já que

a observação genética das etapas do processo é capaz de indicar o trânsito entre diversas práticas da cena, em particular aquelas produzidas em grupo. Por meio do procedimento, é possível verificar de que modo o espaço, a luz, a atuação e a música associam-se para a construção de uma dramaturgia cênica, performativa e textual coletiva, mais ou menos estável, como acontece nos processos colaborativos.

Além da observação e da notação de ensaios, documentos de criação como os manuscritos dos atores, os cadernos de direção, os esboços espaciais de cenógrafos e iluminadores auxiliam o mapeamento dos estágios do trabalho em andamento. As gravações em vídeo, agora também realizadas pelos próprios criadores, são outro modo privilegiado de indicação dos passos da criação. Um bom exemplo desse tipo de registro são os documentários do cineasta Evaldo Mocarzel sobre o trabalho de diversos grupos paulistas, que fizeram parte de seu doutoramento no Programa.

Mas é importante destacar que, a despeito do mergulho na prática do teatro, as pesquisas que aproximei da crítica genética nunca relegaram a segundo plano as preocupações teóricas. Como vocês apontaram, elas se adequam a uma das principais características do PPGAC, que diz respeito à conexão entre a teoria e a prática. Sem dúvida, essa relação contribui para a singularidade do Programa, já que a vivência da criação levou diversos pesquisadores a prospectar, com maior acuidade, os conceitos que se adequavam aos percursos artísticos que experimentavam ou testemunhavam. Na leitura de muitas das pesquisas realizadas, para mim ficou mais evidente que a aproximação entre a teoria e a prática do teatro auxiliava não apenas pesquisadores e teóricos, mas os próprios artistas no exercício da criação. Nesse sentido, posso dizer que as muitas pesquisas sobre a prática teatral contemporânea realizadas em programas de pós-graduação brasileiros contribuíram para desmontar a tradicional desconfiança dos artistas de teatro em relação aos estudos teóricos. Na verdade, hoje os investigadores percebem que a abordagem das artes da cena na via da teoria, da história, da antropologia, da sociologia e da filosofia figura entre as muitas possibilidades de condução da pesquisa na área e funciona como estratégia de investigação dos muitos modos de acesso ao fenômeno teatral. De uma forma ou de outra, esses trabalhos reafirmam a necessidade de refletir sobre as práticas da cena.

Você realizou uma significativa pesquisa sobre grupos de teatro, tomando como objeto de análise o panorama do final dos anos 1970 e a década de 1980. Percebe-se no trajeto do PPGAC que uma parcela significativa dos professores-pesquisadores articula investigação artística em coletivos, sob sua coordenação/direção e a produção acadêmica. Como você vê essa questão em nosso Programa? Há uma irrigação que potencializa e nos caracteriza na produção de conhecimento em artes?

De fato, minha dissertação de mestrado foi sobre alguns grupos teatrais dos anos 1970 que trabalhavam a partir de criações coletivas. Pesquisei equipes importantes como o Pod Minoga, o Mambembe, o Pessoal do Victor, o Pessoal do Despertar e o Teatro do Ornitorrinco, que compartilhavam propostas alternativas de produção e criação. Muitos outros, no mesmo período, optaram pelo trabalho teatral na periferia e foram chamados “independentes”, também adotando processos coletivos de criação no contato com os moradores de comunidades locais. Mas acredito que o grupo carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone foi um dos maiores representantes da tendência.

O Asdrúbal apresentou a criação coletiva *Trate-me Leão* no Rio de Janeiro em 1977, em plena ditadura militar, um ano antes da estreia de *Macunaíma*, criação do grupo Pau Brasil dirigida por Antunes Filho. Enquanto *Trate-me Leão* foi criado e escrito coletivamente pelos atores, com Hamilton Vaz Pereira funcionando como organizador do material das improvisações, na encenação de Antunes, ainda que os atores trabalhassem a partir de *workshops*, a marca do diretor era extremamente visível, especialmente no desenho sintético da cena e das atuações. Alguns diretores do teatro de grupo dos anos 1990, como Antônio Araújo, Sérgio de Carvalho e Cibele Forjaz reconhecem em Antunes a paternidade da metodologia dos *workshops*, que vieram a adotar mais tarde, não apenas em seus grupos, mas também como método de ensino na universidade. Não por acaso, à semelhança de Antunes, esses artistas são encenadores-pedagogos e representam uma tendência forte de ligação entre a pesquisa cênica e o ensino do teatro, que aparece claramente no PPGAC, onde os três são professores, pesquisadores e orientadores, conseguindo articular a investigação artística em seus coletivos ao ensino e à produção acadêmica, como você aponta com precisão. No caso do Antônio Araújo a ligação é mais imediata, pois ele é um dos inventores dos processos colaborativos no teatro de grupo dos anos 1990 e 2000. Para

mim, é evidente que as equipes cooperativadas do período têm raízes nas criações coletivas dos anos 1970. Como nelas, vêm sustentadas por procedimentos de trabalho que mantêm as improvisações dos atores, agora chamadas de *workshops*, como mecanismo preferencial de criação de texto e cena. No entanto, caminham paralelas à centralização em áreas específicas, coordenadas por profissionais especializados em determinados setores. É verdade que o diretor, o ator, o dramaturgo, o iluminador, o cenógrafo, o figurinista e o músico compartilham modos de criação, materiais e concepções e se alimentam da matéria teatral produzida em conjunto. Mas é perceptível que os materiais levantados em grupo são submetidos a um procedimento de filtragem e edição, que os faz aparecer em cena com uma formalização definida e particularizada. É como se cada criador não precisasse abdicar de uma leitura própria do material experimentado em conjunto, o que leva os envolvidos a construir dramaturgias específicas da atuação, da palavra e da encenação, que às vezes podem estrar em fricção. Nesse sentido, posso dizer que os grupos dos anos 1990 inauguram o que se poderia chamar de encenação colaborativa, herdeira do ímpeto coletivista dos 1970, mas muito mais pragmática na divisão de tarefas e na gestão interna das propostas. Em sua tese de doutoramento, realizada no Programa com orientação de Jacó Guinsburg, Antônio Araújo faz uma reflexão abrangente sobre os processos colaborativos de criação no teatro brasileiro a partir da década de 1990. Na definição do papel e do campo de ação do encenador no trabalho conjunto, define categorias adequadas à nova realidade do teatro de grupo. Uma das mais potentes é a de encenação performativa, que transforma o espetáculo em apresentação em ato do próprio processo de composição. É sintomático que a prática colaborativa de encenação irrigue o ensino da direção no Departamento e no Programa, envolvendo alunos/pesquisadores, professores/artistas e outros colaboradores na experimentação de princípios pedagógicos moldados na prática coletiva do teatro.

Tanto em relação às formas da cena quanto aos procedimentos em criação artística e em pesquisa, há questões às quais você vem se dedicando há algum tempo como pesquisadora da cena contemporânea. Tal é o caso, por exemplo,

da teatralidade, da performatividade e da nominada irrupção do real. Poderia falar sobre isso?

Fui motivada a fazer essas pesquisas por constatar que, principalmente a partir dos anos 1990, algumas experiências de teatro contemporâneo, brasileiro e mundial, passaram a partilhar uma crise de identidade com a dança, as artes plásticas, o cinema, a música, o vídeo e a performance. Notei que, cada vez mais, assistia a experimentos cênicos em que a perda de fronteiras entre os diferentes domínios artísticos parecia uma constante. Em resposta a essa situação, vários teóricos do teatro e da performance, que admiro bastante, tentaram organizar vetores de leitura dessas formas contemporâneas de teatro total que pareciam estar de volta, e se situavam em territórios híbridos. Percebi que, de modo geral, os aparatos conceituais que enfrentavam essas experiências heterogêneas, de caráter eminentemente cênico, se valiam dos conceitos de teatralidade e performatividade como instrumentos de operação teórica. Também notei que, ao mesmo tempo em que os dois conceitos definiam campos de pesquisa específicos, em alguns estudos eles chegavam a confundir-se ou até mesmo sobrepor-se, dependendo da filiação do ensaísta a uma ou outra tendência. De qualquer forma, usadas metaforicamente ou como conceito operativo, essas noções eram recorrentes não apenas na teoria teatral, mas em disciplinas como a antropologia, a sociologia, a filosofia, a política, a psicanálise e a economia. Desde então, achei que seria possível averiguar em que medida os estudos contemporâneos sobre teatralidade e performatividade davam uma resposta conceptual à dissolução de limites entre obra e processo, ficcional e real, espaço cênico e espaço público, ator e *performer*. A hipótese que levantei é que esses conceitos podiam funcionar como operadores de leitura da cena de fronteira criada não apenas por uma parcela significativa do teatro contemporâneo mundial, mas também por artistas brasileiros.

A partir dessa intenção, passei a pesquisar o conceito de teatralidade com base nos estudos de Patrice Pavis e, especialmente, de Josette Féral. Como se sabe, para a ensaísta a teatralidade não é um dado empírico ou uma qualidade que pertence exclusivamente ao teatro, mas a consequência de um processo de teatralização produzido pelo olhar. Ela observa que esse processo construtivo é resultado de um ato consciente que pode partir tanto do *performer* no sentido amplo do termo – ator,

encenador, cenógrafo, iluminador – quanto do espectador, cuja visada cria a separação espacial necessária à sua ocorrência. Já em relação à performatividade, dei preferência às análises voltadas especificamente para a arte da performance, desenvolvidas inicialmente por RoseLee Goldberg e Jorge Glusberg, e no Brasil, de forma pioneira por Renato Cohen. A opção se deveu ao fato de a *performance art* manter-se na esfera artística e não poder se separar das práticas estéticas que se desenvolveram em vários cantos do mundo a partir dos anos 1960 e 1970, como o *happening*, a *action painting*, a *live art*, a arte conceitual e a *body art*, interessadas na experiência corporal e na ação do artista em situações extremas, que desestabilizavam o cotidiano por meio de transgressões e rupturas. Além do mais, a perspectiva ligada à arte da performance me parecia mais produtiva para o estudo da teatralidade, pois diversos traços performativos permeavam a linguagem do teatro contemporâneo a que eu assistia. Ao entrar em contato com os textos da teórica alemã Érika Fischer-Lichte, confirmei essa impressão, pois ela considera a performance uma extensão natural do campo do teatro. Seguindo a linha europeia de abordagem do tema, centraliza suas análises no trabalho de encenadores e performers como Frank Castorf, Einar Schleeff, Romeo Castellucci, Marina Abramovic e Schlingensief. Segundo Fischer-Lichte, o teatro sofreu um desvio performativo por volta dos anos 1960 e, a partir daí, não pode mais ser concebido como representação de um mundo ficcional que o público observava, interpretava e compreendia. Para ela, o diferencial do evento performativo é que ele envolve o espectador na materialidade das ações e o aproxima da corporeidade dos *performers*, criando uma atmosfera compartilhada e o espaço comum de uma experiência que, em certos aspectos, vai além do simbólico. Lendo Fischer-Lichte eu me lembrava de Féral, que também associava a performatividade à recusa de códigos rígidos e estruturas simbólicas, preferindo ligá-la a fluxos energéticos atualizados em cena, o que implicava criações em processo, inconclusas, geradoras de lugares instáveis de manifestação.

A afirmação dessa processualidade me fez pensar em algumas práticas cênicas que me interessavam e iam além da criação de um espetáculo ou do que se pode considerar um produto teatral acabado. Era o que acontecia com alguns grupos de teatro dos anos 1990 que, por exemplo, ao optar por modos colaborativos de criação, acabavam se envolvendo em longos processos de pesquisa em que se produzia uma série de

eventos pontuais. Imaginei que talvez se pudesse caracterizar essas criações breves, apresentadas em ensaios públicos ou produzidas em workshops internos, como teatralidades contaminadas de *performatividade*, cujo caráter instável se explicitava na recusa à formalização. Essas experiências em geral se processavam em uma relação corpo a corpo com o real, que eu entendia, na época, como a investigação das realidades sociais do outro e a interrogação dos muitos territórios da alteridade e da exclusão social no país. Para mim, era evidente que essas intervenções performativas invadiam territórios de natureza política, antropológica, ética e religiosa por meio de pesquisas de campo que deixavam em segundo plano tanto as investigações de linguagem quanto a militância explícita. Na verdade, os próprios processos se desdobravam em modos de atuação direta na realidade, e os criadores adotavam práticas pouco ortodoxas de trabalho, cuja potência de envolvimento no território da experiência social tendia a superar a experimentação estética. O que me lembrava alguns escritos de Jacques Rancière, para quem a dimensão política dos coletivos contemporâneos se evidencia em práticas processuais como essas, em que modos de discurso misturam-se a formas de vida e os artistas criam condições para que uma experiência comunitária se exteriorize. O Teatro da Vertigem, que venho pesquisando há vários anos, era um bom exemplo dessa prática, pois o que aparecia em primeiro plano nos trabalhos era a vontade explícita de contaminação com a realidade social mais brutal, em geral explorada em confronto direto com o outro, o diferente, o excluído, o estigmatizado. Para aprofundar a abordagem dessas práticas que chamei de “teatros do real”, decidi evitar definições precisas do que entendia por “real”, pois demandariam aportes filosóficos que eu estava longe de sustentar. Assim, procurei fazer uma espécie de mapeamento de algumas manifestações teatrais e performativas que variavam de intervenções diretas na realidade, especialmente no espaço urbano, a modos renovados de teatro documentário, sem esquecer a proliferação de performances autobiográficas e a inclusão de não atores em cena, o que projetava um leque diversificado de experimentos ligados a transgressões da representação. Para desenvolver a pesquisa recorri, entre outras fontes, ao livro de Maryvonne Saison, *Les théâtres du réel*, em que a professora de filosofia da Universidade Paris X aponta uma dimensão crítica diferencial em determinadas práticas do teatro contemporâneo, em

que determinados artistas colocam o espectador em confronto direto com as questões tratadas em cena, na reivindicação de um suposto acesso imediato ao “real”. O que ela apontava eu percebia em algumas experiências teatrais feitas entre nós e que colocavam a ênfase na concretização material da presença do ator, do espaço, do objeto e da situação, em oposição à relação mimética, abstrata, do representado com aquilo que representa. Apenas para complementar a resposta à sua pergunta, queria esclarecer que o termo “irrupções do real” foi usado por Hans-Thies Lehmann no livro sobre o pós-dramático. Ele afirma que foi apenas o teatro pós-dramático que explicitou o campo do real como coatuante em cena, principalmente por meio da indecidibilidade entre o tecido simbólico da representação e a realidade empírica da apresentação. Para concluir, queria lembrar que os textos que escrevi sobre o assunto foram recebidos com muitas críticas, especialmente pelos problemas conceituais que a questão do real levanta no teatro. Alguns pesquisadores pontuaram que as tentativas de detectar irrupções do real em cena não passavam de esperança ingênua de acesso direto às próprias coisas, uma espécie de sonho impossível de dispensar a mediação dos sistemas de representação. Hoje percebo com mais clareza que essas críticas, fundamentadas especialmente nas reflexões de Jacques Derrida e, com relação ao teatro, em Philip Auslander e Herbert Blau, já eram indícios de uma nova direção dos estudos teatrais ligada à performance cultural, que recusou diversos pressupostos da arte da performance e se fortaleceu nos anos seguintes.

Qual a diferença entre a *performance art* à qual se dedicava Marina Abramovic e a performance de hoje?

Acho que Abramovic ainda está ligada à fase “heroica” da arte da performance, pois o trabalho dela se inclui na linhagem da antiarte e da crítica à representação. Apesar dos *reenactments* recentes, como a remontagem de *Seven easy pieces*. Mas nas performances dos anos 1980, por exemplo, era evidente a valorização da experiência ao vivo, sem mediação nem repetição, realizada no presente. Não apenas ela, mas Vito Acconci, Gina Pane e Chris Burden defendiam a efemeridade e a independência da atuação em relação à reprodução para se contrapor a dispositivos institucionais como museus e mercado de arte. Eles valorizavam a troca entre *performers* e espectadores,

feita em tempo real, o risco da situação de exposição explícita, o desafio aos limites do corpo, além de acreditarem que o evento performativo era uma experiência efêmera e irrecuperável, que supunha a impossibilidade da repetição. Uma das pesquisadoras de teatro que mais analisou essa tendência foi Peggy Phelan, que defende a performance como uma prática artística específica, exatamente por seu caráter irrepitível, impermanente, que não pode ser reproduzido nem gravado.

A virada aconteceu principalmente quando os estudos culturais, iniciados com a equipe de Richard Schechner na Universidade de Nova York, se consolidaram em vários países do mundo, mais ligados à antropologia e à sociologia do que à arte. Acredito que a performance cultural é a tendência dominante hoje, na prática e nos estudos teóricos, e abarca um campo de estudos bastante ampliado. Porque ao defini-la como ação e repetição, Schechner abre um campo muito expandido, que inclui rituais, atividades esportivas, comportamentos cotidianos, os modos de engajamento social e até mesmo demonstrações de excelência em vários setores de atuação. Baseado nas pesquisas antropológicas de Victor Turner, ele defende o comportamento restaurado como a noção básica dessa linha de estudos, e é taxativo ao dizer que todos os eventos são citações de atos que aconteceram anteriormente. Como vocês veem, é uma concepção diametralmente oposta à de Phelan, que afirmava o caráter irrepitível e impermanente da arte da performance. Para Schechner, ao contrário, ela se confunde com comportamentos comunicativos sempre repetidos acho que uma das pesquisadoras mais interessantes dessa linha é Rebecca Schneider, sem dúvida uma das responsáveis por reinscrever os estudos dessa linhagem em uma cultura da repetição. Ela trabalha com base nas práticas de *reenactment*, recorrentes desde o princípio do século XXI, quando diversos artistas passaram a reproduzir seus trabalhos anteriores a partir da documentação das apresentações ao vivo, como é o caso da própria Abramovic. Em suas análises, Schneider evita as antinomias presença/ausência para assumir o pressuposto de que toda performance é não-original e citacional. E, mais ainda, que é possível relacioná-la a um novo modo de arquivo, que se opõe às formas tradicionais de preservação da memória. Para Schneider, a constituição memorial por meio de documentos materiais é necessariamente falha, pois desconsidera os povos colonizados que se amparam em práticas performativas como a oralidade, a recitação ao vivo, o gesto repetido e o

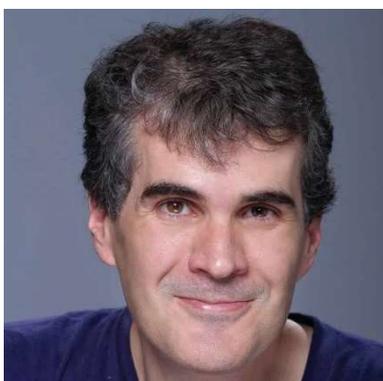
ritual. Por isso, ela faz questão de valorizar modos de arquivo que habitam corpos, lembrando que são sítios em que o passado e o presente negociam a transmissão da memória. Acho que é uma posição política que dialoga bastante com o teatro contemporâneo. Como discípula de Michel Foucault, ela vê as incorporações da memória presentes em atos, testemunhos e encontros como modos capazes de performar ao vivo arquivos contra-hegemônicos.

Como você observa o desenvolvimento da pesquisa em artes cênicas na atualidade, que envolve aportes étnicos, sexuais, identitários etc. Busca-se certo distanciamento quanto a uma perspectiva eurocentrada, em favor de paradigmas que revelam o nosso olhar. Como você dialoga com essas questões?

Eu dialogo com essas questões com certa dificuldade, porque minha formação é outra. Mas tenho a sorte de ter orientandos que me atualizam com suas pesquisas, muitas delas envolvendo os aportes que vocês mencionam. É o caso, por exemplo, do Conrado Dess, que acaba de finalizar sua dissertação de mestrado sobre questões de representação e representatividade, refletindo, entre outras coisas, sobre o movimento chamado de “teatros negros”, que é apenas um dos muitos eixos de mobilização em torno da presença de grupos sociais minoritários na cena dos últimos anos, não apenas teatral mas também política e social. São manifestações de um processo de radicalização da vida cultural que vem do acirramento de contradições históricas da sociedade brasileira, cuja desagregação e crise geral é muito mais visível hoje, com a destruição de direitos civis, a despolitização dos embates, a precarização do trabalho e, principalmente, a prática autoritária da violência e da censura pelo Estado, que se exime da atuação em políticas públicas. Em um texto recente, o José Fernando Azevedo chama isso de desmanche e conclui que o teatro dos anos 2.000 é consequência e resposta ao processo que desencadeou um novo ciclo de politização do teatro no Brasil. E o teatro negro tem sido a frente avançada dessa luta, que dá voz e corpo a sujeitos que sempre foram silenciados. Conrado localiza esse movimento na virada dos anos 2000 e menciona o trabalho de diversas companhias, como Olodum, Cia. dos Comuns, Os Crespos, Coletivo Negro, Capulanas e Coletivo Legítima Defesa, para lembrar apenas alguns. Como você deixou claro na pergunta, esse movimento não se restringe a perspectivas étnico-raciais, mas engloba demandas de outras

minorias que lutam por representatividade, como o movimento LGBTQI+. O que essas manifestações sugerem é que a cena contemporânea tem priorizado perspectivas éticas e políticas, muitas vezes em detrimento da estética. Mas o que interessa de fato é que os grupos subalternizados hoje se manifestam contra o modo como sempre foram mostrados em cena, e começam a construir outros tipos de representação.

A entrevista foi concedida por e-mail. Enviamos as perguntas e ela nos enviou as respostas no dia 30 de agosto de 2021.



Fausto Viana é pesquisador de trajes de cena e professor de cenografia e indumentária na Escola de Comunicações e Artes da USP. É doutor em artes e em museologia e fez pós-doutorado em conservação de trajes e em moda. É autor dos livros *O figurino teatral e as renovações do século XX*; *O traje de cena como documento*; *Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion*; *Os trajes da igreja católica – um breve manual de conservação têxtil* e um dos organizadores dos livros *Diário dos pesquisadores: traje de cena*; *Traje de cena, traje de folguedo*; *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX*; *Roland Barthes e o traje de cena*, dentre outros.
E-mail: faustoviana@usp.br

Felisberto Sabino da Costa: Professor Titular do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP. Trabalha com os temas: dramaturgia e atuação com objetos. Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC/ECA/USP. Realizou estágio de pós-doutorado na Université Sorbonne Nouvelle – Paris III em 2011. Coordenador de O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena.
E-mail: felisberto@usp.br

