



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL REI

COTEA

RICK RIBEIRO

ZEBU: POÉTICAS DO ESPAÇO ALTERNATIVO

Trabalho de Conclusão de Curso –
Apresentado ao curso de Teatro da
Universidade Federal de São João del-
Rei, como requisito parcial para
obtenção do grau acadêmico de
Bacharel em Teatro.

Orientadora: Ana Cristina Martins Dias

São João del-Rei, dezembro de 2021

Dedico este trabalho ao meu querido avô Osvaldo Rodrigues (in memoriam) que me apresentou a Arte através da sua música, me ensinou muito sobre o mundo através de suas filosofias e experiências.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente aos membros do grupo *Perfoda-se* por termos embarcados juntos nessa; Andressa Coin, Bruno Resí, Suzana Arauja, Isa Alves, Laura Resende, Luana Simão e João Lucas. Aos outros colaboradores que chegaram; Ana Marina, Nathalia Cabane e Maria Clara Nardi. Gratidão pela confiança, ousadia e coragem!

Ao público!

À minha amadíssima mãe Adriana Ribeiro e ao meu amadíssimo Pai Ailton Ribeiro por investir em meus sonhos e sempre ser base de incentivo e afeto. Às minhas filhas felinas que partiram, agradeço pelo amor genuíno que será eterno.

Ao querido Marcelo Rocco, pela orientação, paciência, incentivo, carinho e compreensão nesse processo. Pela longa jornada de arte e vida, por ser o que é pra mim!

À querida Ana Dias, pela orientação, por toda paciência, compreensão e auxílio. Pela luz e atenciosidade, pelo aqui e agora.

Aos queridos Paulo Maffei e Juliana Monteiro que colaboraram nesse caminho. À querida Maria Clara Ferrer, por aceitar participar da conclusão dessa travessia.

À EPAMIG por permitir o uso do espaço no espetáculo, aos profissionais e vaquinhas que nos receberam tão bem.

Aos professores do curso de Teatro pelas reflexões e práticas durante o trajeto até aqui.

Ao Grupo Transeuntes que foi formação, embrião e indissolúvel para essa realização.

A todos os meus amados amigos presentes e entusiastas para essa conclusão.

Agradeço a mim mesmo, por ser do jeito que sou, absurdamente inconstante, porém sempre progressivo.

Agradeço a Coordenação do Curso de Teatro e ao Departamento de Artes da Cena.

À Universidade Federal de São João Del-Rei,

Agradeço às bênçãos e magias concedidas a mim, que me auxiliaram diante as dificuldades.

Aos oráculos, estrelas e elementais da natureza.

À Deusa Mãe e Deus Pai em todas as suas faces!

ZEBU: POÉTICAS DO ESPAÇO ALTERNATIVO

Rick Ribeiro

Resumo: Este artigo de Conclusão de curso analisa algumas noções de performatividade, tendo a espacialidade cênica contemporânea como foco do trabalho. A escolha do *Grupo Perfoda-se* pela utilização do espaço alternativo como mote para a criação e realização do espetáculo *Zebu*, desencadeia e justifica nossa investigação, realizada a partir dos estudos do Teatro Ambiental de Richard Schechner, bem como de outras teorias da adoção de uma perspectiva ligada à renovação espacial, que visa romper com a lógica convencional do palco à italiana, assim como a própria noção de "Edifício Teatral". Pretende-se ainda apontar a relação do espaço com o evento cênico e seu efeito como elemento cocriador da encenação. Por fim, esse material também investiga como o acontecimento teatral do espetáculo analisado é sustentado pela troca e coparticipação entre público e performers na construção da obra.

Palavras-chave: Espaço Cênico; Performatividade; Arte da Performance; cena participativa.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho analisa o espetáculo *Zebu*, realizado pelo *Grupo Perfoda-se*, nos dias 5 e 6 de julho de 2019, e que tem como enunciado as perspectivas do comportamento de rebanho.¹ O evento cênico, de linguagem performativa, foi realizado em espaço alternativo, mais especificamente em um curral,² e leva em consideração os estudos do Teatro Ambientalista (1994), do teatrólogo Richard Schechner. O trabalho também analisa o acontecimento cênico sustentado pela participação do espectador. Tal premissa nos aproxima das proposições *artaudianas* justamente pela diluição da divisão palco/plateia, utilizando espaços não-tradicionais, e fomentando a ideia de desterritorialização da convenção teatral.

Como mote para a criação do espetáculo, o grupo partiu de uma imagem metafórica: um “gado de duas pernas”. Nossa intenção, com o uso da mesma, foi refletir sobre o comportamento de rebanho e demais noções pertinentes ao campo da coletividade massificada. O comportamento de rebanho parte de perspectivas morais dominantes e causa

¹ O *Grupo Perfoda-se* originou-se no ano de 2018 na Universidade Federal de São João del-Rei com alunos do Curso de teatro, com o objetivo de criar o espetáculo *Zebu*. Ficha técnica do espetáculo: Direção: Rick Ribeiro. Produção: Ana Marina, Luana Simão, Isabela Alves, Nathália Cabane, Maria Clara Nardi e João Lucas. Figurino: Rick Ribeiro. Sonoplastia/performer: Bruno Resí. Performers: Rick Ribeiro, Andressa Coin, Suzana Araújo. Colaboração Dramatúrgica: Luana Simão. Colaboração Geral: Ana Marina e Laura Resende.

² Trata-se do curral do curso de Zootecnia- EPAMIG, localizado no Campus Tancredo Neves - UFSJ

sintomas como a alienação e domesticação. Para tais afirmações nos baseamos na obra “Genealogia da moral”, de Nietzsche (1887), que considera o humano de rebanho ausente de crítica e dominado por uma moral que causa a subserviência do *Status quo*. Um reflexo do nosso comportamento de rebanho na atualidade, são, por exemplo, as *fake news*, que nos revelam uma sociedade que renuncia em pensar por si mesma e prefere estar sob a sombra dos prognósticos das ditas notícias multiplicadas nas redes sociais. As crenças nessas informações são um dos males que evidenciam o nosso arrebanhamento, arrebanhamento este que se estende para além das mídias virtuais e abrange vários outros comportamentos de adestramento e alienação.

Cercas e arames invisíveis nos impedem de fruir, afetar e existir. Esses encarceramentos podam os sentidos e agem incessantemente sobre os desejos, hastes, estômagos, vulvas, cérvices, veias e virilhas. Como o boi que se apaixona pelo seu dono, o gado humano aprende a ruminar sua culpa e desejar seu adestramento, submetido a ser mais um organismo anestesiado na vara da vida normal. Essa é a concepção cênica do espetáculo *Zebu*, que se pauta na provocação ao abordar tais questões, possibilitando reflexões acerca das nossas viseiras e cabrestos.

A partir dessa ideia, o grupo se propôs a incentivar outros modos de percepção do tema no espectador, para além da lógica predominante ligada à pregnância do texto, que em algumas práticas pode ter como fator o discurso verbal e textocêntrico. A hipótese era incentivar uma escritura cênica com outros modos de percepção que renunciavam à narrativa linear e à estrutura rígida de separação entre público e cena. Sob este prisma, o contexto do espetáculo pode ser melhor analisado a partir do fazer teatral contemporâneo; mais especificamente, a partir da influência da arte da performance no teatro.

Nossa investigação se inicia pela configuração de um novo gênero no teatro, feito a partir dos anos 1970. Tal informação nos é possível graças à pesquisa genética, desenvolvida pela autora Josette Féral que, em seu livro “Além dos Limites” (2015), articula as noções de teatralidade, performatividade, performance, presença e interculturalismo.

Durante o processo criativo, o grupo, em comum acordo, optou pelo uso da linguagem teatral contemporânea. Essa escolha se baseou na premissa de que a linguagem contemporânea nos permite, de certa forma, trabalhar com a noção de que

a escrita cênica não é mais hierárquica e ordenada; ela é desconstruída e caótica, ela introduz o evento, *reconhece o risco*. Mais que o teatro dramático, e como a arte da performance, é o *processo*, ainda mais que o produto, que o teatro performativo coloca em cena (...) (FERAL, 2015. p. 124, grifos da autora)

Embora Féral não proponha uma superação do drama, e sim uma ampliação, o teatro performativo é outra coisa, e não no sentido que supera algo; sendo assim, o gênero de teatro performativo pode ser percebido na proposta do espetáculo *Zebu*, que tem como objetivo ampliar as percepções da cena através da construção de uma cena desviante, com a tentativa de provocar uma mobilização mais intensa na reconstrução dos sentidos por parte do espectador na obra.

Essa noção de desterritorialização do drama e recusa do texto como mote principal da cena, desloca-se a um momento anterior ao movimento do teatro performativo. Como nos aponta Cassiano Quilici (2004), “em Artaud há também a clara consciência de que a cena se constitui com uma linguagem específica, distinta do texto dramático” (QUILLICI, p.194).

Dessa forma, a fim de elucidar a questão central dessa pesquisa acerca do espetáculo, é necessário já de início pensar em uma proposta imersiva no espaço alternativo, em que o espectador está dentro, e não à parte, e que difere do espaço neutro das convenções de edifício-teatro, que, em alguns casos, pode ter como objetivo principal a construção de um espaço-tempo integralmente fictício. Para nos ajudar com a questão posta, contamos com o auxílio teórico de Richard Schechner que, em seus estudos acerca do Teatro Ambiental (1994), nos apresentou a ideia que no teatro ambientalista pretende “rejeitar o espaço convencional e buscar no próprio evento uma definição orgânica e dinâmica do espaço” (SCHECHNER, 1994, p.51), que calabora para pensarmos no espaço alternativo como elemento cocriador no evento cênico e também lugar de coparticipação entre público e performers.

A fim de compreender a zona performática em que *Zebu* está inserido, evidenciamos as contribuições de Renato Cohen que, em seu livro “Performance como linguagem” (2002), nos auxiliou a compreender a espacialidade da arte da performance e do teatro que se beneficiou desse movimento artístico:

É importante falarmos da relação espaço-tempo, já que definimos a *performance* como uma função desta relação; podemos entender a determinação espacial na sua forma mais ampla possível, ou seja, qualquer lugar que acomode atuentes e espectadores e não necessariamente edifícios-teatro (a título de exemplo, já foram realizadas *performances* em praças, igrejas, piscinas, museus, praias elevadores, edifícios etc.). (COHEN, 2002, p.29, grifos do autor)

Em relação às palavras de Cohen, cabe dizer que a recusa ao palco tradicional na montagem *Zebu* não se deu apenas pelo desejo de transpor o teatro para espaços inusitados; neste caso, o *Grupo Perfoda-se* buscou a participação do público na encenação, extrapolando

a relação tradicional entre palco e plateia.

Com o material teórico reunido até aqui, fechamos nossa introdução, destacando, brevemente, a influência da arte da performance no teatro, e algumas noções breves acerca da espacialidade contemporânea. A reflexão sobre o espaço da cena do objeto analisado levanta questões acerca da apropriação e ocupação dos artesãos do espetáculo com a dimensão concreta e real do espaço arquitetônico. Também soma na reflexão os possíveis devires com a participação dos espectadores no evento cênico.

ESPAÇO CÊNICO

Para compreendermos a noção de espaço alternativo e seu uso no espetáculo *Zebu*, é necessário compreendermos, ainda que brevemente, o paradigma do espaço teatral moderno ocidental. Tal paradigma ocupou um lugar hegemônico nas artes do espetáculo desde os séculos XVIII e XIX, perpassando a primeira metade do século XX, e permanecendo referência fundamental à sala italiana em encenações tradicionais. Uma das principais questões que podem justificar o motivo pelo qual esse paradigma sobreviveu por tantos anos se deve, primordialmente, à eficiência técnica que esse modelo de utilização do espaço nos permite, principalmente quando relacionado aos elementos de cenografia, iluminação e sonoplastia.

No entanto, apesar da hegemonia do espaço à italiana e da caixa preta, a discussão e a experimentação de outras possibilidades de representação, por meio de espaços alternativos, são realizadas por vários grupos e encenadores ao longo do século XX. A tendência é presente até o momento atual, inclusive se estruturando como identidade de alguns grupos, como por exemplo: Teatro da Vertigem, *Living Theatre*, *Performance Group* entre outros. A indagação da relação de frontalidade entre público e plateia vem sendo questionada e estimulando outras formas de reterritorialização do espaço teatral.

Pavis (1990) considera que o espaço deve ser ocupado pelo público (plateia) e por atores e atrizes durante a apresentação de uma peça. A partir da premissa de Pavis (1990), o espaço cênico seria o local onde evoluem os atores e atrizes, diante um público, ao desempenhar suas performances. Em alguns casos os performers utilizam a própria plateia como desdobramento cênico e/ou espacial. Em síntese, espaço cênico, seria uma “área específica de atuação”.

Pensar o espaço alternativo como base para a composição cênica, é, em certa instância, pensar na renovação da utilização espacial. Tal pensamento encontra confluência na proposta

de concepção espacial usada para o espetáculo *Zebu*. É de extrema importância levarmos em conta o pensamento de Antonin Artaud em sua obra “O teatro e seu Duplo” (1999), justamente por ter sido um dos pioneiros na compreensão da noção de renovação espacial, na década de 1920. Sua proposta implicava diretamente na relação entre palco e plateia, incluindo também novos espaços cênicos não-tradicionais:

Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação. Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o ator, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela. Esse envolvimento provém da própria configuração da sala” (ARTAUD, 1999, p.110)

Uma das razões pelas quais Artaud não conseguiu colocar suas ideias de espaço alternativo em prática, se deveu à “grande dificuldade (...) de achar o galpão, a usina ou a capela desativada, dentro de Paris, e num bairro acessível ao público” (ARTAUD 1999, p.76/77). Apesar dos empecilhos que Artaud teve em sua época, principalmente devido às suas condições financeiras, seus objetivos se efetivaram como um *entourage* para a segunda metade do século XX.

ENTRE TEORIA E PRÁTICA: ESPAÇO ESTÉTICO, ESPAÇO POLÍTICO

O curral utilizado para a concepção e apresentação do espetáculo em questão é gerido pela Epamig. Este espaço é usado pelo curso de Zootecnia, e está localizado no Campus Tancredo Neves, Universidade Federal de São João del-Rei. A partir da escolha e diálogo com a Epamig, nesse espaço nos foi possível desenvolver e realizar o espetáculo e suas interfaces com a performance. A escolha do espaço suscita ainda a discussão relacionada à desterritorialização da cena teatral, confrontando o segmento das produções realizadas em espaços convencionais, ditos “apropriados“. Tal ação nos possibilita ainda colocar, não em xeque, mas em choque, os tabus, julgamentos e estigmas que são lançados nos espaços rurais.

O curral, por ser um local de pesquisa e produção agropecuária, possui práticas cotidianas como produção de leite, alimentação de bovinos e manutenção da saúde dos animais. Em relação ao espaço físico, nota-se algumas delimitações: 1 - Os “cochos”, área coberta onde é fornecido o alimento para os animais. 2 - Local onde se situa a ordenhadeira elétrica, que nos foi vetado para o uso, por questões evidentes relacionadas à higiene sanitária e controle biológico. 3 - Local utilizado para a vacinação dos animais, intitulado “tronco”: um espaço intencionalmente muito estreito, para que o gado fique o mais imóvel

possível. Há nele uma balança para conferência de peso. O espaço é completamente delimitado por cercas de tábuas para separar os bezerros das vacas adultas. Não é raro passarmos e ouvirmos os bezerros *mugirem* em direção às vacas.

Para o transporte dos animais há um embarcador. Os animais são “tocados” para dentro dos caminhões que os levam. O transporte estaciona, o condutor desce para tomar um café. Seu café é servido em meio ao esterco, devido ao tempo que os animais passam naquele local. Por fim, destaco a sonoridade desse espaço, em que diversos sons se confundem: há o barulho da cerca elétrica que opera em um som linear; há os mugidos de diferentes intensidades; ao fundo, mas não muito distante, sai o som de um rádio, misturando-se com o som dos *canzis*, artefato usado para prender no pescoço dos animais; há também o som das porteiros, abrindo e fechando, complementando assim a ambientação sonora do espaço.

Abaixo, apresento o espaço por meio de imagens:



Foto: Luana Simão -Na imagem está o tronco, local de tratamento veterinário.



Foto: Rick Ribeiro – área ampla retangular onde localizam os “cochos”

Como pode ser lido na legenda, na primeira figura exibida está o “tronco”, local usado para causar imobilidade aos bovinos, a fim de realizar tratamentos veterinários. A partir da segunda imagem podemos ter a dimensão do espaço e dos “cochos” citados, onde os bovinos se alimentam em meio ao solo coberto de esterco. Este curral foi um elemento primordial para o desenvolvimento do processo criativo. Foi a partir dele que pudemos utilizar a noção de espaço alternativo, contemplando uma arquitetura e toda a sua subjetividade como elementos estéticos da obra. Deste modo o ambiente, assim como sua ambientalização, é um elemento decisivo para nosso ponto de partida na construção do espetáculo.

A construção dramaturgica foi desenvolvida *para e com* o local. Constata-se que, dessa forma, seria possível encenar esse local expondo todas as suas qualidades políticas, sociais e culturais, mostrando que o que interessa não é apenas a reprodução simbólica do espaço, mas também dar luz à realidade inerente do local :

Esse teatro de vivências e situações públicas não pretende, evidentemente, representar alguma coisa que não esteja ali. Ao contrário, a tentativa é de escapar do território específico da reprodução da realidade para tentar a anexação dela, ou melhor, ensaiar sua *apresentação* sem mediações. (FERNANDES, 2010 p.85)

Nesse sentido, destacamos que o espaço é também a cena em si. Assim, espaço, nesse caso, não seria apenas um lugar neutro de transposição cênica de uma realidade, mas seria, de fato, um componente capaz de operar uma esfera poética com o aporte da realidade

concreta que o espaço oferece. No entanto, podemos pensar que há uma recepção cultural que, embora acolha as suas narrativas, ainda o rejeita na sua forma física e crua na produção artística.

Há um imaginário que é logo acessado quando nos referimos aos espaços rurais. A “comunidade artística”, por exemplo, muitas vezes estabelece que os espaços rurais tão somente se atrelam ao campo da cultura popular. No entanto, a partir dessa representação popular, foi possível ampliar e contrastar para além dessa ideia a fim de desvelar outras cargas semânticas do espaço, como adestramento e encarceramento. O espetáculo *Zebu* mostra o lado B da subjetividade das memórias desses territórios, enfatizando uma ocupação artística a partir do espaço criando uma experiência efêmera e temporária no local.

O ESPAÇO E O PROCESSO:

As questões relacionadas ao uso do espaço cênico se aproximam da noção de “Teatro Ambiental” (1994), cunhado por Richard Schechner, mais especificamente com o capítulo “Os axiomas para o Teatro Ambientalista”. Seu conceito, *found place*,³ se difere da ideia de espaço transformado que, no caso, busca a neutralidade do espaço como mote para o processo de transformação de um espaço-tempo integralmente fictício. Em nosso caso, a ideia de *lugar encontrado* se exemplifica a partir do processo criativo do *Grupo Perfoda-se*, na Montagem *Zebu*. A ideia do uso desse conceito, para nosso evento cênico, se deve ao fato de Schechner considerar que o *lugar encontrado* negocia com a concepção de teatralidade do espaço para realizar a experiência poética. Nesse caso, para que esse encontro se realize é necessária uma consonância com os elementos que compõem o ambiente proposto, com intuito de potencializar suas características próprias e dialógicas à contribuição da cena.

O *lugar encontrado* se identifica no início do nosso processo criativo, em que as nossas rotinas de criação se misturavam com a rotina dos animais e trabalhadores do local, tendo um espaço compartilhado. Antes de chegar de fato ao andamento espetacular com a chegada dos elementos teatrais tais como texto, elementos cênicos externos, partituras, sonoplastia e outros, foi necessário entendermos os primeiros contatos, possibilitando-nos reconhecer as potências que o espaço oferecia, a partir da premissa de que há “uma relação viva entre os espaços do corpo e os espaços através dos quais o

³ Found-place, conceito cunhado por Richard Schechner na sua obra “Six Axioms for Environmental Theatre.”(1968) Que quer dizer espaço encontrado ou descoberto.

corpo se move. [...] Os exercícios com o espaço constroem a partir do pressuposto de que tanto os seres humanos como o espaço estão vivos”. (SCHECHNER, p.19, 1994).

Nos exercícios, trabalhamos o diálogo entre corpo e espaço, experimentando a composição e dimensão plástica dos corpos com o local, explorando o estranhamento de corpos humanos ocupando tal lugar de imobilidade e adestramento. Utilizamos, ainda a iluminação já existente no ambiente, uma lâmpada instalada no local que tinha funcionamento de fotocélula. Tudo foi considerado para a criação da atmosfera do espetáculo. A sonoridade, por exemplo, manifestada por meio dos ruídos das portas de madeira e canzins, foi um aspecto da musicalidade do ambiente que pudemos aproveitar. Destaco ainda os exercícios de confiança entre o grupo e o local, como por exemplo o exercício de sensibilidade, em que um membro tinha a visão tampada e outro era responsável por conduzir e locomover a pessoa no espaço apresentando as características como formas, temperatura, dimensões e texturas. Este exercício, entre outros que buscavam explorar os aspectos sensoriais, nos mostrou um grande potencial de familiarização com o espaço, uma vez que reconhecer as características físicas e sinestésicas desse espaço se faz primordial:

Mover-se através do espaço, explorá-lo de distintos modos. Senti-lo, vê-lo, falar com ele, esfregar-se nele, ouvi-lo, fazer barulho com ele, fazer música com ele, abraçá-lo, cheirá-lo, lambê-lo. Deixar que o espaço faça coisas: que o abraçe, que o agarre, que o mova, que o empurre por todos os lados, que o suspenda, que o esprema [...] (SCHECHNER, 1994. p.87).

Abaixo, daremos um salto para a análise de cenas de *Zebu*, considerando a tríade: performers, espectador e espaço como componentes do acontecimento cênico. Para tal análise, serão realizados recortes de cenas do espetáculo a fim de evidenciar o uso do espaço e os desdobramentos para a discussão.

O ESPAÇO CÊNICO ESTENDIDO: “MANEJO DO REBANHO”

O evento cênico começa na espera. Os caminhos que levam ao curral fazem parte do espetáculo. Nossa ideia se baseou na possibilidade de ampliar os espaços que chegavam até o curral. Esse caminho também nos traz os rastros e contribuição de nosso enunciado da perspectiva de rebanho. Para além da ideia de ter esse local de encontro para ajudar o público a se localizar mais próximo do curral (que está situado distante dos espaços mais utilizados e conhecidos pela maioria dos frequentadores do Campus Tancredo Neves), a espera pelo momento de se dirigir ao local do evento já é o espetáculo “acontecendo”. Para isso elegemos a espacialidade em frente ao Prédio das Artes Aplicadas como lugar

de encontro e do início do espetáculo.

A ação acontece na estrada de terra que liga o lugar de encontro com o curral através da performance de Bruno Resí e João Lucas, que tinham ação condutora itinerante ao puxarem uma carroça com mesas de madeiras, crânios e ossos de animais com uma caixa de som instalada nessa estrutura que reproduzia sons com relatos do grupo gravados durante o processo criativo. Em analogia à prática rural em que o rebanho é “tocado” para o curral, o percurso da estrada que tinha como paisagem as pastagens e cercas foi acentuado através do deslocamento dos espectadores que acompanhavam os performers. Sob essa ótica, os espectadores atuantes viam os deslocamentos do outro e ocupavam o lugar de serem visto para efetivação dessa cena.

A OCUPAÇÃO DO(S) ESPAÇO(S): “ENTRE CERCAS”

Nesse momento, proponho refletirmos sobre algumas situações do Espetáculo *Zebu* que ocorreram no curral, após o deslocamento inicial. Trata-se da ocupação do curral pelo grupo *Perfoda-se* e pelos espectadores, propondo portanto uma relação de atuantes na ocupação desses espaços. Ali almejava-se experimentar a noção de que “o uso ambiental do espaço é fundamentalmente colaborativo, a ação flui em várias direções sustentada apenas pela cooperação entre performers e espectadores” (SCHECHNER, 1994, p.39).

Tal ideia propicia a reflexão acerca do uso do espaço cênico como parte estética da ação performada, isto porque a fisicalidade do espaço é um elemento estético constituinte para colocar o espectador como atuante, ainda que mediado pelos performers, de modo a reconfigurar o evento teatral e seu pacto com o espectador. Após o prólogo “levando o rebanho”, os espectadores são orientados a adentrar o espaço por uma porteira de madeira. Situado na lateral do curral, trata-se de um lugar que dá acesso à área de alimentação, produção de leite e tratamento veterinário.

Nesse espaço retangular, com cercas de tábuas pelas laterais, havia uma instalação no centro: uma “bolsa de sangue” com escalpe gotejando o líquido vermelho em uma bacia de alumínio. Toda a ação acontecia tendo como sonoridade o barulho ocasionado pela cerca elétrica. A ação prossegue com a performer condutora Suzana separando o público em dois grupos, denominados “Grupo Boi”, que é levado até o “bezerreiro”, e “Grupo Boiadeiro”, que é colocado próximo à ordenhadeira elétrica. É válido observar que a escolha para separação dos grupos foi arquitetada pela leitura da performer sobre os espectadores na cena. O grupo Boi assume espacialmente toda a precariedade animalésca. Essas pessoas estão submetidas a aglomerações, precisam manter-se em pé em um espaço

mínimo, considerado sujo e inabitável. Já o segundo grupo tem acesso a assentos, configurando-se como o grupo que ocupava um lugar de privilégio e supostamente limpo. Entre os grupos haviam os performers desempenhando suas ações na área maior em que estão os cochos.



Foto: Rodrigo Alcântara. Performer: Rick Ribeiro.

Na figura acima, vê-se a atuação do performer Rick Ribeiro. Na lateral esquerda da fotografia é possível perceber a disposição espacial do “Grupo Boiadeiros”. Como já mencionado, eles se encontram em uma área restrita e com assentos. Diferentemente do “Grupo Boi”, esse grupo está em um local limpo e com uma estrutura de alvenaria.

Na página seguinte, a imagem mostra em primeiro plano a performer Andressa Coin que encena voltada para o público encarcerado no bezerreiro. Este grupo encontra-se de pé, em um espaço mais incômodo e em meio ao esterco. O espetáculo em nenhum momento assume uma quarta parede, pois acredita-se que é evidente que nesse momento o público assume dupla frontalidade, nos salientando a busca de uma experiência flexível e cambiável das relações entre o público e a cena, e o quanto esses dois últimos podem se estreitar e distanciar no espaço cênico. Essa disposição espacial salienta que: “a cena desloca-se do palco (ponto focal de uma única sequência de uma única narrativa) e ocupa espaços poligonais, transitórios das ações simultâneas, provocando recepções múltiplas, com recortes particulares”. (COHEN, 2006, p.109)



Foto: Aícia Antonielly. Performer: Andressa Coin.

Até aqui, podemos dizer que a ocupação dessas três áreas de atuação pelos grupos Boi, Boiadeiro e pelos performers, traz como pressuposto a possibilidade de agregar percepções cênicas variadas. Sobre a perspectiva de diferenciação de fruição da experiência estética, destacamos que:

A performance que usa multifocos não irá atingir todos os espectadores da mesma forma. As reações podem ser afetivamente incompatíveis umas com as outras, porque um espectador juntará os elementos de uma forma diferente do que a do homem sentado ao seu lado (SCHECHNNER, 1994.p. 58)

O conceito de multifoco se aproxima do uso cênico do espaço alternativo em *Zebu*. Nosso trajeto cênico, desde a divisão dos espectadores entre *grupo Boi* e o *grupo Boiadeiro* até a atuação dos performers, evidencia que esses dois polos de espectadores têm percepção diferente da cena. O *Grupo Boiadeiro*, por estar sentado em fila única, consegue ter uma visão mais ampla, além de escutar melhor os sons. É ainda esse grupo de espectadores que possui a percepção dos acontecimentos sem muito esforço, sendo quase cúmplices silenciosos, porém atentos. Por outro lado, o *Grupo Boi* tem uma experiência teatral que evoca movimentos e deslocamentos necessários devido à localização de seus integrantes. Eles precisam ver por entre as frestas das cercas de tábuas e precisam, mesmo que sem querer, compartilhar suas reações com os demais que o cercam. Portanto, a separação dos grupos, logo no início do evento, tem uma ideia de

percepção cênica não hegemônica. Mesmo considerando-se que toda experiência cênica seja individual, independente de gêneros, linguagens e/ou objetivos estéticos, é importante salientar que o uso do espaço arquitetônico na cena analisada parte da ideia de possibilitar experiências diferenciadas na recepção como proposta de ocupação espacial.

O ESPAÇO E A POÉTICA DO RISCO: “O ABATE” E “O BANQUETE”

Na cena “O Abate”, os diferentes grupos são desfeitos, assim como as barreiras que delimitavam os espaços. A partir desse acontecimento cênico a cena se expande e o limite, que já era tênue entre espectadores e performers, é rompido. A cena “O Abate” acontece no tronco. Antes da cena, nesse lugar específico, os performers ocupam os espaços em que os espectadores se encontram. A área do desdobramento da atuação dos performers se dá em meio ao uso do espaço arquitetônico, expandindo sua área de atuação.

Após a ruptura das delimitações da área dos performers e dos espectadores, os performers passam a se locomover por entre cercas e porteiros, e a desempenhar ações que acontecem em cima da cerca, por detrás dela, assim como por entre a plateia. Os performers, nesse caso, buscam o jogo com os espectadores. A forma como essa participação é solicitada acontece de modo incisivo, operacionalizando uma atmosfera violenta e pulsante. Alguns dos espectadores são conduzidos pelos performers para adentrar o local que é intitulado como tronco, já os outros espectadores restantes são orientados pelos contra-regras para ocupar as entradas nas laterais do local onde os espectadores estão encarcerados nesse espaço inédito no espetáculo. Segue uma imagem desse momento:



Foto: Alcía Antonielli

Na figura é possível ver os performers Suzana Araújo, Rick Ribeiro e Andressa Coin e os espectadores encarcerados no local inédito. Nessa sequência o público se vê apertado em um corredor escuro delimitado por tábuas e os performers também adentram esse local. Os espectadores são encarcerados dentro de uma chacina que utiliza da carga semântica do local para a cena, pois as ferramentas de imobilização e adestramento desse espaço contribuem para a experiência teatral. Na cena em questão, a performer Andressa Coin, após a sua ação de euforia em meio aos espectadores aglomerados, se pendura pelas pernas, com a cabeça em pêndulo para baixo. Alguns metros à frente há os mecanismos de imobilização onde se encontra a performer Suzana Araújo. Esta está presa no instrumento de imobilização.

O uso desse espaço, o tronco, e do curral como espaço cênico busca colocar os espectadores como atuantes e efetivadores da obra. Neste momento podemos entender a busca por uma dimensão ritualística no espetáculo, em que é solicitado aos espectadores a posição de participação. Essa ideia de uma participação mais efetiva se apoia no que Antonin Artaud aspirava para o seu Teatro Ritual:

Os ritos não operam com a divisão palco-plateia, mas com diferentes níveis de participação num acontecimento. Se há aqueles que conduzem o desencadeamento das ações, em função de um saber que os diferencia, os demais não estarão ali apenas para ver, ouvir ou “ler” o que lhes será apresentado. Deverá haver uma predisposição outra de “coparticipação”, uma mobilização corporal mais intensa, uma predisposição ao risco. (QUILICI, 2004 p.194.)

É sobre essa predisposição ao risco que os performers e espectadores se encontram, acessando o imprevisível nesse confronto em que os corpos experimentam as mais diversas sensações nos espaço, ideia que se exemplifica nas características da cena mítica:

[...] muitas vezes amplificada por situações de risco, fora do contexto da “representação” colocam o espectador, e o próprio atuante, numa confrontação mítica, ritualística com a obra, descartando a mera observação estética, a segurança do distanciamento. (COHEN, 2006. p. 103)

Nessa cena específica pode ser evidenciada que a predisposição ao risco é lançada tanto para os espectadores como para os performers que, de modo geral, não estão no lugar seguro do distanciamento: as linhas extintas da divisão palco/plateia abrem margem para o lugar do espontâneo e imprevisível, de modo que novas ações não-prévias podem ser geradas nessa confrontação.

Retornando para a cena “ O Abate”, há uma luz geral vermelha, que foi aprimorada com o próprio refletor do local. Ela então se apaga provocando um blackout. A iluminação dentro do tronco é feita por uma luz cambiável, controlada por outro performer. O performer que assume a luz do tronco, assume também o estado de adestrador. A luz oscila, a fim de causar uma sinestesia nos espectadores que, por alguns momentos, até conseguem ver o que acontece com os performers e o local. Em outros momentos a percepção visual é substituída pelo breu e a sensação de encarceramento e aglomeração, fazendo com que a sensação dos deslocamentos entre os corpos seja evocada. A luz volta a ficar fixa, a paisagem sonora é composta por ruídos vertiginosos e sons de lâminas mecânicas que se misturam aos grunhidos dos performers e aos sons da alavancas utilizadas na arquitetura de imobilização, como podemos ver na imagem abaixo:



Foto: Samantha Magalhães

Na figura é possível ver o performer que assume o estado de adestrador e a performer presa nas engrenagens de imobilidade. Também é possível ver os espectadores participantes, principalmente o espectador que, sem nenhum acordo prévio, assumiu a iluminação cambiável, manipulando a lâmpada.

Nesse sentido os espectadores podem oferecer combustível para a cena pela sua interação com o que está não apenas adiante, mas de fato no meio da cena, seja pela sua postura inflamável ou ignífuga, podem acrescentar novas camadas cênicas. Além da interferência do espectador na iluminação, o receio e/ou interesse dos espectadores alimenta a ação; as reações, o constrangimento, os diálogos verbais e gestuais entre performer e espectador, as interferências no movimento do espaço e outras ações foram geradas nesse jogo. Por esse ângulo, a cena é dilatada, não existindo o lugar seguro da transposição exata do ensaio. O público, no caso, tinha margem para ser “arredio” e até mesmo encontrar a sua fuga se quisesse. Esse risco inerente se enfatiza por gerar uma cena porosa, a partir da ideia de que “a participação anula o destino e a sorte e devolve ao drama sua incerteza teatral original ao introduzir elementos que não estão ensaiados no suave campo da representação” (SCHECHNER, 1994, p. 62).

“O BANQUETE”

A cena “O banquete” ocorre logo em seguida à cena “O abate”. Nessa cena em questão o público também é convidado a ser participante da obra. Os aspectos que diferem das outras cenas aqui descritas e analisadas, é que o banquete objetiva uma grande espiral a ser engendrada, havendo possibilidades de comunhão maior entre os participantes e performers. Na cena anterior, apesar do recorte aqui feito da confrontação do espaço cênico no local de adestramento, parte dos espectadores experienciavam a mesma a partir de um lugar externo. Já “O Banquete”, que acontece na área central mais ampla do curral próximo aos cochos, os “convidados” integram uma mesa centralizada no meio sobre os estercos dos animais. Há bancos em volta da mesa, que é (com)posta com ossos e crânios de bois, grande quantidade de talheres, taças com líquido vermelho remetendo a sangue, velas e pratos com uma refeição parecida com vísceras, além de algumas frutas.

Na cena, que faz referência à pintura “A última Ceia”,⁴ o performer Rick Ribeiro usa uma coroa de arame farpado, com seu corpo centralizado à mesa, dando início ao rito; as performers Andressa e Suzana estão nas laterais da mesa; grande parte dos espectadores sentam-se junto aos performers na mesa, outros se encontram de pé, em uma dimensão circular. Os performers comem e compartilham a comida com os demais, havendo, então, uma evocação ritual pela composição do sincretismo plástico e a partilha dos alimentos e reações. Há margem para levar o público a um estado de desconforto, por estar imerso em condições opostas: alimentação e espaço escatológico e a posição de exposição na ocupação espacial horizontal e circular. Portanto essa ocupação espacial sem delimitações possibilita pensar que:

Uma vez que se abre mão dos assentos fixos e da bifurcação do espaço, novas relações são possíveis. Contato corporal pode acontecer naturalmente entre atores e atrizes e a audiência; níveis de voz e intensidades da interpretação podem ser muito variados; uma percepção de experiências compartilhadas pode ser engendrada. Mais importante: cada cena pode criar seu próprio espaço, seja se contraindo para uma área central ou pequena, ou se expandindo para preencher todo o espaço disponível (SCHECHNER, 1994, p.49)

É exatamente o que ocorreu na experiência do banquete, em que havia microrelações, diálogos e ações em áreas descentralizadas, além de diálogos com espectadores específicos. O espaço, apesar de amplo, é delineado por ondulações em ações maiores espetaculares intensas e ações intimistas e contraídas que preenchem todo o espaço. Abaixo uma imagem da cena:

⁴ Obra do pintor renascentista Leonardo da Vinci, criada em 1495-1498.



Foto: Rodrigo Alcântara

Na figura vê-se a performer Suzana oferecendo alimento para um espectador, que, no caso, aceita a proposição. É válido dizer que nessa cena há os espectadores que aceitam a proposição e os que negam, ambas as situações oferecem improvisos por parte dos performers.

Além disso, é válido enfatizar que, embora a ocupação espacial apresente uma característica ritual e participativa, nos permite aproximar da noção de que “no teatro ambientalista há infinitos graus de atenção, gradações sutis de movimento. A experiência de ser um espectador, se você deixar entrar, não é suave, mas uma montanha russa. (SCHCHNER, 1994, P.19). De fato, seria presunçoso afirmar que os distanciamentos e enquadramentos são descartados, pois isso afere ao sujeito que pode escolher estar fora, mantendo o olhar do distanciamento, mesmo que esteja ocupando o espaço. Os graus maiores e menores de envolvimento, assim como a disposição de não se envolver propriamente como elemento de interferência e colaborador mais direto na cena, são válidos na discussão da ocupação dos espaços.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, mas sem querer esgotar o assunto, entendemos que essa prática teatral que tem como escolha o uso do espaço alternativo, suscita muitas interrogações acerca das razões e motivos de tal escolha, mas a principal pode ser que, ao colocarmos a cena como um lugar de vivência, evento e ritual, estamos afirmando ser o Teatro não um fim em si próprio, mas o meio. O meio de descoberta de novas linguagens, em que a linguagem efêmera do espetáculo analisado pode ser autônoma, sem se manter refém de linguagens pré-estabelecidas.

Além disso, é válido enfatizarmos que essa reflexão opera a partir da visão do autor sobre a prática do espetáculo *Zebu*. Percebemos que a ausência de depoimentos e *feedbacks* do público traz uma lacuna que poderia ter enriquecido esse trabalho. Embora algumas discussões de recepção não integrem parte desse escopo, essa reflexão converge para a opção espacial como potência de discussão que vincula o espaço cênico como uma esfera fundamental no Teatro contemporâneo. Se o espaço cênico é considerado o local de desdobramento por parte dos atores na tradição moderna, podemos pensar que o espetáculo que se efetiva com a interação entre o público e os atores, aponta que a construção do espaço cênico ganha complexidade e desdobramentos não territorializados completamente. Dito isto, não se trata de substituir as convenções, mas sim ampliar os espectros de ação das Artes da Cena.

O espetáculo analisado foi espaço para algumas indagações que para mim são incipientes, um espetáculo de um fim impactante, em que não se sabe se aplaude ou se quer aplausos, se se vai embora ou se fica buscando entender qual é o acordo para esse Teatro. Parece-nos que, se a convenção das palmas se encontra em um limbo, é porque talvez o espaço alternativo utilizado grita e estabelece um confronto. Ainda falta espaço para entender se esse espaço confronta a nós mesmos. Ou seria um confronto com o Teatro? Com a concepção de Teatro? Ou o ideal..?!...Ainda falta literalmente espaço para algumas questões. Talvez em novas práticas ou escritos. Ou ainda a potência dessas questões está em permanecerem abertas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- COHEN, Renato. **A performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral: uma polêmica**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009
- PAVIS, Patrice. **Dicionário do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud-teatro e Ritual**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2004.
- SCHECHNER, Richard. Six Axioms for Environmental Theatre. **The Drama Review: TDR**, Vol. 12, No. 3, Architecture/Environment (Spring, 1968)
- SCHECHNER, Richard. **Environmental Theater**. New York: Applause, 1994.