UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS - UFGD FACULDADE DE COMUNICAÇÃO ARTES E LETRAS – FACALE CURSO DE ARTES CÊNICAS

ALINE SILVA VIEIRA

A PERFORMATIVIDADE E TEATRALIDADE INCORPORADAS NUM CLIQUE:

A FOTOGRAFIA COMO FRAGMENTO DO COTIDIANO

ORIENTAÇÃO: Ariane Guerra Barros

ALINE SILVA VIEIRA

A PERFORMATIVIDADE E TEATRALIDADE INCORPORADAS NUM CLIQUE: A FOTOGRAFIA COMO FRAGMENTO DO COTIDIANO

Monografia apresentada ao Curso de Artes Cênicas, da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras (FACALE) da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Artes Cênicas.

Orientadora: Ariane Guerra Barros

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

V657p Vieira, Aline Silva

A PERFORMATIVIDADE E TEATRALIDADE INCORPORADAS NUM CLIQUE: : A FOTOGRAFIA COMO FRAGMENTO DO COTIDIANO [recurso eletrônico] / Aline Silva Vieira. -- 2021.

Arquivo em formato pdf.

Orientadora: ARIANE GUERRA BARROS.

TCC (Graduação em Artes Cênicas)-Universidade Federal da Grande Dourados, 2021.

Disponível no Repositório Institucional da UFGD em:

https://portal.ufgd.edu.br/setor/biblioteca/repositorio

1. TEATRALIDADE. 2. COTIDIANO. 3. FOTOGRAFIA. I. Barros, Ariane Guerra. II. Título.

 $Ficha\ catalográfica\ elaborada\ automaticamente\ de\ acordo\ com\ os\ dados\ fornecidos\ pelo(a)\ autor(a).$

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS



ATA DE AVALIAÇÃO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO/ MONOGRAFIA

Aos dezesseis do mês de novembro do ano de dois mil e vinte e um, na plataforma remota Google Meet (devido ao contexto de pandemia mundial instaurado pelo Coronavírus), às 14 horas, https://meet.google.com/yfb-bxua-jue>, realizou-se a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso/Monografia intitulado A Performatividade e Teatralidade incorporadas num clique: a fotografia como fragmento do cotidiano, da acadêmica Aline Silva Vieira.

A Banca Examinadora foi constituída pelos Professores: Ariane Guerra Barros (orientadora), Gil de Medeiros Esper e Maria Regina Tocchetto de Oliveira, e presidida pela orientadora da acadêmica.

A Presidente, após declarar aberta a sessão, deu a palavra à aluna, que fez a exposição oral do trabalho em avaliação. A seguir a palavra foi dada às/aos avaliadoras/es que arguiram a aluna. Concluídas as arguições, os membros da Banca, em sessão secreta, julgaram o trabalho, tendo-se obtido o seguinte resultado: a acadêmica foi APROVADA com média 9,3 (nove vírgula três).

E para constar eu, Ariane Guerra Barros, Presidente da Banca Examinadora, redigi esta Ata que vai assinada por mim e pelos demais membros.

Dourados, 16 de novembro de 2021.

priane Guerra Barros

Professor(a) orientador(a) – Ariane Guerra Barros

Avaliador 1 – Gil de Medeiros Esper

Reamardiveira Avaliador 2 – Maria Regina Tocchetto de Oliveira

Aline Silva Vieira Discente – Aline Silva Vieira

À todos os artistas que resistiram ao pandemônio.
Muito embora todas as forças pareçam estar contra nós, que continuemos entregando toda alma e verdade por meio da arte e obstinação.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à minha mãe, Maria Aparecida Silva, pois sem sua coragem, obstinação e apoio eu jamais chegaria onde estou hoje. Foi graças à sua criação que eu percebi a importância dos estudos e da arte como ferramentas de mudança. Obrigada por me incentivar e acreditar em mim mesmo quando eu não acreditei.

Ao meu padrasto Agnaldo por, mesmo que eu não entendesse, se preocupar comigo. Obrigada por me assistir sempre que possível e por me aconselhar sobre a vida.

À Hemilly Rayanne Correa da Silva, por ter sido uma amiga incrível, sempre disposta a ajudar e ouvir. Sem você, escrever essa monografia teria sido muito mais difícil. Muito obrigada por lavar a louça e fazer o almoço tantas vezes para que eu pudesse continuar escrevendo; por saber o que eu precisava sem que eu precisasse pedir. Você é uma irmã que a vida me deu.

À Camila da Silva Camargo, por ser minha companheira em leituras há tanto tempo que é impossível mensurar. Nossos laços são mais que sanguíneos, e eu agradeço por ter sua amizade há tantos anos. Obrigada por ser um modelo para mim: eu sempre quis ser tão inteligente quanto você.

À Maria Carolina Ferreira dos Santos, Alisson Bueno, Marcus Klinger e Emmanuelle Grissel Rosa por serem a minha família em Dourados; pelas conversas e momentos compartilhados dentre esses últimos anos. Obrigada por serem os *Power Rangers* comigo.

À Erica Cristina, Ymylli Vanessa, Kayo Eduardo, Davi Lucca, Bárbara Marthelly, Guilherme Nascimento, Maria de Fátima e Anny Beatriz por serem a família que eu escolhi, e agradeço todos os dias por fazer parte. Obrigada por estarem há tanto tempo na minha vida, incentivando meus sonhos e sendo um refúgio quando eu precisei. O sarcasmo, parte característica da minha personalidade, eu aprendi com vocês. As risadas, danças e brincadeiras que compartilhamos foram algumas das mais gostosas que eu já tive.

A Fernando Dib Bichara, por ter me feito rir e levar a vida de forma mais leve desde quando nos conhecemos; por ter me ensinado tanto em tão pouco tempo; e por ser tão querido com todos à minha volta. Você me fez acreditar em mim de novo.

À Maria Luiza Machado dos Reis e Davi da Rocha Lima por serem os melhores colegas de curso que eu poderia pedir, e grandes amigos que eu nem sabia precisar. Vocês são algumas das minhas maiores inspirações artísticas e eu me sinto muito grata por já ter compartilhado o palco com vocês. Cheguei até aqui, também, por sua causa.

A Juciano Rocha Professor, por compartilhar filmes, animes e cervejas comigo e, ainda por cima, dar dicas sobre escrita e gramática. Obrigada por essa dinâmica sarcástica da nossa amizade.

À Ana Morais e Ana Sol Lobo por serem as Anas mais lindas, fofas e companheiras deste mundo. Espero que a amizade que temos compartilhado se fortaleça e continue daqui ao infinito, e que possamos dividir, ainda, muitos rangos juntas.

À Lara N. Gobetti, por ser a melhor psicóloga que eu já tive; obrigada por acreditar em mim e por fazer com que eu acreditasse um pouco mais também.

À Heloísa Martins, Reinaldo Oliveira, Glória Dualibi, Vinicius Valencio, Hugo Silva, João Vitor Batista e Pedro Henrique Mattos por serem meus amigos há tanto tempo e, mesmo que não nos falemos sempre, apoiarem tanto o meu trabalho.

À Ariane Guerra Barros e Marcos Chaves por serem mais que professores, mas também amigos e inspirações que carregarei por toda minha vida. Sua paciência e carinho para comigo foram essenciais para que eu concluísse esse curso.

À Companhia Última Hora, por terem me acolhido e feito da minha experiência no teatro digna de muitas risadas e comidas gostosas.

Ao curso de Artes Cênicas da UFGD e seu corpo docente e técnico pelos últimos cinco anos; todos os momentos que vivi dentro do curso e com as pessoas que fazem parte dele foram únicos e especiais.

Agradecimento especial à Tatiana Kaori Honda, Taianne Petelin, Gisele Lemarchal e Antônio Netto por terem contribuído com essa pesquisa.

Por fim, agradeço à Via Láctea, Lactose e Julio por serem quem mantém minha sanidade mental diariamente. Vocês são os melhores gatinhos que eu poderia pedir ao universo. À Pantera, Godinha, Nica, Perneta e Bolinha por me fazerem tão felizes quando estou em Campo Grande, e por cuidarem tão bem da minha mãe todos os dias. Vocês são as melhores cadelinhas e gatinhos que eu poderia pedir para ela.

RESUMO

Esta monografia de conclusão de curso propõe uma imersão nas ações cotidianas por meio de fotografias autorais que registraram momentos que pertencem a rotina. Partindo de teóricos como Patrícia Leonardelli, Josette Féral e Michel de Certeau, a tentativa é perceber como a performatividade pode estar nestes vestígios de imagem, e criar por si mesma uma teatralidade. É exatamente essa brecha que buscamos analisar: em que lugar a performatividade se dá no dia-a-dia, e que ações podem servir como base para o fazer performativo-teatral. Ao selecionar 12 imagens autorais dentro do projeto de pesquisa *Corpo e(m) performance: ações no/do cotidiano*, pudemos pensar mais profundamente como a teatralidade pode surgir da performatividade estática presente nas imagens de fragmentos cotidianos.

Palavras-chave: teatralidade; cotidiano; fotografía.

ABSTRACT

This monograph of course conclusion proposes an immersion in everyday actions through authorial photographs that registered moments that belong to routine. Starting from theorists such as Patrícia Leonardelli, Josette Féral and Michel de Certeau, the attempt is to understand how performativity can be in these traces of image, and to create a theatricality by itself. It is exactly this gap that we seek to analyze: where performativity takes place in everyday life, and what actions can serve as a basis for performing and/or theatrical realizations. By selecting 12 authorial images within the research project *Body in performance: actions in/on everyday life*, we were able to think more deeply about how theatricality can arise from the static performativity present in the images of everyday fragments.

Keywords: theatricality; daily life; photography.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 O DIA A DIA DESTRINCHADO: ENTRE O PALCO E A ROTINA	12
2.1 AS IRMÃS SIAMESAS: TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE	12
2.2 A PRÁTICA INVISÍVEL: O COTIDIANO	19
3 IMBRICAMENTOS CONCEITUAIS EM FOTOGRAFIAS: ANÁLISE DA TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE EM FRAGMENTOS	
COTIDIANOS	25
3.1 RASTROS: FOTOGRAFIAS COTIDIANAS	30
4 CONCLUSÃO	44
REFERÊNCIAS E OBRAS CONSULTADAS	47

1 INTRODUÇÃO

Desde o início da graduação (2017), o cotidiano apresenta-se como um rico motor de partida para a cena. Em quase todos os processos artísticos por mim (Aline Silva Vieira) desenvolvidos até o presente momento, o princípio da descoberta das ações cênicas se deu, principalmente, por meio da percepção e transformação de ações cotidianas, embora fosse um processo mais instintivo que consciente. Trago como exemplo a disciplina *Atuação I*, ministrada por Maria Regina Tocchetto de Oliveira em 2017, na qual repetíamos ações corriqueiras como acordar e escovar os dentes até criar uma partitura corporal. No espetáculo oriundo da disciplina *Encenação II*, ministrada pela professora Camile dos Anjos, *Este lugar está ocupado?* (2018), em uma das cenas havia a referência de uma conversa na internet, rememorando o cotidiano, e simulada em emojis reais, em que os atores e atrizes faziam em seu próprio rosto o emoji determinado. Ou ainda em *Quarança* (2019), espetáculo realizado no espaço cultural Casulo, sob a direção de Camile dos Anjos, no qual eu comia uma manga em cena, como faço em meu dia-a-dia, além de também haver uma troca de roupa - outro exemplo de ação corriqueira -; todos esses exemplos se voltam ao cotidiano e à rotina como matéria-prima para o trabalho do ator e da atriz.

Percebi então que na maioria das minhas experiências havia ao menos uma fração de cotidiano em minhas ações. Observação essa que foi se desanuviando conforme algumas matrizes teóricas, como Eugenio Barba (2012), Cassiano Sydow Quilici (2015), Michel de Certeau (2014) e Matteo Bonfitto (2002), iam se apresentando. Embora não tenha ocorrido um mergulho mais profundo dentro delas até então (meados de 2019), os autores citados foram instigando a curiosidade acerca do cotidiano dentro de um processo artístico-performativo-teatral.

Indo para outro ponto, na literatura, há a premissa de que

[...] um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a "mensagem" do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saldas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 2004, p. 62).

Um texto, para Barthes, não é detentor de um sentido único: pelo contrário, é um conglomerado de possibilidades, pois é possível ter entendimentos múltiplos acerca de seu conteúdo. Nenhum desses entendimentos é, no entanto, original, visto que tanto para a criação do texto quanto para as compreensões dele existem produções prévias que o influenciam. Não

há, portanto, nada original ou novo, apenas uma transformação daquilo que já existe, ou, como já dizia Lavoisier em sua famosa frase: "Nada se perde, nada se cria, tudo se transforma" (1977). Ainda que Antoine Laurent Lavoisier fosse um químico francês do século XVIII, e sua frase remetesse à natureza, podemos utilizá-la como gancho e metáfora para a criação textual, diária e mesmo teatral.

Assim como um texto é um tecido de citações, "um espaço de dimensões múltiplas e escritas variadas", nossos comportamentos também podem ser: estamos o tempo todo mesclando, incorporando, entrelaçando ações nossas com ações de outrem, "saldas dos mil focos da cultura"; e tornando essas ações, portanto, jamais originais: é o princípio adotado por Richard Schechner (2006), de que comportamentos são produzidos de acordo com nossa cultura, *status* social e ambiente, nunca feitos pela primeira vez: podendo isto ser caracterizado como performance. Esse espaço de "dimensões múltiplas, onde se casam e contestam escritas variadas", pode, igualmente, ser relacionado ao corpo do ator.

Dessa forma, investigar as maneiras que esse processo de imersão no cotidiano por meio de imagens fotográficas – podendo culminar na emergência de uma cena teatral-performativa¹ – soa instigante; mapear ações cotidianas imbuídas de teatralidade percebidas através do olhar, por meio de fotografias – é a pesquisa que anseio, e pretendo relatar nesta escrita.

Tendo em mente que as fotografías são resíduos do passado, fragmentos congelados de um determinado momento no tempo (KOSSOY, 2001), pode-se perceber que, muito embora a fotografía seja um registro de uma memória, uma concretização dela, mesmo sendo estática, uma foto pode conter em si uma performatividade que influencia a teatralidade do espectador.

Dessa forma, investigar esse processo de imersão no cotidiano por meio de imagens fotográficas autorais, bem como desenvolver e compreender os conceitos de teatralidade e performatividade, possibilitando um mapeamento de ações cotidianas que instigam a teatralidade nas imagens é objeto e objetivo desta pesquisa. Assim, obtivemos registros imagéticos de ações rotineiras, para depois selecioná-los e analisá-los conforme a pesquisa bibliográfica acerca da performatividade/teatralidade.

A intenção foi analisar fotografias embasando-se nos conceitos de teatralidade e performatividade e perceber como essas denominações podem se entrecruzar no campo do

10

¹ Essa emergência efetivamente deu, no formato da vídeo-performance *Rastros*, realizada dentro do Projeto de Pesquisa a qual pertenço, e apresentada no XI Congresso da ABRACE, em junho de 2021, de forma remota, podendo ser visualizada através do link: https://youtu.be/Wa5exFJ6UTU>. Ressalto que a cena não é foco desta pesquisa, mas sim o processo que levou até a mesma.

olhar. Partindo dos teóricos já apontados, conseguimos compreender que a prática cotidiana, suas ações e comportamentos, está imbuída de performatividade e teatralidade, as quais tentamos enquadrar pela câmera.

Então, no ano de 2020 começamos - dentro do projeto de pesquisa *Corpo e(m) performance: ações no/do cotidiano* - com o desejo de seguir um desafio: dez dias de fotos preto-e-branco congelando momentos do cotidiano. Esse processo se deu por alguns meses, e, após uma curadoria, finalizamos com doze fotografías as quais analiso em capítulo específico desta monografía.

No primeiro capítulo, revisito os conceitos de teatralidade, performatividade e cotidiano, denominações básicas para a análise das fotografias, trazendo teóricos supracitados e discussões acerca dos termos.

Já no segundo capítulo, apresento as imagens escolhidas, suas descrições e reflexões, para que seja possível entender quais possibilidades de ações cotidianas podem ser ponto de partida para a experiência performativa-teatral.

Ao final, concluo explicando como os conceitos de teatralidade e performatividade, aliados a uma compreensão das ações cotidianas, em minha visão, podem ser verificados em fragmentos do nosso dia-a-dia.

2 O DIA A DIA DESTRINCHADO: ENTRE O PALCO E A ROTINA

2.1 AS IRMÃS SIAMESAS²: TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE

Em um dia ensolarado, duas pessoas observam o céu enquanto deitados em um gramado esverdeado, belíssimo colchão da natureza. Apontam para o céu e se divertem procurando formas e inventando histórias dentre as nuvens que, embora sem intenção, conduzem um espetáculo àquelas duas pessoas. "Esse dragão está tentando devorar esse sapo, você não acha?", diz uma delas, apontando para aquele conjunto de partículas d'água que não fazem nada menos que apenas existir. Nessa relação há, curiosamente, a teatralidade, pois "A teatralidade como apresentada por Féral não remete aos elementos e convenções tipicamente associados ao Teatro e ao fazer teatral." (LEONARDELLI, 2011, p. 4).

A teatralidade é a capacidade única e individual de efabular acerca daquilo que o cerca; a capacidade de criar histórias por meio daquilo que se percebe com o olhar, que tenta a todo momento compreender aquilo o que está ao seu redor. Seja a tentativa de preencher o tédio criando acontecimentos que não se sabe sobre a veracidade, como o dragão e o sapo no céu, seja o exercício de entender aquilo que é visto num espetáculo teatral, por exemplo. Esse conceito é abordado por Patrícia Leonardelli, que se baseia em Josétte Féral, como podemos ver no trecho:

Todavia, nós podemos extrair uma importante conclusão disto: teatralidade tem pouco a ver com a natureza do objeto investido — o ator, o espaço, objeto ou evento — nem é necessariamente o resultado de uma pretensa ilusão, um faz-de-conta ou uma ficção. Se fossem estas condições pré-requisitos da teatralidade, nós não estaríamos aptos a identificar sua presença nos acontecimentos diários. Mais do que uma propriedade com características analisáveis, a teatralidade parece ser um processo que tem a ver com um 'olhar' que postula e cria um espaço virtual, distinto, que pertence ao outro, por onde a ficção pode emergir (...) o olhar do espectador cria uma ruptura espacial por onde a ilusão emerge — ilusão cujo veículo o espectador selecionou de vários eventos, comportamentos, corpos físicos, objetos e espaço sem considerar a natureza real ou ficcional da origem do veículo. (Féral apud LEONARDELLI, 2011, p. 4)

A teatralidade, portanto, não é um conceito pertencente exclusivamente ao teatro. É inegável, claro, que em qualquer espetáculo teatral exista teatralidade, mas ela está presente o tempo todo na vida cotidiana a cada vez que, ao tentar compreender um acontecimento, inventa-se uma história para explicá-lo. No exemplo das nuvens e pessoas, as nuvens assumem o papel de ator/atriz/performer e as pessoas, de espectadores. A teatralidade ocorre

12

² Edélcio Mostaço (2009, p. 39), assim denomina os conceitos de teatralidade e performatividade em seu capítulo "Fazendo cena: a performatividade" (pp. 15-47), no livro *Sobre performatividade*.

pois cria-se um espaço *outro* que não o da realidade. Esse processo tem relação com o "olhar", como explica Leonardelli e que, por meio desse olhar, criamos nossa própria ficção a partir do que vemos.

Com isso, infere-se que a teatralidade está *no olho de quem vê*, é uma propriedade de quem assiste, do espectador. Ao olhar para algo/alguém, o espectador transformará o que vê em um *signo*. Esse signo pode estar relacionado à semiótica, que por sua vez estuda o signo e os sistemas de significações.

Embora existam diversas semióticas, o campo mais interessante para a compreensão do conceito de signo para esta pesquisa é o da semiologia, que diz que "ele é uma entidade composta de significante e significado. O significante é a substância material do signo, aquilo que é passível de se observar ou sentir e o significado é o conceito que o compreende." (PROFESSOR, 2021, s/p.)³.

Corroborando com essa visão, dentro da área teatral, Tadeusz Kowzan (1978) diz que "adotamos o esquema saussuriano significado e significante, dois componentes do signo (o significado corresponde ao conteúdo, o significante à expressão)" (KOWZAN, 1978, p. 100). Logo, aquilo que é visto corresponde ao significante, enquanto que o significado seria aquilo que é compreendido.

Aliando a teatralidade à forma de significar, podemos tecer a relação também entre o significado e o olhar. O termo *theatron* significa "lugar de onde se vê". (BURNIER, 2001, p. 17) O teatro sempre foi sobre o olhar, sobre o que o espectador vê e o que ele faz com essa observação. Daí a teatralidade:

Utilizo a palavra teatralidade como dispositivo que é configurado no ato do olhar, por meio do qual são semiotizadas práticas espontâneas que têm uma funcionalidade simbólica imediata. É o olhar que transforma o acontecimento cotidiano em "acontecimento teatral". (CABALLERO, 2011, p. 172).

Teatralidade está, portanto, ligada ao olhar do espectador. É ele quem processa o que vê e interpreta os signos ali contidos, isto é, transforma-os em signos teatrais, criando uma narrativa individual a partir daquilo que lhe é dado simultaneamente com aquilo que lhe é próprio.

Porém, para quem faz teatro, o olhar do/a ator/atriz/performer também é importante. Para Leonardelli,

13

³ Informação oral apresentada por Juciano Rocha Professor, Mestre em Letras (FACALE-UFGD), em encontro online, através de *Google Meet* em 29 de setembro de 2021.

A Teatralidade ocorreu sob duas condições: primeiro, através de uma realocação feita pelo performer do espaço cotidiano que ele ocupa; segundo, através de um olhar do espectador que emoldura o espaço cotidiano que ele não ocupa. Tais condições criam uma ruptura entre o espaço 'fora' e o espaço 'dentro' da teatralidade. Esse espaço é o espaço do 'outro', é o espaço que define tanto a alteridade quanto a teatralidade (Féral apud LEONARDELLI, 2011,p. 4)

A teatralidade, portanto, possui essa capacidade de realocar o espectador para um espaço novo, um espaço *outro*, diferente da dimensão do real. Neste lugar há o encontro entre aquilo que o/a ator/atriz/performance tenta influir com aquilo que o espectador já possui: é nele onde ocorre a cognição, uma junção daquilo que nos é dado com aquilo que é nosso; onde fabrica-se a singularidade característica do entendimento pessoal.

A performatividade, irmã gêmea não-idêntica da teatralidade, tem sua conceituação iniciada com Schechner. De acordo com Mostaço,

Segundo Schechner, entende-se por performance o "ser, o fazer, o mostrar fazendo, o explanar mostrando como faz" (2007, p. 28), o que abarca incontáveis ações e atividades humanas, voltadas para as mais díspares direções e com os mais diversos propósitos. São ações que, entranhadas nas múltiplas culturas, apresentam infinitas aproximações assim como exacerbadas diferenças, circunscrevendo tanto a dimensão filosófica quanto existencial, técnica, lúdica ou pedagógica, séria ou jocosa, pública ou privada, doméstica ou destinada às massas. (MOSTAÇO, 2009, p. 17)

Para Schechner (de acordo com Mostaço), portanto, a performatividade está ligada à ação. Assim como a teatralidade, esse conceito não é exclusivo do teatro: pelo contrário, está presente em diversas manifestações, sejam elas artísticas ou não; no esporte, na dança, no teatro, na vida cotidiana: o tempo todo estamos *performando* algo, pois estamos constantemente em ação.

A performatividade, nos diz Schechner, é ao mesmo tempo uma ferramenta teórica e um ponto de vista analítico orientado. Se toda realidade, objeto, acontecimento ou ação podem ser vistos do ponto de vista da performance, isso significa que como performance (*as performance*), há, portanto, performatividade em todas as coisas. (FÉRAL, 2008, p. 65).

O problema dessa descrição é que, por sua amplitude, poderia tornar esse conceito frágil. "Uma inclusão tão vasta suscita, sem dúvida, um problema importante. Por tanto querer abarcar, não nos arriscamos a diluir a noção e sua eficácia teórica? Esta é uma primeira questão que convém ser colocada." (FÉRAL, 2008, p. 199). Se tudo é ação, tudo pode ser performance e tudo pode possuir performatividade; no entanto, se tudo é performance, então nada é. Essa conceituação serve para corroborar a ideia de que a performance não está ligada exclusivamente ao teatro ou às manifestações artísticas, como é pontuado por Leonardelli:

Mais do que isso, abre caminho para se entender a performance como um evento que radicalmente *não está a priori* apenas nos objetos e nem somente nos participantes envolvidos, sugerindo uma metafísica do ato performativo que sustentará tanto a noção de teatralidade como de performatividade. (LEONARDELLI, 2011, p. 3).

Assim sendo, a performatividade se faz presente em todas as esferas da vida humana, pois não é possível retirar suas características da existência, conforme explicado por Schechner (2006): é indissociável dos seres vivos o *ser* e, por conseguinte, o *fazer* e, aos humanos, o *mostrar fazendo*.

A performatividade está também ligada ao desejo: a intenção de se criar. Ela é sentir, pulsão; a ação é o desejo tomando forma, de maneira tão rápida que nem sempre é possível acompanhar; de maneira tão visceral que às vezes sequer se pode entender o porquê de ter se sentido tocado por ela. Por isso,

O desejo, algo suicida, da performance (e, à reboque, do campo da performatividade) de expor arriscadamente suas operações de construção (os processos de criação em si), de se colocar permanentemente no limite da linguagem para, deste limite, tentar encontrar outras poéticas, projeta um plano de criação sem o qual já não nos parece mais possível pensar as artes da cena contemporânea. (LEONARDELLI, 2011, p. 12).

A performatividade não busca ser entendida, é a ação pela ação, o desejo pelo desejo, ao passo que a teatralidade se caracteriza pela efabulação, ou seja, o esforço cognitivo de entender o que se vê. Como explicitado por Leonardelli: "Eis a natureza específica da performatividade, a qual se opõe radicalmente à teatralidade: o desejo de não-construção de sentidos, um desejo, talvez, ainda mais radical de ruptura do cotidiano, que promove outras relações no encontro das singularidades." (2011, p. 12).

Isso não quer dizer, porém, que não ocorra a tentativa de um exercício cognitivo: tentamos entender o que vemos, mas nem sempre é possível consumar essa teatralidade. E é por isso que, às vezes, ao experienciar uma performance, o espectador seja arrebatado por um sentimento: a confusão. A ausência de sentido desconcerta. Enquanto que, para alguns, a mágica da performance reside justamente nessa ausência, para outros essa é a razão do afastamento da fruição artística.

Embora a explanação desses conceitos possa dar a impressão de serem excludentes, a conclusão é exatamente oposta, pois as duas, na verdade, se complementam. Nas palavras de Mostaço: "Teatralidade e performatividade são irmãs siamesas nascidas do mesmo influxo fenomenológico que fundamenta a mais elementar experiência de um sujeito: olhar. Está na

base de todos os nascimentos, próprios ou figurados, subjacentes à expressão 'dar a luz'." (2009, p. 39). Assim, ambas, performatividade e teatralidade, estão presentes e são inerentes à condição humana, partindo de movimentos interiores e anteriores à racionalização.

O teatro e a cena contemporânea estão justamente na intersecção desses dois conceitos; no entre palco e plateia, entre teatralidade e performatividade. Nem só de um lado, nem só do outro. Não existe teatro sem performatividade, sem ação, assim como não há teatro sem a interpretação dos espectadores. Na verdade, não há ação sem performatividade e teatralidade, pois mesmo quando falamos de ações performativas, as duas apresentam-se:

Uma ação performativa afeta a totalidade dos participantes, e seu desejo de fuga da representação original não é suficiente para bloquear o trabalho de efabulação do outro. Da mesma forma, como um desenho ficcional mimético pode destruir-se quando atravessado por outra força que lhe escape. (LEONARDELLI, 2011, p. 15)

Portanto, mesmo quando pretendemos apenas sentir não podemos fugir do fazer sentido. A efabulação é inerente a quem olha, que deseja entender o que está vendo e busca algum significado naquilo que vê. Assim como na performance, que não se intenta a compreensão, há a teatralidade, visto que tentamos compreender aquilo que vemos.

É o que se faz no teatro: brinca-se com a teatralidade esperando que o espectador entenda da forma desejada, intentada. Porém, não é possível controlar aquilo que o outro entende. Há essa tentativa do teatro de gerar certo entendimento em quem assiste, mas nem sempre esse objetivo consegue ser concretizado, já que, por mais que existam signos universais, a cognição é individual.

Sobre teatralidade e performatividade, teatro e performance, Ileana Diéguez Caballero chama a atenção para de que maneira ambas andam de mãos dadas, visto que as práticas teatrais e as artes performáticas acabaram encontrando-se mesmo dentro da teoria:

Um estudo dos entrecruzamentos entre as práticas teatrais e as artes performáticas teria que reconhecer a performatividade como aspecto fundamental da teatralidade, assim como a execução ou encenação de imagens através do corpo do ator. A que no teatro tem-se denominado de 'texto performático' implica uma escritura gestual, uma prática corporal. A palavra performance também tem sido utilizada para sinalizar a representação ou execução de uma obra teatral e em geral cênica. (CABALLERO, 2011, p. 26-27)

Estamos no teatro performativo, como o denomina Féral (2008). A partir das diversas contribuições, questionamentos e provocações advindas da *performance*, o teatro incorporou

para si certas características, incluindo o entendimento de que pensar a performatividade é, também, pensar a teatralidade. Outras contribuições da performance para o teatro incluem:

[...] transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia. (FÉRAL, 2008, p. 198).

Apesar dos termos teatro e performance poderem significar dois gêneros que não se entrecruzam, o que busca-se aqui é falar justamente sobre o entrecruzamento, o entre-lugar entre teatro e performance, que é onde se encontra a maior potencialidade tanto da teatralidade quanto da performatividade, que não estão ligadas nem a um, nem a outro, mas a ambos. E dentro desse ínterim em que existe a teatralidade e performatividade, existe o espectador.

De acordo com Flávio Desgranges (2008), a recepção, que está ligada ao espectador, é tátil. Para ele, o espectador se transformou ao longo do tempo e hoje não é mais considerado passivo, isto é, está em ação, mesmo que tal ação não seja perceptível aos olhos. Para ele, o espectador assume um lugar mais participativo dentro da obra, criando-a e co-criando-a e não apenas contemplando-a: "[...] a recepção passa a ser compreendida por seu caráter de experiência, que, para se efetivar, depende de uma disponibilidade distinta do espectador, inaugurando outro modo participativo." (DESGRANGES, 2008, p. 11).

A essa relação de co-criação se tem uma teatralidade conjunta entre ator/atriz/performance e espectador. Como dito por Féral em Leonardelli, "Teatralidade parece ser uma operação **cognitiva**⁴ fantástica realizada tanto pelo observador quanto pelo observado." (Féral *apud* LEONARDELLI, 2011, p. 9). Não é porque existe uma aparente imobilidade do/a espectador/a que essa imobilidade exista de fato, pois os processos cognitivos que ocorrem durante o olhar são, também, ação.

Isto se deve ao fato de que a compreensão inicia, usualmente, pela visão, perpassando pelos outros sentidos a partir dela, pois há um aparato sensório-motor que compõe a percepção humana. É por isso, por exemplo, que quando vemos um doce conseguimos sentir seu gosto: os sentidos se conectam um ao outro, formando a percepção, como explicado por Ariane Guerra Barros ao citar Alva Noë e a visão:

-

⁴ Grifo nosso.

Alva Noë (2002), escritor, filósofo e professor norte-americano, corrobora esta teoria, e em seus estudos sobre a percepção coloca o foco na visão e no que nós vemos, sendo a percepção para ele um ato de sentir. Para ele, a percepção está intrinsecamente ligada ao olhar e à ação, pois "ver é um padrão de integração da atividade sensório-motora." (2002, p. 70, tradução nossa). Ou seja, a experiência visual já é, em si, uma forma de interação e comunicação, produtora de significados e sentidos. (BARROS, 2020, p. 49).

Desta forma, compreendo que a visão não está localizada apenas nos olhos, mas que ela é, também, uma forma de perceber e entender o mundo. Por isso, a experiência visual já é em si uma maneira de interação e comunicação. Fazendo um paralelo com o espectador, temos portanto um espectador que mesmo "apenas" observando já está criando sentidos e significados por meio de seu olhar.

Importante ressaltar que esse olhar é individual e único para cada um que vê. Cada espectador entende por si aquilo que enxerga, podendo ou não ser semelhante ao ponto de vista de seu vizinho. Charles Peirce, de acordo com Juciano Professor, complementa:

Para ele, o Signo não é somente Significante e Significado pois faltaria o elemento contextual. Então, há o Significante, o Significado e o Referente. Por exemplo: pensemos em Casa - O significante de casa é composto por /K/ /A/ /Z/ /A/, ou seja, uma imagem-acústica. Já o significado é o conceito de casa: uma moradia, habitação. O referente, por fim, e aí está a grande sacada, tem a ver com a interação - é o que se pensa quando alguém fala casa. Eu penso em uma casa diferente que você, provavelmente, e assim sucessivamente. (PROFESSOR, 2021, s/p.)⁵

Assim sendo, o signo vai além de significante e significado, estando relacionado ao contexto em que o mesmo é colocado. Aqui, a interação surge como premissa fundamental do signo, que podemos relacionar com a teatralidade.

O público não se comporta como estatísticas (como às vezes tentamos colocar, ou como por vezes algumas ciências assim o tratam) pois cada ser é individual e sua compreensão será única, e não há como controlar totalmente esse entendimento. Por mais que existam diversas pesquisas sobre semiologia que buscam entender de que maneira o público pode compreender um signo, cada pessoa que compõe a platéia poderá entender o que vê de uma maneira diferente, pois uma grande parcela da cognição vem de sua individualidade.

Como cada indivíduo *enxerga* por meio de seus sentidos e por intermédio deles cria sentidos para o que vê, podemos entender, conforme afirma Desgranges, que a teatralidade é tátil, ou seja, ligada a todos os sentidos: "A recepção tátil se efetiva de modo inverso ao da recepção contemplativa, pois, ao invés de convidar o espectador a mergulhar na estrutura

-

⁵ Informação oral apresentada por Juciano Rocha Professor, Mestre em Letras (FACALE-UFGD), em encontro online, através de *Google Meet* em 29 de setembro de 2021.

interna da obra, faz imergir o objeto artístico no espectador, atingindo-o organicamente – daí a noção de tátil" (DESGRANGES, 2008, p. 16).

Não apenas o atinge, como o faz compreender o mundo, pois, ainda de acordo com Desgranges, "a relação do espectador com o teatro está intimamente relacionada com a maneira, própria a cada época, de ver-sentir-pensar o mundo" (DESGRANGES, 2008, p. 11). O ver-sentir-pensar o mundo está conectado às práticas cotidianas de cada indivíduo, implicando não somente o espectador como também o ator/atriz/performer, pois a vida diária perpassa o público e também está no palco.

2.2 - A PRÁTICA INVISÍVEL: O COTIDIANO

Talvez não seja inútil sublinhar a importância do domínio desta história 'irracional', ou desta 'não história' [...] O que interessa ao historiador do cotidiano é o Invisível...

Michel de Certeau apud DURAN, M. C. G. (2007, p. 118)

Por que o cotidiano pode ser um poço de inspiração tão rico às artes da cena? Essa é uma pergunta que fez florescer esta pesquisa. Durante o período de graduação em Artes Cênicas, os discentes são levados a procurar fontes de inspiração/estímulo nos mais diversos lugares, utilizando as mais diferentes técnicas para criar. A vida cotidiana pode ser, sem dúvida, uma incessante nascente para esse fim.

Segundo o dicionário online *Dicio*, "cotidiano" pode ser definido como:

Que ocorre todo(s) o(s) dia(s); particular do dia a dia; diário. [Por Extensão] Que não é extraordinário; comum ou banal. Diz-se da publicação de tiragem diária: revista cotidiana. Substantivo masculino: Aquilo que acontece todo(s) o(s) dia(s); o que é banal; comum. Reunião dos atos habituais e permanentes que uma pessoa desenvolve no decorrer do seu dia; dia a dia.6

O cotidiano é, então, aquilo que ocorre tanto todos os dias ao ponto de tornar-se banal, desimportante, mas que consegue manter-nos no lugar. Também temos que "O cotidiano é aquilo que nos é dado cada dia (ou que nos cabe em partilha), nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão no presente." (CERTEAU; GIARD; MAYOL, 1996 apud Duran, M. C. G., 2007, p. 118). Essa opressão pode ser visualizada no que Certeau denomina "caça não autorizada", em que, para o teórico, consiste na infindável troca de lugares entre

⁶ Citação retirada do Dicionário Online de Português, através do site: https://www.dicio.com.br/cotidiano/>. Acesso em 15 Out 2021.

oprimidos e opressores. No nosso dia a dia, estamos cercados de relações de poder, em que uma hora somos dominados e outra, dominantes. Essas relações estão incrustadas no seio de nossa sociedade e se tornam usuais, repetidas paulatinamente, tornando-se comportamentos e, consequentemente, performances, como nos alertava Schechner (2006).

Esse lugar comum pode ser ignorado pois imagina-se que, dentro de algo tão usual, não é possível retirar nada de novo; não se pode criar nada inédito a partir de algo que se vivencia todos os dias. No entanto, é possível encontrar dentro das teorias teatrais e/ou performativas autores/as que conseguem demonstrar o contrário. Schechner, por exemplo, acreditava que se realizavam performances dentro de todas as esferas da vida, e pontuava que performava-se, inclusive, na vida cotidiana.

Performances - sejam elas performances artísticas, esportivas ou a vida diária - consistem na ritualização de sons e gestos. Mesmo quando pensamos que estamos sendo espontâneos e originais, a maior parte do que fazemos e falamos já foi feita e dita antes - "até mesmo por nós". As performances artísticas moldam e marcam suas apresentações, sublinhando o fato de que o comportamento artístico é "não pela primeira vez", mas feito por pessoas treinadas que levam tempo para se preparar e ensaiar. (SCHECHNER *Apud* BARBA; SAVARESE, 2012, p. 49)

É possível entender, portanto, que não é possível ser original: não há criação, não há nada novo, pois repetimos ações, sejam elas feitas anteriormente por outros ou por nós mesmos. Práticas artísticas são feitas de repetições; assim como o cotidiano é feito de reincidências. Não é à toa que o hábito/habitual é a repetição cotidiana de pequenas ações e/ou gestos. Performance é, por conseguinte, um agrupamento de reincidências síncronas.

Estamos o tempo todo reproduzindo comportamentos que já foram adotados anteriormente. "O comportamento restaurado é simbólico e reflexivo: ele não é vazio, mas cheio de polissemias [...] Performance significa: jamais pela primeira vez. Significa: da segunda à enésima vez. Performance é 'comportamento repetido'." (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 244).

Isso vale tanto para a vida cotidiana quanto às práticas esportivas, as ritualísticas e, inclusive, as teatrais. Diariamente, repetimos uma quantidade infindável de condutas, que é o que denominamos de rotina. Um esportista treina incessantemente para reproduzir amiudadamente a mesma gama de ações. Um ator ensaia com afinco, justamente, para reprisar as mesmas ações durante uma apresentação: repetições de cotidianos, práticas de ações que rotineiramente podem se tornar invisíveis.

Para Marvin Carlson, "Repetir histórias, repetir corpos, repetir personagens, repetir ações, repetir objetos físicos, tudo isso é vital para a maneira particular como o teatro conta

suas histórias e, também, para o tipo de histórias que conta" (CARLSON, 2020, p. 11). Podese concluir, então, que, para Carlson, o teatro é espectral, com um *quê* fantasmagórico, pois vive de reviver fantasmas. Trata-se da partícula "re": recontar, representar, reciclar... Para Carlson, o teatro é uma reciclagem, cultural, de memória, social: "Um simulacro do processo cultural e histórico mesmo, que busca representar o conjunto total de ações humanas dentro se seu contexto físico" (2009, p. 12).

Algo reforçado por Caballero, "Em qualquer tipo de performance cultural - o ritual, o carnaval, a poesia ou o teatro - ilumina-se algo que pertence às profundezas da vida sociocultural, explica-se algo da vida mesma." (2011, p. 39). Dentro das artes é possível sempre perceber repetições do real, um amálgama de partículas de realidade que formam um todo feito a partir de reflexos do cotidiano.

Eugenio Barba muito se apegava ao cotidiano em suas pesquisas, mas ele o fazia para diferenciar o corpo *cotidiano*, da vida comum, do corpo *extracotidiano*, como é possível entender na passagem:

O modo como usamos nossos corpos na vida cotidiana é substancialmente diferente de como os usamos em situações de representação. Na vida cotidiana usamos uma técnica corporal que foi condicionada pela nossa cultura, nossa posição social e profissão. Mas numa situação de representação o uso do corpo é completamente diferente. Portanto, é possível diferenciar entre a técnica cotidiana e a técnica extracotidiana. (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 270).

Barba procurava entender de que maneira o corpo se modifica - ou deveria se modificar - quando em cena, e de que maneira poderia tornar o treinamento do ator mais eficaz para diferenciar esse corpo *extracotidiano* do corpo cotidiano, cheio de automatismos e sem presença, de acordo com Barba (2012). A técnica corporal utilizada em cena é - e deveria ser - distinta daquela utilizada no dia-a-dia, justamente para que o ator fosse capaz de chamar a atenção do público.

Já neste trabalho, a proposta foi investigar de que maneira as ações automáticas contidas no cotidiano podem ser transportadas para a cena, ou seja, transformadas em extracotidianas, e de que maneira essas ações, comumente vistas como menos importantes ou descartáveis, podem servir de base para o trabalho do ator. Desta forma, podemos descobrir de que maneira, usando a performatividade, a teatralidade pode se inscrever na rotina da vida e do trabalho do ator.

-

⁷ Tradução nossa.

Sobre o cotidiano, lembremos que Certeau o entende como sistema de opressão, que como afirmou Barba, foi condicionada pela "nossa cultura, nossa posição social e profissão" (2012, p. 270). Dentro da lógica ao qual estamos inseridos, onde existem sistemas de opressão vigentes em todas as situações, resiste-se o tempo todo, mesmo com as ações mais pequenas. Mantem-se, o tempo todo, um embate infindável onde a "caça", os oprimidos, tornam-se caçadores: "O cotidiano se inventa com mil maneiras de caça não autorizada." (CERTEAU, 2014, p. 38). Dentro do cotidiano, somos simultaneamente caça e caçador.

A cultura articula conflitos e volta e meia legitima, desloca ou controla a razão do mais forte. Ela se desenvolve no elemento de tensões e, muitas vezes de violências, a quem fornece equilíbrios simbólicos, contratos de compatibilidade e compromissos mais ou menos temporários. As táticas do consumo, engenhosidades do fraco para tirar partido do forte, vão desembocar então em uma politização das práticas cotidianas. (CERTEAU, 2014, p. 44)

O que permite a resistência daqueles que são caçados, daqueles que são oprimidos, é justamente essa capacidade de reinventar as práticas cotidianas a seu favor: transformar os *produtos*, usualmente produzidos para controlar os mais fracos, em algo diferente daquilo para o qual foram feitos. Os mais fracos respondem à subjugação da classe dominante escapando-se do conformismo por meio das ações cotidianas: essas são as artes do fazer, táticas de consumo, "que vão alterando os objetos e os códigos, e estabelecendo uma (re)apropriação do espaço e do uso ao jeito de cada um". (DURAN, 2007, p. 115)

Existe, dessa maneira, uma reapropriação do produto: a classe dominada subverte aquilo que é jogado para lhe dominar, pois não há uma uma dominação inerente, isto é, uma dominação onde os subjugados não respondam de alguma maneira. Transforma-se desde as posições pré-determinadas, que ditam o que cada um deve fazer na sociedade, quanto os produtos, de forma a não aceitar passivamente o controle. Pequenas formas de subversão diárias:

A arte é quase toda baseada em subversão e inversão. Desde sempre, expressões artísticas buscam se reapropriar de imposições, encontrando maneiras de revelar injustiças e se voltar contra elas. Além disso, buscam refazer as formas de executar as artes, como podemos ver em escolas e movimentos artísticos: quando um padrão é estabelecido, logo ele começa a ser quebrado, gerando um novo fluxo, como, por exemplo, a decaída do romantismo ao mesmo tempo em que o realismo firmava-se.

A não-passividade do espectador pode ser entendida como uma dessas táticas de consumo. Durante uma cena, o ator pode assumir a posição dominante, tentando "subjugar" a

classe dominada (público) por meio do controle das ações performativas. No entanto, a maneira que o espectador, na posição de dominado, recebe essas ações é única; transformam singularmente a narrativa imposta: essa é a teatralidade.

O cotidiano, portanto, pode ser compreendido como um conglomerado de pequenas revoluções praticadas pelos indivíduos, que vão mudando o *status quo* da sociedade, por meio de pequenas modificações entre as práticas cotidianas lançadas pela classe dominante. Segundo Certeau (2014), isso acontece por meio de ações até então ignoradas pelas pesquisas. As artes de fazer são uma arma que transforma caça em caçadores, e vice-versa. As ações cotidianas têm o poder de ressignificar aquilo que está em voga.

É dessa fonte abundante que a teatralidade jorra feito um chafariz, inundada de ações performativas que compõem e criam o espaço de si e do outro, um entre-lugar que não é apenas teatral, não é apenas performativo, é também o lugar do comum. O lugar que Certeau chama de lugar do homem comum, o lugar que ninguém está preocupado em olhar, mas que existe, pulsa.

Constata-se, nos discursos, o retorno sub-reptício de uma *retórica* metaforizadora dos "campos próprios" da análise científica e, nos gabinetes de estudos, uma distância crescente das *práticas efetivas* e cotidianas (que pertencem à ordem da arte culinária) com relação às escrituras em "cenários" que escalonam com quadros utópicos o murmúrio das maneiras de fazer em cada laboratório: de um lado, mistos de ciência e ficção; de outro lado, a disparidade entre os espetáculos de estratégias globais e a opaca realidade de táticas locais. Tende-se então a interrogar-se sobre os "alicerces" da atividade científica e a se perguntar se ela não funciona à maneira de uma colagem que justapõe, mas articula sempre menos as ambições retóricas expressas pelo discurso e a persistência obstinada, remanescente, de astúcias milenares no trabalho cotidiano dos gabinetes e laboratórios. Em todo o caso, esta estrutura clivada, observável em muitas administrações ou empresas, obriga a repensar todas essas táticas até aqui tão negadas pela epistemologia da ciência. (CERTEAU, 2014, p. 50)

Dentro da lógica e espaços científicos e acadêmicos, é possível perceber cada vez mais um afastamento das práticas cotidianas e uma forte aproximação com procedimentos científicos; isto é, um distanciamento de pesquisas que deveriam ser realizadas para uma busca obstinada pelo método científico: é mais fácil colocar uma pesquisa no método do que adequar o método à pesquisa. Por isso pesquisa-se aquilo que é descomplicado, estático, constante, em vez daquilo que é mutável, inconstante, como as práticas cotidianas. Sobre as estatísticas, Certeau descreve:

^{[...] [}a estatística] se contenta em classificar, calcular e tabular as unidades 'léxicas', de que se compõem essas trajetórias, mas às quais não se reduzem, e em fazê-lo em funções de categorias e taxonomias que lhe são próprias. Ela consegue captar o

material dessas práticas, e não a sua forma; ela baliza os elementos utilizados e não o 'fraseado', devido à bricolagem, à inventividade 'artesanal', à discursividade que combinam estes elementos, e de cor indefinida. [...] Ela reproduz o sistema ao qual pertence e deixa de fora do seu campo a proliferação das histórias e operações heterogêneas que compõem os patchworks do cotidiano. A força dos seus cálculos se deve à sua capacidade de dividir, mas é precisamente por essa fragmentação analítica que perde aquilo que julga procurar e representar. (CERTEAU, 2014, p. 44-45).

O teatro encontra-se exatamente nas brechas da estatística. Ele é feito de práticas que escapam ao científico no sentido epistemológico, que procura se enquadrar nas rupturas de trajetórias, categorias e taxonomias que não lhe são próprias. Ele faz-se na inventividade artesanal, na discursividade de cor indefinida e no fraseado de bricolagens que se encontram à margem dos métodos científicos tradicionalmente imputados à nossa sociedade. Logo, é uma prática que comumente precisa se adequar ao método científico para fazer valer suas pesquisas e investigações. Por ser justamente uma prática convivial, um acontecimento (DUBATTI, 2016), o que se pode registrar é um enquadramento estático (como uma foto ou anotação), que fica aquém da verdadeira natureza do acontecido. Assim como a estatística, ao ser fixado, ele perde aquilo que julga procurar e representar. Mas mesmo na imobilidade e fíxidez podemos encontrar fissuras, e é aí que intentamos descobrir a teatralidade e a performatividade em fotografías, imagens estáticas que, mesmo imóveis, incitam o movimento, fazem o pensamento agir, entrelaçam memória e sentidos, instigam o corpo a fazer.

3 IMBRICAMENTOS CONCEITUAIS EM FOTOGRAFIAS: ANÁLISE DA TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE EM FRAGMENTOS COTIDIANOS

Ainda sobre a natureza convivial do teatro, é possível observar que, durante o ano de 2020, as atividades teatrais pararam quase que inteiramente. Isso porque ocorreu a pandemia da Covid-19, uma doença causada pelo vírus Sars-Cov-2 em todo o mundo, forçando as pessoas a se enclausurar dentro de casa para impedir a proliferação da doença. Por meses somente as atividades consideradas "essenciais" podiam continuar acontecendo, como mercados, hospitais e farmácias. As atividades não essenciais continuaram de forma remota, pela internet, ou foram interrompidas por tempo indeterminado.

As artes foram fortemente afetadas, visto que os eventos organizados para consumi-las consistem em aglomerações: shows musicais, espetáculos teatrais, cinema, exposições, mostras... De repente, não havia nenhuma opção, e sim um risco iminente de proliferação epidêmica. Condicionados à reinvenção, pouco a pouco fomos vendo as expressões culturais encontrando uma forma de acontecerem: os shows ocorriam por meio de lives; os filmes se direcionaram mais ainda para os *streamings*; as artes visuais mergulharam de cabeça nas redes sociais. O teatro, no entanto, por ser estritamente convivial, permaneceu em pausa por um tempo. Houve, sim, inúmeras tentativas de se realizar teatro de forma *online*, algumas mais eficazes que outras, mas, por maior que fosse o esforço, o produto audiovisual de um espetáculo teatral, em nossa visão, não consegue ultrapassar a barreira do audiovisual. Como pontua Luís Otávio Burnier,

Existe, no entanto, no caso da arte do ator e de todos os artistas performáticos do palco, uma particularidade que lhes é específica: no momento em que a arte acontece, eles estão *presentes* e *vivos* diante de seus espectadores. [...] O fato de o ator estar vivo diante dos espectadores, executar, sentir, viver e fazer sua arte, introduz questões de difícil captação, referentes a um universo subjetivo, de sentimentos, sensações, emoções, ou seja, um conjunto de elementos que Eugenio Barba chama de *dimensão interior*. (BURNIER, 2001, p. 18)

Entende-se que, para ele, o teatro exige o encontro entre ator/atriz/performer e espectador/a para que se concretize o teatro, pois é a exposição característica dos atores/atrizes/performers que as artes da cena podem proporcionar que torna isso possível. Não há relação sem encontro; ou melhor, cria-se uma relação *outra*, diferente da teatral. O vínculo presente entre ator/atriz/performer e público no momento da encenação não pode ser captado pela câmera, pois é situacional, dependente de uma situação, o encontro, um acontecimento gerado no aqui-agora, no momento da apresentação.

Jorge Dubatti afirma que "A grande diferença entre o teatro e a literatura é que não existe teatro 'craniano', 'solipsista', isto é, ele sempre exige o encontro com o outro que não pode ser assumida somente pelo próprio sujeito." (DUBATTI, 2016, p. 32). Enquanto a imersão nos livros é criada no interior do leitor, o mesmo não acontece com o espectador teatral, que precisa da relação situacional proporcionada pelo encontro para ocorrer.

Não vamos nos estender nesta questão, apenas nos posicionamos aqui em relação ao termo *teatro virtual*, que entendemos ser "teatro gravado", um produto audiovisual, faltando a interação única que ocorre entre ator/atriz/performer e plateia no momento de uma apresentação presencial, em que o convívio é parte fundamental dessa interação.

Chamo de convívio ou acontecimento convivial a reunião, de corpo presente, sem intermediação tecnológica, de artistas, técnicos e espectadores em uma encruzilhada territorial *cronotópica* (unidade de tempo e espaço), cotidiana (uma sala, a rua, um bar, uma casa, etc, no tempo presente). O convívio, manifestação da cultura vigente, distingue o teatro do cinema, da televisão e do rádio, por exigir a presença aurática das pessoas à maneira do ancestral banquete ou simpósio. O teatro é arte aurática por excelência, segundo Benjamin, e não pode ser *des-auratizada*, como ocorre com outras expressões artísticas. (DUBATTI, 2016, p. 31-32)

Para Dubatti, o teatro é uma obra convivial, ou seja, que necessita do encontro para ocorrer. A reunião de pessoas nos âmbitos territorial e temporal é o que faz do teatro, teatro, tornando possível sua diferenciação de outras manifestações artísticas que envolvem o campo cênico. Portanto, nesta escrita, teatro *online* não corresponde ao mesmo que teatro, pois impossibilita justamente a relação entre espectador/a e ator/atriz/performer que consideramos essencial.

Voltemos à pandemia. Justamente pelo confinamento ocasionado pela pandemia, o cotidiano das pessoas se modificou completamente. Antes com horários para sair e voltar, com lugares diferentes para exercer cada uma de suas funções, agora tudo acontecia dentro de casa, por meio de uma tela: aulas, trabalho, lazer... A pandemia modificou a temporalidade e a espacialidade da rotina, e mesmo o que parecia consolidado inesperadamente não estava tão estável assim.

No meio do ano de 2020, afastados há alguns meses do ambiente acadêmico, sem aulas presenciais ou *online*, alguns alunos da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) encontraram nos projetos de Iniciação Científica uma oportunidade de desenvolverem pesquisas e não se sentirem tão afastados dos estudos e dos conteúdos de seus cursos, pois no RAE (Regime Acadêmico Emergencial) a sensação predominante, ao menos para mim, era a de que não havia tempo hábil para absorver os conteúdos explicados: quando finalmente achava começar a compreender algo, o período de execução da disciplina, vinte e

cinco dias corridos, já havia terminado, o que evidenciava que, embora houvesse um esforço dos docentes para passar o conteúdo, o ensino ficava muito aquém do que seria no presencial - questão apontada tanto por discentes quanto por docentes.

Dentro do curso de Artes Cênicas havia, além disso, algo a mais: a necessidade por criar – porque, para mim, um artista precisa fazer arte como precisa de ar para respirar –, em conjunto com a impossibilidade de passar por processos criativos e apresentar espetáculos de forma presencial, fizeram com que muitos alunos buscassem na pesquisa um refúgio não só acadêmico, mas artístico. Da mesma maneira, busquei dentro do projeto de pesquisa *Corpo e(m) performance: ações no/do cotidiano*⁸, coordenado pela professora Dra. Ariane Guerra Barros, um asilo para as dúvidas quanto ao futuro e uma aproximação com os conteúdos acadêmicos.

Visto que encontros presenciais para investigação das ações cotidianas não eram uma possibilidade, após primeiros encontros remotos para a discussão acerca de alguns conceitos teóricos a serem abordados dentro da pesquisa, nos meses de outubro e novembro de 2020, o primeiro movimento foi aderirmos a um desafio que circulava nas redes sociais, intitulado "10 dias, 10 fotografias em preto e branco". A ideia era nos basearmos no desafio e postarmos em nosso grupo de *Whatsapp* esses momentos em preto e branco, adaptando-os para momentos cotidianos. Esse desafio se repetiu mais vezes de formas distintas durante o período de realização do projeto de pesquisa, em que cerca de mais de 170 fotos foram tiradas e postadas no grupo. Todas as fotografías pretendiam ser um retrato de nosso dia-a-dia, um recorte do corriqueiro de cada participante.

Vejo a fotografia como uma captura estática do cotidiano, um fragmento da realidade, isto é, um pedaço de vida capturado, transformado em estático, conforme dito por Boris Kossoy: "Toda fotografia é um resíduo do passado. Um artefato que contém em si um fragmento determinado da realidade registrado fotograficamente." (2001, p. 45). Para Kossoy, uma foto é um portal para uma situação prévia, um acontecimento anterior, tornando-se portanto um vestígio ou, ainda, um rastro.

Segundo Marvin Carlson, o mesmo ocorre com o teatro: a cada apresentação existe ali um fragmento do passado, pois o teatro é recheado de passado; esses fragmentos são, portanto, fantasmas que assombram a experiência teatral. Logo, todo espetáculo acaba sendo

⁸ O projeto teve início em setembro de 2020, mês em que a professora colocou nas redes sociais divulgação sobre o projeto e chamada para interessados/as. No final de 2020, o grupo de pesquisa era formado pela professora/coordenadora Ariane Guerra, eu (Aline Silva Vieira), as acadêmicas Maria Luiza Machado dos Reis e Gisele Lemarchal, e os discentes Davi da Rocha Lima e Antonio Netto (destes apenas Davi e Maria Luiza

sobre pretéritos, acontecimentos pregressos que determinam a experiência no presente. Eduardo Andrade (2016) explica que:

Toda peça é uma peça sobre memória, já que contar e recontar histórias, reexperienciar emoções já experimentadas, sempre foram questões centrais do teatro. [...] aquilo que é escolhido para ser recontado, bem como os lugares, os corpos e os outros materiais físicos que são utilizados para fazê-lo são também compostos de algo que nós já vimos antes, um "algo a mais" anterior ao momento do espetáculo. Ao serem reciclados em diferentes montagens, esse "algo a mais" de cada um desses elementos "sangra" através do processo de recepção, como uma espécie de assombro, um espectro fantasmático - um *ghosting*. (ANDRADE, 2016, p. 79)

Toda peça é, portanto, o passado recontado, transmutado, metamorfoseado em algo diferente, mas que não deixa de ser uma mescla de citações, diversos cacos de passado juntados para formar um novo quebra-cabeças. O teatro recicla memórias, ações, palavras, gestos, e enquadra-as numa moldura nova escolhida pelos/as artistas que o fazem.

Já pela lente, seja ela de um celular ou de uma câmera, enquadra-se uma parte da realidade vivida pelo fotógrafo. Há, portanto, um emolduramento do olhar: sendo a visão uma percepção ampla de uma cena, na fotografía o olhar é colocado dentro de uma moldura onde escolhe-se aquilo que se quer mostrar. O enquadramento da foto é uma forma de determinar o que o espectador verá e influenciar sua possível reação. Ambos focados no olhar: no teatro temos uma visão do *todo*, enquanto na imagem fotográfica temos o registro de uma parte desse todo.

Kossoy ainda afirma: "Toda fotografia representa em seu conteúdo uma interrupção do tempo e, portanto, da vida. O fragmento selecionado do real, a partir do instante em que foi registrado, permanecerá para sempre interrompido e isolado na bidimensão da superfície sensível. (KOSSOY, 2001, p. 44). Fotos registram momentos da vida, que ficam eternamente congelados em partículas imóveis, mas não inertes: fotografias são vívidas, pois contém a vida em suas entrelinhas. Mesmo que fragmentada, o pedaço registrado pela lente ainda assim remete ao todo ao qual faz parte. Acredito, ademais, que a "bidimensão da superfície sensível" ao qual Kossoy menciona pode ser entendida como o espaço *outro* criado pela teatralidade: um espaço que não está nem no objeto, nesse caso a fotografia, nem no/a espectador/a, e sim num espaço virtual criado no momento em que há uma interação entre eles, através da observação da foto por um sujeito (teatralidade) e a própria foto enquadrada para que se perceba algo em sua imagem (performatividade).

As fotografías registram, também, as táticas de consumo que Certeau (2014) falava em seus escritos: ações cotidianas que são as respostas dos oprimidos aos opressores, visto

que contém subversões ao que foi ditado pela classe dominante.

A "fabricação" que se quer detectar é uma produção, uma poética - mas escondida, porque ela se dissemina nas regiões definidas e ocupadas pelos sistemas da "produção" (televisiva, urbana, comercial etc.) e porque a extensão sempre mais totalitária desses sistemas não deixa aos "consumidores" um lugar onde possam marcar o que *fazem* com os produtos. A uma produção racionalizada, expansionista além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde *outra* produção, qualificada de "consumo": esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas nas *maneiras de empregar* os produtos impostos por uma ordem econômica dominante. (CERTEAU, 2014, p. 38-39)

Da produção autoritária da classe dominante pode-se perceber uma contraprodução que equivale em maneiras outras de utilizar esses produtos. A resistência dos *caçados* se dá de forma silenciosa, inaudível, passando despercebida. Essa poética velada é, também, o que se desejava capturar com as fotografias aqui analisadas.

Para essa monografia, cujo objetivo principal é analisar a performatividade e a teatralidade imbuídas nessas fotografias autorais cotidianas, foram selecionadas 12 imagens das quase 200 observadas, as quais escolhemos para uma exposição denominada *Rastros*⁹. Dentre essas imagens escolhidas, intitulamos cada uma delas, operação realizada em exercício específico, com foco na observação e no olhar. Desta forma, chegamos nas seguintes denominações, cujas imagens podem ser visualizadas a seguir:

```
- Balé (Imagem 1, p. 30);
```

- Cansada (Imagem 2, p. 31);

- Dúvida (Imagem 3, p. 32);

- Júlio (Imagem 4, p. 33);

- Julius (Imagem 5, p. 34);

- Mãe (Imagem 6, p. 35);

- Pedra (Imagem 7, p. 36);

- Pegada (Imagem 8, p. 37);

- Perspectiva (Imagem 9, p. 38);

- Puxadores (Imagem 10, p. 39);

- Rafaela (Imagem 11, p. 40);

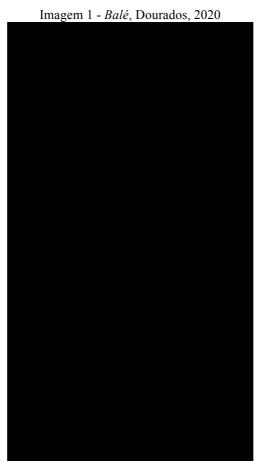
- Saudade (Imagem 12, p. 41).

9 A mesma pode ser visualizada através do link: https://corpoemperformance.wixsite.com/rastrosperformance/exposição-principal>, página que contém alguns aspectos de nossa pesquisa no projeto *Corpo e(m) performance: ações no/do cotidiano*.

29

A seguir apresentamos as imagens e junto às mesmas, fazemos sua análise. Lembramos que o que aqui está escrito são impressões pessoais dos participantes do grupo de pesquisa *Corpo e(m) Performance*, e nosso intento aqui não é o de guiar ou manipular o olhar de quem vê a fotografía, apenas indicar as possibilidades que aventamos ao observá-las.

3.1 *RASTROS*: FOTOGRAFIAS COTIDIANAS



Fonte: Grupo de pesquisa Corpo e(m) performance: Ações no/do cotidiano

Na imagem 1, vê-se uma pessoa no banheiro, sentada no vaso sanitário, escorando-se na pia enquanto faz suas necessidades e estica uma das pernas em ponta. A ação cotidiana identificada é, justamente, *ir ao banheiro*, algo feito várias vezes ao dia. A forma como cada um executa essa ação é equivalente à teatralidade criada por cada espectador: única. Por mais que haja uma maneira entendida como padrão de utilizar o banheiro (todos, em maior ou menor grau, sentam-se no vaso para fazer suas necessidades), cada um o faz de maneira ímpar. Nessa fotografia, a teatralidade do grupo fez ter a impressão de que se fazia, ali, uma dança, um balé diferente, uma expressão artística advinda de algo extremamente cotidiano, corriqueiro: ir ao banheiro.

No banheiro, inclusive, essa singularidade de execuções é perceptível em todas as ações que acontecem ali: a utilização do vaso sanitário, o ato de escovar os dentes, lavar as mãos, banhar-se; são ações que contém um objetivo claro, mas as maneiras de fazer são distintas para cada indivíduo.



Fonte: Grupo de pesquisa Corpo e(m) performance: Ações no/do cotidiano

Na imagem 2 é possível ver uma espátula garfada com um dos dentes quebrados, enquanto ao fundo observa-se alguém que lava a louça e encara a câmera, com louças na pia esperando para ainda serem lavadas. Há um contraste intenso de claridade e sombra; claro e escuro, preto e branco. A ação identificada é *lavar louça*, presente, normalmente, pelo menos uma vez por dia nas casas brasileiras.

Embora seja claro o objetivo da ação: deixar as louças limpas, cada um também o executa de maneira singular: a ordem de lavagem de copos, talheres, pratos e panelas modifica-se de maneira individual, assim como ato de ir ao banheiro: ações cotidianas, que todos fazem, mas cada um a sua maneira.

Mais uma prova da particularidade da teatralidade (e "leituras" da imagem fotográfica) é que a espátula centralizada na foto pode até mesmo ser vista como o super-herói de Gotham, o *Batman* - cujo nome foi levantado para título do registro fotográfico e descartado após discussão em grupo.

A expressão no rosto da pessoa fotografada pode remeter a diferentes emoções, mas o que ditou o título dessa foto foi a sensação compartilhada quando ela foi tirada: cansaço, associando-se diretamente à ação por muitas vezes realizada cotidianamente durante a pandemia, o lavar das louças.



Fonte: Grupo de pesquisa Corpo e(m) performance: Ações no/do cotidiano

O café espalhado pelo chão e pela colcha florida, a xícara caída de lado; um cinzeiro com vários cigarros; desenhos e papéis com escritos; um chinelo solto ao chão; os pés de quem observa a cena de cima - caos. Nessa cena não é possível sequer interpretar o que acontece, visto a gama de elementos preenchendo-a e, ao mesmo tempo, nos parece tão familiar todas as tarefas já executadas e as ainda por fazer remetidas na imagem: chinelos que acabaram de sair dos pés ao ainda a serem colocados nos pés? Papéis que indicam demandas já realizadas ou realizadas pela metade, com outras ainda a fazer? Um café já tomado ou ainda por tomar? Alguém que acabou de levantar-se da cama ou que irá deitar-se? Um cinzeiro com bitucas de cigarros postas, ou ainda há algum cigarro aceso a ser colocado nele?

O título, *Dúvida*, condiz com essa *incerteza*: a imprecisão do que acontece na imagem, e a incerteza que estava presente durante o momento em que a foto foi tirada, sensação relatada pelo autor da foto. Faz sentido, também, quando pensamos que existem várias

interpretações para a mesma imagem, em que diferentes ações podem ser visualizadas, e nenhuma pode ser tomada como "verdadeira". E você, o que vê a partir dessa fotografia?



Fonte: Grupo de pesquisa Corpo e(m) performance: Ações no/do cotidiano

Essa foto é uma evidência que o ângulo fotográfico pode determinar todo o entendimento de uma foto. O que chama a atenção nessa foto - ou o que nos chamou atenção primeiramente - é o *olhar do gato*: um olhar que muito pode dizer, mas ao mesmo tempo não diz nada; ele pode estar calmo, ou irritado; curtindo a companhia ou desdenhando-a.

A foto mostra o gato deitado numa cama e, atrás dele, parecemos ver uma parede e uma janela. Mas não há janela: o gato está, na verdade, embaixo de um apoio de madeira e a janela é, na realidade, o notebook que está em cima desse apoio. O preto e branco e o ângulo foram, nessa imagem, uma subversão do olhar; uma ilusão da realidade, que criou uma nova teatralidade - uma nova forma de compreender aquilo que se via, pois o que parece ser, na realidade não é.

O animal de estimação permeia a ação cotidiana mostrada na foto: podendo ser o simples observar o gato, ou podendo ser a do próprio gato de descansar e/ou encarar. Em quaisquer das possibilidades o gato, Júlio, é foco e centro da ação.

Em exercício prático realizado em maio de 2021, assegurando-se a biossegurança exigida em protocolos de saúde, fizemos um encontro presencial, em que definimos os títulos das fotografías e experimentamos as mesmas com enquadramentos distintos. O exercício consistia em fechar os olhos e abri-los quando se ouvia uma palma, e na frente dos nossos olhos estava uma das fotografías. Colocadas repetidas vezes em diferentes ângulos, enquadramentos e proximidades, essa foto chamou a atenção por despertar certa angústia ao

abrir os olhos e se deparar com olhos felinos a nos observar. Algo que nos fez refletir sobre virarmos espectadores dentro de nossa própria ação, pois nós vemos o gato ou o gato que nos observa?



Fonte: Grupo de pesquisa Corpo e(m) performance: Ações no/do cotidiano

Novamente, o gato estrela a foto com uma expressão de irritação - sensação transmitida pelo gato a sua dona no momento do registro fotográfico e relatado em encontro.

De um lado, é possível ver o microondas aberto com um prato de comida dentro, embora não seja possível identificar o que exatamente está dentro do prato. Acima, vê-se várias xícaras penduradas no armário. Do outro lado do gato, identifica-se uma cafeteira e papel toalha pendurados.

A ação cotidiana *comer* é apresentada nesta fotografia; muito embora não seja a ação em si sendo executada na foto, mas sendo o que dá a entender que irá acontecer, ao analisar os elementos presentes, e discutidos no grupo de pesquisa. O ambiente cotidiano - e familiar - parte de uma cozinha, nos identifica e nos remete a coisas habituais, diárias, pois não há um dia, pelo menos em um pequeno momento, que não passamos pela nossa cozinha, ou pelo ato de comer.



Fonte: Grupo de pesquisa Corpo e(m) performance: Ações no/do cotidiano

A ação rotineira presente identificada nessa imagem é *lavar roupas*. Muito embora não costume ser feita todos os dias, trata-se de algo que permeia nossa rotina da mesma forma, indo desde o colocar as roupas no cesto até separá-las, lavá-las, pendurá-las, recolhê-las e guardá-las.

Vemos uma máquina de lavar ao fundo, e na frente dois ou três varais de chão cheios de roupas, com um gato - figura recorrente nas imagens escolhidas - logo abaixo. Aqui a ação está dada: o lavar as roupas já ocorreu, assim como o estender das roupas, e o gato está encostado em um dos pés do varal protegendo-se na sombra (visualizada pela incidência luminosa marcada na parte inferior da foto).

Imagem 7 - Pedra, Dourados, 2021

Fonte: Grupo de pesquisa Corpo e(m) performance: Ações no/do cotidiano

"No meio do caminho tinha uma pedra; Nunca me esquecerei desse acontecimento na vida de minhas retinas tão fatigadas" (ANDRADE, 2013). São diversos os caminhos que, cotidianamente, é preciso tomar: de casa para o mercado, instituição de ensino, farmácia, trabalho... A ação de *locomover-se* costuma ser diária, e é feita de forma tão automática que sequer percebemos o que estamos fazendo ou registramos o que está a nossa volta. Nesse registro, a fotógrafa prestou-se a parar sua caminhada para fotografar as pedras, e só nos resta imaginar em que parte da rua a mesma se encontrava ao realizar tal feito.

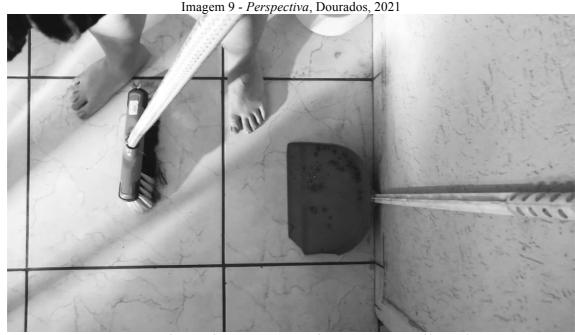
Interessante notar que, depois de darmos título à imagem, a autora da mesma revelou tratar-se de mangas, e não pedras, mais uma prova de que a teatralidade diz mais respeito ao olho de quem vê do que aquela intentada pelo/a artista/performer. Pedras ou mangas? O que você enxerga? Ou você foi impelido a pensar em pedras e mangas após ler a descrição e o título da foto? A performatividade inerente da imagem - sejam pedras em sequência ou mangas caídas do pé - brinca com a teatralidade que inventamos para as mesmas.



Fonte: Grupo de pesquisa Corpo e(m) performance: Ações no/do cotidiano

Andar pela casa com os pés molhados é algo que faz parte do cotidiano, seja ao lavar roupas, o chão, após o banho. A água nos pés pode ser relaxante ou irritante, a depender da situação. Da mesma forma que cada visão é única, cada pé deixa uma marca diferente no chão. As pegadas no concreto são um exemplo de rastro: um sinal de que algo existiu/passou, mas não está mais no mesmo lugar. Nesse caso, conseguimos ver de que pés saíram esses rastros e toda a trajetória percorrida por eles até chegar ao gato - novamente presente - à frente.

A ação é *caminhar*, o título *Pegada*, referindo-se aos pés de quem já percorreu um caminho, marcado pela água, printado no chão. Pés de criança que chegam ao gato. Um sujeito bem definido, com ação definida, ambiente determinado, cotidiano esgarçado e trajeto visualizado. Um fragmento diário e efêmero; em pouco tempo nem a criança, nem o gato, nem mesmo as pegadas estarão ali, mas a foto deixa registrado que "algo aconteceu", "alguém passou por aqui".



Fonte: Grupo de pesquisa Corpo e(m) performance: Ações no/do cotidiano

"Diga aonde você vai/ Que eu vou varrendo/ Vou varrendo, vou varrendo/ Vou varrendo, vou varrendo" (MOLEJO, 1997).

Varrer a casa é uma atividade realizada várias vezes na semana, isso quando não no mesmo dia, no cotidiano da população. No nosso imaginário, é uma ação executada de forma igual, quase como se tivesse um jeito universal, um padrão. Isso, no entanto, provou-se incorreto dentro da minha experiência no espetáculo *Quarança* (2019).

Em *Quarança* havia uma cena onde três pessoas repetiam o movimento de varrer, e o caos instaurou-se na primeira tentativa de partitura conjunta, justamente porque cada um fazia o movimento partir de um lugar, possuindo um ritmo único e movimentos particulares a cada um.

O movimento de vai e vem com a vassoura, o tipo de pá e como ela é segurada, a maneira que o lixo é depositado na lixeira - tudo isso é característico de cada pessoa, muito embora seja uma atividade extremamente comum. Na foto, por exemplo, a pá é escorada na parede para que o lixo seja varrido em direção à ela, deixando as duas mãos na vassoura - depoimento relatado pela autora da fotografia. Em observações pessoais, tem indivíduos que preferem segurar a pá com uma mão enquanto a outra empunha a vassoura; e mesmo aqueles que pedem ajuda para outra pessoa para conseguir colocar o lixo na pá. Novamente, ações corriqueiras que aparentemente são "universais", porém únicas, pois cada um a realiza de forma peculiar.

Imagem 10 - Puxadores, Dourados, 2021

Fonte: Grupo de pesquisa *Corpo e(m) performance: Ações no/do cotidiano*

Um copo meio cheio, meio vazio sobre a pia; um banquinho de plástico coberto por um pano estampado com girassóis ao lado do balcão; um tapete listrado com bordas de crochê ao chão: uma imagem simples, e de tão cotidiana chama a atenção aos olhos. Até mesmo os puxadores do armário chamam a atenção: triviais ao ponto de prenderem o olhar de quem vê.

Essa é uma daquelas imagens que evocam uma teatralidade de forma tão natural que chega a ser surpreendente; a ausência de cor faz com que tentemos preencher essa lacuna: quais seriam as cores dos objetos em questão? O registro fotográfico não está colorido, mas o amarelo das flores do banco com suas folhas verdes, bem como o tom pastel do balcão, os puxadores provavelmente prateados, e um tapete que leva a crer em cores que vão do vermelho ao bege são gritantes.

E ainda evoca outros questionamentos que formam, mais ainda, a teatralidade da ação interposta: quem bebeu a água? Há quanto tempo ela está ali? Por que o banquinho tem uma capa? As ações de *beber*, talvez até sentar no banquinho perpassam nosso imaginário, bem como quem seria o sujeito dessas ações... Porém o título talvez instigue certa dúvida: porque "puxadores"? A pessoa que deu essa denominação à obra estava com a fotografia virada de cabeça para baixo na linha de seu olhar, e a única coisa que ela conseguia identificar, ver e prender sua atenção - inclusive após outras tentativas de olhares em outros ângulos e enquadramentos da imagem - eram os puxadores.



Imagem 11 - Rafaela, Dourados, 2021

Fonte: Grupo de pesquisa Corpo e(m) performance: Ações no/do cotidiano

Nessa foto, uma boneca está deitada na cama e abraça outra boneca. As duas são bonecas diferentes: uma é parecida com um bebê, enquanto a outra parece ser uma estilo *Barbie*. Aqui, há uma mistura de duas ações. A primeira seria *dormir*, que é representada pela cama, os travesseiros e a forma que a boneca está deitada. No entanto, a ação mais marcante é justamente a *brincadeira*, existente durante toda a infância durante todos os dias. Crianças brincam, jogam, assim como atores/atrizes/performers jogam em cena/performance.

Fato interessante de notar é que o nome da fotografia é o nome da dona da cama, Rafaela, irmã da participante do projeto que registrou a imagem. Em primeiras discussões, as pernas da boneca maior chamaram a atenção e, se focarmos nas mesmas, temos a impressão de se tratar de uma menina, gerando um tom meio assustador para a cena. O fato da imagem estar em preto e branco acabou por aumentar essa sensação de desconforto ao visualizarmos os pés da boneca maior, e imaginarmos o quarto da criança, uma possível criança, as bonecas.

De qualquer maneira, a brincadeira infantil perpassa nosso imaginário, principalmente pelas bonecas apresentadas.



Fonte: Grupo de pesquisa Corpo e(m) performance: Ações no/do cotidiano

Ainda sobre brincadeira, essa imagem é mais uma que chama a atenção, principalmente pelo sentimento que desperta em quem conhece a criança da imagem: as circunstâncias pessoais têm um papel significativo dentro da criação da teatralidade.

O *brincar* com objetos cotidianos é mais uma das subversões possíveis, dessas que existem deliberadamente na infância. O local onde a foto foi tirada também é extremamente rotineiro: uma cozinha, um fogão, lugares e objetos usados todos os dias, mas que são fonte intensa de performatividade. As ações criadas na cozinha por crianças é de fácil acesso a todos, pois sempre temos alguma lembrança de brincar com panelas, tampas de panelas, talheres, pratos, copos, etc., enquanto o/a familiar preparava alguma refeição. O ângulo da foto também provoca nossa imaginação: vemos a porta do forno, em enquadramento de olhar da altura de uma criança pequena, em que as panelas estão no alto (em cima do fogão), e o ambiente próximo é o chão e objetos perto dele.

Aqui, a teatralidade inicia nas perguntas "O que a criança faz?", "O que ela segura?", "O que vê?" Perguntas que podem ser respondidas de diversas formas, de acordo com a bagagem de memória, social e cultural de cada um.

As ações cotidianas são, por si só, uma ferramenta utilizada pela classe menos favorecida para subverter as ordens estabelecidas pela classe dominante. Sabendo que a fotografia pode ser, também, uma forma de dominação e influência, para entender as

potências performativas e teatrais de cada uma das fotos foi necessário um segundo processo de subversão, o da análise das fotos.

Dentro do projeto de pesquisa *Corpo e(m) Performance: ações no/do cotidiano*, a partir de uma seleção prévia feita pelos participantes iniciou-se um processo de avaliação e discussão do porquê tais imagens terem sido escolhidas.

Em 17 de maio de 2021, após selecionarmos e observamos atentamente as fotos, realizamos escritas performativas sobre elas, registros em áudio, discussões sobre o que víamos e sentíamos ao ver as mesmas. Essas visualizações me permitiram refletir acerca do que compõe um momento cotidiano e uma fotografia, percebendo como a performatividade é viva mesmo dentro da imobilidade de uma observação de uma imagem, ou da aparente estaticidade que apresentamos ao exercer um olhar mais profundo, fabricando a teatralidade.

O ato de fotografar é um ato de *performar*, assim como é o ato de ser fotografado: ambas são ações. Há, por conseguinte, uma performatividade anterior à fotografia. A preparação para a foto, como a pose e disposição dos objetos, já caracterizam um enquadramento do olhar, tanto do(a) fotógrafo(a) quanto de quem posa para a foto. Roland Barthes descreve isso no livro *A câmara clara* (1984):

Eu podia dizer isso de outro modo: o que funda a natureza da Fotografia é a pose. [...] sempre houve pose, pois a pose não é aqui uma atitude do alvo, nem mesmo uma técnica do *Operator*, mas o termo de uma "intenção" de leitura: ao olhar uma foto, incluo fatalmente em meu olhar o pensamento desse instante, por mais breve que seja, no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho. (BARTHES, 1984, p. 117).

A pose se configura como uma tentativa de interferência na percepção (teatralidade) de quem vê a foto, pois faz o espectador remeter, portanto, ao momento em que o real foi fragmentado para compor a fotografia. Como fotográfo(a), ao fazer um registro fotográfico de uma ação cotidiana, *forçamos* uma pose, pois há uma tentativa, mesmo que inconsciente, de fazer com que vejam o que queremos que vejam. Há uma preparação anterior ao momento em que um clique estabilizará o cotidiano em uma imagem.

Da mesma forma, o/a ator/atriz/performer se prepara para a cena, ensaiando com afinco, selecionando o que irá expor, seus gestos, falas e intenções, intentando sugestionar determinada teatralidade por meio de sua performatividade. Há aqui um enquadramento movimentacional, uma influência contínua que tenta ser construída a partir da relação espectador-performer.

Importante mencionar, também, que na fotografía em preto e branco a ausência de cores causa, por si mesma, um exercício de teatralidade, pois é automática a reação do nosso intelecto de tentar preencher com cores a imagem que vemos. O preto e branco nos remete, também, ao passado, provavelmente porque, com o advento das cores na fotografía e depois no cinema, tenha havido uma associação com algo antigo, que já passou.

[...] sempre tenho a impressão (pouco importa o que realmente ocorre) de que, do mesmo modo, em toda fotografia, a cor é um revestimento aposto ulteriormente sobre a verdade original do Preto-e-Branco. A Cor, para mim, é um ornato postiço, uma maquiagem (tal como a que é usada nos cadáveres). (BARTHES, 1984, p. 122)

A partir dessa citação de Barthes, entendo que a cor é um acessório que pode ser dispensável, pois preenche o entendimento de maneira a esconder a verdade, ou seja, o real. Dessa forma, ao ver uma imagem sem cores, conseguimos enxergar detalhes não percebidos normalmente, pois o colorido desvia nossa atenção para uma visão mais ampla da imagem. Para Leonardelli, isso ocorre justamente por conta da criação do espaço *outro* da teatralidade:

A re-semiotização do espaço, intrínseca à teatralidade, é um acontecimento que promove o trabalho de criação, a atividade humana que invariavelmente, e por excelência, exige a cooperação de todas as outras instâncias, visíveis e invisíveis, do corpo para produção de resultados. (LEONARDELLI, 2011, p. 8-9)

Ao buscar compreender a dimensão de algo, seja uma cena teatral-performativa ou uma fotografía, fazemos florescer a criatividade necessária para a cognição, isto é, a inventividade necessária para elaborar uma justificativa lógica ao que se vê por meio da junção daquilo que é dado e o que é nosso (o espaço virtual criado pela teatralidade). Como o olhar não se resume a visão, e sim de uma percepção sensório-motora, o entendimento advém de todo o corpo, não sendo exclusivamente um processo mental, nem um acontecimento estático.

4 CONCLUSÃO

A teatralidade, entendida como a capacidade de efabulação, de buscar entender, e a performatividade, compreendida como a ação em si, são gêmeas siamesas (MOSTAÇO, 2009), pois andam sempre de mãos dadas, não só em experiências teatrais/performativas como também em todas as esferas da vida, incluindo o cotidiano. Esse, por conseguinte, consiste em uma infindável caça não autorizada (CERTEAU, 2014), onde os papéis de dominante e dominado se invertem continuamente por meio das ações realizadas.

Tendo em vista que o teatro, a fotografia e inclusive nossas ações são embebidas de repetições, assombradas por fantasmas e resquícios do passado, vão se elucidando os rastros cotidianos contidos nos mais diversos âmbitos da vida, sejam eles culturais/artísticos ou rotineiros, extracotidianos ou cotidianos.

Ao analisar as ações cotidianas por meio de fotografias autorais, foi possível perceber que a performatividade se insere dentro das imagens, mesmo que estas sejam estáticas: a ação contida na imagem traz consigo essa sensação de *continuum*, uma continuidade que acontece de maneira subjetiva no espectador, mesmo que a imagem permaneça paralisada. A performatividade, calcada na ação, pode estar numa imagem estática porque essa imagem remete a uma ação que acontecia no momento anterior à paralisação do passado em foto.

Por andarem sempre juntas, a teatralidade acompanha essa performatividade, pois buscamos compreender o que acontece na imagem, criamos histórias para ela intentando o entendimento do todo; teatralizamos a ação - ainda que estática na fotografia - para entender o contexto que a envolve, pois é inerente ao humano procurar respostas para aquilo que vê.

Ambas, performatividade e teatralidade, advém, nesse caso, do mesmo influxo do olhar. O olhar é onde acontece a criação de novos espaços, espaços virtuais, não concretos, onde há o encontro daquilo que nos é dado e aquilo que é nosso. Para Féral, segundo Leonardelli, a teatralidade evoca um processo onde a ação de olhar e a ação de ser olhado se encontram, criando o espaço do *outro*.

Nesse ponto de nossa análise, a teatralidade parece ser, mais do que uma propriedade; de fato, nós podemos chamá-la de um processo que reconhece sujeitos em processo, é um processo de olhar e ser olhado. É um ato iniciado em um ou dois espaços possíveis: tanto aquele do ator quanto do espectador. Em ambos os casos, esse ato cria uma ruptura do cotidiano, que se transforma no espaço do outro, o espaço onde o outro tem lugar. (Féral *apud* LEONARDELLI, 2011, p. 7)

Nessa pesquisa, esse espaço *outro* ocorre durante a observação de uma fotografia que, por conter dentro de si uma ação e, portanto, performatividade, consegue incitar a teatralidade

em quem a vê, criando esse espaço outro que, embora carregue consigo um pedaço do passado e do que foi real, é diferente da realidade do instante em que é vista. Temos ainda que considerar, dentro da fotografía, que existe o encontro do olhar de quem vê a foto e olhar de quem tira a foto.

Para Leonardelli, ainda:

Os fenômenos da teatralidade e da performatividade, nesse contexto, inauguram não somente um espaço outro, um espaço ficcional mais ou menos dramático, mais ou menos narrativo. Eles determinam um tempo particular mensurável apenas pela própria dinâmica interna do acontecimento-encontro, heterogênese de singularidades no plano virtual das linguagens artísticas. (LEONARDELLI, 2011, p. 17)

A performatividade e a teatralidade conseguem, então, incitar não apenas um espaço único, mas também uma temporalidade distinta, visto que espaço e tempo andam em conjunto. Esse tempo só é mensurável dentro da particularidade desse encontro entre espectador/a e ator/atriz/performer/objeto, dando a sensação de que o momento entra em flutuação. A compreensão e a percepção do momento torna-se, portanto, única, já que no espaço e na temporalidade criadas há o encontro entre o que é performado e o que é particular do espectador, formando uma efabulação única, que não será a mesma que a de outro espectador - aqui temos o encontro entre performatividade e teatralidade.

Embora comumente ignorado dentre as pesquisas científicas, o cotidiano é onde ocorrem diversas microrrevoluções que desafiam o que é imposto pela classe dominante, fazendo jorrar performatividade e teatralidade por meio de suas ações, que compõem e criam esse espaço *outro* que não é apenas teatral ou performativo, mas também o local do comum. Há uma resposta ao que está em voga a partir das ações cotidianas e que, assim como a teatralidade, é única para cada indivíduo. Todos fazemos "as mesmas ações" porém de formas diferentes, calcados em nossa memória, cultura, realidade social e geográfica. Assim como no teatro/performance, atua-se sobre os mesmos personagens, sobre as mesmas situações, com as mesmas ações; todavia, de maneira única para quem está no palco e na plateia.

Nosso olhar para o corriqueiro vai além do esforço excessivo das ações que Barba (2012) nos traz, transformando-a em extracotidiana; traz um aprofundamento do olhar para o banal, o comum, as ações cotidianas, e reside no imbricamento entre a própria ação e a subversão desta, o imbricamento com a teatralidade iminente na performatividade.

A performatividade "velada" de uma fotografía traz em si não apenas a visão do/a fotógrafo(a), mas um fragmento diário de uma cultura, uma classe social, um rastro de

memória e mesmo de ação, visualizado e efabulado por quem vê a imagem, vida própria que vai além desses dois olhares, mas são exatamente a junção dos mesmos. É no encontro entre o olhar de quem tira a fotografía e o olhar de quem a vê que a performatividade e a teatralidade podem emergir, objeto e objetivo dessa pesquisa e trabalho.

E, assim como o olhar de quem vê a foto, esse estudo compreende ser apenas um rastro, um pequeno tempo/espaço estatizado em escrita, como Kossoy entende a fotografía: "A imagem fotográfica é o que resta do acontecido, fragmento congelado de uma realidade passada, informação maior de vida e morte, além de ser o produto final que caracteriza a intromissão de um ser fotográfo num instante dos tempos". (KOSSOY, 2001, p. 37).

Ou, como Caballero afirma, é possível, portanto, uma "teatralização do cotidiano como prática política, gravando no corpo uma ação ética que em suas reiterações se faz ritual e deixa de ser automática, entrando em territórios complexos e fronteiriços onde se cruzam estética e vida". (CABALLERO, 2011, p. 105). As imbricações entre vida e arte já foram estudadas e esgarçadas, e aqui, através de fotografías de nosso dia-a-dia, intentamos compreender a teatralidade e a performatividade contidas na imagem, trazendo esse relato e reflexão em forma de escrita.

REFERÊNCIAS E OBRAS CONSULTADAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ANDRADE, E. dos S. *ESPAÇO PERFORMATIVO, ESPAÇO ASSOMBRADO*: PROCESSOS DE CITAÇÃO, ITERAÇÃO E AS NEGOCIAÇÕES COM A MEMÓRIA DO LUGAR. O Percevejo Online, [S. l.], v. 8, n. 1, p. 73–89, 2016. Disponível em: http://www.seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/5760. Acesso em: 21 out. 2021.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A Arte secreta do Ator:* um dicionário de Antropolgia Teatral. São Paulo: Realizações, 2012.

BARROS, Ariane Guerra. *Entre o corpo do ator/performer e o espaço urbano:* um teatro performativo. 195 f. 2020. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4217539/mod_resource/content/4/Barthes_%20a%20morte%20do%20autor.pdf. Acesso em: 20 jun. 2021.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografía. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BURNIER, Luís Otávio. A arte de ator: da técnica a representação. Campinas: Ed. Unicamp, 2001.

CABALLERO, Ileana Diéguez. *Cenários liminares*: Teatralidades, performances e política. Tradução: Luis Alberto Alonso, Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011. 210 p. v. 1.

CARLSON, Marvin. Los fantasmas de la escena. Argentina: Ediciones Artes del Sur, 2009.

CARLSON, Marvin. *O mesmo, só que diferente:* o Teatro e a "assombração". Trad. Evelyn Furquim Werneck Lima. Urdimento, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 22. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

COTIDIANO. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: https://www.dicio.com.br/cotidiano/. Acesso em: 12/10/2021

DESGRANGES, Flávio. Teatralidade Tátil: alterações no ato do espectador. *Sala Preta Revista do PPG Artes Cênicas – ECA-USP*. Vol. 8, 2008. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57346. Acesso em: 11 jan. 2021.

DUBATTI, Jorge. *O teatro dos mortos*: Introdução à uma filosofia do teatro. Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Edições Sesc, 2016. 204 p.

DURAN, Marília Claret Geraes. Maneiras de pensar o cotidiano com Michel de Certeau. Revista Diálogo Educacional, v. 7, n. 22, p. 115-128, 2007.

FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade:* o teatro performativo. Sala Preta, 2008, 197-210.

KOSSOY, Boris. Fotografia & História. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro - Introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J.; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves (org.). *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978. cap. 5, p. 93-124.

LEONARDELLI, Patricia. Teatralidade e Performatividade: espaços em devir, espaços do devir. *Revista Cena*, n.10. Porto Alegre: UFRGS, 2011. p. 2-19.

MOLEJO. *Dança da Vassoura*. Continental East West: 1997. Disponível em: https://open.spotify.com/album/4kbMh10UlpvottzkRLuDWy?uid=0f1bc55eade52fe66aff. Acesso em 20/10/2021.

MOSTAÇO, Edélcio. Fazendo cena, a performatividade. In: MOSTAÇO, Edélcio; OROFINO, Isabel; BAUMGÄRTEL, Stephan; COLLAÇO, Vera (org.). *Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009. pp. 15-47.

PROFESSOR, Juciano Rocha. [Conversa oral com a autora em encontro online]. *Google Meet.* 20 set. 2021. 11:43.

SCHECHNER, Richard. *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: MAUAD Editora Ltda, 2012. 200 p.

SCHECHNER, Richard. Performance Studies An introduction. 2 ed. UK: Routledge, 2006.

SCHECHNER, Richard. Restauração do Comportamento. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*: um dicionário de antropologia teatral. Tradução: Patricia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012. p. 244-251.