

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO

KARINE DE OLIVEIRA CUPERTINO

UM PARA UM:

A BUSCA POR UMA SUBJETIVIDADE DIALOGADA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teatro na Linha de Pesquisa Teatro, Sociedade e Criação Cênica.

Orientador: Dr. Stephan Baumgartel.

FLORIANÓPOLIS, SC

2018

C974p Cupertino, Karine de Oliveira
Um para um: a busca por uma subjetividade dialogada / Karine de Oliveira
Cupertino. - 2018.
119 p. il.; 29 cm

Orientador: Stephan Baumgartel

Bibliografia: p. 97-99

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina,
Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis,
2018.

1. Teatro. 2. Subjetividade. 3. Arte e sociedade. I. Baumgartel, Stephan.
II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Teatro. III. Título.

CDD: 792 – 20. ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Alice de A. B. Vazquez CRB14/865
Biblioteca Central da UDESC

KARINE DE OLIVEIRA CUPERTINO

UM PARA UM: A BUSCA POR UMA SUBJETIVIDADE DIALOGADA

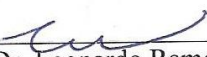
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestra em Teatro.

Banca examinadora

Orientador:


Prof. Dr. Stephan Arnulf Baumgärtel
UDESC

Membros


Prof. Dr. Leonardo Ramos Munk Machado
UNIRIO


Profa. Dra. Tereza Mara Franzoni
UDESC

Florianópolis, 25 de julho de 2018.

Aos artistas que foram extremamente generosos comigo e sempre se mostraram disponíveis aos inúmeros questionamentos que eu lhes lançava. Eles foram a referência principal desta pesquisa: Alex Cassal, Ana Reis, Ana Teixeira, Arthur Scovino, Cláudia Muller, Dani Lima, Maíra Vaz Valente, Nadam Guerra, Paula Bittencourt.

AGRADECIMENTOS

O caminho desta pesquisa foi desvendado pela minha melhor amiga Bruna Wagner, quem me acompanhou e me orientou incansavelmente durante boa parte desta dissertação traduzindo meus próprios pensamentos em sistemas teóricos palpáveis. Sem sua ajuda, esta pesquisa não seria a mesma, quiçá nem se concretizaria. Agradeço a ela e deixo aqui registrado que nosso diálogo foi o um para um mais importante desta investigação.

Além desse, muitos um para um foram importantes durante a trajetória desta pesquisa. Em especial, agradeço a esses:

- meu orientador Dr. Stephan Baumgartel, quem nunca nega uma nova aventura e uma boa discussão, pelo apoio na escrita deste trabalho;
- meus pais, por todo apoio e compreensão durante minha ausência por conta do tempo que esta pesquisa me tomou;
- Matias, pela sua parceria, amor, alegria e paciência nessa longa jornada de estudos. Também por me estimular com inúmeras perguntas e construir respostas comigo;
- Ana, pela sempre mão estendida e apontamentos pertinentes na escrita desta dissertação;
- André Sarturi, quem um dia sentou comigo numa escada e ficou falando sobre arte até me alertar que o *um para um* deveria ser meu objeto de pesquisa;
- Lu, pela sempre disponibilidade a atender minha obsessão com a pesquisa, sua sempre tentativa de me avisar que tudo era só um processo, pelas várias piadas teóricas que tecíamos no meio de tanta conversa séria e por me ajudar na pesquisa bibliográfica;
- Luiz, a visita que sempre reservava um tempo de sua agenda cheia para mim e me ajudava a achar caminhos sensíveis frente a tanta exposição teórica;
- Gabriela Boccardi, que me ajudou a lidar com as etapas deste trabalho entre conquistas e fracassos a partir de uma escuta generosa e trocas teóricas todas as segundas e terças na nossa mesa da BU;

- Dr^a. Fátima Lima, mulher e professora incrível que aceitava gentilmente ser minha orientadora a qualquer momento que eu a interrompesse pelos corredores e me instigava com cada palavra que saía de sua boca;

- Dr^a. Heloíse Vidor, pela conversa sobre intimidade bem no início desta pesquisa e pelas contribuições dadas na banca de qualificação;

- Dr^a. Tereza Franzoni pela ajuda com este trabalho entre um café e uma qualificação e, juntamente com Dr. Leonardo Munk, por aceitarem o convite para comporem a banca de defesa desta dissertação;

- Jiao Sou Diego Feng, meu professor de Kung Fu Hungar, quem sou grata por me ajudar a entender minha concepção de sujeito não só por referências bibliográficas que ele me apresentou como também pela prática do Kung Fu;

- Todos os meus alunos da Escola Básica Municipal João Gonçalves Pinheiro, que conseguiram, sem dúvida alguma, trocar minha preocupação da jornada dessa pesquisa para formas de entretê-los na aula.

Também cabe aqui agradecer à CAPES por me proporcionar uma bolsa de estudos, ao PPGT pela oportunidade e aos funcionários da Secretaria de Pós-graduação (Célia e Rodrigo) que sempre foram atenciosos e prestativos.

RESUMO

Esta pesquisa discorre acerca de uma proposta artística recente denominado *um para um* com um recorte na cena contemporânea brasileira. Será analisado esse fenômeno sob uma perspectiva de obra aberta (conceito de Umberto Eco) e subjetividade em diálogo (conceito de Seyla Benhabib), traçando uma possível pré-história para esse formato e elencando seus princípios criativos para responder à pergunta principal desta pesquisa: como o *um para um* dialoga com o período histórico cultural em que vivemos?

Palavras-chave: Obra aberta. Subjetividade. Poéticas Políticas da Cena Contemporânea Brasileira.

RESÚMEN

Esta investigación discurre acerca de una propuesta artística reciente denominado uno para uno con foco en la escena contemporanea brasilera. Será analizado ese fenômeno sob una perspectiva de obra aberta (concepto de Umberto Eco) y subjetividades en diálogo (concepto de Seyla Benhabib), apuntando posibles fuentes para ese formato y elencando sus principios creativos para responder la pregunta principal de esta investigación: Como el uno para uno dialoga com el período histórico cultural en que vivimos?

Palabras clave: Obra aberta. Subjetividad. Poéticas Políticas de la Escena Contemporanea Brasileira.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Escultura da série <i>Bichos</i> (1960), Lygia Clark.....	p.33
Figura 2 - Obra <i>Diálogo</i> em uso.....	p. 33
Figura 3 - <i>Grande Núcleo</i> , núcleo produzido em 1966.....	p.34
Figura 4 - <i>Tropicália</i> (PN2 e PN3), penetrável produzido em 1967.....	p.35
Figura 5 - Exemplo da série <i>Bólides</i> : obra <i>B11 Bólido Caixa 9</i> (1964).....	p.35
Figura 6 - <i>Parangolé P15, Capa 11, Incorporo a Revolta</i> (1967).....	p.36
Figura 7 - Registro fotográfico da <i>Ação Fortalezense #2: Saudades do Brasil</i>	p.40
Figura 8 - Wagner Schwartz em <i>La Bête</i> (2017).....	p.41
Figura 9 - O oráculo de Arthur Scovino	p.51
Figura 10 - <i>Ação Oráculo Caboclo</i> , São Paulo, 2015.....	p.52
Figura 11 - Eleonora Fabião, em 2008, no Largo da Carioca.....	p.54
Figura 12 - <i>Ação Tarô do Materializador de Sonhos</i>	p.55
Figura 13 - Tarô feito a partir dos sonhos materializados	p.56
Figura 14 - <i>Ação um para um: Outra identidade</i> (2003).....	p.59
Figura 15 - Caderno com as impressões digitais dos participantes.....	p.59
Figura 16 - Conector usado por dois voluntários em ação no México	p.61
Figura 17 - Espaço montado para a ação <i>Coleta de espécimes locais</i> (2011).....	p.66
Figura 18 - A artista e seus materiais no interior da barraca.....	p.67
Figura 19 - <i>Ação Escuto histórias de amor</i>	p.70
Figura 20 - Casa onde se passa a ação de Bittencourt.....	p.71
Figura 21 - A atriz no interior da casa.....	p.72
Figura 22 - <i>Ação Exercício para atravessar o deserto</i>	p.83
Figura 23 - Cartaz da ação <i>um para um</i> de Cláudia Müller	p.84

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p.17
CAPÍTULO 1: UMA PEQUENA PRÉ-HISTÓRIA DO <i>UM PARA UM</i>.....	p.29
CAPÍTULO 2: INVESTIGANDO O <i>UM PARA UM</i>.....	p.49
2.1 QUANDO O UM PARA UM NÃO É <i>UM PARA UM</i>	p.50
2.2 A OBRA ENQUANTO SITUAÇÃO INDETERMINADA	p.57
2.3 MANOBRAS PARA A PARTICIPAÇÃO ENQUANTO CO-PRODUÇÃO.....	p.62
2.4 A EXPOSIÇÃO DA SUBJETIVIDADE DE FORMA DIALÓGICA.....	p.75
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p.87
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....	p.97
APÊNDICE A.....	p.101

INTRODUÇÃO

Agosto de 2014. É início de tarde, estou no Centro Cultural de São Paulo (CCSP), aguardando ser chamada para a ação (*segredos*), de Alex Cassal, sentada num sofá. Eu já sei mais ou menos como vai ser, porque li o roteiro da ação há alguns anos atrás, quando pesquisei sobre o artista. Independente desse fato, estou um pouco nervosa em pensar que vou passar um tempo sozinha com o Alex Cassal focando sua atenção em mim e fico tentando esboçar na cabeça algum comportamento para ter na manga: um sorriso, estar aberta, mentir – se for o caso. Conheço o Alex muito pouco, com alguma frequência trocamos e-mails sobre nossas referências artísticas.

O produtor avisa que é minha vez, fala para subir as escadas da esquerda e me encontrar com o Alex no jardim suspenso do CCSP. Subindo a escada, me deparo com aquele corredor gramado a céu aberto que possui alguns bancos em suas laterais, voltados para a rua. Alex está em um desses bancos, logo no começo do corredor, olhando para o horizonte. Eu me aproximo e ele dá espaço para eu sentar. Ele fala meu nome e pede para eu escolher uma de várias cartas de um baralho que ele abre na mão. A carta não fica comigo. Alex, então, me avisa que tudo o que eu disser ali será segredo.

Ele inicia uma série de perguntas, começando com uma em que o protagonista é ele mesmo: “você acha que meu nariz é muito grande?” e, após, “você percebeu que eu tenho esse espaço entre os dentes?”. Como o Alex se referia a elementos físicos próprios de sua pessoa, eu tinha a impressão de estar falando diretamente com o Alex, e não com um personagem ou alguma outra figura fictícia. De alguma forma, essa percepção de estar falando com ele em pessoa tirava um pouco a ideia de algo construído que, ao mesmo tempo, estava presente – já que se tratava de uma ação que tinha começo, meio e fim estruturados e possuía um roteiro a seguir.

As constatações físicas que Alex me dá sobre ele mesmo me afirmam algum tipo de realidade próxima do cotidiano. O artista age naturalmente, não usa roupas que parecem específicas para o evento e nem parece estar em qualquer tipo de “estado performático”. A impressão que Alex me passa é que estou iniciando uma

conversa cotidiana com alguém que não está atuando ou performando. Minha impressão é estar conversando diretamente com o Alex Cassal.

Logo depois ele me faz perguntas sobre: qual parte do meu corpo me agrada mais, se eu me lembro da última vez que me apaixonei, possíveis fotos 3X4 guardadas na minha carteira, se eu me jogaria de cima de um prédio bem alto sabendo que haveria um grande colchão para amparar minha queda, se eu mentiria, se eu mataria por um bom motivo, se eu já traí, se eu tenho uma cicatriz, minha música favorita, se eu já quis ser outra pessoa, se ele me desse um bom motivo eu seria capaz de lhe matar ou lhe machucar e outras perguntas mais. Esse tipo de questionário não era composto de perguntas comuns que o artista costumava fazer para mim. Depois imaginei até que a comunicação que temos que se esboça com alguma frequência, mas se limita a conversas de cunho artístico, foi justamente o que me deu a estranha sensação de ser invadida. Eu estava um pouco desconfortável por responder perguntas para uma pessoa que eu ia manter comunicação e que não tinha intimidade comigo.

Ele tem o baralho nas mãos a todo tempo e vez ou outra retira seu olhar do meu, para olhar o horizonte da paisagem. O ritmo é calmo, relaxado. Ele aceita minhas respostas sem contestá-las. Ao final ele pergunta se sei guardar segredos e se eu gostaria de ouvir um. Eu digo que sim, e ele me conta que é casado há muitos anos e, até onde eu sabia, essa informação era falaciosa. Alex fala que durante todos esses anos ele manteve uma amante e que a esposa desconfia disso. No entanto, sempre que ela pergunta sobre uma possível traição, ele lhe responde que não há nenhuma outra além dela. Sua fala se mantém no mesmo ritmo que antes e ele não parece esboçar qualquer reação ao que me conta. Alex dá uma pequena pausa após a revelação e me pergunta se tenho algum segredo para trocar por esse. Demoro para pensar um segredo, assim como demorei para pensar na música preferida que ele havia me pedido. Ele aguarda em silêncio, diferente da parte da música, em que ele falou que não precisava ser a minha música favorita, poderia ser só uma música que eu gostasse, que eu estava curtindo naquele período da minha vida. Seu silêncio e sua calma pareciam ingredientes para me deixar acessar algum segredo meu e tomar coragem para dividi-lo. Conto o segredo para ele, escolho algum que não me causaria danos. Ele anota algo numa carta e entrega para mim a outra carta que eu tinha tirado

no início da ação que ele havia deixado separada. Quando chega as minhas mãos, leio: “não há nenhuma outra”. Ele diz que agora o meu segredo é dele e o segredo dele é meu. Mesmo que tenha sido um segredo supérfluo para mim, fico um pouco aflita em perceber que meu segredo se materializou em alguma palavra-chave numa carta e que alguém o julgaria de alguma forma. Eu sabia que a performance tinha acabado e as constantes pausas do Alex me deixavam a todo momento constrangida. Antes que houvesse a pausa do silêncio, sabendo que era o final da ação, já me adiantei: agradei, levantei e fui embora.

Essa ação que participei há quatro anos fazia parte de um convite que o Centro Cultural de São Paulo havia enviado para o artista Alex Cassal para elaborar uma apresentação no local. Essa ação não estreou em 2014, (*segredos*) foi realizada pela primeira vez em 2004 e só havia um proponente, o próprio artista citado. Na apresentação no CCSP, Cassal convidou mais quatro artistas para fazerem sua própria versão da ação e eu era uma dessas quatro que propunha (*segredos*). Além de proponente, também participei de todas as quatro ações propostas.

A dinâmica acontecia da seguinte forma: sem horário marcado, o “espectador” chegava ao CCSP e solicitava a participação para o produtor, que encaminhava a pessoa para algum artista que estivesse pronto para receber um participante ou, então, aguardava caso ele fosse ver uma ação específica. Sempre havia o convite para participar de todas as cinco. Os voluntários chegavam por variados motivos, alguns do que tive conhecimento: pelo anúncio da ação no site do CCSP, por divulgação via rádio, por indicação de amigos, por exemplo.

Para conceber minha ação, fiz alguns poucos encontros com Alex Cassal, em que ele me explicou que (*segredos*) foi pensada a partir da ideia de reduzir o teatro ao seu mínimo. Para ele, isso significaria pelo menos um ator e um espectador em uma relação de intimidade. Cada artista convidado seguiu o formato de um espectador por vez e pensou por si só o que seria essa relação de intimidade, o que desembocou em cinco ações distintas entre si.

Enquanto proponente, minha versão (*segredos*) era feita por celular. Na época, eu julgava que uma relação com um desconhecido via ligação telefônica deixaria a pessoa mais à vontade do que um encontro ao vivo. Eu morava em São Paulo há um ano e tinha a percepção de que pessoas da cidade – a princípio, meu público – tinham

a característica das pessoas que usualmente se pinta das metrópoles, com pouco interesse para relações afetivas ao primeiro momento, mesmo que depois se mostrem o contrário disso: extremamente carentes de afeto.

Na minha ação, o voluntário era levado pelo produtor até uma mesa da cafeteria do CCSP em que havia duas garrafas térmicas, uma com chá, outra com café, e um celular. O participante sentava na única cadeira disponível da mesa e o produtor dava a orientação para aguardar a ligação. Eu estava sentada na área externa do centro cultural, que não dava visão para o café. O produtor, então, me avisava que havia um participante aguardando e essa era a minha deixa para iniciar a ação.

Eu ligava para o celular que estava na mesa do voluntário e iniciava me apresentando e falando que gostaria de ser chamada pelo meu nome. Perguntava como a pessoa gostaria de ser chamada, o que deixava brecha para a pessoa inventar ser quem ela quisesse (o que ocorreu com um amigo que eu não reconheci e inventou uma outra identidade). Avisava que havia chá e café na mesa e que a pessoa podia se servir. Então, iniciava uma conversa buscando memórias da pessoa, perguntando fatos desde a infância até o momento presente. Durante a conversa, comentava as respostas, às vezes falava sobre minhas memórias e avisava que a qualquer momento, a pessoa poderia fazer qualquer pergunta para mim se assim quisesse (o que nem sempre aconteceu). Muitas vezes outras perguntas surgiam além das que eu já tinha na estrutura da ação e eu dava vazão a essa curiosidade. A segunda etapa era focada no aqui/agora da ação. Perguntava que pessoas estavam ao redor dela e se ela poderia inventar uma história a partir da observação dessas pessoas. Eu ajudava a complementar a história com perguntas e comentários. Em seguida, perguntava sobre a roupa que a pessoa estava usando e descrevia a minha. Nessa parte, a maioria dos participantes ficava apreensiva como se estivéssemos na eminência de um encontro físico. Eu notava que todo tom despretensioso e tranquilo que a conversa levava até ali mudava de alguma forma, algumas pessoas chegavam a comentar “estou nervosa, vamos nos encontrar agora?” e eu respondia que seria uma decisão dela. Depois das descrições das roupas eu dizia que a nossa ligação estava chegando ao final e tínhamos três possibilidades para finalizar: eu diria onde estava e a pessoa iria até o meu encontro me dar um abraço, a pessoa deixaria o endereço para o produtor e eu lhe escreveria uma carta ou então simplesmente

desligaríamos o telefone e ela ia embora. A maioria escolheu deixar o endereço e eu mandei carta para todos que assim o fizeram – apenas duas pessoas mantiveram contato por alguns meses que depois se perdeu. Outra parte pediu para me encontrar para o abraço e apenas uma pessoa escolheu simplesmente desligar o telefone. A ação durava não mais que 15 minutos e ficou em cartaz por quatro dias úteis no período vespertino e também no período noturno na sexta e sábado. Apesar de não lembrar o número exato, acredito ter recebido em torno de 45 pessoas.

O envolvimento com essa ação, tanto enquanto proponente quanto participante, despertou minha curiosidade sobre reduzir o público a apenas uma pessoa. O que vira essencial quando optamos por isso? Reduzir o público é uma possibilidade para facilitar o que chamamos de “experiência”? Sob quais condições e em que tipo de enquadramento esse formato pode prometer ser tão provocador? Qual o potencial de envolver o espectador intelectual e afetivamente; e qual é o limite de sua possível eficácia de alcançar isso? Por que tanto enquanto participante como também enquanto proponente esse tipo de ação me interessa tanto? Que outras pessoas fazem ações nesse formato (um artista para um participante)?

No começo essas questões eram de cunho pessoal e sem pretensão de esboçar uma investigação acadêmica. Aos poucos, já cursando a pós-graduação e nas várias discussões sobre arte, experiência e o que nos move artisticamente, comentei com colegas sobre ações mais reduzidas em questão de público no teatro e atentei para ações que aconteciam somente entre um participante e um artista, que eu comecei a chamar de *um para um*.

Tomei conhecimento, então, que esse tipo de ação acontecia em vários lugares e na Inglaterra tinha seu destaque: encontrei um livro sobre o tema¹, reportagens no jornal *The Guardian* e festivais específicos para esse formato artístico. Foi quando meu interesse, que parecia tão pessoal, começou a dialogar com o que acontecia para além da minha experiência com a proposta de Alex Cassal e decidi que o *um para um* seria meu novo objeto de estudo.

¹“One to one performance: a Study Room Guide on Works devised for an ‘audience of one’”, de Rachel Zerihan.

Com o desenrolar das leituras e reuniões de orientação, uma questão se sobrepôs e se tornou o objetivo dessa jornada discutir como o *um para um* dialoga com o período histórico cultural em que vivemos.

Debater possíveis respostas para essa questão no ambiente acadêmico envolve a escolha por teóricos que argumentem seu ponto de vista. Essa escolha parte da interpretação que dou ao meu objeto e denuncia minha postura política além de constituir um caleidoscópio de experiências histórico-sociais pessoais. No meu estudo, me empenharei em evidenciar reflexivamente na minha escrita as relações intrínsecas, de certa maneira inevitáveis, para com o tempo histórico em que vivo. Essa relação não é um dado objetivo que impõe um determinado posicionamento, mas configura, sim, um campo de forças objetivas às quais se faz necessário posicionar.

O *um para um* no Brasil, apesar de ser uma proposta artística presente no quadro brasileiro da arte contemporânea, não é assim designado e não encontrei nenhuma bibliografia em português que utilizasse tal termo. A denominação que dou ao formato que investigo foi escolhida antes mesmo de me deparar com pesquisas feitas na Inglaterra que usavam a terminologia *one to one performance* ou *one on one performance*. Conforme os dados que obtive, esse formato começou a ganhar mais espaço no meio artístico no início dos anos 2000 (inclusive no Brasil) e há escassas bibliografias sobre o tema.

Rachel Zerihan, umas das poucas pesquisadoras do *um para um* encontrada, afirma que o histórico desse formato, que ela nomeia *one to one performance*, tem raiz no teatro fórum, teatro interativo, *Live Art*, performances de cabaré e no psicodrama (ZERIHAN, 2012). Para essa pesquisadora, o primeiro registro de *um para um* na história é a ação de Chris Burden intitulada *Five Day Locker Piece* (1971). Essa ação aconteceu na Universidade da Califórnia, onde o artista se trancou no armário número cinco da universidade por cinco dias consecutivos, sem sair dele, com apenas cinco galões de água. Zerihan comenta que, mesmo não sendo esperado, pessoas que nem conheciam o artista começaram a parar em frente ao armário e contar para ele seus problemas e histórias de vida. Esse encontro inesperado configurou o que a pesquisadora europeia acredita ser o primeiro *um para um* registrado.

Para Rachel Zerihan (2009), o *um para um* dá responsabilidade explícita para o espectador sobre a obra em processo. Inclusive, no que tange à essa questão, discordo de alguns exemplos² que Rachel Zerihan traz em seu livro como *one to one performance*, já que neles não vejo um convite para a participação do público e conseqüentemente, a ação explícita do espectador não me parece necessária para a obra acontecer. Para mim essa é a característica mais marcante desse tipo de ação, fora o que já está dado no nome do seu formato.

O *um para um*, por ainda não ter sido difundido enquanto tal, por vezes é denominado “peça teatral”, “performance”, “intervenção”, “teatro interativo”, “teatro intimista”, e não nego que o *um para um* possa ser relacionado com tais conceitos. Apesar de abarcar diversas nuances que mudam de uma ação para outra (tempo, lugar, método, ferramentas utilizadas, etc), o *um para um* tem uma especificidade básica que compete somente a esse tipo de proposta artística que o nome já carrega: é uma ação feita por somente duas pessoas, duas coprodutoras da obra, de uma situação. Essa ênfase precisa ser dada para que não se confunda o *um para um* com um monólogo apresentado para somente uma pessoa. Muitas vezes, em conversas que travei ao longo desta pesquisa, confundiam meu objeto de pesquisa com esses monólogos, o que me fez focar a importância de se tratar o *um para um* enquanto *troca efetiva entre os sujeitos envolvidos*. Quando digo “efetiva”, quero destacar a interação enquanto co-produção, dar ênfase no fato de que o *um para um* não pode existir caso ambos não estejam dispostos a “dividir” o controle da ação: Alex Cassal necessitava de alguém que respondesse às perguntas e que contasse o segredo; e eu precisava de alguém que atendesse o telefone e dialogasse comigo.

No *um para um* a relação entre os envolvidos é ponto primordial: a interação entre os participantes é um fim em si mesma, é a própria obra, que não é feita para ser vista ou apresentada. Ou seja, a experiência estética não reside na estrutura da obra a ser atualizada nem no gosto ou na vivência individual do espectador projetados sobre o objeto artístico. A interação, no *um para um*, deve ser entendida como uma intervenção em que sem a participação “efetiva” do espectador não existe a obra. Uma

²São elas: *Aktion 398* (Franko B), *Mystical Glory Hole* (Dominic Johnson), *Goldilocks Peep Show* (Leena Kela), *Only a Phone Call Away* (Berni Louise) e *The long and Winding Road* (Michael Pinchbeck).

situação-obra feita por uma coprodução dos envolvidos em que nenhum detém total controle sobre ela. A obra se torna uma relação dialógica na qual a escuta e a participação ativa – a intervenção na estrutura proposta e sua modificação por parte do participante – são coexistentes e possuem igual importância. Acredito que este aspecto atribui ao *um para um* sua relevância teórica e prática para pensar as artes cênicas na contemporaneidade no que diz respeito a suas potências e limitações simbólicas e práticas.

Esta pesquisa foi desenvolvida principalmente a partir de conversas com artistas proponentes de *um para um*. A escolha por fazer um recorte a partir do cenário brasileiro de ações *um para um* se deu principalmente por esse motivo: a maior facilidade de comunicação diretamente com os artistas proponentes de *um para um*, tanto pela língua como também pela rede de contatos possíveis; suprimindo, em parte, a falta de bibliografia sobre o formato. Muitas vezes o leitor irá se deparar com citações trazidas dessas conversas que, pelo seu caráter informal, não foi anexada a esta dissertação. No entanto, recolhi de cada artista citado neste trabalho uma entrevista estruturada com as mesmas perguntas que Rachel Zerihan fez aos 16 artistas em seu livro³. Essas entrevistas estão disponíveis para o meu leitor no Apêndice A desta dissertação e se mostram um mapa para percorrer as motivações e pensamentos dos artistas brasileiros sobre seus projetos de *um pra um*.

Discorrer sobre essa proposta artística no Brasil foi um desafio. Como não há bibliografia teórica específica para o tema, foi necessário buscar pistas em outros estudos. Para criar um breve histórico do *um para um* na arte brasileira, tentei localizar pesquisas que pensassem a participação do público durante as décadas, mas raramente encontrava algum estudo com um panorama geral do Brasil. A maioria dos livros se concentra mais em estudar Europa/América do Norte. Um exemplo disso é o livro *Artificial Hells* (2012) de Claire Bishop.

Bishop discorre nesse livro sobre a arte que ela denomina *participativa*, uma arte em que o artista é visto mais como um colaborador e produtor de *situações* do que um sujeito produtor de objetos; e o espectador não é mais só testemunha, mas

³ Fiz somente uma mudança: em uma das perguntas, que Zerihan apresentava uma série de palavras e pedia ao entrevistado para relacionar tais ideias ao formato, incluí a palavra “subjetividade”.

coprodutor ou participante. Conforme a pesquisadora britânica, as performances futuristas são os primeiros indícios de arte participativa, já que

performances futuristas não eram feitas para negar a presença da plateia, mas para exagerar sua presença, fazê-la visível para ela mesma, interromper a sua complacência e cultivar a confiança do público mais do que o seu respeito dócil⁴ (2012, p.46)

As performances dadaístas de cabaré também indicam a continuação desse movimento de participação do público que, para Bishop (2012), estava cada vez mais interessado em ocupar seu espaço de coprodutor, já que os espectadores portavam instrumentos musicais para fazer barulho ou comida para jogar nos artistas, por exemplo.

Não só na Europa a arte participativa ganhava espaço. Bishop também traz foco para a Rússia, com o movimento do Teatro Proletkult, em 1918, que pensava uma arte feita por proletários e para proletários e assim, propunha uma arte não hierárquica, estendendo esse pensamento para palco-plateia. No entanto, antes disso, em meados de 1910, Meyerhold já propunha em Moscou um teatro que envolvesse a plateia, porque ele acreditava que essa ação servia como um tipo de treinamento de atuação para o próprio espectador. A aproximação dos atores com o público no teatro pode ser vista também com as práticas teatrais do polonês Jerzy Grotowski na década de 60, durante a peça *Kordian*, que inseria o público como personagem da cena, obrigando-o a cantar, por exemplo, sob ameaça de bastão (SCHEFFLER, 2009). Grotowski cada vez mais reduzia seu público, até preferir não apresentar para ninguém.

Porém, a arte participativa na Europa ocidental e no leste europeu/Rússia era pensada a partir de campos históricos completamente diferentes, que levavam a objetivos quase divergentes entre essas duas regiões geográficas, conforme Claire Bishop. Na Europa ocidental, cada vez mais os artistas priorizavam uma não hierarquização entre palco e plateia e eram muitas vezes criticados por assumirem autoria em obras que se estabeleciam, aparentemente, de forma coletiva, juntamente

⁴"Futurists performances were not designed to negate the presence of audience, but to exaggerate it, to make it visible to itself, to stir it up, halt complacency and cultivate confidence rather than docile respect" (tradução minha)

com o público. O desejo era uma obra em que os sujeitos envolvidos não se destacassem mais do que o outro e o coletivo se sobrepusesse ao particular. Já no oriente entre as décadas de 60 a 80, com o socialismo, a não hierarquização entre indivíduos era o que já estava, aparentemente, dado como fato. Portanto, os artistas desejavam modificar esse *status quo*: criar obras em que se valorizasse a subjetividade e a experiência estética individual. Considerando que uma arte que não servisse ao governo estava condenada nos regimes totalitários, artistas começaram a restringir seu público e fazer ações discretas, em prol de sua segurança. Míla Knížák, artista de Praga, por exemplo, não fazia ações que durassem mais de 20 minutos e as realizava em ruas ou jardins, lugares longe de onde era esperado se ver arte. As ações artísticas desse período e nessa geografia, borravam os limites entre vida e arte na intenção de não serem descobertas como contrárias ao governo vigente (BISHOP, 2012).

Para pensar uma possível arte participativa no Brasil, pela escassa bibliografia percebida num primeiro momento ao menos, foi necessário buscar estudos de grupos isolados (artigos, livros, sites de grupos específicos)⁵ e, através desses recortes, fazer uma colagem para comentar de forma breve como nas últimas décadas uma parte da arte no Brasil começou a convidar cada vez mais o público para participar da obra. No meu primeiro capítulo, explanarei sobre esse estudo a partir do conceito de *obra aberta* de Umberto Eco como fio norteador para pensar uma possível pré-história do *um para um* no País.

No capítulo 2 me debruçarei sobre discutir o que é o *um para um*. Estruturarei um *corpus* do meu objeto de pesquisa, delimitarei seus dispositivos e, a partir dessas prerrogativas, farei uma interpretação sobre o *um para um* enquanto uma arte que tem como ponto nevrálgico o diálogo de subjetividades como ingrediente para sua existência.

Esse capítulo é subdividido em quatro subcapítulos. O primeiro, Quando o um para um não é *um para um*, em que delimito meu objeto de pesquisa a partir de

⁵ Mais um problema apareceu nessa etapa. No Brasil, o eixo Rio-São Paulo se sobrepõe na maioria das pesquisas e, mesmo que eu tenha encontrado alguns registros fora desse eixo, sei que o que eu considero um panorama geral do Brasil tem uma defasagem.

exemplos brasileiros de ações feitas para somente duas pessoas. No segundo subcapítulo, A obra enquanto situação indeterminada, convoco novamente Umberto Eco para discorrer sobre a indeterminação enquanto estrutura de uma obra-situação. O terceiro, O encontro enquanto estratégia de co-produção, pontuo o encontro como estratégia para criar uma situação-obra, entendendo o encontro como conceito a partir de escritos de Anne Bogart. Por último, A exposição da subjetividade de forma dialógica, discorro sobre o *um para um* enquanto uma arte que busca a agência do sujeito. Essa procura parte do convite ao encontro, criando um acontecimento que é a própria ação e usa como matéria-prima as subjetividades em diálogo dos envolvidos.

O *um para um* poderia ser estudado sobre prismas diversos como intimidade, risco, consentimento, confissão, terapia, desconforto, experiência, privacidade, jogo, para citar alguns. No entanto, no último subcapítulo, escolhi dar atenção ao conceito de subjetividade a partir da ideia de sujeito de Alain Touraine e de Seyla Benhabib. A escolha por considerar a subjetividade como ponto nevrálgico do formato veio após uma longa pesquisa sobre o conceito de intimidade que antes me parecia predominante ao meu objeto de pesquisa.

Minha tentativa de traçar o *um para um* a partir da ideia de intimidade se mostrou infrutífera primeiro para delimitar tal conceito, encontrado somente em uma bibliografia de José Luis Pardo, *La intimidad*, 1996, (hoje esgotada no mercado) e também porque não condizia com o que eu ouvia dos artistas que realizavam ações *um para um*. Eles se dividiam entre negar completamente a ideia de intimidade em seus trabalhos ou então afirmá-la enquanto ponto central da sua prática. No entanto, a ideia de intimidade que eles pareciam se apoiar não condizia com o conceito de Pardo. A palavra que os artistas mais usaram durante nossas conversas em relação ao *um para um* foi “encontro” e a partir dela, busquei averiguar onde esse conceito enquanto procedimento desaguaria, chegando à ideia de subjetividade.

A partir da discussão sobre subjetividade frente ao contexto histórico brasileiro atual, apresento nas minhas considerações finais possibilidades para discutir o que o *um para um* representa nesse cenário em que se insere. Considerando que o *um para um* se difundiu com mais força a partir dos anos 2000, posso incluir esse formato dentro do período histórico atual. Exploro nesta pesquisa um formato artístico recente e que se conecta ao tempo presente, do qual faço parte. Todos esses elementos são

ingredientes perigosos quando se quer chegar a conclusões, já que minha pesquisa abarca algo em movimento que ainda não se solidificou. Sou produto e produtora do meu tempo histórico-social e meu objeto de pesquisa também sofre esse processo ao passo que ainda está acontecendo. Frente a esses gerúndios, tentarei ser cautelosa quanto às conclusões desta dissertação que envolvem pensar um possível projeto ético-político⁶ do meu objeto de pesquisa que foi esboçado principalmente no final do capítulo 2 e será o foco da última etapa deste trabalho.

Falar do tempo atual é ter consciência que ele ainda está em processo e para entender essa construção é necessário lançar um olhar crítico em que não se ignore o lado opaco e soturno do contemporâneo. Apesar de me propor esse olhar crítico, para consolidar uma fundamentação teórica entre a relação do *um para um* com o Brasil, necessitaria fazer uma pesquisa sociológica mais ampla e tecer uma crítica sólida da história do País que não cabe a um projeto de mestrado, me proponho aqui me debruçar num esboço de um horizonte crítico.

Mesmo com esses obstáculos, esta pesquisa apresenta alguns resultados sobre características formais do *um para um* e busca esboçar um projeto ético-político do formato. Tal estudo é pertinente por traçar um diálogo entre academia e o que acontece fora da instituição e discutir possibilidades críticas juntamente com os artistas proponentes do formato frente ao quadro artístico que ainda está em construção. Por último, mas não menos importante, a dificuldade em achar bibliografia brasileira atesta a falta de visibilidade de autoras e autores brasileiros e quiçá de produção bibliográfica no País. Considerando que nenhuma bibliografia brasileira ou nas línguas inglês e espanhol foi encontrada sobre o *um para um* e nenhuma bibliografia a nível mundial foi encontrada com a tentativa de se debruçar sobre um projeto ético-político da proposta artística em questão, este trabalho se mostra uma pesquisa que não espera a legitimação europeia ou norte-americana para esboçar uma discussão teórica sobre um tema.

⁶Questões éticas serão aqui abordadas enquanto questões intersubjetivas pessoais entre dois seres humanos singulares que podem revelar sua dimensão política. Já a dimensão política expõe os seres humanos em sua relação com o poder social dominante.

1. UMA PEQUENA PRÉ-HISTÓRIA DO *UM PARA UM*

O primeiro *um para um* brasileiro que tive conhecimento aconteceu em 1998: *Troco Sonhos*, de Ana Teixeira. A obra era a interação entre a artista e a pessoa que se dispusesse a parar na sua barraca montada na rua, em local de grande fluxo de transeuntes, e lhe contasse um sonho. Em troca, Teixeira lhe dava um sonho (aquele doce brasileiro esférico feito à base de trigo).

Concebendo então um marco para o início do *um para um* no Brasil como o final da década de 90 e atrás de um panorama artístico da época, encontrei uma peça chamada *Confessional* (1990, Rio de Janeiro) do diretor Marcio Vianna⁷, a peça mais antiga que encontrei registrada que abarcava uma etapa que acontecia de um para um. A obra era sobre a vida de Van Gogh e se dividia em dois momentos. O primeiro momento, que é o que me faz pensar como vestígio do *um para um*, acontecia individualmente para cada um dos somente treze espectadores: cada um era conduzido por – também – um dos treze atores para sentar numa cadeira que havia pertencido a um confessorário e ouvia o relato individual de cada uma das treze personagens sobre suas experiências e relação com o pintor. Logo após, sem mais apresentações individuais, os artistas encenavam a peça para todos os espectadores.

Há algo em comum nessas duas propostas artísticas, ambas pedem a participação individual do público, ou talvez seja melhor dizer: se dirigem por inteiro, ou em determinados momentos, ao espectador individual e para essa finalidade se estruturam de uma tal maneira a individualizar a recepção. No entanto, o endereçamento individual de cada proposta artística estabelece uma dinâmica completamente distinta uma da outra: em *Confessional* o público era convidado somente a ouvir e em *Troco Sonhos* o público era convidado a contribuir para que surja o objeto estético, o sonho compartilhado.

⁷ MÁRCIO Vianna. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa350909/marcio-vianna>>. Acesso em: 23 de Jun. 2018. Verbete da Enciclopédia.

Tal diferenciação expõe que por mais que o *um para um* contenha na sua própria nomenclatura o indicativo de que seu formato tem como característica primordial a redução drástica do público e, portanto, a necessidade de uma recepção individual, esse fator em si não é determinante para pensar esse formato conceitualmente. Também evidencia que reduzir o público não é uma aposta somente do *um para um*, mas está presente em outras propostas.

A busca por referências conceituais que tangenciassem o *um para um* se tornou essencial na minha pesquisa não para focar nas pontes teóricas que esse formato conduziria, mas para entender o próprio *um para um* enquanto dispositivo artístico no contexto histórico cultural que se insere.

Ao longo da minha pesquisa, pela dificuldade em encontrar bibliografia específica para um formato artístico tão novo como o *um para um*, foi necessário resgatar na história das artes visuais e do teatro no Brasil conceitos que abarcassem características que relaciono ao meu objeto de pesquisa⁸. Criando relações com outras épocas artísticas eu tecia um campo conceitual mais palpável para um formato pouco pesquisado.

O *um para um*, ainda que muito diverso, possui fatores comuns preponderantes como, por exemplo, considerar o público como integrante do fazer artístico; a sobreposição do processo sob o produto; o borrar das fronteiras entre arte e vida. Todos esses fatores podem ser entendidos dentro de um pensamento artístico que é o de superar a noção de obra já previamente finalizada em sua produção que convida o espectador somente a uma participação psíquica e que apenas atualiza o que já está inscrito na obra. O *um para um* só pôde vislumbrar seu surgimento quando a obra de arte acatou alguns preceitos em meados da década de 60, tais como desordem, indeterminação dos resultados, informalidade e casualidade, como ferramentas “para lograr o máximo de ambiguidade e depender da intervenção ativa do consumidor, sem contudo deixar de ser ‘obra’” (ECO, 1968, p.23). Esse movimento de maior “abertura” da obra de arte pode ser localizada partir da década de 60 no Brasil.

⁸ Considero que o *um para um* apresenta características tanto da linguagem teatral quanto da performática.

No entanto, a obra aberta, assim como Umberto Eco coloca, sempre existiu. Não há nenhuma obra que não solicite a interpretação e execução do espectador, pois a ambiguidade de uma mensagem artística é presente em toda produção e

cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendência, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual (ECO, 1968, p.40).

Se não é possível considerar que alguma obra de arte seja “fechada”, também não é possível considerar que quadros renascentistas tenham a mesma “abertura” que, por exemplo, as séries de esculturas que Lygia Clark disponibilizava para a manipulação do público. Portanto, a abertura da obra para além das possibilidades de interpretação, reside na escolha do artista em prever este fato e explorá-lo com o fim de abrir sua obra propositadamente a diversas perspectivas e, em alguns casos, a diversas possibilidades de participação ativa, não apenas psíquica, do espectador.

A mudança conceitual que ocorre na arte brasileira a partir dos anos 60 dialoga com esse investimento na ambiguidade da mensagem artística e na tentativa de envolver o espectador como participante engajado para a obra acontecer. Tais atitudes deslocam o conceito de obra enquanto objeto finalizado disposto à fruição para a relação entre um dispositivo artístico e participante. Esse movimento, presente no Neoconcretismo no Brasil, pode ser entendido como um deslocamento da mudança de entendimento sobre a obra de arte presente não só no nosso País. Antes a obra tomada enquanto forma realizada, “ponto de chegada de uma produção e ponto de partida de uma consumação que – articulando-se – volta a dar vida, sempre e de novo, à forma inicial, através de perspectivas diversas” (ECO, 1968,p.28); para a obra enquanto estrutura, “não enquanto objeto concreto e sim enquanto a sistemas de relações” (ECO, 1968, p.28).

Neste capítulo, a partir dessa perspectiva de investimento na abertura da obra, farei um breve apanhado histórico conceitual das artes visuais e do teatro no Brasil. A partir desse levantamento, meu intuito é pensar pontos de intersecção do meu objeto com ambas as áreas artísticas e discutir possíveis fatores presentes na história do teatro e artes visuais brasileiras que possibilitaram o aparecimento do *um para um*.

Pensar a obra como processo e não como produto para o público ganhou destaque na década de 60 no Brasil, gerando mudanças profundas no fazer artístico.

Foi nessa época que surgiram obras que podem ser delimitadas pelo conceito posterior de estética relacional de Nicolas Bourriaud. Há várias críticas sobre sua teoria inclusive no que tange ao marco de início das obras que Bourriaud chamou de relacionais. O autor delimita a década de 90, mas, ao menos no Brasil, podemos já observar esse tipo de arte na década de 60. A obra relacional é “uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar-juntos, o ‘encontro’ entre observador e quadro, a elaboração coletiva do sentido” (BOURRIAUD, 2008, p.21). Esse tipo de obra convida o espectador a participar não só de forma psíquica: sua participação é parte da obra enquanto acontecimento, enquanto encontro. A estética relacional foi conceituada pelo autor como um “conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o conjunto das relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privativo” (BOURRIAUD, 2008, P.142). Dessa forma, esse fazer artístico tem como objetivo transformar a obra em situação dialógica, em acontecimento: a obra só existe na medida em que o público se disponha a interferir nela, criando, junto com o propositor, ou melhor, com o provocador, uma situação em que todos tem uma parcela de autoria na sua produção. A obra que se propõe a ser relacional não se coloca como obra pronta para contemplação, e mesmo que exista uma discussão sobre o nível de intervenção e o poder do artista em estabelecer limites para essa intervenção, uma obra desse tipo não deseja uma participação apenas psíquica.

Nas artes visuais no Brasil, o conceito de arte relacional pode ser pensado nas obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica, artistas que marcaram a década de 60 e fizeram parte do neoconcretismo brasileiro. Entre 1960 e 1964, Lygia Clark produziu sua série *Bichos* (Figura 1). A série consistia em esculturas de alumínio geométricas com dobradiças que ficavam à disposição do público para serem manipuladas e configurarem diferentes estruturas conforme a intervenção do participante. Nessa obra a artista praticava a importância que dava em seu discurso sobre a participação do público: “a obra (de arte) deve exigir uma participação imediata do espectador e ele, espectador, deve ser jogado dentro dela” (CLARK apud MILLIET, 1992, p.25)⁹.

⁹ A palavra “immediatez” será problematizada ao final deste capítulo.

Seguida da sua série *Bichos*, Lygia Clark criou a série denominada *Nostalgia do corpo*, que se estendeu até o final da década de 80, em que a artista fazia provocações a partir de um objeto para uma exploração sensorial a dois ou individualmente. Nessa série, criou a obra *Diálogo* (1968), que se desdobrou em duas versões: uma para ser usada individualmente e outra para ser usada por duas pessoas ao mesmo tempo. A obra consistia num óculos que, na sua versão para ser usada por duas pessoas, eram dois óculos conectados de forma que o olhar da pessoa era focado no olhar do outro usuário através da colocação do objeto (Figura 2).

Figura 1 - Escultura da série *Bichos* (1960), Lygia Clark.



Fonte: <https://www.escriitoriodearte.com/blog/artigos/bichos-obra-viva/>.

Figura 2 – Obra *Diálogo* em uso.



Fonte: OSTHOFF, 2000, p.161.

Apesar da obra ser usada por apenas duas pessoas por vez, *Diálogo* não oferece justamente o que propõe seu título. Lygia Clark não faz nenhuma sugestão para que os óculos se tornem um dispositivo para um diálogo. A utilização dos óculos se torna uma experiência sensorial sem uma provocação explícita envolvendo a utilização do objeto.

Nessa mesma época, Hélio Oiticica também pensava o público como participante da sua arte. Ao longo de seu trajeto artístico cada vez mais o público se tornou essencial para que sua obra acontecesse. As suas séries *Núcleos* (1960) e *Penetráveis* (1960) aceitavam a interatividade do público e *Bólides* (1963) aceitava que os participantes manuseassem a obra.

A primeira série citada (Figura 3) era feita de placas de madeiras suspensas em tamanhos e cores variadas. A pessoa adentrava por entre essas chapas e via sob diferentes perspectivas o desdobramento da cor na obra.

Figura 3 - *Grande Núcleo*, núcleo produzido em 1966.



Fonte: <https://www.wikiart.org/en/helio-oiticica/grand-nucleus-1966>.

Essa pesquisa de ocupação de espaço se desdobrou também nos *Penetráveis* (Figura 4). Dessa vez, Oiticica pensava a obra como um espaço de ocupação arquitetônica, aproximando sua invenção de um espaço de convívio como uma praça, labirinto, jardim, etc.

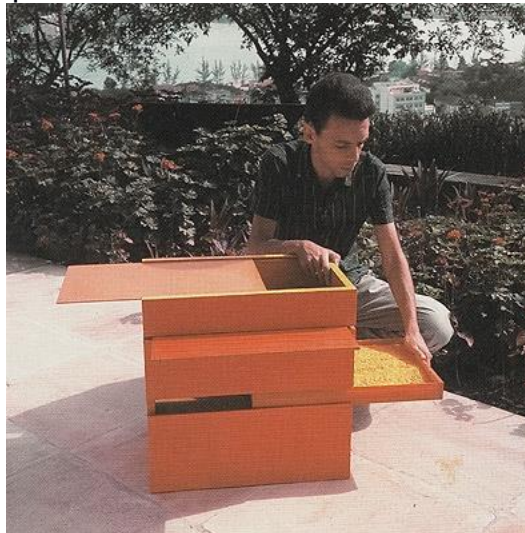
Figura 4 - *Tropicália* (PN2 e PN3), penetrável produzido em 1967.



<http://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/display/performer-and-participant/helio-oiticica>.

Já a série *Bólides* (Figura 5) tinha uma escala de tamanho menor e versões muito diferentes. Nela, Oiticica colocava à disposição do público, artefatos produzidos com variados materiais (vidro, plástico, terra, etc) para serem manipulados.

Figura 5 – Exemplo da série *Bólides*: obra *B11 Bólido Caixa 9* (1964).



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66313/b11-bolide-caixa-9>

Esses três trabalhos de Oiticica precederam sua famosa obra *Parangolés* (Figura 6), série iniciada em 1964. Essa criação do artista era feita de tecido e necessitava que o público a manipulasse, a vestisse, para que se revelassem cores e formas a partir da movimentação corporal do participante.

Figura 6 - *Parangolé P15, Capa 11, Incorporo a Revolta* (1967).



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra12915/parangole-p15-capa-11-incorporo-a-revolta>.

Em todos esses trabalhos era necessário que o público tomasse a decisão de experienciar a obra por si só, de agir fisicamente para que a obra acontecesse. A obra necessitava criar uma relação não só psíquica, mas também física com o espectador para ter existência. Nesses tipos de criação artística,

emergiram novos tipos de objetos que não eram concebidos para a observação visual e nem eram passíveis de interpretação¹⁰, passando a inibir os atos de fechamento de sentido ou de assimilação estética e a exigir o reposicionamento do próprio corpo do visitante/público no tempo-espaço real da galeria para uma atitude performativa (RAUEN, 2009, p.16).

Essas obras podem ser enquadradas no que Umberto Eco denominou como obras abertas e *em movimento*. Nelas a proposta é dar ao fruidor a possibilidade de “acabar” a obra, ou seja: disponibilizar o objeto para que o espectador-participante concretize uma nova forma partir da forma que lhe foi oferecida. Ainda que o participante possa fazer suas escolhas, o autor sabe que

a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a *sua* obra, não outra, e ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é

¹⁰ A afirmação de que os objetos não eram “passíveis de interpretação” é imprópria em qualquer contexto. Ademais, caso contextualizarmos a afirmação na teoria de obra aberta de Umberto Eco (em que toda obra possui ambiguidade na mensagem e é, de alguma forma, aberta à interpretação), ela é falaciosa.

sua forma, ainda que organizada por outra de um outro modo que não podia prever completamente (ECO, 1968, p.62).

O convite para intervenção do público numa peça teatral não aconteceu nessa década no campo do teatro. Nos anos 60, em São Paulo, por exemplo, dois grupos marcavam o período: o Teatro Oficina e o Teatro de Arena. Em plena ditadura militar no Brasil, esses grupos divergiam em vários aspectos, principalmente no conteúdo das suas obras. Enquanto o Teatro de Arena se mostrava um grupo militante, o Teatro Oficina tinha suas obras marcadas por um realismo existencialista ao tratar temas correspondentes ao campo da psicanálise e filosofia. Apesar das divergências, ambos os grupos irão apostar numa obra mais aberta, ainda que nos anos 60 não seja possível perceber, na cena, tal abertura. No entanto, nessa época é importante pontuar que o Teatro de Arena, como no seu próprio nome identifica seu formato de apresentação, quebrava com a distância palco-plateia pela disposição espacial que colocava e, dessa forma, fazia uma fresta na obra ilusionista e distante da sua plateia.

Esses dois grupos paulistanos continuarão divergindo sobre os temas que abordam na década seguinte. No entanto, o formato das suas apresentações buscará, cada vez mais, uma maior proximidade com o público, inserindo a plateia na cena e convidando-a a participar do ato teatral, ainda que isso não signifique, necessariamente, a possibilidade do público intervir na ação dramática. Tal configuração cênica pode ser observada somente na década seguinte.

Nos anos 70, um dos integrantes do Teatro de Arena, Augusto Boal, elaborou diversas práticas que convidavam o espectador a assumir a função de ator na cena, práticas que requisitavam a participação ativa do público. No Teatro Invisível, por exemplo, que não é feito para palco, os atores criam uma situação em que as pessoas ao redor não sabem que se trata de uma encenação e podem interferir como um transeunte poderia interferir numa situação cotidiana, exigindo do ator a capacidade de improvisação. O Teatro Invisível traz, de forma radical, outra característica presente no *um para um*: a transgressão entre os limites arte e vida. Seja pela desinstitucionalização do palco, seja pelo teatro não declarado enquanto tal, o Teatro Invisível assumiu características cada vez mais próximas do que vivenciamos distraidamente no dia a dia. O *um para um* também borra as fronteiras entre vida e arte seja por partir do conteúdo biográfico do participante, seja pela escolha de um

local público em que a ação proposta para a interação não destoa do cotidiano daquele espaço-tempo, seja pelo artista que pode estar presente enquanto performer e não enquanto uma personagem, ou seja pela falta de espetacularidade nas ações.

Outro formato criado por Augusto Boal, considerado por Rachel Zerihan (2009, p.3) uma das primeiras provocações artísticas passíveis de se relacionar com o *um para um*, foi o Teatro-fórum. Nele, há o convite explícito aos espectadores para atuar improvisando uma situação. Essa situação é encenada antes pelos atores, apresentando um problema que o público deve resolver atuando. Dessa vez a divisão palco-plateia é delimitada, o teatro é declaradamente uma encenação, mas pessoas podem transitar entre as funções de observar a cena e atuar nela e as situações são trazidas a partir do contexto do dia-a-dia do público, da comunidade em que haverá a apresentação. Ou seja, o público participa teatralmente da solução de um problema que não é fictício, mas latente na comunidade em que vive.

Ambos os formatos citados englobam o que Boal denominou Teatro do Oprimido. Essa metodologia, para o artista, tem a função de

transformar o povo, 'espectador', ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática. Espero que as diferenças fiquem bem claras: Aristóteles propõe uma Poética em que os espectadores delegam poderes ao personagem para que este atue em seu lugar, mas se reserve ao direito de pensar por si mesmo, muitas vezes em oposição ao personagem. No primeiro caso, produz-se uma catarse; no segundo, uma conscientização. O que a Poética do Oprimido propõe é a própria ação! (BOAL, 1991, p.138)

Ainda que seja possível estabelecer algumas características comuns entre o *um para um* e algumas metodologias de Boal¹¹, principalmente o Teatro-fórum (como já apontado por Rachel Zerihan), o tipo de participação requisitada do público no formato que investigo ainda não se faz presente. Nas propostas de Boal a participação funcionava como uma ferramenta para mediações, visualização de conflitos que tenham um caráter coletivo e que são tratados como uma proposta coletiva. O *um para um* pede a participação sem um objetivo fora o da própria interação entre os

¹¹ Os pontos de intersecção do *um para um* com algumas metodologias de Boal giram em torno da inclusão de material real na cena e da recusa da representação em detrimento de um viés performativo, afirmando a obra como processual.

participantes, ainda que a ideia de um social não lhe seja estranha, o *um para um* não opera no campo do coletivo.

Na mesma década que Boal criou seu Teatro do Oprimido, nas artes visuais brasileira a *performance* começou a emergir. A *performance*, influenciada pela arte conceitual que problematiza a arte da representação, do ilusionismo, e sublinha a supressão do objeto como produto artístico, transfere a noção de obra para o próprio corpo do artista. Um exemplo disso é a obra do português radicado no Brasil Antônio Manuel que inscreveu, em 1970, seu próprio corpo como obra no XIX Salão Nacional de Arte Moderna e teve sua proposta negada:

comecei a perceber a temática do corpo. (...) então imaginei usar meu próprio corpo como obra. (...) Na ficha de inscrição escrevi como título da obra meu nome, as dimensões eram as do meu corpo, etc” (MANUEL apud DERRIBA, 2005, p.4).

A utilização do corpo enquanto obra de arte começa a trazer à tona a questão do encontro presencial do artista com o público e não o corpo que já se mostrava no teatro. Já que no campo teatral dramático o corpo estava imerso numa ficção, era personagem. Na *performance* o corpo *apresenta* – e não “representa” – um campo simbólico, se torna signo durante o desenvolvimento da ação. O corpo não integra uma ficção, ele é matéria-prima e

(...)não se reduz à exploração de suas capacidades, incorporando também outros aspectos, tanto individuais quanto sociais, vinculados com o princípio básico de transformar o artista na sua própria obra, ou, melhor ainda, em sujeito e objeto de sua arte (GLUSBERG, 2007, p.43).

Esse passo foi importante para o artista começar a pensar o diálogo direto com seu público, sem um objeto de mediação entre eles. Essa mudança pode ser relacionada à influência da arte conceitual na década de 70, arte que o conceito se sobrepõe ao objeto, que defende seu interesse pelo processo de criação, antes do que uma obra-produto. Importante retomar Lygia Clark e Hélio Oiticica: ainda que entendam a obra enquanto sistema de relações, esses artistas traziam objetos como ferramentas para convidar o público a interagir com a obra, pois a obra ainda era um objeto físico produzido pelo artista.

A *performance*, nos seus primórdios, mantinha, de alguma forma, um objeto artístico: a obra ainda estava localizada num espaço específico e material – o corpo.

Mesmo que nessa proposta a relação artista-público se estreite, pela presença do artista enquanto obra, o campo simbólico ainda está dado por um objeto material.

Esse tipo de *performance* pode ser vista ainda hoje como, por exemplo, na *Ação Fortalezense #2: Saudades do Brasil* (Figura 7), de Eleonora Fabião. Em seu livro *Ações* (2015), a artista descreve:

no chão, abrir o livro *Saudades do Brasil*, de Claude Lévi-Strauss – registro de viagem com série de fotos dos índios nambikuaras (estado de Mato Grosso, década de 1930). No chão, deitar-me como os fotografados e dar tempo ao tempo. (FABIÃO, 2015, p.76).

Figura 7 – Registro fotográfico da *Ação Fortalezense #2: Saudades do Brasil*



Fonte: FABIÃO, 2015, p.78.

É possível também destacar outro exemplo atual: *La Bête* do artista Wagner Schwartz (Figura 8). A proposta do artista foi ficar nu manipulando uma réplica em miniatura de uma das esculturas da série *Bichos*, de Lygia Clark, até fazer o convite para a plateia manipular ele próprio aludindo transferir a escultura para seu corpo. A inspiração para a proposta artística vem de uma visita que Schwartz fez a uma galeria

francesa e observou uma das esculturas da série de Clark protegida por uma caixa de vidro. Considerando que a proposta da obra de Lygia Clark era fazer com que a obra existisse a partir de sua manipulação pelo público, o artista decidiu, em 2017, transformar seu próprio corpo na escultura¹². Nesse exemplo, a transferência da obra para o corpo do artista se mostra evidente e ainda que Lygia Clark e Wagner Schwartz considerem que seus trabalhos visem à participação do público, essa participação envolve um produto: uma nova configuração do objeto (seja o objeto-corpo ou o objeto-escultura).

Figura 8 – Wagner Schwartz em *La Bête* (2017).



Fonte: goo.gl/hH82xn. Acesso em 24/04/2018.

Apesar de deslocar a obra do objeto-produzido para o objeto-corpo e assim, despontar um diálogo entre artista-público pela sua proximidade espaço-temporal, essas *performances* ainda se configuram como obras abertas *em movimento* (ECO, 1968), assim como as obras de Clark e Oiticica: a participação do público é ativa, mas se resume a reconfigurar o que lhe foi dado e não criar uma obra juntamente com o artista. Assim, ainda que o *um para um* encontre apoio histórico nessas propostas já

¹² Essa performance causou muita polêmica depois de uma foto espalhada na internet, com uma criança participando da ação. Tal polêmica expõe muitas contradições e intolerâncias de um Brasil contemporâneo, que se estende não só pelo campo das artes, mas principalmente político que será brevemente relatado nas considerações finais deste trabalho. Para mais informação sobre as repercussões dessa performance:

<https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html>. Acesso em 29/06/2018.

que dialogam no quesito participação ativa do público e relação artista-espectador, meu objeto de pesquisa considera que a obra é a própria relação entre os participantes, que devem criar juntos uma situação que ambos tem o mesmo controle.

Se a negação da confecção de objetos pela primazia do corpo pode ser entendida como mais um passo rumo à abertura da obra nas artes visuais, no teatro a modificação do modo de fazer dramaturgia pode dar indícios de como pensar a obra aberta no teatro. A criação coletiva vem, na década de 80, diluir a hierarquia dentro do trabalho teatral. A criação coletiva, ainda que se resuma a uma dinâmica dentro do próprio grupo e não com a plateia, já mostra uma flexibilidade de autoria na obra que é meu ponto de interesse em relação a essa prática.

O grupo carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone é exemplo desse movimento e foi destaque nos anos 80. Abarcou características que perfilavam o pensamento artístico da época: criação coletiva, improviso na cena e o borrar dos limites entre arte e vida. No início da década citada o grupo apresentava peças que tinham “uma estrutura aberta flagrante de um processo em que os atores mostravam os mecanismos da ilusão teatral”¹³. O público acompanhava, então, a construção da cena em tempo real mais do que uma apresentação fechada: era convidado a perceber a própria improvisação, a própria vida acontecendo.

É perto dessa época que José Celso Martinez Corrêa retorna do exílio, renomeia o Teatro Oficina para Teatro Oficina Uzyna Uzona e inicia uma busca por um teatro ritual que engloba a improvisação e o público enquanto parte da cena, inspirado nos modelos do grupo de teatro nova iorquino Living Theatre, com o qual tinham feito contato na década passada. O teatro ritualístico de José Celso Martinez Corrêa se propõe a trazer o público para dentro da cena. Porém, a aproximação da cena com o público não significa que o espectador tenha a liberdade de intervir na ação dramática que lhe é exposta. Diferente do Teatro do Oprimido, em que se espera justamente a participação como intervenção na ação dramática, o Teatro Oficina fagocita o espaço do público para que tanto atores quanto espectadores estejam num mesmo espaço cênico, mas a plateia não tem liberdade para interferir na ação

¹³ ASDRÚBAL Trouxe o Trombone. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo398708/asdrubal-trouxe-o-trombone>>. Acesso em: 01 de Dez. 2017. Verbete da Enciclopédia.

dramática. Logo, a abertura da cena para o público está somente relacionada a uma questão espacial em que a plateia é vista como figurante em potencial.

É na mesma década que o uso de espaços não convencionais ganha força. Por um lado, fábricas antigas são ocupadas, assim como aterros, túneis; por outro lado, percebe-se a rua como um espaço democrático com grupos como Oi nós aqui traveis (RS), Vento Forte (RJ), Fora do sério (SP), Grupo de Teatro Galpão (MG). O teatro de rua ganhou destaque. A maioria dos grupos que se decidiram por fazer arte na rua desejavam desinstitucionalizar o palco e ter com o público um diálogo mais direto. O Grupo de Teatro Galpão de Minas Gerais, criado em 1982, estabeleceu como diretrizes do seu trabalho, entre outros pontos:

- tentar desenvolver uma estrutura de trabalho na qual exista a possibilidade de participação do público no espetáculo, criando assim um constante desafio e uma constante provocação, tanto da parte dos atores quanto do público;
- desinstitucionalizar o palco;
- buscar novas alternativas de espaço teatral, uma vez que nisso consiste um dos maiores problemas da nossa realidade cultural regional (Moreira apud PARANHOS, 2016, p.248).

A década seguinte, juntamente com os anos 2000, configurou várias mudanças no panorama geral do teatro brasileiro. No entanto, dentro de uma perspectiva de abertura da obra num sentido mais drástico, que, na arte teatral, seria norteadada pela abertura da ação dramática para intervenção do participante, não encontrei nenhuma nova proposta de dispositivo cênico que não tenha sido desenvolvida até então. No entanto, há uma característica que emerge no fazer teatral brasileiro passível de se relacionar com uma obra menos fechada: a cena começou a confrontar a ficção com a realidade.

Um exemplo possível é a peça *Enfim um líder*, do grupo florianopolitano ERRO Grupo de Teatro. A peça se passa na rua e transcorre em três dias nos quais os atores anunciam e esperam pela chegada de um Líder. A atuação tem três níveis: “no primeiro dia todos estão invisíveis, completamente diluídos com os transeuntes e o espaço, no segundo seguem uma atuação naturalista e no terceiro adotam um nível elevado de teatralidade nas atuações” (ERRO, 2014, p.108). Ou seja, principalmente no primeiro dia, é possível uma aproximação com a proposta do Teatro do Invisível no quesito da atuação. A dramaturgia do espetáculo mostra que há poucas falas e uma abertura para a participação do público, como “o microfone fica aberto para as

pessoas discursarem, sendo líderes ou não” (ERRO, 2014, p.135). No entanto, mesmo que haja uma abertura para a participação do público inclusive para alguém se proclamar líder e ser tratado como tal, num segundo momento é afirmado que o líder ainda não chegou e a previsão para esse fato acontecer é em outro local e outro momento. Ou seja, o público não possui abertura para interferir no rumo final da ação dramática.

Outro exemplo contemporâneo que dá brechas a participação mas não a intervenção do público é o espetáculo *Hysteria* (2001), do grupo paulistano Grupo XIX de Teatro. A peça parte de uma abordagem feminista sobre acusações de histeria feminina e a ficção se desenvolve dentro de um hospital psiquiátrico. A plateia é dividida em dois grupos já na entrada do local que acontece a peça: os homens ocupam um lugar fora do espaço cênico e não são convidados a participar da cena, mas as mulheres são posicionadas dentro do espaço da cena e participam enquanto figurantes, sendo convidadas a darem depoimentos pessoais. Esse tipo de participação do grupo feminino se configura da mesma forma que o teatro ritualístico de José Martinez Correa opera: as espectadoras são convidadas a participar mas não afetam a ação dramática e, mesmo que não proponham nada, compõem a cena.

A cena começou a confrontar a ficção com a realidade. Nesses mesmos exemplos citados, o ERRO instala uma camada ficcional que não se mantém distante da realidade, seja pelo local de apresentação (rua), seja pelo tipo de atuação nos primeiros dias principalmente, seja pela indumentária que não destoa do cotidiano, seja pela contaminação que eles fazem uma semana antes nas mídias (internet e tv local, concedendo entrevista não enquanto atores, mas enquanto pessoas inseridas nessa ficção que criaram) ou estêncil nos muros sobre a chegada do líder. Em *Hysteria*, por mais que não haja dúvida de que está acontecendo uma peça teatral por toda convenção que é colocada, ainda assim, as espectadoras, que fazem parte da camada do “real”, interagem diretamente com a ficção através de relatos biográficos delas próprias. Ainda que esse tipo de participação já tenha sido desenvolvida no Teatro do Invisível (o transeunte, sujeito empírico, pode interferir na cena com suas referências pessoais), hoje em dia ela é pré-requisito de inúmeras peças. A desconfiância com a ficção e a tentativa de trazer o real para a cena produziu um contraste que ampliou a ambiguidade da mensagem e aproximou o teatro da

performance, que Hans-Thies Lehmann (2007) denominou *teatro pós-dramático* e Josette Féral (2008) denominou *teatro performativo*. Essa aproximação entre linguagens artísticas se dá por ambas as artes convidarem cada vez mais o público para intervir ou participar em um espaço que cada vez mais se configura de forma híbrida (real-ficcional; roteirizado-aberto), o que corresponde com a criação de situações de encontro no contexto do *um para um*: a *performance* também transferiu o lugar da obra do corpo-objeto para um espaço entre corpo do artista e espectador. Eleonora Fabião inclusive começa a chamar uma ação performativa de *programa*:

um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada. Performar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais. O *performer* não improvisa uma idéia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo (mesmo que seu programa seja pagar alguém para realizar ações concebidas por ele ou convidar espectadores para ativarem suas proposições). Ao agir seu programa, desprograma organismo e meio (FABIÃO, 2009, p.237).

Como exemplo de um *programa* da mesma artista, é possível citar o *Linha Nova York*, realizado entre 2010 e 2011, que configurava essa nova perspectiva para a *performance*: o foco no *entre*, a proposta de uma ação que proponente e participante tinham certa igualdade de controle sob a proposta. Nessa ação (ou nesse *programa*), ela marcava encontros com desconhecidos em suas casas e, durante a conversa, propunha que ambos pensassem numa ação para fazer juntos em um local específico. O segundo encontro com o participante já era para desenvolver a ação pensada em conjunto e, após, o voluntário deveria contactar outro desconhecido para a artista, marcando hora e local para um novo encontro e repassar o agendamento para Fabião seguir com sua proposta.

A artista destaca em seu livro *Ações* (2015), que sua *performance* era “encontros com o encontro” (2015, p.103) e, dentre as premissas, ela expõe:

não chegar nos encontros com cartas na manga, ou seja, com programas pré-concebidos, com ideias prontas. Justo o oposto: absorver *aquela* situação, *aquela* conjunção – seja ela um encontro encontrado ou um encontro desencontrado – como mote composicional e como parte da prática por vir (FABIÃO, 2015, p.104).

Essa premissa traz uma importante colocação sobre o controle da artista em relação a sua proposta. Ainda que a proposta do encontro parta da artista, a ação que irá se elaborar a partir dessa reunião ou a própria conversa, não é de controle dela. Eleonora Fabião propõe se contaminar com o aqui/agora do encontro e, dessa forma, propõe um diálogo.

Com a mudança do tipo de relação, de corpo do artista-espectador para proponente-proponente, a *performance* se propõe a ser acontecimento: um acontecimento entre corpos num dado espaço ou ainda, numa definição de Jorge Dubatti do teatro contemporâneo que revela a diluição de fronteiras entre teatro e *performance*, um “espaço de subjetividade e experiência que surge da multiplicação convival-poética-espectatorial” (DUBATTI, 2007, p.36). O acontecimento se desloca do palco, deixa de ser propriedade ficcional somente dos atores-personagens para virar um acontecimento real entre participantes, tanto na *performance* quanto no teatro contemporâneo. A obra se propõe a ser um espaço de sociabilidade, como já teorizou Bourriaud, um espaço de encontro em que a presença e a interação dos participantes criam significados que são sobrepostos, indicando a proposta do artista como mola propulsora de um encontro e troca de experiências. A obra se abre à experiência do estar-junto, pois, conforme Bourriaud “a arte é um estado de encontro” (2008, p.17).

A palavra “encontro” será retomada em algumas etapas desta dissertação. Por enquanto, compartilho minha definição resumida de encontro baseada em leituras de Anne Bogart (2011): um acontecimento entre sujeitos que permite a vulnerabilidade como processo para possibilitar que o comportamento de cada sujeito contamine o do outro. Essa ideia de contaminar, de influência de um elemento sobre o outro tem relação direta com a experiência que é, “em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova” (BONDÍA, 2002, p.25). A experiência só ocorre, em primeiro lugar, quando há vulnerabilidade: disponibilidade, escuta, abertura, receptividade do sujeito para que algo aconteça a ele; “o sujeito da experiência é o sujeito exposto” (BONDÍA, 2002, p.24). Em segundo lugar, não há possibilidade de construir experiência sem poder expor e compartilhar, dizer e ouvir, na situação cênica um episódio pessoal vivido que envolve, por meio da repartição da fragilidade, um reconhecimento mútuo. Mas reconhecimento mútuo, de e por um outro, envolve compreender e reconhecer uma situação comum entre os sujeitos do

encontro. Talvez por isso, Benjamin insiste a) que a experiência é fruto da capacidade de narrar o que se viveu de tal maneira que se compreenda seu teor social; e b) que há episódios vividos pelos seres humanos – sobretudo causadas pela força destruidora da modernidade capitalista – que deixam as pessoas mudas a tal ponto de poder oferecer apenas esse silêncio como experiência de uma pobreza coletiva. Ou seja, poder definir uma situação de encontro, ainda não atesta sua riqueza humana ou seu poder de construir relações sociais profundas. Talvez certos encontros atestem a pobreza de nossas relações. Nem todo encontro produz necessariamente uma experiência nos termos um tanto idealistas de Bondía, o que constitui então uma questão para cada *um para um* a ser analisado.

Quando a obra de arte passou a questionar a função do público enquanto somente observador visual e propôs que ele começasse a participar da obra (seja no teatro, seja nas artes visuais, cada linguagem com suas devidas particularidades para essa abertura) abriu caminhos para uma proposta artística em que o diálogo com o espectador fosse fator relevante para que a obra existisse, em que o encontro fosse efetivo para a realização da obra; entendendo o encontro como uma situação de vulnerabilidade dos participantes em que cada um estivesse predisposto a se deixar envolver com as circunstâncias, ou seja, uma tentativa de fazer chão para a experiência. Apesar da teoria de Bourriaud e apesar de perceber que a arte começou a buscar o público também como proponente, ou seja, começou possibilitar que o público se envolvesse mais com a proposta dada (de forma física), ainda percebo uma dificuldade em negociar o controle da situação durante o tempo que a “obra” transcorre na maioria das propostas artísticas contemporâneas, principalmente no campo teatral. O *um para um*, tangenciando o teatro e as ações performativas, aposta justamente nessa negociação do controle da situação-obra entre os dois proponentes, trazendo questões do conceito de *obra aberta* de Umberto Eco em seu modelo mais radical.

A maioria das propostas artísticas colocadas até aqui, apesar de abrirem espaço para a participação, não envolvem necessariamente um diálogo, uma troca, um encontro. Lygia Clark e Hélio Oiticica permitiam que o público manipulasse sua obra emprestando a ela a forma que ele construísse ao seu capricho, mas não propunha um campo simbólico de diálogo para uma maior potência de encontro, de experiência. Inclusive quando Lygia Clark coloca que a obra *Bichos* deve demandar

do público uma “participação imediata”, a artista está indicando a rapidez de resposta do público, que não deve ser dada a partir de um campo simbólico em que o participante é impelido a adentrar para tensionar suas próprias referências. O teatro ritualístico do Oficina englobava a plateia no espaço cênico e a permitia pequenas manobras de ação, mas nenhuma que alterasse a ação dramática estabelecida; assim como também observo no teatro de rua: se muda a configuração do espaço e o artista permite a participação do público exigindo uma cena improvisada, mas o artista não improvisa a ação dramática. Logo, o Teatro-fórum, é o que oferece um diálogo mais horizontal com o público e se coloca como uma obra mais aberta: uma situação é dada e deve ser solucionada a partir da participação do espectador. Então, nesse teatro, o espectador é agente de uma ação dramática, e sua subjetividade é usada com o fim de solucionar uma proposta social e racional que os artistas trazem baseados na comunidade que se apresentam.

A partir dessas considerações histórico-conceituais da arte brasileira sobre a participação do público na obra e seu desdobramento no próprio entendimento do que seria a obra artística, desejo debater sobre meu objeto de pesquisa. A seguir, aprofundarei a relação do conceito de obra aberta – trazido como condutor neste capítulo – com o *um para um*. A partir dessa relação, desejo analisar e discutir especificamente sobre essa proposta artística contemporânea dando atenção aos seus princípios criativos e exemplos de ações brasileiras.

2. INVESTIGANDO O UM PARA UM

Fruto do investimento na abertura da obra em direção a uma relação em vez de um objeto em si, o *um para um* tanto no Brasil quanto em exemplos que achei fora do País é formalmente muito diverso, apresentando variados dispositivos usados para seduzir o público a participar da ação. Entretanto, o *um para um*, apesar de sua variedade, possui alguns princípios de criação que contemplam suas ações mesmo nas suas variáveis.

Para conceituar o *um para um* foi necessário me debruçar na análise de ações desse tipo, feitas a partir de resíduos das ações (memória pessoal – aqui especificamente a ação (*segredos*), de Alex Cassal –, fotos, depoimentos, material gráfico, críticas) e no diálogo com os proponentes de ações *um para um*, ouvindo a descrição minuciosa de suas ações e suas motivações. Os proponentes de ações *um para um* que se dispuseram a trocar comigo e seus respectivos lugares de atuação hoje são: Ana Teixeira (SP), Alex Cassal (Lisboa, Portugal)¹⁴, Arthur Scovino (BA), Cláudia Müller (RJ), Maíra Vaz Valente (SP) e Paula Bittencourt (SC).

A conversa com os artistas sempre se iniciava com a minha pergunta se eram proponentes de algum trabalho que era feito de um para um. Como é um formato que não é assim denominado no Brasil, minha primeira etapa foi abarcar qualquer ação que acontecesse entre somente duas pessoas. Ao longo da investigação, percebi que somente essa característica formal (duas pessoas envolvidas na ação) era superficial para delimitar o *um para um*.

Dentre os trabalhos tão diversos feitos somente com duas pessoas, se sobrepuseram características comuns à maioria, me permitindo observar, primeiramente, que para o *um para um* acontecer precisa existir consentimento e engajamento entre duas pessoas para juntas criarem uma situação não ensaiada. Investindo na indeterminação da obra, o *um para um* exige que ambas as pessoas envolvidas estejam disponíveis para estabelecer uma relação de interação expondo

¹⁴Alex Cassal é trazido nessa pesquisa mesmo morando hoje em Lisboa porque suas ações *um para um* que investiguei foram concebidas e colocadas em práticas quando o artista ainda residia no Brasil.

suas subjetividades e dialogando com a outra subjetividade oferecida. Esse acontecimento é, por si só, a obra e o endereçamento da subjetividade sempre para um outro específico indica que a situação criada pelos dois envolvidos não é feita com o intuito de ser vista ou apresentada para um público.

Neste capítulo me atenho, na primeira parte, a discutir ações feitas de um para um em que seu mero formalismo não se apresenta enquanto conceito. Em seguida, apresento os princípios de criação do *um para um* que predominaram durante a minha pesquisa. Esses princípios serão debatidos a partir de exemplos brasileiros e questões teóricas a fim de elucidar um campo conceitual para meu objeto de estudo.

Elenquei três princípios de criação que considero primordiais para discutir sobre um possível projeto ético-político desenhado no *um para um*: a obra enquanto situação indeterminada, o encontro enquanto estratégia de co-produção e a exposição da subjetividade de forma dialógica. Esses três princípios correspondem a três subcapítulos e se complementam conforme a ordem colocada.

2.1 QUANDO O UM PARA UM NÃO É UM PARA UM

Alguns trabalhos coletados, mesmo que se propusessem a acontecer entre somente duas pessoas, não se enquadraram no meu entendimento sobre meu objeto de pesquisa. Considero relevante comentar alguns desses casos, pois esclarecem melhor meu conceito de *um para um*.

Um dos primeiros impasses que tive foi a questão da presença de público. Se no próprio nome do formato é indicado que apenas duas pessoas participam da ação, a presença de uma plateia dá margem para questionar se a ação acontece somente entre duas pessoas. O artista Arthur Scovino concebeu duas ações feitas de um para um que me servem de base para debater sobre essa questão da plateia.

Noite do Oráculo estreou no Museu de Arte Moderna da Bahia em novembro de 2013. A ação funcionava da seguinte forma: Scovino se posicionava no centro de um círculo formado por uma plateia e convidava alguém para consultar seu oráculo. A pessoa sorteada ia ao centro do círculo, fazia perguntas relacionadas à arte e à experiência humana para serem respondidas a partir do livro *O Guarani* (José de

Alencar) e um livro de entrevistas do Hédio Oiticica, que eram colocados à mostra juntamente com uma planta medicinal chamada “pau de resposta” (Figura 9).

Figura 9 – O oráculo de Arthur Scovino.



Fonte: <https://arthurscovino.wordpress.com/caboclo-dos-aflitos/> (Acesso em 4/09/2017)

Ainda que as perguntas fossem feitas somente por uma pessoa e respondidas em relação à pergunta individual, existia uma configuração coletiva: uma apresentação para um público, pois as pessoas em círculo estavam ali para ver a consulta e podiam acompanhar pergunta e resposta ditas em voz alta.

Com base nas ações que averigui e pensando o meu objeto de pesquisa para além de seu formalismo, o *um para um* articula apenas duas categorias: sujeito e objeto. Esse formato não é para ser visto, não é pensado para ser uma apresentação para um público. Por isso restringi como *um para um* obras que tenham a exigência de somente duas pessoas participarem da *interação*.

Especifico a restrição no âmbito da interação, pois algumas ações aceitam a presença de uma plateia espontânea durante seu acontecimento. No entanto, essa plateia não é co-autora da obra, não é espectadora-participante, não é convidada a participar: ela não interage com os dois envolvidos na ação e, muitas vezes, nem escuta o diálogo que ocorre entre eles. Esses espectadores se mostram observadores distantes. O artista no *um para um* não se dirige a uma plateia, não propõe a interação com ela, nem tem o intuito de apresentar a ação a olhares de fora. É possível afirmar

que a relação com uma ideia de coletivo e de testemunha não são colocadas como objetivos do *um para um*.

No entanto, a existência de uma plateia pode ocorrer e o artista pode pensar como administrar esse público: aceitando seu olhar ou dispersando sua presença. Quando perguntei para Alex Cassal se a sua ação (*segredos*) (2004) alguma vez foi assistida, se um público se formou espontaneamente, o artista comentou que não era comum pessoas pararem para olhar. Inclusive porque a única vez que isso poderia acontecer foi durante o evento no CCSP, pois todas as outras vezes foi em espaço fechado e era possível isolar esse espaço. O artista comentou também que sua ação se mistura tanto com o cotidiano que não possui teatralidade para ser anunciada enquanto obra aos olhos de quem passa. Complementou dizendo que se alguém parasse para assistir, ele interrompia o processo e explicava para o espectador que se tratava de uma ação artística e que se ele quisesse participar também poderia, mas que a ação não aceitava espectadores. Nesse caso, Alex Cassal não aceita espectadores e, se há algum, ele dispersa.

Na ação *um para um* chamada *Oráculo Caboclo* (2015), também de Arthur Scovino (figura 10), diferentemente do que ocorre com os espectadores em (*segredos*), a plateia é aceita – ainda que como observadora distante.

Figura 10 – Ação *Oráculo Caboclo*, São Paulo, 2015.



Fonte: <http://flertai.com.br/2017/06/mostra-performatus-2/> (Acesso em 4/09/2017)

Essa segunda ação de Scovino ocorre no centro de um círculo de livros vermelhos que em cada um é pendurado um balão de gás hélio branco. O artista fica ao centro, sentado numa almofada de frente para uma mesa baixa em que se encontram seus materiais para consulta. Do outro lado da mesa, um pequeno banco para o participante sentar. Quando o voluntário tem permissão do artista para entrar, ele aguarda a entrada da pessoa no círculo até ela se sentar. Então, pergunta se a consulta é direcionada para ele, para a própria pessoa ou para o mundo. Caso for para a pessoa, ela leva a resposta com ela; se para Scovino, ele guarda com ele; se for para o mundo, ele escreve em um dos balões e depois entrega aleatoriamente para pessoas na rua, após acabar a ação – o que desdobra a ação em mais uma proposta, configurando outra ação.

Os livros com os balões que delimitavam o espaço tinham duas funções:

eu *aproveitava* [grifo meu] para criar uma estética para quem assistisse de fora e para diferenciar o espaço de experiência para pessoa que entrava no círculo. (...) [A ação] acontece ali na intimidade mesmo porque, por mais que tenha pessoas olhando, não dá pra saber o que a gente tá falando ali dentro (SCOVINO, 2018)¹⁵.

Nessa fala do artista reside minha explicação por considerar que pode haver espectadores presentes no *um para um*, no entanto, eles não são partícipes da ação. Apesar de ter certa preocupação com o olhar de fora, essa ação não é feita para ser vista. Os balões, conforme Scovino, vieram antes da função de “enfeitar” para um olhar externo, delimitar um espaço para que o artista tivesse privacidade com o voluntário:

É como se fosse o enfeite da festa. Parece que está sugerindo para as pessoas que elas podem ficar ali também, apesar de não participarem daquele ato de intimidade (SCOVINO, 2018)¹⁶.

Importante destacar que ainda que eu considere que o *um para um* aceite uma plateia, ela não é parte da situação que o formato propõe. E, então, essa presença de espectadores desdobra a ação em mais uma proposta, além da que ocorre entre as

¹⁵Fala proferida pelo artista SCOVINO, Arthur. Conversa informal comigo [janeiro de 2018].

¹⁶Fala proferida pelo artista SCOVINO, Arthur. Conversa informal comigo [janeiro de 2018].

duas pessoas. Faz-se necessário frisar que o artista no *um para um* não se dirige a uma plateia, não propõe a interação com ela, nem tem o intuito de apresentar a ação a olhares de fora.

Porém, nem sempre a função de espectador está relegada somente a um olhar externo. Isso me leva a discutir outro caso. Em *Converso sobre qualquer assunto* (2008), a artista Eleonora Fabião empunhou um cartaz na rua, sentada numa cadeira e, a frente dela, colocou uma cadeira vazia. No cartaz estava escrito “converso sobre qualquer assunto” (figura 11). Eleonora Fabião comentou em entrevista que às vezes duas pessoas sentavam na cadeira e não eram impedidas; ou então se formava uma plateia para escutar o assunto¹⁷.

Figura 11 - Eleonora Fabião, em 2008, no Largo da Carioca.



Fonte: <https://thetheatretimes.com/yellow-book-eleonora-fabiao/>. Fotografia de Felipe Ribeiro.

Essa ação não se configura como exemplo de *um para um*, mesmo que seja pensada, a princípio, para dois participantes apenas. Quando Eleonora Fabião aceita que mais de um sente na cadeira, a ação é aberta a três pessoas. O terceiro elemento presente no diálogo pode oscilar entre sujeito, objeto e observador. Se esse terceiro

¹⁷ELEONORA FABIÃO CONVERSA SOBRE QUALQUER ASSUNTO NO ARTE DO ARTISTA . Canal da TV Brasil, YouTube. (2016, 30 de junho). [arquivo em vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UIX3FcdQ_DM>. Acesso em: 22 de janeiro de 2018.

pode se colocar como observador em algum momento da conversa, isso indica que ele seria um espectador da situação e não um observador distante. Ou seja, a ação a três abre a cena para uma teatralidade, vista e experimentada como a exposição de um jogo de posições que se abre a um terceiro, a um testemunho-outro, e assim desconfigura a micro-estrutura específica do *um para um*.

Outro ponto que desejo comentar é sobre a interpelação do participante por parte do proponente. Nadam Guerra, artista carioca que estive em contato, me apresentou seu trabalho *Tarô do Materializador de Sonhos* (2012-2016), uma proposta feita de um para um (Figura 12). Sua ação consiste basicamente em tirar um tarô elaborado por ele para outra pessoa.

Figura 12 - Ação *Tarô do Materializador de Sonhos*



Fonte: <http://grupoum.art.br/1/?port=materializador-de-sonhos>

O tarô foi jogado em diferentes espaços e, quando o artista o fazia em espaço público, ele não anunciava a consulta como uma proposta artística. Especifico o espaço da rua, pois dentro de galerias era anunciado o jogo como proposta artística na divulgação da programação. Essa questão esbarra na cumplicidade que o *um para um* propõe, pois ainda que haja um consentimento do participante em consultar as cartas ele não está entendendo esse jogo como uma proposta artística¹⁸. Essa ação levanta mais questões sobre o funcionamento do mercado artístico do que sobre o

¹⁸Conforme conversa informal com o artista em dezembro de 2017.

funcionamento do *um para um*, já que essa ação não apresenta nenhum traço auto reflexivo em seu dispositivo poético. Ou seja, dificilmente pode se perceber no transcorrer da ação uma vontade artística fora de seu uso cotidiano.

Outro trabalho do mesmo artista que também acontecia “de um para um” não foi abarcado como representante do formato nesta dissertação. Anterior ao tarô, o artista realizou o trabalho *Materializador de sonhos* (2008-2016). A dinâmica acontecia da seguinte forma, nas palavras do artista:

O relato dos sonhos é presencial e oral. Quando a pessoa me conta o sonho, formo uma imagem na mente e faço perguntas para tentar clarear esta imagem. Tomo nota do sonho no momento ou logo depois. Anoto também os motivos que levaram a pessoa a escolher me entregar o sonho. A partir do relato, busco por palavras chaves na Internet, tentando encontrar a imagem que a pessoa sonhou. Faço uma colagem digital que então é materializada em cerâmica (site do artista)¹⁹.

São feitas três materializações. Uma para o sonhador, outra para o artista e uma para a memória do projeto *Materializador*. Essas placas depois se transformaram justamente no tarô que o artista jogava para um participante (figura 13).

Figura 13 – Tarô feito a partir dos sonhos materializados



Fonte: <http://grupoum.art.br/1/?port=materializador-de-sonhos>

¹⁹Disponível em <<http://grupoum.art.br/1/?port=materializador-de-sonhos>>. Acesso em: 17 de janeiro de 2018.

Não considero o trabalho *Materializador de Sonhos* uma proposta *um para um* apesar de ser feito de um para um porque a intenção do artista não é considerar a interação entre os sujeitos a própria obra, mas sim o sonho materializado numa cerâmica. O *um para um* que delimito nesta pesquisa não se resume a uma metodologia, mas a um formato artístico que coloca a obra enquanto a interação entre os participantes.

Considerando essas problemáticas apresentadas e ressaltando que uma obra que é pensada para ser feita “de um para um” não é, necessariamente, um trabalho *um para um*, apresento a seguir os princípios de criação que identifiquei no formato dialogando com exemplos que coletei de ações brasileiras.

2.2 A OBRA ENQUANTO SITUAÇÃO INDETERMINADA

Para abordar a temática desse subcapítulo, é útil retornar às ideias de Umberto Eco expostas no capítulo anterior sobre obra aberta como ponto de partida para pensar a obra no *um para um*. O filósofo italiano teorizou que a obra pode ser pensada enquanto *forma realizada*, que envolveria mais uma ideia utópica de “obra fechada”, ou obra enquanto *forma de estrutura*:

Não enquanto objeto concreto e sim enquanto sistema de relações, relações entre seus diversos níveis (semântico, sintático, físico, emotivo; nível dos temas e nível dos conteúdos ideológico; nível das relações estruturais e da resposta estruturada do receptor; etc). Falar-se-á assim de estrutura em lugar de forma quando se quiser pôr em foco, no objeto, não sua consistência física individual, mas sua analisabilidade, sua possibilidade de ser decomposto em relações, de maneira a poder-se isolar, dentre elas, o tipo de relação frutiva exemplificado no modelo abstrato de uma obra (ECO, 1968, p.28).

A obra pensada enquanto *estrutura*, desloca a ideia de objeto concreto para as relações que se pode fazer entre as pessoas que se envolvem com a obra. O *um para um* tem a ideia de fazer das relações que cria de um para um a própria obra de arte. Isso significa que cada encontro resulta em diferentes configurações e todas elas são por si só, obras de arte. A articulação entre os participantes são o próprio *um para um*.

Essa articulação entre as duas pessoas não é previamente ensaiada. As situações que o *um para um* suscita possuem algum grau de indeterminação: cada ação tem um método para permitir que seja abraçado o que não está no “roteiro”.

A abertura para o improviso não significa que esse tipo de ação seja um jogo improvisacional. Assim como comentado no capítulo anterior, o *um para um* pode ser pensado a partir do conceito de *programa* de Eleonora Fabião. Nessa ideia da artista, o improvisacional cabe somente à perspectiva de que a ação não foi previamente ensaiada e então, exclui-se a ideia de jogos improvisacionais, já que um *programa*, assim como já colocado a partir dos escritos de Eleonora Fabião, possui uma estrutura pré-fixada. Tanto na ideia de *programas* de Eleonora Fabião quanto no *um para um*, as ações se apresentam como estruturas flexíveis para promover e abarcar a participação do outro. Essas estruturas flexíveis podem conduzir a obra para o conceito de obra aberta em movimento de Umberto Eco ou podem extrapolar essa noção.

Como exemplo de *um para um* como obra aberta em movimento, posso citar *Outra identidade* (2003) (figura 14), de Ana Teixeira:

a artista usa um carrinho-escritório ambulante, contendo carteiras de identidades fabricadas por ela, distribuídas às pessoas interessadas em troca de suas impressões digitais. No lugar de números, fotos ou nomes, essa *Outra identidade* possibilita a identificação por uma frase, escolhida entre 10 que são oferecidas pela artista, tais como: "Não sei de mim", "Eu falo mentiras", "Não tenho certezas", "Agora tanto faz", "Eu tenho sonhos", "Ainda tenho tempo". Em troca dessa *Outra identidade*, as impressões digitais dos transeuntes são recolhidas em um pequeno caderno de capa preta. (TEIXEIRA, s.a., s.p.²⁰)

Essa ação ainda que apresente uma abertura para a participação, ela é guiada pela artista, pois Teixeira oferece algumas opções de identidade já prontas. Ou seja, assim como Umberto Eco coloca para obra aberta em movimento, “o autor oferece, em suma, ao fruidor, uma obra *a acabar* [...] onde a mutabilidade é sempre orientada [...] por articulabilidades concretas do material oferecido à manipulação” (ECO, 1968, p.62).

²⁰<http://www.anateixeira.com/porta/home-txt-search.php?ano=25> (acesso em 14/05/2018)

Figura 14 – Ação *um para um: Outra identidade* (2003).



Fonte: site da artista²¹ (Acesso em 5/9/2017).

Ana Teixeira é proponente de vários *um para um* e alguns deles têm como consequência algum “produto”. Na ação *Outra identidade*, por exemplo, a artista tem ao final da ação um caderno (figura 15) com várias impressões digitais coletadas dos participantes.

Figura 15 – Caderno com as impressões digitais dos participantes.



Fonte: site da artista (Acesso em 5/9/2017).

²¹<http://www.anateixeira.com/porta/home-img-search.php?ano=25>. Acesso em 14 de maio de 2018.

Entretanto, esse caderno não é considerado a obra pela artista. Caso assim fosse, sua ação se compararia com *Materializador de Sonhos* (2008-2016). A artista me comunicou que esses “produtos” nunca foram para uma exposição, são considerados “resquícios” da ação. Na sua dissertação, Ana Teixeira coloca que

cada ação tem uma estratégia e um encaminhamento diferente. As “sobras” são quase sempre registros, como fotos ou filmes. Algumas ações foram pensadas de maneira a ter um resíduo, um produto. Por exemplo, quando troquei cédulas de identidade pela foto da nuca das pessoas. Mas, cada vez mais, estou me libertando desse compromisso e o que sobra da ação é a memória da ação. Em mim e em quem se dispõe a trocar algo comigo (TEXEIRA, 2005, p.118).

Por mais que aconteça uma troca, as possibilidades de manobra do participante são oferecidas pela artista no caso de *Outra identidade*. Ou seja, a ação não se abre inteiramente ao inesperado e é possível delimitar uma estrutura de início, meio e fim da ação comum para todos os participantes: a pessoa se aproxima e a artista explica a função de seu carrinho; propõe que a pessoa escolha sua identidade; recolhe a impressão digital e entrega a nova identidade. Ainda assim, o acontecimento da ação que é considerada a obra. Se não houvesse ninguém para escolher a identidade, a ação não aconteceria.

Entretanto, o *um para um* também pode se configurar para além da obra aberta em movimento no quesito participação. Isso ocorre quando a obra é guiada pelos dois participantes e, portanto, vislumbrar uma estrutura é uma tarefa pouco frutífera.

Há alguns casos de *um para um* que podemos falar de estrutura somente enquanto convite de participação, porque o desenrolar da ação tem muitas variáveis conforme a colaboração do participante. Um exemplo de *um para um* que pode ilustrar esse caso é a ação *1:1 (versão amarelo)* (2010) de Maíra Vaz Valente. Essa ação foi realizada em diferentes espaços (públicos ou privados, destinados à arte ou não). Inicia-se com um convite para que duas pessoas vistam o Conector (dois “vestidos” amarelos conectados com distância máxima de 3m) e se predisponham a fazer juntos alguma atividade (figura 16).

Figura 16 – Conector usado por dois voluntários em ação no México.



Fonte: <http://mairavazvalente.com/1-1-versao-amarelo>

Esse *um para um* possui uma singularidade na presença do artista em comparação com outros pesquisados: ele não necessita dela para acontecer. Maíra Vaz Valente me relatou que em 2010, ano de criação do trabalho, foi selecionada para o *III festival HORASperdidas* na cidade de Monterrey no México, porém não conseguiu meios para viabilizar a viagem. Na ocasião, o artista e também amigo Marcus Vinícius também havia sido selecionado e, então, propôs ativar a proposta segundo o projeto original, mas sem a presença da artista. O dispositivo Conector foi encaminhado pelo artista capixaba e ativado durante o workshop que propunha no mesmo festival, uma vez conseguira recursos para participar do mesmo, ativou a proposição *1:1 (versão amarelo)*. Em 2015, ação foi realizada durante o *Festival Escala 1:1 ações humanas para espaços monumentais* na cidade de Palmas, em Tocantins. Dessa vez, a artista enviou via correio para os artistas organizadores do evento, com a orientação de dispô-lo em uma estrutura, por exemplo arara, com um convite próximo à montagem::

Escolha alguém a sua volta,
Convide!
Vistam-se e decidam, juntos, o que fazer.
(situação)
Tudo é parte da experiência (VALENTE, 2010²²).

²² VALENTE, Maíra Vaz. Instrução *1:1 (versão amarelo)*. Acervo, artista. Material não publicado. São Paulo, 2010-2015.

Sendo assim, o desenrolar da ação cabe ao que escolher cada dupla enquanto duração, percurso, meios de comunicação (fala, gestos, corpo); ou seja, enquanto proposta de uso do Conector.

Importante destacar que quando a artista se propôs enviar o objeto Conector ele não era a obra em si, mas a possibilidade para realização da experiência ainda que na ausência da artista. Ou seja, a roupa não era considerada material de exposição, a proposta de uso deixa claro que ela é apenas uma estratégia, um disparador para que a obra aconteça, para que se instaure uma relação entre os participantes. Portanto, tanto a proposta de Valente quanto de Teixeira, sendo obra aberta em movimento ou uma obra que se predispõe a abrir mão da autoria, visam pensar a relação entre pessoas como obra. A configuração da proposta pode ter uma estrutura flexível ou ser difícil até mesmo enxergar uma estrutura, mas ambas as possibilidades promovem e acatam, de certa forma, as decisões do público.

No próximo subcapítulo irei investigar como essas aberturas para a participação se configuram a partir da ideia de encontro e do atrito da camada performativa com o empírico.

2.3 O ENCONTRO ENQUANTO ESTRATÉGIA DE CO-PRODUÇÃO

Margarida Gandara Rauen, no livro que organizou com artigos diversos sobre a participação do público na peça teatral enquanto contribuinte para o *acontecimento*, se dirige ao espectador enquanto *agente compositor*. A palavra “espectador” se relaciona, no seu significado do dicionário, ao ato de testemunhar, assistir, observar²³. Quando Rauen propõe que o espectador seja pensado como agente compositor, ela destaca que “o público passa a contribuir num *jogo de composição* [grifo da autora]” (RAUEN, 2009, p.13) na obra, a partir da interatividade que lhe é provocada. Rauen pontua que interatividade não deve ser confundida com reatividade:

em muitos momentos, as formulações contemporâneas de interlocução com a sociedade partem de uma relação reativa e não de verdade interativa, que requer a relação de pessoas que adaptam seus comportamentos e ações uns aos outros (RAUEN, 2009, p.128).

²³Disponível em <https://dicionariodoaurelio.com/espectador>. Acesso em 17 de dezembro de 2017.

A ideia de interatividade, para a autora, está conectada diretamente a minha ideia de encontro, pois pressupõe que todos os envolvidos sejam influenciados uns pelos outros e se tornem co-autores de uma situação, não mais de um produto. A palavra interação no dicionário guia meu entendimento de encontro:

1. Influência recíproca de dois ou mais elementos. 2. Fenômeno que permite a certo número de indivíduos constituir-se em grupo, e que consiste no fato de que o comportamento de cada indivíduo se torna estímulo para outro. 3. Ação recíproca que ocorre entre duas partículas²⁴.

A necessidade de pontuar a ideia de encontro surgiu a partir das conversas com os artistas. Recolhi desses diálogos todas as palavras que os proponentes de ações *um para um* endereçavam ao formato como ponto de partida para analisar o que esses artistas objetivavam praticando o *um para um*. Destaco aqui algumas palavras que estiveram presente nas falas de mais de um artista: “troca” (Ana Teixeira e Alex Cassal); “encontro” (Ana Teixeira, Alex Cassal, Maíra Vaz Valente, Paula Bittencourt); “afetar” (Alex Cassal, Ana Teixeira); “relação direta com o outro” (Ana Teixeira, Cláudia Müller); “escuta” (Ana Teixeira e Alex Cassal); “intimidade” (Alex Cassal, Paula Bittencourt, Cláudia Müller, Arthur Scovino, Ana Teixeira); “desconforto”, “tensão” ou “risco” (Ana Teixeira, Paula Bittencourt, Alex Cassal); “consentimento” (Paula Bittencourt s, Alex Cassal); “subjetividade” (Paula Bittencourt, Cláudia Müller).

A palavra mais repetida foi “encontro” e nela também podem residir outras palavras citadas. O encontro se destacou nas falas dos artistas e se mostrou como uma estratégia para trazer o participante enquanto agente compositor. O encontro é a interatividade de que Rauen comenta e para não ser confundida com reatividade irei dialogar com a diretora norte-americana Anne Bogart.

Essa diretora, em seus livros *And then you act – making art in an unpredictable world* (2007) e *A preparação do diretor* (2011), faz várias referências sobre a arte teatral que se relacionam com a minha ideia sobre “encontro”. Para Bogart, no fazer teatral é necessário cultivar atitude, desorientação, disponibilidade, atenção, interesse

²⁴ Disponível em <<https://dicionariodoaurelio.com>>. Acesso em: 22 jan. 2018.

como “formas em que a interação possa ocupar o momento presente” (BOGART, 2011, p.82). Ou seja, esses elementos são os mecanismos de ativação da interação, do *encontro* que Anne Bogart diz ser necessário durante todo o fazer teatral.

Se no *um para um* o *encontro* se configura como estratégia para participação, ele dispõe de certos mecanismos para sua potência: atitude, desorientação, disponibilidade, atenção e interesse. Esses elementos se tornam dispositivos para a participação se configurar enquanto co-produção quando acionados. Neste capítulo, a partir desses mecanismos e exemplos de ações *um para um* brasileiras, irei analisar como a ideia de co-produção pode realizar participações qualitativas muito diversas.

Anne Bogart define como atitude “uma energia em fluxo que é responsável e modificada por qualquer coisa que encontra” (2007, p.94). Atitude é o comprometimento com o aqui-agora, perceber o entorno como possibilidade de jogo: é estar, de algum modo, desestabilizado, escolhendo se relacionar com influências externas que chegam a qualquer instante. Essa postura de manter-se concentrado no que o ambiente propõe, ao invés de se apegar a uma conduta de repetir uma estrutura rígida, abre espaço para a desorientação em algum nível. Quando a diretora afirma que atitude é uma postura necessária tanto no trabalho da atuação quanto na da direção teatral, Bogart o faz com o intuito de atentar para a necessidade de se manter em alerta, perceber o aqui-agora como único momento. Abrir-se para a desorientação é abrir-se para possibilidades que sozinhos não teríamos como criar, ou seja, é uma forma de gerar uma potência criativa; porque para a diretora norte-americana não conseguimos criar a partir de circunstâncias seguras ou tranquilas.

No contexto do *um para um* podemos deslocar a relação direção-atuação de Bogart para participante-participante, pois os envolvidos nesse tipo de proposta trabalham a partir de uma estrutura feita pra acolher a indeterminação em algum grau. Ações *um para um*, assim como tratado no subcapítulo anterior, operam sob a indeterminação²⁵. Para o artista, é a ação do voluntário que configura a indeterminação na sua proposta.

²⁵Não quero reduzir a ideia de “atitude”, a escolha de abrigar algum acaso, somente ao transcorrer da ação. Tal pensamento me faria concluir que as obras abertas em movimento abarcariam pouco de tal conceito. Isso esbarraria na obra *Outra identidade*, por exemplo, de Ana Teixeira, que foi trazida como obra aberta em movimento. Considero que a atitude de envolver o imprevisto também está presente

O estado de desorientação ou a abertura para a indeterminação nas propostas *um para um* não pressupõe forçar seu acontecimento. A ideia de forçar algo envolve a noção de controle, de guiar algo, que dificulta a abertura para a indeterminação. No entanto, podemos criar circunstâncias que despertem o ato criativo:

eu posso transitar intuitivamente entre uma postura distraída e atenção focada. Eu posso determinar a atmosfera do lugar; garantir que o espaço esteja limpo, que nós comecemos e terminemos no tempo previsto, que exista uma atitude cortês, etc. [...] Você dá espaço para algo acontecer. Você coloca um prato na mesa de jantar para um convidado inesperado (BOGART, 2007, p.54).

Todo *um para um*, sendo obra aberta em movimento ou extrapolando essa noção, trabalha com algum tipo de dispositivo para o acaso, apesar de não forçar a indeterminação. Nesse formato, forçar uma participação seria desastroso. Não haveria público disposto a contribuir estando acuado com a situação. Por isso Teixeira, por exemplo, aguarda os participantes com seu carrinho ao invés de abordá-los na rua.

Dessa forma, Arthur Scovino, com seu oráculo comentado no subcapítulo anterior, preparou um espaço circular e enfeitado com balões para aguardar quem quisesse tirar a sorte: preparou os livros, o pau de resposta, as folhas para anotar a consulta. O artista se preparou para acolher quem aparecesse e interpretar a resposta do oráculo de acordo com a pergunta do participante, que era antes completamente desconhecida por ele. Também Maíra Vaz Valente deixou seu Conector Amarelo e um convite escrito para quem quisesse criar uma situação indeterminada. Ana Teixeira, em outra ação *um para um* também preparou dispositivos para gerar participação, mas não forçá-la a acontecer; pois todo *um para um* não opera sob coação, apenas prepara circunstâncias que se mostrem convidativas para o público, que será o portador do inesperado.

Em *Coleta de espécimes locais* (2011), ação *um para um* de Ana Teixeira, é armada uma barraca na rua, aberta em uma de suas laterais que possibilita observar

pelo contexto que a ação se insere. No caso da ação de Teixeira, o acaso marca presença mais pelo espaço público de grande passagem de transeuntes em que a artista, apesar de esboçar uma estrutura para ação, está completamente aberta para qualquer pessoa que quiser participar do seu *um para um* ou para acasos que o espaço público já propõe.

seu interior. Do lado de fora, há uma placa escrita “coleta de espécimes locais”, poltronas para o público aguardar, uma máquina para retirar senhas e uma pessoa, vestida de branco, para auxiliar o público. Essa pessoa auxiliar não convida os transeuntes a participarem, apenas está disponível para ajudar os voluntários explicando como participar da ação caso haja procura e responder perguntas como que tipo de pesquisa se está fazendo (figura 17).

Figura 17 – Espaço montado para a ação *Coleta de espécimes locais* (2011).



Fonte: site da artista²⁶

Nessa barraca, a artista está sentada de jaleco branco a uma mesa em que se encontram diversas ferramentas para desenho, um livro para registro e carimbos (figura 18).

²⁶ Disponível em <<http://www.anateixeira.com/portal/home-img-search.php?ano=42>>. (Acesso em 7/01/2018.)

Figura 18 – A artista e seus materiais no interior da barraca.



Fonte: site da artista²⁷.

Os participantes entram individualmente na barraca. A artista começa desenhando o perfil da pessoa e algum detalhe físico que lhe chamou atenção no participante. Logo após, realiza uma conversa em que recolhe dados para a sua pesquisa enfocada “nas singularidades de grupos específicos” (site da artista)²⁸. Todos os dados são registrados no livro. Esse livro, assim como o caderno de impressões digitais da mesma artista e o Conector Amarelo de Valente não são considerados a obra. A ação finaliza quando Ana Teixeira carimba o braço do participante onde se lê: “Instituto de Pesquisa Ana Teixeira – PESQUISADO”.

As poltronas disponíveis, a máquina de senhas, a assistente numa postura de espera, são exemplos de alguns elementos que despertam a curiosidade no público e se configuram como um convite para a sua participação; demonstram que estão

²⁷ <http://www.anateixeira.com/portal/home-img-search.php?ano=42>.

²⁸ Disponível em <<http://www.anateixeira.com/portal/home-txt-search.php?ano=42>>. (Acesso em 7/01/2018.)

disponíveis para acolher quem quiser participar. São fatores que criam uma circunstância para acolher o acaso.

No transcorrer da ação *Coleta de espécimes locais*, no entanto, o acaso não se configura sempre como algo completamente inesperado. Nem todas as propostas que a artista faz ao participante permitem a ele responder livremente. Por exemplo, ainda que ela faça perguntas como “de onde você vem?”, “se você continuar vai chegar onde?” ou “se você abrir seus olhos para dentro, o eu você vê?”, Teixeira também pede: “escolha a cor do seu medo”, disponibilizando uma caixa de lápis de cor para que a pessoa selecione a coloração. Nesse caso, a manobra do participante está direcionada pelas opções que a artista disponibiliza.

Mesmo quando o artista apenas disponibiliza manobras e não, de fato, abre espaço para uma intervenção do participante do controle da situação, o *um para um* busca proporcionar ao participante a ideia de que ele também é responsável pela situação criada. Por isso, o formato não opera com imposições: ainda que somente ofereça manobras, o participante pode fazer sua escolha. Essa conduta permite que a situação seja feita com consentimento.

O consentimento não se dá em situações que há acuação. Consentimento é importante para gerar disponibilidade, outro mecanismo da estratégia encontro. Não há interação possível se não há disponibilidade para troca entre as pessoas, disponibilidade para um afetar ao outro. Essa disponibilidade pode não se ofertar no mesmo nível entre participantes. É evidente que Ana Teixeira em *Outra Identidade*, tinha mais controle da situação do que o participante, já que estava destinada a ele somente a função de escolha num leque de opções de identidade. Entretanto, se não houvesse ninguém para participar, a obra não aconteceria.

Na ação *Coleta de espécimes locais* um quadro semelhante: a artista tinha mais controle da situação do que o participante. Na estrutura dessa ação, feita por um formulário, a artista guiava a conversa com perguntas que não eram geradas a partir das respostas. No entanto, Teixeira não podia dar um próximo passo caso uma pergunta não fosse respondida – o que reforça a participação, de alguma forma, como co-produção da obra.

A ação (*segredos*) de Alex Cassal, descrita na introdução desta dissertação, compete semelhante análise. Apesar do artista relatar para mim que algumas

respostas geravam, por vezes, outras perguntas, seu roteiro não possuía muita flexibilidade. Ainda assim, a co-produção, mesmo que se pensada como a capacidade de intervenção no controle da ação não seja muito efetiva por parte do voluntário, caso o participante se recusasse a responder as perguntas, não haveria possibilidade de fazer a situação-obra, não aconteceria o *um para um*.

Ainda que seja possível discutir o nível de abertura para a indeterminação numa ação *um para um*, a co-produção, nesse formato, não é uma construção feita a partir de um jogo improvisacional. É importante frisar o conceito de programas nesse formato: a ação tem uma estrutura, ela apenas possui brechas para o inesperado. Ela cria circunstâncias específicas para a indeterminação em espaços antes determinados. Também é importante destacar que o nível de abertura não se relaciona diretamente com a potência do *um para um*, ele deve ser analisado em cada caso, considerando uma proposta específica de *um para um*.

É ilusório pensar que há uma relação horizontal na co-produção, pois quem propõe a ação já sabe, de antemão, qual é a proposta. No entanto, os espaços de indeterminação podem apresentar uma maior potência inclusive para a disponibilidade do artista e, então, dar mais potência para o encontro, para a interação.

Logo, há ações *um para um* que propõe uma desorientação e uma disponibilidade maior inclusive para o artista. Ana Teixeira em *Escuto histórias de amor*, ação realizada pela primeira vez em 2005, ficava sentada tricotando numa cadeira com uma outra vazia a sua frente e uma placa onde lia-se “escuto histórias de amor” (figura 19). No espaço público da rua, sem abordar os transeuntes, ela esperava que alguém tomasse a iniciativa de sentar no banco vazio e iniciar um relato sobre uma história amorosa. A partir desse relato, artista e participante travavam uma conversa em que ambos eram responsáveis por administrar. Ou seja, Teixeira criou um dispositivo que, mesmo que ela seja a primeira a propor, dispara situações em que o participante não faz somente manobras, mas intervém no rumo da situação. Nesse caso, a co-produção da situação-obra acontece com os envolvidos propondo e doando, sem determinar um deles como um proponente constante da situação.

Figura 19 – Ação *Escuto histórias de amor*

Fonte: site da artista²⁹.

Portanto, a atitude de flertar com a desorientação não é uma conduta que permite controle total sobre uma situação. Se não é possível prever todos os desdobramentos que a atitude de acolher a desorientação promove, manter a atenção é uma forma de administrar o fluxo constante.

Atenção, mais um mecanismo do encontro, “é uma tensão, uma tensão entre objeto e o observador, ou uma tensão entre pessoas. É um ouvir. Atenção é uma tensão permanente” (BOGART, 2011, p.78). Esse tensionar que permite que o acaso seja administrado dentro de uma estrutura flexível e não se torne amorfo e desgovernado. A atenção é o primeiro passo para se criar uma relação, pois quando a atenção se estabelece, o interesse é despertado. Em seu livro, Bogart comenta a raiz dessa palavra como caminho para entendê-la:

a palavra interesse é derivada do latim *interesse*, que é combinação de *inter* (entre) e *esse* (ser, estar): estar entre. O estado de interesse é uma experiência limítrofe – a sensação de um limiar. O interesse é pessoal e

²⁹<http://www.anateixeira.com/portal/home-img-search.php?ano=31>

temporal. Ele muda, vacila e tem de ser ouvido a cada momento porque é um guia (BOGART, 2011, p.81).

No *um para um* a atenção provoca uma tensão entre os envolvidos na ação que inseridos numa estrutura movediça, se mantém alertas para perpetuar uma relação constante. Os envolvidos estão disponíveis para a troca mantendo um interesse na situação, mantendo o interesse no aqui-agora com o outro.

Um exemplo de *um para um* que pode ilustrar essa questão é *Coisas que fazem o coração correr mais rápido* (2015), de Paula Bittencourt (figura 20). A casa de madeira onde acontece a ação tem sua concepção pensada para parecer uma construção “mágica”, como seu tamanho e a chaminé que solta bolas de sabão. No seu interior, é decorada com um toque de “casa de vó”, escolha que a artista fez com a intenção de criar um ambiente de aconchego. A atriz fica na casa por três ou quatro horas, recebendo no máximo 30 pessoas por dia de apresentação.

Figura 20 – Casa onde se passa a ação de Bittencourt

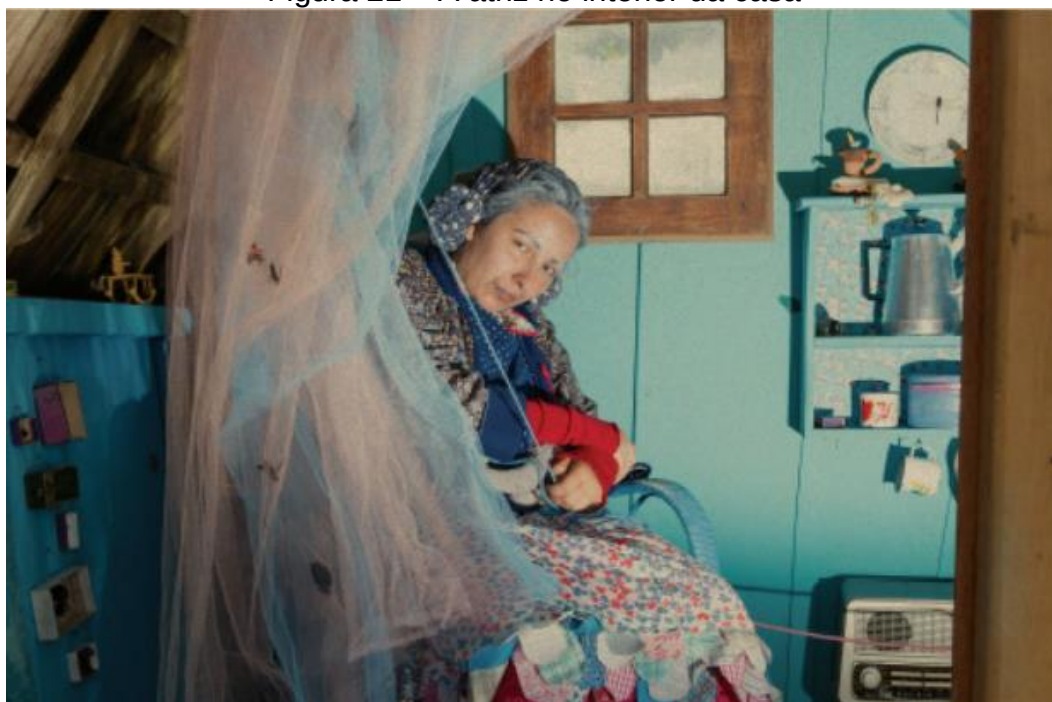


Fonte: goo.gl/kPiJC9

Para fazer a ação, a artista transporta essa casa para um lugar público, se posiciona dentro dela e aguarda o visitante, que recebe instruções de um produtor antes de entrar. O produtor avisa que a visita deve tocar o sino três vezes, abrir a porta, sentar e aguardar a atriz se manifestar.

Quando o visitante entra na casa, a atriz interpreta uma senhora idosa que dorme na sua cadeira de balanço, localizada atrás de uma cortina de voal (Figura 21).

Figura 21 – A atriz no interior da casa



Fonte: acervo pessoal da artista

A figura então acorda, troca olhar com o voluntário e direciona a ele a seguinte pergunta: o que faz seu coração correr mais rápido? A partir daí, a ação é aberta para a relação que se estabelece com cada participante. Ou seja, a partir de regras muito claras (tocar o sino, aguardar a atriz se manifestar, sentar em determinado lugar), a ação se abre para o imprevisto tanto para a artista quanto para o participante.

A atriz me relatou que a ação teve diferentes propostas dos participantes. Algumas vezes sem fala, somente um longo silêncio. Outras, o visitante apenas chorava. E houve também quem falasse muito, quem falasse pouco, quem rebatesse a pergunta para a atriz. A ação não acontecia num tempo determinado, mas tinha em média sete a dez minutos de duração, terminando quando a atriz voltava a recostar na sua cadeira, fechava a cortina e voltava a dormir. O participante, que havia sido

avisado sobre esse sinal de finalização pela produção antes de entrar na casa, se retirava³⁰.

Todo o ambiente de conforto pela decoração da casa, Paula Bittencourt alerta, não era para fazer o público relaxar. Para a artista, o ambiente aconchegante serve para despertar a confiança do visitante, mas não para produzir uma atitude de passividade. A postura da visita, para a artista, deve ser de presença, de jogo, de alguém em cena. Para explicar essa questão, a atriz comentou que a etapa da instrução já é um disparador para alcançar esse estado:

essas regrinhas [que o produtor dá ao visitante antes de entrar na casa] já coloca o público como agente ativo dentro do espetáculo. Então ele já tá com uma presença muito no aqui agora. Ele já entra na casinha num outro estado, por causa das expectativas, das inseguranças... ele não está relaxado. Ele está no jogo junto. Ele está sendo visto também, então, ele está em cena junto. O espectador não está passivo, ele está totalmente entregue ao espetáculo. E o que eu acho legal é que isso não é uma coisa consciente, de que ele está em cena. Não é mesma coisa que estar num palco e tu chamar alguém do público para vir no palco com você. Ele entra para ser plateia, mas inconsciente, com os sentimento, as sensações, o estado de alguém que está em cena. Tudo isso que a gente sente estando em cena, do coração disparar, do frio na barriga, de “alguém está olhando”, de se expor, de estar entregue, esse estado de presença que a gente fala, o público está vivendo junto, está sentindo junto. Então ele não é contemplativo, ele é totalmente ativo, totalmente estado de alerta. Ele não consegue relaxar nenhum minuto. Isso não quer dizer que ele está tenso, é mais um estado de presença, um aqui-agora. O que, pra mim, é a diferença quando tem muita gente, quando não é um para um, que é quando o público pode relaxar. Mas quando é um para um não tem como, ele não tem como desviar (BITTENCOURT, 2018)³¹.

Nessa resposta Bittencourt comenta sobre a questão da atenção e interesse em contraponto a toda cenografia nostálgica trazida pela ideia de “casa de vó”, de aconchego – dispositivos para gerar confiabilidade. Todas as etapas de preparação do público para a entrada na casa e o mistério do que o espera dentro daquele espaço que não é visível para quem está fora servem para que o público mantenha sua atenção, trabalhe uma “tensão” constante, mantenha o interesse. Para a artista, é esse estado de alerta que possibilita a interação entre ela e o participante.

³⁰ A ação poderia ainda ter um desdobramento. Na parte externa da casa havia uma caixa de correio em que o participante poderia deixar seu endereço e escrever uma carta para enviar para algum endereço deixado, relatando sua experiência com a artista.

³¹Entrevista concedida por, Paula. Entrevista IV [janeiro de 2018]. Entrevistadora: Karine de Oliveira Cupertino. A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice A desta dissertação.

Todos os mecanismos da estratégia encontro definidos e comentados até aqui, são dispositivos que quando acionados criam atrito entre as camadas performativa (referente a proposta artística) e empírica (trazida principalmente pelo participante da ação).

Margarida Rauen, apesar de discorrer sobre o atrito entre as camadas ficção (e não performativa) e empírica, dá base para falar sobre o caso específico do *um para um*. A pesquisadora aponta que a interatividade propõe uma situação não ensaiada e aberta para o público intervir e que

tal situação compartilhada gera impasses e desafios para ambas as partes porque ocorre a diluição da fronteira entre ficção e história, entre a peça ou *performance* e o tempo real de vivência do elenco com o público. Instaura-se, deste modo, um relacionamento participativo muito diferente daquele que o teatro oferece, pois além de não mais existir uma divisão clara entre palco e plateia, o público deixa de ser espectador e passa a contribuir num jogo de composição não ensaiado, subvertendo, por assim dizer, as noções de personagem e dramaturgia. Com isso, além de haver a desestabilização das convenções da obra teatral, ocorre a participação espontânea do público em um sistema proponente que não constitui uma obra, mas vivências cênicas em processo, típicas das imensas redes do território da *performance*. (RAUEN, 2009, p.13).

Assim também é notável no *um para um* que o eu-empírico, o eu-biográfico, dos participantes entra em contraste com a proposta performativa quando a interatividade acontece. O *um para um* investe justamente nesse jogo de contraste criado pela participação do público, para manter uma lacuna, permitir uma abertura produtiva da situação-obra que Rauen denomina, assim como colocado acima, “vivência”. É nesse investimento que reside a contemporaneidade da proposta artística do *um para um*. Nesse dispositivo performativo, o convite para que o espectador, enquanto eu-empírico, se torne agente compositor vira um convite indissociável de pensar o contraste entre as camadas performativa e empírica; em que essa última citada reflete a subjetividade dos envolvidos na camada performativa.

Se essas camadas emergem no encontro, ele é o que dá corpo a subjetividade dialogada. Nesse encontro o que está em questão é que o ser humano é um ser em diálogo. Não um ser em controle, tampouco controlado. Esse encontro joga com os limites e a liberdade desse diálogo. No capítulo seguinte irei me debruçar sobre essa ideia de subjetividade dialogada que o formato propõe apontando possibilidades de um possível projeto ético-político dele.

2.4 A EXPOSIÇÃO DA SUBJETIVIDADE DE FORMA DIALÓGICA

Se o *um para um* busca o encontro como estratégia para realização da situação-obra, que necessita de duas pessoas para a sua produção, o *entre* participantes se destaca como mola propulsora desse tipo de proposta artística. Nos dois subcapítulos anteriores me debrucei sobre explicar a estrutura flexível do *um para um* – destinada a abarcar a indeterminação – e, após, discorri sobre o encontro como estratégia para a co-produção – que deve sua efetividade à flexibilidade da estrutura.

Esse percurso mostrou um *corpus* do *um para um*, seguido de seus dispositivos estruturais. Neste subcapítulo, me atenho a discutir sobre o *entre*, presente no *um para um* como espaço de expor dialogicamente as subjetividades envolvidas na situação e na participação, trazendo essa dinâmica como ponto nevrálgico do meu objeto de pesquisa. Ou seja, se antes me concentrei na busca por uma estrutura fundamental entre as variações empíricas do *um para um*, tentarei elaborar aqui uma reflexão pertinente sobre a função dessa estrutura. À primeira vista, o arranjo estrutural (situação aberta e inclusão do espectador como co-produtor) pode parecer um fim em si mesmo ou um engodo apenas para incutir no espectador um interesse sobretudo afetivo no formato do *um para um*. No que segue, vou explicar os motivos pelos quais enfoco esse momento *entre* – a construção e exposição da relação dinâmica entre a proposta cênica do artista e a recepção ativa e co-produtora do espectador – como o momento central da proposta do *um para um*.

Construir uma obra aberta que ofereça ao espectador participante uma identificação afetiva intensa é certamente uma finalidade importante para os artistas. Mas a vantagem dessa abertura vai além da intensidade afetiva. Consiste, sobretudo, na possibilidade de fazer as artes da cena participar estruturalmente num elemento fundamental da arte pós-moderna e contemporânea que é a tendência à autorreflexão inscrita na obra e na recepção. Uma autorreflexão na qual a obra e o espectador se confrontam com uma pergunta básica: quais influências, forças e desejos, fazem com que somos aquilo que somos.

Na medida em que a resposta recorre a forças históricas no interior do ser humano, alguns pressupostos da filosofia moderna sobre esse enquanto sujeito são

solapadas: a separação clara entre indivíduo (sujeito) e mundo (objeto), entre mente/espírito e corpo/matéria; entre fundamentação autônoma e dependência submissa.

Essa substituição de um pensamento binário moderno por um pensamento relacional e historizante não é característica apenas das artes da cena. Ao contrário, filósofos como Foucault, Deleuze, Derrida, mas também historiadores e sociólogos como Norbert Elias ou Alain Tourrain elaboraram teorias distintas para pensar o ser humano singular não como sujeito racional, posto como fundamento autônomo de sua relação com o mundo, mas como subjetividade, ou seja, como vamos ver, um ser numa encruzilhada de forças que expõem essa cena como dispositivo de subjetivação, processo nunca peremptoriamente concluído, e tampouco orquestrado unicamente por forças exteriores a esse ser humano.

Na medida em que o sujeito, dentro da filosofia clássica ocidental, é o sujeito autônomo que se afirma por meio de uma auto-definição e que nela é separado em sua força formal de seu contexto ambiental histórico, surge a palavra subjetividade para constituir essa figura denominada sujeito como uma estrutura relacional, aberta ao mundo, dotada de *relativa* autonomia e de *relativa* capacidade de autorreflexão. Nessa perspectiva, vou usar tanto a palavra subjetividade quanto a palavra sujeito de uma maneira que condiz menos com a filosofia do sujeito ocidental clássica do século XIX, mas com sua desconstrução e reconstrução crítica por parte de filósofos e sociólogos pós-estruturalistas.

A partir dessa visão contemporânea da subjetividade, fica patente que

[...] o sujeito não pode ser concebido como uma entidade pronta, mas ele se constitui à medida que é capaz de entrar em contato com essas forças e com as diferenças que elas encarnam, sofrer suas ações e, em alguma medida, atribuir-lhes um sentido singularizado. Nesse movimento, parte delas passa a compor o homem, dando uma forma (provisória) para o “lado de dentro.” (MANSANO, 2009, p.115)

Mas o lado de dentro também possui sua própria agência. Caso contrário, não seria possível explicar faculdades humanas como autorreflexão ou resistência intencional e vontade de transformação do *status quo*. A diluição das fronteiras entre o eu e o mundo, entre o dentro e o fora bem como a questão de como construir a agência singular do ser humano são problemáticas que guiarão minha reflexão teórica

sobre a subjetividade contemporânea. Cabe, então, primeiramente, definir subjetividade.

Meu entendimento sobre essa palavra se dirige a um modo humano de existir enquanto ser singular. Essa concepção contemporânea do modo de existir é profundamente histórica e constituída discursivamente numa dinâmica que entrelaça processos de interiorização e diálogo com o outro que não cessa até nossa morte. Uma estrutura empírica em que o ser humano se reconhece como atravessado por forças históricas que condicionam, em grande parte, seu modo de sentir, de comportar-se e de pensar. Mas ao mesmo tempo em que essa instância se percebe como atravessada e inclusive moldada até certo ponto por essas conjunturas sociais externas a ela, em algum grau ela resiste à diluição completa no coletivo. Em concordância com a filosofia clássica do sujeito, denominamos essa instância de sujeito, sem que essa denominação continue a abranger um fenômeno idêntico ao da filosofia do século XVIII. Agora, a negociação do conceito de subjetividade perpassa o entendimento de sujeito.

Há muitas definições possíveis para “sujeito”, multiplicadas desde o destaque para esse termo no início da modernidade. Dentre as tantas definições possíveis para sujeito no campo teórico contemporâneo, escolho a do sociólogo Alain Touraine e a da filósofa Seyla Benhabib. Enquanto Touraine será meu guia para explicar as camadas do ser humano enquanto ser social e diferenciar cada uma delas a fim de pensar diversos vetores que nos constituem; Benhabib será trazida para borrar a fronteira entre esses limites constituintes do ser social e conceituar subjetividade.

Para Touraine, existem três camadas no ser humano enquanto ser social: sujeito, indivíduo e ator (2002). Essas camadas estão, a princípio, em constante sobreposição.

O *sujeito* em Touraine não possui conteúdo social, o que faz o sociólogo defini-lo como “vazio” (2004, p.34). É esse vazio que tem potência libertadora e criativa, pois não se identifica com a ordem social e, sim, representa o desejo de intervir nela. É exatamente isso que move o sujeito: desejo de ação. Logo, o sujeito é justamente o desejo de transformação. Para o sociólogo essa é a camada força motriz de mudanças, contracorrente do *status quo*.

Assim, o sujeito de Touraine representa a resistência a uma ordem social. Toda vez que essa resistência é não só desejo, mas também ação; ou seja, vontade concretizada, emerge outra camada: o ator. Ambas as camadas representam resistência ao sistema vigente, se opõem a ele ou enquanto desejo de ação transformadora ou intervenção concreta na ordem social. Quando se configura como essa última opção, temos o ator:

aquele que modifica o meio ambiente material e sobretudo social no qual está colocado, modificando a divisão do trabalho, as formas de decisão, as relações de dominação ou as orientações culturais (TOURAINÉ, 2002, p.220).

O indivíduo é “a unidade particular onde se mistura a vida e o pensamento, a experiência e a consciência” (TOURAINÉ, 2002, p. 220). Se relacionarmos “vida” e “ação” e “pensamento” a “desejo”; ou “experiência” a “agir” e “consciência” à “capacidade de análise”; temos nessa frase de Touraine que o indivíduo é o vetor resultante do processo de resistência e ação.

O indivíduo é o produto da negociação constante da sobreposição das camadas ator e sujeito sobre ele mesmo. Um processo que Leila Machado descreve como um baralho de cartas em constante mutação:

O que acreditamos ser nossa personalidade, nosso mais íntimo desejo, são expressões-em-nós da história de nossa época. A própria necessidade de acreditarmos que temos coisas que nos são particulares e que nos diferenciam do resto do mundo é uma produção própria do momento em que vivemos hoje. Nós somos atravessados por toda uma complexa teia de aspectos desejantes, políticos, econômicos, científicos, tecnológicos, familiares, culturais, afetivos, televisivos... Entretanto, cada um de nós tem uma história de vida que é singular e que não é interior. É como se inúmeras peças de um jogo se embaralhassem de formas variadas e com intensidades distintas, fazendo com que afirmássemos essa composição como sendo nosso eu ou nossa individualidade. (MACHADO, 1999, p.4).

Caso não haja a possibilidade consciente da reorganização dessas cartas constantemente embaralhadas, o indivíduo é somente expressão de uma dominação social, “consumista de bens e de normas” (TOURAINÉ, 2002, p.298). Por isso o ator e o sujeito são inseparáveis e vetores contrários ao indivíduo – ainda que todas essas camadas habitem um ser só. São camadas inseparáveis, pois

resistem conjuntamente a um individualismo que restitui a superioridade à lógica do sistema sobre a do ator, reduzindo este último à procura racional – portanto calculável e previsível – de seu interesse (TOURAINÉ, 2002, p.221).

É o sujeito que media a relação entre ator e indivíduo, ele é a passagem do Id ao Eu, “o controle exercido sobre o vivido para que ele tenha um sentido pessoal, para que o indivíduo se transforme em ator que se insere nas relações sociais transformando-as” (TOURAINÉ, 2002, p.220). O controle exercido sobre o vivido, Touraine chama de processo de subjetivação. A subjetividade para Touraine é uma produção que acontece com “a penetração do Sujeito no indivíduo e, portanto, a transformação – parcial – do indivíduo em sujeito” (TOURAINÉ, 2002, 222). A subjetividade se relaciona então, com a capacidade de auto-reflexão de cada um.

Porém, essa capacidade está atrelada a alguns fatores que Touraine não explicita. A filósofa turca Seyla Benhabib radicada nos Estados Unidos irá me auxiliar a conceituar subjetividade da forma que a entendo.

Benhabib não diferencia as camadas de um ser social como Touraine o fez, mas se for possível traçar um paralelo entre suas concepções de ser social, o sujeito em Benhabib não se diferencia da camada ator. Diferente do que acredita o sociólogo francês sobre um sujeito “vazio”, Benhabib não concebe que há algum conteúdo nosso que esteja intocável pelo conteúdo sócio-cultural em que estamos inseridos. Também não há, para Benhabib, um agente pré-existente da ação: é no agir que se constitui o agente. Esse agir está associado ao diálogo, ao encontro com o outro: é na interlocução que constantemente nos construímos.

Para Benhabib, nós somos sujeitos narrativos, “nós nascemos em redes de interlocução” (BENHABIB, 1999, p.154), que ela também denomina “redes narrativas”, constituintes do nosso *self*. A ideia de sujeito de Touraine, vazio de conteúdo social, é inconcebível para Benhabib, pois jamais somos seres solitários, somos sempre seres em relação com outros.

Sua concepção de sujeito gira em torno do que ela denominou *self narrativo* e se fundamenta na ideia de que o ser humano é construído a partir de histórias contadas e ouvidas; ou seja, a partir de um processo de interlocução no qual o agente sujeito se forma ao mesmo tempo que se afirma através de histórias. Se Touraine não deixa claro com que meios o sujeito exerce controle sobre o vivido, Benhabib explicita que, primeiramente, não somos os únicos a ter controle sobre a nossa experiência e,

em segundo lugar, narrativas em diálogo são as ferramentas de produção e transformação das subjetividades.

Sobre o nosso não controle acerca das nossas próprias experiências, Benhabib atenta que nossas narrativas são criadas a partir de uma teia de relações específicas, pois as narrativas que contamos e ouvimos são criadas a partir de um contexto específico. Nenhuma história escapa de seu contexto ou, em outras palavras, nenhum sujeito escapa do seu meio social. Todo diálogo envolve um “onde” e um “para quem” ou “com quem” se fala.

Acerca da segunda questão levantada, considerando a teoria de Benhabib, a interlocução de histórias se torna ferramenta de produção e transformação de subjetividades, pois, inseridos em redes de interlocução, nos tornamos sujeitos a partir da apropriação e ressignificação – inclusive – de nossa própria história que está constantemente em curso:

embora não escolhamos as redes em cujas teias estamos inicialmente encadeados, nem selecionemos aqueles com quem gostaríamos de conversar, nossa agência consiste em nossa capacidade de tecer, a partir de narrativas e fragmentos de narrativas, uma história de vida que faça sentido para nós, enquanto *se/ves* individuais únicos (BENHABIB, 1999, p.154).

Portanto, nossa capacidade de transformar está diretamente ligada a nossa capacidade de “recontar, rememorar, reconfigurar” (BENHABIB, 1999, p.158), todas ações que só acontecem na interlocução, ou seja, precisamos do outro para construir quem somos. Na visão de Benhabib, existe uma impossibilidade de construir subjetividade num processo individual; dado que nunca somos seres isolados. A subjetivação para a filósofa é um processo que se faz no *entre* sujeitos. Produzimos nossa subjetividade em diálogo com o outro, é o outro que nos ajuda a administrar essa produção e vice-versa. Nossas narrativas, quando apresentadas ao outro, transformam subjetividades – tanto do outro como de nós mesmos. Assim como as histórias que chegam a nossos ouvidos também reverberam em nós. Toda construção de narrativa envolve, então, algum grau de desestabilidade já que não temos total controle sobre nossa criação. Construir subjetividade envolve criar atitude para com as narrativas: contadas e ouvidas.

A ideia de Benhabib de diálogo se associa a ideia de encontro trazida anteriormente neste capítulo. O diálogo da filósofa tanto quanto o encontro do *um para um* envolve uma criação conjunta. O ato narrativo que Benhabib traz para explicar o sujeito está diretamente ligado a um ato criativo. Narrar se configura como uma ação de transformação: recontamos, rememoramos, reconfiguramos histórias previamente dadas. Portanto, na narração o sujeito é convocado como ator (entendo “ator” como Touraine coloca) e sua ação em relação com outros produz subjetividades.

No *um para um* também não há diferenciação entre sujeito e ator (aquele que age). Quando um participante se insere na ação, ele é recrutado para a proposta artística não enquanto sujeito, mas necessariamente enquanto sujeito-ator: é o self narrativo que está em evidência no *um para um*.

Toda ação *um para um* se propõe a uma construção conjunta, a uma elaboração de narrativa no entre atores. Podemos exemplificar tal questão com *Escuto histórias de amor* (2005), já citada no subcapítulo anterior. Ana Teixeira escutava e interferia na narrativa de alguém. Tal narrativa poderia se constituir da rememoração de alguma história que o voluntário havia vivido ou, mesmo que não se baseasse numa memória pessoal, a história não conseguiria negar a rede de interlocução na qual está inserida. Em entrevista comigo, Teixeira comentou que “mais do que serem ouvidas, as pessoas querem ser entendidas. Isso só é possível em ação *um para um*” (TEIXEIRA, 2017)³², pois os participantes, impelidos a agir e não serem apenas passivos espectadores de uma ação, estão constantemente negociando o entendimento de uma narrativa, ou seja, negociando quem eles mesmos são.

Maíra Vaz Valente, quando criou seu conector amarelo desejava buscar a participação do público como alguém que intervém no trabalho,

(...) estar-junto, estar implicado. A minha ação e a ação deste outro deve estar implicada completamente. Não ter uma distinção até mesmo de autoria. Algo que a gente possa construir junto. Eu não apresento nada quando eu faço uma situação um para um. Eu engajo esse outro em fazer junto. Isso é fundamental na proposta (VALENTE, 2017)³³.

³² Entrevista concedida por Teixeira, Ana. Entrevista I [janeiro de 2018]. Entrevistadora: Karine de Oliveira Cupertino. A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice A desta dissertação.

³³Fala proferida pela artista VALENTE, Maíra Vaz. Conversa informal comigo [junho de 2017].

A artista almejava, portanto, que ela pudesse elaborar uma narrativa em conjunto com outro ator. O fazer junto envolve as noções de ação e subjetividade: toda vez que agimos *implicados* com o outro, assim como exposto por Benhabib, tecemos subjetividades e construímos sujeitos.

Outro *um para um* de Valente que exemplifica essa dinâmica de constante negociação de sujeitos e subjetividades no contato com o outro é a ação *Exercício para atravessar o deserto* (2015). A proposta acontece dentro de um espaço fechado e usa como ferramentas: uma mesa, duas cadeiras, lápis e papel. Ela inicia a ação escrevendo na parede a seguinte anotação:

Hoje decidi realizar um exercício para atravessar o deserto. Para tanto algumas questões são importantes antes desta partida. Faz-se necessário compreender, entender, apreender o que é amizade (site da artista)³⁴.

Senta-se e aguarda um voluntário. Quando o participante chega, a artista explana sobre o seu propósito e direciona à pessoa a pergunta “o que é amizade?”. A partir dessa indagação, ela dialoga com o “espectador-participador” (site da artista³⁵) sobre o tema, fazendo uma “reflexão conjunta” (site da artista³⁶) sobre o entendimento da palavra amizade. Durante a conversa, Máira Vaz Valente faz anotações que depois irão ser escritas na parede como registro da ação. O final do diálogo é marcado pela escrita da palavra “amizade” numa folha A4, em que as duas pessoas empunham o lápis conjuntamente para fazê-lo. Essa folha também compõe a parede-registro³⁷.

A negociação conjunta do significado do tema exposto é o quadro que o self narrativo compõe: tanto o self da artista quanto o self do participante. A história que se tece no *entre* sujeitos da ação é, em suma, a negociação entre sujeito-atores e base para produção de subjetividade.

³⁴Disponível em <<http://mairavazvalente.com/exercicio-para-atravesar-o-deserto>>. Acesso em 17 de novembro de 2017

³⁵Ibid.

³⁶Ibid.

³⁷ Importante destacar que a artista usa justamente essa palavra, “registro”, portanto, a obra é a troca, e as anotações apenas resquícios do encontro.

Figura 22 – Ação *Exercício para atravessar o deserto*.



Fonte: <http://mairavazvalente.com/exercicio-para-atravesar-o-deserto>.

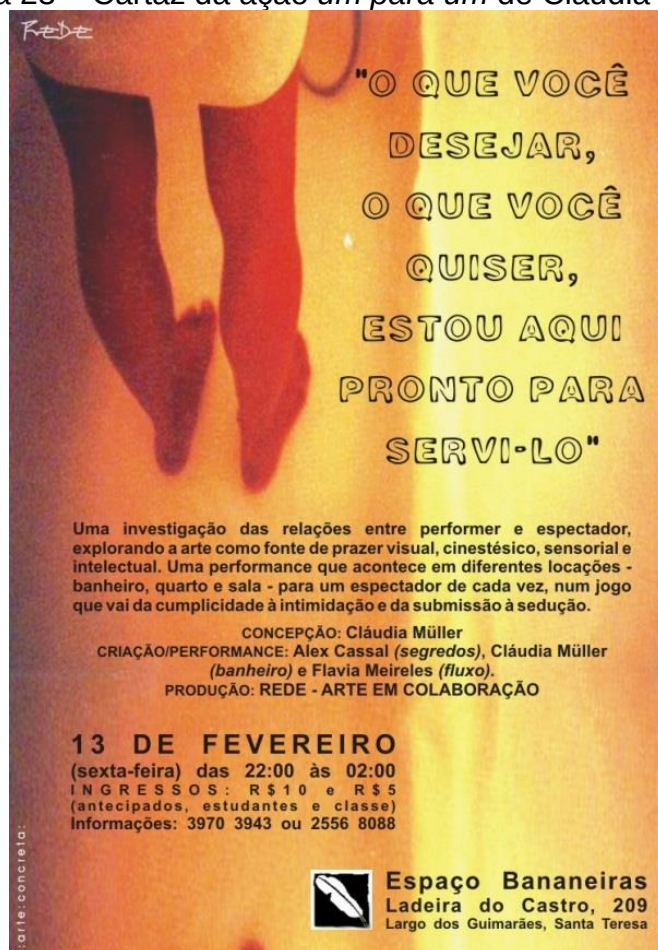
Se a palavra encontro foi constantemente repetida nas falas dos artistas proponentes de *um para um*, é porque o entre sujeitos é o principal foco desse tipo de proposta artística. Foi a partir de dúvidas de como se opera esse *entre* que a artista Cláudia Müller, lançou sua proposta de ação *um para um*: é o público que serve o artista? O artista que serve o público? Ambos servem a ambos? A partir desses questionamentos Müller almejava discutir o lugar de desejo, sedução e encontro na relação artista-público.

O que você desejar, o que você quiser, eu estou aqui pronto para servi-lo (2003) (figura 23) acontecia no banheiro. Quando o participante chegava, a artista estava no chuveiro, de costas para ele. Ela se secava com uma toalha e oferecia, ainda de costas, uma das pontas do fone de ouvido que usava para o voluntário. Pedia, então, para que ele escolhesse entre amor, corpo ou drama. Conforme a escolha, Cláudia

Müller colocava a trilha sonora desejada. Essa ação foi pensada para ser finalizada assim que a música terminasse. No entanto, a artista me relatou que nem sempre era isso que ocorria. A ação se estendia conforme propostas vindas dos participantes e, então, a artista respondia e construía a ação conjuntamente com eles. Em seu site, podemos ler sobre esse trabalho as seguintes informações:

A obra aqui se completa a partir da presença do outro. O público não habita o espaço da performance passivamente, mas é responsável pela ocupação desse espaço relacional que se estabelece. Antes participante que espectador, dele dependem os rumos, a qualidade, o sentido mesmo do encontro. (site da artista)³⁸.

Figura 23 – Cartaz da ação *um para um* de Cláudia Müller.



Fonte: acervo pessoal da artista Cláudia Müller.

³⁸Disponível em <https://www.claudiamuller.com/o-que-voce-desejar-o-que-voce-quiser-estou-aqui-pronto-para-servi-lo-2003/>. Acesso em: 22 de dezembro de 2017.

O *um para um* de Cláudia Müller, partindo de suas perguntas iniciais sobre quem serve a quem, tem na própria descrição do site sua resposta: não há a possibilidade de somente receber, de passividade. É necessário que ambos se engajem na construção de algo, ambos sirvam um ao outro. Essa dinâmica em nada difere da dinâmica de construção de subjetividade.

Esse trabalho foi realizado mais de uma vez e, ao todo, sete artistas participaram do projeto, sete ações diferentes que aconteciam em ambientes distintos, feitas para apenas uma pessoa por vez. Um desses artistas era Alex Cassal, que mais tarde, a partir dessa ação, irá elaborar (*segredos*) (2004).

A proposta de Cassal, já descrita na introdução desta dissertação, é uma ação que merece atenção redobrada quando colocada em perspectiva com a construção de narrativas.

Ao início da ação Cassal faz uma série de perguntas, começando com uma em que o protagonista é ele mesmo: “você acha que meu nariz é muito grande?” e, após, “você percebeu que eu tenho esse espaço entre os dentes?”. As constatações físicas que Alex me dá sobre ele mesmo me afirmam algum tipo de realidade próxima do cotidiano. O artista age naturalmente, não usa roupas que parecem específicas para o evento e nem parece estar em qualquer tipo de “estado performático”. A impressão que ele me passa é a de que estou iniciando uma conversa cotidiana com alguém que não está atuando ou performando. Tenho a impressão de estar falando diretamente com o Alex Cassal, e não com um personagem ou alguma outra figura fictícia. Trocando em miúdos, sinto estar em diálogo com o sujeito, não com o indivíduo.

Ao final da ação, quando o segredo que Cassal diz ser seu se revela como segredo de outro, não é a subjetividade do artista que está sendo exposta. Uma mudança acontece nesse ponto da ação, a postura de Alex é a postura do indivíduo de Touraine: ele consome narrativas, mas não as produz.

Enquanto a maioria das ações *um para um* operam na afirmação da construção dialógica de narrativas que Benhabib defendeu como processo de subjetivação, Alex Cassal, para afirmar o processo de construção de subjetividade exposto pela filósofa, confunde o diálogo a partir da descontextualização da narrativa em relação ao sujeito.

Considero a proposta de Alex Cassal como uma tentativa de impelir o sujeito, em contato com o indivíduo, a entender que não construímos subjetividade se não

estamos em relação com outro sujeito. O artista expõe a relevância do sujeito na construção de narrativas, na construção de subjetividades.

Ao longo da minha pesquisa, identifiquei que *um para um* afirma o *entre* como espaço de transformação, inclusive quando o deteriora propositalmente, como no caso de Alex Cassal. Meu objeto de pesquisa insiste em recrutar o sujeito como agente político. Ainda que eu perceba esse procedimento, resta entender por que esse movimento se dá no contexto histórico que está inserido.

Como última etapa desta dissertação, irei refletir sobre o *um para um* enquanto produto e agente do período histórico cultural atual. A seguir, minha tarefa é debater sobre a principal pergunta que fiz no início desta pesquisa: como o *um para um* dialoga com o período histórico cultural em que vivemos?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando iniciei esta pesquisa muito me foi questionado sobre o projeto ético-político do *um para um*. Fui alertada sobre os perigos de uma arte fagocitada pelo capitalismo, dentro de padrões de consumo individualistas, não só por colegas como por materiais de pesquisa que estampavam essa problemática. Por exemplo, as reportagens sobre o *um para um* na Inglaterra³⁹, em que o formato foi classificado como na pior das hipóteses “um pornô emocional” (GARDNER, 2009) ou como venda de uma experiência personalizada (TRUEMAN, 2010).

Ao abordar o *um para um* dentro de uma perspectiva de subjetividades em diálogo e, portanto, em construção constante por intermédio de uma rede de interlocutores (*self narrativo* de Benhabib), busquei lançar uma outra perspectiva ao formato diferente da já dada. Investiguei o convite do *um para um* como uma proposta para público ser ator, uma aposta na agência do sujeito. Tal proposta se associa diretamente a ideia de obra aberta conceituada por Umberto Eco, explorada no primeiro capítulo desta dissertação enquanto fio norteador de uma possível pré-história do meu objeto de pesquisa. A obra aberta, pensada no contexto da arte contemporânea, tem diferentes aspectos dos quais dois me interessam para traçar essas considerações finais: a permissão de “uma consumação plurívoca” (ECO, 1968, p.30) podendo também ser lida como vazio semântico; e a morte do autor com a consequente deslegitimação de uma autoridade sobre a obra. Irei comentar sobre essas características a seguir com o intuito de espelha-las na sociedade globalizada dos dias de hoje.

A possibilidade de construir variados sentidos para uma obra de arte sem uma interpretação prevalente é traçada a partir do distanciamento da obra do seu contexto pragmático específico. A impossibilidade de hierarquizar um sentido mais urgente do que outro pode significar uma riqueza semântica ou uma lacuna de significado. O

³⁹<https://www.theguardian.com/culture/2009/aug/11/intimate-theatre-edinburgh> e <http://matttrueman.co.uk/2010/07/lift-blog-the-epic-the-intimate.html> <Acesso em 18 /06/2018>.

artista contemporâneo, para Umberto Eco, explorando as ambiguidades de sua obra, manifesta um procedimento cultural:

as poéticas da obra aberta apresentam caracteres estruturais semelhantes aos de outras operações culturais que visam a definir processos naturais ou processos lógicos. (...) O artista contemporâneo, ao dar vida a uma obra, prevê entre esta, ele próprio e o consumidor uma relação de não-univocidade – igual ao que o cientista prevê entre o fato que descreve e a descrição que dele oferece, ou entre sua imagem do universo e as perspectivas que é possível traçar sobre esse universo (ECO, 1968, p.30).

Se Eco destaca a relação de não-univocidade na arte ou na cultura, Anne Bogart, se referindo a essa cultura como “cultura do inexato”, afirma que “uma das coisas mais radicais que você pode fazer nessa cultura do inexato é finalizar uma frase”⁴⁰ (2007, 17). A colocação da diretora teatral expõe a fragilidade do absoluto numa época dominada pelo relativismo hegemônico. Dentro da perspectiva do relativismo na arte contemporânea, Rafael Spregelburd⁴¹, artista argentino, fala desse assunto tangenciando a ideia de uma arte pós-newtoniana, em que a relação de causa e efeito, passada para trás na ciência, também ficou para trás nos teatros menos tradicionais de hoje.

O espírito do nosso tempo, para a pesquisadora argentina Leonor Arfuch, traz características que emergiram na década de 80:

a crise dos grandes relatos como legitimadores, a perda de certezas e fundamentos (da ciência, da filosofia, da arte, da política), o decisivo descentramento do sujeito e, coextensivamente, a valorização dos “microrrelatos”, o deslocamento do ponto de mira onisciente e ordenador em benefício da pluralidade de vozes, da hibridização, da mistura irreverente de cânones, retóricas, paradigmas e estilos (ARFUCH, 2010, p.17).

Todas essas características marcam um período que a globalização proposta pelo capitalismo ficou mais evidente na América Latina. Com a crise dos grandes relatos, a busca pelos ‘pequenos relatos’ foi incisiva; seja nas ciências sociais atrás da voz de testemunhos, seja no aumento da produção de biografias ou nos relatos de auto-ajuda, seja nas entrevistas com moradores locais que a mídia veicula: a ênfase recai na singularidade como exemplo legítimo de um possível coletivo. Nesse cenário,

⁴⁰ “One of the most radical things you can do in this culture of the inexact is to finish a sentence” (tradução minha).

⁴¹ Ver: SPREGELBURD, Rafael. Guía rápida para dramaturgos cazadores de catástrofes. In: *Revista (Pausa)*. Barcelona: n24, 2006.

as narrativas individuais atestam a partir da ênfase num “eu”, necessitando “autenticidade das histórias na voz de seus protagonistas” (ARFUCH, 2010, p.21).

Na década de 80 se consolidou, dessa forma, o retorno ao sujeito, presente na busca desses relatos individuais que “narravam não só identidades e histórias locais, regionalismos, línguas vernáculas, mas também o mundo da vida, da privacidade e da afeição” (ARFUCH, 2010, p.18). Para Arfuch, esse processo de valorização da subjetividade do sujeito se instaurou com decisiva força nos anos 90, podendo ser relacionado diretamente a um período histórico político que estava em andamento na maior parte da América Latina: o processo de democratização. A consolidação da democracia, depois de regimes militares em vários países latino-americanos, estabeleceu uma nova ordem cultural, deu vazão à pluralidade de “vozes, identidades, sujeitos e subjetividades” (ARFUCH, 2010, p.19).

As experiências individuais valorizadas revelaram um período de expansão de subjetividades que se instaurou nos costumes, hábitos e consumos da sociedade; não deixando de lado a produção artística. A obra aberta na arte contemporânea democratiza propositalmente as várias perspectivas que podem repousar na sua interpretação. Perante o discurso de que o autor abriu mão do controle da sua obra (apesar de Eco já nos lembrar de que tal controle é impossível) e que o leitor/espectador é peça necessária para a obra existir, a experiência pessoal e afetiva com a proposta artística torna-se um importante fator para legitimar a arte. Não só pela questão da obra aberta, mas também pelo declínio do enaltecimento da técnica. Se a arte se mostra cada vez mais subjetiva e cada vez mais desconsidera a técnica como parâmetro de avaliação, validar uma obra de arte enquanto tal se transformou numa difícil tarefa.

A crise da legitimação aparece não só na morte do autor ou dos grandes relatos quanto no sentimento de desconfiança sobre a figura da autoridade. A democracia consolidada fazia as pessoas vislumbrarem que seu poder de voto era capaz de decidir quem governaria: não se impunha mais uma autoridade, se legitimava a partir de cada voto. Logo, por um lado, a representatividade se ramificou para diversas possibilidades, assim como podemos lançar esse mesmo olhar sobre a obra contemporânea; ou então, o mesmo vazio semântico que se coloca sobre tal arte se instala no nível político: um vazio representacional.

O fim dos grandes relatos e essa crise da representação na arte “pareciam confirmar as inquietudes de algumas teorias: a dissolução do coletivo, da ideia mesma de comunidade, na miríade narcisista do individual” (ARFUCH, 2010, p.19). O pessimismo presente nessas inquietudes sobre o retorno ao sujeito desperta tanto para Arfuch quanto para mim a dúvida, se

a expressão da subjetividade do privado (a exposição da intimidade, as narrativas, os interesses, o “o mundo privado”) era necessariamente, em seu advir midiático, outra face (indesejada) do fracasso das utopias sociais? (...) tratava-se simplesmente de uma exaltação voyeurística, de uma banalização das histórias de vida, de um novo elo na cadeia da manipulação ou habilitava algum outro registro convocante da experiência humana? (ARFUCH, 2010, p.20).

Analisar o *um para um*, formato que se insere no quadro histórico atual de características consolidadas a partir da década de 80, também é acolher essas dúvidas que Arfuch apresentou e que foram já trazidas nas críticas inglesas. Como é possível notar pelas reflexões da pesquisadora argentina, o cenário brasileiro, mesmo com suas particularidades, pode ser pensado dentro de uma estrutura menos singular e mais generalizante sobre a perspectiva da globalização.

Iniciado no final da década de 90 no Brasil, o *um para um* tem relação direta com todas essas questões citadas anteriormente: aparece num cenário de abertura para a globalização, consolidação da democracia após um regime militar, valorização da subjetividade e, com incidência nesse exato momento histórico político brasileiro, de crise representacional. Ou seja, de certa maneira, a democracia se apresenta esvaziada de um *demos* (povo).

No Brasil podemos perceber o rumo dessa crise política principalmente a partir dos anos 90. No entanto, o pano de fundo dessa adversidade foi tecida décadas antes. Após a ditadura militar (1964-1985) estávamos confiantes na década de 80, mesmo enfrentando uma grande crise econômica na época do presidente José Sarney tentando ser estabilizada por inúmeros planos econômicos como o Plano Cruzado, Plano Bresser e Plano Verão – todos em vão. Nosso otimismo estava pautado na possibilidade da democracia que antes, foi esmagada pelos militares. Fernando Collor assumiu em 1990 e colocou o País na roda da globalização. Collor tinha uma promessa, eliminar os “marajás”, e não cumpriu o que prometeu. Com o confisco das

poupanças e a hiperinflação no seu governo, sofreu o processo de *impeachment*. Era uma decepção para o país. Se esboçávamos algum otimismo após a ditadura, o quadro começou a se complicar. A política neoliberal definitivamente imposta pelos governos do presidente interino Itamar Franco (1992-1995) e após o presidente eleito Fernando Henrique Cardoso (1995-2003) estabilizavam a economia para a classe média, mas aumentava a desigualdade social no País. De 2003 a 2016 o Brasil colocou no poder o Partido dos Trabalhadores que, apesar de suas conquistas, decepcionou por adotar medidas consideradas neoliberais quando se esperava uma conduta mais estatal. Foi quando se questionou se existia ainda a divisão entre direita e esquerda no País. Com o processo de *impeachment* de Dilma Rousseff, uma economia desestabilizada e um presidente interino sem popularidade, o Brasil afunda numa crise de representação. Não existe mais o credo no judiciário, partidário ou executivo. Reflexo disso são as pesquisas que mostram o crescente índice de votos nulos para presidência nas próximas eleições.

A arte brasileira também enfrenta uma crise de legitimidade. O teatro, abandonando o palco e indo para as ruas na década de 80 e as artes visuais também questionando o museu como seu único lugar, deslocaram sua legitimidade a partir do questionamento dos espaços aos quais se destinavam. Além disso, a arte brasileira se rende ao pós-modernismo desde o tropicalismo na década de 60, em que Gilberto Gil abarcou em suas músicas a guitarra e o berimbau fazendo um mix da cultura brasileira com o que era importado, ratificando o Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade. Acumulando o que vinha da Europa e regurgitando a partir do nosso próprio estômago, a arte brasileira cada vez mais se rendeu a um hibridismo fruto de uma globalização da qual, passo a passo, parecíamos perder o contexto de onde os elementos surgiam. A falta de contexto esbarra na falta de parâmetros para analisar uma obra de arte e o autor dela se equilibra na corda bamba: quem poderia dizer o que é obra de arte e quem é o autor dela no meio de tantas ideias consumidas e regurgitadas? A questão autoral se confunde ainda mais com a constante abertura da obra de arte para o público. O cenário brasileiro artístico de hoje, nos seus moldes menos tradicionais, tenta construir junto com o público – mesmo que isso nem sempre seja possibilitar sua intervenção de fato, como já colocado no capítulo 1 desta dissertação.

Nesse construir junto o *um para um* aborda a questão da legitimidade não se rendendo somente à validação do espectador tampouco a do propositor. Nesse formato a legitimação se configura no *entre*: a responsabilidade da obra recai tanto sobre o artista quanto sobre o participante. Sem deixar que o autor dite a narrativa, mas tampouco se abstendo de compô-la, o *um para um* processa uma narrativa a partir dos envolvidos, organiza uma invenção em conjunto: Ana Teixeira coloca uma placa “escuto histórias de amor”, deixa um banco vago e aguarda tricotando para que alguém aceite o convite de se abrir, sua ação não está delimitada além disso, sua proposta aguarda que alguém proponha também, ela aceita não saber o que virá; Cláudia Müller acreditava que sua ação terminava quando a música compartilhada acabasse, mas a ação se desdobrou num outro momento em que a artista ficava à mercê de trocar com o que o público lhe oferecesse; Alex Cassal comentou o desafio de se manter sempre atento, sempre aberto para que o outro influenciasse a sua ação; Maíra Vaz Valente destacou em seu projeto que seu Conector Amarelo é um dispositivo para criar a obra, que é a própria interação entre os sujeitos; a roupa é apenas uma forma de criar espaço para que a relação se estabeleça – e a artista nunca sabe como será a troca –; Paula Bittencourt disse em entrevista comigo que seu maior risco era não conseguir se conectar, não conseguir ativar um encontro nos sete a dez minutos de ação, para isso ela convida o espectador a entrar num ambiente aconchegante, não o deixando relaxado o suficiente para estar, assim como ela, em estado de atenção um com o outro; Arthur Scovino, com seu oráculo, prepara a cena para que o outro se sinta convidado a tentar sua sorte, num espaço de privacidade em que o outro pode trocar com ele confissões a partir do que é revelado pelos seus livros.

Essa invenção compartilhada do *um para um*, para Maíra Vaz Valente, nasceu das perguntas “como engajar o público?” e “o que ele pode construir junto quando se aproxima do artista que está acionando?”, conforme Valente me relatou numa conversa informal em 2017. A co-produção no *um para um*, além da perspectiva de ser vista como uma legitimação que acontece na mediação entre artista e espectador, expõe uma possibilidade para pensar o *entre* sujeitos: propõe uma sociabilidade utópica em que todos tem voz e suas colocações são consideradas para a construção de uma obra em conjunto. No Brasil, essa utopia se mostrou frustrante perante tantas

decepções com a política dita democrática, o que torna o *um para um* uma opção contracorrente do que já está dado. Em algumas ações essa sociabilidade se mostra um convite para adentrar numa bolha ideal enquanto possibilidade de uma nova ética, como em *Coisas que fazem o coração correr mais rápido*. Ou, no caso de *(segredos)*, o espaço de sociabilidade utópica é desmascarado durante a própria ação, mas a meu ver, enquanto um grito de socorro, não enquanto uma frustração sem remédio.

Considerando que o *um para um* esbarra na perspectiva de uma outra sociabilidade – diferente da que já está dada – em que a ética é uma forma positiva de construção dessa sociedade em conjunto, resta a dúvida como esse possível projeto ético-político se concretizaria com uma ação em que as únicas diferenças levadas em conta para a invenção de algo fica apenas nas mãos de duas pessoas por vez. Qual ética essa proposta abarca quando negociar as diferenças fica tão restrito ao âmbito privado? Como garantir que as concretizações dessa negociação digam respeito a um grupo maior do que essas duas pessoas ou como se relacionam criticamente com convenções, normas, hábitos sociais estabelecidos?

Outra questão também se coloca problemática. Dentro da esfera pública, entendendo essa em relação direta ao Estado, o *um para um* parece ainda caminhar devagar. Se considerarmos a questão da experiência para Benjamin citada no capítulo 1, compreendendo essa como compartilhamento, o formato condicionado apenas por duas pessoas por vez, em geral, parece não ter a intenção de afetar diretamente o campo público, se restringindo ao campo privado. No entanto, a dificuldade para se pensar a esfera pública me parece uma questão delicada no campo da arte contemporânea em geral, não só do *um para um*.

Ainda que eu considere que o formato tenha uma proposta ética nebulosa e seu projeto político pareça ser inexistente, pois a esfera pública não mostra se esboçar no que o formato propõe, o *um para um* se inscreve numa época em que a polarização público-privado se confunde cada vez mais⁴². Qual, então, seria a potência de um experimento entre duas pessoas em relação à *pólis*? E se a potência de agência social pudesse aparecer no “e se...” que o *um para um* coloca?

⁴²Para esse assunto recomendo a bibliografia “O declínio do homem público: as tiranias da intimidade”, de Richard Sennett, 1976.

O filósofo marroquino radicado na França, Alain Badiou, conceitua o acontecimento como uma possível abertura para uma nova ordem. Para Badiou

um acontecimento é algo que faz aparecer certa possibilidade que era invisível ou inclusive impensável. Um acontecimento não é por si mesmo criação de uma realidade; é criação de uma possibilidade, abre uma possibilidade. Nos mostra que há alguma possibilidade que se ignorava. Em certo modo, o acontecimento é só uma proposta⁴³ (2013, p.21).

Por essa perspectiva, o *um para um* me parece mostrar essa possibilidade. A partir de uma sociabilidade utópica, trazida pelo encontro e construção de subjetividades em diálogo, o formato valoriza a construção do sujeito priorizando sua agência. O *um para um* faz apelo ao sujeito para ele ser capaz de assinar sua própria narrativa; que o sujeito se apresente não enquanto mero consumidor: ele também precisa criar, também precisa inventar novas possibilidades. Esse movimento alavancado pelo encontro foi apontado no capítulo 2 a partir de Seyla Benhabib: num mundo fragmentado e confuso de pluralidade de narrativas, de colapso de subjetividades esmagada por uma necessidade capitalista de transformar sujeitos em indivíduos consumidores de padrões de consumo, o tecer de narrativas em diálogo, não se ignorando a teia de interlocutores que ela perpassa (ou seja, entendendo o contexto como relevante), apresenta uma aposta na agência de construção do próprio *eu*. Dessa forma, a partir de uma perspectiva de self narrativo, o *um para um* parece tentar desmassificar – o que vai de encontro ao que as críticas europeias desenhavam no formato. A construção de subjetividade está relacionada a uma agência política, mesmo que antes ela seja somente uma possibilidade encontrada na sociabilidade utópica.

Badiou separa o acontecimento na política do acontecimento na arte. Verificando na política seu caráter coletivo e na arte, um caráter individual.

O acontecimento cria uma possibilidade, mas logo se faz falta um trabalho, coletivo no plano da política, individual no caso da criação artística, para que

⁴³un acontecimiento es algo que hace aparecer cierta posibilidad que era invisible o incluso impensable. Un acontecimiento no es por sí mismo creación de una posibilidad; es creación de una posibilidad, abre una posibilidad. Nos muestra que hay una posibilidad que se ignoraba. En cierto modo, el acontecimiento es sólo una propuesta (tradução minha).

essa possibilidade se faça real, ou seja, se inscreva, etapa após etapa, no mundo⁴⁴ (2013, p.21).

Ou seja, o acontecimento sendo individual ou coletivo serve como proposta de um novo curso na história. Não é o procedimento de instaurar uma nova ordem, mas de vislumbrar uma nova possibilidade, um processo criativo de reinventar um projeto de sociedade: “o acontecimento é a criação, no mundo, da possibilidade de um procedimento de verdade, não é o criador do procedimento em si” (BADIOU, 2003, p.22). Essa possibilidade pode ser descartada ou transformada no que Badiou chama de “procedimento de verdade”, processo em que se altera as leis dadas por um poder dominante.

Ao final desta pesquisa, ao tempo que me coube estudar sobre meu objeto, aponto a relação do *um para um* com a perspectiva de valorização do sujeito (e não do indivíduo) na sua aposta no acontecimento, na abertura para a possibilidade, mas não de criação de uma nova ordem. A possibilidade já é uma faísca e mesmo que não se concretize, ela aponta para um horizonte:

A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar (BIRRI apud GALEANO, 2003, p.310).

⁴⁴El acontecimiento crea una posibilidad, pero luego hace falta un trabajo, colectivo em el plano de la política, individual en el caso de la creación artística, para que esa posibilidad se haga real, es decir, se inscriba, etapa tras etapa, en el mundo (tradução minha).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010.
- ERRO Grupo de teatro. Enfim um líder. In: *Poética do ERRO: dramaturgias*. Pedro Bennaton e Luana Raiter (org). Florianópolis: ERRO grupo de teatro, 2014.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- BADIOU, Alain. La filosofía del acontecimiento: seguido de una breve introducción a la filosofía de Alain Badiou. Buenos Aires: Amoviortu Editores, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENHABIB, Seyla. Sexual Difference and Collective Identities: the New Global Constellation. In: *Signs*. Chicago: Vol. 24, No. 2, 1999.
- BISHOP, Claire. *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*. Londres: Verso, 2012.
- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas*. Rio de Janeiro: editora Civilização Brasileira, 1991.
- BOGART, Anne. *A preparação do diretor: sete ensaios sobre a arte e teatro*. São Paulo: wmf Martins Fontes, 2011.
- BOGART, Anne. And then you act: making art in na unpredictable world. New York: Routledge, 2007.
- BONDÍA, Jorge Larossa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: *Revista Brasileira de Educação*, n19, 2002.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.
- DUBATTI, Jorge. *Filosofía del teatro I : convivio, experiencia, subjetividade*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- FABIÃO, Eleonora. *Ações: Eleonora Fabião*. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In: *Sala Preta*. São Paulo: USP, 2009.

GALEANO, Eduardo. Las palabras andantes. Espanha: Siglo XXI, 2003.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MACHADO, Leila Domingues Machado. Subjetividades contemporâneas. In: *Psicologia: questões contemporâneas*. Vitória: EDUFES, 1999.

MANSANO, Sonia Regina Vargas. Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade. In: *Revista de Psicologia da UNESP*. São Paulo: v8, n2, 2009.

MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: EDUSP editora, 1992.

OSTHOFF, Simone. Lygia Clark and Hélio Oiticica: a legacy of interactivity and participation for a telematic future. In: *Corpus Delecti: performance art of the Americas*. Coco Fusco (org). Londres: Routledge, 2000.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. O grupo de teatro Galpão em cena, arte, cultura e engajamento. In: *Urdimento*. Florianópolis: UDESC, v.2, n.6, 2016.

PARDO, José Luis. Las raíces de la intimidad. In: *A veces me pregunto por qué sigo bailando: prácticas de la intimidad*. Óscar Cornago (org). Madri: Continta me tienes, 2011.

RAUEN, Margarida Gandara (org). *A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor*. Salvador: EDUFBA, 2009.

SCHEFFLER, Ismael. O espectador nas encenações de Jerzy Grotowski. In: *A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor*. Margarida Gandara Rauen (org). Salvador: EDUFBA, 2009.

TEIXEIRA, Ana. *Trocas: a arte na rua e a rua na arte*. 2005. Dissertação (Mestrado) – USP, Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: 2005.

TOURAINÉ, Alain. *A busca de si*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil Ltda, 2004.

TOURAINÉ, Alain. *Crítica da modernidade*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

VALENTE, Máira Vaz. Instrução 1:1 (versão amarelo). Acervo, artista. Material não publicado. São Paulo, 2010-2015.

ZERIHAN, Rachel. *One to one performance: a Study Room Guide on Works devised for an 'audience of one'*. Londres: Live art Development Agency, 2009.

ZERIHAN, Rachel. Intimate inter-actions: Returning to the body in One to One performance. In: *Body, Technologu Journal*. Londres: Vol.6, N1, 2006.

REFERÊNCIAS ONLINE:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa350909/marcio-vianna>. Acesso em 23 de junho de 2018.

<https://www.escritoriodearte.com/blog/artigos/bichos-obra-viva/>. Acesso em 12 de abril de 2018

<https://www.wikiart.org/en/helio-oiticica/grand-nucleus-1966>. Acesso em 12 de abril de 2018.

<http://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/display/performer-and-participant/helio-oiticica>. Acesso em 7 de setembro de 2017.

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66313/b11-bolide-caixa-9>. Acesso em 7 de setembro de 2017.

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra12915/parangole-p15-capa-11-incorporo-a-revolta>. Acesso em 7 de setembro de 2017.

<https://arthurscovino.wordpress.com/caboclo-dos-aflitos/>. Acesso em 12 de dezembro de 2017.

<http://flertai.com.br/2017/06/mostra-performatus-2/>. Acesso em 4 de setembro de 2017.

<https://thetheatretimes.com/yellow-book-eleonora-fabiao/>. Acesso em 12 de setembro de 2017.

<http://grupoum.art.br/1/?port=materializador-de-sonhos>. Acesso em 5 de maio de 2017.

<http://www.anateixeira.com/portal/home-img-search.php?ano=42>. Acesso em 7 de janeiro de 2018.

<http://mairavazvalente.com/exercicio-para-atravesar-o-deserto>. Acesso em 7 de janeiro de 2018.

APÊNDICE A

ENTREVISTA I – ANA TEIXEIRA

(as respostas foram enviadas via e-mail pela artista em 20/01/2018)

1. O que levou você a usar o formato *um para um* nas suas ações?

Ana Teixeira – *Desde minha primeira ação nas ruas – Troco Sonhos, em 1998 – este foi o formato que naturalmente se impôs. O um para um está na gênese de minhas ações; sempre penso na relação direta com o outro, nunca com um grupo de outros. Mesmo que eu tenha trocado mais de 6 mil sonhos, troquei-os um a um. O mesmo posso dizer das ações: “Outra Identidade”, “Escuto histórias de amor”, “Tausch-Troca”, “Marcas D’água”, “Marcas N’água”, “Empresto meus olhos aos seus”, “Coleta de Espécimes Locais” e “De perto ninguém é normal”.*

2. O que você nota como peculiar do público de ações *um para um*?

Ana Teixeira – *A relação que se estabelece é efêmera, mas visivelmente pulsante, viva. Encontro-me ali inteiramente voltada para aquela pessoa naquele momento, seja para escutar sua história (“Escuto histórias de amor”) ou para desenhar uma parte de seu corpo (“Coleta de Espécimes Locais”). E a reação do participante é também de entrega. Geralmente aquele que se dispõe a parar e a participar, oferece-se inteiramente à ação, seja escolhendo uma “Outra Identidade”, ou deixando-se tatuar em troca de um segredo (“Marcas D’água”). Somente em uma relação um para um esta entrega é possível. É possível perceber o quanto a atenção que eu dou àquela pessoa faz diferença, principalmente no contexto do espaço público, onde mal paramos para ver ou ouvir, onde a pressa reina e caminhamos anestesiados e encapados, protegidos das interferências (excessivas quase sempre) das ruas. Durante os anos em que fiz a ação “Escuto histórias de amor” em países de língua estrangeira tinha a ideia de ouvir histórias em idiomas que eu não domino, como alemão ou italiano. Interessava-me viver a experiência de escutar sem entender, mas isto nunca aconteceu. Quando percebiam que eu não falava o idioma local, as pessoas falavam em inglês. Entendi que mais do que serem ouvidas, as pessoas querem ser entendidas. Isto só é possível em uma ação um a um.*

3. Quais fatores você considera importantes quando se usa o formato *um para um*?

Ana Teixeira – *Primeiramente que se deseje este contato único, olho no olho, e que se esteja preparado para afetar e ser afetado, fator que considero fundamental tanto em meu trabalho artístico quanto na vida cotidiana. Mas ainda há outros pontos a serem destacados:*

1- A proposta deve ser clara e direta, sem floreios, bem como as informações que esclarecem o que faz o artista (ou a obra) ali.

2- Cada detalhe tem que ser pensado com antecedência: a escolha da roupa a vestir, dos instrumentos a serem usados (carrinho ambulante, barraca, cadeiras portáteis, tricô...), do lugar onde será realizada a ação, de como será feito o registro dela e por quem.

3- A postura do proponente interfere diretamente na postura do participante. O artista deve ter bastante claro o quanto deseja falar ou não falar, fazer ou não fazer; deve saber muito bem à que se destina seu ato e o que espera dos que se dispuserem a participar dele. Logicamente os imprevistos acontecerão e o imprevisto será necessário, mas dentro da lógica que a ação tem em sua gênese.

4. Você poderia comentar sobre, pelo menos, uma das questões seguintes no(s) seu(s) trabalho(s) *um para um*: intimidade, risco, consentimento, confissão, terapia, desconforto, subjetividade? Ou sinta-se à vontade para sugerir alguma outra questão.

Ana Teixeira – *Intimidade: O olho no olho e a escuta.*

Risco: O de se perder no outro.

Consentimento: Uma escolha.

Confissão: Acontece. É esperada. Às vezes assusta.

Terapia: Não tenho nenhuma intenção terapêutica, mas pode ser que minha proposta seja uma ferramenta de autoconhecimento para o participante, afinal meu foco é, sempre, a sua subjetividade.

Desconforto: Meu desejo é produzi-lo. Somado à dúvida ele pode ser um excelente disparador de mudanças.

Encontro: É efêmero. Pode ser incômodo. Pode ser amoroso. Pode ser um enfrentamento. Há sempre o desejo de que aconteça.

Subjetividade: Matéria prima de meu trabalho.

E termino com Waltércio Caldas:

“A arte não é um sistema de empatias, mas sim de enfrentamentos. É uma forma de produzir desconhecimento e, por isso, ela é diferente da cultura. A cultura pode viver do que já conhece. A arte, jamais.” (entrevista à Folha de SP, 06.02.2013)

ENTREVISTA II – CLÁUDIA MÜLLER

(as respostas foram enviadas via mensagem de voz pela artista em 04/01/2018 e transcritas por mim)

1. O que levou você a usar o formato *um para um* nas suas ações?
2. O que você nota como peculiar do público de ações *um para um*?

Cláudia Müller – *Eu vou tentar responder a sua pergunta um e dois de uma vez. A primeira motivação para fazer esse trabalho um para um é que eu tinha vontade de experimentar uma relação com um público que tem identidade, que em rosto, do qual eu consiga me lembrar... Assim, na minha experiência lá atrás como bailarina de companhia, eu sempre tinha trabalhado no palco e sempre nessa relação que é possível ser intensa, mas nessa relação que, para mim, é uma relação de indistinção e de distância em relação ao público. Já meu primeiro trabalho artístico era feito na minha casa, que é anterior a “O que você desejar, o que você quiser, estou aqui pronto para servi-lo”, era um trabalho do ano 2000, chamado “2mX3m” e tinha duas questões: a primeira, era trabalhar com aquilo que eu tinha disponível, que era simplesmente o espaço da minha casa; a segunda, tinha também um desejo de um encontro um pouco mais próximo, eu achava que aquilo podia propiciar uma troca um pouco diferente. Eu apostava na possibilidade de que o público se manifestasse, travasse um diálogo diferente comigo num trabalho para poucas pessoas. Três anos depois, eu resolvi*

propor a mim mesma e a outras pessoas esse formato do “O que você desejar, o que você quiser, estou aqui pronto para servi-lo”. E, para mim, é uma ideia de particularizar, de singularizar o público. Uma ação que ainda que se repita, é vivida de forma diferente e muito individual na relação com cada pessoa. Eu tinha o desejo de criar relações das quais eu me lembrasse e apostava na ideia de travar outro tipo de conversa, de diálogo, de troca, que não-verbal, com essas pessoas que viriam.

Por exemplo, eu tenho um trabalho muito posterior, que é de 2013, onde cada pessoa precisa telefonar para mim para marcar um ponto de encontro. Nós fazemos, a partir desse ponto, um circuito até a sala de apresentações. Eu continuo acreditando nessa potência de travar uma relação com cada pessoa do público e não o público como uma massa que a gente tende a uniformizar. O que eu venho percebendo ao longo desses anos todos e venho apostando é como é que isso cria pontes, possibilidades de diálogo, e abre possibilidades de fala, troca. Eu acredito, pela minha experiência, que pessoas que não se manifestariam, não participariam ativamente, não fariam certas colocações ou perguntas, acabam se sentindo mais convidadas a interferir no trabalho, a travar outro tipo de relação com os artistas, com a própria obra. Essa é a experiência que eu tenho tido. E a ideia de fazer um trabalho um para um no “O que você desejar, o que você quiser, estou aqui pronto para servi-lo”, era radicalizar isso a um ponto máximo. Eram vários espaços de uma casa e, no meu caso, eu fazia uma performance no banheiro, num local de absoluta intimidade, que normalmente você não divide com ninguém. Então era uma provocação nesse sentido: dividir esse espaço de intimidade sem nenhuma outra testemunha ali dentro, ver o que isso provoca em termos de relação. E relações, às vezes, até de sedução. Sedução com o público, não necessariamente uma sedução sexual, afetiva, não é isso. E pensar nas relações de poder performer-espectador: como que ela acontece, se mantém, se altera, dentro desse espaço íntimo e um espaço de relação de duas pessoas. Acho que isso acabou gerando com muitas pessoas comportamentos muito particulares, uma intimidade que não se teria de outra maneira, num palco, por exemplo.

O trabalho “2mX3m”, de 2000, é um trabalho meu em parceria com Márcio Meireles e Micheline Torres. Era basicamente feito na minha casa e teve uma versão feita na Casa das Rosas em São Paulo também. Ele não é um trabalho um para um, é um trabalho para poucas pessoas. Do que eu me recordo é um trabalho que a gente tinha

um público que variava de 5 a 10 pessoas. A maior parte das ações acontecia em dois espaços da minha casa: uma pequeníssima área externa, que as pessoas escolhiam um objeto para interagir para usar na performance e a sala da minha casa que tinha uma área muito pequena, exatamente 2 metros por 3 metros – por isso o nome do trabalho. Eu fiz esse paralelo porque foi a minha primeira experiência com o público mais reduzido. E a gente tinha uma coisa que tinha a ver com o excesso de materiais e pouco espaço, uma relação com o público muito colada. Era a primeira vez que eu fazia isso. E foi muito importante para mim no sentido de me experimentar vendo imediatamente a reação da pessoa ali, numa proximidade de quase encostar na pessoa. Então, embora ele não fosse um para um, era importante porque estava inaugurando uma coisa muito nova, eu nunca tinha vivido isso. Eu trabalhei sempre palco-plateia e, sobretudo, porque era também a primeira vez que eu me desafiava a criar, dirigir, alguma coisa. É meu trabalho inaugural, esse do ano 2000.

3. Quais fatores você considera importantes quando se usa o formato *um para um*?

Cláudia Müller – *Eu nunca pensei em trabalhar por um viés específico porque o formato é um para um. Para mim tá claro que eu tenho interesse em pensar a relação com o público, seja no formato um para um, seja num formato de um público maior. Eu nunca consigo fazer um trabalho para mais de 50 pessoas, porque acho difícil particularizar. E isso é minha questão, não acho que não é possível em outros casos, mas eu tendo a gostar mais de ambientes mais próximos. Isso tem a ver também com o formato de trabalho, o espaço com o qual você trabalha, mas eu acho que o principal, mesmo não sendo o um para um, é pensar que tipo de relação você está propondo ao público, qual é o convite que você faz e, nesse sentido, tudo importa para que esse convite se potencialize, para que o trabalho atinja o que ele quer. Eu não acho que tem uma coisa só a ser atingida, mas eu acho que tem a ver pensar que espaço é esse. Por exemplo, no “Dança contemporânea em domicílio” sou eu que entro no espaço do outro. É o outro que me convida e escolhe o horário e o espaço. Então eu tento ter o maior respeito, no sentido de não modificar o espaço que me é oferecido, não pedir nenhuma alteração do que a pessoa está fazendo naquele momento porque sou eu que entro no cotidiano dela, no espaço dela. Então eu acho*

que tudo isso depende do trabalho que você desenvolve, não quer dizer que haja uma preocupação que é específica do trabalho um para um.

O trabalho que está muito preocupado com o público tem que pensar como é que se dá essa relação para que seja uma relação realmente que convide a participação, que não seja impositiva, pelo menos assim eu vejo. Claro que é difícil manter uma relação que seja totalmente horizontal, na medida em que normalmente o artista sabe o que vai acontecer e o público não, mas como deixar brechas, como se deixar surpreender pela relação. Eu acho que muitos fatores alteram essa relação. Então eu pensaria o que eu estou propondo: qual a minha relação espacial com esse público, qual o teor desse trabalho... Eu nunca pensei “preciso disso para que o trabalho um pra um aconteça”, mas a minha pergunta é: que relação é essa que eu estou propondo?

4. Você poderia comentar sobre, pelo menos, uma das questões seguintes no(s) seu(s) trabalho(s) *um para um*: intimidade, risco, consentimento, confissão, terapia, desconforto, subjetividade? Ou sintase à vontade para sugerir alguma outra questão.

Cláudia Müller – *Em relação às palavras que você propõe a relação um para um tenta apostar na intimidade, numa troca e no contato das subjetividades do artista e público. Não significa que isso necessariamente aconteça, mas normalmente eu acho que o trabalho um para um muitas vezes envolve um espaço mais reservado, promove uma condição e um contexto que pode propiciar uma maior intimidade. Não significa que sempre aconteça. Eu tenho trabalhos que não foram feitos exatamente um para um como, por exemplo, “Dança contemporânea em domicílio”. Esse trabalho não é, necessariamente, um para um, mas ele acontece muitas vezes assim, e tem situações de muita troca, muita intimidade e uma intimidade que se dá muito rapidamente, mas em outras situações, não. No entanto, eu acho que existe uma abertura, acho que tem uma possibilidade maior de tirar o artista desse lugar, que é lugar do artista-pessoa, do olho no olho, de ouvir a respiração daquele pessoa, de perceber, de sentir, de tocar, que numa relação mais distanciada, que parece mais anônima, tende a não acontecer. O que eu percebo é que as pessoas se sentem muito homenageadas, muito emocionadas num trabalho que é feito para elas especialmente E eu acho que isso promove uma abertura maior, uma possibilidade de relação, uma troca muito mais subjetiva e uma construção de outro tipo de relação. Agora acho que é importante a*

gente pensar que isso não é uma regra, é uma abertura de um caminho para que isso aconteça, que acho que se dá de forma muito diferente. Por exemplo, no trabalho que cada pessoa precisa marcar um ponto de encontro comigo por telefone. Essa conversa no telefone também abre outro tipo de canal. Tem muita gente que liga pra mim e conta tudo o que vai fazer naquele dia, me pergunta se acha que vai dar tempo de ir, como ela deve ir, se ela deve levar fulano ou cicrano... e, para mim, isso tudo tem a ver com a comunicação e a intimidade que se abre naquele primeiro contato, que é um contato um para um.

ENTREVISTA III – ALEX CASSAL

(as respostas foram enviadas pelo artista via e-mail em 16/01/2018)

1. O que levou você a usar o formato *um para um* nas suas ações?

Alex Cassal – *Não consigo definir exatamente qual foi o impulso inicial. No início dos anos 2000 eu comecei a colaborar com uma série de criadores da dança contemporânea e performance como Dani Lima, Gustavo Ciríaco, Denise Stutz, Flavia Meireles. E fui me interessando por ações que reduzissem o ato teatral aos seus elementos mais básicos: a presença do ator diante de ao menos um espectador, a troca de algum conhecimento ou emoção ou sensação (aqui penso em “redução” como na química - transferência de elétrons de um elemento para outro - ou na culinária - engrossar um caldo, concentrando os sabores). Os processos criativos dos espetáculos “Falam as partes do todo?” (2003), de Dani Lima, e “Jorge” (2003), de Gustavo Ciríaco, foram lugares para experimentar esta ideia. E também uma residência criativa com o dramaturgo alemão Thomas Lehmen, no Panorama de Dança de 2002. E em 2003 participei da residência-espetáculo “Finale”, do artista inglês Robert Pacitti, onde desenvolvi uma pequena performance que era feita para apenas um dos espectadores do espetáculo, num dos banheiros do Espaço SESC Copacabana, onde estávamos. Então a bailarina e coreógrafa Cláudia Müller, que também participava deste trabalho, convidou-me a criar uma performance um-para-um para um projeto chamado “O que você desejar, o que você quiser, estou aqui pronto para servi-lo”. A ideia era reunir alguns performers em compartimentos diferentes de um espaço, cada um recebendo um espectador por vez e estabelecendo*

uma relação de cumplicidade, intimidade e/ou sedução com o espectador. A minha proposição buscava inverter a oferta do título (tirado de uma obra do artista visual Leonilson), colocando o foco de atenção e exposição no espectador. Depois continuei a fazer esta - chamada “(segredos)” - e outras performances - “Eu sou feito de pedra”, “Cogito” e “Espelho n.2” - por algum tempo.

2. O que você nota como peculiar do público de ações *um para um*?

Alex Cassal – *Peculiar... Não sei se há algum fator a destacar. Apresentei em contextos diferentes - eventos fechados para alguns poucos convidados, durante uma mostra ou residência; um grande festival de dança contemporânea com espectadores de modo geral ligados a esta linguagem; um evento aberto em um centro cultural visitado pelas pessoas mais variadas, até mesmo algumas que estavam ali só passeando pelo parque e resolveram ver o que era aquela tal de performance. De qualquer forma, parece que entrar em uma sala fechada com um performer que não se conhece, sem saber o que vai acontecer, exige uma pequena dose de coragem e outro tanto de curiosidade. Mas isso se aplica para os espectadores de qualquer espetáculo, acho.*

3. Quais fatores você considera importantes quando se usa o formato *um para um*?

Alex Cassal – *Não tenho um caderno de instruções para performances com o formato um-para-um. Cada um usa como quiser, exposto às mesmas considerações éticas e formais de outros formatos. Há os fatores que eu considere importante na minha própria experiência com este formato: primeiro, uma busca de estar disponível e atento ao que cada pessoa que entrava naquela sala tinha para oferecer, tentando renovar a minha escuta mesmo quando passava longos períodos naquela espécie de linha de montagem de espectadores (cheguei a ficar cinco ou seis horas fazendo isso). Depois, pensar uma estrutura (tanto em termos de dramaturgia quanto de encenação) (sei que estes termos não são lá muito usados no contexto da performance art) que colocasse o jogo em movimento, abrindo um número suficiente de portas para que o espectador se sentisse tentado a entrar e testar a sua sorte. E ainda propor um encontro que envolvesse alguma dose de risco ou imponderabilidade; que aquele binómio coragem-curiosidade tivesse que estar ativo em alguma medida tanto em mim*

quanto no espectador. Porque se nenhum dos dois der um passo a frente, nada acontece.

4. Você poderia comentar sobre, pelo menos, uma das questões seguintes no(s) seu(s) trabalho(s) *um para um*: intimidade, risco, consentimento, confissão, terapia, desconforto, subjetividade? Ou sinta-se à vontade para sugerir alguma outra questão.

Alex Cassal – *Li há pouco tempo uma matéria⁴⁵ sobre os resultados de um estudo conduzido por neurocientistas da University College London. Eles registraram os batimentos cardíacos da plateia durante a apresentação de um espetáculo de teatro, e descobriram que os corações dos espectadores sincronizavam em um único ritmo, acelerando e desacelerando em conjunto. Estas pessoas não se conhecem, não têm as mesmas crenças e afetos, não vieram dos mesmos lugares e nem irão para os mesmos lugares após o término do espetáculo. Mas por aquele pequeno período de tempo, seus corações bateram em uníssono, como se fossem uma única pessoa. Isso para mim é intimidade. Ah, e consentimento. Uma relação tão delicada quanto essa não acontece se eu não der espaço para isso. Não me interessa forçar o espectador a assumir papéis e funções na minha performance; não há sentido, só estamos nós dois ali, se a proposta não nos afeta aos dois, qual é o sentido? Não é como se estivéssemos criando algum tipo de imagem ou experiência para a fruição de outro observador. Então se nenhum dos dois der um passo a frente, nada acontece. E tudo bem.*

ENTREVISTA IV – PAULA BITTENCOURT (as respostas foram enviadas via mensagem de voz pela artista em 09/01/2018 e transcritas por mim)

1. O que levou você a usar o formato *um para um* nas suas ações?

Paula Bittencourt– *Vários fatores. Uma das questões do palhaço é o olhar, que é bem trabalhado. O palhaço olha no olho. Então a gente diz que ele se deixa ser olhado*

⁴⁵ <https://www.londontheatre.co.uk/theatre-news/news/research-finds-theatre-goers%E2%80%99-hearts-synchronise-during-performances>

e ele olha para quem estiver disponível para ser olhado. A gente diz que o olhar dele é como uma pescaria, mas não uma pescaria de rede, uma pescaria de vara. Então, é um para um. Se ele jogar com uma pessoa de verdade, estar junto com ela, todo o resto do público vai se sentir parte daquilo. É como se um fosse um representante daquele público. Então, essa é uma das questões de que mesmo que o palhaço esteja trabalhando com muita gente, mesmo assim, ele joga um por um. Joga de um para um. Ele vai mudando esse “uns”, mas ele não joga com aquele todo. Então, mesmo sem fazer o espetáculo um para um, dentro da técnica do palhaço que é aquilo que eu mais desenvolvo, já trabalhava com essa questão de cada público ser tratado individualmente. Outra questão é que eu queria fazer um espetáculo de rua por toda questão de trabalhar muito tempo na rua, de ser um ambiente mais democrático, de pegar aquelas pessoas de surpresa, a ideia de que elas têm um presente no meio do caminho delas, que não fique restrito a uma classe que vai ao teatro, mas as pessoas da rua. Só que os espetáculos de rua que eu fiz – que eu faço –, todo esse histórico da rua, tem toda uma técnica para rua, para conseguir a atenção do público, para manter o público com você e tal. Tem toda uma questão da rua que tem uma tendência a levar para um corpo maior, uma voz mais projetada... Tudo é muito grande. Quando eu quis fazer essa montagem para a rua, conversando com a Mariannne, que é diretora, ela falava que não queria mais dirigir nada na rua, que ela não conseguia encontrar as sutilezas que um espaço fechado dava. Pensei: “então vou fazer um espaço fechado na rua, pra ver se consigo esse espaço de sutileza dentro de uma metrópole, dentro desse caos todo, conseguir esse ambiente que traga uma sutileza”. Aí também vem toda a questão de fuga, da arte como um lugar mais lúdico, mais imaginário. Isso por um gosto pessoal meu, uma tendência minha, de fazer teatro não-realista. Uma opção minha de ver o teatro como algo mais lúdico, mais imaginário. Tem também uma outra inspiração, a Marina Abramvic. Ela também faz esse contato de um para um, no trabalho A artista está presente. Então pensei nesse espaço fechado que conseguisse encontrar essa sutileza. É um desejo meu, que é mais uma questão de como ver o mundo, de gostar mais das coisas pequenas. De querer, nesse momento, trabalhar mais as coisas pequenas em contraponto a essas grandes produções, dos grandes públicos, das multidões... a quantidade era algo quase como insignificante, mas a qualidade era o que me interessava. Tem outra coisa que era

uma ocorrência comum quando eu estava trabalhando na rua... sempre no final do espetáculo vinham conversar comigo, ou me encontravam depois, e falavam da sua vida, contavam suas coisas, era como se o artista de rua fosse uma figura neutra e confiável. Como se aquela figura ali, por ela estar se expondo de tal maneira, eu poderia me expor também – porque ela já se expos para mim. Então, como o artista se entrega tanto para aquele momento, se revela tanto, está ali tão disponível, passa uma confiabilidade para o público e ele se sente seguro e confortável de vir conversar sobre a sua vida, contar coisas que não contaria para ninguém. É como se o artista fosse um padre, aí vem toda essa questão de confessorário mesmo. Ser um lugar que a pessoa possa se abrir. O um para um veio muito na minha história como atriz, como transformar aquele público que veio te ver, que, às vezes é um ou dois, como dar a devida importância para eles. Então tem toda uma questão social mesmo, de dar importância para cada um, para cada ser, como aquela pessoa é importante. A responsabilidade que eu tenho em fazer um espetáculo para uma ou duas pessoas quando você está esperando 100, 200... de fazer igual como se o teatro estivesse cheio... essa história da sementinha, de um para um, grão em grão.... de que um bater de asas aqui pode mudar completamente o rumo das coisas, de “faça a sua parte”... todas essas questões me tocam muito, eu acredito muito nelas. Fazer um para um é como se eu estivesse fazendo a minha parte no mundo, que esse “um” vai reverberar em muitos outros mundos.

2. O que você nota como peculiar do público de ações um para um?

Paula Bittencourt– *No começo eles estão bem inseguros, mas optei por reforçar essa ideia de insegurança, para causar mais essa expectativa. Porque esse estado de alerta já leva eles a um estado de presença, é muito forte. Então a pessoa que está fora da casinha recebe algumas regras básicas: você vai bater três vezes, vai bater o sino, vai entrar, do lado direito tem uma cadeira, você vai sentar, vai iniciar, depois quando fechar a cortina você pode abrir a maçaneta e sair. Essas regrinhas já coloca o público como agente ativo dentro do espetáculo. Então ele já está com uma presença muito no aqui agora. Ele já entra na casinha num outro estado, por causa das expectativas, das inseguranças... ele não está relaxado. Ele está no jogo junto. Ele está sendo visto também, então, ele está em cena junto. O espectador não está*

passivo, ele está totalmente entregue ao espetáculo. E o que eu acho legal é que isso não é uma coisa consciente, de que ele está em cena. Não é mesma coisa que estar num palco e tu chamar alguém do público para vir no palco com você. Ele entra para ser plateia, mas inconsciente, com os sentimentos, as sensações, o estado de alguém que está em cena. Tudo isso que a gente sente estando em cena: do coração disparar, do frio na barriga, de “alguém está olhando”, de se expor, de estar entregue, esse estado de presença que a gente fala, o público está vivendo junto, está sentindo junto. Então, ele não é contemplativo, ele é totalmente ativo, totalmente estado de alerta. Ele não consegue relaxar nenhum minuto. Isso não quer dizer que ele está tenso, é mais um estado de presença, um aqui-agora. O que, pra mim, é a diferença quando tem muita gente, quando não é um para um, que é quando o público pode relaxar. Mas quando é um para um não tem como, ele não tem como desviar. E eles tentam várias formas: fugir o olhar, por exemplo... tem gente que quer se esconder de alguma forma. Tem gente que se esconde atrás da fala... como conseguir através de outras formas ir para outros caminhos. Tem gente que desvia olhar, tem gente que não fala absolutamente nada.

3. Quais fatores você considera importantes quando se usa o formato um para um?

Paula Bittencourt– *É importante você saber que você nunca vai fazer bilheteria, que você não vai ganhar por bilheteria. Isso é uma coisa bem importante, você não vai lucrar por bilheteria. Eu fico de 3 a 4 horas para receber no máximo, 30 pessoas. Então pensando na questão da produção, é uma coisa que não rende na quantidade, mas é outra forma de renda. A gente está falando de outros tipos de valores, não valores financeiros, comerciais. Vai ter um nicho bem específico para você ir. Eu apresentei mais em cidade pequena do que cidade grande. Geralmente projetos de lei, feiras que me convidam, festivais... E as cidades pequenas eu sempre tenho um retorno muito legal. Talvez porque elas estão mais próximas dessa realidade que a casinha traz, que é essa ideia da casa no campo, da vó, da casa de madeira... Então é uma memória mais recente, então acessa muito mais rápido. Elas olham a casinha e já vem o sentimento de saudade, nostalgia, lembrança, de acolhimento, ambiente materno... todas essas coisas já trazem um conforto, leveza. Esses são retornos que eu estou sempre tendo e que foi uma coisa pensada. Eu queria um ambiente que*

trouxesse aconchego, leveza... para que a pessoa se sinta confortável, segura, mesmo estando nesse estado de presença que não pode ser o estado relaxado. Não podemos esquecer que eu estou ali para uma função, estou ali a serviço.

4. Você poderia comentar sobre, pelo menos, uma das questões seguintes no(s) seu(s) trabalho(s) *um para um*: intimidade, risco, consentimento, confissão, terapia, desconforto, subjetividade? Ou sinta-se à vontade para sugerir alguma outra questão.

Paula Bittencourt– *Intimidade. Aquela coisa do artista de rua estar se expondo e daí a pessoa pensa que pode se expor porque ele já se expos. E o palhaço tem muito disso também. Ele ri dele mesmo primeiro, aí o público não tem vergonha de ser quem ele é: “então eu posso mostrar quem eu sou”. E o artista tem isso, ele está ali se revelando, se entregando, então eu posso me entregar também, é uma pessoa segura, confiável. E eu até falo isso no espetáculo com alguns, por eles me visitarem, me olharam e por me deixar vê-los. O risco. Quem está fora, consegue perceber mais ou menos, fica ligado. Eu sempre tenho um apoio, nunca estou sozinha. Já recebi uma pessoa bêbada, um cara meio louco... mas eu não me sinto insegura quanto a isso. O meu risco é mais de funcionar ou não funcionar. De eu conseguir me conectar e acontecer um encontro ali naqueles 7/10 minutos. Meu risco maior é esse: de eu conseguir me conectar, da coisa não acontecer. O consentimento também foi uma coisa que foi treinada, que foi pensada para a pessoa saber que ela pode entrar e sair a hora que ela quiser e para ela se sentir confortável mesmo. Já teve uma mulher uma vez que entrou e ficou tão angustiada... pediu para sair depois de um tempinho e eu falei que, claro, que ela era livre pra ir e vir quando quisesse. Eu acho que quando ela pediu para sair foi mais uma questão de ter funcionado muito do que não ter funcionado. Foi tão forte aquilo para ela que ela não estava dando conta daquilo naquele momento. Terapia eu acho que depende muito do receptor. Tem gente que vai num terapeuta, tem gente que vai surfar como terapia, tem gente que vai ao teatro por terapia. Eu acho que o teatro é terapia, pra mim é. Tanto de ver quanto de fazer. Pela questão de falar de coisas invisíveis, do subjetivo, falar sobre a vida, sobre os sentimentos. As vezes nem é falar, é sentir mesmo. Eu acho que a arte tem um papel terapêutico bem forte, na verdade. Mas isso é uma coisa minha, um pensamento que eu tenho. Acho que só a questão do encontro é o mais forte de tudo, ter um encontro*

de verdade, de olho no olho, de olhar e deixar ser olhado, ser visto... ainda mais nesse mundo de multidões, de grandezas, dessa questão capitalista de ter mais, questão do consumo... que a gente acaba esquecendo no mundo o que é importante. Porque realmente é importante. Por isso que tem tanta doença, psicológicas, mentais hoje, porque a gente se sente perdido mesmo, no meio do grande. Por isso que eu acho que pode ser uma terapia sim, principalmente para lembrar as coisas importantes, o que realmente é importante, o que interessa. A arte mostra muito pra gente isso: que é a questão do encontro.

ENTREVISTA V – ARTHUR SCOVINO

(as respostas foram enviadas via e-mail pelo artista em 21/12/2017)

1. O que levou você a usar o formato *um para um* nas suas ações?

Arthur Scovino – *Isso foi acontecendo naturalmente depois que comecei a criar instalações que sugeriam interação com o público. E Também nas propostas de intervenções nas ruas onde as pessoas vinham falar comigo espontaneamente e se criava um espaço novo onde eu recebia de volta a poesia. Isso é o que ainda me leva a querer explorar esse formato no meu trabalho.*

2. O que você nota como peculiar do público de ações *um para um*?

Arthur Scovino – *Acho interessante que, mesmo sendo uma proposta diferente e em um lugar diferente, quem decide participar geralmente tem muita coisa a dizer. Existe uma vontade genuína de se criar intimidade. Essas ações sempre me trouxeram mais do que imaginei ao criá-las.*

3. Quais fatores você considera importantes quando se usa o formato *um para um*?

Arthur Scovino – *Gosto de pensar que é apenas uma opção de apresentar um trabalho, e que se esse é o formato escolhido, é normal que ele mude a todo tempo, que se transforme em outra coisa se for preciso. Procuro respeitar e entender isso como a parte principal do trabalho.*

4. Você poderia comentar sobre, pelo menos, uma das questões seguintes no(s) seu(s) trabalho(s) *um para um*: intimidade, risco, consentimento, confissão, terapia, desconforto, subjetividade? Ou sinta-se à vontade para sugerir alguma outra questão.

Arthur Scovino – *É claro essas ações estão carregadas dessas questões. Tudo isso é combustível. Nesse momento penso sobre você e sua pesquisa, sobre essas perguntas, sabendo que está em contato com outros artistas que também escolheram esse formato. Agora por e-mail estamos fazendo uma coisa parecida? Digo em relação a forma de comunicação e relação. Me veio uma curiosidade de saber mais também sobre esses artistas e coisas que estão além do trabalho, além da arte, da pesquisa, e mais sobre a vida deles, o passado, a família... será que nisso há algo em comum que nos une? Acho que pode haver isso (que não sei o que é) em você também pelo seu interesse em pesquisar esse formato. Será que é possível pesquisar isso também? Se estender pelas vias da intimidade (sem forçar), mas se permitir numa relação de possível amizade natural de quem visualiza pontos parecidos nas cores das letras do mundo? Como a pesquisa ou a arte pode deixar de generalizar e de repente se interessar pela comunicação, ação e forma um a um? A arte já conseguiu? A pesquisa consegue? Quer?*

ENTREVISTA VI – MAÍRA VAZ VALENTE

(as respostas foram enviadas via e-mail digitadas pela artista em 25/02/2018)

1. O que levou você a usar o formato *um para um* nas suas ações?

Maíra Vaz Valente – *Quando o meu trabalho toma o caráter um pra um estava num processo de descoberta do meu próprio processo. Já numa fase após a passagem por uma escola de artes, e com algumas experiências - autodidata - no campo da performance arte me lancei a uma proposição assim com a experiência “1:1 (versão amarelo)”. Hoje vejo que aquela proposta trouxe para mim uma estratégia de aproximação, uma provocação, e não exatamente algo específico que configura a produção. O que está no escopo de todo o trabalho é uma pergunta que me lança ao mundo comum, os desafios de um sujeito na coletividade, portanto pergunto: o que é possível quando dois sujeitos se encontram, quando duas pessoas lado a lado se colocam? Nessa perspectiva de que um mundo se abre, no dado do inesperado, do*

inimaginável que me lancei ao risco e a surpresa de descobrir junto daquele que vem (que geralmente chamamos de público, audiência, mas que pode ser um outro simplesmente, e que a nomenclatura ainda está em construção). De toda forma, quando experimentei a proposta “Entre as formas Dissolvidas do Desejo”, na qual tinha uma sequências de ações a se experimentar junto - no entanto, sendo eu somente responsável por anunciar - o conector amarelo seria um dispositivo em que eu seria colocada na experiência, como condição. Era portanto propositor junto daquele que vem, ou daquilo que posso também chamar propositor e participante. Hoje já penso, poder ser também um propositor-propositor num acordo/negociação em que as funções se intercambiam, permanecendo apenas minha autoria num campo em que denominaria o artista como alguém que dispara a experiência. mas que aconteceu e se tornou também um procedimento e pensar/produzir. Um dado importante, desde “Movimentos para atravessar a Multidão” (2006-2009) assumi que aquele que vem como uma testemunha. E ser testemunha também tem suas implicações e responsabilidades numa ação ou fato no mundo.

Mas para retornar à pergunta - em 2010, quando concebi o trabalho, já havia produzido outros trabalhos que se aproximavam de um procedimento de participação no campo das experiências artísticas, portanto. O objeto que havia concebi tinha uma provocação de proximidade direta com o artista (no caso eu), de modo a recortar ou verificar de que modo a experiência aconteceria. Estava realmente interessada em compreender “porque alguém se dispõe a uma experiência em arte”. Numa ideia de compreender o que é uma partilha no campo da experiência da arte, se há, e quais as implicações coloquei-me a verificar de maneira poética essa descoberta junto, ou seja, o conector amarelo poderia me possibilitar essa percepção - pensava. Talvez fosse um momento de colocar uma lente de aumento ao próprio ato performático, e descobrir as motivações que faria uma pessoa mergulhar numa experiência. O dado mais interessante é que a primeira vez que o conector amarelo foi ativado em um evento de arte, eu estava ausente, pois seria uma mostra no México. Como não tive condições financeiras de ir, com falta de financiamentos pelo festival ou por instâncias nacionais, meu colega e amigo Marcus Vinícius (artista capixaba, falecido em 2012)

sugeriu que ativasse, uma vez que teria conseguido a passagem pela prefeitura de Vitória.

2. O que você nota como peculiar do público de ações *um para um*?

Maíra Vaz Valente – *Uma ação um pra um é uma ação com importância igual a qualquer outra ação artística de caráter performático. É a experiência que está em jogo, mas não sei de que modo a consciência deste que “participa”, “interage”, “testemunha” ou “está” acontece. Pode estar aguçada ou pode ser surpreendida.*

De todo modo, sobre este, que encontra o artista, numa situação de experiência direta, prefiro não pensar em uma gradação de importância. Ou seja, é preciso não julgar que a proximidade é algo bom, importante ou fundamental. Ser um pra um é mais uma possibilidade de ação entre sujeitos. Deste que vem/está (público) é talvez mais interessante ou importante quando pensamos em aproximação de realidades de alguém que pensa a produção (denominamos artista) e aquele que se dispõe a uma experiência (o que denominamos público). E como já disse na questão anterior, acredito que pode ser uma lente de aumento para quem lida - o artista - com um tal processo ou desejo de encontro direto com um outro na condição de que ambos estão no mundo disponíveis a um certo tipo de partilha. E confesso,... para mim não há nada a priori que penso dessa relação, tudo está em processo, talvez por isso continue a produzir algumas experiências desta maneira. Deste que vem, há um certo espanto, de mim e dele, e que faz tudo estar em uma construção performática infinita.

Como já havíamos conversado antes, então, o espectador pra mim passei a denominar “aquele que vem”, pois não tenho achado muito adequado “público” ou mesmo “espectador”. Mas uma qualidade que este “que vem” tem é de ser o testemunho de uma ação, ou seja, ele/ela é fundamental para essa ação acontecer - no instante ou na sua continuidade.

3. Quais fatores você considera importantes quando se usa o formato *um para um*?

Maíra Vaz Valente – *Como disse, o conector vem nessa percepção do estar-junto, estar implicado, parece então que há uma distinção até mesmo no modo de se*

relacionar com a obra, ou mesmo com o lugar da minha própria autoria. Proponho algo que a gente possa construir junto, no caso dos conectores, portanto. Daí penso que nesta situação não apresento à priori nada, a não ser o convite para uma experiência compartilhada. Mas será junto que decidimos a situação que realizaremos, ou seja, neste momento estamos um diante do outro para construir este acordo. Vejo aqui o primeiro fator que considero importante: o engajamento! Ou seja, só é possível realizar algo, a partir do desejo de realizar algo - parece óbvio, mas não é - objetivamente, só nos lançamos à experiência quando reconhecemos que é importante realizar/fazer e na condição de 'estar junto'. Para mim Isso é fundamental na relação um pra um, e também nesta proposta de ativação do conector Amarelo (ou pode também ser os outros, com mais pessoas envolvidas)

O engajamento gera uma implicação, então. Penso que - até hoje -, em todas as minhas ações, esse outro não é tão genérico como se pensar - um outro ?!. Este outro é, portanto, "aquele que vem" implicado e mobilizado pelo desejo de acionar/ativar junto algo a partir de nosso encontro. Finalmente penso que, se eu faço uma questão para o mundo, é no mundo que nasce a resposta - em ação.

4. Você poderia comentar sobre, pelo menos, uma das questões seguintes no(s) seu(s) trabalho(s) *um para um*: intimidade, risco, consentimento, confissão, terapia, desconforto, subjetividade? Ou sinta-se à vontade para sugerir alguma outra questão.

Maíra Vaz Valente – (a entrevistada não respondeu à essa pergunta).

