

ARTE AO VIVO E O FIM DO ESPETÁCULO

DOI
10.11606/issn.2525-3123.
gis.2023.208266

DOSSIÊ MUNDOS EM PERFORMANCE: NAPEDRA
20 ANOS

ORCID
<https://orcid.org/0000-0002-7725-9833>

LUCIO AGRA

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cruz das Almas,
Bahia, Brasil, 44380-000 – diretoria@cecult.ufrb.edu.br

RESUMO

O texto esboça a tese de que há um declínio do termo *espetáculo*, tanto em seu sentido de uso corrente, quanto na sua viabilidade como expressão das diversas formas de articulação da presença humana na arte. Para isso, sugere que a atividade artística ao vivo, nos países colonizados, constitui a base das sociedades da presença (Gumbrecht 2018), antes mesmo da chegada do invasor. O reconhecimento dessa diferença pode ser um ingrediente fundamental para promover a descolonização da arte nesses territórios, apontando possibilidades que propiciam o abandono de um modelo europeu da arte e do mundo (sociedades do sentido/da interpretação)

PALAVRAS-CHAVE

Arte ao vivo;
Performance; Presença;
Antropofagia; Espetáculo.

ABSTRACT

This article outlines the thesis that there is a decline in the term *spectacle* both in its current sense of use and in terms of its viability as an expression of the various forms of articulation of human presence in art. For this purpose, I suggest that live artistic activity, in colonized countries, constitutes the foundation of societies of presence (Gumbrecht), even before the arrival of the invaders. Recognizing this difference can be a fundamental ingredient to promote the decolonization of art in these territories, pointing to possibilities that favor the abandonment of a European model of art and the world (societies of meaning/interpretation).

KEYWORDS
Live art; Performance;
Presence;
Anthropophagy; Show.

PRÉ-HISTÓRIA DO PROBLEMA

A ideia de um possível declínio do espetáculo e a formulação, em simultâneo, de um termo abrangente, como “arte ao vivo”, surgiu, para mim, de várias fontes. Costumo situar dois marcos temporais para isso:

abril de 2016 e março de 2020. Um terceiro, que corresponde à pesquisa que recebeu o mesmo nome deste artigo - e que será o mesmo nome do livro que dela resultará, *Arte ao vivo e o fim do espetáculo* - situa-se no momento em que tive meu projeto de pesquisa aprovado no Cecult - Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), onde sou professor.

Em abril de 2016 eu chegava em definitivo ao Recôncavo, depois de vários preparativos, para tomar posse da vaga obtida em um concurso. Foi, também, o início de uma vida no interior da Bahia, nas cidades de São Félix e Cachoeira - para residência - e em Santo Amaro da Purificação, local de trabalho, onde fica meu campus.

É provável que a aproximação deste território tenha algo de mágico, porque o elemento que costuma atrair pessoas para cá não estava presente na minha biografia até o momento em que eu resolvi fazer esse concurso. Fui movido, decerto, por uma vontade de me afastar da metrópole paulistana, onde completei 20 anos de residência em 2016, somada a um desejo de rumar para outras latitudes, vontade que foi se afirmando a partir da segunda década do século XXI. Um colega, por exemplo, que morou na casa onde estou agora, é conhecedor do Iorubá, esteve alguns anos no Benin e se interessa pela música e pelas sonoridades de línguas africanas. Eu, de certa forma, *apareci* aqui, mas a circunstância que me moveu talvez não seja tão desconhecida.

O campus do Cecult é o mais recente da UFRB. Buscando me desviar de uma cidade grande, Salvador, preferi morar no Recôncavo, um sítio histórico. O Cecult abriga vários cursos inovadores, dos quais pelo menos um é ligado à área na qual trabalhei por 15 anos em São Paulo, quando fui professor da Graduação em Comunicação das Artes do Corpo, e, por breve período, no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PPG-COS, PUC-SP). Ali, colaborei com colegas no desenvolvimento de uma área ainda pobremente reconhecida no Brasil: os Estudos da Performance, em um ambiente de convívio próximo às Artes Cênicas.

A minha chegada no Cecult coincidiu com frequentes reuniões para produção dos Projetos Pedagógicos de Cursos (PPCs) de vários cursos, dentre eles um cuja denominação inicial era *Tecnólogo em Espetáculo*, depois alterada para *Tecnólogo em Artes do Espetáculo*. A reaparição do termo *espetáculo*, que já fora objeto de polêmicas antigas, no título de um curso em um Centro inovador me causou estranheza. No debate que se seguiu, sugeri um caminho divergente, baseando-me no termo *Artes ao Vivo*, que, por sua vez, tem várias origens.

Não se trataria de reeditar *Artes do Corpo* a fim de tentar produzir uma filial. Aprendi, após minhas formações em Mestrado e Doutorado em Comunicação e Semiótica, que a originalidade de um programa de estudos, seja de Graduação ou Pós-Graduação - ressalvadas as diferenças -, é algo a ser buscado. Também descobri que tampouco o guarda-chuva genérico das *Artes Cênicas* parecia satisfazer o objetivo, seja porque já existia na Universidade que tutorara a nossa - a UFBA, mais antiga e de famosa história - uma importante escola de teatro e , além de outras organizações, ou porque seria recair no mais comum dos lugares.

No fim dos anos 1990, havia um grupo de performance do qual fazia parte o artista Marcelo Amorim, que foi meu orientando em uma pós *lato sensu* no Senac. *Arte aos vivos* era seu nome. Acompanhei sua trajetória com entusiasmo durante um tempo. Havia, também, a tradução do termo *Live Art* como *Arte Viva* ou *Arte ao Vivo*, presente em *Performance como linguagem* (Cohen 1989), o qual utilizei, junto a Otavio Donasci, em um artigo publicado no Canadá (Agra e Donasci 2006). O termo não foi especialmente usado por mim, mas tinha a simpatia de um grande colega, infelizmente falecido, o diretor teatral Francisco Medeiros, que o abraçou como termo capaz de abarcar todo o teatro que fazia e que, junto aos alunos, defendia que este só poderia existir se fosse “posto em pé”, ou seja, se fosse apresentado, se constituísse presença.

Embora não fosse algo sistemático entre os vários artigos que publiquei, sobretudo aqueles de 2006 a 2015 - os quais sempre reafirmavam o caráter abrangente da Performance, em concordância com o que sempre advogou Richard Schechner -, a ideia do *ao vivo* compareceu pelo menos na recuperação da memória musical do adolescente que costumava preferir discos ao vivo aos de estúdio. Dispersei essa memória por alguns textos, movido principalmente por uma intuição do valor de algo que hoje, popularmente, se coloca nos polos de uma suposta dupla: presencial e virtual.

Talvez a questão tenha, portanto, definitivamente emergido para mim quando, no segundo marco temporal, especificamente na segunda quinzena daquele mês, decretou-se o primeiro *lockdown* por conta da pandemia do Covid-19.

Certamente, esse evento incontornável, sobre o qual muitos se referem como o efetivo início do século XXI, contribuiu para a discussão do que se poderia também chamar de *Artes da Presença*, dando-lhe um novo sentido.

As razões, porém, do uso do termo “espetáculo” naquelas primeiras reuniões de 2016 se expuseram ao longo do tempo, e são um trabalho da pesquisa - não ainda deste texto - que trata de compreender porque, no contexto nordestino e baiano no qual estou, fixou-se o tão frequente uso

desse termo. Com o tempo e o percurso feito por bibliografias trazidas por colegas, combinados a lembranças de alguns nomes importantes das artes cênicas baianas, comecei a ultrapassar a mera intuição de que o gosto pelo “espetáculo” estivesse relacionado à tal propalada vontade de exposição dos cidadãos da terra. Sem querer deixar esse tipo de leitura perigosamente preconceituosa se instalar, evitando o costumeiro “não nasce, estreia”, e sempre acreditando na divisa de Maiakovski, traduzido por Augusto de Campos, de que gente é para brilhar, preferi ver chegarem até mim - o que efetivamente aconteceu - elementos argumentativos que vão gerar um apêndice na pesquisa, com a pretensão de entender a trajetória desse termo tão afrancesado na nossa concepção do que é teatro, dança, show, ópera, circo etc. Pois, tanto no “hoje tem espetáculo? tem sim senhor!” quanto na cotidiana performance, o termo sai da boca dos brasileiros com tanta facilidade que parece não haver outros como peça, apresentação, função, show; estes não sobreviveram no vocabulário.

Enquanto a palavra “performance” segue sofrendo tentativas de substituição por sua origem estrangeira, ou por simplesmente “não dar conta”, e, ainda assim, permanece (digo isso há muitos anos e acho que segue acontecendo), também o termo “espetáculo”, talvez mais por comodidade, tenta sobreviver à negatividade que lhe impôs seu mais pesado crítico, Guy Debord, e segue firme, aqui e alhures.

Tão firme que o francês Christophe Charle precisou fazer a ressalva logo na introdução de seu livro, cujo *copyright* é de 2008, mas que chegou no Brasil apenas em 2012 (Charle 2012). Trata-se, na verdade, de um estudo sociológico: *A gênese da Sociedade do Espetáculo - Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena* é uma análise do *negócio* que, inevitavelmente, precisou ser denominado pelo autor da forma que está no título. Nesse livro, como costuma ser dito entre nós, Teatro e Espetáculo são praticamente sinônimos, mas o espetáculo é o que é disseminado por certo público durante o século XIX, nas cidades citadas, e é esse fenômeno que interessa para o autor, que então denomina as sociedades desse tempo como *sociedades do espetáculo*.

Este passou a ser o principal identificador do funcionamento dessas sociedades enquanto, sobretudo a partir do começo do século XX, o Teatro afirmava-se como principal entretenimento. Contudo, ainda perde espaço nas metrópoles sul-americanas, onde várias formas cênicas de sociabilidade têm mais apelo até a chegada do cinematógrafo, que toma de assalto o gosto popular, expresso por um público que não consumia tanto teatro quanto a classe média. Esta, aprendendo o sotaque europeu,

aprende também a etiqueta do espectador e do rito cênico, e faz delas um território seu.¹

Considerando tudo isso, fiquei bastante intrigado com a reincidência da denominação, e não identifiquei as razões para tal naquele momento. Entretanto, uma pequena polêmica se formou e a negociação gerou dois componentes² que contemplavam as diferentes visões. Como havia um chamado *História e Teoria das Artes do Espetáculo*, sugeri outro, intitulado *História e Teoria das Artes ao Vivo*. Àquela altura, jamais poderia adivinhar que o primeiro seria ministrado por mim no longínquo ano de 2019, e, tampouco, que o outro - o que propus - seria aquele cuja primeira edição foi diretamente afetada pela pandemia e virou uma série de *lives*, e, depois, um conjunto completo de vídeos - uma *playlist* - com o nome *Arte ao vivo*. A *playlist* viria a fazer parte do canal com o mesmo nome que passei a realizar no Youtube, já como projeto de extensão, a partir de agosto de 2020.

Certamente conto essa história também para demonstrar que a pesquisa está impregnada de muitas contradições desde o início, e que, talvez justamente por isso, venha me entusiasmando tanto.

A segunda data que mencionei, março de 2020, corresponde ao início, na minha instituição, do semestre regular daquele ano pela primeira vez depois de muito tempo, dentro de um calendário regular (pois antes sofrera modificações em função de paralisações e outros acontecimentos). E, além disso, seria a primeira ocasião em que todos os novos cursos iriam funcionar regularmente, depois de um longo processo de implementação. Havia muita expectativa em relação também às novas turmas, pois o Centro estava crescendo e o número de alunos aumentara. Tínhamos conseguido, inclusive, começar o semestre no clássico 3 de março, uma data que me faz recordar da escola de toda a minha infância e parte da adolescência.

Porém, após uma semana de aulas, mal tendo conhecido os nossos calouros, foi decretado o *lockdown*, consequência do recrudescimento da situação pandêmica do Covid-19. Esse acontecimento foi um corte abrupto em um fluxo que foi preparado de forma cuidadosa. Eu tinha um programa minuciosamente montado para três componentes, todos que eu ministraria pela

1. Em entrevista que me concedeu no dia 21 de julho de 2022, no 11º programa da série *Perfolatino*, que desenvolvo no Projeto de Extensão Canal Arte ao Vivo, e na qual recebo artistas da performance hispânicos (América do Sul, Central e México). A artista Katnira Bello fez uma curiosa conexão entre a performance e uma forma de espetáculo popular mexicana que conheceu ainda criança: o Teatro de Carpa, cujas semelhanças com nossos circos e outras atrações de parque de diversões (como Mulher-Gorila, ofidiário volante, Museus de Cera itinerantes etc) que conhecemos aqui, principalmente nos anos 1950 a 1970 do século XX, são notáveis. A entrevista pode ser assistida em <https://www.youtube.com/watch?v=agRMQP6Jnhw&t=18s> (acesso em 24/7/2022)

2. O termo componente substitui o que antigamente se denominava “disciplina”.

primeira vez: uma Oficina de Som e Movimento, na qual pretendia fazer experimentos com textos de Walter Smetak e instrumentos inventados; Estudos da Performance, no qual tento fazer uma introdução à área; e, como sequência de História e Teoria das Artes do Espetáculo, ministrado por mim ainda em 2019, iria pela primeira vez falar sobre a História e Teoria das Artes ao Vivo. Aí cabe um comentário complementar: embora tenha me “rebelado” contra o termo “artes do espetáculo”, o acaso me permitiu descobrir uma forma de fazer a genealogia do conceito de “espetáculo” naquele componente. Foi um dos meus melhores cursos - examinando em retrospecto -, e isso me permitiu preparar o outro na mesma estrutura e criar uma coesão entre ambos. A reclusão da pandemia parecia ameaçar a realização de todos esses projetos.

Na tensão resultante, e sem saber como aquela situação iria se definir, voltei-me para uma tentativa de “falar com o mundo” lá fora. Busquei um recurso com o qual antipatizava e que já havia sido de grande interesse no passado, mas do qual agora desconfiava muito: a transmissão via *Internet*. Inicialmente com lives no *Facebook* e, meses depois, já dominando algumas ferramentas mínimas, no *YouTube*, transformei as aulas programadas em *playlists* semanais. A princípio os vídeos eram enormes. Levou tempo para que eu conseguisse me adequar a um formato que tivesse menos de 2 horas. Mas a resposta positiva e o reencontro com amigos que eu deixara para trás ao longo dos últimos anos, desde que me mudara, além da descoberta espontânea de diversas pessoas interessadas, me animaram e me entusiasmei com a atividade que, de certo modo, impunha uma rotina naquele vácuo determinado pelo isolamento. Próximo do final do primeiro semestre, recebi uma sugestão decisiva de um de nossos servidores técnicos, que me alertou para a possibilidade de transformar esse trabalho em um projeto de extensão, e assim nasceu o *Canal Arte ao Vivo*.

Foi a partir dos estudos na biblioteca doméstica para a preparação dessas aulas que foi se desenhando o que mais tarde se converteria no projeto de pesquisa, derivado de um conjunto de mais de 40 vídeos apenas sobre o tema *Artes ao Vivo*. O próprio processo rendeu dois livros, uma segunda edição revista (Agra 2022b) e a conclusão do projeto de pesquisa que eu iniciara em 2017 e que se transformou em um livro, lançado no ano em que escrevo esse texto (Agra 2022a). O isolamento da pandemia, portanto, é o segundo marco importante, pois é dessas investigações que resultam algumas das posições que apresento aqui.

No decorrer do processo, descobri algo que o teórico estadunidense Philip Auslander chama de *liveness* (Auslander 2006; 2008), termo difícil de traduzir para o português. “Vivacidade” seria o mais próximo, mas tem um sentido em nossa língua que não é propriamente aquele apontado pelo autor. Há, em inglês, a expressão *liveness check*, próxima ao que

costumamos chamar de “prova de vida”. Não fosse uma palavra esquisita, talvez a tradução provável seria “vivacidade”, pois se trata de uma qualidade do que está existindo, em presença, e não propriamente um atributo de uma pessoa “vivaz”.

A despeito da transmissão remota, essa possibilidade de encontros e reencontros foi decisiva para que eu pudesse experimentar *feedbacks* contínuos sobre o que eu estava elaborando, ao falar para um público abstrato, mas presente, esforçando-me por realizar um discurso claro e objetivo. Devo dizer que essa circunstância se modificou quando, tempos depois, precisei dar aulas “fechadas”, exclusivas para os alunos do Cecult e, portanto, precisando me ater aos limites do programa pedagógico.

As palestras para as quais fui convidado passaram a utilizar as mesmas ferramentas remotas, me obrigando a pensar no próprio processo que eu vivia nesse momento. Desse modo, duas reflexões se tornaram prementes: como realizar um trabalho de artista da performance nesse contexto, considerando, inclusive, experimentos já antigos e pioneiros, como o *Corpos Informáticos*, grupo que conheci pela primeira vez ainda nos anos 90 e que tem vasta história com esse uso; e, ao mesmo tempo, que impacto isso poderia ter nas reflexões dos Estudos da Performance em geral, considerando que até mesmo um teatro vital, como o *Oficina*, fizera um experimento – a meu ver, até hoje, o mais interessante – no teatro *online*, ou “remoto”, justamente com a anti-peça de Flávio de Carvalho *Bailado do Deus Morto*. Dessas questões entrelaçadas, emergiram ainda outras, relacionadas ao próprio ofício de professor e às dimensões do aprendizado feito através dessa nova e improvisada forma.

Ao mesmo tempo, o trinômio Ensino/Pesquisa/Extensão, que é uma qualidade do Ensino Público – e supostamente também do privado, mas que na realidade não acontece –, representa um desafio que poderia ser respondido de forma original naquele contexto. É dessa forma que compreendi estar diante da chance de entrelaçar essas instâncias, produzindo conteúdos em um projeto de extensão, conteúdos do Ensino, organicamente articulados com a Pesquisa. Ou seja, vi nessa situação a possibilidade de um círculo virtuoso de retroalimentação, que tem sido o motor do trabalho do qual esse texto é parte narrativa. Em outras Universidades públicas, aliás, existem experimentos semelhantes, o que demonstra que a questão aqui não é de originalidade ou “novidade”.

Para concluir esse tópico, após terminar os conteúdos de História e Teoria das Artes ao Vivo, passei a transmitir os outros que ministrei em 2019, de História e Teoria das Artes do Espetáculo, fechando, dessa forma, um conjunto que me permitiu partir para a segunda etapa, na qual por ora

me encontro, de transcrição e reelaboração escrita desses textos orais, a fim de convertê-los em livro.

GENEALOGIA DO CONCEITO DE ESPETÁCULO

Como disse acima, uma primeira parte do trabalho consiste em levantar a origem da concepção de espetáculo enquanto denominação produtiva, e de como foi se formando e definindo, ao longo da história da arte europeia, um certo modelo artístico da presença, exportado e imposto a partir das invasões coloniais e que forja o entendimento definitivo do que ocidentalmente se entende como cena, teatro, presença etc. A premissa é de que a noção de “espetáculo” não é uma noção intuitiva. No Brasil e em algumas outras partes do mundo, essa noção, porém, é tida como um designador natural para todas as formas cênicas além daquelas que, sob uma circunstância dada, tornam-se incluídas nessa categoria.

Espetáculo é um termo que tem, por assim dizer, funcionalidade garantida. Sua imprecisão não é da mesma natureza do termo “performance”, mais regionalizado e propenso a designar o mesmo que “teatro” em alguns lugares onde se consagrou como denominação preferencial. No Brasil, aliás, o termo “espetáculo” tem uma quase total homologia a “teatro”, funcionando como seu sinônimo popular e imediato. Ao mesmo tempo, parece-me que o termo se configura com aquele uso típico de quem se pretende conhecedor do tema.

Termos como “peça” ou “função”, ou são antigos e estão em desuso, ou não pertencem ao vocabulário de prestígio. Para não entrar em considerações que seriam da ordem da Sociolinguística, o que não é meu propósito aqui, limito-me a constatar a Pragmática consensual do termo, raramente evocando algo que não seja a própria atividade do Teatro ou do que também chamamos “show” (abrasileirando o termo anglo-saxão) e, muito esporadicamente, as formulações de Guy Debord formulou em relação à “sociedade do espetáculo” (Debord 2007).

Nesse sentido, busquei percorrer o que chamamos genericamente de “História do Teatro” para entender como essa noção de espetáculo emerge. O que a pesquisa me trouxe, até agora, foram algumas coisas interessantes. Primeiro, perceber o caráter profundamente ritual do que se convencionou chamar “teatro” grego, uma atividade cívico-religiosa, centrada em torno do exercício da “tragédia”. Na Idade Média temos um outro tipo de “arranjo” cênico-alegórico, no qual não há, propriamente, a ideia de “personagem”. Essa é uma noção que irá se consolidar na transição para o Renascimento, cujo centro principal é, evidentemente, o arquétipo fundamental de todas as personagens: Hamlet.

A convergência do Renascimento com os processos de expansão colonial para além da Europa construirá um fenômeno que toma a sua forma mais violenta a partir da transição para o Barroco europeu. No período neoclássico, junto à consolidação de um início de burguesia nacional, um modelo teatral derivado da tradição renascentista se estabelece, reivindicando suposta origem greco-romana, espreado-se pelos centros de influência da riqueza na ainda Colônia brasileira sob a forma de Casas de Ópera.

Somente na segunda metade do século XIX é que, em consonância com o que se passava nas principais capitais europeias, o contexto brasileiro buscará imitar a consolidação daquilo que Christophe Charle irá chamar de “Sociedade do Espetáculo” (Charle 2012). O termo, porém, nada tem a ver com as ideias de Guy Debord, apesar de ser a mesma denominação. Para Charle, trata-se do fenômeno sociológico da consolidação do teatro como principal entretenimento na era da Revolução Industrial, bem como sua progressiva elitização, patrocinada pela emergente burguesia, ávida por um entretenimento que sepultasse as práticas artísticas palacianas prevalentes no ambiente estético do continente durante séculos. Após a liberação dos museus e bibliotecas, tornados bens públicos, subtraídos que foram do privilégio real, o teatro passa por uma transformação, descrita por Charle em minúcia, com números e estatísticas, nas principais capitais onde esse *business* prosperou: Londres, Paris, Berlim e Viena, com eventuais remissões a outras, incluindo até o Rio de Janeiro do início do século XX.

A partir de então se cristalizam as formas que, em acordo com o senso comum, entendemos como teatro, isto é, que têm, no uso corrente, sua representação “colada” à de espetáculo. “Teatro” passa a ser um termo no qual estão implicadas situações como a prática de comprar ingresso, localizar-se em uma plateia como espectador, comportar-se de determinada forma, que prevê a mínima interferência na atividade do ator; além de inserir essa atividade artística dentro das práticas de uma vida noturna e mundana, facilitada pelo desenvolvimento das técnicas de iluminação nas cidades (luz a gás e elétrica). Trata-se, do ponto de vista de Charle, de um fenômeno social que a princípio abriga um imenso número de pessoas (plateias de 3 mil espectadores, por exemplo), e depois vai se elitizando e reduzindo até as proporções que conhecemos, com 200 ou menos espectadores. Como disse antes, esse próspero negócio irá enfrentar dificuldades com o surgimento de formas de entretenimento baratas que concorrem com ele, das quais a mais notória é, certamente, o cinematógrafo.

A partir do início do século XX, tempo das vanguardas históricas, desenvolve-se o que, em certa medida, pode ser considerado até mesmo um contra-teatro, no qual elementos do espetáculo são usados para anular seus propósitos. Desde o desnudamento da cena, proposto por Artaud, até

as experiências desconstrutoras de Picabia ou Satie, passando pelas avançadas propostas das vanguardas russas dos anos 10 e 20 com Meyerhold ou a FEKS (Fábrica dos Atores Excêntricos), para citar rapidamente alguns exemplos, põem-se em questão as formas teatrais tradicionais. O panorama desses eventos foi objeto de uma *Teoria do Drama Moderno*, trabalho essencial do professor alemão Peter Szondi (Szondi 2001), cujo discípulo, Hans-Thies Lehmann, na década de 1990 do século XX, ousa contestar seu mestre com a ideia de um *Teatro pós-dramático* (Lehman 2007).

Antes da crise identificada por Lehman, Guy Debord ainda realiza, em 1960, o grande questionamento sobre o espetáculo num contexto muito mais amplo que, como sabemos, o vê como uma estratégia perversa que transforma toda a sociedade de consumo e sustenta a capitalização da vida por meio do entretenimento. Assinalo apenas estes dois pontos pois são, nesse caso, e para meus propósitos, apenas marcos de um percurso, desdobrados na prática pedagógica quando essa “linha do tempo” orienta o fluxo do curso que já mencionei. De qualquer modo, nesse percurso ainda costumo incluir o “espectador emancipado” de Rancière (Rancière 2010) como parte de um conjunto de indagações sobre o funcionamento da linguagem teatral nos termos burgueses, que, como visto, foi assim consolidada.³

PRESENÇA - ARTES AO VIVO - UMA OUTRA NARRATIVA

Como a discussão principal que proponho nessa linha do tempo das “artes do espetáculo” seria a sua própria genealogia, era preciso, agora, pensar: o que se põe no lugar daquilo que ora declina? Para responder a essa pergunta, recorro ao deslocamento proposto por Hans-Ulrich Gumbrecht em sua formulação sobre a *Produção de Presença*, livro cujo subtítulo é *O que o sentido não consegue transmitir* (Gumbrecht 2010), e que expressa a questão que move todo o seu estudo e que pode ser sumarizada na distinção que propõe entre as Sociedades do Sentido (ou da Interpretação) e as Sociedades da Presença. Juntamente com Luís Costa Lima, de quem é amigo, Gumbrecht, organizou durante muitos anos uma série de colóquios em torno do tema “Materialidades”, como um contraponto às formas de construção dos eventos de ciências humanas que nos anos 1980 exacerbaram o uso de artefatos mentais totalmente conduzidos em um plano metafísico e distanciados dos aspectos imanentes das coisas analisadas

3. Sempre me perguntam sobre a ausência da teoria do “distanciamento”, de Brecht, nesse contexto. É um autor que também aparece, mas matizado pelos experimentos de seu contemporâneo Piscator. Houve outras experiências latino-americanas relativamente concomitantes, com efeitos mais suspensores da tradicional ilusão, como a breve incursão do *Bailado do Deus Morto*, de Flávio de Carvalho, no Brasil dos anos 1930. De todo o modo, Brecht mantém-se estritamente dentro do jogo teatral costumeiro, mesmo em suas peças didáticas.

(no caso de Gumbrecht e Costa Lima, a Literatura, principalmente). Em um desses colóquios, ocorrido na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), no Rio de Janeiro, discorrendo sobre a questão da presença, Gumbrecht recebeu a sugestão do então estudante - hoje professor da própria UERJ -, João César de Castro Rocha, a qual seria decisiva para formular adequadamente o que pretendia.

A ideia de produção de presença também tem me servido para pensar como a construímos em um contexto como o brasileiro, dentre vários outros também “produtores de presença”. Somos, nos termos de Gumbrecht, um exemplo dessas sociedades da presença, nas quais as formas tradicionais de elaboração dela, mediada por regras e fixada em comportamentos definidos em torno da noção de espetáculo, são constantemente violadas. Mais: muito embora possamos considerar que o embrião do espetacular se desenvolve entre nós através do processo colonizador, via catequese jesuítica - como é narrado nas histórias canônicas do teatro brasileiro -, não é possível supor que a sociedade da presença tenha surgido daí, sendo antes algo que existia como tal e foi gradativamente e violentamente substituída pela sociedade do sentido e da interpretação, sendo esta a expressão dos privilégios letrados dos que detinham o poder colonial.

É natural que para entender isso não bastaria um autor como Gumbrecht, que bem fornece a crítica à metafísica ocidental. Daí a necessidade de recorrer a outro que considerasse a dimensão pré-colonial e a construção de uma *Metafísica Canibal*, título de um dos livros de Eduardo Viveiros de Castro, ao qual recorro também nas formulações de seu mais famoso volume, *A inconstância da alma selvagem*, além da série de entrevistas publicadas pela Editora Azougue, organizadas por Ricardo Stutzman em 2008 (Viveiros de Castro 2008; 2010; 2012).

As investigações de Viveiros de Castro e Manuela Carneiro da Cunha, que conduziram à formulação de um “perspectivismo ameríndio”, tornam-se importantes nesse contexto por se relacionarem a um deslocamento das concepções relativas ao corpo e à presença, tendo esses termos sentidos por vezes opostos aos atribuídos pelo colonizador. Mais do que isso, nas entrevistas citadas, Viveiros de Castro assevera diversas vezes a conexão entre o que propõe e a recuperação da Antropofagia tal como o fez Oswald de Andrade em 1928, no contexto do Modernismo brasileiro, depois, retomando-a nos anos 1950, em termos também filosóficos.

Nesse ponto, a leitura minuciosa do Manifesto Antropófago proposta por Beatriz Azevedo (Azevedo 2018) foi de especial importância. Através dessa leitura pude tomar contato com um texto chave de Viveiros de Castro e Manuela Carneiro da Cunha (1985) sobre o sentido da vingança entre os tupinambás, o qual me confirmou a intenção que, a partir do antropólogo

carioca, me animava no sentido de entender a Antropofagia (os rituais e a formulação oswaldiana) como ideias fundamentais para compreender a produção de presença pré-colonial e a violência representada por sua extinção através da catequese e da repressão às práticas de poligamia, nomadismo, antropofagia ritual, desconhecimento da noção de propriedade e outras demais, inconcebíveis dentro do imaginário cristão do colonizador. Disso desdobra-se outra pesquisa, que desenvolvo atualmente no PEPG em Estudos do Contemporâneo nas Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF), em torno das relações entre Antropofagia e Decolonialidade, o que, em si, já constitui outro caminho de estudos.

Mesmo sem fazer referência à Antropofagia, à incorporação das virtudes do inimigo e seu caráter ritual, a discussão de Gumbrecht no estudo citado tem muita relação com essa mesma prática de incorporação,⁴ de transformar a diferença em corporeidade. Nisso é que se constitui a “metafísica canibal”, na qual “humanos são todos”. O perspectivismo ameríndio, portanto, é uma ideia guia desse trabalho.

Diante disso, me foi possível propor uma alternativa à já descrita “Linha do Tempo do espetáculo”, e que chamo, então, de “linha do tempo das artes ao vivo”, inicialmente situada antes do projeto colonial, e que passa por ele em sua condição de representante do Renascimento nas terras recém-invasadas, para então percorrer o mesmo caminho histórico, marcando nele divergências e desvios.

Essa linha se inicia a partir do pressuposto da sociedade da presença de Gumbrecht, e se complementa prosseguindo pela Antropofagia de Oswald de Andrade e os escritos de Viveiros de Castro, no cotejo das narrativas de viajantes da época e a análise dos Antropólogos. A fonte dos textos de viajantes há de reaparecer no momento pós-invasão, na transição do Barroco para o Neoclassicismo brasileiro, muito fixado em uma forma subjacente, conhecida como “Arcadismo”, de decidida inspiração francesa. Nesse período decididamente confuso e marcado por extrema violência, com extermínios de indígenas e uso de mão de obra escravizada trazida da África, prospera uma economia de extrativismo absoluto das riquezas e acirram-se contradições que criam reclamos de desprovincianização, com encenações talvez ainda precárias de textos teatrais medievais, misturadas ao que Affonso Ávila chamou de “vocaçãõ para a festa” e que, seguindo as pegadas propostas pelo estudioso mineiro do Barroco,

4. Contrariamente a uma crítica que recusa o termo “incorporação” por entendê-lo demasiadamente atado a um sentido religioso, insisto nesse mesmo termo, sob o argumento de que a incorporação é um ato de assimilar algo que pertence a um outro e que pode, dentro da crença religiosa, ser inclusive uma potência espiritual, o que não contradita a perspectiva de assimilar a diferença e assim dar-lhe outra forma. Trata-se sempre, aliás, de dar corpo e, portanto, produzir presença, que é o que interessa nas sociedades que só compreendem o sentido e a interpretação a partir de uma corporalidade, materialmente sensível.

afirma ser este um dos grandes traços singularizantes não só da cultura brasileira como de todo o continente centro-sul-americano.

A Festa dissolve, muitas vezes, a imposição de um *modus operandi* artístico oficial, mesclando formas de presença de outras ordens e proveniências, aquelas de exaltação do poder colonial, misturadas a outras representativas dos povos subalternizados (tradições de origem africana e ameríndia). O primeiro modelo ainda é uma exaltação classicista derivada do Renascimento, mas que, filtrada pela catequese e atendendo aos seus propósitos, recupera modos de proceder teatral da Idade Média, repertório principal dos Jesuítas. Desse modo, o primeiro grande evento de teatro Renascentista é a própria primeira missa, narrada nas cartas de Caminha e, posteriormente, já dentro do espírito de estado-nação, elevada a cromo fundante da história oficial. No começo colonial funda-se uma espécie de *erklärung* cristã, que busca catequizar com base em formas artísticas eruditas como o teatro e a música. Mas sucede-se a isso o extermínio puro e simples e, desde o sistema de Capitânicas, o desenvolvimento de uma elite que, em fins do século XVIII, sente os reclamos de independência também como esforços “civilizatórios” em um país que seria povoado por “bugres”. Nesse ambiente confuso e contraditório, as encenações de Ópera ganham relevo na dimensão social da elite, mas competem, nas ruas, com as diversas formas populares que vão se mesclando e se recriando.

No século XIX, vão me interessar justamente aquelas formas que contrariam o que Luís Costa Lima chama de “controle do imaginário” (Lima 1991;2013), e busco, então, a referência de uma arte ao vivo que enfrenta normas teatrais vigentes, como é o caso do dramaturgo gaúcho Qorpo Santo. Não somente ele, mas vários outros naufragaram em um ambiente que não percebia diferenças.

No começo do século XX, antes de chegar ao Modernismo propriamente dito, já aponto a dissidência que dele representa, a meu ver, a Antropofagia oswaldiana, ao mesmo tempo em que, com base em relatos e pesquisas do início do século, procuro demonstrar de que modo há a consolidação de uma arte ao vivo, realizada principalmente em metrópoles como o Rio de Janeiro, tendência justificada por ser esta a antiga capital da República, no feitio de um *show business* que já prepara o declínio da hegemonia do teatro em favor de inúmeras formas de entretenimento como o circo, o cinematógrafo, diversões eletrificadas e música ao vivo, muita música ao vivo.

Muito embora os festivais da Semana de Arte Moderna de São Paulo, em fevereiro de 1922, tenham sido ao vivo, não há uma percepção popular do evento, uma vez que, no terreno do espetáculo popular, negros e mulheres já ditavam novas formas de comportamento. Há uma outra narrativa,

portanto, sobre o que poderíamos entender do que seriam artes ao vivo e que põe em marcha um processo que hoje percebemos que escapa das formas espetaculares tradicionais no Brasil.

REFERÊNCIAS

- Agra, Lucio and Donasci, Otavio 2006 (R)entrer dans le vif de l'art/(Re)viewing Live Art *Parachute* 116 10_11_12 2004
- Agra, Lucio. 2015. Apontamentos para uma historiografia da performance no Brasil. *Revista Arte da Cena*, vol. 1, no. 2: 35-50.
- Agra, Lucio. 2022a. *A síntese imprevista – arte de invenção no Brasil dos anos 60 e 70*. Curitiba: Medusa.
- Agra, Lucio. 2022b. *Décio Pignatari: vida noosfera*. São Paulo: Educ.
- Almeida Prato, Décio. 1993. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva.
- Andrade, Oswald de. 2011. A utopia antropofágica. In *Obras completas Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo.
- Auslander, Philip. 2000. Liveness, Mediatization, and Intermedial Performance. *Degrés – Revue de synthèse à orientation sémiologique*, no. 101.
- Auslander, Philip. 2006. The performativity of performance documentation. *PAJ – A Journal of Performance and Art*, vol. 28, no. 3: 1-10.
- Auslander, Philip. 2008. *Liveness: performance in a mediatized culture*. New York: Routledge.
- Ávila, Affonso. 1994. *O lúdico e as projeções do mundo barroco I: uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos lucos*. São Paulo: Perspectiva.
- Ávila, Affonso. 1994. *O lúdico e as projeções do mundo barroco II: aurea idade da aurea terra*. São Paulo: Perspectiva.
- Ávila, Affonso. 1978. *O teatro em Minas Gerais: séculos XVIII e XIX*. Ouro Preto: Secretaria Municipal de Turismo e Cultura.
- Azevedo, Beatriz. 2018. *Antropofagia: Palimpsesto Selvagem*. São Paulo: SESI-SP.
- Charle, Christophe. 2012. *A gênese da sociedade do espetáculo: Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Cohen, Renato. 1989. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva.
- Cohen, Renato. 1998. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva.
- Debord, Guy. 2007. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2010. *Produção de presença – o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Lehmann, Hans-Thies. 2007. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Lima, Luiz Costa. 1991. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco.

- Lima, Luiz Costa. 2013. *Frestas – a teorização em um país periférico*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Rancière, Jacques. 2010. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Szondi, Peter. 2001. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Viveiros de Castro, Eduardo e Manuela Carneiro da Cunha. 1986. Vingança e temporalidade – os tupinambás. *Anuário Antropológico*, vol. 10, no. 1: 57-78.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2008. *Encontros – Eduardo Viveiros de Castro, org.* Renato Stuzman. Rio de Janeiro: Azougue.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2010. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2012. *Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac & Naify.

Lucio Agra é professor, ensaísta, pesquisador, artista. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC SP é professor da UFRB (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia), no Cecult (Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas). Tem artigos publicados em diversas revistas e livros (coletâneas) e quatro livros, sendo os mais recentes “Décio Pignatari - vida noosfera” (2a ed Educ Editora da PUC SP), e A síntese imprevista - arte e invenção no Brasil dos anos 60/70 (Ed. Medusa, 2022) <https://www.youtube.com/c/LucioAgra-arteavivo> lucioagra@ufrb.edu.br

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 16/02/2023
Reapresentado em: 04/04/2023
Aprovado em: 14/04/2023