ARTE E CIDADE:
mediação e estética do encontro no espetáculo *Otro*[1]

Fernando do Nascimento Gonçalves[2]
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo

O presente trabalho analisa o espetáculo teatral *Otro*, do Coletivo Improviso, do Rio de Janeiro. Por meio de descrição do espetáculo, busca-se discutir nele a produção de dinâmicas relacionais que metabolizam diferentes linguagens artísticas, mídias e vivências no cotidiano para construir uma rede sígnica que trata da experiência de alteridade. O objetivo é investigar o caráter singular de alguns trabalhos contemporâneos de arte que parecem funcionar como dispositivos produtores de encontros e de mediações criadoras. O argumento dessa abordagem baseia-se na teoria ator-rede de Bruno Latour e propõe pensar esses trabalhos como práticas comunicativas que promovem importantes investigações acerca da experiência social e de nossos modos de vida na atualidade.

Palavras-chave

Comunicação; arte contemporânea; cidade; subjetividade; redes.

[1] Trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.
[2] Professor da Faculdade de Comunicação Social e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UERJ.

Create PDF with GO2PDF for free, if you wish to remove this line, click here to buy Virtual PDF Printer

Arte e dinâmicas relacionais nos espaços urbanos

"A pureza é um mito"
Helio Oiticica

O presente trabalho faz parte de uma pesquisa[3] que aborda sociabilidades e processos comunicativos em trabalhos de arte onde se discutem diferentes dimensões da experiência urbana. O interesse por este tipo de questão passa pelo entendimento de que certos processos criativos contemporâneos investigam e descrevem nossos modos de existência, revelando as complexas operações que os produzem.

Ao mesmo tempo, interessa à pesquisa investigar uma importante característica dessas obras e processos criativos: seu caráter relacional. É da natureza desse tipo de trabalho reunir, conectar e transformar diversos elementos – pessoas, situações, discursos, lugares, imagens, experiências de vida, tecnologias etc – e produzir com elas uma rede sígnica com forte poder de afetação. É essa capacidade de mediar pessoas e coisas que lhes confere um estatuto de dispositivo relacional ou de produção de relações.

O fato de um número expressivo de artistas realizarem obras que discutem modos de vida em sociedade por meio desses dispositivos relacionais me faz considerar trabalhos como *Otro* não apenas como um espetáculo, mas também como uma poderosa máquina estética, que nos apresenta fragmentos de processos coletivos que são mobilizados para então serem reprocessados, nos afetando também em sua grande rede de efeitos criadores.

A intenção deste *paper* é, portanto, introduzir essas questões no campo dos estudos da comunicação e das culturas urbanas a partir da análise dessa recente criação do Coletivo Improviso, no Rio de Janeiro. Com base na descrição do espetáculo, a partir de minha experiência como espectador, tentarei evidenciar que o trabalho constitui ele próprio uma operação de mediação na qual artistas, anônimos, formas expressivas, tecnologias e lugares são mobilizados para tratar da experiência social de alteridade.

Essa abordagem, que atravessará todo o texto, se fundamenta teoricamente na "sociologia do ator-rede" de Bruno Latour (2006), segundo a qual o social não pode ser explicado apenas por seus traços, mas pelas conexões que os produzem. O *socius* como rede seria o lugar por excelência das mediações entre indivíduos e coisas, tudo o que é capaz de deixar traço ou de produzir efeitos onde se apresente e que Latour chamou de atores humanos e não-humanos (pessoas, saberes, objetos, instituições, contextos, lugares).

[3] Iniciada no final de 2009 no Programa de Pós-graduação em Comunicação da UERJ, com apoio da Faperj e do CNPq.

Create PDF with GO2PDF for free, if you wish to remove this line, click here to buy Virtual PDF Printer

Segundo Latour, o melhor que se tem a fazer para entender os fenômenos sociais é seguir os atores envolvidos neles através das redes em que eles se transportam e descrevê-los em seus contextos ou enredos. Portanto, o interesse em discutir o espetáculo neste fórum vem primeiramente da intenção de evidenciar o quanto, na experiência urbana, discursos, tecnologias e vivências individuais ou coletivas estão interligados, afetando-nos e afetando-se permanentemente. E em segundo lugar, vem do desejo de mostrar que a arte pode ser pensada como prática de comunicação e funcionar como dispositivo que conecta e transforma esses conjuntos. Além da arte, a trajetória do Improviso, os modos de construção do espetáculo e minhas análises são também atores que elenquei para contar essa história sobre redes que conectam comunicação, arte e espaços urbanos.

O Coletivo Improviso e a experimentação relacional

O Coletivo Improviso foi criado em 1998 pelo diretor e ator Enrique Diaz, com a proposta de realizar um trabalho de criação teatral forjado no cruzamento de diversas linguagens e tradições artísticas. O resultado são espetáculos que desacomodam as fronteiras entre teatro, dança, performance e vídeo-arte e criam uma cena densa e vibrante, que encanta e ao mesmo tempo instiga. O grupo é formado por artistas de diferentes *backgrounds*, o que favorece esse choque que desconforta. Mas não é tudo.

Tendo estudado com a diretora teatral americana Anne Bogart em 2001, em Nova York, Diaz traria em sua bagagem uma rara qualidade que desenvolveria mais tarde no grupo: uma curiosa técnica de improvisação aliada a um incrível rigor cênico. *Viewpoints*[4] é uma técnica originária da dança, baseada nos princípios da emergência e da interlocução: são jogos de improviso que partem do que alguém está fazendo em determinado lugar ou circunstância para gerar outras situações dialógicas. Por exemplo, pegar um ônibus, descer no terceiro sinal, encontrar a quinta pessoa de blusa vermelha e fazer uma pergunta.

Mas não são só a interdisciplinaridade e as técnicas que caracterizam o grupo e seus processos criativos. O Improviso inscreve-se num tipo de prática e produção artísticas cuja marca é a organização colaborativa e coletiva. O grupo não é uma companhia, como frisou quase um mês

[4] Segundo Alex Cassal, os *viewpoints* foram originalmente desenvolvidos nos anos 70 pela coreógrafa Mary Overlie, no contexto da dança pós-moderna norte-americana ligada ao Judson Church, e depois foram adaptados para o teatro pelas diretoras teatrais Anne Bogart e Tina Landau. Os *viewpoints* são princípios de tempo e espaço que orientam a improvisação. São nove, dividos em duas categorias: Tempo (Tempo, Duração, Resposta Cinestésica e Repetição) e Espaço (Forma, Gesto, Arquitetura, Relação Espacial e Topografia).

Create PDF with GO2PDF for free, if you wish to remove this line, click here to buy Virtual PDF Printer

depois, em entrevista[5], Alex Cassal, assistente de direção do espetáculo. É um coletivo, ou seja, um grupo formado por artistas não necessariamente fixos, vindos de outros grupos ou companhias e que se unem para realizar um projeto específico por um tempo determinado. Os coletivos podem também ser compostos por elementos mais ou menos permanentes, mas sua marca é exatamente a lógica do laço frouxo e da rede. Seu funcionamento se dá num regime de contrato flexível, que se distancia de formatos associativos rígidos e busca conjurar a cristalização de uma linguagem e de um modo operativo únicos. O que parece ser importante para esses grupos é justamente seu modo de funcionamento[6], onde noções como "adesão" e "engajamento" se tornam mais flexíveis, pois o princípio da afinidade e do laço frouxo são considerados elementos que podem ser acionados taticamente conforme a natureza de cada projeto.

Como diversos outros grupos artísticos, o Improviso vai explorar a cultura urbana, seus signos e tensões para produzir trabalhos que afetam nossas sensibilidades e visões de mundo. Mas o que importa aqui é perceber como essa forma de organização pode introduzir uma novidade: a produção de obras que apontam para outra concepção de arte e mesmo de fruição. Uma prática outra que requer um outro olhar.

Para a realização do projeto *Otro* foi assim. Três residências artísticas[7] durante os últimos três meses de 2009 para iniciar o processo de criação do espetáculo[8]. O elenco já estava praticamente definido, mas mesmo assim, cerca de 20 artistas foram convidados para participar do processo. Segundo Diaz, "uma maneira de multiplicar as perspectivas". A partir dos exercícios dos *viewpoints*, situações iam surgindo nos encontros entre os próprios artistas e entre estes e pessoas anônimas na cidade. Algumas dessas situações iriam integrar o espetáculo, como a da travessia das barcas Rio-Niterói, como veremos mais adiante.

Daí para frente tudo foi muito rápido. Durante os primeiros meses de 2010, aconteceram os ensaios e, ao mesmo tempo, as vivências na rua, filmagens e edições. Nesse meio tempo, alguns dos artistas participaram também de outros projetos. Outros viajaram. Mas no fim, tudo deu incrivelmente certo e *Otro* estreou no dia 30 de abril de 2010 no Espaço Cultural Sérgio Porto, um dos locais dedicados às produções experimentais de arte contemporânea no Rio.

[5] Realizada em 01de junho, na livraria Prefácio, no Rio. Cassal foi fundamental para contextualizar e esclarecer alguns pontos sobre o Coletivo Improviso, o processo criativo do espetáculo e sobre algumas cenas. Cedeu gentilmente o texto da peça, o que permitiu completar minhas anotações de campo. Registro também que a entrevista não teria talvez sido possível sem a mediação de Bia Morgado, amiga e membro do nosso grupo de estudos "arte, subjetividade e mediações socioténicas", hoje aluna do mestrado em comunicação na UFRJ.

[6] Esse modelo já foi analisado no caso de coletivos que mesclam arte e ativismo nos espaços públicos. Cf. Gonçalves, Fernando. "Poéticas políticas, políticas poéticas: comunicação e sociabilidade nos coletivos artísticos brasileiros". In Revista E-Compós, vol 13, n.1, 2010. Disponível online: http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/459/428.

[7] As residências de artistas são uma forma de apoio e incentivo ao desenvolvimento de projetos artísticos, comumente através de bolsas. Seu objetivo é desenvolver trocas de experiências e conhecimentos entre artistas que ficam juntos por um determinado período e realizam seus próprios projetos ou ações em comum.

[8] A idéia do espetáculo começou ele próprio a partir de uma residência que Enrique Diaz e Cristina Moura, diretores da peça, fizeram em 2008 no Projeto École dês Maîtres, idealizado por Franco Quadri em Udine, Itália.

Create PDF with GO2PDF for free, if you wish to remove this line, click here to buy Virtual PDF Printer

Em cena, o *Otro*

Sábado, 8 de maio, 20h. Noite de estréia do espetáculo. Convidei um professor e amigo da UFF para assistir comigo. Quando cheguei ao Sérgio Porto, Fernando já estava lá. Ambos estávamos ansiosos para assistir o novo espetáculo dirigido por Enrique Diaz e Cristina Moura, mas não tínhamos muita noção do que iríamos ver, além da cola óbvia do título da peça.

O lugar é pequeno, mas charmoso. Dentro do prédio, mais gente. Muitos aguardavam na fila, na esperança de alguma desistência. Os ingressos tinham esgotado. Na pequena antesala que dava para o local do espetáculo, mais gente se espremia. Alguns conversavam sentados nas poucas mesas do café, outros em pé mesmo, rindo, reencontrando amigos. Clima descontraído e levemente sofisticado do mundo da arte. De repente, vejo a Paula, aluna do mestrado, com o marido. Ficamos todos juntos.

Entramos. Não havia palco, nem cortina. Mas ouvia-se música tocada por alguns dos atores, com ajuda de laptops e alguns instrumentos. Sentamos na terceira fileira, à direita. A cena era quase minimalista: no centro, uma enorme tela branca de cinema. O piso era uma espécie de adesivo azul quadriculado. Do lado direito, um outro piso adesivado me fez pensar em ladrilhos brancos com pequenos losangos pretos nas bordas. Alguns atores estavam de pé, encostados contra as paredes da sala. Outros sentavam pelos cantos, embalados discretamente pela música. Nas laterais, havia algumas cadeiras e mesas de alumínio, dessas que encontramos em cafés. À direita da sala, ao fundo, via-se uma estante com objetos e uma lousa com um trecho de algum recado ou poema escrito com giz. No chão, um aparelho de som antigo com pequenas caixas de áudio, um vaso de planta, um ventilador e um carrinho de controle remoto completavam o cenário.

De repente, Denise vem sozinha para o centro da cena e dispara: “Aqui há uma praia, do outro lado há uma outra cidade. À esquerda há uma ponte grande, um aeroporto, uma barca atravessando, um avião descendo. Atrás de mim há uma ciclovia. É outro lugar. É uma montanha, um sol batendo de frente, o vento e o mar lá embaixo. É dentro. Uma escrivaninha, com computador, um caderno, canetinhas. Uma prateleira alta com cinco livros, um armário pesado. Uma mesa. Um móvel pequeno com porta-retratos. Ali na frente há uma poltrona e no centro há uma mesa redonda, duas cadeiras. E a porta, bem aqui. Não, é aqui, neste teatro, nesta sala, com este chão azul, este fundo, esta luz, esta temperatura estranha, com vocês, comigo e com ela. Com ela e com o outro. Ela agora sou eu. E o outro vai ser ele”.

Denise desenha tudo no ar com palavras e gestos graciosos, mas precisos. Um quarto onde dorme um casal. Uma briga na véspera. Ela, a mulher, acorda, toma café e sai. “Ele”, continua Denise, “acorda, suspira e volta a dormir. Ela pega um ônibus (...), desce na esquina, atravessa a

Create PDF with GO2PDF for free, if you wish to remove this line, click here to buy Virtual PDF Printer

rua, passa pelo portão e entra pela porta do teatro, depois entra na sala vazia, pega uma cadeira e se senta". Ali. Aqui. Conosco. Ela agora é Denise, a mulher. Ele, o outro, acorda, dá falta dela e resolve telefonar. Ela desligara o telefone. Ele vai pra janela e pensa no dia em que se conheceram. Viu que tinha que ir atrás dela. "Pega um ônibus, desce na esquina, atravessa a rua e parou no portão. E ela aqui, pensando, pensando, pensando. E ele ali fora, ansioso, nervoso, ele queria correr, ele queria se lançar, ele queria abraçar, ele queria falar, ele queria..." De repente, entra a música *I got you under my skin,* de Frank Sinatra. Denise então se vira contra a platéia. Entrava em cena o *Otro*.

Conjunto de 14 "histórias" - fragmentos da vivência de situações cotidianas no Rio -, o espetáculo revela de certa forma a trajetória de sua própria construção. A começar pelos exercícios de *viewpoints*, que incluíam, além das improvisações intramuros, saídas na rua que se tornaram inspiração ou material para o espetáculo. Curioso perceber como na apresentação dessas situações como a da abertura da peça, ficção e realidade não se opõe, mas brincam como faces de uma mesma moeda. São encenações vividas que não perdem sua potência. Memórias de encontros. Afetos. Troca e partilha de intensidades com muitos "outros". Entre eles mesmos. E entre eles e nós.

O espetáculo é dinâmico. As histórias se sucediam rápida, mas sutilmente, cada qual com um pequeno número de artistas. Uma cena engrenava na outra e eles entravam e saíam sem que se sentisse uma quebra no espetáculo. Na verdade, ninguém aparecia ou desaparecia. Todos estavam ali, visíveis, nas laterais, mas ao mesmo tempo, os que estavam em cena roubavam de tal forma a atenção que permitiam que os demais se eclipsassem. Algumas vezes, porém, outras cenas também eram desenvolvidas paralelamente, o que não nos permitia focar em uma só.

Depois que Denise nos deu as costas, Enrique, Felipe, Renato e Cristina entram em cena e fazem uma espécie de jogo da verdade, onde era preciso responder de pronto, sem pensar. Perguntas feitas de chofre, que geravam respostas rápidas, ensaiadas ou improvisadas, com tiradas de efeito, sempre hilárias. Mas não eram apenas respostas que surgiam. Surgia também um pouco do outro que cada um era ou queria ser naquele jogo de comunicação. Comunicação como produção de sentido, não necessariamente como um "por em comum". "Por em relação" seria mais justo. Produção de sentidos.

De repente, entra em cena Daniela. Usando o mesmo tratamento narrativo de Denise, ela se coloca ao mesmo tempo como personagem e atriz para narrar uma história que, dessa vez, acontece na travessia das barcas Rio-Niterói. Como muitas das cenas do espetáculo, a história das barcas surgiu de um dos exercícios realizados pelo grupo, as "saídas".

Create PDF with GO2PDF for free, if you wish to remove this line, click here to buy Virtual PDF Printer

As saídas são exercícios de *viewpoints* em que se propõem vivências em espaços públicos, uma espécie de jogo de improviso em situações reais envolvendo anônimos. Nesse caso, Daniela, Felipe e Renato conceberam a seguinte ação: Felipe e Daniela seriam namorados. Daniela estaria em Niterói e Felipe iria fazer a travessia de barca para encontrá-la. Renato iria fazer o registro em vídeo. Só que Felipe teria que ir de olhos vendados e pedir para alguém acompanhá-lo. Os três preparam um cartaz que diz: "Eu preciso atravessar a Baía de Guanabara para fazer uma surpresa para a mulher que eu amo. Alguém pode me ajudar?" E nesse jogo que embaralha ficção e realidade, o encontro acontece.

Agora é lá, no teatro. Os três estão juntos em cena e narram cada um uma parte da vivência. Uma mulher decide acompanhar Felipe. Wanda. Ela o guia para dentro da barca, eles se sentam e conversam. Renato segue os dois e os filma, mas tem apenas 12 minutos de fita. Renato conta que Wanda é atenciosa. Diz que eles não se conhecem, mas que se alguém os visse poderia pensar que está levando um amigo ou um irmão ao hospital. Por sua vez, Felipe conta sua experiência direta com Wanda, lembrando detalhes como o perfume dela, sua dedicação, seu toque delicado, mas decidido. Conta que rapidamente se estabeleceu uma inusitada "intimidade" entre eles, dessas que só há entre estranhos. Wanda pergunta se pode ficar com o cartaz pra mostrar para o marido, Carlos. Conta que se conheceram numa barraca de cachorro-quente no bairro de Ingá, dez anos atrás. Foi amor à primeira vista, diz. Depois Wanda começa a descrever a viagem para Felipe. Nisso, Felipe tenta encontrar uma foto de Daniela dentro de um caderno para mostrar à Wanda. Não acha. Passa o caderno para ela, que começa a fazer comentários sobre a personalidade de Felipe, com base na leitura que diz saber fazer da letra das pessoas. Wanda então lê Felipe e pede para escrever uma mensagem para Daniela quando chegarem.

No telão, atrás dos três, cenas do vídeo gravado por Renato recriam a ambiência do encontro, mostrando momentos na barca e também em Niterói, pelo olhar de Daniela: "Um cara carregando aqueles garrafões de água mineral, assobiando; um policial militar de óculos escuros, com ar meio perdido, olhando para trás; um vendedor ambulante de rabo-de-cavalo, camisa azul e tênis dourado, oferecendo raquetes de eletrocutar mosquito. Pára um ônibus escolar e 20 crianças uniformizadas saem em direção à plataforma da barca, gritando, com seus lanchinhos".

Daniela diz que está nervosa. Ela e a outra Daniela. Diz que não sabe se ela deve ficar. Finalmente, diz que vê Felipe com uma mulher de cabelo curto encaracolado, seios grandes, vestido de alcinha. Decide não ficar. E vai embora.

Create PDF with GO2PDF for free, if you wish to remove this line, click here to buy Virtual PDF Printer

O artista como etnógrafo?

Nesse e em outros momentos do espetáculo, o exercício de produção de encontros que inspira a criação faz lembrar em certa medida o trabalho de campo do antropólogo, mais precisamente as cenas de encontro do tipo malinowskiano, quando o etnógrafo vai em busca da alteridade para descrevê-la. E essa curiosa semelhança de procedimentos de pesquisa baseada no trabalho de campo não passou despercebida nem na antropologia nem na arte.

Na antropologia, desde os anos 80, autores seminais como James Clifford, Fred Myers e George Marcus consideram os trabalhos de arte como lugar de observação e de atuação do antropólogo. Um lugar de onde se pode inclusive questionar a própria prática da etnografia (Marcus in Barbosa et al, 2009) como método e como processo de invenção da alteridade.

Marcus, por exemplo, defende justamente que certas práticas de "pesquisa" em arte em muito se assemelham à pesquisa etnográfica e fazem parte de processos coletivos complexos que têm como produtos finais filme ou espetáculo (Marcus in Barbosa et al, 2009). Mas as análises de Marcus logo mostrariam que há diferenças de objetivo nessas pesquisas. No caso de *Otro*, por exemplo, ocorre de fato a produção de situações de encontro. Contudo, o objetivo não parece ser descrevê-lo ou interpretá-lo, como na antropologia, mas apresentá-lo como questão.

Na arte também essa semelhança é percebida, mas de forma mais tensa. Em seu artigo "O artista como etnógrafo?", publicado no livro organizado por Marcus e Myers (1995), o pesquisador e historiador da arte americano Hal Foster irá fazer um importante questionamento dessa relação entre arte e antropologia. Foster critica com fina ironia a "pretensão etnográfica" presente em certos trabalhos artísticos contemporâneos, como os que hoje conhecemos como *community art* e *site specific*. Para Foster, em muitos desses trabalhos (ele fala aqui basicamente dos anos 80 e 90), o que se produz muitas vezes é uma idealização ou uma espetacularização do outro, que é rapidamente capturado seja em função dos interesses de uma arte dita "socialmente engajada" (que vai explorar temáticas como pobreza, exclusão e poder), seja de uma arte que atua por projetos sob encomenda para museus, galerias ou programas governamentais. Tanto em uma quanto na outra situação, o que se costuma produzir aí, para Foster, é a exaltação de uma alteridade que se tornaria exótica e que simplificaria as relações com o outro. Mas e se a experiência da pesquisa de campo para o artista servisse não para inventar o outro, mas para apresentá-lo? E se o artista quisesse fazer outra coisa com o outro?

Curiosamente, Marcus vai responder a esse artigo de Foster anos depois ao participar de um seminário promovido em 2003 pela Tate Modern, em Londres, que tratava exatamente do tema "Trabalhos de campo: diálogos entre arte e antropologia". Marcus afirma que o trabalho de

Create PDF with GO2PDF for free, if you wish to remove this line, click here to buy Virtual PDF Printer

pesquisa feito por certos artistas hoje em torno das experiências urbanas, das instituições e das próprias condições de produção de arte remete ao que ele chamou de formas de "etnografia multisituada". São trabalhos de campo que "trazem em justaposição lugares que demonstram algumas conexões ou relações e o significado cultural que levam sobre um mundo ou mundos em mudança" (Marcus in Barbosa et al, 2009, p. 20).

Para Marcus, essas obras implicariam uma investigação sobre encontros que se dão para além de uma cena geograficamente localizada como as das etnografias clássicas. Encontros que ocorrem em contextos que remetem a conjuntos complexos de relações e a situações espaço-temporais diversos e concomitantes, mas que fazem parte de uma mesma cena de encontro. Desafio, segundo ele, mais para os antropólogos do que para os artistas, que situam a experiência do encontro num outro nível. Marcus perguntou-se então o que esta relação representaria para eles.

Em sua análise, Marcus percebeu algo crucial e que ressoa na discussão que tento fazer sobre o espetáculo *Otro* (e que eu de certa forma já intuíra no meu próprio trabalho de campo no espetáculo): em primeiro lugar, que a etnografia não seria apenas um método de descrição convencional, mas uma forma de intervenção. Em segundo lugar, que para os artistas, diferentemente do que para os antropólogos, o que se busca no encontro não é a reflexividade etnográfica, mas a produção de uma poética que tem um efeito estético reflexivo e crítico. O que os artistas desenvolvem em suas cenas de encontro seria algo que Marcus descreveu como uma "intuição reflexiva", onde o objetivo não é a representação (etnográfica ou cênica), mas a re-apresentação do encontro para produzir um efeito estético e propor uma discussão sobre determinado tema. No caso em questão, a experiência da alteridade. A "saída" como trabalho de campo parece estar imbuído desse caráter de pesquisa-intervenção, que implica uma intenção de dar a ver as redes de relações que constituem essa experiência com o outro.

É o que parece acontecer na cena da barca e também em diversas outras. Em uma delas, como a da Taquara, resultante de mais uma experiência de encontro. O objetivo dessa vez não é apenas ilustrar o processo criativo do qual emergem as situações do espetáculo. É justamente evidenciar o material do qual ele é feito, procedimento que funciona também como metáfora para o tratamento dado, no trabalho, à própria experiência de alteridade.

A cena da Taquara começa como mais um jogo de improviso entre os atores, perguntas do tipo "e se" e "ou se". Dentre as várias situações que vão sendo propostas, uma vai ao poucos se destacando. Um homem está bêbado num bar, rosto escondido sob o braço, onde aparece o nome "Kátia" tatuado. O bar vai fechar e eles perguntam se o homem quer ajuda, se quer que liguem pra alguém. O homem diz que pode ser para qualquer um menos a Kátia. E se alguém desse dinheiro

Create PDF with GO2PDF for free, if you wish to remove this line, click here to buy Virtual PDF Printer

para ele ou o pusesse num taxi para o bairro da Taquara, onde mora? Ou se nada disso acontecesse ele acabasse assaltado e nu na rua?

A história teria acontecido de fato e teria provocado uma "saída" do grupo, com objetivo de pegar um ônibus e ir para um lugar que fosse descohecido para eles. Eles teriam pego o contato do homem e tentado marcar um encontro na Taquara, zona oeste do Rio.

Enrique e Renato entram então em cena. Ambos estão na Taquara. No telão aparecem cenas do bairro. Enrique diz: "a gente chegou na Taquara e ele não estava lá. E a gente resolveu que qualquer pessoa sentada numa mesa de bar serviria. Mesmo sem tatuagem. Mesmo sem Kátia. Que eu teria por ele a mesma curiosidade, o mesmo interesse. Eu cheguei no bar e ele estava bebendo ali, eu propus um jogo, como um Quizz, onde ele falasse sobre o que ele imagina de mim sem me conhecer, o que ele projeta do que ele consegue ler à primeira vista". E o jogo, que lembra muito os trabalhos da artista francesa Sophie Calle[9], começou ali mesmo, no bar Bigben, próximo ao centro da Taquara.

Na cena, Enrique faz as falas dele mesmo e as do homem. Felipe faz comentários da conversa dos dois. A fala de Enrique encarnando o outro é em segunda pessoa. Segundo o homem (na voz do próprio Enrique), Enrique tinha um jeito de morador da Zona Sul e de quem estava pela primeira vez na Taquara. Mas tinha também cara de alguém que não tinha nascido no Brasil, talvez em algum lugar como Chile ou Argentina (Diaz é de origem peruana). Aos poucos, o homem fala também dele mesmo através da voz de Enrique, que passa a falar em inglês. É que o homem nascera na Taquara, mas morava em Houston, Texas. "Cem por cento brasileiro", dizia. Trocaram histórias de suas vidas na mesa do bar. No final, o homem termina por convidar Enrique para visitá-lo em Houston. Enrique, por sua vez, convida-o para visitá-lo em seu apartamento na zona sul do Rio. Nisso entra Thierry, o ator belga, e começa a falar em francês com o mesmo discurso de "minha casa é sua casa", no que é acompanhado por Enrique, falando em espanhol. A cena termina com os dois mais Renato falando a mesma coisa, cada um na "sua" língua.

A cena da Taquara, como tantas outras, mostra esse desejo de apresentar a alteridade sem querer necessariamente inventá-la. Como uma cena em que Enrique, vivendo "um dia comum", sai para tirar a segunda via da sua habilitação no DETRAN, antes de ir ao ensaio, e transforma a experiência em exercício de *viewpoint*. Em cena, ele diz que resolve conversar com as pessoas que encontra: "Um menino de rua me pede o dinheiro para o lanche, me diz que no Bob's é mais barato, eu pergunto seu nome, ele diz Weinden. Wellington? Wendein. Wanderley? Weinden, Weinden! Chego na Galeria Condor, penso que nenhum dia é comum. Penso que eu sou aquelas

[9] Analisei uma exposição da artista no começo de 2010, no Museu de Arte Moderna do Rio, onde essa estética do jogo é muito marcante. Cf. Gonçalves, Fernando. "Cuide de você: comunicação e estética relacional em Sophie Calle". In Anais da XIX da Compós. Rio de Janeiro, PUC-Rio, junho de 2010.

Create PDF with GO2PDF for free, if you wish to remove this line, click here to buy Virtual PDF Printer

pessoas trabalhando ali, os clientes, a luz fria por dentro das vitrines, os guardanapos, as esfihas, o espaço apertado dentro do balcão. Eu sou o dinheiro que passa de uma mão para a outra mão". Mais tarde, já no ensaio, relata as cenas observadas e situações vividas por ele, misturando-as às suas próprias reflexões e embaralhando também as personalidades e suas particularidades.

Nesse instante, surge no telão uma imagem que de certa forma sintetiza essas reflexões sobre a experiência da alteridade como experiência de auto-afetação de fluxos de elementos diversos. No telão aparece a imagem de uma espécie de vaca ou de bezerro de argila. A imagem, antes estática, de repente começa a diminuir lentamente. À medida que a figura diminui, outras imagens vão lentamente aparecendo a seu lado e vão formando entre si um mosaico. Por sua vez, o mosaico vai diminuindo e vai formando aos poucos outra figura, como a mostrar que todas as imagens na verdade fazem parte de um conjunto maior, que só consegue ser apreciado enquanto tal na medida do apequenamento contínuo de cada figura e de cada mosaico.

Metáfora da experiência da alteridade como rede, os conjuntos moventes projetados na grande tela falam mesmo dessa circulação de fluxos que nos afetam, constituindo-nos enquanto sujeitos e enquanto outro. Curiosamente, a cena final da peça, termina com a dança de shiva, dança da transformação, como a dizer que talvez o que é próprio desses encontros com o outro é justamente esse eterno movimento de afetação de fluxos de pessoas e coisas.

Obra de arte como dispositivo

Chama a atenção no *Otro* não apenas os modos de construção do espetáculo e sua abordagem. É marcante também seu vigor cênico e sua organicidade. Isso sugere que o espetáculo se estrutura a partir do conjunto forma x conteúdo e que é por meio desse conjunto que ele retira a intensidade de seu efeito estético e discursivo. Uma cena onde se pode observar isso é a das cadeiras.

Cristina está com Denise no palco. Com sua formação em dança, Cristina ensina à Denise a uma coreografia com a cadeira. Denise, atriz, tenta, meio desajeitada, repetir os movimentos de Cristina. Mais um jogo com a alteridade. A cada erro, Cristina, impaciente, a faz recomeçar, por muitas e muitas vezes e em tom ríspido. Até que Denise pega o jeito, o código e o saber que não é o dela, é do outro. Nesse momento, Denise, dançando, começa a contar a história de seu avô (dela ou de alguém?) que era russo e emigrou para Nova York. Ela então vai fazendo a coreografia e contando ao mesmo tempo como um dos filhos do imigrante, um marinheiro, teria vindo parar no Brasil e como ele, seu pai (dela ou de alguém?), teria lhe ensinado boas maneiras, a importância do amor etc. De repente, os demais atores vão entrando um por um na cena, cada um carregando um objeto (vaso, ventilador, outra cadeira, caixa de som) e vão se encaixando na coreografia, que vai

Create PDF with GO2PDF for free, if you wish to remove this line, click here to buy Virtual PDF Printer

aumentando. Os movimentos ritmados vão ganhando volume e intensidade. No auge da cena, vemos todos os artistas dançando ao mesmo tempo como em um musical, e Denise a cantar trechos de *All together now*, dos Beatlles.

A cena é hilária e inusitada. Mas o que chama a atenção não é tanto o forte efeito que produz, mas o modo como é produzido esse efeito. As cenas se sucedem em ritmo célere, mas sempre cadenciados, evidenciando que o rigor na interpretação e o timing perfeito são também condições para a qualidade do espetáculo, que está longe de ser improvisado em sua estrutura cênica. Fica claro nessa cena das cadeiras o que ela implica em termos de combinação formas expressivas para produção de uma cena que, além de ser um misto genial de dança, performance e musical, alia criatividade e rigor técnico. A cena evidencia assim um funcionamento maquínico que atravessa todo o espetáculo. Uma forma-organização que une, conecta e transforma tudo o que enreda para produzir curiosos e efeitos estéticos e discursivos.

Esse funcionamento parece ser sintetizado por meio da belíssima metáfora da cena do escâner. Nessa cena, Enrique aparece sozinho de pé no fundo do palco com um laptop a seus pés. A luz abaixa e sobe uma música instrumental bem suave. Ele se baixa sem dobrar as pernas e abre o laptop. Em sua tela, aparece a imagem de um pé descalço que se sobrepõe ao pé calçado de Enrique. Ele então pega o laptop e vai elevando-o lentamente. Nesse momento, o computador começa desnudá-lo como numa varredura de escâner: à medida que Enrique sobe o laptop com as mãos, os movimentos vão revelando na tela em sincronia perfeita as partes sem roupa de seu próprio. Quando chega à altura da cabeça, porém, já não é mais o rosto de Enrique que parece, mas o de Renato. Este então entra em cena, se aproxima de Enrique, lhe dá um beijo no rosto e toma seu lugar. Sai Enrique e entra Raquel por trás de Renato. Ela pega o laptop de suas mãos e, por trás dele, vai descendo-o lentamente. Só que o que aparece na tela já não é o corpo de Felipe, mas o dela, desnudo, da cabeça aos pés.

A cena encanta e arranca elogios da platéia. Encanta tanto por sua beleza plástica quanto pela beleza da metáfora que enseja uma série de reflexões, algumas das quais me fizeram repassar num *flash* as análises gofmanianas da representação do eu na vida cotidiana: na experiência do encontro, até que ponto é possível desvelar a si mesmo e o outro? Ou então perguntar o que é isso de que somos feitos. Intenções? Pedaços de nós, das coisas, do outro?

Essa profusão de efeitos estéticos e subjetivos que atravessa todo o espetáculo, resultante das mediações entre teatro, dança, performance, tecnologia, encontro com estranhos, situações do cotidiano e narrativas de alteridade, é que me permite abordar frontalmente seu aspecto maquínico de dispositivo.

Create PDF with GO2PDF for free, if you wish to remove this line, click here to buy Virtual PDF Printer

Como muitas produções contemporâneas, o *Otro* não deve ser visto apenas como mero espetáculo. Sua singularidade enquanto obra está em ser um dispositivo produtor de relações. Ele não se esgota, portanto, na fruição imediata enquanto trabalho de arte nem na construção de sua linguagem cênica. É, a um só tempo, dispositivo e rede com múltiplas combinações.

A noção de dispositivo e de rede vem se tornando muito recorrente para tratar de certas obras e práticas artísticas contemporâneas que se lançam em pesquisas que mobilizam diversos elementos (materiologias, questões, saberes, contextos, práticas e discursos sociais) sem, porém, situá-los no campo da representação. Anne-Marie Duguet, ao tratar das vídeo-instalações, por exemplo, fala do dispositivo não apenas como algo que caracterizaria certas obras contemporâneas, mas também como sintoma de mudanças na própria arte. Para a autora, certas práticas como a vídeo-instalação parecem desejar evidenciar no corpo da própria obra os sistemas que a constituem e que estão presentes também nas narrativas que apresentam. Ou seja, elas produzem narrativas evidenciando os modos da sua produção discursiva. É nesse momento que se torna importante para Duguet a noção de dispositivo.

Para a autora, o dispositivo seria ao mesmo tempo "máquina e maquinação", um sistema cujo objetivo é produzir efeitos específicos (Duguet in Maciel, 2009, p. 55). O dispositivo não seria um objeto ou uma organização técnica, e sim, uma organização que "maquina", ou seja, que articula "diferentes instâncias enunciadoras e figurativas e que incluem tanto situações institucionais quanto processos de percepção" (ibidem).

Nesse sentido, vejo o termo particularmente próximo da noção deleuziana de "agenciamento maquínico", inspirada em Foucault, mas que em Deleuze (1977) ganha um tom um pouco menos específico. Para Deleuze, a idéia de dispositivo remeteria à noção de "máquina técnica" ou "social", que para ele seria um conjunto de engrenagens conectivas que permitem a formalização de lógicas sociais e discursivas em torno das quais se organizam coisas, pessoas e ações. É com base nessa visão, inclusive, que vejo a obra de arte como dispositivo e também como "máquina estética", termo que usei para discutir trabalhos como os da artista americana Laurie Anderson[10] (Gonçalves, 2006) e que acredito também fazer sentido para analisar trabalhos do Coletivo Improviso, como *Otro*.

Essas "máquinas" com capacidade de fazer reverberar em nós seus efeitos criadores, muitas vezes engajando-nos e fazendo-nos criar também, é percebido por outros autores. Consuelo Lins, que atua na área do documentário, vê, por exemplo, a presença desse tipo de organização em trabalhos de artistas como a dupla suíço-brasileira Maurício Dias & Walter Riedweg (Lins, 2007) e

[10] Anderson ficou conhecida pelos usos inusitados que faz da tecnologia para contar fábulas contemporâneas sobre identidade, tempo, tecnologia e poder na cultura americana.

Create PDF with GO2PDF for free, if you wish to remove this line, click here to buy Virtual PDF Printer

também em certos trabalhos de Cao Guimarães, particularmente em "Rua de Mão Dupla" (Lins in Maciel, 2009). Lins percebe o trânsito que esses artistas fazem entre arte contemporânea e documentário para realizarem seus trabalhos sobre alteridade através do que ela chamou de "dispositivo relacional" (Lins, 2007). Ela mostra como para esses artistas a obra não se reduz nem ao suporte vídeo nem à linguagem do documentário, mas se constitui no cruzamento entre ambos. Finalmente, é também por seus diversos cruzamentos que vejo *Otro* fazer suas "maquinações" e funcionar como "máquina estética", dispositivo produtor de relações e de efeitos estéticos criadores.

Considerações finais

Nesse trabalho argumentei que o espetáculo *Otro* dá a ver formas de contaminação entre campos de saber e da arte, mecanismos que são usados para descrever processos de produção subjetiva como a experiência de alteridade. De fato, no espetáculo, modos de ser e de estar com o outro aparecem não só colados a pessoas, mas também a memórias, objetos, situações, lugares, discursos e práticas sociais. Nele, a mesma operação que mobiliza elementos tão distintos desarruma também fronteiras entre linguagens e formas expressivas para desarrumar nossa própria percepção do que seja arte e a experiência de alteridade. Encontros com estranhos, teatro, performance, dança e imagem são traduzidos no interior de um dispositivo que evidencia a matéria densa de que somos feitos e, no mesmo lance, nos inclui e transforma também.

Logo na primeira vez que assisti ao espetáculo tive a impressão de que estava diante de uma organização desse tipo e que era possível fazer reflexões importantes para o campo da comunicação. Como dispositivo, o espetáculo evidencia não só a construção de múltiplas narrativas, mas também as redes de sentidos nas quais a alteridade se inscreve como experiência social e não apenas individual. Por exemplo, a cidade como rede formada por atores humanos e não-humanos (serviços, espaços, transportes, bares, teatros, publicidade, celulares, laptops etc).

Assistindo o *Outro* foi possível perceber, por um lado, como a experiência da alteridade é discutida e apresentada. Distintas linguagens artísticas são convocadas e articuladas para dar conta da complexidade das redes de relações sociais e subjetivas que formam a experiência de alteridade. Por outro, como tentei evidenciar com a descrição de algumas cenas, é possível observar que a obra se realiza por meio de um processo onde o objeto alteridade emerge a partir de um híbrido que é, a um só tempo, investigação-intervenção artística, social e de comunicação. Daí a proposição de que muitas das obras e processos podem ser entendidos como máquinas estéticas, cujos "produtos" permitem traçar mapas de processos subjetivos de nosso presente.

Create PDF with GO2PDF for free, if you wish to remove this line, click here to buy Virtual PDF Printer

Na medida em que ausculta as experiências cotidianas - que nos constituem e transformam - e tomando ao mesmo tempo essas experiências como material para criação, a arte, como qualquer esfera do social, torna-se capaz de "capturar pedaços do caos em que vivemos em uma moldura", como dizem Deleuze e Guattari (1992, p.264). Ou seja, pode recortar pedaços de configurações da vida social para formar "imagens" sensíveis dessas configurações, retratos que permitem melhor compreender o estatuto de experiências como alteridade, perda, amor, felicidade e comunicação, dentre tantas outras, hoje.

Por isso mesmo, vejo *Otro* como fazendo parte desse movimento de captura sensível do social, particularmente de nossas formas de encontro e de ser "outro" hoje, no que isso tem de local e global, de humano e não-humano, de objetivo e subjetivo, de poético e de estético. O trabalho é uma das muitas entradas para observarmos e refletir sobre essas questões. Finalmente, *Otro* me pareceu um belo exemplo de dispositivo, onde a obra deixa de ser visto apenas como processo ou objeto para contemplação e passa a ser percebido também como conjunto heterogêneo de ações surgidas de operações de mediação e que, à medida que ocorrem, provocam outras tantas.

Referências bibliográficas

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____ *Kafka: por uma literatura menor.* Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DUGUET, Anne-Marie. *Dispositivos.* In Maciel, Kátia (Org.) Transcinemas. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

FOSTER, Hal. *The artist as ethnographer?* In: Marcus, George e Myers, Fred. The Traffic in Culture: refiguring Art and Anthropology. Berkeley: UCLA Press, 1995.

GONÇALVES, Fernando. *Fabulações Eletrônicas: poéticas da comunicação e da tecnologia em Laurie Anderson*. Rio de Janeiro: E-papers, 2006.

LATOUR, Bruno. *Changer de société, refaire de la sociologie*. Paris: La Découverte, 2006.

LINS, Consuelo (2007). *O documentário expandido de Maurício Dias e Walter Riedweg*. Vídeo Brasil, Festival Internacional de Arte Eletrônica. Disponível online: http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier028/apresenta.asp). Acesso em 28/09/09.

_____ *Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea*. In: Maciel, Kátia (Org.) Transcinemas. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

MARCUS, George. *A estética contemporânea do trabalho de campo na arte e na antropologia: experiências em colaboração e intervenção*. In: Barbosa, Andréa et all. (Orgs). Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos. Campinas: Papirus, 2009.

Create PDF with GO2PDF for free, if you wish to remove this line, click here to buy Virtual PDF Printer