

ARTISTAS CIDADÃOS NO SÉCULO XXI: EM BUSCA DE UMA PERSPECTIVA ECOLÓGICA¹

Baz Kershaw

Prefácio

O artigo que deu origem à parte principal deste texto foi primeiro apresentado em uma palestra de abertura dada em julho de 2005, na conferência anual da *International Federation of Theatre Research*, na Universidade de Maryland, nos EUA. O tópico da conferência era a noção de 'artista cidadão'. Eu abordei as políticas deste termo por meio de um aporte para pesquisa que desafia os binarismos comuns da formação do conhecimento: no Reino Unido isto é conhecido como 'prática como pesquisa'². A prática como pesquisa é um método que fundamentalmente questiona as distinções convencionais entre teoria e prática, ao colocar a prática da performance no centro do processo de pesquisa³. Então, os três exemplos deste artigo foram retirados das minhas próprias produções anteriores encenadas em diferentes décadas, para oferecer uma 'visão profunda' (em oposição à convencional 'visão geral' das palestras de abertura) de como alguns tipos de espetáculo politizado engajam-se com na questão cidadania.

Eu exploro as produções da perspectiva daqueles que estão envolvidos com a prática da performance, para expor a relevância das produções para o 'artista cidadão' em seus contextos sociais e históricos, em parte para sugerir como a performance ao vivo pode ser considerada como um fenômeno ecológico, complexamente engajada como um elemento integral para processos-chave de mudanças em seu meio ambiente. Portanto, minha apresentação objetiva, em parte, exemplificar o que chamo 'ecologia teatral', ao enfatizar, primordialmente de forma implícita, dois fatores. Primeiro que, *como uma performance*, uma palestra principal, especialmente quando apresentada em um teatro em funcionamento, está sujeita a algumas das mesmas forças que formatam as ecologias teatrais de modo geral. Em segundo lugar, que,

¹Tradução de Daniel Yencken e Maria Brigida de Miranda.

Agradecimentos: Eu sou muito grato a Frank Hildy e Janelle Reinelt pelo convite para apresentar este artigo, que forma o núcleo deste capítulo, na 2005 IFTR Annual Conference 'Citizen Artist: Theatre, Culture and Community' na University of Maryland, nos EUA. Sou igualmente grato a Christopher Balme e Meike Wagner por me convidarem a participar da excelente conferência anual International Promotions Programme in Performance and Media Studies, financiada pela UE, entre 2001 e 2005, e aos estudantes e funcionários por suas contribuições amigáveis e sempre estimulantes para a pesquisa.

²Os termos cognatos no Reino Unido são 'practice-based research' (pesquisa baseada na prática) e 'practice-led research' (pesquisa liderada pela prática).

³Entre 2000-2006 eu dirigi um projeto de pesquisa em prática como pesquisa. Veja o Website, PARIP: www.bris.ac.uk/parip/2005.htm (01.09.2006)

por meio de sua natureza como uma *performance*, minha apresentação poderia de forma homóloga demonstrar aspectos das produções originais que as fizeram especialmente relevantes para o pensamento sobre ‘o artista cidadão’ e a ‘ecologia teatral’. Assim, como a ‘participação da platéia’ foi crucial para os três exemplos de performance como pesquisa que eu analisei, então ela, também, deve ser central para os argumentos da minha palestra principal. Esta tática de ‘ecologia teatral’ objetiva colocar ênfase tanto nos aspectos performativos do texto da apresentação, quanto nas suas qualidades como artigo de pesquisa: um híbrido entre roteiro para performance e argumento acadêmico. Pretendo permanecer verdadeiro a este hibridismo, apresentado aqui em seu estilo original por meio da palavra falada, com ilustrações que indicam a estrutura para a participação da platéia, composta por centenas de conferencistas delegados.

O artigo IFTR foi apresentando subseqüentemente em uma versão mais informal na IPP *Summer Congress*, em agosto de 2005, no Johannes Gutenberg University, Mainz, Alemanha⁴. O congresso da IPP considerava que, ‘como ambos, conceito tradicional e fenômeno popular, a “matriz” pode ganhar um novo valor quando considerada à luz dos estudos da performance’. No argumento do artigo que segue abaixo, a ‘ecologia’ pode ser pensada como um termo equivalente à ‘matriz’, no sentido que uma matriz é ‘um lugar ou meio no qual alguma coisa é criada, produzida, ou desenvolvida’⁵. ‘Ecologia’ também carrega noções de um lugar ou um sistema, mas ela tem uma ênfase no *processo*, o qual falta à ‘matriz’. Então, nós podemos dizer que ecologia define um ‘sistema em processo’, enquanto ‘matriz’ indica ‘a estrutura de um sistema’. Mesmo assim, parte do meu método nas apresentações era construir uma matriz para a análise da idéia de artista cidadão, e suas implicações para os processos de performance, quando considerados de um ponto de vista ecológico. Para construir esta matriz na prática foi oferecido a cada um dos delegados na Conferência da IFTR e no Congresso da IPP uma boa folha de papel em branco de material reciclado, para usar como ‘participação da platéia’.

O aporte ecológico para o estudo da performance tem, cada vez mais, me levado a envolver o que eu chamo de uma ‘paradoxologia da performance’ como uma forma de tentar certificar que minha pesquisa reconhece todas as complexidades da performance. O artigo da conferência da IFTR/IPP mencionava paradoxologia porque, em relação à noção de ‘ecologia’, uma paradoxologia da performance pode ser melhor entendida como uma tentativa de consideração da multi-dimensionalidade e da fluida complexidade de um sistema de performance altamente desenvolvido. Ela pode ser caracterizada como um processo de investigação que objetiva ir além da análise binária, ao mesmo tempo que reconhece o poder do pensamento binário. Defendo que isto é especialmente pertinente para os estudos da performance e do teatro,

Artistas Cidadãos no Século XXI: Em Busca de uma Perspectiva... Baz Kershaw Dezembro 2008 - Nº 10

⁴Estabelecido em Mainz por Christopher Balme, o programa IPP oferece uma oportunidade rica para estudantes de pós-graduação participarem em ‘pesquisa interdisciplinar de doutorado em um nível internacionalmente competitivo nos campos de teatro, drama, performance, cinema, televisão, e novas mídias.’ Folheto do programa.

⁵*Shorter Oxford English Dictionary*, fifth edition (Oxford University Press, 2002), p. 1720.

porque o seu principal ‘objeto’, a própria performance ao vivo, é muitas vezes fundamentalmente paradoxal. Por exemplo, considere o seguinte paradoxo, cunhado por Eugene Ionesco, como um vetor conceitual fundamental dos estudos da performance: apenas o efêmero é de valor permanente⁶.

Com isso em mente, na conferência da IFTR Artista Cidadão, eu sorri para a platéia sentada na pelúcia-vermelha, no opulento conforto do auditório e iniciei os meus.

Comentários Introdutórios

O título ‘artista cidadão’ está predestinado a ocupar o nicho volátil nas culturas democráticas contemporâneas, onde artistas atraem o status que se encontra numa posição difícil em relação à maioria das noções de cidadania. Isto se dá, principalmente, porque a licença artística, seja ela aceita ou não por artistas em particular, dá acesso para um excesso que sempre ameaça desrespeitar a lei. E sem tal licença, o artista indiscutivelmente torna-se outra coisa: artesão, artífice, designer criador e assim por diante. Antes, na Bretanha ‘artista de comunidade’ era o termo mais próximo de ‘artista cidadão’, mas os artistas ‘de verdade’ costumeiramente zombavam deste termo, como sendo um substituto para ‘agente social de segunda classe’⁷. Mesmo os humildes tatuadores atraem mais respeito que isso. A evolução das democracias ocidentais oferece uma história imprecisa deste binômio cidadão/artista. Os cidadãos tornam-se comuns à medida que a franquia se estende, mas o artista mantém-se como uma criatura rarefeita; cidadãos devem ser criados, mas o artista nasce artista; os cidadãos têm direitos e deveres, enquanto o artista é um espírito livre planando acima da multidão de Joãos-cidadãos para reivindicar o título de gênio. Soaria estranho responder a questão ‘O que você faz?’ com ‘Ah eu sou apenas um artista comum.’

As atitudes populares em relação a Shakespeare medem o poder contínuo da mágica elevação do artista ‘de verdade’. Pense no panegírico nítido de Laurence Olivier sobre o Bardo ‘A coisa mais próxima na encarnação aos olhos de Deus’, disse ele⁸. Nem os artistas contemporâneos estão imunes, é claro. No ano passado, Nicole Kidman foi oficialmente decretada ‘Cidadã do Mundo’ pelas Nações Unidas pelo seu, hum, trabalho humanitário⁹. E como nós podemos ter certeza que George W. Bush *não* estava confundindo Shakespeare com Hitler quando ele disse: ‘As pessoas que são realmente muito esquisitas podem se colocar em posições delicadas e ter um tremendo impacto na história’¹⁰. Assim, o avanço global das democracias liberais no século XX não libertou a humanidade dos gênios. E sim, o capitalismo mais recente e a tecnologia digital espalharam a febril miragem de um estrelato brilhante nas texturas do dia-a-dia de bilhões de pessoas.

⁶Baz Kershaw, ‘Performance studies and Po-chang’s ox: steps to a paradoxology of performance’, *New Theatre Quarterly* XXII: 1 (February 2006); Baz Kershaw, *Theatre Ecology* (Cambridge University Press, a ser publicado).

⁷Su Braden, *Artists and People* (Londres: Routledge and Keegan Paul, 1978); Owen Kelly, *Community, Arts and the State: Storming the Citadels* (Londres: Comedia, 1984).

⁸Website, Wikipedia: http://en.wikiquote.org/wiki/William_Shakespeare (9.12.2006)

⁹Kidman recebeu o premio Sérgio Vieira de Mello Cidadão do Mundo da United Nations Correspondent Association em 2004.

¹⁰Website, Yahoo Answers: <http://answers.yahoo.com/question/index?qid=20061107080850A6rDoD>
Esta colocação é as vezes atribuída ao Vice-Presidente Al Gore.

¹¹Veja, por exemplo: Martin Banham (ed.), *The Cambridge Guide to Theatre*, Cambridge University Press, 1992; Dennis Kennedy (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, Vol 1 (Oxford University Press, 2003).

¹²Aproximadamente sete/oito vezes. Augusto Boal, *Legislative Theatre* trad. Adrian Jackson (Londres: Routledge, 1998), p. 46.

¹³Susan C. Haedicke e Tobin Nellhaus (eds), *Performing Democracy: International Perspectives on Community-Based Performance* (Ann Arbor: University of Michigan Press: 2001).

¹⁴Janelle Reinelt, 'Notes for a Radical Democratic Theatre: Productive Crises and the Challenge of Indeterminacy', em *Staging Resistance: Essays on Political Theatre*, eds Jeanne Collier e Jenny S. Spencer (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998).

¹⁵Helen Nicholson, *Applied Theatre: the Gift of Theatre* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005).

A despeito desta perigosa teia de sonhos, estudiosos do teatro contemporâneo (me incluo nisso), fizeram pouca coisa para reivindicar do 'cidadão' propósitos mais democráticos. Nossas enciclopédias e dicionários listam verbetes para os comédias de cidadãos (ou cidades) da Londres Jacobina e para o Teatro do Cidadão em Glasgow, mas, não mais que isso¹¹. Nas histórias de teatro padrão e da mesma forma, nas teorias contemporâneas de performance, o 'cidadão' geralmente atrai a atenção por sua ausência. Isto é quase tão verdadeiro para livros sobre teatro popular, radical, político e de comunidade. No livro *Legislative Theatre* de Augusto Boal, o termo 'cidadão' é pouco usado, e aparece na frase 'cidadão como artista' apenas uma vez. O que parece igualá-lo com 'espectador', um termo crucial no teatro do oprimido, mas cujas implicações não são discutidas¹². Na excelente coleção internacional de *Performing Democracy* existe apenas um ensaio que considera o 'cidadão' como um conceito significativo¹³. Há algumas poucas exceções que tratam a palavra seriamente, incluindo uma de nosso presidente atual¹⁴ – mas na maioria das vezes flutua incerta em um ocasional pensamento posterior à obra no firmamento dos estudos de teatro contemporâneo. Apenas muito recentemente o termo começou a receber uma atenção mais séria, pelo menos no Reino Unido, normalmente sob a bandeira do 'applied theatre'¹⁵. [teatro aplicado].

Eu vejo a febre de adulação a Shakespeare, a Kidman e às vidas deles como se fossem cenas conectadas a algo próximo da sublimação Freudiana. Então, eu discutirei o 'artista cidadão' como um resto do banquete global burguês das celebridades, estrelas e gênios. Isto permitirá considerar o 'artista cidadão' como um suplemento Derridiano especialmente provocador. O fato de que o 'cidadão' foi colocado nos estudos de teatro e performance às margens do teatro ecologia torna-o poderoso em ambos sentidos do 'suplemento', conforme Derrida. O seu exemplo famoso do fio-dental sugere seu perigoso potencial duplo: a tira de seda suplementar, vamos dizer, adiciona erotismo ao corpo ao tomar o lugar dos órgãos sexuais¹⁶. Da mesma forma, o 'artista cidadão' poderia adicionar um novo poder ao corpo político, mas teria ele de tomar o lugar do gênio para tal? Poderia essa ameaça explicar a falta de popularidade da palavra 'cidadão' nos estudos teatrais? Poderia o deslocamento do gênio expor as fronteiras inesperadas dos nossos principais regimes de pesquisa?

Trabalharei em busca de algumas respostas a estas questões considerando, também, o lugar do sublime no teatro e na performance. E como isto é sempre um elemento fugidio, eu oferecerei minhas próprias pesquisas criativas como um meio de estabelecer alguns objetivos para ele. Eu farei isso por meio de dois auto-retratos e meio de artistas como cidadãos, cada um moldado por significativas diferenças de foco e definição. Esqueça o artista

genial, ou a celebridade apresentada como honorária ‘cidadã do mundo’. Quais são os campos de força que entram em jogo quando o artista é colocado de várias formas como cidadão ecológico local, nacional e global?

Método

Alguns comentários sobre os métodos deste artigo estão ordenados abaixo.

Se ‘cidadão’ indica algum tipo de delimitação para a pesquisa teatral recente, como podemos evitar cair nas armadilhas comuns do método, ao nos aproximarmos de sua utilidade? Estou pensando, por exemplo, no observador determinando à força a natureza da coisa observada ou a questão da pesquisa inevitavelmente determinando respostas particulares. Eugene Ionesco fez uma tirada visceral e brilhante sobre as tais *recorrências*, quando ele disse: Descreva um círculo, acaricie suas costas e ele torna-se malévolo¹⁶. E não é um bom pensamento, você chutará o problema ao invés de acariciá-lo. Alguém precisa, vamos dizer, entrar no círculo do desejo e fazer cócegas em sua barriga, *então* talvez ele ronrone. A geometria de um paradigma emergente para a pesquisa em teatro pode nos ajudar nisso; no Reino Unido ele é chamado habitualmente de ‘prática como pesquisa’.

A prática como pesquisa objetiva um redimensionamento da teoria e prática nos estudos da performance. Então, *como uma performance*, esta palestra de abertura deve, por exemplo, tentar minar aquele binômio comum teoria/prática. E começarei por reconhecer que nossa posição pública como estudiosos nesta sociedade democrática assegura que aqui (*i.e. na conferência da IFTR no Kay Theatre, University of Maryland, USA, em 2005*) é um fórum, que em si mesmo é um exercício de cidadania, uma prática carregada com teoria. Eu tentarei evidenciar um pouco este fato por meio de minha performance. Então por favor, estejam preparados, meus amigos: assim como o privilégio da democracia envolve obrigações, eu os convidarei a atuarem coletivamente, além de darem ouvidos nesta manhã. Vamos começar agora:

Nós precisamos de uma simples **máquina de pensamento experimental** – uma matriz para pensar – para engajar os vários campos de força do ‘artista cidadão’¹⁸. Uma máquina requer três pessoas para construí-la, embora duas poderão conseguir também. Por gentileza, agrupem-se em equipes de três. Como um cuidadoso maestro de sinfonias, eu contarei para vocês (conto de dez para zero). Alguma dupla ou indivíduo ficou de fora? (Improvisado para ajudar os que ficaram de fora). Cada um de vocês deve já ter uma folha de papel verde, gentilmente oferecida pelos organizadores da conferência. Por favor, peguem suas canetas e desenhem um quadrado na folha, com as laterais de 10 centímetros, ou 4 polegadas de comprimento.

¹⁶Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, trad. Geoff Bennington e Ian McLeod (Chicago University Press, 1987), p. 57.

¹⁷Patrick Hughes e George Brecht, *Vicious Circles and Infinity: An Anthology of Paradoxes* (Harmondsworth: Penguin, 1978), p. 2. Todos os outros paradoxos citados desta fonte.

¹⁸Veja, por exemplo: Keith J. Holyoak e Paul Thagard, *Mental Leaps: Analogy in Creative Thought* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1995); Tamar Szabó Gendler, *Thought Experiment: On the Powers and Limits of Imaginary Cases* (Nova Iorque: Garland, 2000); Martin Cohen, *Wittgenstein’s Beetle and Other Classic Thought Experiments* (Oxford: Blackwell, 2005).

Urdimento

¹⁹Os delegados do IFTR tiveram dificuldade com este simples exercício geométrico - eu deveria ter pedido um *flip chart*. [Cavalete que funciona como suporte para papéis utilizados em álbum seriados ou para anotações realizadas ao longo do treinamento (substitui o quadro)].

Agora, dividam-no em nove quadrados menores, três a cada lado, como se você fosse jogar um jogo básico de computador, jogo da velha¹⁹. Numere as três folhas entre vocês: então uma pessoa tem o 'um', outra tem o 'dois', a terceira tem o 'três'. (Pauso e respondo as questões se necessário). Na Folha Um, fora da caixa escreva, por favor, 'Auto-Retrato do Artista Cidadão?' Na folha Dois escreva 'Campos de Força do Artista Cidadão'. Por favor, deixe a folha Três sem título por um momento, talvez coloque interrogações onde deveria ser o título. (*proponho questões de esclarecimento, se o parecem necessárias*). Parabéns, você acaba de construir uma estrutura matriz de programação para uma máquina de pensamento experimental democratizadora.

1

**AUTO-RETRATOS
DO ARTISTA CIDADÃO**

Reminiscência

2

**ARTISTA CIDADÃO
CAMPO DE FORÇA**

teatro	cultura	comunidade

Análise Racional

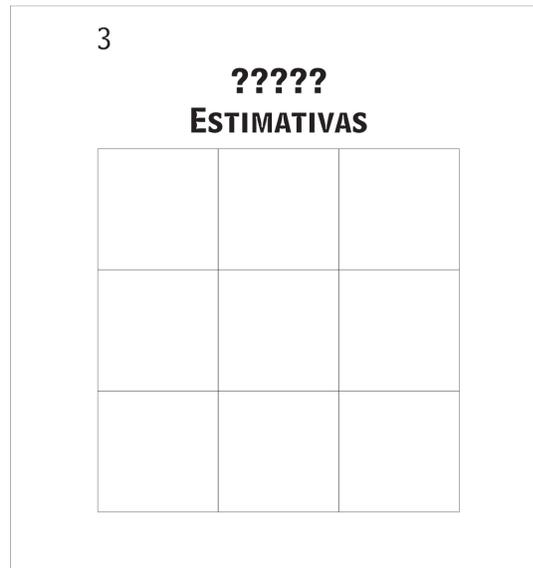


FIGURA 1. Primeira etapa na construção de uma matriz da máquina de pensamento experimental 'Artista Cidadão'.

As folhas correspondem aos meus principais tópicos e modos de dirigir nesta performance de abertura. Você pode anotar os modos nas suas folhas: Folha Um – reminiscência; folha Dois – Análise Racional; folha Três – estimativas. Então se você tem a folha Dois, você será o responsável pela Análise Racional, ok?. Para fazer funcionar a máquina, escreva nas lacunas de cima da folha Dois, as três palavras do título da conferência – teatro, cultura, comunidade – uma palavra por lacuna. Se você tem a folha Um, por favor, escreva nas três lacunas superiores: liberal, local, carnaval.

Eu preciso explicar que esta máquina é um substituto para toda uma apresentação de dança e canto em power-point. Assim vocês já estão engajados na subversão do hiper-real. E isso também economiza eletricidade, embora não muito. Compartilhar três folhas economiza em tinta e o papel é reciclado e reciclável. Nós já estamos envolvidos em um projeto de performance ecologicamente responsável aqui. Eu tentarei atingir ainda maiores economias de recursos ao carregar as suas máquinas de pensamento com o desvio da efemeridade de três, das minhas montagens passadas de práticas como pesquisas. Como uma performance de abertura, estas objetivaram posicionar as próprias platéias como participantes, tanto quanto como observadores e espectadores.

A propósito, essas economias ambientais resultam de um pensar sobre a performance como uma paradoxologia. Isto trata o paradoxo como o constitutivo de muitas performances. A performance do suplemento de

Derrida é profundamente paradoxal porque ela adiciona ao sujeito ao subtrair dele. Então, hoje eu espero que nós conservemos os recursos ao gastá-los ao mínimo, um tipo de economia chave minimalista. Por meio disto, eu espero que a efemeridade das minhas montagens passadas energizem a qualidade crucial da performance neste evento, qualidade brilhantemente expressa no paradoxo de Voltaire: o supérfluo, uma coisa muito necessária.

Então, por meio desta performance colaborativa nós estamos trabalhando em busca de uma perspectiva ecológica, ecologicamente construída sobre a idéia do artista cidadão nos estudos do teatro e performance. Isto envolverá uma visão do teatro em democracias, que no momento sofrem de uma séria falta do que os ecologistas chamam de retroalimentação negativa. A retroalimentação negativa é o sinal que um sistema envia para si próprio, em seu esforço para manter-se sustentável. Ignore a retroalimentação negativa e ela será substituída pela retroalimentação positiva, o que ao final levará o sistema ao colapso. Os sinais do aquecimento global são vistos pela maioria dos cientistas como uma retroalimentação negativa, possivelmente tornando-se positiva.

A retroalimentação negativa efetiva é normalmente paradoxal, neste sentido ela é crucial para a sobrevivência do sistema, ao ser um suplemento para o sistema. Se a retroalimentação negativa é efetiva, ela é também efêmera, porque é usada para a sobrevivência do sistema. A noção de ‘artista cidadão’ poderia operar como uma retroalimentação negativa efetiva para as políticas de teatro e performance nas democracias contemporâneas, mostrando-nos o que está faltando e o que precisa de atenção, provando assim a afirmação de Ionesco: apenas o efêmero tem valor duradouro.

Kenton Capers

Agora, de volta à construção do conteúdo da nossa máquina de pensamento experimental.

Lembrança número um. O primeiro auto-retrato do artista como cidadão.

A cidade de Exeter, em Devon, Inglaterra – 1975. ‘Será chamada A Peça: O Dia do Juízo Final [Doomsday Play]’, disse o diretor da companhia de teatro itinerante profissional. ‘ Nós iremos para cinco vilarejos por uma semana cada um, e nós vamos expor o problema – vocês sabem, pobreza rural, agentes imobiliários forçando as pessoas locais a mudarem-se, agências de correios fechando, cercas vivas destruídas pelos agronegócios capitalistas, vocês sabem, tudo isso. Vocês darão oficinas nas escolas, nos clubes de jovens, se eles tiverem um, no Instituto das Mulheres, com o Am Drams [esta é a

abreviação para Teatro Amador], até mesmo na igreja – existem radicais nas igrejas dos vilarejos. No sábado à noite, eles apresentarão uma peça usando documentos históricos, como vocês sabem, chamada O Dia do Juízo Final, porque as coisas eram definitivamente bem melhores naquela época do que agora. Que ironia, heim?’

Nossas palavras sobre o acontecido.

Quatro meses mais tarde, numa noite de sábado, eu fiquei de pé, nos fundos do Salão da Vila de Kenton, dez milhas ao sul de Exeter. Meu queixo caiu literalmente, como se fosse uma dobradiça frouxa, ao assistir ao último ato de um show de variedades chamado ‘Kenton Capers’. Kenton era a segunda das cinco vilas no projeto e já estava claro que a idéia do Dia do Juízo Final já havia praticamente fracassado. No palco, havia um trabalhador rural forte e encorpado chamado Roy diante de um salão tão cheio de gente, que seria provavelmente uma aglomeração ilegal. Havia famílias, casais jovens e idosos, adolescentes risonhas, um enxame de meninos vestidos iguais, crianças soltas engatinhando na ribalta, todos bastante animados com o evento, do tipo que há anos não acontecia na vila, como me disseram. Roy suava horrores à medida que ele repetia o seu grand finale – o ‘Danúbio Azul’ em dois pares de ossos – quatro vezes. Apenas para vocês terem uma vaga idéia.

(Demonstro o tocar o instrumento chamado ‘ossos’, com algumas barras).

Diferentemente de mim, Roy era um gênio quando se tratava de ossos. A sua técnica era precisa e fisicamente muitíssimo expressiva. Ambos pares de marfim tocavam a mesma batida à medida que ele lançava seus braços em círculos amplos e mantinha seus punhos fortes em giros precisos dos pulsos, para criar uma calistenia musical, que tinha todo seu corpo ondulando em respostas rítmicas em sincronia com o tempo da valsa. Já na quarta repetição, sua camisa engomada estava manchada, como a praia com as marcas da maré, por seu fabuloso esforço controlado.

Perto de mim, estava o diretor de teatro. Roy terminou a apresentação. Dez segundos de pausa e as pessoas da vila foram à loucura, urros e assovios e danças frenéticas terminaram em fortes abraços e grandes balões esbarravam-se no ar e o teto daquele velho salão de madeira do vilarejo parecia que iria flutuar com aquela explosão de alegria da vizinhança. O diretor virou-se para mim no alto do tumulto, aplaudindo entusiasticamente, mas seus olhos me fitavam, e naquela época eu já o conhecia suficiente bem para adivinhar o que ele estava pensando. Provavelmente alguma coisa como ‘Seu bastardo! Seu saco de merda! Você arruinou a pôrra do meu Dia do Juízo Final!’

Eu delinearei um pouco do contexto geral desta cena, como uma forma de reconstruir o meu velho ‘eu’ ligado a arte comunitária, como um ‘artista cidadão’. Kenton era uma vila dormitório, tão desconfortavelmente dividida entre os habitantes nativos, como o Roy, e os recém-chegados moradores de Exeter. A companhia, chamada Medium Fair, tinha uma reputação por fazer um teatro comunitário criativo em áreas rurais. ‘Kenton Capers’ tinha um formato de variedades, pois tantos os antigos como os novos moradores insistiam que qualquer pessoa que quisesse participar, deveria poder participar, sem exclusão. Os atores profissionais de Medium Fair não atuavam no trabalho, mas o trabalho tinha algumas cenas de documentário histórico que foram criadas com diferentes grupos do povoado.

Para os observadores de fora da vila, partes do material encenado poderiam parecer reacionárias – duas donas-de-casa, novas moradoras, com roupas sumárias cantando de forma provocativa ‘Tem um buraco no meu balde’, por exemplo. Para mim, parecia que as tensões entre os antigos e novos moradores estavam sendo mostradas por meio da encenação celebrativa. Assim, a estética aberta do carnaval era um processo ético passando por atitudes como viva-e-deixe-viver, na vida comunitária, uma aposta na coesão liberal democrática local²⁰.

²⁰Baz Kershaw, ‘Theatre Art and Community Action: the Achievement of Medium Fair’, *Theatre Quarterly* VII: 30 (Summer, 1978); Baz Kershaw, *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard* (Londres: Routledge, 1999), pp. 217-20.

²¹Raymond Williams, *Keywords: a Vocabulary of Culture and Society* (Londres: Fontana, 1976), p. 66.

²²Baz Kershaw, *The Politics of Performance: Radical Theatre as Community Intervention* (Londres: Routledge, 1992), pp. 67-75

²³Arts Council of Great Britain, *Sixth Annual Report, 1950-51* (Londres: Arts Council of Great Britain, 1951), p. 57.

A idéia da comunidade coesa estava viva e forte na Europa em meados da década de 1970. Um ano depois do ‘Danúbio Azul’ do Roy, Raymond Williams publicou *Keywords*, observando que ‘a comunidade’, ‘diferentemente de outros termos de organização social (estado, nação, sociedade, etc.)... nunca parece ser usada desfavoravelmente, e nunca lhe é dada uma oposição positiva ou termo que a distinga’²¹. Desde o início da década de 60, Williams e outros intelectuais dos estudos culturais fizeram uma cruzada para liberar a idéia de ‘cultura’ do privilégio dos intelectuais. Todos tinham o direito de afirmar a cultura como própria deles, porque eles a criaram. Eu estava feliz por facilitar os moradores das vilas em uma batalha teatral sob a dupla bandeira igualitária de comunidade e cultura.

Seguindo Bakhtin e outros, eu teorizava sobre a performance celebrativa como capaz de criar o empoderamento da vizinhança por meio do excesso carnavalesco. Mas, ela também era uma válvula de escape para difundir a dissidência²². Este era um dilema típico vivenciado por artistas ingleses de comunidade nos anos 70. Era definitivamente algo que valia a pena encarar, embora, ao canalizar as políticas culturais britânicas, que eram baseadas na democratização de uma cultura definida pelas tradições elitistas: para os radicais, o mote de financiamento das secretarias de cultura [Arts Council] da Grã-Bretanha ainda parecia ser ‘pouco, mas bom’²³. Eu pensava,

melhor uma cultura de-baixo-para-cima, contraditória, mas coesa no nível do local, do que aquela cultura nacional de-cima-para-baixo que ilusoriamente compartilha valores alheios.

Tal paixão anti-hegemônica era validada pela vertente cultural da Comissão Européia, o Conselho da Europa. Ao longo dos anos 70, ele defendia uma política de democracia cultural em toda Europa, na qual as ‘pessoas’ eram (a) assumidas como se potencialmente tão criativas quanto os grandes artistas da tradição, (b) habilitadas para os recursos, que as permitiriam fazer a sua própria cultura, e (c) prontas para um empoderamento que encorajaria a participação em uma política democrática rejuvenescida. Em suma, uma política para a criação de artistas cidadãos²⁴.

Estes eram campos de força ambientais formatando o projeto *Village Visit Weeks* [Semanas de Visitas à Vila]. Mas como seu desenrolar no projeto influenciou a mim e aos atores na reconfiguração democrática de cultura? Que tipo de artistas profissionais nós havíamos nos tornado? O termo que o Conselho Europeu preferia era ‘animateur’ [animador], o que implicava em ressurreição: artistas soprando vida para dentro da cultura da comunidade²⁵. Mas mesmo essa leve alusão aos poderes especiais, nos deixou desconfortáveis. Os pragmáticos artistas de comunidade britânicos preferiam chamar-se ‘facilitadores’. Esta diferença define o tipo de ecologia da performance da qual somos parte, uma na qual o sublime do carnaval atacou as sublimações dominantes do gênio, e na qual os artistas profissionais de comunidade – meus colegas e eu – nos tornaríamos redundantes pelo sucesso.

Para ver isso claramente, necessitamos um foco na apresentação de Roy do ‘Danubio Azul’ como sublime, já a nossa facilitação dela, e o resto do show, como um suplemento Derridiano. Como Roy produziu um evento tão fantástico? Nós devemos reconhecer a sua apresentação como um fenômeno paradoxal: como um relâmpago numa noite de verão, profundamente excepcional em sua cotidianidade, excessivo na sua efêmera necessidade. Este paradoxo fez isso, como toda arte poderosa, *simplesmente* sublime. Fora de sua comum singeleza (*Levanto os ossos para os delegados verem*) ela abriu um reino, nos termos desenvolvidos por Slavoj Žižek em sua releitura de Hegel, uma negatividade radical: um senso de que não há ‘nada’ além da fenomenalidade, além do campo da representação²⁶. Em outras palavras, o poder que pode vir com a fenomenalidade da representação em jogo na performance não tem uma fonte de origem e validade. O poder da apresentação de Roy estava, literalmente, nas suas mãos: elas não eram a *fonte* do sublime, elas *eram* o sublime.

²⁴J. A. Simpson, *Towards Cultural Democracy* (Strasbourg: Council of Europe, 1976)

²⁵Finn Jor, *The Demystification of Culture: Creativity and Animation* (Strasbourg: Council of Europe, 1976)

²⁶Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology* (Londres: Verso, 1989), p. 205.

Se aceitarmos isso, várias conseqüências maiores se seguirão a partir das ecologias da performance deste evento, para a idéia do ‘artista cidadão’. Primeiro, o mito do artista gênio desaparece; qualquer pessoa, dadas as circunstâncias certas, pode ser o produtor de tais poderes. Segundo, o significado exato desse poder para os moradores de Kenton cabia a eles determinar, na medida em que eles tinham coletivamente formado o ambiente imediato que permitiu a manifestação do sublime aparecer como uma força energizadora, positiva para a coesão. Terceiro, isto pode acontecer porque meus colegas e eu, como ‘artistas profissionais de comunidade’, facilitamos o sublime ao sermos um suplemento para os sistemas do evento.

Assim, nos termos de Derrida fomos o ‘fio-dental’ do ‘eroticismo’ do espetáculo. Ajudamos à manifestação dos seus poderes de democratizar a arte sublime, por tomar o lugar de quase-líderes comunitários na sua ecologia da performance. Isso foi o paradoxo de ser um artista profissional comunitário buscando a democracia cultural. Se o processo funcionou, viramos aparições poderosas – líderes transparentes, se preferir – na criação de artistas cidadãos. Mas isso só pode acontecer, porque as circunstâncias ambientais conduziram a isso. Estas incluíram a prontidão das pessoas de Kenton de *estarem* no evento, no qual fomos somente suplementos, simples facilitadores.

Eu já sugeri três, dos principais campos de força, na conjunção de circunstâncias culturais em Kenton em 1975, que modelaram tantos artistas cidadãos. Eles foram o liberalismo, o localismo e o carnavalesco: já indicados na Folha Um da sua máquina de pensamento.

E a Terceira Folha, a grade de Previsão Aproximada? Vamos deixar sem título, mas eu tenho uma palavra especial que vocês especialistas em Previsões Aproximadas poderiam colocar na primeira linha: ‘sublime’. Eu não tenho certeza, porém, em qual caixa isso deveria ser colocado. Deixo para vocês decidirem.

1

**AUTO-RETRATOS
DO ARTISTA CIDADÃO**

liberalismo	localismo	carnaval

Reminiscência



FIGURA 2. Segunda etapa na construção da matriz da máquina de pensamento experimental 'artista cidadão'.

Teatro de Reminiscência

Eu tentei sugerir homologias – princípios estruturais comuns – entre os diferentes tipos de campos de forças políticos, geográficos e estéticos que influenciam eventos de performance, como um meio de indicar como podem ser vistos ecologicamente. Ensaiei, brevemente, aquele método usando de novo uma outra reminiscência, no meu segundo auto-retrato como um artista cidadão.

Cidade de Honiton, em Devon, Inglaterra, 1982. Levou um tempo para repararmos que tínhamos realmente desenvolvido um novo gênero de performance, que chamamos de ‘teatro de reminiscência’. Não é de se surpreender, então, que o Departamento de Serviços Sociais do município tenha ficado inicialmente desconfiado de um: teatro participativo para idosos a beira da morte, em asilos do Governo Local. Era uma carta muito imprevisível para se jogar. Ainda assim, quatro anos mais tarde, a nossa companhia, *Fair Old Times* teve o projeto aprovado, com acesso para se apresentar em todos os asilos do município, um programa de treinamento para enfermeiras e outros assistentes e até mesmo algum apoio financeiro²⁷. Mais difícil ainda: fomos confiáveis o suficiente para lidar com alguns dos metais pesados da memória.

²⁷Gordon Langley e Baz Kershaw (eds), *Reminiscence Theatre – Dartington Theatre Papers, Series 4 No 6* (Dartington Theatre Papers, 1982)

A Primeira Guerra Mundial ainda era um tema muito delicado para este povo frágil dos asilos, com os seus andadores e perdas ainda relativamente recentes. Reunir os seus casos de guerra foi inspirador, mas profundamente assustador, então nós fizemos uma apresentação teatral de uma seleção, que basicamente ficava no limiar do potencial traumático – como uma cena sobre a mulher olhando atentamente para o mar, no topo de um despenhadeiro do sul de Devon, que acabou sendo uma espiã alemã disfarçada. O pobre homem foi enforcado mais tarde na Torre de Londres. Este fato, com frequência, estimulava discussões animadas nos nossos públicos sobre a sua veracidade e se tais informações deveriam tornar-se públicas em tempos de guerra. Isto, às vezes, tomava o rumo de conversas sobre a supressão de vozes específicas na sociedade contemporânea, por exemplo, aquelas dos idosos nos asilos – e mais histórias sobre a estranheza da guerra.

Se esta cena provocava uma energia forte, nós às vezes, seguiríamos com a história de um ex-diretor de escola. Um dos seus estudantes tinha sido premiado postumamente com a distinção militar mais alta, a *Victoria Cross*. Ele tinha salvo a vida de vários membros do seu regimento ao jogar-se sobre uma granada, que caiu na trincheira em que ele estava. O ato de nós recontarmos esta história concluiu com a música ‘*Pack up your troubles in your old kit bag*’ (coloque as suas dificuldades na sua velha mochila) que termina com ‘*and smile smile, smile*’ (e sorria, sorria, sorria) cantada lentamente através de uma antiga vitrola portátil. Nunca encenávamos aquilo se os assistentes não pudessem estar na sala. Em um asilo perto de Honiton, Devon Leste, quanto a música terminou, uma senhora muito velha falou em uma voz trêmula, mas clara, para todos escutarem: ‘Fizeram isso com meu Jack e ele nunca voltou. Que descansem na paz de Deus.’ Um assistente que estava perto engasgou e ficou tão pálido, que parecia que ia desmaiar.

Já havíamos visto alguns casos semelhantes. Aparentemente, aquelas foram as primeiras palavras que aquela senhora idosa falava desde que chegou ao asilo, um ou dois anos antes. Uma semana depois, a enfermeira chefe nos ligou, encantada com o que ela chamou de teatro de reminiscência. Ethel, abençoada seja, tinha umas boas estórias que talvez gostaríamos de ouvir. Uma

delas, era sobre uma mulher avistada no topo de um de despenhadeiro alemão, que na verdade, era um soldado-espião inglês disfarçado.

Apesar da evidência tão comum da perda de memória ou da demência, aquele momento em que Ethel ganhou de volta a sua voz foi sublime. Mas, de uma forma diferente da música do Roy em Kenton. Tinha uma qualidade inefável no seu tom de voz que, por alguns momentos trouxe uma quietude elétrica à sala, seguida pelo engasgar do enfermeiro assistente. Enquanto se cresceu da quebra de um período longo de silêncio, para falar sobre a morte violenta, também se ganhou poder dos mais amplos campos de força da Bretanha do início da década de oitenta. O espetáculo estava viajando em turnê quando teve início a Guerra das Malvinas, um evento que garantiu um segundo mandato para Margaret Thatcher, como primeira ministra, em 1983. Logo ela declarou que, ‘a sociedade não existia’²⁸. O individualismo radical, promovido pelo estilo de neo-conservadorismo Thatchiano, foi uma ameaça óbvia aos já fracos, especialmente se, como nossos contadores de histórias idosos, que eram dependentes diretamente do estado-nação.

Teorias emergentes da nação e de comunidade também reforçavam dúvidas sobre identidades coletivas. Os historiadores Eric Hobsbawm e Terence Ranger publicaram *The Invention of Tradition* (A Invenção das Tradições), em 1983, demonstrando que muitas marcas de nacionalidade, que parecem existir fora de tempo, são invenções do século dezenove²⁹. Em 1985, em *The Symbolic Construction of Community* (A Construção Simbólica da Comunidade) de Anthony Cohen o autor, argumentou que o processo de construir uma comunidade ‘continuamente transforma a realidade da diferença na aparência da similaridade... [unindo pessoas] na sua oposição, tanto uns aos outros, quanto aos de fora’³⁰. Aquela pequena palavra ‘aparência’ abre um espaço para discordância, justamente, no momento da coesão. Por outro lado, aponta a coerção que toda comunidade pode exercer.

Um foco nas vozes de grupos de indivíduos ‘oprimidos’ foi uma preocupação crescente dos grupos de teatro orientados para a comunidade na Bretanha durante este período³¹. Conseqüentemente, o nosso teatro de reminiscência visou produzir trocas altamente dialógicas entre atores, residentes e funcionários. Cada vez mais, os espetáculos apresentaram um convite aberto para a interrupção de seu fluxo, ao sugerir claramente que os residentes tinham o direito de fazer isso, dado o conhecimento superior deles do passado e o fato de que estávamos em um espaço que era, supostamente no mínimo, a ‘sua’ casa. O dialogismo do teatro de reminiscência significou resistência às condições de cuidado que estavam ficando profundamente opressivas à medida que o Governo conservador dos *Tory* (conservadores) restringia os recursos das autoridades locais. Estávamos lidando com a diminuição dos direitos de grupos marginalizados à autonomia digna, em uma nação democrática que passava por uma reconstrução rápida como uma bandeira do *laissez faire* internacional, neo-capitalista.

²⁸Margaret Thatcher, ‘Aids, education and the year 2000!’, entrevistada por Douglas Keay, *Woman’s Own* (30 Outubro 1987); Website – Margaret Thatcher Foundation: <http://www.margaretthatcher.org/speeches/displaydocument.asp?docid=106689> (10.12.2006)

²⁹Eric Hobsbawm e Terence Ranger (eds), *The Invention of Tradition* (Cambridge University Press, 1983).

³⁰Anthony Cohen P., *The Symbolic Construction of Community* (Chichester: Ellis Horwood, 1985), p. 31, ênfase minha; para uma extensão dos argumentos de Cohen, veja: Vered Amit e Nigel Rapport, *The Trouble With Community: Anthropological Reflections on Movement, Identity and Collectivity* (Londres: Pluto, 2002).

³¹Veja por exemplo: Gillian Hanna (ed.) *Monstrous Regiment: A Collective Celebration* (Londres: Nick Hern Books, 1991); Philip Osment (ed.) *Gay Sweatshop: Four Plays and a Company* (Londres: Methuen, 1989); Richard Tomlinson, *Disability, Theatre and Education* (Londres: Souvenir Press, 1982).

Então o estado-nação florescente estava reprovando estes cidadãos idosos, tornando-os politicamente de segunda-classe ou pior. O teatro de reminiscência foi um suplemento a este perturbante desempoderamento; as suas técnicas acrescentavam legitimidade criativa a um processo de lembrança que, antes tinha sido considerado regressivo. Mas também, ele ficou no lugar de um sistema que deu legitimidade a *ele* – funcionando de forma análoga aos quadros dos velhos mestres discutidos por Derrida³² – sempre lembrando aos residentes dos limites opressivos impostos às suas vidas frágeis. Desta perspectiva, o lugar do teatro de reminiscência, no aparato do estado para o gerenciamento dos idosos enfermos, pode ser visto como profundamente comprometedor. Como peças radicais em um teatro nacional, talvez ele estivesse jogando demais com as regras do dominante. Se fossemos cidadãos artistas, nós estaríamos do outro lado do estado Thatcherista?

³²Derrida, *Truth in Painting*, p. 57 passim.

Ainda assim, pelo menos nos momentos em que se tocou o sublime, o teatro de reminiscência poderia ter se tornado esta dupla operação do suplemento, com a vantagem para o dissidente. Porque o sublime poderia bem ser uma rota para se chegar ao que Hakim Bey chama de TAZ, uma zona temporária autônoma, um espaço de liberdade radical. A performance pode paradoxalmente produzir tal espaço, porque a negatividade radical do sublime é, nos termos de Bey, uma ‘recusa a *mediação*... [que pode remover] todas as barreiras entre os artistas e os “usuários” da arte [e] tender a uma condição em que (como A. K. Coomaraswamy o descreveu) “o artista não é um tipo de pessoa especial, mas toda pessoa é um tipo especial de artista”.³³ Se qualquer coisa deste gênero foi realizada pelo teatro de reminiscência, então talvez, as identidades dos cidadãos idosos tivessem sido reforçadas ao exercerem os seus direitos a se tornarem cidadãos artistas. E as nossas credenciais radicais, como camaradas deles, tivessem ficado intactas.

³³Hakim Bey, *TAZ: The Temporary Autonomous Zone* (Brooklyn: Autonomedia, 1991), p. 132.





FIGURA 3. Terceira etapa na construção da matriz da máquina de pensamento 'Artista Cidadão'.

Então, como é que esta análise se traduz para nossa máquina de pensamento? Na segunda linha da Folha Um, intitulada Auto-Retratos do Artista Cidadão, a folha da Reminiscência, eu sugeriria 'dissidente, nacional, narrativa'. Na segunda linha da Folha Dois, a folha de Análise Racional, vamos tentar 'direitos, democracia, identidade'. E para a linha no meio da Folha Três, a de Previsões Aproximadas, que tal 'autônomo'?

Ecologias e o SS Great Britain: *The Iron Ship*

Homologias entre a mudança macro-social e a micro-criatividade de eventos de performance particulares fornecem o potencial para suas análises de uma perspectiva ecológica. Através disso, a performance é articulada ao seu ambiente de formas mais amplas e dinâmicas do que outros pontos de vista talvez revelassem. Por exemplo, poder-se-ia argumentar que eventos sublimes de performance, como a música de Roy e a fala de Ethel, oferecem a retroalimentação negativa de uma arte cidadã, que melhora a sustentabilidade dos sistemas dos seus ambientes particulares, sejam eles definidos localmente ou nacionalmente.

Concentrei-me em dois exemplos de Kenton e Honiton, porque a sua distância histórica ajuda no ganho de perspectiva sobre estas ecologias diferentes. Usei a noção do suplemento de Derrida para mostrar como artistas de comunidade profissionais podem não só ajudar à criação de artistas cidadãos pela performance democratizada, mas também assistir a produção do sublime. A asserção decorrente de que o sublime aparece em qualquer lugar, dadas as circunstâncias certas, até entre artistas cidadãos, não é um passo excepcional. No entanto, é um passo importante por considerar a rotina de sublimação do artista como gênio rarefeito, ou como estrela, ou como celebridade na cultura contemporânea.

Porém, meus dois exemplos podem ser vistos como restritos de várias maneiras. São casos especiais com limitações, que não apoiarão as generalizações sobre ecologias da performance que busquei neles. Eles trataram de comunidades já existentes de interesse e/ou localização; eles eram bastante localizados em uma região ou nação; eles tiveram uma escala pequena, etc.. Então, os princípios do suplemento e do sublime podem transferir-se para domínios públicos mais dispersos e amplos em uma escala maior? A participação e a habilidade artística do cidadão podem operar, como se estivessem, em um nível global? Estas talvez sejam questões principais, em uma era caracterizada pelo colapso do comunismo, a expansão da democracia liberal, o pós-modernismo florescente, o declínio da comunidade, a inovação tecnológica e a mediatização, a globalização e a desestabilização do estado nação, a internacionalização do capital, a ascensão da sociedade performativa, o aquecimento global e o terrorismo, e assim por diante.

Desde o início da década de oitenta, continuo a fazer espetáculos com comunidades pequenas e bem definidas, mas também experimentei performances em locais fixos e específicos, algumas de grande escala e vistas na esfera pública, no limiar de muitas comunidades. Uma questão chave da pesquisa foi: como é que espectadores podem ser transformados em participantes pelas formas que uma performance utiliza um espaço? Isso me

leva a meu último retrato Reminiscente, ou melhor, a metade de um retrato do artista como cidadão, porque esta experiência ainda não é antiga o suficiente para revelar plenamente seus segredos.

The Iron Ship foi um espetáculo com local fixo e específico produzido em maio de 2000, em um navio do século dezenove, o *SS Great Britain*. O navio foi lançado em 1846, das docas de Bristol e foi um ícone da era de Revolução Industrial e do Império. Foi o primeiro navio com casco de ferro, primeiro de motor a vapor com hélice em parafuso, primeiro a manter escalas globais: o Concorde da sua época. Agora está de volta na doca seca onde foi construído, uma atração bem sucedida do patrimônio histórico, que conta uma história monológica de inovação da engenharia e da conquista marítima³⁴. Talvez 20 a 25 por cento da população de 20 milhões da Austrália de hoje sejam descendentes dos que migraram por razões econômicas, europeus que navegaram para lá nas 32 viagens, entre 1852 e 1875, mas a responsabilidade deles no colonialismo e degradação ambiental é ignorada. Como muitos críticos da indústria do patrimônio notaram, tais espaços são memoriais de esquecimento, mesmo no momento da lembrança³⁵.

A produção incorporou mais de 50 atores estudantes e 20 pessoas de apoio, que estruturaram o local para receber 180 espectadores por noite, como cidadãos globais em uma peça de moral ecológica. A produção usava ao máximo o espaço, levando os espectadores a circularem pelo navio inteiro, de uma instalação de teatro convencional construída dentro de um grande galpão de navios, descendo à doca seca para encontrar a última sereia viva, depois em grupos passando por quatro cenas simultâneas, em partes diferentes do próprio navio – casa de máquinas, convés principal, convés superior, proa – acompanhados pela fala de um guia verdadeiro, um profissional empregado do navio; depois disso, houve um jantar cujo anfitrião era o fantasma de Isambard Kingdom Brunel (o engenheiro que desenhou o navio), e por fim um *grand finale* espetacular no convés frontal. O espetáculo inteiro apelou pelo visual, criando espectadores. Mas o uso físico do navio tinha uma função muito diferente, pela qual o suplementar e o sublime entraram em jogo³⁶.

Um dos melhores exemplos disso ocorreu durante as quatro cenas simultâneas na casa de máquinas, convés superior, proa e convés principal, cada uma com uma duração de quinze minutos. Estas foram rerepresentadas para permitir que todo espectador assistisse as três. A casa de máquinas é literalmente o coração físico do navio, como um átrio subindo da quilha até o convés mais alto. Incrivelmente, os curadores do navio concordaram que os foguistas sujos que colocamos lá poderiam utilizar o motor parcialmente reconstruído como um grande tambor. Ligando e desligando, por quarenta e cinco minutos conseguimos fazer o casco inteiro de trezentos-e-vinte-e-

³⁴Website – SS Great Britain: <http://www.ssgreatbritain.org/> (10.12.2006)

³⁵Veja, por exemplo: David Lowenthal, *The Heritage Crusade and the Spoils of History* (Cambridge University Press, 1997).

³⁶Baz Kershaw, 'Performance, Memory, Heritage, History, Spectacle: *The Iron Ship*', *Studies in Theatre and Performance* 22: 3 (2002).

dois pés vibrar, como se o navio estivesse ainda navegando a todo vapor. A pesquisa de público na pós-produção, indica que muitos acharam que foi uma experiência maravilhosa, de certa forma, sublime: o navio morto estava vivo, tremendo de energia. A ecologia da performance, desta segunda metade do espetáculo, tinha transformado alguns espectadores em participantes³⁷.

³⁷Ibid., pp. 148-9.

O efeito físico poderia ser considerado pouco mais do que um truque de circo, os atores somente um suplemento corporal adicionado à vibração excitante ao tomar o lugar do motor. Os foguistas e todas as outras personagens históricas – o engenheiro Isambard Kingdom Brunel, a Rainha Vitória, o capitão do navio – basicamente cumpriram um papel similar: contribuir para a ressurreição da glória do seu passado. Mas todas as outras personagens encontradas pelos espectadores-participantes modularam a história dominante do local com uma perspectiva crítica: a última sereia viva, cavalos-marinhos gigantes mutantes, peixes protestando e sendo servidos no último jantar, um Neptuno desesperado, uma Gaia chorando. Estes suplementos mitológicos acrescentaram, parcialmente, uma outra história global ao local por tomar o lugar da história dominante da engenharia e da inovação marítima pela qual os espectadores passaram. Esta ecologia estimulou-os na participação como cidadãos globais criativos com uma consciência ecológica?

Eu não tenho tempo de utilizar a minha pesquisa público-participante para persuadi-los mais nisso. Mas, por favor me dêem o prazer de deixá-los alimentar a nossa máquina de pensamento para uso futuro. A terceira linha de Folha Um, a folha do Auto-Retrato, poderia ser: radical, global, espetáculo. Para Folha Dois poderia ser: ideologia, ecologia, ética. E para Folha Três, por que não ‘utopia’?





FIGURA 4. Quarta etapa da construção da matriz da máquina de pensamento experimental 'Artista Cidadão'.

Conclusão

(Para Frank) Só mais algumas palavras de conclusão, por favor, Coordenador [da mesa].

As circunstâncias que evocam o sublime são sempre complexas, uma conjunção de muitas energias de campos de força, que circulam pelo animal humano em redes locais, regionais, nacionais e até globais. Eu quero fixar estas energias/redes em uma perspectiva ecológica, como o melhor jeito de entender as suas complexidades dinâmicas. Mas este passo é também um meio de incorporar o pensamento binário (que com certeza tem os seus usos) em uma análise paradológica. A máquina de pensamento que temos, ainda em construção, pode ser uma ajuda em tal análise, um motor para gerar as partes móveis de uma paradoxologia da performance, se preferir. Por exemplo, se você coloca as três folhas, uma sobre a outra, em ordem numérica, você pode fazer uma leitura vertical de algumas conjunções sugestivas no firmamento dos artistas cidadãos: 'comunidade local sublime' ou 'cultura carnavalesca autônoma'. Pela sua participação na criação da máquina de pensamento, eu busquei trazer para o jogo uma outra noção de ecologia da performance. Somando-se a visão da performance como uma ecologia, quero sugerir, segundo Gregory Bateson e Felix Guattari, que ela, junto com outras formas culturais, é uma ecologia³⁸. Eu acho que é crucial entender isso com urgência, por causa das condições desesperadoras no Planeta Terra.

³⁸Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind* (University of Chicago Press, 2000); Felix Guattari, *The Three Ecologies*, trad. Ian Pindar e Paul Sutton (London: Athlone Press, 2000).

³⁹David King, 'Climate Change: Adapt, Mitigate or Ignore?', *Science* 303: 5655 (October 2004); Website – Foundation for Science and Technology: www.foundation.org.uk/events/pdf/20021031_summary.pdf (20.11.2006)

No ano passado, Tony Blair teve uma discordância com o seu Conselheiro Científico Principal, Sir David King. Qual seria a maior ameaça a humanidade, o aquecimento global ou o terrorismo global?³⁹ Com certeza você teria vislumbrado a armadilha em questão imediatamente, com o seu fio de detonação de explosivos binário. Por que precisamos escolher? Se um funciona perfeitamente pela lógica da sua natureza, os dois são, em última instância, aterrorizadores. Mas cheguei a pensar que são mais que isso. O mesmo impulso que me leva em direção a uma paradoxologia da performance ricocheteia nesta armadilha de pregar peças. Poderíamos rapidamente perceber para onde isso poderia nos levar, ao adaptar um velho dito russo que diz: Em Leninegrado o ponto de fusão é chamado de ponto de congelamento. No Planeta Terra o terror global é fusão.

Se isso fosse um paradoxo verdadeiro, o animal humano agora talvez tenha passado da luxúria do pluralismo e/ou ambivalência pós-modernos, que é uma outra maneira de dizer que uma perspectiva global ecológica seguramente carrega uma carga considerável. Espero que tenha conseguido trilhar uma parte do caminho de convencê-los disso neste assunto sobre o artista cidadão da performance, do século XXI. Mas onde é que isso coloca o teatro - este teatro no qual construímos as nossas máquinas de pensamento? Vou deixá-los com duas perguntas e um comentário em relação a isso. A crescente criação de estrelas e de gênios ocasionais do sistema teatral estaria nas mãos de alguém da mesma forma como está uma destruição global - ou pelo menos o vício em

carbono do capital internacional? A produção de espectadores-*qua*-espectadores daquele mesmo teatro funcionaria para impedi-los do engajamento ecológico, observadores de uma 'natureza' que eles nunca 'ter' ?

E meu comentário final? Caros colegas, ele tem a forma de um último ato de participação através de nossa máquina de pensamento. Isso somente envolve os criadores da Folha Três, a folha de Previsões Aproximadas, em que deveria estar escrito 'utopia autônoma sublime'. Sim? Estas são as folhas pelas quais conservamos mais energia e aqui está uma que preparei previamente. Por favor, dobre a sua folha no sentido do comprimento, assim. Agora dobre os dois cantos de um lado da folha. Dobre de volta a ponta restante, um pouco em volta dela mesma e depois dobre os lados para baixo. Excelente.



FIGURA 5. Etapa final da construção da matriz da máquina de pensamento experimental 'Artista Cidadão'.

Agora segure pronto para lançar. Oh. E um último paradoxo, de Talleyrand, para ajudá-los a decidirem o que fazer neste momento de ecologia da performance nascente: Este é o começo do final. Uma consulta rápida com os seus colegas de equipe. Sim/não? Temos uma carona para fora do Planeta Terra? Cinco, quatro, três...

(E com isso termina a minha performance da conferência.)

Pós-escrito

Já há algum tempo, existe uma continuidade convencional entre sonhos e criatividade, assim como entre subversão e o sonhar. Certamente, em nossos sonhos nós trabalhamos por meio de nossas ansiedades mais profundas e atuamos em nossas fantasias mais queridas. E é claro que o teatro sempre esteve estreitamente conectado ao universo dos sonhos, de Jocasta 'Antes disso, em sonhos também, assim como em oráculos, muitos homens deitaram-se com suas mães' a Próspero 'Somos feitos da mesma matéria que os sonhos'; da

Urdimento

‘peças sonho’ de Strindberg a outras mais. Ocasionalmente, algumas semanas antes das minhas produções de ‘prática-como-pesquisa’ encararem finalmente o buraco negro da apresentação pública, pesadelos e suores costumavam me atormentar, por exemplo, entrar no palco vestindo apenas a cueca para apresentar o show, só para perceber que as minhas anotações são um papel em branco e que eu perco a minha voz, para então ter todo tipo de coisa desagradável atirada em mim. A última vez que este sonho aconteceu foi na noite anterior a uma entrevista marcada para a promoção da minha primeira *professorship* [cátedra]. E daquela vez, eu era o show e os espectadores eram os principais acadêmicos internacionais da área teatral; claro que o meu caderno de notas estava em branco e que minha voz tinha sumido completamente. Eu olhava para o imenso auditório com cadeiras de pelúcia e minha face era uma máscara de um apelo mudo patético, à medida que o horror crescia em meu coração como um vulcão perto de explodir. Mas ao invés de um clima ruim o ar estava repleto de rodopiantes aviõezinhos de papel.