

Entre o real e o performativo: precariedades na cena e na vida

Between the real and the performative: precariousness in the scene and in life

THAISA SCHMAEDECKE Universidade Federal de Goiás, Brasil [thaisams.ms@gmail.com]

Resumen:

O presente artigo apresenta o processo inicial da pesquisa de Mestrado em Artes da Cena na Escola de Música e Artes Cênicas, da Universidade Federal de Goiás, sob o título provisório *O teatro do real e suas contribuições sociais: das autoescrituras performativas ao processo criativo de uma palestra-performance*. A partir da noção de precariedade abordada pela filósofa estadunidense Judith Butler, no livro *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?*, do conceito de biopolítica do filósofo francês Michel Foucault, e de aspectos emblemáticos da cena do real abordados pela pesquisadora Julia Guimarães em *Entre amadores, especialistas e espectadores*, este artigo propõe fazer uma análise sobre a dimensão pública dos trabalhos artísticos *Banho de Sol*, da Zula Cia de Teatro, e *Ginástica da Pele*, da artista performer Berna Reale, cujo tema em comum é o cárcere.

Palabras clave:

Biopolítica; Cárcere; Cena do real; Performatividade; Precariedade.

Abstract:

This article presents the initial process of the Master's research in Performing Arts at School of Music and Performing Arts, Federal University of Goiás (Brazil), under the provisional title *The theater of the real and its social contributions: from performative self-writings to creative process of a lecture-performance*. Based on the notion of precariousness addressed by the american philosopher Judith Butler, in the book *Frames of War: When is Life Grievable?*, of the concept of biopolitics of the french philosopher Michel Foucault, and of emblematic aspects of the real scene approached by the researcher Julia Guimarães in *Among amateurs, experts and spectators*, this article proposes to analyze the public dimension of the artworks *Banho de Sol*, by Zula Theater Company, and *Ginástica da Pele*, by the performer artist Berna Reale, whose common theme is prison.

Keyword

Biopolitics; Prison; Real scene; Performativity; Precariousness.

INTRODUÇÃO

No âmbito das artes da cena tem sido cada vez mais recorrente trabalhos criados a partir da relação entre o campo artístico e o campo das práticas sociais. Em alguns trabalhos, o envolvimento no território da experiência social tende a superar a força da experimentação estética (Fernandes, 2013, p.7) em direção ao giro social das artes, tendência que se evidencia nos trabalhos artísticos que serão aqui analisados, relacionados ao cárcere e ao superencarceramento.

Conforme a crítica de arte Claire Bishop, o giro social das artes prioriza o caráter ético em detrimento do estético, aproximando os projetos artísticos das ações sociais. Essa expansão das práticas artísticas em direção ao contexto em que se inserem, em busca por uma relação de alteridade, aproximou o teatro da dimensão pública, aspecto reconhecido em inúmeros trabalhos e grupos da cena contemporânea. A necessidade desta abertura do teatro à alteridade, contudo, revelou o desejo de “que o espectador fosse colocado em confronto direto com aquilo que estava sendo tratado em cena, na reinvidicação ao acesso imediato ao real” (Fernandes, 2013, p.4), como uma experiência testemunhal.

Dentre essas experiências testemunhais, ligadas ao teatro do real, ao teatro documentário e às autoescrituras performativas que proliferaram na cena contemporânea a partir do final do século XX, proponho analisar o espetáculo *Banho de Sol*, da Zula Cia de Teatro, grupo de Belo Horizonte que “tem como ponto de partida de suas criações histórias e depoimentos reais de mulheres em situação marginal” e vem investigando o teatro documentário e o teatro do real desde sua origem, em 2010, “com foco no feminino e na condição da mulher na sociedade atual” (Braga, 2020, contracapa). Além deste espetáculo, proponho analisar também a performance *Ginástica da Pele*, da artista paraense Berna Reale, ligada a cena expandida e a prática do real, cuja temática, em comum com o espetáculo recém mencionado, trata do cárcere e, sobretudo, do racismo presente no sistema prisional.

Relevante destacar que ambos trabalhos artísticos possuem caráter performativo, aspecto que se tornou predominante na cena a partir dos anos 1980, quando a arte da performance adentra o campo de criação teatral, rompendo completamente suas fronteiras. É desta aproximação com a performance e hibridização das artes cênicas que emergem os conceitos de “teatro pós-dramático”, de Hans-Thie Lehmann, de “teatro performativo”, de Josette Féral e de “giro performativo”, de Érika Fischer-Lichte. Em todos esses conceitos, o aspecto performativo é predominante na cena e a ideia de “representação espetacular” perde força (FERNANDES, 2019, p. 215). Nessa perspectiva, emergem nas artes da cena trabalhos que apresentam forte traço performativo e que fazem uso de materiais autobiográficos e não ficcionais, ligados a vertente do teatro documentário e a prática do real, tais como os trabalhos a serem aqui analisados.

Banho de Sol, o mais recente espetáculo da Zula Cia de Teatro, estreado em março de 2019, surgiu de um projeto de arte educação idealizado pela atriz e fundadora da companhia Talita Braga, desenvolvido no Núcleo de Estudos de Teatro para Educadores do Galpão Cine Horto, em Belo Horizonte. O projeto, que se originou da pergunta “pode a arte possibilitar momentos de liberdade

para mulheres em situação de cárcere?”, propunha oferecer aulas de iniciação teatral em um complexo penitenciário feminino da capital mineira e fazer uma pesquisa de campo sobre a realidade de mulheres em condição de cárcere.

A partir da parceria com outras três arte educadoras e atrizes, o grupo promoveu semanalmente em uma penitenciária de Belo Horizonte, ao longo de um ano, entre setembro de 2016 e setembro de 2017, durante as duas horas do banho de sol de 30 mulheres em privação de liberdade, encontros permeados de experiências com a arte e com o fazer teatral. Essas experiências deram origem a exposição “Arte como possibilidade de liberdade”, montada no próprio complexo penitenciário, a partir de produções textuais realizadas pelas alunas, além de uma cena curta criada por elas, intitulada Banho de Sol, apresentada dentro da cela no dia 26 de setembro de 2017, no último encontro entre as professoras atrizes e as alunas em situação de cárcere. Foi a partir desta cena, dos relatos escritos pelas alunas e das memórias vividas por estas quatro arte educadoras, ministrando aulas de teatro neste presídio feminino, que surgiu a estrutura narrativa do espetáculo de mesmo nome: *Banho de Sol*.

Ginástica da Pele é uma performance artística criada por Berna Reale, importante artista do cenário brasileiro, que se apropria da arte como forma de confrontar os diversos tipos de violência que presencia no cotidiano. Atuando como perita criminal há mais de 10 anos, a artista acompanha de perto a crise no sistema prisional e propõe em 2019, após dois anos de pesquisa, a ação *Ginástica da Pele*, concebida para o registro audiovisual e fotográfico. Criada a partir dos dados do Infopen, Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias, a performance propõe uma denúncia do “encarceramento seletivo” (Agricio, 2020), nas palavras da própria artista, escancarando o racismo do sistema prisional brasileiro, além de uma denúncia do superencarceramento no Brasil.

A artista reuniu um grupo 100 jovens, entre 18 e 29 anos (idade média dos encarcerados), que já foram abordados indevidamente pela polícia, para representar os perfis dos presos no Brasil. Na performance, realizada nas ruas da cidade de Belém, os jovens, sem camisa e descalços, vestem bermudas de cor aproximada ao tom de pele deles e, organizados em cinco filas, formando uma escala de cores em degradê de negros, pardos e brancos, de acordo com quem mais sofre abordagens policiais, obedecem aos comandos acionados pelo som de um apito, usado pela própria artista. Além do apito, preso a um cordão de pescoço, Reale veste uma regata branca, uma espécie de boné e bermuda azul escuro, tênis preto e meias brancas, remetendo a um policial propondo um treinamento físico das forças armadas. No entanto, dentre as ações propostas por meio do som do apito e de indicações numéricas proferidas em voz alta pela artista, repetida pelos participantes, movimentos e gestos que se referem não somente a um treinamento físico, como também a abordagens policiais, são executados em uníssono pelos participantes, como erguer as mãos para o alto, colocá-las atrás da cabeça, ajoelhar-se no chão e abaixar tronco e cabeça com as mãos para trás, como quem vai ser algemado, em uma espécie de ginástica para o encarceramento.

A partir de *Banho de Sol* e seus desdobramentos, com o projeto *A arte como possibilidade de liberdade*, e de *Ginástica da Pele*, interessa analisar o teatro e a performance não como linguagens, mas

como dispositivos para discutir as micropolíticas do entorno, do espaço que circunda a obra. Interessa investigar, portanto, a teatralidade presente fora do contexto de cena, fora do contexto artístico, e o quanto os acontecimentos da realidade cotidiana podem servir como dispositivos de cena e de criação de imagens, aspectos determinantes na escolha destes dois trabalhos artísticos.

“Entendida como um discurso e uma estratégia que atravessa o teatro e o transcende, possibilitando inclusive a expansão e o deslocamento dos limites do teatral e do artístico” (Diéguez, 2014, p. 125), a teatralidade, como chamou Ileana Diéguez, se configura como um dispositivo que rompe com a ideia de espetáculo com a intenção de propor um acontecimento cênico, uma experiência. A partir da negação das qualidades especificamente artísticas e ênfase na relação da obra com o espaço de seu entorno, o que Paul Ardenne definiu como *arte contextual*, a teatralidade expandida alcança o campo das práticas sociais em direção ao contexto em que está inserida, evidenciando uma urgência em discutir os aspectos históricos, políticos e sociais de determinada “microcomunidade”.

O crítico francês Nicolas Bourriaud determina como “microcomunidade”, termo também chamado de “coletividades instantâneas”, este espaço experimental que busca horizontalizar as relações entre artista propositor e espectador. Conforme Bourriaud, a arte é o lugar que produz uma socialidade específica, estreita o espaço das relações (2009, p. 8). Ao investir na esfera das relações humanas, a arte relacional possibilita, portanto, o deslocamento do acontecimento artístico para o acontecimento social. E é esse deslocamento que se presentifica em muitos trabalhos artísticos contemporâneos, como em *Banho de Sol* e *Ginástica da Pele*, aproximando arte e vida, ficção e realidade, na construção das artes da cena como fenômeno público.

Essa dimensão pública, projetada nos dois trabalhos artísticos supracitados, a partir do diálogo que essas obras estabelecem com o contexto sócio político que as atravessam e da relação desses trabalhos com o entorno com os quais operam, são aspectos que este artigo propõe analisar. *Banho de Sol* e *Ginástica da Pele* reivindicam a reflexão sobre o sistema prisional brasileiro e suas deficiências, sobre os corpos mais suscetíveis ao encarceramento, sobre o sistema racista e classista que se reflete dentro dos espaços prisionais, sobre o superencarceramento, gerando uma tensão entre acontecimento e obra. A análise dos trabalhos artísticos será feita a partir da noção de precariedade abordada pela filósofa estadunidense Judith Butler, na obra literária *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* (2020), no conceito de biopolítica, de Michel Foucault, para tratar do corpo como espaço de controle e do corpo político, e em características emblemáticas da cena do real, abordadas pela pesquisadora Julia Guimarães no artigo *Entre amadores, especialistas e espectadores* (2019).

A NOÇÃO DE PRECÁRIO E O CONCEITO DE BIOPOLÍTICA NO ESPETÁCULO-AULA BANHO DE SOL E NA PERFORMANCE GINÁSTICA DA PELE

Publicado pela editora Civilização Brasileira em 2015, *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* (2020), da filósofa norte americana Judith Butler, é uma continuação do livro *Precarious Life*

(2004) acerca das vidas precárias, passíveis de serem eliminadas. O livro consiste em cinco ensaios, escritos entre 2004 e 2008, em resposta às guerras contemporâneas. Contudo, proponho aqui uma discussão acerca de alguns aspectos tratados na introdução e no primeiro ensaio, “Capacidade de sobrevivência, vulnerabilidade, comoção” para problematizar, na cena do real, a necessidade de promover as imagens negadas, as imagens ausentes ou invisibilizadas.

Judith Butler, no início do livro, sugere que “uma vida específica não pode ser considerada lesada ou perdida se não for primeiro considerada viva” (2020, p. 13) e, a partir desse entendimento, trata dos enquadramentos, operações de poder que regem uma vida, ou seja, que atuam para diferenciar vidas consideradas valiosas, enlutadas, de vidas consideradas não passíveis de luto, cuja perda não é lamentada porque ela nunca contou de verdade como vida. Conforme a autora, os sujeitos são constituídos mediante normas que conferem condições de ser reconhecido: “Assim há “sujeitos” que não são exatamente reconhecíveis como sujeitos e há “vidas” que dificilmente – ou, melhor dizendo, nunca – são reconhecidas como vidas” (2020, p. 17), o que evidencia que as normas existentes atribuem reconhecimento de formas distintas.

Butler afirma ainda que embora sejamos todos vidas precárias, há uma distribuição diferencial da precariedade que coloca em perigo a possibilidade de sobreviver e prosperar, afinal uma vida vivível e, portanto, passível de luto depende de “suportes básicos que buscam minimizar a precariedade de maneira igualitária: alimentação, abrigo, trabalho, cuidados médicos, educação, direito de ir e vir, direito de expressão, proteção contra os maus-tratos e a opressão” (2020, p. 41) Contudo, “(...) certas populações sofrem com redes sociais e econômicas de apoio deficientes e ficam expostas de forma diferenciada às violações, à violência e à morte” (2020, p. 46). Assim, segundo a autora, essas populações são enquadradas como se já estivessem sido perdidas ou sacrificadas, ou seja, são pessoas que estão vivas, mas não são vidas.

Embora nestes termos as palavras de Butler possam causar impacto, basta considerarmos os marcadores sociais, raciais e de gênero, por exemplo, para reconhecermos, a partir dessa noção de precário apresentada, a existência de pessoas cuja vida não é identificada como vida. Este reconhecimento evidencia o quão distinta é a distribuição de precariedade, tornando algumas vidas mais valiosas que outras, de modo que possamos nos comover com algumas perdas e sentir absoluta indiferença com relação a outras, julgadas inclusive ameaças à vida humana como a conhecemos. Por este motivo, “quando essas vidas são perdidas, não são lamentadas, pois a perda dessas populações é considerada necessária para proteger a vida dos “vivos” (Butler, 2020, p. 53), o que pode ser facilmente compreendido no contexto da guerra e do cárcere.

Na guerra, por exemplo, fica evidente a divisão entre aquelas pessoas cujas vidas são lamentadas daquelas que a vida não é passível de luto e, portanto, não nos afeta. Butler exemplifica essa situação com as guerras contemporâneas no Iraque e no Afeganistão, em que os EUA estão diretamente envolvidos, a partir da interferência direta do governo para regular e controlar a comoção, de forma que a população possa apoiar o esforço da guerra e o esforço nacionalista. O mesmo pode ser observado

nos atentados de 11 de setembro, uma vez que o episódio trágico foi narrado de forma a divulgar os nomes, imagens e histórias pessoais de todos os norte-americanos que morreram no atentado, transformados em ícones para a nação, enquanto o luto público dos não americanos envolvidos foi infinitamente menor, e dos trabalhadores ilegais, inexistiu, de acordo com Butler. O luto público, portanto, está diretamente relacionado à indignação diante da injustiça ou de uma perda irreparável, o que possui um enorme potencial político (Butler, 2020, p. 65-66).

A mídia, dessa forma, além do Estado, tem enorme contribuição na distribuição desigual do luto público e, portanto, da precarização das vidas, pois é ela quem detém o poder da indignação e da comoção, a partir dos limites que estabelece na divulgação dos fatos a serem reportados, e esses limites são feitos com a intenção não só de regular a comoção, mas de provocar diferentes níveis de resposta afetiva e moral. O mesmo acontece no contexto prisional, com as vidas em situação de privação de liberdade, o que pode ser observado no seguinte trecho proferido pela atriz Kelly Crifer, no início do espetáculo *Banho de Sol*:

“Kelly - Aliás, alguém aqui é a favor da pena de morte? Ou você prefere não se posicionar? Afinal de contas, nós estamos aqui falando de gente que tanto faz se existe ou não. Tanto faz se existe ou não? Não. Não. Não. Não dá pra mentir e dizer que essa história não me incomoda... Então, sabe aquela coisa que você faz e que o acontecimento parece que fica tatuado como carimbo de gado na pele da gente e as pessoas percebem o estigma e saem correndo, gritando, com horror?! Anunciando em todas as redes sociais. Eu tive essa impressão, lendo as matérias sobre elas na mídia” (Braga, 2020, pp. 24-25).

Banho de Sol joga luz a questão das mulheres encarceradas em nosso país a partir do entendimento de que este contexto é um problema nosso, afinal o fato de não haver pena de morte no Brasil deveria motivar a reflexão de toda a população acerca do sistema prisional, uma vez que todas as pessoas que estão lá dentro um dia irão sair. E vão sair como? - é o que as atrizes questionam no prólogo do espetáculo. O trecho evidencia também essa comoção, conduzida pela mídia, que nos afeta diante de algumas vidas e nos faz indiferente diante de outras, a partir do despertar de reações morais. São essas reações, inclusive, em torno das vidas em situação de cárcere, que nos dificultam a percepção e o reconhecimento de que elas existem, não só existem como um dia serão “reinseridas” no convívio social.

A contribuição das grandes mídias na estigmatização dessas pessoas, conforme a pesquisadora Caroline Vetori de Souza em *Memórias ao Sol: em busca de uma dramaturgia da escuta com mulheres em privação de liberdade*, corroboram na manutenção do próprio sistema, na ideia de necessidade da instituição prisão e na sua naturalização “colocando, por exemplo, as pessoas encarceradas em situações degradantes ou mesmo, como protagonistas de insurgências contra o sistema, colando a suas imagens a ideia de perigo social e decorrente medo” (Souza, 2020, p. 6). Esse imaginário estigmatizante construído em torno das mulheres encarceradas, contribuem na construção de reações morais problematizadas em *Banho de Sol*.

O poder de comoção, no entanto, regulado pela mídia e por regimes de força, se estrutura a partir daquilo que o antropólogo Talal Asad chamou de “enquadramento interpretativo”, o que justifica

“porque sentimos horror diante de certas perdas e indiferença ou mesmo justeza diante de outras” (Butler, 2020, p. 69). Conforme Asad, “o que sentimos é parcialmente condicionado pela maneira como interpretamos o mundo que nos cerca” (Butler, 2020, p. 68). Dessa forma, “esse enquadramento interpretativo funciona diferenciando tacitamente populações das quais minha vida e minha existência dependem e populações que representam uma ameaça direta à minha vida e à minha existência” (Butler, 2020, p. 69). Por esse motivo, essas populações consideradas ameaças à vida humana - que inclusive são as que mais necessitam de proteção do Estado, contra todo tipo de violência e desigualdade a que são submetidas - ao serem perdidas, não são lamentadas e nem causam indignação, pois a partir da lógica distorcida do enquadramento interpretativo, essas perdas garantem a sobrevivência das demais vidas.

O desprezo pela perda dessas populações, considerada necessária para que a vida dos “vivos” seja preservada, em uma espécie de autodefesa, se evidencia no seguinte áudio, transcrito abaixo, que compõe a trilha sonora do espetáculo *Banho de Sol*:

“Mas o que eu tenho a ver com isso? Bandido bom é bandido morto. Eu também passei muita dificuldade na vida e nem por isso fui parar ali (se referindo ao presídio). Se estivesse rezando não tava lá. A polícia devia dar um tiro na nuca dessas safadas e mandar a conta da bala pra mãe pagar. Se estivesse em casa cuidando da família não teria sido presa. É tudo vagabunda querendo mamar nas tetas do governo. Com certeza, recebe bolsa do estado, auxílio reclusão, tudo vagabunda. Tem gente que chega a receber uns 5 mil reais sabia? Sabe quanto custa uma vagabunda dessas por mês? Sabe quanto custa uma bala de um revólver pra matar uma safada dessa?” (Braga, 2020, p. 33)

Composto por frases ditas pelas próprias atrizes que, em dado momento, são sobrepostas, o áudio traz à tona reações morais e afetivas comuns em relação a população carcerária, em direção a políticas públicas de apagamento, de aniquilação. Ao trazer à tona as imagens negadas, as imagens ausentes, como um procedimento de resistência às políticas de negação, a teatralidade de *Banho de Sol*, assim como a performatividade de *Ginástica da Pele*, tornam-se dispositivos para problematizar essas ausências, em conformidade com a “crise dos representados”, amplamente discutida no cenário artístico brasileiro.

Ileana Diéguez, em seu estudo sobre *Cenários Liminares: teatralidades, performances e política* (2007), constata que “o mundo contemporâneo se define pela “crise dos representados...e vê nas estratégias de ação direta um modo de tornar “visíveis os corpos ausentes”, não representados, configurando uma nova estratégia de abertura de espaço para as diferenças (Fernandes, 2013, p. 11). Nessa perspectiva, *Banho de Sol* e *Ginástica da Pele*, abrem justamente espaço para as diferenças, na medida em que deslocam a arte em direção ao outro, a alteridade, dando visibilidade a imagens historicamente negadas, além disso, ambos trabalhos artísticos problematizam o impacto do poder político sobre a vida.

Esta crise dos representados, relaciona-se com a ontologia do corpo utilizada por Butler para discutir o quanto o corpo é vulnerável à exterioridade do mundo, ou seja, ao poder e ao contexto político social e econômico de seu entorno:

“o corpo é um fenômeno social: ele está exposto aos outros, é vulnerável por definição. Sua mera sobrevivência depende de condições e instituições sociais, o que significa que, para “ser” no sentido de “sobreviver”, o corpo tem de contar com o que está fora dele.” (Butler, 2020, pp. 57 -58)

Nesse sentido, a autora afirma que “o corpo não pertence a si mesmo” (2020, p. 85). Esta afirmação, contudo, estabelece uma aproximação com o conceito de biopolítica de Michel Foucault, uma vez que este conceito trata da regulamentação da vida de forma distinta, tornando algumas vidas mais vulneráveis que outras a partir de fatores que não pertencem ao indivíduo, mas aos processos biológicos de um corpo político e social.

Conforme Foucault, em sua aula em 17 de março de 1976, a ascensão da vida pelo poder foi um dos fenômenos fundamentais do século XIX, o que ele explica por meio das mutações e adequações do poder a cada momento da história. A teoria clássica da soberania, concentrada na Idade Média até o Renascimento, é o primeiro conjunto de tecnologia de poder discutido por Foucault, relacionado ao poder de fazer morrer e deixar viver:

“isto quer dizer no fundo que, em relação ao poder, o súdito não é, de pleno direito, nem vivo nem morto. Ele é, do ponto de vista da vida e da morte, neutro, e é simplesmente por causa do soberano que o súdito tem direito de estar vivo ou tem direito, eventualmente, de estar morto. Em todo caso, a vida e a morte dos súditos só se tornam direitos pelo efeito da vontade soberana”. (Foucault, 2005, p.286).

A soberania, portanto, está presente no exercício de poder do soberano sobre seus súditos e é feita através da punição pública, dolorosa e exemplar. No entanto, nos séculos XVII e XVIII, outras técnicas de poder essencialmente centradas no corpo individual, surgem. O poder disciplinar, exercido sobre os corpos dos sujeitos com o objetivo de obter corpos economicamente úteis e politicamente dóceis, implantava mecanismos relacionados ao adestramento dos corpos. Instituições como o quartel, escola, convento, prisão, hospício, por exemplo, são fundamentais para que este papel disciplinar seja desempenhado sobre os indivíduos de forma eficaz. Contudo, é na segunda metade do século XVIII que uma nova mudança nas estratégias de poder, que tem como objeto e objetivo a vida, surge: a biopolítica.

Conforme Foucault, a biopolítica da espécie humana vai implantar mecanismos de regulamentação que levem em conta a vida, os processos biológicos do homem-espécie. Exercido sobre a vida de coletividades, ou seja, da população, e não sobre o indivíduo, o biopoder tem como finalidade ajustar os fenômenos relacionados a natalidade, mortalidade, longevidade, por exemplo, aos processos de ordem econômica, buscando o equilíbrio da população. No entanto, ao contrário do poder de soberania, o biopoder consiste em fazer viver e em deixar morrer, o que é feito com a inserção do racismo como mecanismo do Estado, através da distinção, hierarquização e qualificação das raças como boas ou inferiores (Foucault, 2005, p. 304).

Dessa forma, a estatização do corpo biológico exerce seu poder através da eliminação das raças e da purificação da raça:

“A raça, o racismo, é a condição de aceitabilidade de tirar a vida numa sociedade de normalização. Quando vocês têm uma sociedade de normalização, quando vocês têm um poder que é, ao menos em toda a sua superfície e em primeira instância, em primeira linha, um biopoder, pois bem, o racismo é indispensável como condição para poder tirar a vida de alguém, para poder tirar a vida dos outros. A função assassina do Estado só pode ser assegurada, desde que o Estado funcione no modo do biopoder, pelo racismo... a importância do racismo no exercício de um poder assim: é a condição para que se possa exercer o direito de matar (Foucault, 2005, p.306).

Esse direito de matar, a que se refere Foucault, está relacionado a questões que indiretamente podem tirar a vida de alguém, expondo-a ao risco de morte. O racismo, portanto, entendido como mecanismo do Estado, reforça a ontologia do corpo, utilizada por Butler, de que o corpo – submetido ao biopoder - não pertence a si mesmo.

Em situações de prisão, em que os enquadramentos normativos são atuantes, formas de racismo instituído estabelecem de maneira desigual a precariedade dos corpos, como é abordado na performance *Ginástica da Pele*. De acordo com o Infopen de 2016, Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias, consultado por Berna Reale para esta ação, mais da metade da população carcerária do país é formada por jovens entre 18 e 29 anos e 67% deles são negros e pardos, o que é representado a partir de participantes que correspondiam tanto a faixa etária como às porcentagens recém mencionadas. Na ação, portanto, os participantes performam uma espécie de estatística viva, gerando reflexões acerca da esfera pública e das relações de biopoder exercidas sobre a vida.

Nas palavras de Reale, “a performance fala sobre preconceito, raça, classe social. É sobre o ato de punir sempre os mais desfavorecidos, principalmente os pobres e da raça negra” (Vieira, 2019). Nesta perspectiva, a artista escancara o racismo do sistema prisional brasileiro e gera reflexões acerca não só do racismo, como do preconceito, uma vez que entre os jovens participantes da ação que, como mencionado anteriormente já haviam sido indevidamente abordados pela polícia, os participantes brancos correspondiam a população pobre, periférica, gays, travestis, tatuados, ou seja, a estereótipos subjugados que também enchem as prisões. Vale ressaltar ainda, que a ação também problematiza a alta taxa de aprisionamento no Brasil que, comparada com a quantidade populacional, aumentou mais de 150% entre os anos 2000 e 2017, de acordo com o Infopen de 2017. Dessa forma, a ação traz à tona os marcadores sociais e as operações de poder que regem a vida, ou seja, que atuam para diferenciar vidas consideradas valiosas, passíveis de luto, daquelas que não são.

Em *Ginástica da Pele*, também é possível analisar a ação do poder disciplinar sobre os corpos dos participantes que, enfileirados e alinhados, obedeciam às proposições do policial, representado por Reale, estabelecendo-se ali uma relação de hierarquia e ordem a partir do adestramento dos corpos. No decorrer do espetáculo *Banho de Sol* os mecanismos disciplinares também se presentificam, o que pode ser observado no “Rap do Não”, escrito por uma das alunas em privação de liberdade, após uma aula de teatro:

“Posso ter banho de sol? Não!
Posso reclamar? Não! Cala a boca.
Posso opinar? Fica quieta. Não!
Posso manifestar? Não, senão vai ter batidão!

Não, esse é o rap do não. Esse é o rap do não.
Esse é o rap do não. Não, esse é o rap do não.
Esse é o rap do não. Esse é o rap do não.

Não se pode; não se deixa, não é permitido,
e não fala muito, senão vai tomar batido.
Abaixe sua cabeça, vai se conformando,
É assim que o sistema vem aniquilando.

Não, esse é o rap do não. Esse é o rap do não.
Esse é o rap do não. Não, esse é o rap do não.
Esse é o rap do não. Esse é o rap do não.

Não levante a cabeça, não desvire as mãos, e lembre-se:
a gente manda na prisão. Já que caiu na cadeia vai ver sol
nascer quadrado, não vamos abrir as portas seu regime é trancado”.
(Braga, 2020, p. 46)

Em ambos trabalhos artísticos, portanto, é possível identificar os mecanismos disciplinares do corpo assim como os mecanismos regulamentadores da população, conjuntos de tecnologia de poder que não estão em oposição, mas se articulam regulando a vida de sujeitos e coletividades. Problematisados através do espetáculo e da performance, a partir da aproximação entre o contexto sociopolítico que envolve o sistema prisional e a ação poética das práticas do real, esses poderes operam no corpo como espaço de controle, reforçando a precariedade de algumas vidas em detrimento de outras. Nesse sentido, ambos trabalhos artísticos aqui analisados propõem um diálogo crítico, através da cena do real, aproximando a arte da realidade cotidiana.

A PRESENÇA DE “ATORES DO COTIDIANO” EM BANHO DE SOL E GINÁSTICA DA PELE E O DIÁLOGO PROPOSTO A PARTIR DA APROXIMAÇÃO COM A REALIDADE COTIDIANA

Ao performarem identidades coletivas em cena e dialogarem com os contextos sociopolíticos que impulsionaram seus percursos criativos, o espetáculo-aula *Banho de Sol* e a performance *Ginástica da Pele* se aproximam da dimensão pública. Nessa perspectiva, proponho aqui, por fim, fazer uma breve análise sobre como, nestes trabalhos, o caráter público foi performado de forma a aproximar os limites entre acontecimento e obra, realidade e ficção, campo artístico e campo social, característico das práticas do real.

Conforme a pesquisadora Julia Guimarães, no artigo *Entre amadores, especialistas e espectadores*, publicado em *O teatro como experiência pública* (2019), ao analisar as transformações das chamadas “artes vivas”, observou alguns aspectos comuns nas criações artísticas contemporâneas, como a crescente incorporação de pessoas externas ao mundo das artes, o que chamou de “atores do cotidiano”, atrelada a aproximação das representações com a realidade cotidiana; e uma descentralização do artista na criação cênica (Guimarães, 2019, p. 64).

A crítica de arte Claire Bishop afirma que esse “uso de pessoas como meio”, contratadas pelo artista, tornou-se uma característica emblemática na cena atual. Conforme Bishop, nessa participação de não atores estaria o interesse por “problematizar binários como ao vivo e mediado, espontâneo e ensaiado, autêntico e artificial” (Guimarães, 2019, p. 65), interesses que envolvem muitas criações artísticas recentes, como nos trabalhos artísticos aqui analisados.

Em *Ginástica da Pele*, a problematização destes binários se evidencia na contratação de participantes feita a partir da autorreferencialidade deles – todos eram homens que haviam vivido a experiência de serem indevidamente abordados pela polícia, e tinham características que correspondiam as estatísticas da população carcerária levantadas pelo Infopen de 2016 – como também se evidencia na ação performativa em si, envolvendo uma sequência de movimentos cotidianos ensaiados previamente e mediados ao vivo pela artista Berna Reale, cuja participação em cena é descentralizada. Dessa forma, artista e participantes contratados performam questões relacionadas a esfera pública nas ruas da cidade de Belém, aproximando, portanto, a esfera pública e o espaço público através de uma prática do real.

O interesse por problematizar os binários, mencionados por Bishop, também atravessa a criação do espetáculo-aula *Banho de Sol*. No entanto, a inserção de não atores neste caso, não se faz por meio de contratação. No início do espetáculo, 14 mulheres espectadoras são convidadas a ocupar o espaço cênico e a participar de jogos teatrais que compõem a encenação da peça, mediados pelas quatro atrizes. A partir dos jogos, as experiências vividas dentro do complexo penitenciário são então compartilhadas e construídas com o apoio dessas espectadoras participantes, levando toda a plateia a exercitar a empatia e a alteridade diante do real em cena. Todos os presentes, portanto, mesmo aqueles que estão assistindo sentados na plateia, tornam-se responsáveis pelo que acontece em cena, conforme a atriz e dramaturga Talita Braga (2020, p. 14).

O espetáculo-aula propõe, assim, uma vivência, uma experiência com o público que é convidado a participar de forma não contemplativa da construção dessas duas horas do Banho de Sol. Para dar visibilidade ao meio que projeta o sentido desta obra, contudo, não só a encenação como a dramaturgia evidenciam a natureza performativa e teatral da vida cotidiana a partir do contexto prisional.

Composta por inúmeros relatos, tanto das quatro atrizes e professoras de teatro, como das alunas que participaram das oficinas no complexo penitenciário, a dramaturgia de *Banho de Sol*, assinada por Talita Braga e publicada em 2020 pela Editora Javali, apresenta forte viés performativo. Os materiais autobiográficos e não ficcionais produzidos pelas atrizes, em direção a uma espécie de manifestação autobiográfica - o que a atriz, diretora e pesquisadora Janaína Leite intitula como *Autoescrituras Performativas* - assim como as memórias individuais e coletivas, depoimentos, músicas, desenhos, relatos e cartas, oriundas das aulas de teatro e dos “para casa”, tarefas a serem realizadas pelas alunas em situação de cárcere entre um encontro e outro, compõem a dramaturgia do espetáculo e são aspectos que o aproximam da vertente do teatro documentário e do teatro do real.

A aproximação entre a realidade dessas mulheres em privação de liberdade e o modo como as atrizes foram afetadas por essa vivência torna-se evidente no decorrer do espetáculo-aula. Essa apro-

ximação da performance com a autobiografia coloca em destaque uma tensão entre ficção e realidade, entre representação e apresentação do real em cena. Criado por Maryvonne Saison, o termo “teatro do real” propõe “colocar o real em cena não somente como tema, mas também como experiência.” (Leite, 2017, p. 48). Desta forma, são as próprias testemunhas de uma experiência real que assumem a cena:

“em todas essas experiências-limite, o real ameaça constantemente o tecido da representação. A cena, assim, incorpora elementos como o acaso, o erro, o perigo. Incorpora também sentimentos diversos daqueles experimentados na ficção já que nos encontramos diante de pessoas reais – o que pode despertar compaixão, cumplicidade, mas também rejeição, repúdio como quando uma certa postura judiciosa da parte do público se deflagra em relação a posições que não são de uma personagem, mas de alguém que em seu próprio nome ocupa a cena para fazer, contar, mostrar, em vez do esperado atuar” (Leite, 2017, p. 49).

Diferente do teatro documentário, quando uma história de vida é contada por meio de depoimentos, relatos e registros, no teatro do real “o que há é a marca dessa história impressa nos corpos expostos na cena” (Leite, 2017, p. 52), o que faz com que o público se coloque, inevitavelmente, como testemunha diante do acontecimento em cena. Nessa perspectiva, *Banho de Sol* se configura entre estas duas vertentes do teatro performativo, sobretudo por ser um espetáculo que emerge de uma experiência vivida por quem dá voz a cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como forma de se aproximarem da realidade cotidiana, o espetáculo-aula *Banho de Sol* e a performance *Ginástica da Pele*, aqui analisados, projetam uma perspectiva crítica e reflexiva acerca do sistema prisional. A partir dos aspectos de relação entre acontecimento e obra, ficção e realidade e entre o campo artístico e o campo social, na cena do real, ambos trabalhos problematizam as micro-políticas que envolvem o cárcere.

A necessidade de dar visibilidade as imagens negadas, ou seja, aos corpos ausentes, precarizados, e a emergência do real nas práticas artísticas contemporâneas, testemunham a importância da abertura da cena contemporânea à alteridade, o que pode ser observado no trecho abaixo, extraído da dramaturgia de *Banho de Sol*:

“Aquilo que negamos deixa de existir? O apagamento, o esquecimento nos faz acreditar que não aconteceu? A arte como possibilidade de liberdade surge no desejo do encontro entre o teatro e as mulheres em situação de cárcere. Tentando responder a seguinte pergunta: PODE A ARTE POSSIBILITAR MOMENTOS DE LIBERDADE PARA MULHERES EM SITUAÇÃO DE CÁRCERE?” (Braga, 2020, p. 21).

O movimento de expansão das práticas artísticas em direção ao contexto social e político que se inserem, no entanto, também reflete uma emergência do papel do artista em relação as questões do seu entorno, como as relações de poder exercidas sobre os corpos e sobre as instituições do sistema penal e punitivo, por exemplo. Nesse sentido, *Banho de Sol* e *Ginástica da Pele* são trabalhos artísticos

que priorizam o engajamento político como forma de resistência, o que se evidencia no trecho da entrevista concebida por Reale à revista eletrônica *Continente*:

“A arte não tem papéis definidos, penso que nem tenha que ter, tem que ser livre para tudo e todos. Acredito que, infelizmente, ela não alcança muitos e por isso pode muito pouco, mas o pouco que pode, muitas vezes desloca, desestabiliza, faz sentir, refletir... O trabalho pretende fazer com que a arte provoque um ruído questionador sobre questões de cárcere, assunto que nunca é priorizado, pois ali se acumulam os problemas de falta de prioridade na educação, na acessibilidade, falta de oportunidade e ausência do Estado, e isso ninguém quer ver. Por isso, o trabalho é duro aos olhos de alguns, incômodo demais para ser visto por quem não está aberto a questões sensíveis e necessárias” (Agricio, 2020).

Dessa forma, a potência política dos trabalhos analisados e o ativismo artístico em direção ao contexto do cárcere reverberam reflexões críticas acerca do encarceramento dos corpos, então colocados em evidência. E é essa aproximação com o real através da cena, ultrapassando a fronteira entre obra e espectador, onde se concentra a grande potência dos trabalhos artísticos aqui analisados.

BIBLIOGRAFIA

- Agricio, G. (2020). O corpo no meu trabalho é um elemento simbólico. *Continente*. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/235/ro-corpo--no-meu-trabalho--e-um-elemento-simbolicor>. Data de consulta: Julho de 2022.
- Bishop, C. (2008). A Virada Social: colaboração e seus desgostos. *Concinnitas*. Ano 9, Vol. 1, No. 12. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22825/16284>. Data de consulta: Setembro de 2021.
- Bourriaud, N. (2009). [1998] *Estética Relacional*. (Paris, 1998). São Paulo: Martins Fontes.
- Braga, T. (2020). *Banho de Sol*. Belo Horizonte: Editora Javali.
- Butler, J. (2020). [2009]. *Quadros de Guerra: Quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Guimarães, J. (2019). Entre amadores, especialistas e espectadores. Em Cornago, Ó., Fernandes, S. e Guimarães, J. *O teatro como experiência pública* (pp. 64 - 85). São Paulo: Hucitec.
- Diéguez, I. (2014). Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. *Sala Preta*, vol. 14, nº2, 125-129.
- Fernandes, S. (2013). Experiências do real no teatro. *Sala Preta*, 13(2), 3-13. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p3-13>. Data de consulta: Junho de 2022.
- Fernandes, S. (2019). Teatro expandido em contexto brasileiro: o trabalho de Lia Rodrigues. Em Cornago, Ó., Fernandes, S. e Guimarães, J. *O teatro como experiência pública* (pp. 213 - 238). São Paulo: Hucitec.
- Foucault, M. (2005) [1976] Aula de 17 de março de 1976. Em *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France* (pp. 285 a 315). São Paulo: Martins Fontes.
- Leite, J. (2017). *Autoescrituras Performativas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva.
- Malaguti Batista, V. *Adeus às ilusões 're'*. In: Coimbra, C. M. B. et. al. *Pivetes: encontros entre a Psicologia e o Judiciário*. Curitiba: Juruá Ed., 2008, pp. 195-199. Disponível em: https://www.academia.edu/4554263/Adeus_%C3%A0s_ilus%C3%B5es_Vera_Malaguti_Batista?email_work_card=view-paper. Data de consulta: Setembro de 2022.
- Souza, C. V. de (2020). *Memórias ao sol: em busca de uma dramaturgia da escuta com mulheres em privação de liberdade*. Urdimento, Florianópolis, v. 3, n. 39. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18857/12424>. Data de consulta: Setembro de 2022.
- Vieira, D. e Ito, C. (2019) *Futuro Aprisionado. Trip*. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/berna-reale-apresenta-performance-artistica-e-expoe-o-racismo-no-sistema-carcerario-brasileiro>. Data de consulta: Julho de 2022.