sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i2p179-196

Sala Aberta

A liminaridade das práticas pedagógicas da cena: dispositivos visuais da arte da *performance* e a defesa da educação democrática

The liminality of the pedagogical practices of the scene: visual devices of performance arts and the defense of democratic education

Dodi Leal

Dodi Leal

Doutora em Psicologia Social e Licenciada em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do curso Artes do Corpo em Cena da Universidade Federal do Sul da Bahia

Resumo

Qual o potencial das fronteiras da cena em expor os ditames políticos vigentes no sistema educacional de um país? Que visualidades da cena são interditas na contemporaneidade? De que modo as censuras vividas na cena teatral transgênera no Brasil do século XXI matizam as normatividades de uma pedagogia antidemocrática de Estado? E, por fim, qual poderia ser o papel da arte da *performance* na defesa da educação democrática? Este artigo propõe uma reflexão teórica sobre a luta por Direitos Humanos no campo da Educação, desenrolada a partir do olhar sobre os processos recentes de pedagogia teatral e da arte da *performance*. Com base no texto de Boal (2009), no qual a Estética é qualificada como um Direito Humano, pretendemos levantar nos atributos de liminaridade da arte da *performance* vetores democráticos que possam subsidiar as práticas pedagógicas da cena. Para tanto, retomamos o conceito de liminar, proveniente da Antropologia Social (TURNER, 1974), e indicamos como sua aproximação ao campo das Artes, por Caballero (2011), promoveu-lhe expansão e sutileza ao sublinhar que a efemeridade do fenômeno cênico liquefaz as tensões políticas em modo de uma pedagogia fronteira. Como indicativos críticos do texto, aventamos três proposições de liminaridade da cena: a excentricidade, a ética da corallidade votiva e o pensamento situado. Pretende-se perceber de que maneira esses dispositivos visuais da arte da *performance* estão no bojo do ataque e da resistência no contexto da defesa da educação democrática.

Palavras-chave: Visualidades da cena, Arte da *performance*, Liminaridade, Educação democrática, Pedagogias da cena.

Abstract

What is the potential of the scene boundaries in exposing the political characteristics prevailing in the educational system of a country? What visualities of the scene are communicated in contemporaneity? How does the censorship of the transgender theater scene in 21st century Brazil affect the norms of an anti-democratic State pedagogy? What could be the role of performance arts in defending democratic education? This article analyzes the struggle for human rights in the field of Education developed by observing the recent processes of theatrical pedagogy and performance arts. Based on the study by Boal (2009), in which aesthetics is qualified as a human right, we verify the democratic ways that could foster pedagogical practices in the scene within the liminality attributes of performance arts. For such, we use the concept of liminality which is

derived from social anthropology (TURNER, 1974), and indicate how its approximation to the Arts field by Caballero (2011) promoted its expansion and subtlety by emphasizing that the temporary nature of the scenic phenomenon liquefies political tensions through a boundaries pedagogy. We note three propositions of scene liminality: eccentricity, the ethics of votive corality and situated thought. The aim is to understand how such visual devices are central to attack and resistance in the context of the defense of democratic education.

Keywords: Scene visualities, Performance arts, Liminality, Democratic education, Scenic pedagogy.

Introdução

A ligação entre a cena e a educação democrática tece larga história de tensão, sobre a qual não nos interessa aqui considerar a partir de uma análise de sucessão de fatos. **Ao lugar de uma linearidade, propomos a liminaridade** como paradigma espaço-temporal sob o qual os fazeres artístico e pedagógico da cena se entrelaçam com agudeza e muitas vezes com resistentes doçuras. Em tempos em que o terraplanismo se apresenta duvidando dos saberes esféricos da modernidade, podemos, ainda, **encontrar plenitudes em meio a tais planitudes**. Os esfacelamentos programáticos vividos no campo educacional e da cultura trazem à pauta de primeira ordem o inaudito, mas também a necessidade de novas lógicas narrativas.

No entanto, para além do âmbito discursivo nos quais se matizam tradicionalmente os saberes pedagógicos desprovidos de corporalidade e de experiência, a cena vem nos mostrando que é na produção de presença que se encontra a fronteira e toda a sutileza possível e impossível entre a dominação e a resistência. Os Direitos Humanos estão ameaçados no Brasil de 2019. A educação e a arte nunca foram tão alvejadas. Nesse sentido, perguntamos, o que a *performance* nos convoca a perceber sobre nossos modos de estar presente quando a experiência estética e pedagógica são atacadas pela política institucional de um país? Quais visualidades cênicas nos informam sobre os limites entre as práticas de respeito e de violência no ensinar e no aprender? Como defender a democracia de um país no qual sua arte e memória

estão em chamas¹? Como conceber práticas pedagógicas da cena em um país no qual suas escolas são alvo de tiroteio²?

As imagens que são produzidas pelo contexto social brasileiro atual não são apenas avassaladoras, mas mediadas por um contexto político conservador que classifica grupos não hegemônicos como motivação para menos dignidade humana e menor direito à vida. Em tal contexto de abjeção, há indução de quais corpos merecem mais reconhecimento e mais privilégio que outros. Assim, se buscamos compreender práticas pedagógicas da cena e dispositivos de criação em arte da *performance* que nos deem suporte em um processo de defesa da educação democrática, precisamos levar em conta a liminaridade de nossos próprios corpos. Em outras palavras, não há como estudarmos os riscos, os perigos, os ataques, as defesas, os cortes e os silenciamentos de um país sem considerarmos como esses processos rasgam nossas presenças no cotidiano do fazer pedagógico e criativo da cena.

De acordo com Caballero (2011), os fluxos de vontade coletiva na esfera pública, quando são despretensiosamente estéticos, guardam consigo uma elaboração de presença na qual os gestos simbólicos vetoriam, inclusive, outras maneiras de se fazer política. “Não tendo um fim estético, produzem uma linguagem que absorve a percepção e suscitam olhares a partir do campo artístico” (Idem, p. 14). Ao mesmo tempo, quando deliberadamente forjamos um fato artístico e acabamos dando interveniência do social, não estamos apenas criando valores sociais, mas exercitando modos da ética educacional. Gumbrecht (2010, p. 122) afirma que “o valor estético-ético relativo de qualquer texto ou obra de arte que estivessemos ensinando nos daria uma base de orientação pedagógica”.

Tendo que a estética pode conter o valor de Direito Humano (BOAL, 2009), perguntamos aqui se é possível que as visualidades suscitadas em atos pedagógicos da cena e em atos de arte da *performance* podem nos ajudar a detectar as liminaridades dos processos de democratização. Neste texto, pretendemos discutir alguns dispositivos performativos e pedagógicos da cena artística

1 Em referência ao incêndio no Museu Nacional, no Rio de Janeiro/RJ, no dia 2 de setembro de 2018.

2 Em referência ao massacre de Suzano/SP onde, em 13 de março de 2019, duas pessoas armadas invadiram um colégio estadual e atiraram em estudantes e funcionários(as).

recente não a partir de um campo ou de uma obra específica, mas considerando o quadro da experiência atual e a trajetória coletiva da época nesses contextos.

Iniciaremos, portanto, com uma discussão das práticas pedagógicas da cena a partir das visualidades e das fronteiras, tendo em vista os saberes fronteiriços como mediadores de teatralidades disruptivas. Em seguida, avaliaremos as formas excêntricas na arte da *performance* tendo como caso as liminaridades das transgeneridades enquanto modelo de ruptura dos meios de dominação social da performatividade de gênero. Depois partiremos para a análise da estética relacional dos escândalos e dos ataques virtuais, tendo em vista os processos conviviais que acabam por vincular em coralidade os processos de veto e de voto. Na seção seguinte, trataremos do silêncio como modo situado de pensar e como linguagem de desmontagem cênica da ritualidade conservadora pseudodemocrática. Para concluir, observaremos como os vetos à teatralidade nos dão indícios de que no campo das visualidades cênicas podemos encontrar o caldo estético para a investigação de formas de presença resilientes na luta por Direitos Humanos na educação.

Práticas pedagógicas da cena: a textura das fronteiras visuais

Quais os atributos de processos pedagógicos em Artes Cênicas baseados na educação democrática? De que maneira as visualidades da cena podem atuar na configuração de dispositivos pedagógicos de teatralidades comprometidas com Direitos Humanos? Qual a textura topográfica dos dispositivos visuais que se pode presentificar em processos pedagógicos da cena expandida? Quais os limites do corpo na educação? E quais as imagens pedagógicas que se têm sobre os limites do corpo na cena e na escola/universidade? É possível ensinar o fazer teatral sem rasgar os dispositivos visuais hegemônicos? Quais as materialidades das fronteiras?

Resistir é um ato pedagógico que insurge na cena enquanto indício topográfico indemonstrável. Os rasgos de alma provocados por tudo aquilo que nos arrebatamos como experiência é incapturável por códigos de dominação. Às institucionalidades da escola e do teatro, por maiores os esforços de cooptação que tenham, lhes escapam o relevo que não se demonstra nas

realidades chapadas dos saberes hegemônicos. Basta percebermos que o discurso de um prédio enquanto altura depende diretamente não apenas do discurso de sua posição altitudinal geológica, mas de todos os processos subterrâneos e atmosféricos que condensam aquilo que acostumamos a chamar de vida. Se a pedagogia da cena se vincula às texturas do território no qual se baseia, o urbanismo encharcado de concreto nos faz perceber que **a luta por democracia introduzida ou intraduzida na cena está ensopada de pedras; já não é mais pedagogia e sim pedragogia**³.

Há cena que não seja resistência? Se temos a tentação de espacializar os aprenderes e os ensinares como possibilidades de concretude da experiência, é no limiar daquilo que subsiste ao processo que nos derretamos. Aprender com uma obra teatral diz muito menos sobre sugar o que se pretendeu encenar e mais a **aprender apesar do que foi ensinado e aprender apesar do que foi encenado**. Mas o que se encena quando se ensina? As fronteiras, nítidas e perceptíveis enquanto dores, somente podem ter sua visualidade configurada em cena se as pedragogias já são dispositivos de tratativas das corporalidades na educação. Corpo espacializado em aprendizagem cênica tem contorno não de conteúdo, mas contorno de provocação. Talvez não haja cena que não seja resistência, já que aquilo que se aprende tem limites de corpo-espço.

As fronteiras podem até ser invisíveis, mas são cheias de visualidade cênica. E isso se aprende não porque se ensina a cena, mas porque a cena ensina. Tal e qual, por tal e por qual. É naquilo que se indemonstra que se visua. Então, há textura no invisível, assim como pode haver pedras que não sejam usadas para afrontear. Mas qual a topografia pedagógica da pedra?

Suponhamos que já estejamos para além de fronteiras. Impossível. Esse **semfronteirismo**⁴ barato, reforçemos, serve à livre circulação de mercadorias e produtos do capitaliCISmo⁵. “A ação pedagógica depende de como

3 Aqui o neologismo “pedragogia” tem a força da pedra como destaque semântico visando indicar o caráter topográfico em que se dão os processos pedagógicos da cena, ou seja, os condicionantes de espaço.

4 O neologismo “semfronteirismo” se refere à substantivação da perspectiva que lida com complexos sociais superficialmente, sem relacionar os condicionantes entre as fronteiras ou **nas fronteiras**.

5 A expressão “capitaliCISmo” visa notar as correlações entre a cisgeneridade compulsória e os processos de dominação social de classe a partir das forças econômicas liberais capitalistas. (LEAL, 2018)

nossos saberes determinam o possível e de como nossas práticas produzem o real” (LARROSA, 2016, p. 193). A pedra torna-se pedagógica enquanto real não porque produz-se em **semfronteirismo** desde o possível, mas porque escapa do impossível e constitui-se em fronteira verdadeira. **Se a cena e a performance recentes expandem o mundo ao impossível, as fronteiras são o próprio impossível e impensável da educação que é reduzida à fabricação do possível:**

Parece indiscutível que a ação pedagógica consiste num “fazer” o real a partir do possível. [...] Assim, a educação não seria outra coisa senão a realização do possível. E isso tanto se o possível é algo inscrito nas possibilidades de desenvolvimento das crianças, quanto se é algo projetado nas possibilidades de melhoria do mundo. A educação moderna é a tarefa do ser humano que faz, que projeta, que intervém, que toma a iniciativa, que encontra seu destino na fabricação de um produto, na realização de uma obra. Desse ponto de vista, a eficácia das ações educativas está determinada pelo seu poder de fazer passar do possível ao real. E a reflexão pedagógica se faz em termos de meios, de fins e de processos. A educação é, em suma, a obra de um pensamento calculador e de uma ação técnica, em que se trata de conseguir um produto real mediante a intervenção calculada num processo concebido como um campo de possibilidades. Uma prática técnica, definitivamente, em que o resultado deve se produzir segundo o que foi previsto antes de iniciar. (Idem, p. 193)

O **semfronteirismo** é programático e sem texturas, por isso desprovido de experiência. A fronteira é corte, tem visualidade rachada e torna verdadeiro aquilo que é impossível. A cena recente alcança processos subjetivos e sociais da recepção não porque é assentada na livre circulação, mas porque, apesar das fronteiras (por causa delas; e nelas), se aprende. O resultado teatral e performativo é pedagógico porque é pedagógico: o enunciado topográfico é tão estético sobre a cena que promove a assimilação topográfica da recepção enquanto desfalecimento do controle sobre a eficácia do poder e do saber constituídos. O impossível é a abertura ao perigo. E o perigo, por ser a experiência, promove saber apesar do nosso saber e apesar do nosso poder (por isso impossível, pois a despeito do nosso poder sobre a cena). “O impossível, portanto, é aquilo que exige uma relação constituída segundo uma medida diferente à do saber e à do poder” (Idem, p. 194).

Mas a visualidade cênica só pode ser pedagógica se for disruptiva? Sim. E este “sim” não é um postulado categórico, porém se explica no fato de que não há nada que não seja disruptivo. A norma, lembremos, já foi uma ruptura. Tais rompimentos pretéritos tinham textura de corte na terra e hoje são apenas vales. A visualidade cênica disruptiva é a única forma de pedagogia de texturas de quebra, pois tudo está, esteve ou estará em quebra. “E a afirmação do impossível tem também algo de milagre, uma vez que o que afirma é que cabe esperar o inesperado e que cabe receber o infinitamente improvável” (Idem, p. 194). A cena pedagógica é a prática do impossível enquanto pedra. Pedras quebram e produzem fronteiras na experiência subjetiva e social. A verdade da visualidade cênica disruptiva não se opõe ao erro: ela é o próprio erro. Errar sobre a norma não é a máxima pedagogia possível, mas a disruptiva pedagogia do impossível enquanto textura das fronteiras visuais. “Aqui, a verdade não é a representação fidedigna de uma realidade coisificada, mas é a instauração do real no próprio acontecimento de sua aparição” (Idem, p. 195).

O que tem aparecido na cena recente enquanto liminar no campo da pedagogia teatral e na arte da *performance* que desafiam o que é possível e o que é impossível em termos da educação democrática? A estética enquanto Direito Humano, de acordo com Boal (2009), versa sobre a democratização dos modos de fazer palavra, som e imagem como elementos políticos da sociedade. De acordo com o autor, é preciso garantir o acesso humano para além do ar, da água e da terra. Aqui, no entanto, reforçamos a topografia da estética como Direito Humano: é apenas nos imbricamentos impensáveis entre as geologias de ar, água e terra que escapam imagem, som e palavra. O fazer artístico fronteiro é democrático, pois assume as configurações de altitude e latitude que estão onde estão; e não porque foram produzidas para estar onde estão, mas porque o movimento cênico de ares impossíveis, águas impensáveis e terras impenetráveis acaba por si só formando fronteiras nas quais a experiência da imagem, do som e da palavra fazem a pedagogia **possível, pensável e penetrável**. Isso é democracia topográfica! **Para além de qualquer descoberta plana e vistosa, a cena só pode ser acontecimento se for assombrosamente pedrável:**

o aparecimento do real em sua verdade constitui um entremeado em que o visível leva sempre consigo o invisível e em que o brilho leva sempre consigo a escuridão. Dito de outro modo: o acontecer da verdade remete, sempre, a um mistério não abrangível. Por isso, a verdade nunca é subordinação do que aparece a nossos conceitos a nossas ideias ou a nossos saberes, mas que é assombro diante do que permanece simultaneamente descoberto e escondido. (LARROSA, 2016, p. 195)

Passemos a examinar com atenção três aspectos destacados de processos recentes em pedagogia teatral e em arte da *performance*: excentricidade, ética da coralidade votiva e pensamento situado. Procuramos, assim, compor o quadro da educação democrática tendo em vista os dispositivos disruptivos da cena que nos aparecem topograficamente enquanto fronteiras pedagógicas daquilo que é verdadeiro enquanto impossível (apesar do real enquanto possível daquilo que é fabrilmente programático).

Excentricidade: transgeneridades liminares na arte da *performance*

“Uma imagem da/o outra/o é uma contradição. Mas talvez nos reste uma imagem do encontro com a/o outra/o” (Idem, p. 197). Se a transgeneridade⁶ é a outra da cisgeneridade⁷, aqui não nos interessa tratar da excentricidade enquanto imagem da transgeneridade, mas da excentricidade como imagem liminar do encontro de pessoas cis com pessoas trans. Nesse sentido, a arte da *performance* só pode ser trans na medida em que revela o excêntrico subjacente e resistente apesar da cisnormatividade. E, importante, isso se dá mesmo quando *performers* não estão perceptivos à compreensão da transgeneridade da *performance* e, mesmo ainda, que *performers* se digam cis.

A transgeneridade da *performance* não é ontológica. É liminar. Está no ato de decidir a mais aguda presentificação daquilo que excede o centro: **por isso a arte excêntrica é trans; para além do centro cisnormativo**. As normas de

6 Transgeneridade refere-se aos processos de gênero que rompem a norma compulsória de definição social e performativa da mulheridade e da masculinidade a partir da genitalidade (LEAL, 2018).

7 Cisgeneridade refere-se aos processos de gênero que desempenham a norma compulsória de definição social e performativa da mulheridade e da masculinidade a partir da genitalidade (Idem, 2018).

gênero não se restringem a uma especulação do que pode para quem desfazendo estereótipos do que podem ou não podem homens e do que podem ou não podem mulheres. As normas de gênero, estas sim, em toda sua abissalidade estão em ontologizar o que é ser homem e o que é ser mulher em padrões cis. A *performance* enquanto periferia de gênero, por sua vez, é trans não apenas por causar ruído na ontologia cisnormativa, mas porque, ao despi-la no encontro, traz ao presente a liminaridade das equações entre expressão e recepção.

O reconhecimento recíproco não pode ser romantizado. De acordo com Pavis (2017, p. 118), exercendo o paradigma da excentricidade, “o teatro nada faz senão reproduzir a situação do ser humano frente a seu corpo e ao universo”. Processos recentes de *performance*, por sua vez, têm elevado os dispositivos de suspensão teatrais aos limites do confronto onde o ser humano não está apenas diante do seu próprio corpo e do universo, mas já não os aceita acriticamente. A arte da *performance* alcança o desafio democrático da educação exatamente por não parametrizar que há igualdades em processo, mas que o encontro do cêntrico com o excêntrico promove decisões que precisam ser testadas. Mas quais os laboratórios do risco? O que a democratização da excentricidade como modo de saber acaba por nos ensinar não é que precisamos procurar o perigo, é o perigo que nos procura. O perigo é transgênero. A transgeneridade é perigosa não porque se programou para ser, mas porque convoca a centricidade cis⁸ a decidir-se sobre sua performatividade. E a arte da *performance* tanto não pode ser romantizada quanto não pode ser parcelada no cartão de crédito. Ela funciona sempre à vista sobre o que é visto, ainda que não se veja, ainda que não se possa ver e ainda que não se queira ver.

Não querer ver, no entanto, é um ato performativo de ruptura. Ao recolher-se no cêntrico, a cisgeneridade, que vê a sua transgeneridade latente equacionada com a transgeneridade expressa na(o) outra(o), recolhe-se ao centro enquanto zona de conforto e não enquanto uma transgeneridade menor. Talvez uma transgeneridade potencial ou não experimentada, mas muito

8 “Centricidade cis” estabelece-se como um neologismo em contraponto à “excentricidade trans”, tal como esboçada na seção.

trans. A liminaridade da arte da *performance* é excêntrica porque desafia a norma cis e a provoca: **é preciso ouvir a trava interior!**

E todo corpo pode ser trans? O “pode” aqui já não diz tanto sobre a potencialidade, mas sobre o poder auferido pelo gosto cisnormativo que mediará em quais corpos a transgeneridade cairá melhor. A liminaridade da excentricidade está exatamente na redução da excentricidade para que a cisgeneridade continue sendo tolerada enquanto prática hegemônica de mundo. A arte *performance*, a contrapelo do mundo, é um dos poucos lugares da vida social atual que instaura aos olhos do centro a zona liminar que aqui estamos avaliando pelo gênero, mas que se conjuga com marcadores étnico-raciais, de classe etc. Todo corpo pode ser trans se ele for tolerável no centro das coisas. É por isso que as medidas de gosto se esforçam ininterruptamente para auferir tanto o melhor caimento do que é excêntrico quanto qual será a sua medida.

Se na antropologia de Turner (1974) a liminaridade pode vir a ser o rito de passagem de uma estrutura a outra estrutura, Caballero (2011), ao aproximar esse conceito ao campo das Artes, sublinha que a efemeridade do fenômeno cênico liquefaz as tensões políticas em modo de uma pedagogia fronteira. Em outras palavras, o encontro promovido na arte da *performance* não se assenta na ideia de promover a passagem de uma estrutura a uma outra estrutura, mas acaba por dar a ver que a fronteira não está entre uma estrutura e outra, mas entre a estrutura e a decisão sobre a estrutura. A fronteira instigada pela arte da *performance* é a própria transgeneridade que se revela frente a frente ao cisnormativo. Liminaridade potencial quando sequer almejada. Liminaridade sempre excêntrica porque confere a convocação à ruptura da estrutura **cisnormativa cêntrica**.

esse encontro não é nem apropriação, nem um mero reconhecimento em que se encontra aquele/a que já sabe e que já tem, mas um autêntico cara a cara com o enigma, uma verdadeira experiência, um encontro com o/a estranho/a e com o/a desconhecido/a, o/a qual não pode ser reconhecido/a nem apropriado/a. O sujeito do reconhecimento é aquele que não é capaz de ver outra coisa senão a si mesmo, aquele que percebe o/a que lhe vai ao encontro a partir do que quer, do que sabe, do que imagina, do que necessita, do que deseja e do que espera. O sujeito da apropriação é aquele que devora tudo que encontra, convertendo-o em algo à sua medida. Mas o sujeito da experiência é aquele

que sabe enfrentar o/a outro/a enquanto que outro/a e está disposto a perder o pé e a se deixar tombar e arrastar por aquele/a que lhe vai ao encontro: o sujeito da experiência está disposto a se transformar numa direção desconhecida. (LARROSA, 2016, p. 197)

Mas o que se produz no coro social em relação ao número de encontros e desencontros possíveis entre a decisão e a estrutura de gênero, reveladas a partir da arte da *performance*? Se há uma estética relacional de corporalidades excêntricas propensas ao veto, há coralidade relacional que produz uma ética sobre quais corporalidades devem ser votivas, ou seja, quais estão sujeitas a receber votos. Votos e vetos são mecanismos normativos que caminham juntos: o voto se dá em contraponto à objetificação do que é excêntrico, o veto se dá em função da abjeção do que é excêntrico. Avaliemos a seguir alguns dos aspectos votivos da excentricidade como dimensão pública que diz sobre os modos de coletividade e sobre as políticas relacionais de elaboração estética da experiência pública.

Ética da coralidade votiva: estética relacional, escândalos e *haters*

Quando a ruptura deixa de ser a resistência e passa a ser a ordem hegemônica? Qual a ética da ruptura enquanto prática de coletividade? Nos processos votivos de coletividade põe-se em jogo cotidianamente variadas acepções de democracia que testam o seu conceito oficializado. A votação em forma de eleições não configura o exercício democrático pleno em condições nas quais as estruturas políticas de um país não tenham consolidado a perspectiva de igualdades sociais. Na política não institucional, os processos votivos em coro não são mais democráticos: vive-se a sobreposição de situações que guardam uma única semelhança entre si do ponto de vista ético-estético: o esvaziamento político da experiência pública.

Os amálgamas entre a vida comum e a vida das redes sociais atualmente elevam o problema ao patamar da dispersão passível de ataques. Escândalos individualizantes tiram de foco o conjunto do horizonte estético que vivemos em nossa época. Se há dispersão da experiência fora das redes, com o império de *haters* e perseguições virtuais coadunadas pelo “abandono

do mundo,” há também contraditoriamente um elemento que configura essas situações; talvez possamos nomear esses arranjos de uma **curadoria do ódio**.

O contexto democrático do Brasil de 2019 está comprometido não apenas pelo ataque aos Direitos Humanos, mas pelo excesso de “humanidade” que se diz ter a onda conservadora. O dispositivo votivo caminha junto ao especismo de seres humanos em relação a outras manifestações de vida. No entanto, mais do que um supremacismo, o formato em questão dialoga firmemente com um projeto de mundo em curso na modernidade que atravessa diversas esferas da vida humana e não humana. Se há pedagogia possível nesse contexto, ela certamente se inscreve no bojo das contraposições de mundo que se apresentam nos modos de territorialização.

A relacionalidade atual já nos mostra a arte contemporânea, tem elementos de urbanidade inexoráveis. Se o tempo histórico presente se desdobra curando esteticamente o ódio, a pedagogia democrática espacializa-nos para além de uma disposição inequívoca de obras de arte, mas nos convoca a experimentar uma **interminabilidade do tempo**⁹. Há a sensação perene de que os escândalos e os ataques de ódio nas redes não têm fim; ainda que tenham finalidade intrínseca: continuar os meandros dos projetos de dominação que nos precederam.

a mudança da função e do modo de apresentação das obras mostra uma *urbanização* crescente da experiência artística. O que está desaparecendo sob nossos olhos é apenas essa concepção falsamente aristocrática da disposição das obras de arte, ligada ao sentimento de adquirir um território. Em outros termos, já não se pode considerar a obra contemporânea como um espaço a ser percorrido [...]. Agora ela se apresenta como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada. (BOURRIAUD, 2009, p. 20-21, grifo nosso)

Como que a ética manifesta-se enquanto decisão de uma coralidade a favor do pavor generalizado? De que maneira pode-se conferir às relacionalidades coletivas o potencial de configurar o que ou quem deve ser escolhido(a) e o que ou quem não devem ser escolhido(a)? Se o desgaste da democracia depende direta ou indiretamente da cultura de ódio ou de

9 Diferentemente da noção de infinitude, a ideia de interminabilidade do tempo remete à experimentação do tempo não em sua completude sem fim, mas no quadro do alcance da vida.

escândalos, devemos levar em conta quais os vetos que dão sustentação aos votos. Quando se conclama a ditadura instaurada pelo Golpe de 1964 como mecanismo de salvação do país de comunistas, essa elaboração rasa de mundo, ora sustentada pelo voto, ao mesmo tempo veta manifestações e experiências que rompem com os processos hegemônicos da branquitude cisgênera.

A elaboração coletiva de sentido, portanto, depende de uma tessitura de intersubjetividades que cultivam a ideia de quais vidas importam mais de serem vividas, quais corpos merecem mais trabalho e respeito que outros, quais corpos merecem mais amor e atração que outros. Os regimes ficcionais em voga, constantemente denunciados pela arte da *performance*, apresentam ideais de beleza, ideais de corpo, ideais de espiritualidade, ideais de vida muito específicos que sustentam a lógica da dominação de alguns grupos sobre outros. Podemos dizer que essa relacionalidade é estética, ainda que sejam as obras de arte contemporâneas avessas a tais favoritismos. Estamos falando da estética do cotidiano em sua formulação de experiência pública e de como os ideais mencionados não apenas informam o projeto de educação do país atual como são eles mesmos o próprio projeto de educação do país atual.

Diante de tais circunstâncias, elaboramos uma pergunta que talvez nos aproxime da maior ordem estética de coralidade relacional na atualidade: como podemos situar-nos enquanto pensamentos que se contrapõem aos modos de governar não democráticos?

Pensamento situado: o ato do silêncio na desmontagem cênica

Quando o sentimento comum que nos atravessa é o de que já está tudo dito mesmo que ainda haja muito a dizer, tal processo de esgotamento em coralidade deve ser situado enquanto prática localizada de silêncio. Se há teatralidade possível em democracias defasadas, ela não está na atividade dramática de montagem, mas na atitude épica¹⁰ de desmontagem. Estamos, então, nos referindo à desmontagem cênica como um regime de

10 Com a expressão “atitude épica” referimos aqui à narratividade e pontuação dos nodos de uma ação, em associação das atitudes narrativas do teatro épico de Bertolt Brecht com a noção de desmontagem cênica (CABALLERO, 2014).

saber sobre os silêncios que são carregados no interior do que é “verdadeiro”, de qualquer verdade teatral que se insitua¹¹ no quadro de democracias assentadas na estética da enganação.

o verdadeiro é o desmascaramento do engano e da falsidade, o desmentido da mentira. Aqui, a verdade não é tanto a qualidade de uma proposição, quanto o acontecimento que se dá no próprio instante em que nossas verdades se mostram para nós como mentiras. Desse ponto de vista, a verdade não é adequação epistêmica, mas imperativo moral. [...] o verdadeiro tem a forma da recuperação daquilo que foi esquecido pelo desgaste do tempo ou reprimido pela violência de um olhar calculista, cego diante de tudo aquilo que não pode se apropriar. (LARROSA, 2016, p. 195)

Situar-se pode não ser sempre um ato de reivindicar lugar de fala. Em tempos de democracia em risco, a atitude de situar-se pode traduzir-se em desenhos de silêncio não por aceitação da repressão, mas para cultivo de forças. Força esta necessária para seguir despindo a espetacularidade das montagens de governo que recaem nos modos de aprender e de ensinar institucionalizados. Desenhar silêncio nesse contexto é um modo de produzir presença e dar respostas duras aos extermínios legitimados por forças conservadoras. Assim, “presença refere-se, em primeiro lugar, às coisas [*res extensae*] que, estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 9). Atos de silêncio diante de sentidos esvaziados parecem ser pistas para situar o pensamento sem retrair-se com a incognoscibilidade dos impérios espetaculares da dominação.

Quais os sentidos que subsistem na produção de presença de forças hegemônicas? Talvez um vetor para discutirmos essa questão seja sua formulação inversa: como os silêncios contrapostos às forças hegemônicas são desmontagens cênicas que produzem presença diante dos sentidos que elas não conseguem transmitir?

As assimetrias semiológicas são atributos também recorrentes de experimentação em processos de pedagogia da cena e da arte da *performance*

¹¹ “Insituar” é um neologismo que contrapõe a noção de pensamento situado enquanto fazer teatral. Assim, o **pensamento insituado** enquanto prática teatral é genérico e tende a corroborar a norma.

recentes. Trata-se de verificar nas camadas discursivas outras disposições atitudinais que dizem mais ou são as únicas que dizem sobre o sentido do que se produz enquanto fala. Nesse contexto, o silêncio não está na atitude de receber, mas é aquele implícito na atitude de expressão que pode ser captado a partir de um aguçamento épico de desmontagem da oratória democrática esvaziada.

O ato de espera em silêncio é sábio, mas não deve ser generalizado. Talvez não precise mesmo ser procurado. Há momentos em que o silêncio é a atitude mais radical de dizer que o rei está nu. Muitas vezes o silêncio é a única forma de mostrar que autoritarismo e nudez são categorias éticas que deveriam ser, inclusive, mais tensionadas em seus tecidos: a visualidade cênica de figurinos ou do corpo nu enquanto traje guardam em si vórtices de força e de fragilidade que se presentificam a despeito de qualquer montagem cênica-cotidiana.

Educação democrática: vetos à teatralidade e as hibridações dos Direitos Humanos

No texto procuramos discutir alguns dispositivos recentes da arte da *performance* e da pedagogia da cena no sentido de investigar camadas estéticas e políticas do contexto de defesa da democracia. Mas como garantir processos de educação democrática em tempos nos quais os vetos à teatralidade são paradigmáticos enquanto instabilidade em torno dos Direitos Humanos? Inevitavelmente passamos pela reflexão sobre a institucionalização dos processos sociais enquanto regimes de verdade, considerando também alguns de seus limites éticos: “verdade não é, absolutamente, algo que possamos adquirir, ter ou utilizar em nossas relações pragmáticas habituais com o mundo, mas constitui o acontecimento que interrompe essas relações” (LARROSA, 2016, p. 195).

Pretendemos que os elementos apresentados em torno da excentricidade, da ética da coralidade votiva e do pensamento situado tenham contribuído para dar relevo às texturas das visualidades cênicas subjacentes à luta pela democracia na educação. Nesse sentido, as práticas pedagógicas da cena potencialmente guardam hibridismos nos quais a arte não se restringe à

criação das ficções de mundo político, mas nos provoca a reinventar a poética do que somos.

A poética do ser e não ser se configura no espaço intervalar, entre um polo e outro; [...]. É no espaço do não ser que se instaura a dramaturgia a qual transita no ser e estar como ações distintas. Espaço e tempo não como condicionantes, mas partícipes do jogo dramatúrgico que acolhe, gera ou inventa situações moventes que afetam e são afetadas. Assim, dramaturgia não reside apenas em procedimentos, mas em invenções artísticas que superam modelos convencionados, instaurando ficções que a/o artista manipula, realidades que opera, ausências e presenças que engendra, fala e silêncio que anima. Enfim, tessituras de toda ordem. (COSTA, 2016, p. 332-333)

É possível ser e não ser ao mesmo tempo? De que forma a liminaridade da arte da *performance* informa sobre os mecanismos dramatúrgicos dos ataques à democracia? Por mais que se procure modos de representar o sentido de lutas sociais em tempos de recrudescimento democrático, apenas o que subsiste nas fronteiras pode desafiar os regimes de verdade hegemônicos e já minados desde seus primeiros existires.

Referências bibliográficas

- BOAL, A. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CABALLERO, I. D. **Cenários liminares**: teatralidades, performances e política. Tradução de Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- CABALLERO, I. D. Desmontagem cênica. **Rascunhos** – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 5-12. jan-jun 2014.
- COSTA, F. S. da. **A poética do ser e não ser**: procedimentos dramatúrgicos do teatro de animação. São Paulo: Edusp, 2016.
- GUMBRECHT, H. U. **Produção** de presença: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: EdPUC-Rio, 2010.
- LARROSA, J. **Pedagogia profana**: danças, piruetas e mascaradas. Tradução de Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- LEAL, D. **Performatividade transgênera**: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

PAVIS, P. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. Tradução de Jacó Guinsburg, Marcio Honório de Godoy e Adriano C. A e Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TURNER, V. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura**. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

Recebido em 31/03/2019

Aprovado em 31/10/2019

Publicado em 09/03/2020