



**REPRESENTAÇÃO, PRESENTIFICAÇÃO &
CORPORIFICAÇÃO DE MEMÓRIAS: QUESTÕES
ACERCA DA TEORIA E PRÁTICA DA PERFORMANCE
E AS REDUÇÕES DAS MEDIAÇÕES HISTÓRICAS**

**REPRESENTATION, PRESENTATION & MEMORY
EMBODIMENT: QUESTIONS ABOUT THEORY AND
PRACTICE OF PERFORMANCE AND REDUCTIONS OF
THE HISTORICAL MEDIATIONS**

Robson Pereira da Silva*

Universidade Federal de Uberlândia - UFU

robson_madonna@hotmail.com

Antonio de Lion**

Universidade Federal de Uberlândia - UFU

antonio_calori@hotmail.com

Ileana Diéguez Caballero, pesquisadora do Departamento de Humanidades da Universidade Autónoma Metropolitana – Cuajimalpa, no México, desenvolve pesquisas acerca de “cenicidades” relacionadas à temas, como “arte, memória, violência, luto, teatralidade e performatividade”.¹ O seu livro **Cenários liminares (teatralidades, performances e políticas)** se encontra disponível no Brasil em duas edições pela Editora da Universidade Federal de Uberlândia. A alteração da edição de 2011 para a atual (2016) reside na inclusão do sétimo e último capítulo intitulado de *O mal-estar da representação*, que se refere às questões apresentadas em artigo publicado no livro *Utopias de la proximidad en el contexto de la globalización* (2010), sob o título *De*

* Doutorando em História Social. Membro do grupo de pesquisa Arte.com (UFMT/CUR) e do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC/UFU).

** Doutorando em História Social. Membro do grupo de pesquisa Arte.com (UFMT/CUR).

¹ Disponível em: <<http://dcsh.cua.uam.mx/profesores/dra-ileana-diequez-caballero/>>. Acessado em: 30 jun. 2017.

malestares teatrales y vacíos representacionales El teatro trascendido”. Ademais, há realocações textuais que alteram as configurações estéticas do livro no que tange à organização dos capítulos, quatro deles tratados como cenários.

Caballero, no intento de compreender as práticas cênicas, considera para além das ações do teatro dramaturgico, os cenários latino-americanos (Peru, México, Colômbia e Argentina), a fim de relacionar ética, estética e política, especialmente a partir da segunda metade do século XX. Esse deslocamento da teatralidade do espaço e da tradição de teatro designa a vinculação da cenicidade às investigações interdisciplinares nos estudos que se configuraram como *performances culturais*.

Assim, a obra apresenta a suspensão liminar de dicotomias entre arte e política, sobretudo, por se apropriar da categoria de Victor Turner, que aproximou as práticas teatrais à antropologia, a partir da iniciativa de analisar a estrutura do drama na sociedade, nos aspectos de formas expressivas marginais, subversivas, transformadoras e posições “adscripticas de status”², etc; ou seja, trata-se da teatralidade como prática ritual e social. A autora aponta para o uso da referida categoria na conformação de uma estética relacional, especialmente no que chama de “praça conceitual” no capítulo 2:



A partir de que Turner introduziu no campo dos estudos teóricos, este termo se direciona à relação entre o fenômeno – ritual ou artístico – e o seu entorno social, aspecto que tem começado a ser particularmente atendido pela estética relacional. A minha percepção liminar sugere o termo como espaço no qual se configuram múltiplas arquitetônicas, como vida e a arte, a condição ética e a criação estética como uma ação da presença num meio da prática representacional.³

Essa apropriação da liminaridade é alçada em uma zona complexa de processualidade que as obras elencadas por Caballero suscitam, ao considerar as relações entre indivíduos com tempo e espaço (arquitetônicas). Dessa feita, esse empreendimento investigativo volta-se para a relação estabelecida por Turner, em *Processo Ritual*, onde analisa a dinâmica entre estrutura e a antiestrutura. Nesse processo, a liminaridade coloca em suspenso a estrutura vigente apontando para uma

² Cf.: TURNER, Victor. **Floresta de Símbolos: aspectos do ritual Ndembu**. Rio de Janeiro: Eduff, 2005, p. 138-139.

³ CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares (teatralidades, performances e políticas)**. Tradução de Luis Alberto Alonso e Angela Reis. 2. ed. Uberlândia: EDUFU, 2016, p. 21.

contaminação operada por interstícios por intermédio de *communitas*⁴ (o caráter não estruturado; suspensão de vínculos) que dimensiona uma crise de *status* vigente.

Sob essa égide, Caballero indica no transcórre da obra que os artistas, especialmente atores, são os portadores das *communitas*, por destituírem determinadas hierarquias da tradição teórica, prática e histórica do teatro; quando se irrompe cenas que ofuscam a posição do dramaturgo e do diretor (*pai-deus-rei*)⁵; o texto torna-se pretexto para a diluição do representacional em favor do presentacional. Deslocamento esse que converge para o que a autora denomina de mal-estar da representação, no último capítulo.

Em certas ocasiões os criadores preocupados e animados por essas fissuras têm procurado **o retorno aos trabalhos com a presença**, mas este impulso tem sido abordado em geral como **uma estratégia formal e como uma maneira de desmontar as clássicas relações ator-personagem. Há alguns anos pensei nessas propostas como outras teatralidades que a partir do conceitual e do performativo tenta traçar outras rotas fora do realismo e fora da submissão ao texto e ao exercício canônico da encenação.**⁶

Essa determinada crise pairou sobre as artes, especialmente no século XX, a partir das vanguardas estéticas⁷ quando se voltaram para os problemas específicos da arte, como a questão da forma, cor, suportes, dimensões, etc., ao tentarem responder e criticar os efeitos tecnológicos sobre as práticas artísticas e sociais, como a profusão do *design*, a descaracterização da representação humana em viés sublime. Dessa feita, oportunizou-se a saída do humano da moldura, para torna-se presentificado em diversas materialidades artísticas. Assim, as investigações da *performance art*, a partir da década de 1960, passaram a questionar programaticamente a representação, especialmente com a descaracterização da esfera institucional e estatal, embora parte dessas atividades fosse

⁴ “Contudo, a *communitas* só se torna evidente ou acessível, por assim dizer, por sua justaposição a aspectos da estrutura social ou pela hibridação com estes. [...] Os profetas e artistas tendem ser pessoas liminares ou marginais, ‘fronteiriços’ que se esforçam com veemente sinceridade por libertar-se dos clichês ligados às incumbências da posição social e à representação de papéis, e entrar em relações vitais com outros homens, de fato ou na imaginação. Em suas produções podemos vislumbrar por elementos o extraordinário potencial evolutivo do gênero humano, ainda não exteriorizado e fixado na estrutura.” TURNER, Victor. *O Processo Ritual - Estrutura e Antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 2010, p. 123-124.

⁵ CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares (teatralidades, performances e políticas)**. Tradução de Luis Alberto Alonso e Angela Reis. 2. ed. Uberlândia: EDUFU, 2016, p. 181.

⁶ *Ibid.*, p. 186-187. [Grifo nosso]

⁷ Cf.: VENTÒS, Xavier Rubert de. **Teoría de La Sensibilidad**. 3. ed. Barcelona: Ediciones Península, 1979.

fomentadas por órgãos vinculados a essas esferas. Ivan Delmanto localiza historicamente o *leitmotiv* que ensejou esse deslocamento simbiótico:

É possível relacionar essa crise de representação à emergência do que Ernest Mandel chamou de capitalismo tardio, definido como o terceiro estágio desse sistema, hegemonicamente batizado de globalização. Sucedendo aos estágios do capitalismo de mercado e do monopolista ou imperialista, o capitalismo multinacional marcaria a apoteose do sistema e a expansão global da forma mercadoria, colonizando áreas tributáveis de tal forma que não se poderia mais conceituar algum lugar “fora do sistema”, como a Natureza ou o Inconsciente, constantemente bombardeados pela mídia e pela propaganda. A economia do capital tardio, por um lado, postula entidades invisíveis, como o capital financeiro e, por outro, “assinala singularidades impossíveis de teorizar, como os derivados”.⁸

Nesse sentido, essas práticas de ação, ou jogos de atores (e seus respectivos grupos) são observadas eminentemente como políticas, pois, agem no corpo social sem a mediação (devido ao encurtamento do processo de significação, reduzido basicamente ao efeito imediato) e fazem “justiçamento” às lacunas do sistema político, econômico e social fluente. Inclusive pela esfera da construção da memória, aglutinada em análises temporais voltadas para o antes e o depois posto no resultado depositado nas obras interpretadas e entrevistas pela autora ao longo dos cenários/capítulos, em alocações *a posteriori*, com vistas a dimensionar a atuação dos agentes no processo, portanto, cristaliza uma dada interpretação posta pelos artistas estudados no livro. Dessa feita, a autora opera por transubstanciação no viés de sua análise.⁹

Ao historicizar as referidas profanações das *performances* artísticas¹⁰, voltando-se para os efeitos históricos dos pós-guerras mundiais e as reconfigurações do capitalismo, Delmananto indica um dado que compõe o cenário do século XX e que guia as ideias de Caballero; a violência.¹¹

⁸ DELMANTO, Ivan. Notas sobre performance e representação na história do teatro brasileiro – uma dialética trágica. **Sala Preta**, v. 16, n. 1, p. 105-119, São Paulo: USP, 2016, p.107.

⁹ “A transubstanciação liga, no tempo, algumas ações e ações coletivas, com ideias, criando o fato – e neste lugar da política. No entanto, em um segundo momento outra operação parece tomar forma, pela qual o fato perde boa parte do conjunto de significados, à vista imediata, assumindo essa expressão concreta, despida, como a pedir, quase a implorar, uma interpretação. Cf.: VESENTINI, Carlos Alberto. *A teia do fato – uma proposta de estudos sobre a memória histórica*. São Paulo: HUCITEC/USP, 1997, p. 45.

¹⁰ Cf.: SILVA, Robson Pereira. Corpo - Objeto Profanador: As Relações entre Corpo e Performance na História da Arte Contemporânea. **Mnemonise Revista**, v. 6, n. 3, p. 189-209, Campina Grande: UFCG, 2015.

¹¹ Cf.: SELIGMANN-SILVA, Márcio. Arte, dor e Cátharsis ou variações sobre a arte de pintar o grito. **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 5, n. 1. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003, p. 35. Essa dimensão também se

Esse elemento comum de violência em processos autoritários acontecidos na América luso-latina orienta, não um mal-estar da representação, mas sim da cultura de modo geral. Destarte, historicamente (elemento subjugado em *Cenários Liminares*), solicitou-se o corpo artístico no embate aos dilaceramentos traumáticos que bifurcam o sublime. Ou seja, o artista/ator, como agente fronteiro, na obra da pesquisadora cênica e historiadora da arte, é quem enfrenta as agruras de desaparecimentos, a violência do estado de exceção, a marginalidade social, etc.

Essa correlação entre prática testemunhal e memória retoma o que François Hartog chamou de reintrodução da “autoridade do testemunho”, que determinadas vezes torna os diálogos históricos (leituras e investigações feitas por Historiadores) refreados ante a égide da visibilidade presentificada, “[...] como presença: como voz e memória viva”.¹²

Na feitura das obras artísticas tratadas nos diversos cenários propostos por Caballero, a memória corporificada pelas testemunhas é um dos pilares para a construção da “visibilidade” aos excluídos por uma história oficial. Deste modo, o foco testemunhal é atribuído aos sujeitos que vivem à margem pela condição econômica paupérrima, assim, os grupos de artistas se fazem, ainda no bojo desses acontecimentos, como mediadores a lançar luz sobre as situações vividas enquanto experiências individuais que criam *communitas* no intuito de dar voz aos próprios excluídos, sem ter outros parâmetros mediadores, como a história, que por observar com determinado distanciamento temporal, pode ser caracterizada como usurpadora. Então, “o aspecto importante é que se passa, assim, da testemunha para o espectador sem intermediário”.¹³ As maneiras de organizar, coletar e pensar os testemunhos no espaço cria uma narrativa própria de um interesse.

No capítulo 3, *Políticas do corpo*, no qual se designa os *cenários peruanos*, a autora apresenta as experiências de cenididades andinas capitaneadas por atrizes, pertencentes ao grupo *Yuyachkani*, ante a sociedade civil no tocante à corporificação da

encontra em Adorno, ao questionar a expressão traumática da arte após as guerras-mundiais: “A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas”. ADORNO, Theodor W. *Prismas: Crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998, p. 26.

¹² HARTOG, François. **Evidência da história**: o que os historiadores veem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 223.

¹³ *Ibid.*, p. 208.

memória. O recorte temporal selecionado foi da década de 1980 a 2004, período do conflito interno denominado de “Guerra Suja”, findado com a renúncia de Fujimori via fax enviado do Japão, em 2001. Na história desse sangrento momento há uma leitura de viés antropológico que torna o fato cênico. Ademais, as performances, elucidadas por Caballero, aconteceram durante todo período delimitado; as práticas cênicas são coligidas como metafóricas e etnográficas desses acontecimentos; os processos são mencionados, por vezes, apenas para referencial de datação e reificação dos objetos artísticos.

O exemplo do deslocamento representacional para a presentificação se dá a partir da memória corporificada à luz do próprio acontecimento dos conflitos internos no Peru, sobretudo, em 1996, com a ressignificação da peça *Antígona* (Sófocles), pelo grupo *Yuyachkani*, em que a experiência ainda em andamento da luta de mães, que tiveram seus filhos desaparecidos, tornou-se material para conversão representacional do referido texto grego por relatos e testemunhos. Essa ação foi dirigida pela atriz Teresa Ralli que



[...] explorou relações e trabalhos com objetos para contar uma história e, sobretudo, incorporou as experiências que tinha vivenciado como cidadã e pessoa travou relação com mães e familiares de desaparecidos, convidando-os ao espaço de trabalho para que contassem suas histórias, ao mesmo tempo em que contava para elas a tragédia de *Antígona*. Nesses intercâmbios, a atriz se nutriu de relatos que foram sutilmente filtrados durante a construção da personagem, ao mesmo tempo em que ia estudando a corporalidade daquelas mulheres[...] A *Antígona* peruana surgiu num duplo registro: o íntimo e social. A atriz concedeu à sua *Antígona* a fragilidade e a força que sentiu nas mães e testemunhas com as quais fez contato: mulheres camponesas, donas de casa que saíram dos seus lares a procura de seus filhos e que se converteram em paradigmas da resistência.¹⁴

A performatividade aqui apresentada pode ser encarada como um laboratório de ator que assina a experimentação, por meio da experiência de agentes que vivem determinado processo que redireciona um dado texto clássico que é, então, ressignificado. Há nesse procedimento articulador uma diluição das distâncias ficcionais com a vida cotidiana, especialmente por valorizar o testemunho que transforma o texto original.

¹⁴ CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares (teatralidades, performances e políticas)**. Tradução de Luis Alberto Alonso e Angela Reis. 2. ed. Uberlândia: EDUFU, 2016, p. 68-69.

Esses aspectos entre o texto clássico da tradição teatral e a contemporaneidade faz com que nos indaguemos acerca do modo em que as experiências caracterizadas como modernas lidam com a tradição, especialmente com a corporificação das formas usuais da tragédia, como discute Raymond Williams, em *Tragédia Moderna*.¹⁵ No caso da performance, mesmo com o ideal de desvincular-se com os cânones teatrais é ainda por eles que se recorre para dimensionar as formas expressivas espetaculares, mesmo quando situações de comportamento (como os agentes da performance tem agido desde a segunda metade do século passado).

Segundo a autora, Teresa Ralli, pela articulação entre texto e memória em ação, porta as *communitas xamânicas* que, pelo aspecto reparador do enfrentamento das problemáticas sociais, até então em andamento, infere nas mazelas políticas por uma dimensão curativa através da amalgama da profusão entre experiência vivida e ficção. Projeta-se, assim, ações poéticas na expressão das feridas sociais. Isso fica explicitado quando, na *Antígona* (peruana), o enterro cênico da máscara mortuária de Polínicé designa, simbolicamente, como a cultura daquele período lida com a ausência dos corpos desaparecidos e especialmente violentados, em uma dimensão pragmática.¹⁶

Outra referência à corporificação da memória se encontra na construção e ação da personagem *Rosa Cuchillo*¹⁷, em 2002, no corpo da atriz Ana Correa, que realizava visitas e procurava as mães de desaparecidos, despertando nos agentes da experiência de perda o efeito do estranhamento e a coleta testemunhal, na iniciativa que, segundo Caballero, buscou atrelar “as buscas iniciadas pelas mães de desaparecidos e o desejo coletivo de alimentar e restaurar a memória foram o cenário político e espiritual o qual foi construída a performance”.¹⁸ Dado importante: essas ações aconteceram simultaneamente às atividades da Comissão da Verdade e Reconciliação (CVR) instaurada em 2001. A verdade, no caso performático, é buscada por Rosa nas ruas a fim de manter memória e reparação.

¹⁵ Cf.: WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2002.

¹⁶ CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares (teatralidades, performances e políticas)**. Tradução de Luis Alberto Alonso e Angela Reis. 2. ed. Uberlândia: EDUFU, 2016, p.71.

¹⁷ Inspirada no Romance que leva o nome dessa personagem, escrito por Oscar Colchado, em 1997, no qual o autor perpassa as problemáticas derivadas da Guerra Suja. Cf.: CABALLERO, Ileana Diéguez. *Cenários Liminares (teatralidades, performances e políticas)*. Tradução de Luis Alberto Alonso e Angela Reis. 2. ed. Uberlândia: EDUFU, 2016, p.73.

¹⁸ CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares (teatralidades, performances e políticas)**. Tradução de Luis Alberto Alonso e Angela Reis. 2. ed. Uberlândia: EDUFU, 2016, p.74.

A discussão sobre a responsabilidade que a sociedade civil assume quando são vivenciados estes períodos de violência tem sido desenvolvida de diversas maneiras, estabelecendo dilemas éticos em função dos testemunhos, questionando o direito de usurpar vozes das vítimas, a falar pelos outros. Na criação de *Groupov*, a sobrevivente de um massacre aparece diretamente em cena, em *Rosa Cuchillo* a atriz transmite as palavras de uma mãe que sofre com o desaparecimento do filho. Os corpos e os textos que partem do real se misturam nas teatralidades atuais para que a memória não se apague e o humanismo não seja apenas um tema nos discursos literários.¹⁹

Sobre os aspectos das reduções de diálogos históricos em prol da voz e força de autoridade do testemunho no confronto entre o representar e o agir, Caballero aponta a obra *Sín Título* (2004), em que o material histórico e historiográfico é objeto de pesquisa e arte, como uma espécie de teatro documental, onde informações e documentações são expostas como elementos cênicos, uma galeria, sem diálogos com outras formas de leituras da realidade social.

Essa dimensão se faz a partir da necessidade do grupo *Yuyachkani* de lidar com os temas históricos que irrompiam nos próprios acontecimentos. No ano de 2004 foi publicado o relatório produzido pela CVR e, então, os artistas decidiram que era o momento de avaliar as ações por eles produzidas em diálogos com a sociedade civil, retomando os conflitos pré-Guerra Suja, tendo como marco 1979. Nesse emaranhado testemunhal, o grupo se interpõe em uma dada memória histórica apontando para uma responsabilidade de não representar, mas de presentificar os corpos da sociedade civil, interrogá-los, apropriar de sua experiência como material de ação, em uma amalgama entre arte e vida.

No capítulo 4, intitulado de *Tramas da memória (cenários argentinos)*, a autora apresenta teatralidades, performances e intervenções artísticas sob o prisma de dois momentos políticos singulares na Argentina: a ditadura civil-militar (1976-1983) e a crise político-econômica de 2001. Memória, trauma e reconstrução da democracia se tornam fios condutores para o texto que faz um percurso sincrônico entre os dois períodos supracitados, em que a autora exemplifica – a partir de documentação iconográfica das obras, em muitos casos, fornecida pelos próprios artistas – seu olhar sobre o que se configura como um *cenário liminar* no referido país. O período da

¹⁹ CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares (teatralidades, performances e políticas)**. Tradução de Luis Alberto Alonso e Angela Reis. 2. ed. Uberlândia: EDUFU, 2016, p. 84.

ditadura, ou “terrorismo de Estado”²⁰, como a autora o chama, traz à tona uma interpretação acerca de uma dada memória que custa em se resolver.

Nesse sentido, no jogo com as temporalidades, a autora recorre ao teatro feito entre os anos 70 e 80 para mostrar como a produção teatral naquele período se caracterizava pela resistência contra os militares no poder político; e, demonstra como a produção artística das cenas foram ressignificadas já que o reestabelecimento da democracia trouxe novos problemas e um certo esgotamento da maneira de se olhar para a própria conjuntura. Porém, aí se começou a caracterização da apropriação de uma memória traumática sobre o período para pensar as ações artísticas.

Dito isso, a autora enfatiza a experiência do rememorar no que tange aos efeitos das teatralidades e inúmeras ações artísticas tendo como oposição ao seu pensamento o ato instituído do esquecimento, chamado por ela de “amnésia coletiva”²¹ ou seja, a Lei do Ponto Final de 1986 que suspendia militares envolvidos no golpe de serem julgados.

Da mesma forma, a relação dos efeitos da política na causa do processo criativo das obras artísticas é visto pela autora nas *performances*, teatralidades e *escraches* ocorridos em toda a Argentina após o agravamento da grande crise econômica – e governamental – em dezembro de 2001. Os movimentos sociais contra as medidas do governo recém-eleito do presidente Fernando de la Rúa visibilizaram os descontentamentos de grande parte da população em relação a situação social vivida, o marco inicial, assim, foram os *panelaços* ocorridos no final de dezembro. Daí em diante, as intervenções artísticas ocorridas em oposição ao *status quo* convocavam a sociedade a realizar ações simbólicas, como por exemplo, as intervenções conclamadas por coletivos de artistas em despejar seus próprios excrementos nas portas de instituições, ao passo que em diversas cidades pessoas jogaram caminhões de fezes nas portas de bancos.²²

No capítulo 5 – *Práticas de visibilidade (cenários colombianos)*, Caballero apresenta a relação dos artistas com a responsabilidade em criar visualidades que coloca em evidência cidadãos em situação de carência e violências em Bogotá. No início dos

²⁰ CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares (teatralidades, performances e políticas)**. Tradução de Luis Alberto Alonso e Angela Reis. 2. ed. Uberlândia: EDUFU, 2016, p. 100.

²¹ Ibid.,p. 100.

²² Ibid.,p. 130.

anos 2000, na capital colombiana, houve reformas urbanas que desabrigou inúmeras pessoas, colocando-as em situação de vulnerabilidade ainda maior da encontrada quando habitavam espaços tomados pelo tráfico de drogas.

Se a prática artística possibilitou outras formas de relacionamento e expressão, foi também uma experiência de visibilidade. Os rostos e vozes da periferia ganharam um lugar no macroespaço da urbe. Sobre a fachada do Congresso, na Praça Bolívar, foram projetados os registros fotográficos realizados durante a experiência, enquanto os “Livros da memória” eram apresentados por seus próprios autores.²³

Diante do supracitado, nós podemos notar a importância da cidade no processual das ações realizadas pelos coletivos colombianos. A especificidade mostrada por Caballero, em relação ao cenário liminar da Colômbia, é justamente a percepção da cidade como fonte para as concepções das práticas cênicas que, nela e sobre ela, serão realizadas. Tanto o espaço público quanto o privado têm papel fundamental no olhar artístico sobre esses *cidadãos performers*, gestando críticas na simbiose entre cidade e política. Dessa relação resulta os materiais que são usados artisticamente: espaços públicos, instalações com pessoas que vivem na rua, matérias orgânicas e fragmentos restantes de explosão por atentados urbanos, ações de denúncias de mortes de indigentes, habitantes de um bairro completamente destruído, etc.

Assim, a memória acerca de determinados períodos e lugares que são construídas, tendo como base, a transubstanciação de testemunhos a partir da coleta por práticas artísticas, se atrela a uma busca por “justiça” referente a grupos sociais em estado de pobreza e violência. A arte insere-se no campo do embate político, tomando o enfrentamento como causa de engajamento contra esquecimentos promovidos pela história oficial, contrastada pela persistente resistência levantada pelos coletivos artísticos.

No capítulo 6 – *O teatro transcendido (cenários mexicanos)* a autora articula os manifestos que tomaram a capital do México, em 2006, contra a fraude eleitoral da campanha dos presidenciais. As teatralidades e atos artísticos se configuraram como resistências contra a insatisfação a respeito de um processo eleitoral, colocando em xeque a própria validade de um modelo democrático baseado na representação:

²³ CABALLERO, Ileana Diéguez. *Cenários Liminares (teatralidades, performances e políticas)*. Tradução de Luis Alberto Alonso e Angela Reis. 2. ed. Uberlândia: EDUFU, 2016, p. 139.

A resistência não é um conceito abstrato, é uma prática específica que se desenvolve na esfera social, cultural, ética e política, implicando irremediavelmente na *práxis* de corpos e sujeitos. Creio que a resistência inclui hoje a emergência de formas liminares de existência e de ação, essencialmente efêmeras e anárquicas.²⁴

Os cenários mexicanos mostram, pelas *performances cidadãs*, a desobediência civil contra a imposição de uma docilidade aos corpos pelo Estado. Como já enfocado, as ações cidadãs em conformidade com atos cênicos ganham os espaços públicos dando visibilidade para determinadas questões, ora reprimidas pelo poder governamental vigente. Neste caso, os atos de resistência contra a fraude eleitoral tomam espaços públicos criando “comunidades efêmeras” que possibilitaram colocar em perspectiva as insatisfações da população.

É preciso acentuar que no caso mexicano analisado pela autora, ela mesma se coloca como testemunha das ações irrompidas em 2006²⁵, conformando-se por atos cênicos carnavalizados, sendo as principais avenidas da capital - e demais cidades - a passarela por onde inflamou-se o movimento de protestos: ruas transformaram-se em ambientes de moradias, com instalações de barracas servindo de casas temporárias (a autora coloca a inversão do público em privado, neste caso); a paródia de políticos, o enfrentamento visual com cartazes que exprimiam palavras de resistência, caracterização com máscaras pelos cidadãos, intervenções de artistas com colagens sobre cartazes nas ruas, poemas escritos pela população em protesto e pendurados pelas vias da Cidade do México, etc. A resistência civil no México mostrada pelas performances e teatralidades - tornando o descontentamento da população visível por experiências cênicas - reveste o argumento da autora acerca dos cenários liminares, frente aos embates de estrutura e antiestrutura.

Diante dessas considerações, compreendemos que os cenários de crises – por mais diferentes que sejam seus contextos – propiciam iniciativas para a experimentação artística e à revelia cidadã que emerge em contestação a sistemas políticos na situação de mal-estar representacional exposto na cultura. Por fim, consideramos válida a leitura da obra que apresenta as iniciativas dialógicas que vinculam as ações de artistas com a sociedade civil, mesmo que cristalize uma dada memória que suprime as mediações de

²⁴ CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares (teatralidades, performances e políticas)**. Tradução de Luis Alberto Alonso e Angela Reis. 2. ed. Uberlândia: EDUFU, 2016, p. 162.

²⁵ Cf.: CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares (teatralidades, performances e políticas)**. Tradução de Luis Alberto Alonso e Angela Reis. 2. ed. Uberlândia: EDUFU, 2016, p. 171, nota 11.

outras maneiras de ler a história das resistências latino-americanas, afinal, deposita na figura do artista/ator toda uma articulação do processo – que parece-nos ser mais amplo.

RECEBIDO EM: 03/05/2017

APROVADO EM: 13/06/2017



www.revistafenix.pro.br