

## Av. José Bastos: um experimento de teatro e acaso, tudo junto e separado

**Debora Frota Chagas**  
deborafrotachagas@gmail.com  
UFC

**Roberta Bernardo da Silva**  
betaberna@gmail.com  
Instituto CUCA

**Resumo:** Esta pesquisa considera o acaso na criação de uma obra artística, apresentando ações e procedimentos metodológicos de uma artista teve como inspirações iniciais a necessidade de investigar os afetos, os encontros e os desencontros entre conhecidos e desconhecidos, e muitas outras questões que emergem a partir destes, possibilitando reflexões sobre teatro contemporâneo e metodologias performativas que estimulam a uma experiência estética. Este é um relato de experiência de uma ação performativa intitulada Av. José Bastos, que consiste em: caminhar a deriva; ter a certeza da ida com uma filmadora e um tripé na bolsa; bater nas portas alheias; indagar — Olá!! Você poderia me ceder 30 segundos de sua imagem?

**Palavras-chave:** Teatro performativo. Acaso. Rua.

**Abstract:** This research considers the chance to create an artistic work, presenting methodological actions and procedures of an artist had the initial inspiration the need to investigate the affections, meetings and disagreements between known and unknown, and many other issues that emerge from these enabling reflections on contemporary theater and performing methodologies that stimulate an aesthetic experience. This is an experience report of a performative action consisting of: walk drift; be sure of life with a camcorder and a tripod in the bag; knock on others' doors; question - Hello !! You could give me 30 seconds of your image?

**Keywords:** Performative Theater. Chance. Street.

### 1. Tudo separado

O estudo do acaso iniciou no século XVI com a análise dos “jogos de azar”<sup>1</sup>, originando a Teoria das Probabilidades, desenvolvida em princípio por Pierre Simon Laplace<sup>2</sup>. A partir do processo de tomada de decisões nos jogos, a lógica matemática foi aplicada como melhor estratégia para os jogadores. Se contamos 90% de chance da ocorrência de um evento, isto é uma grande probabilidade. Se esta ficar em 50%, é uma ocorrência incerta e se ficar em 1% de chance é improvável. Pode-se dizer, por exemplo, que ao lançar um dado “honesto”<sup>3</sup> de seis faces numeradas diferentemente, temos 16,66% de chances de cair em um dos números de sua face; consideramos assim que o cair do dado é um acontecimento certo, mas que a ocorrência do evento, tratando-se da face a ser apresentada, este é incerto.

---

1 Pelo decreto-lei nº 3.688, de 3 de outubro de 1941, consideram-se jogos de azar os jogos em que o ganho e a perda dependem exclusiva ou principalmente da sorte além das apostas em corridas de cavalos e quaisquer outras competições esportivas. [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/Del3688.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del3688.htm). Página visitada em 28 de dezembro de 2013.

2 Matemático, astrônomo e físico francês. (23/3/1749 – 5/3/1827).

3 A referência a um dado “honesto” em problemas de probabilidade, admite-se uma situação ideal para conduzir o estudo de um fenômeno randômico, ou seja, sem interferências internas ou externas que possam alterar o resultado final.



É visto, desta forma, que há uma certa complexidade no estudo dos eventos ao acaso, considerada ainda que sua compreensão está vinculada a várias definições como sorte, azar, coincidência, acidente, contingência, indeterminação, destino, causa fortuita, aleatoriedade. Não que sejam necessariamente semelhantes ou categorias de acaso, pelo contrário. O uso da palavra destino, por exemplo, pode ter duas definições completamente opostas, onde uma reflete a ação de um destino como um roteiro imutável e já traçado e outra como um produto de um jogo de forças imprevisíveis da natureza.

Reflico analogicamente sobre essas questões de evento certo e incerto nas produções de arte. Quando e como estaria o acaso nas criações artísticas?

No campo da literatura retomo o trabalho do poeta francês Stephan Mallarmé<sup>4</sup>, que publica em 1897 o poema *Um lance de dados*, cuja escrita rompe com a linearidade, sendo estruturada em posições disformes, trazendo aos leitores diversas e diferentes de sequências. O acaso nesse contexto não está relacionado a produção da obra, pois esta já está definida, é um acontecimento certo; o evento incerto, por outro lado, está na abordagem particular de cada leitor, possibilitando que cada leitura seja imprevisível.

Essa mesma relação de certo e incerto, aparece de forma explícita nas vanguardas europeias, sobretudo no dadaísmo, onde o acaso se apresenta como propulsor da obra artística. A construção aleatória está nas obras de Tristan Tzara<sup>5</sup>, um dos fundadores do movimento dadá, criando poemas a partir do sorteio de palavras recortadas de jornais e revistas. Segundo Tzara (1920), para fazer um poema dadaísta deve-se seguir a receita:

“Pegue um jornal. Pegue a tesoura.  
Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar ao seu poema.  
Recorte o artigo.  
Recorte em seguida com cuidado algumas palavras que formam o artigo e meta-as num saco.  
Agite suavemente.  
Tire em seguida cada pedaço um após o outro mantendo a ordem em que eles saíram do saco.  
Copie conscienciosamente.  
O poema se parecerá com você.  
E aí está você, um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade encantadora, ainda que incompreendido pelas pessoas vulgares”. (Tristan Tzara, 1920)

No poema de Tzara, mesmo o acaso ainda associado a um acontecimento definido, um planejamento, os resultados tornam-se imprevisíveis.

Hans Richter<sup>6</sup> em seu livro *Dadá: arte e antiarte* (1993), considera que é possível identificar o momento em que o acaso se torna ferramenta nas produções dadá, que após Hans Arp<sup>7</sup> ter percebido a organização aleatória e agradável de alguns recortes de papel - “o ‘acaso’ tornou-se nossa marca registrada. Seguíamos a direção que ele indicava, como se fosse uma bússola”<sup>8</sup>. Richter utiliza-se dessa ferramenta em seus *Retratos*

4 Poeta e crítico literário francês (18/3/1842-9/9/1898).

5 Escritor francês de origem romena (4/4/1896-25/12/1963). Considerado o principal articulador do movimento estético-revolucionário dadá, rompendo com os valores artísticos da cultura ocidental da época.

6 Pintor alemão (6/4/1888-1/2/1976) e artista gráfico. Vanguardista do dadaísmo.

7 Pintor e poeta alemão (16/9/1886-7/6/1966), naturalizado francês. Vanguardista do dadaísmo.

8 Hans Richter, *Dadá: arte e antiarte*, 1993, p.63-64.



*Visionários* (1917), uma pintura produzida em um ambiente quase sem iluminação, em busca dos efeitos rítmicos dos movimentos. Aqui, o acaso não é produto dos olhos, mas da mão do pintor.

Ainda no campo das artes plásticas, na obra de Jackson Pollock<sup>9</sup>, representante do expressionismo abstrato norte-americano, é claramente perceptível sua construção a partir do acaso, como no quadro *Number 8* (1949), onde o artista estende uma tela sobre o chão e caminhando sobre ela, gotejava a tinta, fazendo com que suas obras fossem produzidas como forma de *action painting* (pintura de ação).

A música teve sua participação na utilização do acaso como possibilidades de articulação. Luigi Russolo<sup>10</sup>, inspirado na revolução industrial, investiu na criação novos instrumentos musicais com o intuito de transpor os ruídos do cotidiano para a música. Apreciar sons mais complexos como os motores dos carros e das máquinas, das multidões serve de inspiração para sua composição e assim escreve *A arte dos ruídos* (1913), como proposta de estudar o universo sonoro do cotidiano moderno. Russolo incorpora em suas composições “estrondos, assobios, roncões, murmúrios, estridências, sons de percussão, vozes humanas, sons de animais, gritos e risos” (ENTLER, 2000, p. 15.).

Nos anos que seguem outros compositores incorporaram à sua música diversos sons e instrumentos não convencionais, mas foi com John Cage<sup>11</sup> que as possibilidades do uso do acaso foram aprofundadas. Frequentemente ele utilizava diferentes formas de sorteio em suas composições, tendo em suas partituras outros sistemas de signos como desenhos, mapas ou poemas. Em 1952 Cage compõe *4'33"*, uma peça em três movimentos - 30", 2'23" e 1'40" - sentar em frente ao instrumento, a cronometragem de 4 minutos 33 segundos, e o encerramento. Nos quatro minutos e trinta e três segundos nenhum instrumento musical é tocado. Cage explica que não é uma peça sobre silêncio e sim composta pelos sons produzidos pelo público no ambiente da apresentação. Desta forma, *4'33"* é uma obra sempre diferente cada vez que é apresentada, pois o compositor não define todos os parâmetros que compõem a música, fazendo o acaso parte de sua composição.

Contemporâneo de Cage, o artista Marcel Duchamp<sup>12</sup> proporciona à sua obra um passeio pelo acaso, afirmando que a ideia de acaso pensada na época o interessou e que “a intenção consistia, acima de tudo, em esquecer a mão, pois na verdade, mesmo a sua mão é o acaso”. Conhecido por obras em estratégia de *ready-made*, que um objeto qualquer é deslocado de seu contexto e sugerido como obra de arte, Duchamp teve em sua primeira criação a partir do acaso na obra *Três Paragens Padrão* (1913-1914), representando um acaso planejado como descreve Entler:

Duchamp deixa cair de uma distância de um metro de altura três fios, cada um deles com essa mesma medida. Lançados um a um sobre três tiras de tela, Duchamp os fixa na posição em que se acomodam. Essas tiras de tela foram coladas a placas de vidro e guardadas numa caixa de madeira. Segundo ele próprio, trata-se de um “acaso em conserva”. (ENTLER, 2010, p. 142)

---

9 Pintor norte-americano (28/1/1912-11/8/1956) e referência no movimento do expressionismo abstrato.

10 Pintor e compositor italiano (3/4/1885-4/2/1947). Futurista.

11 Compositor e escritor dos Estados Unidos (5/9/1912-12/8/1992).

12 Pintor, escultor e poeta francês (28/7/1887-2/10/1968).



Uma segunda proposição é a experiência onde o acaso é “consentido”, ou seja, não exatamente provocado: Duchamp deixa durante alguns meses um vidro na posição horizontal e sobre ele acumulam-se flocos de poeira, dando origem à *Criação de Pó*, perpetuada através de uma fotografia de Man Ray, em 1920.

Mas é no gesto de apropriação que dá origem ao *ready-made* que fica explícito o sentido mais radical que o acaso tem na obra de Duchamp. O artista apresenta uma noção muito mais crua de acaso, não estando vinculado diretamente apenas na criação da obra, mas na percepção do público. O acaso assumi uma faceta que constitui a cada nova obra, uma nova perspectiva. Não como o acaso que busca o inesperado, mas algo que pode ser ou se tornar significativo. Criar um *ready-made* é proporcionar um encontro, um cruzamento de objetos sem finalidade, sem que gere uma história, como ele próprio sugere:

O grande problema era o ato de escolher. Tinha que eleger um objeto sem que este me impressionasse e sem a menor intervenção, dentro do possível, de qualquer ideia ou propósito de deleite estético. Era necessário reduzir o meu gosto pessoal a zero. É difícil escolher um objeto que não nos interesse absolutamente, e não só no dia em que o elegemos mas para sempre e que, por fim, não tenha a possibilidade de tornar-se algo belo, agradável ou feio. (DUCHAMP, 1977, p.27-28)

Com essa nova percepção de obra, a área da dança e do teatro se beneficiam com a ruptura de certos modelos rígidos. Na década de 1950, alguns coreógrafos passam a questionar os modos de se constituir a dança, lançando os princípios da Dança Contemporânea, tendo Merce Cunningham, considerado pelos críticos, como o precursor. O coreógrafo e bailarino busca novas fórmulas e com seus parceiros, o compositor John Cage e o artista plástico Robert Rauschenberg, constrói uma nova estética para a dança, introduzindo nas proposições, por exemplo, o método do acaso em suas construções coreográficas, fazendo sorteios e jogando dados no momento de criação de uma coreografia, não se impondo modelos rígidos de produção. Na mesma época, Allan Kaprow, também em parceria com Cage, fica conhecido como progenitor do que veio a ser os “*Happenings*”.

No correr dos anos 1970, a noção de presença desenvolvida por alguns artistas sofre poderosa crítica propiciando o retorno a experiências mais informais. Com isso, a performance surge como um gênero de entremeio, jogando frequentemente com o acaso e com a quebra da distância entre espectador, artista e obra.

No Brasil, a primeira performance, embora na época não fosse empregado esse conceito, é apresentada pelo artista plástico Flávio de Carvalho (1899-1973). *A experiência N° 2* consiste em andar em sentido contrário a uma procissão de Corpus Christi pelas ruas de São Paulo, com um boné de veludo verde na cabeça e resmungando frases ou palavras anticlericais, narrando, segundo ele, “a sua experiência sobre a psicologia das multidões”. Vinte e cinco anos depois a *Experiência n° 3* atinge as ruas e o artista passeia vestido no que considera como “o traje de verão do ‘novo homem’ dos trópicos”, causando um verdadeiro tumulto de crítica.

Nessa perspectiva, os experimentos de artistas como Jackson Pollock, John Cage, Allan Kaprow, Merce Cunningham e o brasileiro Flávio de Carvalho, com a integração artista/obra/público, a influência do acaso e a dissolução dos gêneros estanques, fazem surgir um novo panorama artístico.

Tendo essas dissoluções como parâmetro e considerando os tempos atuais de liquidez, reflito se as difusões das linguagens artísticas na cultura contemporânea são provocadoras da prática em arte na educação escolar.



Conhecer uma linguagem é investigar a condição humana em meio à cultura, pois “o homem somente se realiza plenamente como ser humano pela e na cultura” (MORIN, 200, p. 52). Assim pesquisar as várias linguagens artísticas associando arte e sociedade contemporânea, possibilita diálogos e proposições de que em toda obra de arte, seja ela visual, cênica ou musical, há uma rede complexa de produções e relações do ser humano e sua condição de ser, de fazer e de ler o mundo. Não há uma fórmula pronta, apenas modos de olhar e proposições já e a serem criadas.

Dessa forma, tanto na criação produzida por artistas, quanto na leitura e interpretação pelo sujeito, há um ato criativo em diálogo com os signos da cultura, que são responsáveis pela constituição de repertórios culturais, possibilitando reflexões sobre como as linguagens artísticas se apropriam do cotidiano e como podem refletir sobre o sistema cultural.

Nesse aspecto, e a partir das mudanças na classificação das linguagens artísticas com o advento das novas tecnologias, com produções que desafiam as categorizações, não apenas questionando quais linguagens são utilizadas, mas o que é linguagem artística, ou ainda, o que é arte, um amálgama de linguagens e materialidade se compõe, disposto a constituir um novo corpo como uma espécie em metamorfose, com potencial transformador de sujeitos e do meio sociocultural.

## 2. Tudo junto

A partir do breve panorama histórico, considera-se que arte e acaso se encontram nos mais diversos e complexos acontecimentos. Mas como trabalhar o acaso em uma pesquisa conceitual? Entler (2000), aponta três fenomenologias acerca do acaso:

*Acaso como desconhecimento das causas* – todo efeito tem uma causa, mas se algo imprevisível ocorre, posso denominar o acaso como um lapso do conhecimento. Entler considera que “se joga uma moeda para o alto, não posso prever o lado em que ela cairá, porque não é possível localizar o conjunto de forças que age sobre ela. No entanto, podemos afirmar que sua posição final tem uma causa” (ENTLER, 2000, p. 20).

Se o sorteio é tratado a partir de um programa de computador, de uma *função randômica*, o computador não trata a rotina como “jogo”, não há erro. Um cálculo complexo produz resultados variados, onde não podemos acompanhar suas operações, mas é considerada certa uma produção final. Então onde estaria o acaso?

Através de um conjunto de instruções que chamadas de *algoritmos*, uma série de operações matemáticas pode ser realizada a partir da introdução de parâmetros conhecidos ou mesmo a partir de um sorteio de parâmetros e com isso um resultado final é impresso. Para o computador, estas operações podem ser determinadas, caso seja repetido o mesmo parâmetro, mas para um observador, o resultado é puramente casual, pois ele não tem conhecimento da lógica de construção do processo. Este é o acaso que trata de uma distinção de percepção entre o criador e o observador. Aqui, tratando-se de uma criação artística, a situação pode se remeter a uma produção onde o espectador, não conhecendo os artifícios da obra, nem do artista, considera o trabalho como resultado completo do acaso.



Para Ostrower (1999), um exemplo claro são as obras de Pollock, onde para o público comum torna-se muito difícil distinguir uma tela do artista daquelas produzidas por outros que se utilizam do mesmo procedimento. Entretanto para a autora, Pollock tem uma marca expressiva, uma maneira particular de conduzir essa sucessão de pequenos acasos.

Assim, uma proposição cênica com ações que possibilitam erros levando o panorama geral para outro caminho e com isso a cada repetição, outro resultado final é encontrado, trata o acaso como propulsor para um fim desconhecido. Considerado que, segundo Henri Poincaré<sup>13</sup>, “uma causa muito pequena, que nos escapa, determina um efeito considerável que não podemos deixar de ver, e então esse efeito se deve ao acaso”.

*Acaso como cruzamento de séries causais independentes* - Uma cadeia de causas é formada por efeitos interligados, onde um fenômeno determina um outro, que determina um outro, formando assim uma série causal. Duas séries relacionadas precisam de um elo, pois a priori, são independentes fenomenologicamente.

O matemático Antoine Augustin Cournot<sup>14</sup> (1801-1877) ilustra que se uma telha cai do topo de uma casa sobre a cabeça de passante, este um encontro fortuito, que ocorre por duas causalidades: passar e cair.

Utilizando este exemplo, percebe-se ser necessário que um evento ocorra para que outro acontecimento junto a ele se realize. Causas que, estudadas isoladamente, já instalam o acaso, mas que quando unidas formam um conjunto de forças que se interligam em uma mesma variante do acaso. Ou seja, para a telha cair na cabeça se faz necessário sair de casa.

Esta série pode ser estudada de forma particionada, isolada, e ainda assim o evento casual acontece. Eu saio de casa, a telha cai e o acidente não ocorre, isto é, a telha não cai em minha cabeça. Ou ainda, eu não saio de casa e mesmo assim a tela cai. Ou mais, eu saio de casa, encontro outro percurso, e mesmo assim a telha cai. Mesmo com outras possibilidades de percurso do acontecimento, a série causal se estabelece tomando uma nova forma, pois mesmo considerando o efeito final como o cair da telha na cabeça, o não-acontecimento se institui como um novo acontecimento, definido como lugar de nenhum acontecer e um sucesso novamente se ordena.

Desta forma, há razões para considerar que o não cruzamento de acontecimentos não defini a inexistência do acaso como desconhecimento das causas, pelo contrário, apresenta outras possibilidades que ainda assim podem ser vistas como ocasião imprevista. O “famoso” efeito borboleta, ilustra tal situação, onde segundo Edward Lorenz “o bater de asas de uma borboleta, depois de um certo tempo, terá como efeito mudar todo o estado da atmosfera terrestre”, pois devido à dependência nas condições uma simples mudança pode redirecionar o sistema como um todo e assim a sua predição.

Levando esta situação para o rol de um experimento artístico, um seguimento cênico formado por um conjunto de ações diversas, mesmo quando não sequenciadas diretamente, nos leva para um resultado causal, um encontro ao acaso.

3. Acaso como ausência de causas – a forma mais comum de utilização do acaso, o significado mais literal: um não há o porquê, um fenômeno sem causa. “O acaso, por definição, recusa todo recurso a um

---

13 Matemático, físico e filósofo da ciência francesa (29/4/1854-17/7/1912).

14 Matemático e filósofo francês (28/8/1801-31/3/1877).



antecedente: podem ser ditos casuais, em sentido estrito, apenas os eventos que não são determinados por nenhuma causa” (RUELLE, 1993, p. 26).

Esta situação corresponde a mais difícil de compreender, pois parece entrar no âmbito da noção de natureza, de causas do universo.

A abordagem da artista plástica Fayga Ostrower no livro *Acasos e criação artística* (1999) trabalha sob o nome de acaso fenômenos sem causa e que são relevantes para a arte: inspiração, intuição, insight; todos os mecanismos que são pouco explicáveis no processo artístico, mas que acabam por trazer soluções para um problema com o qual o artista se depara. Segundo ela, encontros inesperados ocorrem diante de nossos olhos, mas apenas alguns são percebidos e denominados acasos, precisamente aqueles que são de alguma maneira significativos para nós.

Ostrower (1999) discorre sobre o “acaso inspirador”, um momento de percepção intuitiva que se apresenta como uma “iluminação”, sendo indiscutível para qualquer artista ou cientista que “se depara subitamente com seu ser mais profundo, com o substrato de sua sensibilidade e inteligência, num vislumbre de mundos psíquicos, recônditos, assombrosos, terras virgens.”

A autora segue em sua abordagem com o que chama de acasos significativos, falando de um acaso como um fato ou movimento inesperado, mas que aponta para um sentido que já estava latente no artista. As coincidências podem ser descartadas, principalmente por existir a necessidade de querermos compreender as percepções de modo que possamos extrair um significado, pois quando estamos mobilizados por uma causa andamos “com antenas ligadas” e as coincidências tornam-se forçadas.

Não se trata, então, de acontecimentos aleatórios, no sentido de não estarem relacionados com a pessoa que os percebeu. Antes, pelo contrário, devemos entender que, embora os acasos jamais possam ser planejados, programados ou controlados de maneira alguma, eles aconteceram às pessoas porque de algum modo já eram esperados. Sim, os acasos são imprevistos, mas não são de todo inesperados – ainda que numa expectativa inconsciente (OSTROWER, 1999, p. 04)

Partindo dessas possibilidades fenomenológicas, compreendo o acaso de forma diferenciada. Seus comportamentos, observações e ações são distintos. Assim, nesse processo artístico, as três teorias são investigadas, onde não apenas é legítimo, mas necessário, delimitar contextos fenomenológicos, permitindo o lapso de conhecimento, o cruzamento de ações independentes e interferências de algo sobre um outro e a simples causa nenhuma.

Omar Calabrese em *A Idade Neobarroca* (1992) apresenta um homem que busca fazer sua arte a partir da ordem, da e na desordem, o homem neobarroco:

O neobarroco é simplesmente um 'ar do tempo' que alastra a muitos fenômenos culturais de hoje, em todos os campos do saber, tornando-os parentes uns dos outros, e que, ao mesmo tempo, os faz diferir de todos os outros fenômenos de cultura de um passado mais ou menos recentes. É por causa deste espírito que me permito associar certas teorias científicas de hoje (catástrofes, fractais, estruturas dissipativas, teorias do caos, teorias da complexidade, e assim por diante) e certas formas da arte, da literatura, da filosofia e até do consumo cultural. Isto não quer dizer que a sua associação seja direta. (CALABRESE, 1992, p. 10)



Este ‘ar de tempo’ “encontra-se na busca de uma forma – e em sua valorização, assistidos pela perda da integridade, da globalidade, da sistematicidade ordenada, trocando pela instabilidade, polidimensionalidade, mutabilidade” (CALABRESE, 1992, p.10).

Rompendo com a homogeneidade e a estabilidade, para Calabrese, a *estética neobarroca* (ou seja, o caos, a casualidade, a irregularidade, o indefinido, o imprevisível, o inacabado e a ruptura) trabalha a fragmentação no âmbito do texto cênico, proporcionando uma *poética do fragmento* que é baseada no “espalhar evitando o centro, ou a ordem do discurso” (CALABRESE, 1992, p.11).

O autor em seu “discurso por fragmentos” destaca que o fragmento se deixando ver pelo observador tal como é, e mesmo fazendo parte de um inteiro anterior, não necessita da presença deste inteiro. Ele também se diferencia por sua geometria de ruptura no qual forças motivadoras o isolam do seu inteiro. Com isso o fragmento como material criativo corresponde a uma situação formal, exprimindo o caos, o ritmo, o intervalo da escrita e de conteúdo, evitando a ordem das conexões e da totalidade.

### 3. Quando o fim é o começo e o meio

Propor a partir do acaso, faz necessário um estudo preliminar a fim de utilizar variados resultados para aprimorar meios de investigação e proposições cênicas, por exigências técnicas do próprio conteúdo aleatório, pois o que enriquece o trabalho é a presença de efeitos não controlados. Esses efeitos, sempre presentes, não são conhecidos individualmente, pois alteram pouco ou muito, os resultados finais. Assim, ao comparar as experimentações em situações diferentes, escolha de outro espaço ou a presença/ausência de plateia, por exemplo, percebe-se uma interferência no processo de construção. Essas variações afetam constantemente a apresentação da partitura cênica como possibilidades de atravessamento.

Além das características de imprevisibilidade e descontrole que estão presentes em todas as definições de acaso, trabalhar com a ideia de cruzamento e interação nas cenas, tomando o processo como efeito da ação de forças diversas, tem como resultado uma proposta de unidade preexistente. Logo, para pensar no acaso em um processo artístico, não basta a ideia de uma total liberdade subjetiva na construção do significado, onde o sujeito quem constrói a obra, e de que o valor artístico está apenas em sua percepção. Deve-se resguardar esse conjunto de forças que atuam sobre o processo de significação, e construir a formação de um sentido a partir de eventos que, num certo momento, podem ser considerados desconexos, e que pode trazer realmente a ideia de acaso.

Nessa perspectiva, considere como possibilidade de ação performativa: Sair de minha modesta residência a deriva; caminhar, ou pedalar; com a certeza de uma câmera e um tripé na bolsa, pelo menos na ida; a investitura de um bater a porta – Toc Toc... - Olá!! Como vai?!; e uma indagação na cabeça: - Você poderia me ceder 30 segundos de sua imagem?

Este foi o discurso inicial destinado, sorridentemente, a quem atendia a porta. Afetuosas e certas, as palavras vão de rumo direto para dentro de casa.

Com a aproximação do morador, temeroso ou não, expliquei que meu propósito era simplesmente visitar inúmeras casas da Av. José bastos e registrar, em vídeo, seus moradores por 30 segundos. Esclareço que o



local da casa é escolhido por ele, o morador, mas que terei passar calçada adentro, pois o vídeo deve ser gravado na casa. Tive que mencionar algumas vezes que a atividade era um experimento artístico, na tentativa de barganhar uma entrada, mas pude ser o menos específico possível nesse assunto.

Proposta aceita, o dono da casa se posiciona, sozinho ou acompanhado. No lugar escolhido e com o olhar da câmera fixado exclusivamente nele, ou neles, 30 segundos foram gravados. Nada mais. Pequenas anotações foram feitas como o nome dos moradores para agradecimento, número da casa e outros detalhes considerados pertinentes.

O registro em vídeo torna-se a representação daqueles tantos intermináveis segundos. E assim tivemos nossa *mise-en-scène*. Os rostos, corpos e lares de perto, muito ou não, de modo quase íntimo, como se também estivéssemos ali, parados, fisicamente presentes naquele ambiente doméstico, sem freios, ou produção aparente.

Há aqui um caráter *reality* e é importante que fique claro: não há preparador de elenco. Nada de inspirações em Stanislavski ou exercícios de Fátima Toledo. É simplesmente gente. Gente filmada em seu lar, despretensiosamente, por 30 segundos. O que me faz questionar: Como alguém abriria a porta de sua casa para um desconhecido? E por quê?

Como não poderia deixar de existir, pensando em possíveis e imediatas negações, o fator empatia possivelmente entrou em ação. Isso mesmo, aplicada exatamente a partir da etimologia da palavra: em + *pathos*, termo grego que significa paixão, excesso, catástrofe, passagem, sofrimento. Ou seja, persuasão pela emoção. A ideia é apenas tentar diluir as barreiras que nos impedem de ter uma relação mais espontânea com o outro, mas, mesmo assim, sendo negada tal ocupação, seguí sem muitas delongas em caminho ao próximo domicílio.

Não havia exatamente como prever o que aconteceria. Era provável que em algumas casas eu entrasse, em outras não; que alguns moradores conversassem bastante e outros não; que alguns até oferecessem algo para comer ou beber, um lugar para sentar e outros, claro, não; que alguns vídeos fossem interessantes e outros não; que alguns sejam solitários e outros também não. O fato é que este mergulho investigativo nas relações entre vizinhos, que embora com casas lado a lado, são completamente desconhecidos, é uma performance que vislumbra o cotidiano deslocado, propondo ocupar casas alheias, de pessoas estranhas com algo em comum, o endereço Av. José Bastos.

Ao fim de minha jornada todas as gravações foram mixadas em um único vídeo. Um registro audiovisual, uma performance “empacotada”, revestida de outra epiderme, passando a existir no interior de um formato midiático. Assim foi acolhida, vista e revista, reinstaurada, decupada.

A princípio não parece nada extraordinário, e a intenção é essa. O vídeo não foi nada superlativo ou bombástico, tampouco inventivo ou midiaticamente arrojado. Foi básico, eu diria. No tocante a produção diria até que foi pobre, tanto quanto no que se refere à concepção, à proposta estética que, enfim, foi apresentada, algumas vezes, em instalação audiovisual.

Com tudo isso, reflito que o registro audiovisual não é o resultado deste experimento, pois seu verdadeiro produto está no imensurável. A ação artística está na relação de exposição de uma corporalidade e de



uma gestualidade nos limites da rua e do lar, impregnada pela marca do inusitado, do acaso, do encontro entre desconhecidos, que mesmo antes de ser filmado, implica, de alguma forma, em uma encenação.

Embora a proposição escape de qualquer formatação, considero relevantes algumas tendências dramáticas gerais que são propostas por Eleonora Fabião (2009) que me trouxeram esclarecimentos:

1. O deslocamento de referências e signos de seus habitats naturais (como quando a cela da prisão ocupa o apartamento/estúdio do artista);

2. O desinteresse em performar personagens fictícios e o interesse em explorar características próprias (etnia, nacionalidade, gênero, especificidades corporais), em exibir seu tipo ou estereótipo social (ou convidar transeuntes para que apalpem seus seios através das cortininhas de uma maquete de palco italiano);

3. O investimento em dramaturgias pessoais, por vezes biográficas, onde posicionamentos e reivindicações próprias são publicamente performados; o curto-circuito entre arte e não-arte (sempre);

4. O estreitamento entre ética e estética (sempre); o encurtamento ou a distensão da duração até limites extremos (como quando uma única ação dura um ano inteiro) e a irrepetibilidade (como quando uma ação única dura um inteiro ano);

5. A ritualização do cotidiano e a desmistificação da arte (como quando alguém come um doce, cheira o mar ou paga uma conta atrasada a pedido de um exilado e exibe fotos dessas ações numa galeria).

Com tudo isso, pergunto: Você me cederia 30 segundos de sua imagem?

## Referências

BERSTEIN, Ana. **A performance solo e o sujeito autobiográfico**. In: Sala Preta. Revista de Artes Cênicas. PPG Artes Cênicas da ECA/USP. n. 1, 2001, pp. 91-103.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ENTLER, R. **Poéticas do acaso**: acidentes e encontros na criação artística. Tese de doutorado, ECA-USP, 2000.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro**: poéticas e políticas da cena contemporânea. In: FLORENTINO; TELLES (Orgs.). Cartografia do ensino do teatro. Uberlândia: EDUFU, 2009, pp. 237-246.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

OSTROWER, Fayga. (e 2a edição de 1995) **Acasos e Criação Artística**, Rio de Janeiro: Campus, 1999.

RUELLE, David. **Acaso e Caos**. São Paulo: Editora da Unesp, 1993.

