

**Razões práticas da *teatralidade expandida* de Ileana Diéguez Caballero e dois dispositivos cênicos do dramaturgo/ativista João Dias Turchi**

***Practical reasons of Ileana Diéguez Caballero's expanded theatricality and two scenic devices from playwright/activist João Dias Turchi***

Jorge Alves Santana

Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, Brasil

letrasjorge@bol.com.br

**Resumo:** Abrimos neste estudo um diálogo entre aspectos das reflexões e práticas da *teatralidade expandida*, em sua dimensão de *liminalidad* (liminaridade), desenvolvida por Ileana Diéguez Caballero, e as ações socioestéticas articuladas pelo dramaturgo João Dias Turchi e seu grupo de produção em *Máquina de escrever reticências* e, sobretudo, *Planta* (concepção, direção e textos em coautoria com Gustavo Colombini). Essa primeira ação teatral foi produzida pelo SESI-British Council, em 2012, e a segunda, pela X Bienal de Arquitetura de São Paulo, através do Instituto de Arquitetos do Brasil – Departamento de São Paulo, em 2013. Tal quadro teórico-analítico e de ações cênicas insere-se no panorama maior de práticas em curso, de caráter sociopolítico, e preponderantemente coletivo, na América Latina. No contexto específico brasileiro, tais experimentos e ativismos contemporâneos são observados na cidade de São Paulo, um dos representativos e expoentes microcosmos produtores e difusores de tendências culturais para o Brasil e também para os demais países latino-americanos.

**Palavras-chave:** Ileana Diéguez Caballero; João Dias Turchi; *teatralidade expandida*; segmentaridade socioestética.

**Abstract:** We open in this study a dialogue between aspects of the reflections and practices of expanded theatricality in its dimension of *liminalidad*, developed by Ileana Diéguez Caballero, and the social-aesthetics actions articulated by playwright João Dias Turchi and his production group, in *Máquina de escrever reticências* and mainly in *Planta* (design, direction and texts co-authored with Gustavo Colombini). The first, produced by SESI-British Council in 2013, and the second, by the X Bienal de Arquitetura de São Paulo in 2014. This theoretical-analytical framework of scenic actions is part of a bigger perspective of current practices, of socio-political character, and mainly collective, in Latin America. In the Brazilian specific context such contemporary experiments and activism are observed in São Paulo, one of the representative and exponent microcosms of production and diffusion of cultural trends to Brazil and to other Latin American countries.

**Keywords:** Ileana Diéguez Caballero; João Dias Turchi; expanded theatricality; segmentarity social-aesthetics.

Recebido em 31 de janeiro de 2016.

Aprovado em 30 de maio de 2016.

Más allá de las clasificaciones de otras y otros modos de hacer teatro, me interesa problematizar la cuestión de la teatralidad en el amplio campo de lo artístico y en producciones estéticas cotidianas que trascienden el arte y por supuesto el teatro mismo.<sup>1</sup>

**Ela:** Quando o céu cinza escuro foi clareando, foi ficando tudo assim opaco, um branco sujo, um negror insuficiente. Poderiam ser 5 da manhã, mas eram 5 da tarde. Se me dissessem que havia sol atrás daquilo tudo, poderia perguntar: nascendo ou morrendo? E não faria diferença nenhuma.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> DIÉGUEZ CABALLERO. Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas.

<sup>2</sup> TURCHI. *Máquina de escrever reticências*, p. 4.

9) A multidão vai diminuir até caber dentro de mim. (intervenções nas janelas)<sup>3</sup>

## Introdução

No período de 7 de setembro a 25 de dezembro de 2012, certo público de teatro dirigia-se ao Espaço Mezanino do Centro Cultural FIESP – sala Ruth Cardoso – para assistir à peça *Máquina de escrever reticências*, do jovem dramaturgo João Dias Turchi.<sup>4</sup> De teatro ainda um tanto convencional, quanto a sua roteirização e à participação ativa do público, tal peça tratava predominantemente dos processos de subjetivação proporcionados por uma sociedade cada vez mais

---

<sup>3</sup> TURCHI; COLOMBINI. *Planta*, p. 2.

<sup>4</sup> João Dias Turchi é formado em Direito pela São Francisco/USP. Foi selecionado para a 4ª turma do Núcleo de Dramaturgia SESI-British Council, tendo sua peça *Máquina de escrever reticências* encenada pelo Núcleo Experimental de Artes Cênicas do SESI/SP, coordenado por Maria Thaís. Direção de Beth Lopes. Também é coautor de *Planta* (concepção, direção e textos em parceria com Gustavo Colombini), ação cênica selecionada, produzida e montada pela X Bienal de Arquitetura de São Paulo. Seus demais trabalhos, como autor e como coautor são: *Histórias para serem lidas em voz alta*, premiada com bolsa de incentivo à criação literária da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo e também encenada na 4ª edição do Janela de Dramaturgia, evento dedicado à escrita teatral; *Um pulmão e meio*, evento das Satyrnianas para o Festival de Teatro Anual de São Paulo; *Catálise*, que faz parte do projeto uspiano do Teatro de Vertigem, sob orientação de Antônio Araújo; *Ponto de fuga*, continuação de *Planta*, feita na Casa do Povo – um centro de cultura judaica de esquerda, fundado em 1950 e com longa história de resistência a políticas ditatoriais. Turchi é um dos fundadores do Grupo de Estudos Práticos em Linguagem Experimental (GEPL), composto por artistas de diversas áreas e voltado à discussão de questões de linguagem; grupo que foi selecionado pela Secretaria da Cultura de São Paulo em 2015 para prêmio de publicação e que no primeiro semestre de 2016 fez uma ocupação na Oficina Cultural Oswald de Andrade sobre o tema “gramatologia”. Em maio de 2016, o dramaturgo estreou a peça *Todas as ruas têm nome de homem*, sob direção de Francis Wilker, junto à Confraria de Teatro, grupo formado apenas por mulheres que o convidou a escrever um texto sobre a cartografia da mulher na cidade, pensando neste lugar de fala deslocada: como um homem pode falar sobre assuntos que nunca irá compreender. Participará, no segundo semestre de 2016, da exposição Museu do Louvre Pau-Brazyl, junto a diversos outros artistas. Atualmente, cursa mestrado na ECA/USP, com o tema “dramaturgia e alteridade”, sob orientação da professora e também teatróloga ativista Beth Lopes.

estruturada por dispositivos tecnológicos desumanizadores de nossas produtividades e vivências contemporâneas. De início, o público ouviria um dos *leitmotivs* dessa dramaturgia:

A mídia se fragmentou. A atenção se pulverizou. Está lá nas estatísticas: hoje você tem, em média, 6,5 segundos para dar o recado. Caso contrário, o consumidor vai deixar você falando sozinho. Trocando em miúdos: seja simples, ou seja ignorado.<sup>5</sup>

Um ano mais tarde, também em São Paulo, certo público saía da Estação de Metrô Marechal Deodoro, saída Albuquerque Lins, e era guiado até um apartamento em frente ao Minhocão (Elevado Costa e Silva), onde uma experiência teatral aconteceria. Ali, presenciaram e vivenciaram a rizomática cena dramática de *Planta*, de João Turchi e Gustavo Colombini. Tal experiência artística fez parte da X Bienal de Arquitetura de São Paulo, patrocinada pelo Instituto de Arquitetos do Brasil – Departamento de São Paulo. Esse evento tratou predominantemente das mobilidades urbanas de sujeitos vivenciando seus cotidianos nos apartamentos situados a metros de uma das vias urbanas mais movimentadas, barulhentas e desumanas da maior metrópole das Américas. Em certa altura dessa experiência cênica, o público seria ativado por uma das várias reflexões projetadas em grandes letras, no espaço do apartamento sede:

Abandonamos a cidade. Os prédios ocupam o espaço que sobrou. As pessoas se cansaram de morar em cima. As pessoas se cansaram de morar em cima de outras pessoas. Os prédios não se levantam mais, os prédios não escutam mais nada, nem os carros, nem os pedestres, nem as nuvens, apenas outros prédios enfileirados, uns de frente pros outros, como se pudessem se encontrar no meio da avenida e dançarem juntos, numa dança sem dança, e as duas fileiras e todo o caos das construções separados por uma única dança na avenida larga.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> TURCHI. *Máquina de escrever reticências*, p. 1.

<sup>6</sup> TURCHI; COLOMBINI. *Planta*, p. 2.

Dado o quadro de ações cênicas, acompanharemos, neste estudo, essas duas experiências de teatralidade contemporânea que estão inseridas nos deslocamentos de modalidades da dramaturgia convencional, posicionando-se ao lado de experiências contemporâneas que propõem um teatro hibridizado pelas realidades políticas e culturais que determinado *socius* fomenta. Para nosso aparato teórico e pragmático, aproximamo-nos dos trabalhos da professora e teatróloga ativista Ileana Diéguez Caballero.<sup>7</sup> Mais que professora, Diéguez Caballero vem desenvolvendo um instigante e vigoroso trabalho de pensar e praticar ações teatrais que galvanizam esse campo artístico em grande parte da América Latina.

Temas como o teatro sem teatro, em sua possibilidade de extensão do nível ficcional para o nível factual, são uma constante das reflexões difundidas por esta pesquisadora. Conceitos como o de *liminalidad*, demonstragem cênica, construção coletiva da teatralidade, possibilidades pragmáticas de perspectivas socioestéticas, fazem parte do instrumental teórico e vivencial desse contexto de dramaturgia. Sabemos que tais reflexões e práticas cênicas contemporâneas são desenvolvidas por tantos outros teóricos e ativistas que se debruçam sobre o campo da

---

<sup>7</sup> Ileana Diéguez Caballero é ativista e teórica do campo da teatralidade latino-americana. É pensadora e divulgadora de conceitos como o de *liminalidad*, do teatro hibridizado com o *socius* pragmático e politizado, das teatralidades híbridas de modo intersemiótico, entre outros temas e ações. Cubana de nascimento, atualmente está lotada na Universidade Autônoma do México, instituição na qual é “professora investigadora do Departamento de Humanidades da UAM-Cuajimalpa. Membro do Sistema Nacional de Investigadores, nível II. Doutora em Letras (2006), com Pós-Doutorado em História da Arte, UNAM, apoiada pelo CONACYT (2008-2009). Pesquisa sobre problemáticas da arte, da memória, da violência, dos confrontos, e das teatralidades e performatividades expandidas e sociais” (DRA. ILEANA..., tradução nossa: “Profesora investigadora en el Departamento de Humanidades de la UAM-Cuajimalpa. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel II. Doctora en Letras (2006) con estancia posdoctoral en Historia del Arte, UNAM, apoyada por el CONACYT (2008-2009). Trabaja sobre problemáticas del arte, la memoria, la violencia, el duelo, y las teatralidades y performatividades expandidas y sociales”). Tal pesquisadora, com seu suporte teórico e ativista, foi-nos apresentada dialogicamente pelo próprio João Dias Turchi, como um dos aportes teóricos e práticos de seu mestrado, em desenvolvimento na ECA/USP.

teatralidade;<sup>8</sup> porém, optamos por focar nossa atenção em determinados aspectos do plano teórico e prático disposto por Diéguez Caballero.

Nesse quadro, predominantemente observaremos e refliremos sobre os diálogos possíveis entre as duas experiências cênicas montadas por João Dias Turchi e cia, e a teatralidade que valoriza a ação estética e pragmática da cena. Essa valorização da cena coparticipativa pretende ressaltar a ativação do público, que, recebendo e vivenciando tal realidade artística, educa-se de modo crítico e coautorial para observar, compreender e ser capaz de transformar, quando necessário, sua realidade cotidiana.

### **Segmentaridade acional e desmontagem cênica**

Diéguez Caballero, refletindo sobre a natureza de certa teatralidade contemporânea, aponta-nos a necessidade de transcendência da estrutura e da funcionalidade do teatro tradicional, mesmo aquele de postura moderna. Para ela, influenciada pelo conceito de *liminalidad*, há de se ouvir as necessidades de uma sociedade fragmentada, que é bloqueada por dispositivos de saber/poder, em seus desejos de produtividade coletiva e cooperativa:

Interessa-me marcar a emergência dos dispositivos liminares, considerando sempre as diferentes texturas e configurações da liminaridade; quer seja através do deslocamento dos procedimentos artísticos até o campo da ação social e da participação política que produz a estetização dos eventos urbanos, quer seja na radicalização ética praticada por alguns artistas a partir de sua produção

---

<sup>8</sup> Entre outros teóricos que refletem sobre essa possibilidade de teatro contemporâneo e suas implicações sociais e políticas, apontamos: BOURRIAUD. *Estética relacional*; CORNAGO. La teatralidad como paradigma de la modernidad: una perspectiva de análisis comparado de los sistemas estéticos en el siglo XX, e FÉRAL. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Através de suas reflexões e práticas, também perspectivam a produção e vivência da teatralidade a partir do ativismo cênico. Tal ativismo mostra-se como intervenção propedêutica e mobilizadora de ações pragmáticas junto ao público, que é transformado em sujeitos agentes e reflexivos do processo. Dessa forma, o caráter performativo é incitado tanto no aspecto intersemiótico das ações, quanto nas temáticas pertinentes aos contextos vivenciais de autores, encenadores, produtores, atores e comunidade em geral, que estão em dinâmica experimental, crítica e reflexiva.

estética, ao realizar ações como práticas ativistas, de intervenção direta no tecido social. Desvencilhando-se de qualquer formulação textual prévia, a maioria dessas novas ações busca configurar os dramas que vive a sociedade civil e são realizadas como intervenções no espaço cotidiano.<sup>9</sup>

Chama-nos a atenção aí a necessidade da participação política que torna estética a vida dos cidadãos envolvidos nos procedimentos do teatro, que estaria, pois, expandido a respeito de sua constituição puramente autodiegética. Um caráter de ativismo e de intervenção social é mobilizado para configurar, então, os dramas pragmáticos vividos pela comunidade no entrelugar produzido entre o artefato estético e as necessidades impostas pelo cotidiano factual/histórico.

O discurso teatral, mais que fenômeno estético de suposto imaginário de finalidade autotélica, passa a fazer parte dos dispositivos de reflexão, de vivência e de produção de capitais, econômicos e simbólicos, advindos da atividade de sujeitos que tendem a desautomatizar-se de suas condições de produtores apassivados no processo de produção. As ações artísticas são dispostas, então, no campo mais complexo, múltiplo e heterogêneo da socioestética, que exige novos valores e posturas de sujeitos que refletem e, ao mesmo tempo, deslocam de modo inovador os universos existenciais nos quais estão insertos/incertos.

A atitude de se ouvir as necessidades de sua época pode ser demonstrada pela peça *Máquina de escrever reticências*, de Turchi. Como já a apresentamos de modo sumário, sabemos que a produção foi financiada pelo SESI/SP, em cooperação com o British Council, e montada por um grupo permanente de profissionais que esta instituição de Serviço Social da Indústria, seção SP, subsidia. O grupo de artistas

---

<sup>9</sup> “Me interesa señalar la emergencia de los dispositivos liminales considerando siempre las diferentes texturas y configuraciones de la liminalidad, ya sea a través del desplazamiento de procedimientos artísticos hacia el campo de la acción social y la participación política que produce la estetización de los eventos ciudadanos, o ya sea en la radicalización ética practicada por algunos artistas desde su producción estética, al realizar acciones como prácticas activistas, de intervención directa en el tejido social. Desentendiéndose de cualquier formulación textual previa, la mayoría de estas nuevas acciones buscan configurar los dramas que vive la sociedad civil y son realizadas como intervenciones en el espacio cotidiano” (DIÉGUEZ CABALLERO. Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas, tradução nossa).

pertence à nova geração de atores e demais profissionais do teatro paulistano e foi instigado a trabalhar em equipe para a montagem de tal peça, sob a direção de Beth Lopes.

O roteiro deste trabalho explora um corriqueiro contexto de contemporânea produtividade alienada. Certo dia, em um escritório de propaganda, a equipe de funcionários toma conhecimento da morte de uma colega de trabalho. De modo aparentemente desconectados do caso, conversam entre si sobre a tal colega que teria cometido suicídio, sobre as metas de trabalho, sobre circunstâncias menores do convívio formal e superficial que tal ambiente corporativo é capaz de fornecer às pessoas que nele são obrigadas a se inserir. O tema da colega morta é a linha de força desse universo diegético, pois a equipe deve terminar um trabalho que depende de dados que estão no computador dessa colega. Apesar de essa equipe possuir senhas iguais de acesso aos terminais digitais, essa colega havia alterado a sua. Dessa forma, o trabalho, com data rigorosamente marcada para término e entrega, fica impossibilitado de ser concluído, o que torna o ambiente corporativo um palco de distopia empresarial.

Quase todas as personagens que transitam por esse espaço distópico são dispostas em uma segmentaridade<sup>10</sup> produtiva da qual não têm consciência. Cada um executa sua atividade programada, sem se dar conta da inteireza do produto final, que seria a formulação de uma tal “Teoria Universal do Afeto”. Parece que a única personagem que escapa dessas engrenagens é a suicida, nomeada no texto apenas por Ela. É com essa personagem excêntrica que a narrativa se abre, como acompanhamos no prólogo:

Ela: Eu andei pensando. Faz muito tempo que...

P1: Eu também pensei.

Ela: Tive uma ideia esses dias. O céu momentos antes da tempestade me lembrou. Lembra?

P1: Cinza torrencial.

Ela: No céu um cinza torrencial de momentos antes da tempestade. A chuva ia cair a qualquer instante,

---

<sup>10</sup> Quanto ao tema da segmentaridade de subjetivações, de produtividade e de movimentos de resistência em realidades tecnocráticas, acompanhamos as reflexões de DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, de 1996, e de HARAWAY. *O manifesto ciborgue*, de 2009.

entende? E eu lá, esperando.

P1: E caiu?

[...]

P1: E você teve a ideia?

Ela: Quase agora, mas ainda não.

P1: Quando? Ela: Quando o céu cinza escuro foi clareando, foi ficando tudo assim opaco, um branco sujo, um negror insuficiente. Poderiam ser 5 da manhã, mas eram 5 da tarde. Se me dissessem que havia sol atrás daquilo tudo, poderia perguntar: nascendo ou morrendo? E não faria diferença nenhuma.<sup>11</sup>

A personagem Ela não está adequada aos agenciamentos coletivos impostos pelos produtores do mercado de trabalho contemporâneo. Conversando com P1 (personagem que parece não pertencer ao mesmo ambiente de trabalho), Ela demonstra a necessidade urgente que tem de experimentar outros universos existenciais. Sua fala aponta para fragmentos pessoais e sociais que poderiam desconstruir a territorialidade opressiva e incompreensível na qual está temporariamente localizada. Elementos da natureza, um tanto longe da civilização urbana, são evocados como possíveis horizontes para os deslocamentos que a salvariam da falta de sentido em sua vida pessoal e, sobretudo, na profissional. No entanto, as reconstruções necessárias não têm seu curso desejado, pois a finitude psicofísica toma conta do contexto.

O desfecho do enredo nos é oferecido em viés notadamente cético quanto a possíveis desautomatismos, quando percebemos certa inutilidade ou impotência de se ter ideias novas, que sejam capazes de criar contextos nos quais os sujeitos possam ser profissionais entendedores de suas profissões e coautores dos projetos e da sua execução, tanto em seus trabalhos quanto em suas vidas pessoais. Vejamos esse dado no epílogo:

Ela: Me molhei um pouco.

P1: a chuva?

[...]

Ela: A chuva não tinha caído. Eu já podia sentir o vento úmido, o anúncio em gotas geladas. Ela ia cair, eu sabia que ia, ela estava quase caindo, mas ainda não. Quanto tempo duraria aquilo eu não sei dizer.

---

<sup>11</sup> TURCHI. *Máquina de escrever reticências*, p. 4.

P1: E você ficou molhada?

Ela: Ainda não havia chuva, mas eu já podia sentir, percebe? A chuva chegou em mim antes de existir.

[...]

P1: E você teve a ideia? Ela: Quase agora, mas ainda não. P1: Quando? Ela: Quando o céu cinza claro foi escurecendo, foi ficando tudo assim, escuro, um negror esbranquiçado, uma claridade insuficiente. Poderiam ser 5 da tarde, mas eram 5 da manhã. Se me dissessem que havia chuva atrás daquilo tudo, poderia perguntar: chegando ou indo embora? E não faria diferença nenhuma.

[...]

P1: E a ideia?

Ela: Entende?<sup>12</sup>

Novamente são retomados os elementos da natureza, em perspectiva antropocêntrica e lúdica. A chuva funcionaria como uma realidade capaz de desestabilizar a ordem temporal que segmenta o trabalho alienado de Ela e, possivelmente, de seus colegas. Esse contexto ocorre porque tal agência de propaganda deveria criar novas ideias para a difusão de valores e produtos que alterassem ou perpetuassem a ordem social. O desfecho, assim, é cético no sentido de que os desejos dessa personagem não são ouvidos pelos seus colegas, pois todos os que continuaram vivos, ficaram vivos apenas para o cumprimento pragmático de um projeto de produção que lhes coloca hierarquicamente, impossibilitando-os de postura coprodutiva e crítica.

Desta forma, a rotina dessa agência não seria alterada, pois, como acompanhamos na parte final do epílogo: “Poderiam ser 5 da tarde, mas eram 5 da manhã. Se me dissessem que havia chuva atrás daquilo tudo, poderia perguntar: chegando ou indo embora? E não faria diferença nenhuma.” No entanto, a ordem cotidiana da agência é modificada, pois a certa altura dos acontecimentos, no desespero da procura da senha para se ter acesso aos arquivos feitos pela suicida, um dos funcionários detona a ação de um vírus que contamina todos os computadores da equipe. Essa ação viral parece impedir de vez que a meta de trabalho da equipe seja atingida e faz com que certo caos se instale no ambiente.

---

<sup>12</sup> TURCHI. *Máquina de escrever reticências*, p. 36.

Ao final desse universo diegético, vemos um conjunto intersemiótico de letras e de símbolos variados tomando conta do palco e produzindo um desnorteador silêncio no *locus* da produtividade cênica.

Do ponto de vista do deslocamento teatral, do qual Diéguez Caballero nos falava logo acima, percebemos que nos aspectos da narrativa teatral, essa peça não fugiria tanto dos modelos tradicionais de discursividade cênica. Há um texto de sequências acionais linearizadas. Percebe-se bem a continuidade disposta em seu tempo inicial, de desenvolvimento de conflitos e de desfecho. Assim, estruturalmente, tal discurso aparentemente não responderia aos chamados de uma geração de pessoas imersas em um campo social preocupado com as consequências dos excessos do mundo do trabalho corporativo e dos efeitos colaterais advindos das novas tecnologias digitais.

Em sua pré-produção e em sua montagem, no entanto, tal peça já pode ser inserida em um contexto no qual o teatro tradicional aproxima-se da situação de teatralidade. A realidade social contemporânea é colocada em discussão quando um grupo de cena teatral, como o grupo de experimentação teatral mantido pelo SESI/SP, trabalha com várias propostas cênicas. Deste modo, esta pré-produção, por exemplo, já passa a fazer parte da teatralidade em si, pois mobiliza os atores, e demais membros da equipe, quanto à ação cênica que executarão. Papéis e ações efetivados deslocam, através de uma segmentaridade acional não padrão, o processo clássico para o âmbito da ação dialógica e crítica das novas possibilidades de representação e de vivência artística e social. Entre tais propostas, essa peça de Turchi, esforça-se por questionar temas pertinentes ao trabalho e às tecnologias massificadoras. Soma-se a isso o fato de que tais atividades sejam patrocinadas por uma instituição que é o Serviço Social da Indústria – SESI, de franca e reconhecida influência nas políticas públicas nacionais que dizem respeito ao trabalho conservador e ao seu corolário na sociedade brasileira.

Teatro, temática de alienação produtiva e dispositivos tecnológicos de saber/poder formam a base dessa peça de Turchi. Uma das perspectivas para tal arranjo temático advém também da nova geração de sujeitos que, natural e historicamente, tentam compreender seus lugares como agentes sociais, relativamente sobredeterminados pelas gerações anteriores.

Há um instigante fôlego juvenil e coletivo na montagem dessa peça teatral. Esse fôlego advém do uso de variadas linguagens possíveis, apesar de seu uso já um tanto recorrente em nossos meios teatrais. Ao lado

dos textos decorados e pronunciados, há o elenco predominantemente formado por jovens, quase uma escola de novos talentos que atua no meio de uma coreografia, uma cenografia, uma iluminação, uma trilha sonora que apontam para o desejo de se fugir do teatro *mainstream* feito em grandes teatros dos grandes centros urbanos. Nesse aspecto, a postura vanguardista parece não volver apenas sobre si mesma. É mais que um exercício puramente estético, passando a ser uma experiência teatral que, de fato, proporciona elementos e condições que fazem, tanto os profissionais da cena teatral quanto o público sentirem o desconforto gerado pelo universo de trabalho fabril e de tecnologias ainda não tão amigáveis, no qual estamos irremediavelmente lançados.

Ao lado dessa feérica capacidade de produção de discursos teatrais e de palcos mais interativos, ao menos no âmbito do universo diegético que tenta abrir diálogos mais ativos com o público, acompanharemos uma ação mais radical na dramaturgia de Turchi, pela experiência cênica de *Planta*.

### **Lugares, não lugares e territorialidades cênicas expandidas**

Acompanhamos uma experiência teatral de João Dias Turchi, trabalhada e encenada no portentoso e simbólico edifício do SESI, em plena Avenida Paulista, em São Paulo. Outro de seus trabalhos ocorrerá bem distante do símbolo que esse prédio anterior representa. Trata-se da experiência cênica *Planta*, inserida na X Bienal de Arquitetura de São Paulo, promovida pelo Instituto de Arquitetos do Brasil – Departamento de São Paulo, ocorrida em 2013.

Em coautoria com Gustavo Colombini, Turchi radicaliza sua proposta no âmbito da *liminalidad* atingindo a esfera do que Diéguez Caballero, entre outros estudiosos do campo dramático, costuma denominar teatralidade. Observemos como tal potencialidade socioestética ocorre para essa pensadora e ativista:

Há vários anos me interesso por pensar a teatralidade, entendida como um discurso e uma estratégia que atravessa o teatro e o transcende, possibilitando inclusive a expansão e o deslocamento dos limites do teatral e do artístico. A teatralidade como dispositivo que tem caracterizado uma parte importante da arte contemporânea desde a metade do século vinte. Muito antes que o teatro tivesse

se apropriado de outras linguagens na época do chamado teatro pós-moderno, a teatralidade já se havia disseminado, contaminado, infiltrado e expandido nos territórios da vida e das artes.<sup>13</sup>

Em sua concepção e ação de teatro sem teatro, há uma desconstrução de elementos como o lugar antropológico em que tal arte tradicionalmente ocorre, bem como dos aparatos que baseiam a cena teatral. Há um teatro expandido para a realidade social e política na qual o fenômeno é constituído. A rigor, não haveria fronteiras ontológicas entre a cena teatral e as diversas realidades conformadas pelo *socius* no qual os sujeitos são agentes sociais alienados ou conscientes de sua força produtiva nos variados dispositivos de produção. No espaço da teatralidade, portanto, a ação cênica volta-se para a compreensão consciente e crítica dos lugares que lhe são disponíveis, questionando-se sobre essa disposição espacial que é feita de modo histórico e político, logo arbitrário, quando se pensa na constituição estratificada de nossa sociedade.

Nesse contexto de dramaturgia dialógica e pragmaticamente cooperativa, o fenômeno da teatralidade, mais alargado e infinitamente em processo de constituição, funciona como uma ferramenta capaz de alterar as cartografias do que convencionalmente consideramos lugares e não lugares,<sup>14</sup> produzidos na espacialidade, na temporalidade e na ação.

---

<sup>13</sup> “Desde hace varios años me he interesado en pensar la teatralidad, entendida como un discurso y una estrategia que atraviesa el teatro y lo trasciende, posibilitando incluso la expansión y el desplazamiento de los límites de lo teatral y de lo artístico. La teatralidad como dispositivo que ha caracterizado una parte importante del arte contemporáneo desde la segunda mitad del siglo veinte. Mucho antes de que el teatro se apropiara de otros lenguajes en la era del llamado teatro posmoderno; la teatralidad ya se había diseminado, contaminado, infiltrado y expandido en los territorios de la vida y de las artes” (DIÉGUEZ CABALLERO. Un teatro sin teatro: la teatralidad como campo expandido, p. 125, tradução nossa).

<sup>14</sup> Para Marc Augé, o fenômeno antropossociológico do não lugar diz respeito a “um espaço empiricamente identificável (um aeroporto, um hipermercado ou um monitor de televisão), mas como o espaço criado pelo olhar que o toma como objeto, podemos admitir que o não lugar de uns (por exemplo, os passageiros em trânsito num aeroporto) seja o lugar de outros (por exemplo, os que trabalham nesse aeroporto).” Enquanto que um lugar “pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como

O teatro, aquém do/no/além do teatro conservador de valores e ações possíveis de campos preexistentes, será capaz de questionar a ordem, a memória, o arquivo de culturas de uma sociedade. Tal teatralidade questionará até mesmo a moldura antropológica criadora do arquivo de ordenações sociais aparentemente inamovível para as vivências das pessoas presas a processos que não auxiliaram a construir, através de seus desejos psicossociais.

No campo do teatro expandido, acompanhamos também a experiência cênica de *Planta*. Conforme iniciamos nossa reflexão, essa ação ocorre longe dos valores socioculturais da Av. Paulista, em São Paulo. Seu lugar e não lugar é o do Elevado Costa e Silva, popularmente chamado de Minhocão. Essa via de trânsito, construída no início dos anos 70 do século passado, é ladeada por edifícios predominantemente residenciais. Há um lugar antropológico, pois, construído em condições de franco sofrimento humano, criado pela baixa mobilidade pessoal e urbana.

Nessa experiência de teatralidade, Turchi e Colombini rarefazem a densidade do texto teatral convencional. A semiose escrita e oral dá lugar à teatralidade da arquitetura urbana industrializada. Esta arquitetura se encontra em ostensivo confronto com o bem-estar dos moradores do lugar, cujos apartamentos se situam a poucos metros da via quase que exclusivamente feita para o fluxo de carros, ônibus, caminhões e outros veículos mecânicos.

O texto dessa teatralidade, como mencionamos, é minimizado e, por sua vez, otimiza outras semioses, como a linguagem corporal de atores que encenam as vidas cotidianas dos moradores da região. Tais atores se locomovem nos vários espaços de um apartamento em frente ao Minhocão que funciona como cenário alargado para a interação com o público. Esse público, portanto, não apenas assiste à cena teatral; ao

---

histórico definirá um não lugar?” (AUGÉ. *Não lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade, p. 73). Os dois tipos de espaço podem ser intercambiáveis ou hibridizados, o que não lhes confere, pois, essencialidade ontológica. Ainda com Marc Augé, em seu estudo *Por uma antropologia da mobilidade* (2010), pensamos a ideia de mobilidade. No caso das duas peças de Turchi que aqui acompanhamos, tal conceito é importante para percebermos o campo da produção de subjetividades e identidades nas espacialidades de uma grande metrópole.

contrário, ela é formada por pessoas que, do alto do elevado, também vivenciam e interagem com a experiência cênica.

O quadro reduzido de discursividade oral também é enriquecido por projeções de frases/temas pré-fabricados nas paredes e demais lugares do apartamento base de difusão da experiência. Uma trilha sonora e uma iluminação, entre outras linguagens dramáticas, também entram como semioses que configuram certa naturalidade ao lugar, funcionando como uma emulação da vida cotidiana dos moradores e transeuntes da região.

Vejam os alguns dos temas projetados nas estruturas desse apartamento,<sup>15</sup> a partir dos quais atores simulam/experimentam vivências dos moradores factuais:

**Frases nas janelas (para intervenção):**

Eu não caibo mais aqui  
Pra que tanto espaço livre pra tão pouca gente?  
Quem ocupa todas as salas vazias do centro?  
Estou sempre indo pra mais longe  
O silêncio nunca é só meu  
Espaço não é mercadoria  
Destruímos hoje o que podia ser depois<sup>16</sup>

Esses temas projetados não funcionam como estímulos unidirecionais, pois fazem parte de um projeto maior, que é o de promover novas sensações, ações e reações no público, convidando-o a também fazer parte do que seria uma instalação/*performance* artística. De receptor passivo, a produção cênica transforma tal público em sujeitos que também sejam capazes de vivenciar os densos transtornos ocasionados pela falta de planejamento urbano, que deveria/poderia ter sido feito de

---

<sup>15</sup> Sobre o apartamento no qual ocorre a ação desse acontecimento cênico, vejamos o que Turchi nos conta: “O apartamento onde acontece o Planta é, na verdade, a Associação do Parque do Minhocão, que tem como objetivo transformar o Minhocão em um parque. No momento, a casa está abrigando uma exposição sobre o Highline de Nova Iorque. Antes da exposição abrir, eu fui lá e falei ‘aqui é um palco perfeito para fazermos uma peça aqui dentro, para ser vista lá de fora’”, e conclui: “Querida ver quanto da cidade que cabe em você e quanto de você cabe na cidade” (TURCHI *apud* MARTINS. A reflexão sobre o espaço público em *Planta*, p. 3).

<sup>16</sup> TURCHI; COLOMBINI. *Planta*, p. 3.

modo coletivo entre políticas públicas e a sociedade, que perfaz a real existência dessas políticas.

A ação cênica transforma aquilo que seria um não lugar em uma espacialidade próxima do que poderá se tornar um lugar realmente antropológico, cujos poderes de transformação a população compreenda, tomando as rédeas de suas desconstruções e construções constantes. E que tais práticas da coletividade urbana realmente reflitam os interesses dos heterogêneos segmentos sociais. Cria-se, desse modo, a ambiência também estética para novos perceptos e conceitos, que haverão de minimizar o outrora conservador texto teatral para aquilo que seja o mínimo necessário, como alguns exemplos de didascálias nos indicam:

**Roteiro de ações:**

(30 segundos)

- 1) Entrada: Artur, Vini, Flô e Julia
- 2) Rotina 1 (aprox. dois minutos – normal)
- 3) Encarar a multidão 1
- 4) Rotina 2 (dois minutos – normal)
- 5) elemento jornal
- 6) Rotina 3 (dois minutos – normal)
- 7) elemento vela estrela
- 8) Rotina Slow (dois minutos)
- 9) elemento cigarro
- 10) Rotina acelerada (dois minutos) [...]<sup>17</sup>

Esta experiência cênica, como foi referenciado anteriormente, fez parte de uma atividade com repercussão internacional, como foi a X Bienal de Arquitetura de São Paulo. Diferentemente de montar uma exposição apenas em lugares internos, como seria o hábito, a curadoria desse evento preferiu o processo de também abrir seus trabalhos para a vastidão da metrópole. Várias e heterogêneas atividades foram patrocinadas e efetivadas para que se alcançasse o maior número de espaços e de moradores, no objetivo de se apresentar a cidade que se tem e a cidade que se quer ter. A atenção sobre a cidade oficialmente foi um dos grandes objetivos dessa bienal:

---

<sup>17</sup> TURCHI; COLOMBINI. *Planta*, p. 1.

A X Bienal de Arquitetura de São Paulo será realizada de 28 de setembro a 24 de novembro de 2013, com a curadoria de Guilherme Wisnik, Ana Luiza Nobre e Ligia Nobre.

Com o tema **Cidade: modos de fazer, modos de usar**, a Bienal tem como objetivo expandir a atenção sobre a cidade em suas múltiplas dimensões e escalas, tanto pelas produções de sua construção e desenho, como pelos mais variados usos e apropriações dos seus habitantes.<sup>18</sup>

A prática teórica, e a teoria prática, da teatralidade de *Planta* fazem parte, portanto de um projeto maior de uma instituição brasileira voltada para a discussão e implementação de políticas de arquitetura e urbanismo, com repercussão em todo o país e também em países vizinhos da América Latina. Isso demonstra a abertura de uma instituição formadora e mantenedora de certo *status quo*, desejosa de repensar a essencial prática de se lançar novas diretrizes para as realidades urbanas, atentando-se para suas consequências nas vidas dos moradores.

Para tal consecução de meios e fins, *Planta* posiciona-se no *front* de situar a questão urbana em solo local, sem perder de vista outras experiências de reformas urbanas ocorridas em outras metrópoles.<sup>19</sup> Sua teatralidade parte corajosamente para a desmontagem socioestética do tema em questão. Tal desmontagem, como acompanhamos em Diéguez Caballero, trata do seguinte quadro:

Desmontar os acontecimentos de um trabalho artístico implica desvelar certos compromissos e negociações com a vocação de pesquisador ou de performer conceitual que

---

<sup>18</sup> INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL, DEPARTAMENTO DE SÃO PAULO. Edital – chamada aberta, p. 1.

<sup>19</sup> Para exemplo de reformas, e possível gentrificação, de espaços urbanos degradados, temos que a Associação do Parque do Minhocão discute sistematicamente o tipo de reforma que há de ser fazer nessa área. Entre destruí-lo e resgatar a urbanidade anterior da região, e transformá-lo em algo semelhante ao Highline Park, de Nova York, entre outros projetos, há uma constante preocupação da associação em ouvir os moradores, de classe média e baixa, da região sobre seus reais interesses de localização e de mobilidade urbana. Para maiores detalhes sobre algumas relações da equipe de *Planta* com esses moradores e a área do entorno, acompanhamos a explicativa e descritiva entrevista que Adolfo Martins faz com Turchi (MARTINS. A reflexão sobre o espaço público em *Planta*).

entusiasmo a um bom número de criadores. Optar por compartilhar processos de trabalho, e não apenas mostrar resultados, é empreender itinerários arriscados em uma direção muito distinta à montagem ou à representação de um texto prévio. Sobretudo, quando se trata de processos criativos que desmontam os modelos estéticos de representação e produção. As operações de desarmar, de desmontar, ou simplesmente problematizar a crise estrutural que supõe o rompimento, me tem interessado em sua recorrência negativista, sua opção desestruturadora, desequilibradora e assistemática, capaz de pôr em disputa os vastos territórios da representação.<sup>20</sup>

A citação é relativamente longa, porém necessária para que compreendamos melhor o processo teatral que possibilita a síntese narrativa, o uso de intersemioses multiplicadas, e a transformação de uma espacialidade tida como não lugar em possíveis lugares humanizados, tanto na cena estética quanto na cena pragmática da cidade, que poderá ser capaz de ativar novas diretrizes de políticas públicas.

A crise profunda na qual vivem os moradores dos apartamentos em frente ao Minhocão é apresentada e vivenciada de modo pragmático. O público presente no acontecimento socioestético é transformado em coautor da percepção do caos no qual a metrópole se transformou. Seu desautomatismo é colocado em curso para possíveis ações concretas de transformação desse quadro urbano específico, bem como dos demais e variados quadros urbanos vividos por São Paulo e, por extensão, pelas demais cidades brasileiras e latino-americanas, que apresentam contextos semelhantes.

A textualização teatral prévia, bem como seu corolário estrutural e funcional, dá certo espaço, nesse contexto, a um exercício estético e pedagógico para os sujeitos imersos nessa realidade constantemente processual. Ao lado dessa circunstância, observamos como o acontecimento cênico também abrange pessoas que não estão explicitamente nesse ato. Isso ocorre em função da natural e inesperada participação de pessoas que estão a andar pelo Minhocão, no horário de apresentação da ação cênica. Esse acontecimento ocorria no período noturno, aos sábados e domingos, e também era vivenciado por moradores

---

<sup>20</sup> DIÉGUEZ CABALLERO. Desmontagem cênica, p. 10.

de outros apartamentos e por transeuntes em suas variadas atividades no elevado, que nesse período usualmente é fechado para o fluxo de veículos.

## **Conclusão**

João Dias Turchi, em seus variados e provocadores exercícios de teatralidade, é daqueles dramaturgos e ativistas com salutar razão prática quanto aos temas de sua jovem geração. Como refletimos, neste breve estudo, as realidades sociais possuem engenharias um tanto autoritárias, quando suas diretrizes são montadas de modo segmentar e sem a presença cooperativa e colaborativa de sua população heterogênea.

Procuramos ilustrar esse contexto, no qual o teatro contemporâneo é chamado a desempenhar um papel socioestético e conscientemente politizado, conceitual e prático que é dinamizado e difundido por Diéguez Caballero, através de seus trabalhos por vários países da América Latina. Para essa pesquisadora e ativista, a ativação dessa rede na qual estão imersas as práticas teatrais contemporâneas supõe uma sociedade capaz de observar e avaliar a si mesma, na construção de condições, posições e ações que transformem os dispositivos que artificialmente tornam o tecido social em realidades homogêneas. O histórico tecido social heterogêneo supõe conflitos de classes que, na desmontagem possibilitada pela teatralidade, permitem, por exemplo, a desconstrução da diáde público/cena da dramática tradicional. Assim, pessoas que se deslocam para o acontecimento cênico podem fazer parte de tal acontecimento, tornando-o vivência artística capaz de produzir novos sentidos para práticas de intervenção concreta nas demais engenharias sociais.

Para o jovem Turchi, perspectivado por práticas da *teatralidade expandida*, os espaços e horizontes da grande metrópole que é São Paulo, e de outras correlatas, incitam-lhe a ideia de constrangimentos a serem superados, como reflete:

Eu tenho uma teoria que em São Paulo existe um constrangimento do espaço público, muito mais que em qualquer outra cidade. Mesmo Londres que é uma cidade toda regrada, quando você está no espaço público, você sabe que tem os seus limites, que não pode ficar bêbado, que pode ser preso, mas você sabe que se estiver em um espaço público, ninguém vai te coagir a sair dele. Mas em São Paulo, faça uma experiência de elaborar uma peça em uma praça: alguma autoridade vai vir conversar com

você na hora, apenas por estar fazendo alguma coisa que sai do normal daquele espaço. Mesmo em meu prédio, me lembro que da primeira vez que fui para a piscina, era tanto constrangimento, tanta regra. Mas não era só a regra, é uma coisa de constrangimento mesmo, é quase que como se a gente não pudesse ocupar aquele espaço.<sup>21</sup>

Percebemos, então, que a ocupação dos espaços é uma constante na vida desse dramaturgo ativista, bem como de seus colegas de ação, que, entre tantas outras imersões socioculturais, experimentaram, por exemplo, o cotidiano das práticas sociais e políticas das famílias do MTST – Movimento dos Trabalhadores Sem-Teto –, em São Paulo. Outra preocupação que seguimos aqui foi aquela das práticas e das relações também desumanizadoras em *Máquina de escrever reticências*, que trata da temática dos dispositivos tecnológicos contemporâneos que alienam a produtividade humana, bem como a rede intra/interpessoal de nossos campos de trabalho.

Refletimos, pois, neste estudo, sobre alguns aspectos de teatralidade e o *teatro expandido*, nos acontecimentos de *Máquina de escrever reticências* e de *Planta*, no que tais ações e posições propõem como respostas *in progress* às realidades de *liminalidad* das razões práticas teatrais, movidas por parâmetros sociais e estéticos. Nesse quadro, influenciados de perto por Diéguez Caballero, também percebemos como a desmontagem cênica, que desterritorializa e, dialeticamente, reterritorializa lugares e não lugares de nossas realidades, funciona como um produtivo dispositivo que assegura o fluxo dialético das estórias, ações e situações que desejamos encenar/experimentar. Tal fluxo de teatralidade parece-nos, por fim, e observadas supostas especificidades dos construtos socioestéticos em questão, semelhante ao daquela literatura menor, sobre a qual Gilles Deleuze e Félix Guattari refletem, a respeito do paradigma estético multicultural de Franz Kafka:

Uma literatura menor [ou um teatro menor, performado pela teatralidade] não é a de língua menor, mas antes aquilo que uma minoria faz em uma língua maior. No entanto, a primeira característica é, de qualquer modo, que a língua aí é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> TURCHI *apud* MARTINS. A reflexão sobre o espaço público em *Planta*.

<sup>22</sup> DELEUZE; GUATTARI. *Kafka: por uma literatura menor*, p. 25.

## Referências

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 2012.

AUGÉ, Marc. *Por uma antropologia da mobilidade*. Tradução de Bruno César Cavalcanti e Rachel Rocha de Almeida Barros. Maceió: EDUFAL/UNESP, 2010.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

CORNAGO, Óscar. La teatralidad como paradigma de la modernidad: una perspectiva de análisis comparado de los sistemas estéticos en el siglo XX. *Hispanic Research Journal*, CSIC-Madri, v. 6, n. 2, p. 155-170, jun. 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto *et al.* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. v. 3.

DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. Desmontagem cênica. *Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*. Universidade de Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 5-12, jan.-jun. 2014.

DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas. Disponível em: <<https://inquietando.wordpress.com/textos-2/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/>>. Acesso em: 5 jan. 2016.

DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. Un teatro sin teatro: la teatralidad como campo expandido. *Revista Sala Preta*, PPGAC, Universidade de São de Paulo, v. 14, n. 1, p. 125-129, 2014.

DRA. ILEANA Diéguez Caballero. Disponível em: <<http://dcsh.cua.uam.mx/profesores/dra-ileana-dieguez-caballero/>>. Acesso em: 5 jan. 2016.

FÉRAL, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.

HARAWAY, Donna. O manifesto ciborgue. In: TADEU, Tomaz (Org. e trad.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL, DEPARTAMENTO DE SÃO PAULO. Edital – chamada aberta. Disponível em: <[http://www.iabsp.org.br/edital\\_chamadaaberta\\_xbienaldearquiteura.pdf](http://www.iabsp.org.br/edital_chamadaaberta_xbienaldearquiteura.pdf)>. Acesso em: 7 jan. 2016.

MARTINS, Adolfo. A reflexão sobre o espaço público em *Planta*. 3 dez. 2013. Disponível em: <<http://www.naosoogato.com.br/cultura/reflexao-sobre-o-espaco-publico-em-planta/>>. Acesso em: 7 jan. 2016.

TURCHI, João Dias. *Máquina de escrever reticências*. Núcleo de Dramaturgia SESI – British Council. São Paulo, 2012. v. 2, 36 p. Inédito fornecido pelo autor.

TURCHI, João Dias; COLOMBINI, Gustavo. *Planta*. Teatro instalação para a X Bienal de Arquitetura de São Paulo, 2013, 3 p. Inédito fornecido pelos autores. No prelo.