



Encontro e ritual em dramaturgias de festa

Encounter and ritual in party dramaturgies

Matilde Wrublevski¹

Resumo

Dramaturgias de festa é uma noção constituída a partir de considerações de diversos autores, sobre temas como dramaturgia, festa, ritual e encontro. Esta noção plural é desenvolvida neste artigo através da elaboração sobre diferentes conceitos de dramaturgia, focando principalmente em um sentido de roteiro composto por propostas de ações a serem realizadas coletivamente com o público. O aspecto específico da festa é elaborado com a ideia de festividade de Patrícia Fagundes (2010) e ritos informais de Roberto DaMatta (1997), cujos apontamentos são contrastados ao conceito de ritual de Victor Turner (1982; 1998). A concepção de dramaturgias de festa então é utilizada para observar os espetáculos das Noites de Parangolé, do grupo carioca Teatro de Anônimo, investigando sua disposição na relação entre cena e festa.

Palavras-chave: Dramaturgias de festa. Participação. Ritual.

Abstract

Party dramaturgies is a notion built from the considerations of several authors, about dramaturgy, party, ritual and encounter. This plural notion is developed in this article through the elaboration on different concepts of dramaturgy, focusing mainly on a sense of a guide consisting of proposed actions to be carried out collectively with the audience. The specific aspect of the party is designed with the idea of festivity by Patrícia Fagundes (2010) and informal rites of Roberto DaMatta (1997), whose considerations are contrasted with Victor Turner's concept of ritual (1982; 1998). The notion of party dramaturgy is then used to observe the performances of Noites de Parangolé by the Rio de Janeiro group Teatro de Anônimo, investigating the relationship between scene and party.

Keywords: Party dramaturgies. Participation. Ritual.

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Teatro (PPGT) do Ceart-UDESC, beneficiária de bolsa de doutorado Capes. Mestre em Poéticas da Cena: Teoria e Crítica pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Cena (PPGAC) da ECO-UFRJ. Especialista em Gestão e Produção Cultural pela Fundação Getúlio Vargas. E-mail: matildewrublevski@hotmail.com.

A noção de dramaturgias de festa se trata de uma reflexão sobre propostas artísticas que produzem uma festividade enquanto forma de relação com o público, que por sua vez, atua como um participante, dentro das possibilidades de cada evento. Essa noção é concebida a partir de uma reunião de conceitos, de dramaturgia, festividade e ritual, responsáveis por dar corpo a um entendimento de engajamento coletivo e comunidades efêmeras. A experiência como espectadora participante nos espetáculos das Noites de Parangolé compõe este artigo para observar em um exemplo prático de que modo as construções teóricas e rituais articulam o acontecimento, explorando cada momento, desde a preparação até sua finalização.

Dramaturgias de festa enquanto noção

A ideia de dramaturgia que compõe a noção de dramaturgias de festa é construída através da reunião de conceitos e noções. Trata-se de um entendimento que não diz respeito a um texto escrito, mas a uma dramaturgia da cena, composta de ações, intenções e, sobretudo, propostas para serem realizadas coletivamente. Ao focar nas ações e nos atores, antes do que em uma dramaturgia do texto, vemos que Barba e Savarese (2012) trazem a ideia de trabalho das ações, “a maneira pela qual as ações agem é o enredo”, sendo que as ações dos atores são parte da dramaturgia dos componentes do palco (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 241). Atribui-se uma dialética entre rigidez e flexibilidade entre o texto e o palco respectivamente, no trabalho das ações. Assim, o que podemos observar é uma forma de se colocar diante de uma organização do pensamento sobre o lugar da dramaturgia e da ação, tendo em vista que essa organização traz não uma forma de distinção, mas um modo de vê-los num processo de aproximação e complementaridade.

Pavis (2008) apresenta uma articulação entre estética e ideologia, representando assim uma relação entre a cena e o mundo. A dramaturgia é baseada em uma análise sobre as ações, revelando os valores e pontos de vista que a atravessam, traçando paralelos entre a história desenvolvida e o nosso universo de referência. As escolhas permitem situar e explicitar as ambiguidades (estruturais e históricas) (PAVIS, 2008, p. 114). A dramaturgia também aparece como uma forma representativa do mundo tendo na relação com o público a conexão determinante que situa a intenção dramaturgicamente, entre os vínculos que

serão construídos, se a intenção é a reflexão, reprodução ou denúncia sobre uma determinada condição.

Nos estudos de Pavis, Barba e Savarese vemos que se mantém uma organização sobre a dramaturgia enquanto texto e as formas como as ações e demais elementos cênicos fazem parte dessa construção. Em suma, a dramaturgia enquanto texto não é relevante nesta pesquisa, no entanto, os autores apresentam desdobramentos importantes sobre o acontecimento cênico e sua relação com o contexto de cada proposta artística. No momento de relação com público, vemos um grau de imprevisibilidade e flexibilidade, assim, quando esses aspectos tomam proporções maiores, a perspectiva abordada e o discurso são colocados em evidência.

Em uma perspectiva que aproxima a noção de dramaturgia da ação cênica, Josette Féral (2015) traça um caminho, entre a ideia de texto performativo, texto espetacular e o texto como dramaturgia. A autora aponta o texto performático como um elemento indissociável da representação, condicionando sua existência ao acontecimento cênico, isto é, o texto não possui um sentido autônomo próprio, seu sentido e existência estão atrelados ao acontecimento. O texto, nesse caso, aparece como uma forma fragmentada, heterogênea e múltipla, onde seus sinais escritos, se existirem, não são fundamentais. Dentro deste panorama, os textos performativos não têm o mesmo grau de importância em suas diferentes formas de existência. A autora enfatiza a variação que existe dentro da noção de texto performático dependendo de como o texto é utilizado. A dramaturgia pode processar-se de modo fragmentado, heterogêneo e incompleto, sem linha narrativa, enquanto outros podem manter a linearidade dentro de um discurso cênico múltiplo.

Quando Féral (2015) aborda a ideia de texto espetacular, indica a relação que existe ao englobar à noção de texto a de texto performativo, gerando uma indissociabilidade entre o texto espetacular e os demais elementos da representação. Na noção de texto como dramaturgia, como é colocado pela autora, destaco alguns aspectos que compõem a relação com a prática artística. A simultaneidade como uma possibilidade de fazer emergir várias significações complexas que nascem do entrelaçamento de diferentes ações dramáticas. A complementaridade, modificando a relação hierárquica entre o texto e o palco. A síntese de várias compreensões coloca diferentes aspectos de uma ação em múltiplas facetas, criando um estranhamento no espectador e despertando seu interesse e julgamento crítico. Dessa forma, fornecendo ao espectador uma visão múltipla que não se

reduz a uma perspectiva única. A ideia de energia que alia o trabalho do ator nas ações físicas ao resultado da fricção, da resistência entre os termos opostos e complementares da dialética que confronta o texto e o palco, entra no aspecto da complementaridade, seja em seus tensionamentos ou paralelos, tornando essa reflexão relevante para pensar uma ideia de dramaturgia que atua na coexistência de diferentes perspectivas.

A forte relação que a dramaturgia pode estabelecer entre os elementos cênicos, dependendo do seu objetivo, ou ideia de finalidade, pode pender mais para algum aspecto em particular que os artistas escolham. Podemos destacar, através da reflexão de Sílvia Fernandes (2010), como a preferência por um ou mais tipos específicos de texto dependem de “fatores exteriores, como ideologias e estéticas dominantes, associados a questões ligadas ao percurso criativo do artista” (FERNANDES, 2010, p. 160). Uma possível compreensão é pensar que não se trata apenas de uma questão de preferência, mas que, dentro de uma proposta artística, são determinadas escolhas que compõem a construção da dramaturgia e que fazem parte de um discurso, de um posicionamento. A forma como a dramaturgia é concebida e compreendida está então conectada ao contexto sociopolítico e cultural, aos posicionamentos que os artistas têm sobre determinadas pautas. Se aproximar ou se afastar do público, por exemplo, são concepções muito distintas e conseqüentemente gera qualidades diferentes de relação, e o mais importante aqui: é uma escolha.

A ideia de dramaturgia deste estudo, não se encontra em um conceito integral posterior, mas na construção de um sentido, a partir da colocação de cada teórico, produzindo assim uma noção que se aproxima mais de propostas de relação coletiva do que de um texto prévio. No entanto, não se trata de uma exclusão do texto, mas outra forma de concebê-lo, não cabendo nesse pensamento um contorno concreto, que delimita o lugar exato de sua atuação. Essas características podem ser indicadas no olhar de Barba e Savarese (2012) sobre uma dramaturgia cujo foco está nas ações dos atores, anunciando o tensionamento entre o texto e o palco, numa relação que oscila entre a rigidez e flexibilidade. Se traçarmos um paralelo com Pavis (2008) que vincula a estética e ideologia para aproximar cena, mundo e vida, temos uma reflexão que diz respeito ao texto escrito, mas que podemos ver nesse movimento que extrapola o texto prévio para abarcar as ações e relações. Por outro lado, temos o texto performático que não se refere a uma dramaturgia escrita a priori, este conceito retira o sentido próprio da escrita do texto como algo

fundamental, contribuindo assim para definir uma dramaturgia que caminha na direção da ação, da relação com o público e com o acontecimento artístico. De modo que, quando Féral (2015) traz os aspectos da simultaneidade, complementaridade e da fricção, apesar da reflexão da autora dizer respeito à relação entre o texto e a cena, podemos traçar um paralelo que aproxima a noção de dramaturgia aos fatores exteriores, como os posicionamentos ideológicos e contextos sociopolíticos. Em outras palavras, estamos falando de uma dramaturgia que é estabelecida de modo inacabado, através de propostas de ações que visam uma relação com o outro, sendo então construída em um momento presente de relação entre artista e público.

A intenção do artista parece ganhar destaque no processo, diante da relação entre o acontecimento e a comunicação entre os elementos cênicos, pois a forma como o artista escolhe se relacionar com o público se caracteriza como uma proposta. Assim, como o público ao se relacionar com os elementos propostos acaba por refletir traços das suas perspectivas também. Nesse movimento que traz cada vez mais a prática da dramaturgia para o acontecimento cênico, uma noção de dramaturgia que desenvolvo, em específico para esta pesquisa, é abandonar o texto, para dar lugar a um roteiro composto por propostas de ações para serem realizadas coletivamente com o público, direcionando-o, mas mantendo um grau de abertura para possíveis interferências. A dramaturgia então, se aproximará de uma concepção mais ritualística, onde existe um roteiro a ser seguido, entretanto, ele não é determinante sobre os desdobramentos ou efeitos práticos que possam aparecer. A organização das ações é pensada para produzir um determinado impacto e/ou sugerir um direcionamento de problematização e reflexão.

A palavra dramaturgia aparece no plural, indicando que esta noção não pretende inscrever uma forma única que possibilita a criação de uma festa. Existem inúmeras formas de criar uma festa ou espetáculo-festa, a pluralidade é uma característica intrínseca para compreender a diversidade de propostas festivas. Dramaturgias de festa pretende indicar uma intenção de criar um acontecimento cênico festivo, em conjunto com o público que ocupa um lugar como participante. De um lado, o aspecto cênico traz uma herança de um modo de relação muito específico, que a princípio aparenta ser um direcionamento dos participantes. Do outro lado, a festa traz uma característica de imprevisibilidade, sendo atravessada o tempo todo por interferências criadas a partir da relação com os participantes.

Festa, encontro e ritual

Festa pode ser entendida como uma forma de lazer, desconectada do cotidiano. No entanto, a ação de festejar pode ter efeitos tanto potentes quanto irrelevantes. O que parece ser importante ressaltar é que a festa pode exprimir uma forma de relação determinante, na articulação e negociação do encontro. De modo a contribuir com essa construção teórica, foram escolhidos dois caminhos para abordar a noção de festa. O estudo de Patrícia Fagundes (2010), pensando a convivência da festa a partir de um cenário teatral, cujo olhar se volta para um entendimento de festa que foge da rigidez de identidades e dicotomias. A abordagem de Roberto DaMatta (1997) foca nos carnavais cariocas da segunda metade do século XX, mais precisamente no seu aspecto social, trazendo apontamentos relevantes sobre festividades. A interpretação do autor passa por um processo de diferenciação entre rituais formais e informais.

DaMatta não traz um conceito, mas resoluções baseadas nos ritos informais e fundadas na ideia da espontaneidade, da despersonalização e na quarentena da hierarquia (DAMATTA, 1997, p. 48). Na visão de Patrícia Fagundes (2010) festividade é uma forma de ver e conviver no mundo, sendo centrada em um ponto de vista sobre a existência, criação e relação. Assim, festividades seriam momentos de atravessamentos, questionamento e sobreposições dentro de uma dinâmica polissêmica (FAGUNDES, 2010, p. 34). Como afirma a autora, na festa não há uma linguagem artística específica, mas quando elaboramos a ideia de dramaturgias de festa, estamos intencionalmente aliando-a ao acontecimento cênico. Desse modo, a festividade aparece como posicionamento artístico que expressa um modo de convivência e coexistência em uma nova lógica.

Tomaremos o sujeito por “pessoa”, pensando que “o sujeito festivo só pode ser ‘pessoa’ porque não está atrelado a nenhuma identidade imutável, reconhece suas máscaras e suas possibilidades abertas de transformação” (FAGUNDES, 2010, p. 123 – tradução nossa)² que existe dentro de uma complexidade de atravessamentos, paradoxos e contradições. “De modo que a noção de pessoa, como ser múltiplo e fluído, capaz de romper os limites individuais e definir-se a partir da relação com a alteridade [...]” (FAGUNDES, 2010, p. 109 – tradução nossa)³, seja um caráter expressivo. Penso que não

² No original: “El sujeto festivo sólo puede ser ‘persona’ porque no está aferrado a ninguna identidad inmutable, reconoce sus máscaras y las posibilidades abiertas de transformación” (FAGUNDES, 2010, p. 123).

³ No original: “[...] de modo que la noción de persona, como ser múltiplo y fluido, capaz de romper los

são apenas as identidades que estejam abertas, mas a pessoa como um todo, suas perspectivas, crenças, hábitos, medos, podem ser colocados em pauta, em um processo crítico de questionamento, ou ainda apenas reflexivo.

Quando olhamos para o espetáculo e para a festa, podemos perceber uma característica em comum, mesmo que apareça de modos distintos em cada um, e que é um eixo central nessa construção: a provocação do encontro. Esse aspecto constitutivo da coletividade tensiona e movimentam os limites da individualidade, cuja reverberação pode ser expandida para um campo maior.

Nos definimos na relação com os demais, participamos em uma experiência comum que se inscreve em uma lógica relacional onde o sensível opera como um fator importante de sociabilidade. [...]. Assim como a perspectiva da festa não exclui a crítica e a reflexão, o encontro não é necessariamente um sacrifício: reivindicamos o prazer na vida e nas relações, como instrumento de resistência a toda imposição. (FAGUNDES, 2010, p. 140 - tradução nossa)⁴

O encontro é uma circunstância onde são enfatizadas as possibilidades de criação coletiva, expondo um posicionamento sobre a relação do artista com o público, assim como sobre lógicas sociopolíticas que desarticulam constituições comunitárias e priorizam uma trajetória individual. O encontro é trazido por DaMatta (1997) em diferentes termos, pois o autor se aprofunda mais no sentido da coletividade propiciada pelo carnaval. Dentro de um estado de “inversão entre os que fazem e os que olham” (DAMATTA, 1997, p. 141), contudo, podemos pensar ainda, em um movimento onde se transita entre esses dois limites.

O encontro evidencia a necessidade de uma profunda negociação nas relações, que pode gerar diferentes qualidades de coletividades e comunidades efêmeras. Cada desdobramento faz parte do encontro, seja a aproximação ou a recusa. Existe fortemente o caráter do prazer, mas não se trata necessariamente de um acontecimento harmonioso. Na verdade, o aspecto do embate faz parte da negociação, pois é preciso considerar as perspectivas, posicionamentos, história e afetos do outro. O encontro então é construído através de olhares, contatos e escutas, podendo provocar discordância, mas, o que é

límites individuales y definirse a partir de la relación con la alteridade [...]” (FAGUNDES, 2010, p. 109).

⁴ No original: “Nos definimos en la relación con los demás, participamos en una experiencia común que se inscribe en una lógica relacional donde lo sensible opera como un factor importante de sociabilidad. [...]. Así como la perspectiva festiva no excluye la crítica y la reflexión, el encuentro no es necesariamente un sacrificio: reivindicamos el placer en la vida y en las relaciones, como instrumento de resistencia a toda imposición” (FAGUNDES, 2010, p. 140).

interessante ressaltar nesse quesito é a possibilidade de estar aberto para a escuta e a troca sem necessariamente afirmar a posição do outro. Além de ser possível também o encontro de similaridades, ver a si mesmo no outro.

O caos é um elemento importante na associação das noções de encontro. É importante esclarecer que o caos não aparece aqui como em oposição à ordem, a ideia de caos traz complexidades que dizem respeito a um movimento de negociações e transformações. Assim, o caos ocupa um lugar fundamental na noção de dramaturgias de festa, sendo construída através da visão de Fagundes do que se define como festividade, em um “universo onde a destruição é compreendida como parte da criação, o azar e o imprevisível são aceitos, o processo é privilegiado, a dissonância, o dinâmico e o plural são admitidos como parte do fluxo da vida” (FAGUNDES, 2010, p. 97 – tradução nossa)⁵. Assim, o caos traz movimento, e uma deslocação constante, assimetricamente, entre a ordem e a desordem, ou, entre diferentes formas de relação, é um caminho de regeneração e reestruturação. Contudo, esse movimento acontece dentro de uma situação mediada por artistas, que lançam propostas relacionais que ao mesmo tempo que tensionam uma ordem anterior, podem estabelecer novas estruturas e organizações.

Uma característica importante do caos para as dramaturgias de festa é a oposição a uma diferenciação dicotômica rígida. Quando trazemos DaMatta para o debate, esse pensamento se torna um pouco contraditório, pois o autor, ao traçar sua análise, se baseia em diferenciações bastante dicotômicas. O entendimento entre os ritos formais e informais são relevantes, no entanto, é importante esclarecer que os limites colocados não são considerados aqui de forma estática. Primeiramente, por todas as possibilidades que continuam a aparecer dentro das dramaturgias de festa, mas também pelo seu aspecto complementar que enxerga características dos ritos formais entre os informais e vice-versa. De modo que as contradições e paradoxos são componentes que não devem ser suprimidos, mas abarcados em seus desdobramentos e complexidades.

Fagundes aponta o caos como algo que está além de uma forma de explicar a realidade, mas está dentro de uma reflexão associada a novos paradigmas através de um olhar que admite o turbulento, o instável e o paradoxal (FAGUNDES, 2010, p. 96). O paradigma que abraça a ideia de imprevisibilidade, da perturbação da ordem e da

⁵ No original: “[...] un universo donde la destrucción es comprendida como parte de la creación, el azar y lo imprevisible son aceptados, el proceso es privilegiado, la disonancia, lo dinámico y lo plural son admitidos como parte del flujo de la vida”

destruição como parte do processo de criação, vai de encontro com as dramaturgias que existem em uma pluralidade de formas e se colocam abertos ao risco e ao inesperado, pois não há como planejar cada ação, cada formação coletiva ou os níveis de engajamento. Em outras palavras, o caos como parte integrante da noção de dramaturgias de festa não propõe a desordem, mas a construção de novas ordens, novas conexões e possibilidades de comunidade. Desse modo, os paradoxos não são colocados de forma binária, excludente, mas como complementares.

A concepção de ritual tem um papel importante quando partimos do encontro e do caos. A vida está permeada por diversas formas de rituais, que, no campo da arte, conecta o fenômeno corpóreo, festivo e coletivo que, através de um poder transformador, pode fundar comunidades (FAGUNDES, 2010, p. 67). DaMatta aborda o ritual através de um contraponto ao cotidiano como um espaço especial em que o mundo cotidiano é rompido e se torna possível observar, discutir ou criticá-lo (DAMATTA, 1997, p. 137). Essa visão parece trazer a discussão para um lugar mais específico da festividade, onde “os rituais populares são ritos que objetivam o encontro, não a separação” (DAMATTA, 1997, p. 60). É importante salientar que, neste estudo, o ritual pode proporcionar uma experiência à parte, isto é, ele não está condicionado a todas as regras sociais de um tempo ou lugar. No entanto, não quer dizer que essas regras não existam, algumas são subvertidas, outras permanecem, assim como novas formas de hierarquias são estabelecidas. Nesse sentido, o ritual se estabelece através de experiências, traçando reconhecimentos e diferenças, cuja atuação a coloca como agentes formadores de comunidades efêmeras.

O processo de um ritual situa a estrutura das dramaturgias de festa, em que vemos um paralelo que traça um caminho entre a preparação, o contato com uma nova lógica de relação e o retorno à vida social. Esse paralelo traz o estudo de Victor Turner (1982) sobre as fases do ritual de passagem, a separação, a transição e integração, que estão relacionadas respectivamente aos estados *preliminal*, *liminal* e *posliminal*. Contudo, será aliado a esse pensamento a noção de ritual como um momento especial que é construído e programado através das formas de controle do sistema social, desenvolvido por Roberto DaMatta (1997). Apesar das diferenças, DaMatta trará um contraponto importante para aprofundar a noção de ritual.

Na perspectiva de Turner, a preparação possui um lugar de importância, correspondendo ao estado *preliminal*. Segundo Turner, a fase *preliminal* demarca um tempo

e espaço específicos (TURNER, 1982, p. 24). Nas dramaturgias de festa, o estado de preparação pode aparecer de diferentes formas. A questão não está na ação que é elaborada, mas na intenção que existe para ela, transformando-a, assim, em momento de separação da vida cotidiana, para iniciar uma vivência em uma nova lógica, ainda sem seu total conhecimento. Para a preparação é atribuído um momento proposto pelo artista em que o público deve se concentrar no tempo presente e pode vislumbrar alguns sinais sobre os acontecimentos que estão por vir. Este é um primeiro contato com a proposta estética, quando o público chega ao espaço e encontra os artistas e os elementos que foram preparados por eles, mas sem de fato iniciar o espetáculo.

A próxima etapa é o momento em que a composição das ações elabora uma dramaturgia que intenciona e enfatiza os aspectos coletivos da convivência. Esse momento corresponde ao estado *liminal* onde o sujeito atravessa um tempo de ambiguidade, como um limbo social (TURNER, 1982, p. 24), quando as regras sociais são suspensas, este é o lugar das transformações. Os ritos oferecem um momento dentro e fora do tempo e da estrutura social, evidenciando aos olhos, os vínculos sociais que ao deixar de existir se fragmenta em outros elos estruturais (TURNER, 1998, p. 103). Mesmo no texto de Turner já podemos ver indícios de que a suspensão das regras é algo mais complexo e menos delimitado. A finalização da festa e seu retorno à vida social também são partes relevantes, existindo como um propósito que se expande para além do acontecimento artístico. A fase posliminal do ritual, ao que Turner chama de integração, representa o retorno ao seu lugar na sociedade (TURNER, 1982, p. 24), o sujeito retorna transformado pelo ritual. “[...] nenhuma mudança de status pode estar envolvida, mas eles foram ritualmente preparados para uma série de mudanças na natureza das atividades culturais e ecológicas a serem realizadas e nas relações que terão com os outros [...]” (TURNER, 1982, p. 25)⁶. Contudo, consideramos aqui que a concepção de transformação não opera no sujeito sozinho de forma radical, ela existe no âmbito da preparação para novas relações, podendo haver ou não uma mudança no status social.

Diferente do que é colocado por Turner (1982) para o período *preliminal*, quando pensamos na noção de dramaturgias de festa especificamente, o processo vivido pelo público não acontece por um afastamento de uma condição social anterior, na verdade ela

⁶ No original: “[...] no change in status may be involved, but they have been ritually prepared for a whole series of changes in the nature of the cultural and ecological activities to be undertaken and of the relationships they will then have with others [...]”

é colocada no centro da questão, isto é, nenhuma condição social, econômica ou cultural prévia é abandonada. Por não se tratar de uma suspensão das normas sociais, mas de enfatizá-las, as estruturas sociais permanecem exatamente para serem alvos de questionamentos e subversões, para que esse processo aconteça às vistas do público e a partir das suas interferências e participação.

As dramaturgias de festa estão concentradas em propor novos vínculos e relações com os participantes, em uma configuração que é reconstruída a todo tempo, sendo atravessada por desejos e recusas. A experiência do participante, mesmo que de um simulacro de transformação, caracteriza o lugar essencial que a construção coletiva ocupa, sendo o encontro o ponto crucial deste momento. Portanto, a ideia de transformação não aparece como uma mudança que é concluída após o acontecimento. As dramaturgias de festa são operadas por uma intenção de tensionar, no âmbito sensitivo e crítico, as relações, de modo que a fase *posliminal* exista para causar uma inquietação e estranhamento sobre as lógicas hegemônicas.

Desse modo, quando olhamos para a perspectiva de Roberto DaMatta sobre rito, a ideia de afastamento das regras e hierarquias sociais, assim como de transformação não se aplicam da mesma forma. O próprio entendimento de rito se diferencia ao considerar que a vida social como um todo é ritualizada através de símbolos e costumes, então, “todas as ações sociais são realmente atos rituais ou atos passíveis de uma ritualização” (DAMATTA, 1997, p. 72). O autor traça uma aproximação, quase não diferenciando o tempo cotidiano e o tempo do ritual, assumindo algum radicalismo ao não ver qualquer distinção, pois ambos seriam concebidos a partir de convenções arbitrárias, não havendo uma mudança essencial entre a relação com o mundo diário e o universo dos ritos (DAMATTA, 1997, p. 72). Essa relação entre o afastamento das normas sociais vigentes de Turner e a aproximação do mundo cotidiano de DaMatta, juntas, trazem o movimento que existe no tempo das dramaturgias de festa. Essas características que se diferenciam tão fundamentalmente existem simultaneamente nesse caso, elas não são excludentes e têm um papel complementar. Essa oscilação abriga o tensionamento entre a experiência em uma nova lógica social e a vida cotidiana.

Quando DaMatta afirma que o mundo do ritual é composto por oposições e conexões, subtraindo ou enfatizando algum elemento da vida social, podemos tomar essa afirmação pensando que as dramaturgias de festa fazem parte de um discurso sobre um

tipo de participação do público. “É nesse processo que ‘as coisas do mundo’ adquirem um sentido diferente e podem exprimir mais do que aquilo que exprimem no seu contexto normal. O universo do ritual é o mundo do efetivamente arbitrário e do puramente ideológico” (DAMATTA, 1997, p. 77). O outro sentido que é procurado aqui diz respeito a um discurso que é estabelecido através de escolhas e do percurso dos artistas sobre o fazer coletivo e a potência da festa no processo de engajamento.

Discurso e posicionamento

Dramaturgias de festa é uma escolha que tenciona a criação de comunidades efêmeras, isto é, a identificação do encontro como um modo de criar o reconhecimento dentro do âmbito coletivo e as implicações das escolhas sobre as ações que são propostas. Podemos entender essa rede de relações através do conceito de *communitas* trazido por Turner que diferencia a sociedade como um sistema estruturado, hierárquico através de posições político-jurídico-econômicas, enquanto a *communitas*, que surge da fase *liminal* do ritual como uma ideia de comunhão sem estrutura ou rudemente estruturada (TURNER, 1998, p. 103). No caso das dramaturgias de festa, estamos tratando de uma estrutura permeável, sujeita a atravessamentos constantes, cuja existência possui o importante papel de condução do trabalho. A autoridade é vista não de forma hierárquica, mas na diferença entre propositor e participante. Quando o público vai a um espetáculo, a referência base é que ele vai se deparar com uma proposta estética relacional estruturada e, a partir desse contato, pode se posicionar através de aproximações e afastamentos. Sendo assim, as posições de proponente e participante não são fixas, as pessoas são deslocadas entre esses limites de acordo com suas escolhas e posicionamentos diante das ações que são propostas.

Por se tratar de uma noção com estruturas flexíveis e permeáveis, que através de elementos da festa, como o encontro, o caos, a pluralidade de pessoas em suas identidades e singularidades, essa forma de pensamento artístico concentrado pode ser vista como um discurso. O posicionamento se refere à renovação das experiências estéticas, a ênfase social para uma trajetória predominantemente individual e a pesquisa e redescobertas de novas formas de potência do movimento coletivo. O retorno à vida social é parte das dramaturgias de festa, pois o discurso diz respeito a essa experiência coletiva aberta para

atravessamentos mais diretos cuja reverberação ultrapassa o acontecimento cênico. Turner afirma que a *communitas* se trata de produtos que provêm das faculdades intrínsecas, incluindo a racionalidade, a violação e a memória, aspectos que são desenvolvidas nas experiências da vida em sociedade (TURNER, 1998, p. 134 - tradução nossa)⁷. A *communitas* não estar livre de todas as restrições culturais é um ponto bastante relevante e podemos ver certa similaridade na perspectiva de DaMatta que vê o estudo dos rituais como uma maneira de pesquisar como os elementos do mundo social podem ser transformados em símbolos, permitindo assim engendrar um momento especial em contextos específicos (TURNER, 1997, p. 76). Assim, o momento da *communitas*, ou como chamo aqui, comunidades efêmeras, fazem parte da relação entre o simbólico e a vida cotidiana, sendo o contexto social, político, econômico e cultural em que ela se encontra parte desse processo.

Esse processo, desde a percepção de uma nova ordenação do espaço, do tempo, da autonomia e das relações, está condicionado a duas instâncias. Primeiro, há um reconhecimento da proposta e das relações que são ofertadas, tendo em vista que cada corpo e cada história é composto por um curso diferente, serão delineadas semelhanças e distinções entre esses dois mundos. Após esse entendimento a experiência ganha protagonismo, pois é necessário que cada participante prove e vivencie os limites dessa autonomia. Existe um processo racional de entendimento, mas ele não acontece apenas no intelecto, ele existe também no corpo, isto é, há um movimento que perpassa a noção do pertencimento sobre o acontecimento, como cada resposta e cada ação impacta a construção coletiva. De modo que cada participante precise tomar uma decisão e escolher como deve ser a sua participação, independentemente de como ela for, será um meio de se posicionar criticamente. Então, de fato existe um âmbito instintivo que é acionado, no entanto essa não é a parte principal, mas sim a reunião entre os impulsos que são construídos culturalmente, do mesmo modo como Turner coloca que a *communitas* é produzida a partir das faculdades intrínsecas que abarcam suas memórias, seus desejos, seus limites, suas compreensões sobre o mundo, enfim, toda a sua construção social.

⁷ No original: “No cabe duda de que, a través de estos procesos, se liberan energías instintivas, pero en la actualidad me inclino a pensar que la *communitas* no es tan sólo el producto de impulsos biológicamente heredados y libres de todas traba cultural, sino que se trata más bien del producto de facultades intrínsecas del hombre, entre las que se incluyen la racionalidad, la violición y la memoria, que se desarrollan con la experiencia de la vida en sociedad [...]”

Assim, os processos de articulação de seres singulares são negociados entre os limites dessa autonomia e as possibilidades de posicionamento.

Observamos que um ponto central das dramaturgias de festa é controverter as hierarquias pré-existentes no campo do espetáculo, mas não as abolir. De modo que o espectador possa participar ativamente dessa subversão, colocando-se, através da participação, de forma autônoma e coletiva ao mesmo tempo. Este é um modo de refletir sobre as formas de posicionamento crítico, através de experiências que são vividas, que trocam toques, convites e olhares. Roberto Damatta afirma a relevância da festa como ritos em sociedades, complexas, modernas e individualistas e sua representação coletiva, indicando como essa reunião de diferenças pode representar toda a coletividade e auxiliar a construir, vivenciar e perceber o universo social (DAMATTA, 1997, p. 32). De fato, “toda a coletividade” deve ser entendida aqui em um sentido fragmentado, são coletivos, movimentos e identidades, e não como um entendimento geral representativo de toda a sociedade. A resposta social e coletiva é uma resposta que marca individualidades do que aparece como cultura, valores, ideologia (DAMATTA, 1997, p. 38). Assim, ao compreender dramaturgias de festa como uma noção composta pela criação de um roteiro de ações que estão não apenas abertas a interferência, como também necessitam exatamente da participação e do posicionamento do outro para existir enquanto festa e construção coletiva, percebemos que essa noção se trata de um discurso que enuncia reflexões sobre uma sociedade pautada em trajetórias individuais. Deve-se acrescentar, por fim, que as dramaturgias de festa têm vários discursos internos que dizem respeito à especificidade de cada trabalho e de cada contexto, contudo, há um propósito-base em comum que se deve procurar estabelecer, o reconhecimento e a formação de comunidades efêmeras.

Noites de Parangolé

Este evento é um exemplo em que podemos observar muitos aspectos de dramaturgias de festa. Ele existe enquanto números autônomos, organizados dentro de um roteiro que parece planejar diferentes momentos de um mesmo espetáculo. Através de um breve relato da experiência da autora deste artigo, que ao se colocar como espectadora participante enfaticamente traz ao texto detalhes que revelam escolhas e posicionamentos.

Existem muitas formas de participação nas dramaturgias de festa, assim, este relato procura mostrar os componentes que foram trazidos pela proposta dos artistas. Poderemos observar o momento da preparação com a recepção do público e seu tempo de experimentar as possibilidades do espaço, encontrar conhecidos e estabelecer certa familiaridade com a proposta, onde o público circula pelo espaço, intervém e vai sendo gradativamente conduzido a uma implosão da cena através da festa. As Noites de Parangolé são realizadas pelo grupo Teatro de Anônimo e acontecem desde 2008, uma vez ao mês, na Fundação Progresso, no Rio de Janeiro. Ele é intitulado como espetáculo-festa-cabaré de variedade e mistura propostas de circo, de humor e teatro popular, através de uma estrutura central que é repetida enquanto formato, ao passo que as temáticas são sempre diferentes. Possui um caráter festivo como elemento central, e ao considerar este caso um exemplo de dramaturgias de festa, poderemos observar as características apontadas anteriormente.

A preparação como público para essas noites envolvia uma dedicação em estar arrumado para a festa e para encontrar os amigos. As portas do espaço são abertas antes do evento propriamente iniciar, porém, quando entro, vejo luzes coloridas que ambientam o grande salão. O palco ao fundo está todo preparado com adereços ou instrumentos. As mesas e cadeiras de bar estão espalhadas e as pessoas, ao mesmo tempo que buscam bebidas e petiscos no bar, estão se posicionando pelos espaços. A música toca muito alto, sendo a anfitriã da noite. Contudo, vejo nesse momento que estamos todos sendo acolhidos e imergidos em uma preparação que sugere o tom da dinâmica que está sendo construída de modo que, quando as pessoas chegam e se acomodam nas cadeiras, não é um corpo que aguarda uma peça, mas é um corpo que está em um bar, falando alto, e percorrendo o salão. Enquanto esperamos, conversamos, comemos, bebemos, não há espaço para a pressa, pois não é um tempo de espera, é tempo de encontrar pessoas e experimentar a ocupação do seu corpo nesse espaço específico. Quando a voz do anfitrião rompe o costumeiro ruído, a atenção do público é captada e dividida entre as conversas e encontros que continuam a acontecer. Desse modo, somos convidados a iniciar juntos aquele acontecimento. O espaço é demarcado, as pessoas são instruídas a evitar o corredor central que corta o salão, pois ali acontecerão cenas e acrobacias. A noite é organizada entre números de circo, teatro, vídeos, danças, bandas ao vivo e performances variadas, que são realizadas pelo grupo e por artistas convidados que se renovam a cada mês. Nas

diversas vezes em que estive presente, tanto no ano de 2012 quanto 2019 pude notar uma organização festiva que se repetia, independente do tema da noite.

Enquanto assistia aos números, sentada na minha cadeira de madeira dobrável e dando goles na minha cerveja, percebia que existia um movimento constante do público em volta. Não havia intervalos. As pessoas circulavam entre as mesas, se dirigiam ao balcão do bar para buscar alguma bebida, iam ao banheiro, conversavam entre si assuntos cotidianos e sobre as cenas. Mesmo com o espetáculo tendo um destaque na atenção do público, essa mesma atenção era fragmentada entre todo o movimento em volta. Pessoas gritavam para as cenas, com comentários ou com manifestações políticas, interrompendo os atores. Por ter uma rotatividade de temas, as apresentações acabam aderindo a alguns assuntos pertinentes na mídia ou em um momento político específico. Por vezes, como um teatro de revista, em que notícias são comentadas, em outras vezes como intervenções declaradamente políticas, como é o caso da uma cena cômica feita pela atriz Shirley Britto, que foi interrompida pela própria atriz para falar sobre a morte por homofobia do produtor cultural Adriano Cor, no Rio de Janeiro. Podemos ver também em uma cena em que o ator Fábio Freitas traz a personagem Glória, que desce dos céus, fazendo referência à ideia de glorificação de determinadas religiões, através da cena cômica, o ator ironiza alguns cultos e pede pela “queima” em função de diversas causas sociais.

Quando os números terminavam, o público parecia ser conduzido pelos atores cantando e dançando no centro do salão. Quando percebíamos, já estávamos de pé e as pessoas em volta já estavam dançando, aplaudindo e cantando. A partir desse momento a festa seguia seu rumo, sem direcionamentos, controle ou cenas. Algumas pessoas iam embora quando essa parte da festa começava, outras levantavam prontamente e se direcionavam para o centro. O espetáculo parecia sempre ir em um crescente até implodir por todo o público, como em um extravasamento. Os números e a festa, parecem ser duas partes distintas de uma mesma coisa. Sua finalização acontece em tempos diferentes para cada um. Quando decidimos deixar a festa, saímos para a rua levando algumas cenas e sensações na memória e esquecendo outras tantas.

Se pensarmos na noção de dramaturgias de festa, podemos observar uma forma de estrutura que é repetida, ou feita de um modo muito similar, abarcando a ideia de uma preparação entre as pessoas do público, enquanto grupo, se encontrando, e entre o público, o espaço e seus elementos. Esse momento estabelece um espaço e tempo que

difere o estado de atenção cotidiano com o estado de atenção e convivência que é proposto. No que diz respeito ao processo de reconhecimento, tentamos entender a disposição das mesas, do palco, do corredor central como espaço livre e a timidez inicial em circular, bem como as horas que passamos aguardando o anfitrião dar início, nos torna mais próximos dos rostos que vemos em volta e do espaço em geral. Este tempo que é construído coletivamente entre participantes e proponentes e segue em oscilações de convivência, negociações, interrupções e demandas coletivas e individuais. Por fim, o retorno à vida social, que parece ter a intenção de causar inquietações sobre os afetos, as relações e a lógicas hegemônicas.

Considerações finais - Noites de Parangolé em dramaturgias de festa

A criação de um espaço e dinâmica de festa como uma escolha específica é uma proposta de encontro e relação como um posicionamento, onde o âmbito festivo expressa um modo de estar juntos. A negociação entre o prazer e o tensionamento está presente quando observamos que existe uma simultaneidade entre os desejos individuais e as articulações possíveis enquanto público – como é possível observar na interrupção de um ator quando um participante fala alto, demonstrando que os atravessamentos acontecem a partir da elaboração de diferentes perspectivas sobre uma mesma proposta. Estes momentos são compostos de ações coletivas construídas e reconstruídas a todo tempo, desde o momento em que o público começa a ocupar o espaço, em um estado que abarca a ordem e a desordem ao mesmo tempo.

A participação do público oscila entre observar e por vezes interferir e participar diretamente. O que permanece nesse caso é a relação entre a temática e o uso de elementos festivos que parece trazer um envolvimento muito significativo com o público. Percebemos isso através de um corpo que aparentemente está fora da cena e parado, mas não está estático, ele habita uma reflexão que pode ser reverberada para além do intelecto, abarcando assim uma possibilidade de posicionamento crítico direto no acontecimento. Quando os ideais e posicionamentos dos artistas são colocados em cena, ao abordar temáticas políticas, através da comicidade e de uma proposta caótica e barulhenta de festa, existe uma margem para escolha no modo como o participante quer se relacionar com a cena ou com o evento em geral. Essa margem pode refletir uma relação que concorda ou

não com o que está sendo colocado, que sugere um estranhamento ou resistência, seja na aproximação física e/ou no conteúdo das cenas. Porém, esse pensamento reflete mais além, ele coloca em evidência algumas lógicas de relação anteriores, seja no caso artístico teatral entre ator e público ou no modo de se colocar como participante de uma experiência em que as escolhas têm um afeto direto no coletivo, enquanto uma comunidade efêmera.

O tensionamento do encontro faz parte das especificidades que dizem respeito à reunião de perspectivas diferentes. Quando Patrícia Fagundes afirma que “a festividade se compõe como exercício de convivência de heterogêneos celebrando a colorida polissemia da existência” (FAGUNDES, 2010, p. 78 - tradução nossa)⁸, não se trata de uma convivência harmoniosa, mas trata-se de uma intensa negociação entre os desejos e afetos individuais e o movimento e a construção coletiva. Mesmo quando DaMatta afirma que os “eventos dominados pela brincadeira, diversão e/ou licença, ou seja, situações em que o comportamento é dominado pela liberdade decorrente da suspensão temporária das regras de uma hierarquização repressora” (DAMATTA, 1997, p. 49), essa liberdade está colocando um âmbito coletivo, portanto sujeita a um choque e uma intensa negociação. De fato, esse exercício é feito diariamente no cotidiano, porém, quando uma ação como essa é destacada do cotidiano e é intencionalmente provocada, suas nuances parecem ganhar novos contornos, talvez mais evidentes. Portanto, podemos ver novamente que a complementaridade é um aspecto recorrente nesta pesquisa, não apenas no campo teórico, como também na própria abordagem dos autores. Assim, é nesse embate que vemos surgir processos expressivos de alteridade e pertencimento.

Ao considerar as dramaturgias de festa um disparador crítico de participação política, estou pensando nas relações que ocorrem nesse acontecimento, como suas possibilidades de participação e composição provocam a criação de um espaço-tempo únicos em que a construção de uma cena ou ação acontece potencialmente na especificidade de uma formação coletiva. A ideia de dramaturgia que se busca aqui não pretende ser aprofundada nas particularidades individuais, mas sim na percepção do comum, em sua potência política do encontro, da coletividade, de uma multidão ou de uma aglomeração no âmbito da festa. Esse processo não segue uma composição ideal e nem mesmo deve ser tomado desta forma. Existem muitos exemplos que demonstram a

⁸ No original: “La festividad se compone como ejercicio de convivencia de heterogéneos, celebrando la colorida polissemia de la existencia”.

variedade com que é possível trabalhar a noção de dramaturgias de festa e como o aspecto do encontro aparece e articula referências prévias que dizem respeito ao contexto sociopolítico. No entanto, não há intenção de construir uma compreensão plena sobre estes desdobramentos devido à pluralidade que existe nas manifestações de dramaturgias de festa.

Dentre muitos aspectos relevantes que sobressaem ao pensar em Noite de Parangolé através da noção de dramaturgias de festa é o paralelo que é possível fazer sobre como estabelecer um movimento coletivo, abarcando suas contradições, elementos caóticos e as formas de engajamento que foram utilizadas como estratégias. Elas fazem parte de um recurso dramático, pois diz respeito à construção artística do discurso. Esta é uma forma de pensar a dramaturgia tendo como foco a participação do público. Apesar dessa noção ter especificidades em relação à qualidade do encontro e a uma base ritual, sua utilização acontece de formas diferentes, dependendo da intenção do artista. Assim, dramaturgias de festa não se trata de uma noção limitadora, mas de um ponto de partida em que é possível explorar propostas distintas.

Referências

- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. São Paulo: É Realizações, 2012.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- FAGUNDES, Patrícia. **La ética de la festividad en la creación escénica**. Madrid, Espanha, 2010.
- FÉRAL, Josette. **Além do limite: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- TURNER, Victor. **From ritual to theatre: the human seriousness of play**. New York: Performing Arts Journal Press, 1982.
- TURNER, Victor. **El proceso ritual**. Madrid: Taurus, 1998.

Submetido em: 08 nov. 2021 | Aprovado em: 14 fev. 2022