

ISA ETEL KOPELMAN
ISABEL THALER
ISABELLA AMARAL SOARES

ACUMULAÇÃO, REPETIÇÃO, SOBREPOSIÇÃO
À FESTA DE LARGO COMO PARTIDA DA ARTE
PARTICIPATIVA – *LOOPING: BAHIA OVER-
DUB*

Resumo

>

Este artigo aborda a participação ativa do público na composição da dramaturgia do espetáculo *Looping: Bahia Overdub*, obra que abrange aspectos da cidade enquanto manifestação pública e cultural do espaço urbano, como a Festa de Largo, em Salvador. A partir da improvisação na qual os dançarinos dialogam com uma máquina de som, que está associada às memórias de festas de cultura popular, um ato estético de dramaturgia colaborativa acontece, quebrando as barreiras entre jogo e realidade.

Palavras-chave:

Looping: Bahia Overdub. Arte Participativa. Dramaturgia Coletiva.

ACUMULAÇÃO, REPETIÇÃO, SOBREPOSIÇÃO
A FESTA DE LARGO COMO PARTIDA DA ARTE PAR-
TICIPATIVA - *LOOPING: BAHIA OVERDUB*

ISA ETEL KOPELMAN (UNICAMP)
ISABEL THALER (UNICAMP)
ISABELLA AMARAL SOARES (UNICAMP)

Isa Etel Kopelman - Atriz, diretora e dramaturga. Professora do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP. Graduada em Letras (PUC), mestra e doutora pela UNICAMP. Sua pesquisa consiste em dramaturgias clássicas e estratégias da performance.
isaetel@uol.com.br.

Isabel Thaler - Doutoranda em Artes da Cena (UNICAMP) com graduação em Estudos Teatrais (Universidade de Leipzig) e mestrado em Educação Cultural/Gestão Cultural (Hochschule Niederrhein). Sua pesquisa é acerca do Teatro do Oprimido nas Artes Cênicas no Brasil, Alemanha.
isa.thaler@gmx.de.

Isabella Amaral Soares - Mestranda em Artes da Cena (UNICAMP), bacharel em Artes Cênicas (UEL). Investiga, como prática criativa, a memória nas obras dramáticas de Samuel Beckett, em diálogo com a doença de Alzheimer.
isabella8amaral@gmail.com.

Os limites são linhas autoritárias abstratas que amuralham as relações e congelam as dinâmicas coletivas. (MARQUEZ, 2009, p. 14)

Uma das condições básicas para que um ato performático possa ter lugar consiste no encontro entre artistas e espectadores. Dessa forma, acontece uma participação artística ao vivo dos dois grupos citados. A relação das artes performáticas com o aspecto da participação está enraizada no ato cênico em si; logo, um espetáculo teatral, ou de qualquer modo performático, não pode ser pensado sem a cumplicidade entre o artista e o público ao longo da duração da cena ou da performance.

Segundo o crítico e teórico de teatro alemão, Hans Thies Lehmann, o ato performático, como o teatro ou a dança, é aclamado às suas próprias qualidades como cena ao vivo através do trabalho corporal. Tal trabalho ganha importância sobre a expressão emocional – diferentemente do cinema, onde o “close-up” permite uma representação precisa da emoção. Entretanto,

nas artes cênicas os corpos estão dialogando diretamente entre e através deles com o público.

O teatro é uma arte onde nos comunicamos com os nossos corpos, mais do que falsear emoções. E claro, a resposta é simples e direta: é a conexão com a vida. É a situação, onde você está fazendo a peça teatral e as pessoas estão assistindo no mesmo espaço, no mesmo tempo, respirando o mesmo ar. (LEHMANN, 2017, tradução nossa.)

O performer precisa da presença do espectador para comunicar, para que o ato artístico seja enfim materializado. Pensando no espetáculo como uma via de comunicação, não é só o performer que define o andamento da peça ou do ato performático. A presença do espectador possui o potencial de mudança, seja por causa de uma alteração da atmosfera no auditório, ou por uma imprevista intervenção ativa, que possa mudar a trajetória do espetáculo. Nesse contexto, os estados das apresentações variam de acordo com o espectador, o qual é um dos responsáveis pela manutenção do frescor de cada performance, ainda que seja uma obra fechada.

A distinção entre obra fechada e obra aberta nos recorda do escritor e filósofo Umberto Eco, que compreende a obra artística no discurso da comunicação. Nesse contexto, o foco de interesse está no espectador. O pensador italiano relata que, mesmo que o criador deseje que sua obra seja distinta, é a percepção e a subjetividade de quem realiza a leitura da criação que caracteriza, com maior peso, o que se foi concebido através da obra.

[...] cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo a determinada perspectiva individual.[...] Neste sentido, portanto, uma obra de arte de forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. (ECO, 2001, p. 40)

A diferença entre obra *fechada* e a noção da obra *aberta*, segundo Eco, é que a tendência dos trabalhos de arte contemporânea ultrapassa a compreensão do espectador e atinge sua amplitude, tornando-o mais ativo perante a obra:

A poética da obra 'aberta' tende [...] a promover no intérprete 'atos de liberdade consciente', pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização de obra fruída. (ECO, 2001, p. 41)

Seguindo esse pensamento, o conceito da obra aberta está diretamente interligado à ideia da arte participativa, na forma da ativação do espectador. Isso porque, quando falamos sobre a participação nas artes performativas no discurso da arte contemporânea, geralmente está envolvido o aspecto da ativação direta do público, durante o espetáculo e, portanto, um fazer e criar junto do performer e do espectador.

O teatro acontece em frente à audiência. Deste modo, exige participação. Também um palco italiano clássico, que disciplina e oculta o seu público no auditório, depende do entendimento e da experiência do mesmo. Porém, desde os anos 1990 no teatro está se estabelecendo um intensificado modelo de interação, que redefine o papel e a posição do espectador: como protagonista móvel, que colabora ativamente na criação da realidade de um espetáculo. (QUICKERT, 2017, tradução nossa.)

Segundo Dubatti (2016), para que o teatro aconteça, respeitando suas dramaturgias compositivas, são necessários três elementos: o convívio, a *poiesis* e a expectativa. Para o historiador e crítico de teatro, a encenação só acontece quando há o convívio, ou seja, quando existe a troca entre artistas e público, não como modo de escambo, mas de compartilhamento da própria companhia, do encontro entre os seres, da existência enquanto atividade a ser experienciada.

O convívio multiplica a atividade de dar e receber a partir do encontro e do mútuo estí-

mulo e condicionamento, por isso está ligado ao acontecimento da companhia [do latim cum panis, companheiro, que compartilha o pão]. (DUBATTI, 2016, p. 32)

Além disso, outras formas de interação mais específicas existem enquanto prática e convívio com o próprio espaço: o cenário, a iluminação, os sons e os objetos. No entanto, inicia-se aqui a trajetória do artista enquanto criador e, logo, como *poiesis*. Ou seja, quando o corpo começa a criar enquanto trabalho e construção que concerne ao fazer artístico da cena, finalmente resulta e anseia a expectativa do público. Não obstante, no caso específico do espetáculo de dança *Looping: Bahia Overdub*, as fronteiras entre convívio, *poiesis* e expectativa se estendem, modificam-se, fundem-se e separam-se constantemente, em um vai e vem de passos, cordões de abraços, entradas e “saídas” do público. De uma maneira ou de outra, o espectador, mesmo como voyeur, participa da ideia da festa estipulada pelos performers, em uma espécie de expectativa-convívio entre todos os envolvidos. O público é também artista que dança, que interage, que quebra a linha de fluxo imposta pelos dançarinos, que desiste e retoma o jogo/colaboração quando bem entender.

Essa forma da participação habitualmente não acontece sem estrutura ou de modo aleatório, mas faz parte do conceito da obra e se demonstra, conseqüentemente, na encenação ou na coreografia. Para garantir uma consistência estética, essa perspectiva deveria se manifestar já no processo da elaboração. Assim, um processo de criação coletivo, que promova a condensação das ideias de vários parceiros, pode ser indicado como um ponto de partida para uma obra artística da visão da arte participativa.

No caso de *Looping: Bahia Overdub*, o aspecto da criação colaborativa foi uma premissa básica. O diretor teatral, Felipe de Assis, chamou para esse projeto a bailarina Rita Aquino e o coreógrafo Leonardo França, todos professores da UFBA, para realizar o espetáculo. Além deles, foram convidados mais cinco dançarinos e o produtor musical Mahal Pita que, com Feli-

pe de Assis, foi responsável pelos estudos sonoros da peça.

Na entrevista em vídeo para *7oito Projetos & Produções*, Leonardo França fala sobre a criação colaborativa e a experiência de pensar e criar juntos, em introduzir as próprias ideias e, ao mesmo tempo, escutar o outro. Para isso, buscou-se o caminho de criação de modo coletivo a fim de formar estratégias coreográficas. Segundo França, o desafio nesse processo de trabalho foi a transformação da comunicação e a negociação dos conceitos performáticos e dos diferentes desejos que cada um dos artistas trouxe de seus trabalhos anteriores, para então resultar em um processo performaticamente consistente. Essa troca resultou em um ambiente estético e politicamente aberto, que permitiu trocas nas quais os criadores buscaram suas soluções estéticas (FRANÇA, 2017).

Um dos aspectos iniciais para esse projeto artístico foi uma pequena máquina sonora criada por Felipe de Assis, a qual funciona como um tambor eletrônico, cuja característica é a sobreposição de bases rítmicas. Essa técnica, no jargão musical, é chamada *overdub*. A partir desse fundamento acústico, que se manifesta na acumulação, repetição e sobreposição de trilhas sonoras, se desenrola a perspectiva de pensar a cultura popular e, assim, a Festa de Largo em Salvador, que se destaca como o elemento central em *Looping: Bahia Overdub*. Essa festa é um encontro de massas, que acontece na rua, como um encontro de multidões. Organicamente, a festa que nasce e se reproduz ocorre através da participação ativa das pessoas e, em cena, o grupo de artistas retoma esse aspecto participativo a partir de três eixos de composição: acumulação, repetição e sobreposição, os quais são vistos pelo modo com que a música, mesmo que repetida, vai aliando sons que se aglomeram, resultando, assim, em uma grande colagem. Tal aspecto também é observado através da coreografia e da movimentação dos performers, os quais, a cada repetição, acrescentam camadas e mais camadas de corpos, partes da estrutura coreográfica que retoma pontos e modos de costurar esses corpos através de abraços ou cordões humanos que movimentam os espectadores.

No fundo, não há espectadores, mas performers que conduzem, em conjunto, um acontecimento, assim como ocorre nas festas populares e de massa. Ao trazer o conceito da comemoração coletiva no espaço público para a cena, a dramaturgia deveria corresponder à abordagem da festa e, conseqüentemente, se expressar em uma coreografia que integrasse o espectador na encenação. Portanto, a lente que foca no conceito da arte participativa contemporânea pode ser aplicada para discutir essa obra.

A bailarina Rita Aquino (2016) pesquisa sobre esse discurso e se refere às explicitações da historiadora de artes Claire Bishop (2012). Aquino sintetiza três pontos marcantes no discurso da arte participativa, os quais se apresentam nos termos da ativação, da autoria e da comunidade. É exposto que a ativação se baseia na formação de um sujeito ativo. Nesse contexto, um termo emblemático é a emancipação do espectador através da participação ativa, e é em vista disso que ele constrói suas próprias políticas e instinto social. O momento estético seria estabelecido na interação entre a vivência artística e a negociação individual e coletiva. A linha tênue entre ficção e realidade começa a se diluir. A autoria se define na falta da hierarquia ou, em outras palavras, é espalhada no espaço para a responsabilidade de mais pessoas com o objetivo de reunir uma criatividade coletiva. Assim, entra uma questão política no discurso da arte participativa, porque a soberania da criação está democratizada – pelo bem ou pelo mal da peça. O aspecto da comunidade se identifica na restauração das relações sociais, que ganham importância com a crise de comunidade contemporânea. Isso significa que a arte participativa trabalha em oposição à alienação e o isolamento do indivíduo na sociedade que ocorre com o sistema capitalista.

Segundo a historiadora de arte Claire Bishop (2012), o discurso da participação nas artes cênicas redefine o papel do artista, que não atua mais como um autor de um rígido produto estético, mas como um parceiro artístico do público. No debate da arte participativa, o artista passa uma parte de sua autoria ao espectador em favor do processo de criação. O espectador,

por sua vez, se torna um participante no ato estético que, com a sua interferência, tem a possibilidade de dirigir o resultado artístico e, dessa maneira, faz parte da dramaturgia. Logo, a obra em si deve ser pensada como um projeto móvel, que nunca será terminada, pois é tomada de uma maneira distinta a cada mostra, sempre modificada através do público.

No caso de *Looping: Bahia Overdub*, o coletivo iniciante pensou em como a concepção sonora e as memórias individuais das festas do largo poderiam ser transferidas em uma ideia coreográfica, em um acordo corporal simples, para compartilhar com outras pessoas e, gradativamente, ser acumulado e repetido para todos. Nesse ponto, o desafio para os criadores foi não cair na ilustração e na representação do fenômeno da festa, mas potencializar o desejo de trabalhar com essa cultura popular e usá-la como fonte de inspiração.

É necessário, primeiramente, atentar-nos ao processo criativo do grupo ao observar o fluxo geográfico e espacial de reorganizar, em cena, a ideia de festa e da participação dos espectadores em um local fechado e de contexto artístico, diferentemente da ideia de trânsito público, como visto nas festas de largo. A experiência do grupo pela observação e tentativa poética de reposição de espaços e relações entre público e propositores pode nos remeter às reformulações dos artistas em questão quando tomados pelo aspecto da memória e da ressignificação do espaço. A coreógrafa Pina Bausch, por exemplo, incitava os dançarinos a uma tentativa de dançar o passado, o vivido e o que foi visto no tempo presente, adaptando-se ao espaço, ao novo corpo e às atualidades que o próprio tempo exigia. A partir disso, os integrantes da Cia. Wuppertal respondiam corporalmente seus acessos às memórias infantis, fatos ou outros acontecimentos cotidianos, passando por imagens e ideias específicas de cada momento vivenciado. Essas fases dos dançarinos transmitiam a maneira com que haviam sido inseridos e incorporados os padrões sociais no corpo de cada um dos dançarinos, e estes podiam responder às questões verbalmente ou através de movimentos.

O trabalho da Cia de dança-teatro Wuppertal remete exemplarmente à produtividade das diferentes formas e níveis da memória: A relação consciente bem como inconsciente com a memória como energia produtiva está participando decisivamente na criação do material de movimento de dança. O que já existe se torna em um recurso para redefinições e atualizações e as memórias para um conceito da transformação, através do qual o decorrido tem efeitos produtivos para o presente e o futuro. (KELTER, SKRANDIES, 2016, p.186, tradução nossa.)

Com o uso da repetição, os dançarinos aos poucos se deslocavam da memória-resposta, produzindo, dessa forma, um produto não mais associado às memórias pessoais do artista, mas a um campo artístico destinado ao público, como uma obra exposta. Com as contextualizações de cada corpo dançante, era visível ao público a origem das lembranças e como cada um absorveu a cultura e o ambiente ao redor (FERNANDES, 2000, p. 43).

Essa integração pela percepção pessoal do contexto ambiental, social e político da experiência – e porque não da vida que acontece na rua e nos demais espaços públicos –, constitui o corpo inserido no território e na realidade vivida. E *Looping: Bahia Overdub* cria laços de aproximação dessa realidade da capital baiana, ao dançar seus espaços e relações transeuntes da paisagem de seu grande centro. Ou, como diz Marquez (2006, p.12), “A paisagem é uma instância onde o tempo não é ativo, é apenas um vestígio. No seu congelamento dissimulado, a paisagem é um mapa de ações e formas”.

Portanto, *Looping: Bahia Overdub*, através do corpo, condensa não só as subjetividades dos intérpretes, mas potencializa a cidade ao redor como retomada a novos desdobramentos dos territórios, acompanhado de suas investidas acerca das atividades culturais e populares dentro do contexto soteropolitano. A descrição em movimento dos espaços, que também dançam a memória dos lugares desenhados poeticamente pelo corpo, avalia toda uma geografia dos espaços que habitam o performer e de suas possíveis modificações, sejam elas imagéticas, propositivas ou de adaptação ao que se é visto e experienciado. Logo, a dança e o espaço estabelecem re-

lações mútuas de alteridade, como via de reunir, sem perderem suas características primeiras. É possível, através da arte e, nesse caso específico, da dança, concatenar as relações subjetivas com as construções de um corpo que deseja habitar o mapa como um espaço em si, ao performar o cotidiano com o olhar voltado às linhas do espaço geográfico vivenciado.

No caso de *Looping: Bahia Overdub*, esse espaço geográfico significa a cidade de Salvador de Bahia.

Ao assumir desde o título o local de onde vem – a Bahia, e mais especificamente Salvador, pelas cores nos figurinos, pelos ritmos, pelo sotaque, pelo jeito irreverente que nos transporta por alguns momentos às travessas do Pelourinho –, *Looping* traz uma identificação com o que é local, mas, sobretudo dispõe-se a uma fusão cuidadosa com o que é diferente. Sua identidade como multidão é rigorosamente formada pelas arestas: o mecanismo das caixas de som sobre os corpos é sofisticado, assim como a elaboração do mix da partitura sonora, a montagem das cores no figurino, o pensamento coreográfico – tudo denota um compartilhamento de muitas vozes na concepção do trabalho, e talvez por isso seja tão dinâmico. (BARRETO, 2016)

O espaço geográfico, assim como as nuances do território vivido e transportado em cena por vias não representativas, dão ao grupo intermediações entre o que são as imagens do espaço lembrado e o espaço real. Ficcionalmente, o que interessa nesse trabalho é como se reconfigura a realidade vivida e sua relação de presença entre todos os participantes do trabalho, ou seja, o público que também é contaminado pela ação que o próprio grupo estabelece, em um aglomerado de memórias de todos os envolvidos.

Escapando às totalizações imaginárias do olhar, existe uma estranheza do cotidiano que não vem à superfície, ou cuja superfície é somente um limite avançado, um limite que se destaca sobre o visível. Neste conjunto, eu gostaria de detectar práticas estranhas ao espaço ‘geométrico’ ou ‘geográfico’ das construções visuais, panópticas ou teóricas. Essas práticas do espaço remetem a uma forma específica de ‘operações’ (‘maneiras de fazer’), a

‘uma outra espacialidade’ (uma experiência ‘antropológica’, poética e mítica do espaço) e a uma mobilidade opaca e cega da cidade habitada. (CERTEAU *apud* MARQUEZ, 2006, p.172)

A interação público-espço assume, portanto, novas configurações de territorialidade compartilhada. E, deste modo, transportam-se imagens para outros espaços de festa, comunhão, aglomerado de gentes. A comunidade dos envolvidos é caracterizada por aproximação e por repulsa, ação ou não ação, como se evidenciasse, em uníssono, a multiplicidade de diferentes exercícios acerca da própria atitude existencial e sua diversidade de pontos de vistas.

O ambiente de festa em *Looping: Bahia Overdub* é criado através da introdução de iluminação e de meios sonoros, como guirlandas de lâmpadas e a mesa do DJ, assim como as caixas de som. O espetáculo começa com o convite dos espectadores a participar dos movimentos propostos pelos bailarinos e termina em uma festa na qual a mesa do DJ se torna o foco de atenção. Um aspecto importante que deve ser mencionado é que esse ambiente não está sendo instaurado na rua, mas em um espaço fechado e criado artificialmente, como aconteceu na Bienal de Dança no Sesc Campinas 2017.

Como a dramaturgia partiu da memória de Felipe de Assis e de Leonardo França das festas de largo, como os carnavais ou outras festas da cultura popular nos anos 80 e 90, foi trazido uma estética geracional dos artistas citados. Essas experiências entraram em comunicação com os pensamentos conceituais, trazidos por Rita Aquino, que surgem em relação com a festa, como o profano, o sagrado, o delírio, o trânsito ou o erotismo. Além disso, a festa da rua traz um momento de tensão entre celebração coletiva, caos e violência. Neste contexto, Aquino também traz para o conceito coreográfico a manifestação cultural do ritual, que passa a ideia de atuação coletiva.

Uma particularidade das festas que sobreviveu na memória de Felipe de Assis e de Leonardo França está na geometria própria da festa de rua, que se manifesta nas linhas e nas

formas estruturadas e limpas, percebidas na geografia do espaço urbano pelas bandeirinhas de lâmpadas ou pelo arranjo das barracas. Essa geometria atua como um contraponto ao caos das massas, as quais estão pulsando nas ruas e, desse modo, dão vida a esse ambiente estabelecido geograficamente e através dos objetos. Pelo viés dramaturgico, essa tensão entre a massa, aparentemente aleatória, e as linhas de uma geografia objetiva das ruas contém um grande potencial estético e foi adaptado coreograficamente pelo coletivo.

Em um primeiro momento, como mencionado anteriormente, cria-se o espaço de atuação com a mesa de DJ, as bandeirinhas com lâmpadas e as caixas de som, que trazem uma certa geografia linear. Dentro desse ambiente, os corpos dos atores começam a formar corpos coletivos com os espectadores, estruturando cordões humanos, com performers e espectadores se abraçando. Esses cordões estão evoluindo pelo espaço ao ritmo da música eletrônica proposta pelo DJ, ora rápido, ora lento, de maneira mansa ou pulsante. Essa forma se dissolve com um movimento dos performers, os quais começam a girar, cada um em si mesmo, até o momento em que o corpo aparentemente não aguenta mais o estado do delírio e a única saída é a queda. Esse movimento se repete várias vezes. Uma nova imagem é criada quando os bailarinos permanecem no chão, deitados com as caixas de som em cima de seus corpos. O corpo vira o portador do som e, ao mesmo tempo, se insere no espaço de maneira retilínea e geométrica. Com a pausa do movimento do corpo, o momento sonoro ganha a soberania sobre o espaço criado, que está elevado para um outro estado quando os bailarinos começam a andar em quatro apoios com as caixas de som nas costas. Essa ação parece um jogo de oscilação entre corpo e som, ou seja, um experimento de equilíbrio corpo e objeto.

Portanto, *Looping: Bahia Overdub*, através do corpo condensa não só as subjetividades dos intérpretes, mas potencializa a cidade ao redor como retomada e como novos desdobramentos dos territórios acompanhados de suas investidas acerca das atividades culturais

e populares dentro do contexto soteropolitano. A descrição em movimento dos espaços, que também dançam a memória dos lugares desenhados poeticamente pelo corpo, avalia toda uma geografia dos espaços que habitam o performer e de suas possíveis modificações, sejam elas imagéticas, propositivas ou de adaptação ao que é visto e experienciado. A dança e o espaço estabelecem, portanto, uma relação mútua de alteridade, como via de reunir sem, no entanto, perderem suas características primeiras. É possível através da arte e, nesse caso específico, da dança, concatenar as relações subjetivas com as construções de um corpo que deseja habitar o mapa como um espaço em si, ao performar o cotidiano com o olhar voltado às linhas do espaço geográfico vivenciado. Ou, como aponta Marquez (2009) sobre o papel da arte como meio de conhecimento e discurso, pela indagação, tradução e imaginação do espaço.

O último passo do espetáculo da grande festa livre está marcado pela dança sensual dos bailarinos, cada um com uma pessoa do público. Essa dança íntima aos poucos se transforma, conforme os cordões do início, em aglomerados corporais, que se movem pelo espaço e, em algum momento, se dissolvem em corpos soltos, dançando independentemente. Será destacado nessa ocasião esse momento da interação dos bailarinos com o público se dará como uma dança sedutora. Essa ação marca um ponto crítico do discurso da participação no ato artístico.

O possível estranhamento inicial do público concerne às provocações que os artistas propositores suscitam, como a situação de flerte, também observado comumente em festas, assim como as bebidas servidas ao público que, nesse caso, também faz parte da peça-festa. Existe a opção de adentrar ao jogo proposto ou simplesmente ignorar e distanciar-se do que é sugerido, o que também é habitual em festas populares. O espectador tem o poder ativo de fazer parte do jogo ou, se preferir, ser um *outsider* (BARRETO, 2016).

Na onda de participação, que pode ser percebida nas artes cênicas contemporâneas, precisamos nos perguntar: quais são os riscos da participação no contexto da arte? E, nessa relação, é preciso não perder a distância crítica

desse contexto. Mesmo que o conceito explique exhaustivamente a escolha da participação e da ativação do público, a implementação dramática da mesma na obra nem sempre corresponde claramente às ideias conceituais. Esse pensamento surge porque a arte, quando se conecta ao conceito da participação, está acrescentada de um aspecto político que deveria ser discutido nesse lugar.

A participação sempre se intrinca quando o público é obrigado a participar ativamente. Assim, será levada a questão de como está criado o ato do *fazer juntos* na ativação do público no *Looping: Bahia Overdub*. Na ação da dança sensual do bailarino com uma pessoa escolhida por ele, a linha tênue no contexto da questão ética que ocorre com a arte participativa parece ser ultrapassada. Não é a dança íntima que seria questionada nesse momento, mas o detalhe da escolha, executada pelo coro dos bailarinos, que passa um ato de poder, local no qual o bailarino tem o poder de ativar o público. Já o público fica no lugar de estar forçado a se posicionar conforme a ativação direta. Aqui, o aspecto da hierarquia, como mencionado anteriormente no ponto da autoria, é descrito como uma característica da arte – participação que se compromete. Certamente o espectador tem ainda diferentes opções de como responder a esse discurso, porém seu impulso está na soberania do bailarino que provoca a ação. Deste modo, o aspecto da autoria, em vez de se espalhar horizontalmente entre atores e espectadores, revela-se uma hierarquia definida claramente.

Quando essa provocação ao final do espetáculo se abre para a dança livre da festa, o conceito e a forma comunicam, e o rigor da dramaturgia está perceptível. O conceito da festa de largo, em combinação com o som e a geometria como base inspiradora do coletivo de criação, transforma-se em ação ativa de todos os participantes do ato performático. O filósofo francês Jacques Rancière (*apud* AQUINO, 2016, p. 92) exige “um teatro sem espectadores, no qual quem assiste aprenda, em vez de ser seduzido por imagens, no qual quem assiste se torne participante ativo, em vez de ser um voyeur passivo”. Neste âmbito, a dramaturgia do movimento de *Looping: Bahia Overdub* não só se manifesta

nos corpos dos performers, mas também nos corpos dos espectadores. Realmente não há mais como diferenciar o performer do voyeur. O que é perceptível é a multidão da festa popular em movimento.

REFERÊNCIAS

AQUINO, Rita. Arte participativa, mediação cultural e práticas colaborativas: Perspectivas para uma curadoria expandida. **Repertório**, Salvador, No. 27 em 2016/ No.2. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/20616/13242>>. Acesso em 12 out. 2017.

BARRETO, Ivana Menna. Batucada, Looping e multidão. **Questão de Crítica**, Rio de Janeiro, v. 9 nº 68, out 2016. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2016/12/batucada-looping-e-multidao/>>. Acesso em 17 out. 2017.

BISHOP, Claire. **Artificial hells: Participatory art and politics of spactatorship**. Londres: Verso, 2012.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro**. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Sesc São Paulo, 2016. 204.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação**. São Paulo: Hucitec, 2000.

FRANÇA, Leonardo. **Sobre o Processo de Looping: Bahia Overdub**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OIFTnq4XX4g>>. Acesso em: 04 nov. 2017.

KELTER, Katharina; SKRANDIES, Timo (Org.). **Bewegungsmaterial. Produktion und Materialität in Tanz und Performance**. Bielefeld: Transcript, 2016.

LEHMANN, Hans-Thies. **Entrevista con el teórico de teatro Hans Thies Lehmann**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T0R1tEnO2cE>>. Acesso em 21 nov. 2017.

MARQUEZ, Renata. “Arte e geografia”. In: FREIRE-MEDEIROS, Bianca; COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da (Org). **Imagens Marginais**. Natal: EdUFRN, 2006, p.11-22.

MARQUEZ, Renata. **Geografias portáteis: arte e conhecimento espacial**. 2009. 250 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Instituto de Geociências, Belo Horizonte, MG.

QUICKERT, Anja. **Partizipation als Interaktion mit dem Publikum**. Disponível em <<https://www.goethe.de/de/kul/tut/gen/tup/20678825.html>>. Acesso em 12 nov. 2017.

Abstract

This article discusses the active audience participation in the composition of the dramaturgy of the dance piece *Looping: Bahia Overdub*, a work that covers aspects of the city as a celebration of human relations in public and cultural manifestations, such as the “Festa do Largo” in Salvador. Based on improvisations with a sound machine, coupled with memories of popular culture festivities, an aesthetic act of collaborative dramaturgy takes place, while breaking the barriers between play and reality.

Keywords

Looping: Bahia Overdub. Participatory Art. Collaborative Dramaturgy.