

1000%



SAO PAULO

RIMINI PROTOKOLL
(ALEMANHA/BRASIL)





FOTO TIM MITCHELL

“O grande círculo verde do cenário, que vemos filmado de cima, sugere sutilmente a natureza cíclica da vida da cidade, assim como uma sequência impressionante em que o elenco freneticamente representa suas atividades típicas de diferentes momentos do dia, simplesmente evocando o barulho e o movimento da cidade. Mas a qualidade mais atrativa de 100% Londres é a sábia incerteza sobre si mesma, seu constante questionamento da própria veracidade. Porque embora revele um instante, nunca será o quadro completo.”

Catherine Love, FOURTH WALL MAGAZINE

“Os membros da Rimini Protocol apagam o traço literário do teatro para manter apenas o essencial: uma ou mais pessoas em ação diante de outras. (...) A experiência de 100% Paris chama a atenção para as questões da democracia, da arte política, da tomada de posição em uma sociedade, do anonimato.”

Anne Destival, MA CULTURE

“O genial de 100% Melbourne é como ele força o público a responder às suas próprias questões. Será que ficaríamos felizes, bravos, estúpidos o suficiente para responder às perguntas na frente de estranhos, da família e dos amigos presentes? Em 90 minutos, esse trabalho criou uma intimidade e uma compreensão rara entre cem estranhos.”

Anne-Marie Peard, AUSSIE THEATRE

Em cena, um palco verde e circular faz referência às imagens gráficas normalmente usadas para representar estatísticas. Um a um, cem moradores de uma cidade dirigem-se diretamente ao público para realizar uma breve apresentação individual. Cada um desses participantes corresponde à porcentagem de itens das estatísticas do município onde vivem – entre gênero, idade, nacionalidade, região de moradia e outros. Eles foram selecionados a partir de uma espécie de “reação em cadeia”, na qual a primeira pessoa tem vinte e quatro horas para convidar a próxima e assim por diante. Em linhas gerais, esse é o ponto de partida para o projeto *100% City*, do coletivo suíço-alemão Rimini Protokoll.

Surgido em 2002¹, o Rimini Protokoll tornou-se mundialmente conhecido por reconfigurar a linguagem teatral deste início de século em seu diálogo com os campos da realidade e da experiência. Formado pelos artistas Stefan Kaegi, Helgard Haug e Daniel Wetzel, o grupo tem como importante característica o trabalho documental com os chamados “especialistas do cotidiano” (DREYSSSE, FLORIAN, 2008), pessoas que não necessariamente possuem formação teatral, mas que são convidadas a participar dos projetos cênicos do coletivo devido ao conhecimento e vivência que guardam em relação a um determinado tema.

Assim, no decorrer desses anos, o coletivo já trabalhou com uma gama diversa de participantes e colaborou para povoar a cena teatral recente com corpos, presenças, identidades e/ou narrativas que, ao longo do século XX, foram prioritariamente representados sob a mediação do ator e do personagem. É o caso dos caminhoneiros búlgaros de *Cargo Sofia X* (2006), dos muçulmanos que realizam a chamada para orações em mesquitas do Egito (*Radio Muezzin*, 2008) ou de indianos atendentes de telemarketing (*Call Cutta*, 2005).

Já em relação ao projeto *100% City*, é curioso observar como a questão da representação – que está nas entrelinhas da opção por trabalhar com os “especialistas” – se desloca para a própria temática do espetáculo e encontra, aqui, um duplo cruzamento: ao mesmo tempo em que questiona a legitimidade das estatísticas como dado capaz de, efetivamente, representar a população de uma cidade, também se pergunta, indiretamente, sobre quem pode, no teatro, atuar. Ao problematizar a representação – esse exercício reiteradamente elaborado por tantas áreas do conhecimento no decorrer das últimas décadas – *100% City* acaba por tocar em aspectos emblemáticos não apenas ao teatro atual, mas também a outras esferas que constantemente se deparam com a chamada crise das representações, como a política e a democracia.

Nesse sentido, como percurso de reflexão para analisar *100% City*, a proposta é tecer uma análise da linguagem construída pelo Rimini Protokoll, a partir da premissa de que a obra opera um tensionamento com a ideia de representação em diversos âmbitos, sejam eles artísticos ou discursivos, com foco na presença de não profissionais e na relação de espelhamento com os espectadores. Em seguida, o objetivo é esboçar um paralelo entre o projeto e o conceito de *multidão* (HARDT, NEGRI, 2005), em diálogo com a definição de “teatro das multidões” proposta por Óscar Cornago (2015).

OS NÃO ATORES E O CITY-SPECIFIC: ESPELHAMENTOS ENTRE PALCO E PLATEIA

Desde sua estreia, em 2008, o projeto *100% City* já aconteceu em mais de 20 cidades, espalhadas pela Europa, Ásia, América do Norte e Oceania. Assim como outras obras cênicas

atualmente em circulação², a obra do Rimini Protokoll vale-se de uma estrutura semelhante à do site-specific, porém, com foco não exatamente em um local físico, e sim, no *diálogo com habitantes de uma determinada cidade ou região*.

Nesse sentido, pode ser entendida como *city-specific*³, terminologia designada para nomear práticas performativas que trabalham com “elencos” ou indivíduos que moram nas cidades onde ocorrem. No caso de *100% City*, a possibilidade de itinerância diz respeito a uma lógica simultânea de *repetição da estrutura e construção de uma dramaturgia local*, de acordo com as especificidades culturais de cada cidade e das histórias de vida dos participantes.

Assim, há um roteiro fixo de ações que aparece em todas as edições do projeto. É o caso da apresentação inicial feita por cada um dos cem participantes, da existência de uma série de enquetes que o grupo deve responder individualmente – sobre temas ligados à política, religião, sexualidade, a hábitos etc. – e dos recursos cênicos encontrados para dar ao conjunto de respostas uma forma de “estatística viva” – como cartazes coloridos ou uma tela redonda que reproduz o palco, filmado do alto, de modo a criar uma visualização gráfica dos corpos em movimento e dos posicionamentos em cena.

Por outro lado, os elementos que dizem respeito às particularidades das pessoas que protagonizam o projeto, seja em microescala (participantes) ou macroescala (cidade), são obviamente distintos a cada edição. Em Filadélfia, por exemplo, o alto índice de negros na população – o maior dos Estados Unidos – foi um dado destacado; já em Penang, na Malásia, o hábito corriqueiro de fazer “selfies” com o celular, característico da região, tornou-se uma das ações do espetáculo.

Presente na fala de quem costuma abrir cada apresentação, geralmente um profissional ligado à área de estatística, o projeto poderia ser resumido na seguinte proposta: “conhecer as pessoas por trás dos números”. A partir dela, é possível entender a criação como um jogo lúdico de fricção entre estatística e presença, abstração numérica e corporificação. Nesse contexto, há três elementos que permitem uma análise da obra: a presença dos não profissionais; a relação de espelhamento com o público; e a copresença de cem pessoas em cena.

Como foi dito anteriormente, o trabalho com especialistas é considerado um dos eixos da identidade do coletivo suíço-alemão. Em diversas entrevistas, os integrantes reiteram que a opção surge, entre outros fatores, de um desejo por *trazer o teatro mais próximo do público*. Segundo Kaegi⁴, a proximidade é alcançada por pelo menos dois fatores: ao eliminar parte da artificialidade presente em certas técnicas de atuação, vistas por ele como distancadoras; e ao romper com a ideia de um ator virtuoso, que estaria em um patamar muito distinto daquele em que se encontra o espectador.

Além disso, ao propor que os aturantes se dirijam ao público em primeira pessoa, o coletivo colabora para ressaltar um aspecto das artes cênicas que, nas últimas décadas, vem sendo entendido como eixo “ontológico” de sua linguagem (SAISON, 1998; DUBATTI, 2011): a ideia de teatro como espaço social de encontro.

Nas escolas de teatro alemãs, te ensinam a ser ator como uma técnica para te proteger, te isolar, te transformar em outro, ou pronunciar bem. Isso serve para o cinema. O teatro é o lugar de encontro, não se trata de que a pessoa se proteja para mostrar que é muito virtuosa. No teatro, me interessa ver as pessoas que poderiam viver ao meu lado e que, no entanto, são desconhecidas para mim⁵.

Ainda em relação a essa presença dos especialistas – em um campo que alguns autores têm

3 Caso de *Gala* (2015), do coreógrafo francês Jérôme Bel. *Atlas* (2011), dos artistas portugueses João Galante e Ana Borralho; e *15th Extrazodiacal Congress* (2014), da artista croata Vlatka Horvat.

4 Para referência de *city-specific*, ver: <http://www.vielkationval.com/index.php?option=com_

content&view=section&layout=blog&id=7&Itemid=248&limitstart=0>

5 Em entrevista concedida à autora deste texto em 02 de outubro de 2015, não publicada.

6 Declaração de Stefan Kaegi. Ver: <http://www.rimini-protokoll.de/webseite/media/footer/pdbekassstian/press/vanquarda.pdf>. Tradução nossa para: “En las escuelas de teatro alemanas te enseñan a ser actor como una técnica para protegerte, aislarte, transformarte en otro o pronunciar bien. Eso sirve para el cine. El teatro es el lugar de encuentro, no se trata de que la persona se proteja para mostrar que es muy virtuoso. En el teatro (...) me interesa ver a la gente que podría vivir a mi lado y no conozco”.

batizado como "teatro de pessoas reais" (MUMFORD; GARDE, 2015) – o tensionamento com a representação opera também uma aproximação com a vida cotidiana e com outras esferas sociais. Nesse sentido, é emblemática a afirmação, recorrente em entrevistas dos integrantes do Rimini Protocoli, de que seu projeto artístico surge da observação da teatralidade que emerge do cotidiano e do desejo de transpor tais situações para o contexto artístico: "entramos, mais do que transformamos".

Desse procedimento, é possível tecer um paralelo com o chamado "gênero performativo" (FISCHER-LICHTE, 2014) operado pelas artes a partir dos anos 1960, que vai priorizar a ação no lugar da representação, o câmbio de papéis com o público e levar muitas vezes o teatro para uma zona híbrida de continuidade com outras atividades da vida social. Nesse sentido, a valorização dos não profissionais, de "pessoas reais", pode ser encarada também como estratégia para "desafiar os tradicionais critérios artísticos, ao reconfigurar ações cotidianas como performance" (BISHOP, 2012, p. 238).

Não por acaso, o trabalho com os especialistas realizado pelo Rimini Protocoli já foi batizado como "ready-mades teatrais"⁸, devido ao nítido diálogo com a operação *durchspielen* de elevar objetos cotidianos ao estatuto de obra de arte. No entanto, os integrantes do coletivo, embora reconheçam semelhanças com o gesto de Duchamp, costumam rechaçar a terminologia, no intuito de evitar uma concepção que poderia 'objetificar' a presença humana que está na raiz da construção da linguagem do grupo. No lugar dessa conceitualização, eles preferem chamar os participantes de "especialistas" e, assim, valorizar seu protagonismo sob uma perspectiva positiva. No caso de 100% City, tanto a ideia de uma linha contínua entre teatro e ações cotidianas, como também a tentativa de estabelecer certa horizontalidade e dimensão de encontro entre palco e plateia – eixos que impulsionam o trabalho com os especialistas – ganham significados específicos, que dialogam com a tensão entre números e presenças.

Nesse sentido, um dos aspectos centrais ao trabalho é a *relação de espelhamento* que constrói com as plateias das cidades onde se apresenta. A ideia de encontrar cem pessoas que correspondam a determinadas estatísticas de uma população remete a uma pergunta clássica, que busca questionar uma suposta objetividade afirmada nas entrelinhas da metodologia estatística: as porcentagens, efetivamente, nos representam?

Para lidar com a pergunta, o grupo explora uma série de recursos cênicos e dramaturgícos que buscam provocar no público a reflexão sobre em que medida o comportamento do recorte populacional, presente em cena, corresponde aos seus próprios desejos, ações, costumes e opiniões.

Um dado interessante sobre a presença de uma "estatística viva", que se posiciona sobre determinadas questões em tempo real, diante do espectador, é a evidência de que a noção de "verdade" por trás da metodologia de questionários pressupõe muitas vezes um diálogo performativo com o contexto relacional de enunciação. No caso de 100%, há, em diversas perguntas dirigidas aos participantes, uma metareflexão sobre em que medida sua atuação é sincera ou falsificada, ou sobre quais seriam as diferenças entre nossos posicionamentos na esfera pública e na esfera privada, no cara a cara com uma plateia ou no anonimato.

Um momento interessante de diálogo com essa premissa, verificado em vídeos de algumas edições do projeto, ocorre quando as perguntas adentram o terreno da moral e, por isso, as respostas passam a ser dadas pelo acender ou apagar de lanternas, no escuro do palco. Assim, questões como "quem já traiu o parceiro?", "quem pagaria por sexo?" ou "quem já fez aborto?" são visualizadas pelo público através do brilho das lanternas em meio ao blackout, o que preserva o caráter anônimo de quem responde.

⁷ Declaração de Stefan Kaegi, em entrevista concedida à autora deste texto em 07 de novembro de 2013, não publicada.

⁸ Tradução nossa para "(...) to challenge traditional artistic criteria by reconfiguring everyday actions as performance".

⁹ Ver texto "Pode ser um ready-made teatral. (Entre outras possibilidades)", de Ricardo Muniz Fernandes. Em: < [>](https://www.behance.net/gallery/1813157/Cacaca-Paraiso-(DEBRA))

Já em outra passagem, ocorre justo o contrário: o jogo de luz é construído de maneira a valorizar aqueles que se posicionam corajosamente no centro do palco para dar visibilidade ao fato de já terem passado por situações publicamente embaraçosas e normalmente ocultadas, como sofrer por depressão ou ansiedade, ter passagem pela cadeia ou histórico de câncer.

Nesse contexto, a diferença entre ler uma estatística em um veículo de mídia e estar diante de uma enquête viva e presencial no espaço de um teatro diz respeito, sobretudo, ao caráter performativo que adquire cada posicionamento dos participantes. E ele é performativo justamente por ocorrer diante de outros – os espectadores – num gesto que pode ser visto tanto como o de uma afirmação autorreflexiva, de um consigo mesmo em relação aos papéis que ele assume na presença de outros, quanto o de uma exposição pública e social.

Não por acaso, um dos momentos emblemáticos da obra ocorre quando os participantes se posicionam no prosaíco do palco, frente a frente com os espectadores, e passam a formular perguntas aos seus interlocutores. Nesse ponto, é o público quem adquire o status de participante-protagonista, o que gera ampliação e inversão da lógica de espelhamento e, por consequência, a construção de um sentido efêmero de comunidade, ou de "acontecimento social" (FISCHER-LICHTE, 2014, p. 89).

Em última instância, ele diz respeito tanto à sensação de pertencimento comum a uma mesma cidade quanto à partilha de um mesmo espaço no aqui-agora do teatro. Ou, ainda, ao entendimento sobre o "nós" implícito na premissa do "muitos" que caracteriza a coletividade humana surgida da soma entre palco e plateia nas versões de 100% City.

E também por isso que a estratégia de colocar em cena um elenco *multitudinário* – a considerar, para falar em números, a média de atores normalmente presentes em um elenco de teatro – chama atenção para questões específicas de representação e de um sentido comunitário de linguagem cênica em diálogo com outra noção abstrata, que é a de cidade, esse *comun* ligado à vida em sociedade.

Se pensarmos nessa proposta em relação a trabalhos anteriores do Rimini Protocoli, como *Fado Muezzin* ou *Cháchara Paraiso*¹⁰ (2007), em 100% City já não parece interessar tanto o que diz "cada um" dos participantes, ou seja, revelar sua dimensão identitária e antropológica de "especialista", mas, sobretudo, lidar com a ideia em si de que 100 pessoas coabitam e atuam em um mesmo espaço-tempo.

Pelo fato de que esses participantes foram "escolhidos" a partir de um jogo quase aleatório de convites espontâneos (ainda que com foco em dados estatísticos), aliado à formação de que antes passaram por um período muito curto de ensaios¹¹, é possível também refletir sobre certa despersonalização daquele coletivo, que pode ser "substituído" por outro a cada cidade onde o projeto se apresenta, uma vez que também dialoga com a abstração e generalidade numérica, com estruturas.

Nesse sentido, é ainda mais transparente o mecanismo de aproximação dos participantes com o público. Na medida em que o grau de especialização para estar em cena já não depende de técnica nem mesmo de um conhecimento ou vivência prévia, fica evidente que qualquer espectador poderia ocupar aquele espaço. Não por acaso, os trabalhos mais recentes do Rimini Protocoli¹² sinalizam direção semelhante ao privilegiar a participação em si do público, ao invés de trabalhar com convidados.

Assim, a noção de autenticidade que permeava a relação com os participantes de trabalhos anteriores do coletivo cede espaço a uma perspectiva na qual o que está em primeiro plano é a multiplicidade, simultaneamente aliada ao não apagamento das singularidades. Em 100% City, parece interessar, sobretudo, o tipo de representação que surge (ou escapa) quando cem

¹⁰ Realizada em São Paulo, em 2007, e dirigida por Lólia Arias e Stefan Kaegi, a performance/instalação *Cháchara Paraiso – Mostra de Arte Política* (2007) apresenta depoimentos de pessoas que em algum momento de suas vidas trabalharam na Polícia Militar.

¹¹ Em média, são feitos cinco ensaios gerais com todo o elenco de 100% City.

¹² Caso de *Europa em Casa* (2015) e *Fernete X* (2013).

personas se reúnen. E a opção por partir do recorte populacional de uma cidade ressaltava a ideia de um conjunto heterogêneo e diverso, ao invés de privilegiar um grupo específico dentro dessa população, como acontecia em obras anteriores do agrupamento suíço-alemão.

É também nesse sentido que a coletividade presente no projeto *100% City* pode se aproximar da ideia de *multidão* elaborada por Hardt e Negri (2005). Para os autores, a multidão possui certas especificidades conceituais em relação a outras noções de sujeitos sociais, como povo, massa e classe operária. A comparação com o primeiro traz uma ideia objetiva das especificidades no entendimento da multidão.

A população, como se sabe, é caracterizada pelas mais amplas diferenças, mas o povo reduz esta diversidade a uma unidade, transformando a população numa identidade única: o "povo" é uno. A multidão, em contrapartida, é múltipla. A multidão é composta de inúmeras diferenças internas que nunca poderão ser reduzidas a uma unidade ou identidade única – diferentes culturas, raças, etnias, gêneros e orientações sexuais; diferentes formas de trabalho; diferentes maneiras de viver; diferentes visões de mundo; e diferentes desejos. A multidão é uma multiplicidade de todas essas diferenças singulares. (HARDT; NEGRI, 2005, p. 12)

A descrição de multidão elaborada por Hardt e Negri no trecho acima coincide com certos aspectos da construção dramaturgicamente presente em *100% City*. Logo nas primeiras cenas do espetáculo, um dos participantes diz que aquele coletivo é "um corpo com cem cabeças". Embora exista uma questão complexa no que se refere a qual seria a unidade possível dentro do conceito de multidão, é fato que ela se caracteriza justamente pela soma não excludente e não dialética de singularidades subjetivas e distintas, de uma recusa a reduzir a falta de muitos à *experitise* de poucos, àqueles que estariam "habilitados" a representar os demais.

No entanto, a valorização das singularidades sobrepõe à ideia de coletivo não está presente apenas na estrutura dos depoimentos pessoais intercalados às respostas coletivas. Ela também diz respeito a um elemento do dispositivo cênico que, à primeira vista, pode parecer inócuo ao espectador, que é o da *repetição*. Em críticas já feitas sobre *100% City*¹³, aparecem, por exemplo, comentários de que o tempo do espetáculo é demasiado longo ou de que faltaria ao trabalho uma "mensagem maior" capaz de ir além da informação.

Tais afirmações evidenciam, contudo, uma proposta cênica que busca problematizar a ideia de representação rumo a um limite que diz respeito a certa dinâmica excessiva gerada pela opção de dar voz a cem pessoas em cena, no lugar de, por exemplo, sintetizá-las na fala de alguns poucos representantes.

Quem já participou, por exemplo, das assembleias populares tão presentes no modelo de democracia direta que ganhou força após a eclosão de manifestações multitudinárias, ocorridas em diversos pontos do globo a partir de 2010, possivelmente conhece o excesso enunciativo que surge quando a todos, ou a muitos, é dado o direito de falar.

A teoria da multidão exige (...) que os sujeitos falem por si mesmos: trata-se muito mais de singularidades não representáveis que de indivíduos proprietários (...) a multidão desafia qualquer representação por se tratar de uma multiplicidade incommensurável. (NEGRI, 2004, p. 15, 17)

Nesse sentido, a repetição surge como elemento de recusa à representatividade, de valorização das singularidades e também das diferenças. No entanto, interessa, nesse caso, menos o contraste, dentro de uma perspectiva dialética desses discursos, e mais a sorna, sobposição, acúmulo de corpos e presenças, por isso também a ausência de uma discursividade "conclusiva" de que certa crítica ao trabalho afirma sentir falta.

Como efeito, surge um conjunto disforme e mutante, cuja imagem correspondente no espetáculo é a da própria estatística viva, que se movimenta e se transforma performaticamente a cada vetor proposto pela dramaturgia de questionários, ou a cada reação do público, que em

100% City costuma ser mais participativo que a média, interagindo ruidosamente ao que vê em cena, com gritos e aplausos.

Além, o perfil e comportamento do público nesse tipo de projeto parece ser outro aspecto relevante ao jogo de espelhamentos mencionado anteriormente, assim como ao entendimento do teatro como acontecimento social. Tal dimensão se torna ainda mais clara quando, em uma das perguntas que os participantes fazem aos espectadores, os últimos devem levantar os braços caso conheçam alguém que está no palco.

A considerar o registro em vídeo de diversas edições já realizadas de *100%* e algumas entrevistas de equipe, parece ser recorrente a presença de muitos espectadores que estão ali não por um interesse específico pelo espetáculo em si ou pelo trabalho do coletivo, e sim, para presenciar o *debut* cênico de algum amigo ou familiar, tal qual ocorre, por exemplo, em apresentações de teatro amador.

O aspecto interessante desse dado é reconhecer uma dupla dimensão de alteridade nas entelhas de projetos como esse. Por um lado, o elenco formado a partir da correspondência estatística muitas vezes inclui integrantes que não apenas nunca haviam pisado num palco, como também possuem pouco ou nenhum hábito de frequentarem o teatro como espectadores. De modo semelhante, a falta do público que chega ali motivada pela participação de amigos/familiares estaria igualmente pouco acostumada tanto àquele espaço como também à própria condição assumida de "espectador".

Assim, o encontro resultante da situação gerada pelo projeto colabora para ressaltar a dimensão social do teatro em pelo menos dois âmbitos. Em primeiro lugar, ao projetar no espaço cênico a utopia de funcionar como escala reduzida da *polis*, lugar onde a diversidade populacional de uma cidade se encontra num ensejo de reconhecimento mútuo. Dessa projeção, é possível também vislumbrar uma ocupação do palco por Outros que habitam uma cidade e normalmente não fazem parte do circuito cada vez mais reduzido de agentes e consumidores culturais.

Em segundo lugar, por propor que o teatro seja também o lugar das multidões, aglomerações, da esfera pública em relação a corpos e presenças, mais do que do voyeurismo individual e privado. Nesse contexto, o impulso democrático de ocupar a cena com cem pessoas diz respeito, em última instância, à ideia de que "qualquer um" poderia estar ali – uma vez que as estatísticas visam a projetar a totalidade de uma população.

A esse respeito, Cornago (2015) observa, em relação a projetos semelhantes¹⁴, que a principal característica dos elencos desses "teatros da multidão" é justamente essa "generalidade" constituída por "gente comum", "gente que habitualmente o que mais faz é olhar e ser olhada, esse traço antropológico que está na raiz da dança e do espetáculo"¹⁵ (2015, p. 237). E é também essa "diversidade do comum" (p.237) que faz surgir, nos teatros da multidão, a lógica de espelhamento entre quem ocupa a cena e quem a ela assiste.

Ainda que os participantes não venham da plateia, sua condição aparente de não atores e a diversidade de idades, traços e profissões, permite identificá-los antes como público do que como atores. (...) São dois grupos que se olham cara a cara, com uma atitude desafiadora de um deles convidando o outro a somar-se a essa cena de autoafirmação coletiva (...) A impressão do espectador é de que ele também poderia estar em cena, não porque agita melhor ou pior, mas simplesmente porque o haveria feito à sua maneira, e teria sido um a mais. Os que estão em cena são como ele. Todos iguais e todos distintos¹⁶. (CORNAGO, 2015, p. 243-44-47)

14 Como *The Show Must Go On*, de Jérôme Bel, e *Atlas*, de João Galante e Ana Borralho.

15 Tradução nossa para "a gente que habitualmente lo que más hace es mirar y ser mirado, un rasgo antropológico que está en la raíz de la danza y el espectáculo".

16 Tradução nossa, para "Nunca los participantes no vienen del patio de butacas, su condición aparente de no actores y la diversidad de edades, rasgos y profesiones, permite identificarlos antes como público que como actores. (...) Son dos grupos mirándose frente a frente, con una actitud retadora de uno de ellos invitando al otro a sumarse a esta escena de autoafirmación colectiva (...) La impresión que recibe cada espectador es que él también podría estar en escena, no porque fuera a hacerlo mejor o peor, sino simplemente porque lo hubiera hecho a su manera y hubiera sido uno más. Los que están en escena son como él. Todos iguales y todos distintos".

13 Ver: <<http://www.irishtheatreemagazine.ie/Reviews/Current/100--Cork>> e <<http://www.irishtheatreemagazine.ie/Reviews/Current/100--Cork>>

Na fala de Cornago, acentua-se o caráter inclusivo do sujeito social da multidão, assim como a ideia, esboçada por Negri (2004), de multidão como “conceito de uma potência”, que “não deseja apenas se expandir, mas, acima de tudo, quer se corporificar” (p. 17). Não por acaso, há um bloco de 100% City dedicado exclusivamente às ações dos participantes, como dançar, fazer flexão de braços, ficar imóvel etc. Através delas, ressalta-se a dimensão física da multidão de corpos em cena, como uma realidade sensível que vai além do discurso e se projeta para a exterioridade dos participantes.

É justamente ao apostar no teatro como dispositivo que se dedica, performativamente, a repensar nossas relações sociais e coletivas, através da projeção de uma cidade no palco, que o projeto 100% City contribui para expandir as bordas dessa linguagem artística rumo a um fio de continuidade com outras esferas da vida.

E o faz, sobretudo, ao incorporar e multiplicar corpos e narrativas que, nos últimos séculos de teatro ocidental, estiveram pouco presentes em cena, tanto em relação à diversidade quanto à quantidade de participantes. Esboçam, assim, um gesto inclusivo e democrático responsável por gerar novos significados ao projeto moderno de aproximação entre arte e vida, ao projetar outras possibilidades e dar novos significados ao que pode ser considerado um mínimo denominador comum do teatro: a (co)presença humana.

REFERÊNCIAS

- BISHOP, CLARE. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso 2012.
- CORNAGO, Óscar. *Ensayos de Teoría Escénica sobre Teatralidade, Público y Democracia*. Madrid: Abada Editores, 2015.
- DREVSSE, Miriam; MALZACHER, Florian (org). *Experts of the Everyday. The theatre of Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander Verlag, 2008.
- DUBATTI, Jorge. *Introducción a los Estudios Teatrales*. Ciudad de México: Libros de Godot, 2011.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo Performativo*. Madrid: Abada Editores, 2014.
- MMUMFORD, Meg; GARDE, Ulrike. Introduction: staging real people: on the arts and effects of non-professional theatre performers. *Performance Paradigm*, Sydney, ano 11, v. 11, 2015, pp. 5-15.
- HARDT, Michel; NEGRI, Antonio. *Multidão: guerra e democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- NEGRI, Antonio. Para uma definição ontológica da multidão. In: *Revista Lugar Comum – Estudos de mídia, cultura e democracia*. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Comunicação, n.º, 19-20, 2004.
- SAISON, Maryvonne. *Les Théâtres du Réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*. Paris-Montreal: L'Harmattan, 1998.
- Materiais Audiovisuais**
- http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project_5506.html
- http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project_6486.html
- http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project_6372.html
- http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project_6865.html
- <https://vimeo.com/49823849>
- https://www.youtube.com/watch?v=gKZwi9_oVDU

Matérias e entrevistas

- <http://www.performanceparadigm.net/index.php/journal>
- <http://www.rimini-protokoll.de/website/medial/bodenprobekasachstan/presse/vanguardia.pdf>
- http://www.vlatkavorat.com/index.php?option=com_content&view=section&layout=blog&id=7&Itemid=248&limitstart=6
- http://uninomade.net/wp-content/files_mf/113103120455output19-20.pdf
- http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002006000200007&script=sci_arttext
- http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project_2417.html#article_3424.html
- <http://www.outlineonline.co.uk/arts/theatre/100-norfolk-interview-with-the-theatre-company>
- <http://www.irishtheatremagazine.ie/Reviews/Current/100--Cork>
- <http://www.theguardian.com/culture/2012/jun/29/100-per-cent-london-theatre-hackney-e-mpire>
- <http://www.contemporarytheatrereview.org/2015/rimini-protokoll-100-percent-city/>
- <https://www.deutschland.de/pt/topic/cultura/arts-architektur/enterteatro-e-realidade>
- http://www.rimini-protokoll.de/website/de/project_2417.html#article_2758.html
- http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project_6363.html#article_6419.html
- [https://www.behance.net/gallery/1813157/Chacaca-Paraiso-\(DEBRA\)](https://www.behance.net/gallery/1813157/Chacaca-Paraiso-(DEBRA))