

# Range da 1900 Liberdade

resistir ocupar corporear transitar consumir  
mariguelar desacorrentar poemar ruar  
apriisionar transformar bugar enviadecer medicar aportar  
ruar ser ranger libertar corporificar desconstruir manipular  
mergulhar pincelar dominar doar performar  
pallacear amazonidar rmemorar lembrar andariilhar  
atrocida lobotomizar periferiar carolinar

*Zecas*

COLETIVO DE TEATRO  
BELEM PARA BRASIL



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

PAULO CÉSAR SOUSA DOS SANTOS JUNIOR

**1900 – O RANGER DA LIBERDADE:**

A memória como indutora de performances de rua.

BELÉM/PA

2020

**PAULO CÉSAR SOUSA DOS SANTOS JUNIOR**

**1900 – O RANGER DA LIBERDADE:**

A memória como indutora de performances de rua.

Memorial dissertativo apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Mestre.

**Orientador:** Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra.

Linha de pesquisa: Poéticas e Processos de Atuação em Artes.

BELÉM/PA

2020

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**  
**Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFPA**

---

S237m Santos Junior, Paulo César Sousa dos.  
1900 - O ranger da liberdade: a memória como indutora de performances  
de rua / Paulo César Sousa dos Santos Junior. – 2020.

Inclui bibliografias.

Orientador: Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de  
Ciências das Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2020.

1. Representação (teatro). 2. Teatro de rua. 3. Teatro - processo criativo. 4.  
Dramatização. 5. Memória. I. Bezerra, José Denis de Oliveira. II. Título.

CDD 23. ed. - 792.02807

---



**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE  
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.**

Aos quatro dias (04) dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte (2020), às quinze (15) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se remotamente, sob a presidência do orientador professor doutor José Denis de Oliveira Bezerra, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Paulo Cesar Sousa dos Santos Junior, intitulada: **1900 - O RANGER DA LIBERDADE: a memória como indutora de performances de rua**, perante a Banca Examinadora composta por : José Denis de Oliveira Bezerra (Presidente); Ana Flávia Mendes Sapucahy (Examinador interno); Rosângela Marques de Britto (Examinador Interno); Ana Karine Jansen de Amorim (Examinador Externo ao Programa). Dando início aos trabalhos, o professor doutor José Denis Bezerra, passou a palavra ao mestrando, que apresentou a dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com conceito Excelente, com distinção e recomendado para publicação. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor José Denis Bezerra agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-PA, 04 de dezembro de 2020.

Prof. Dr. JOSÉ DENIS DE OLIVEIRA BEZERRA

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> ANA FLÁVIA SAPUCAHY

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> ROSANGELA MARQUES DE BRITTO

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> ANA KARINE JANSEN DE AMORIM

PAULO CESAR SOUSA DOS SANTOS JUNIOR

Dedico este trabalho à Gisele Guedes (1978 - 2019), atriz, arte educadora e uma grande amiga que sempre estará presente na minha vida e trajetória artística, pois entre muitos ensinamentos Gisele que me fez entender que "antes de sermos bons artistas, devemos ser boas pessoas".

## AGRADECIMENTOS

Uma das principais coisas que aprendi durante os seis anos que morei em Belém-PA em busca de formação na área artística, foi da importância de ter ao nosso lado pessoas que realmente acreditam no nosso potencial e principalmente que tenham empatia e respeito pela nossa trajetória, independente dos caminhos que sejam traçados, das dores que possam ter que enfrentar e dos erros que todos podemos cometer em meio à intensidade do cotidiano. É sempre importante saber com quem podemos contar.

Outra coisa que tomei como crença além da reciprocidade foi a empatia. Desejar ao outro todo o sucesso que possa ter mesmo sem ganhar nada em troca, sem entender ou concordar com seus ideais, ou, ainda, saber se será recíproco. Respeitar e estimar simplesmente pela ação de admirar.

Nesses dois contextos de dedicatória escrevo estes agradecimentos não apenas para as pessoas que estiveram ao meu lado - à estas agradeço aqui, e todos os dias no cotidiano - mas, também, aos que estiveram distantes, e mesmo assim de alguma maneira me inspiraram a prosseguir no árduo caminho da pesquisa e produção artística.

Agradeço,

A saudade. Obrigado por todo apoio que me foi dado Terezinha, Paulo César, Léo e Vinicius. Obrigado por saberem lidar com a minha ausência no cotidiano, nas festas, nos aniversários, nas comemorações em família, e mesmo assim acreditarem e apoiarem meus objetivos. Obrigado por em muitas ocasiões serem fortes não apenas por vocês, mas, também, por mim. Obrigado por seis anos de ausências que aos poucos estão se transformando em presença, participação, e cada vez mais afeto.

Ao amor que atravessou meu caminho em meio à um turbilhão de acontecimentos e me fez respirar fundo, e aprender a compartilhar as melhores e as piores coisas da vida com respeito e confiança. Obrigado Rodrigo.

A todos os integrantes e ex-integrantes do Zecas Coletivo de Teatro por me proporcionarem aprender a trabalhar em coletivo e por muitas vezes não serem apenas colegas de trabalhos, mas, confidentes e amigos. Agradeço pelas noites em claro ensaiando, pelas desavenças superadas e por sempre nos darmos uma segunda chance. Obrigado por me ajudarem incansavelmente a tornar essa pesquisa realidade, em especial à: Aj Takashi, Assucena Pereira, Brenda Lima, Dayane Ferreira, Miller Alcântara, Lorena Bianco, Vitor Nunes e Tais Sawaki, todo meu respeito e admiração ao trabalho que vocês realizaram durante esse processo de criação.

Ao Mauricio Franco não apenas por ter realizado (junto aos performers) a concepção estética e os figurinos deste conjunto de performances, mas, principalmente, por ser uma das minhas referências em teatro, performance e na vida. Obrigado pelos saberes compartilhados, o trabalho realizado e por me confiar sua amizade.

Ao Wan Aleixo e ao Allyster Fagundes por acreditarem nesta pesquisa dedicando seu tempo e talento na realização dos registros fotográficos, artes gráficas e filmagens das performances realizadas.

Ao João Ribeiro por acreditar no nosso trabalho e na potencialidade das artes cênicas produzidas na cidade de Belém, e pelas conversas e compartilhamento de experiência sobre artes e sobre a vida.

Aos colegas da turma de mestrado, em especial a Amanda, Allyster, Enoque, Karime e Robson, por todas os compartilhamentos de conhecimento, e pelo apoio durante esse processo intenso que é o mestrado.

Aos integrantes do Grupo de Pesquisa PERAU – História, Memória e Artes Cênicas na Amazônia por todos os ensinamentos compartilhados.

A banca avaliadora desse memorial dissertativo formada por três mulheres que admiro imensamente. Ana Flávia Mendes, obrigado por me inspirar com toda a poética que habita em você. Ser teu aluno sem dúvidas transformou meus *Atos de criação* em um processo muito mais prazeroso e autêntico; Rosangela Brito, obrigado pelos ensinamentos da disciplina *Memória, acervos e culturas*, ver toda a tua dedicação à docência me inspira a prosseguir nesse caminho; e Karine Jansen, obrigado por acompanhar esta pesquisa desde o início na Licenciatura em Teatro da UFPA sendo minha orientadora do TCC, por fazer parte de mais essa etapa da minha vida, e pelos ensinamentos que tive sendo seu aluno na ETDUFPA.

E ao meu orientador Denis Bezerra, obrigado por todos os ensinamentos, por levantar muitos questionamentos que de início eu não enxergava, por ter me acompanhado durante o processo criativo, de escrita e de maturação desta pesquisa.

Obrigado vida! por me instigar a vencer meus medos e inseguranças no desenvolvimento deste processo criativo e na escrita deste trabalho!

Rua!

Merda!

Evoé!

## RESUMO

O presente memorial dissertativo apresenta e analisa o processo criativo *1900 – o ranger da liberdade*, um conjunto de performances desenvolvido pelo Zecas Coletivo de Teatro, nas ruas da região metropolitana de Belém do Pará no ano de 2019. A pesquisa objetivou evidenciar a importância e as multicamadas de significações de trabalhos de performances cênicas, como processo prático-teórico, em interface com os estudos da história e da memória social e cultural, a partir dos postulados de Le Goff (2013), Nora (1993), Candau (2011), e Assmann (2011). Sobre as questões referentes à linguagem, propusemos uma reflexão sobre a relação entre o teatro e a performance na perspectiva do “entre”, em Bonfitto (2013) e Féral (2015); e sobre as especificidades da linguagem da performance embasadas em Cohen (2013), Goldberg (2007), Glusberg (2009), Schechner (2006; 2010), e Pavis (1996; 2017). A partir desse universo, abordamos a noção de experienciar a rua na relação entre os performers, os transeuntes e a cidade, no diálogo com as discussões sobre práticas cênicas na rua, propostas por Carreira (2007; 2009; 2011; 2012; 2020), Teles e Carneiro (2005). Como resultados, apontamos: a) a realização de oito performances de rua; b) a proposição do método de instigação e do dispositivo de criação, agenciados durante a pesquisa, a partir dos estudos de Rangel (2015) e Sales (2011) sobre o processo criativo como metodologia de pesquisa em artes, Cypriano (2015) sobre a potência dos processos criativos em performance e Ribeiro (2019) sobre o conceito de lugar de fala; e c) a memória como indutora de performances de rua, como base de criação de obras artísticas desalienantes que, em um diálogo entre o passado e o presente, expõem, performaticamente, questões que potencializam o respeito com as diferenças.

**PALAVRAS-CHAVE:** Performances artísticas. Performers. Memória. Práticas cênicas na rua.

*O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001*

## ABSTRACT

This dissertation memorial presents and analyzes the creative process *1900 – o ranger da Liberdade*, a set of performances developed by Zecas Coletivo de Teatro, in the streets of the metropolitan region of Belém do Pará in 2019. The research aimed to highlight the importance and multi-layered significance of scenic performances works, as a practical-theoretical process, in interface with the studies of history and social and cultural memory, starting with the postulates of Le Goff (2013), Nora (1993), Candau (2011), and Assmann (2011). On language issues, we proposed a reflection on the relationship between the theater and the performance from the “in-between” perspective found in Bonfitto (2013) and Féral (2015); and about the specificities of performance language based on Cohen (2013), Goldberg (2007), Glusberg (2009), Schechner (2006; 2010), and Pavis (1996; 2017). From this universe, we approach the notion of experiencing the street in the relationship amongst performers, passers-by, and the city, dialoguing with the discussions about street scenic practices, proposed by Carreira (2007; 2009; 2011; 2012; 2020), Teles and Carneiro (2005). As results, we point out: a) the accomplishment of eight street performances; b) the proposition of the instigation method and creation device, organized during the research, beginning with the studies of Rangel (2015) and Sales (2011) over the creative process as an Arts research methodology, Cypriano (2015) about the power of creative processes in performance and Ribeiro (2019) on the concept of the place of speech; c) memory as an inducer of street performances, as a basis for the creation of de-alienating artistic works that, in a dialogue between past and present, performatively expose issues that enhance respect for differences.

**KEYWORDS:** Artistic performances. Performers. Memory. Scenic practices on the street.

*This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001*

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 01 – Registro do exercício em grupo na sala de processo.....	47
Ilustração 02 – Registro do exercício em grupo na sala de processo.....	47
Ilustração 03 – Registro do exercício na área externa do prédio.....	47
Ilustração 04 – Registro do exercício em grupo.....	49
Ilustração 05 – Registro do exercício em grupo.....	50
Ilustração 06 – Registro do exercício em grupo.....	50
Ilustração 07 – Registro do exercício em grupo na sala de processo.....	52
Ilustração 08 – Registro do exercício individual na área externa do prédio.....	52
Ilustração 09 – Registro do exercício individual na área externa do prédio.....	52
Ilustração 10 – Imagem força e identidade visual.....	83
Ilustração 11 – Variação 1 da Imagem força e identidade visual.....	84
Ilustração 12 – Variação 2 da Imagem força e identidade visual.....	84
Ilustração 13 – Variação 3 da Imagem força e identidade visual.....	84
Ilustração 14 – Linha do tempo com os dias e locais das performances.....	86
Ilustração 15 – Performer Takashi abordando uma transeunte.....	90
Ilustração 16 – Performer Takashi abordado um grupo de transeuntes.....	90
Ilustração 17 – Registro do protesto após a chacina.....	92
Ilustração 18 – Protesto realizado em frente à igreja da Candelária [...] 2013.....	92
Ilustração 19 – O performer andariando pela Avenida Presidente Vargas [...].....	94
Ilustração 20 – Takashi entregando flores de origami à dois transeuntes.....	95
Ilustração 21 – O performer e o vendedor de castanhas.....	97
Ilustração 22 – O performer, o vendedor de castanhas e uma transeunte.....	97
Ilustração 23 – Takashi abordando uma transeunte.....	99
Ilustração 24 – O performer observando objetos da rua.....	99
Ilustração 25 – Início da performance de Alcântara.....	102
Ilustração 26 – Envelopes escrito “CENSURADO” presos na roupa do performer.....	102
Ilustração 27 – Fotos da ficha de uma das prisões de Marighella.....	104
Ilustração 28 – Momento da performance de Alcântara.....	105
Ilustração 29 – Momento da performance de Alcântara.....	107
Ilustração 30 – Momento da performance de Alcântara.....	107
Ilustração 31 – Jornal última hora de 21 de novembro de 1968.....	108
Ilustração 32 – Momento da performance de Alcântara.....	109
Ilustração 33 – Alcântara entregando um envelope para o transeunte.....	110
Ilustração 34 – Alcântara entregando um envelope para um motoqueiro.....	110
Ilustração 35 – Alcântara lendo o poema “Liberdade” .....	111
Ilustração 36 – Alcântara mastigando o papel.....	112
Ilustração 37 – O performer exibindo a frase “viva a democracia” .....	112
Ilustração 38 – O performer pisando no papel com a frase “viva a democracia” .....	113
Ilustração 39 – Nunes no início da performance.....	116
Ilustração 40 – O calçado do performer.....	116
Ilustração 41 – Matéria do jornal Lista Democrática [...] no dia 01 de setembro de 1983.....	118

Ilustração 42 – Matéria do Jornal O Dia publicada no dia 19 de novembro de 1984 .....	119
Ilustração 43 – Matéria do Jornal O Dia publicada no dia 20 de dezembro de 1984.....	119
Ilustração 44 – Matéria do Jornal Tribuna da Bahia dia 20 de março de 1987.....	119
Ilustração 45 – Nunes e Franco compondo o figurino da performance.....	121
Ilustração 46 – Nunes e Franco compondo o figurino da performance.....	122
Ilustração 47 – Nunes andarilhando entre os caros e vilelas da rua Gaspar Viana.....	123
Ilustração 48 – Nunes com a luz vermelha [...] de uma viatura policial.....	125
Ilustração 49 – Finalização da performance.....	126
Ilustração 50 – Momento da performance <i>Ela é antes o que não é. Porta do mundo</i> .....	134
Ilustração 51 – Momento da performance de Ferreira.....	136
Ilustração 52 – Representação do sangue na calçada da Santa Casa.....	136
Ilustração 53 – Temperança carta do Tarô Waite-Smith.....	138
Ilustração 54 – A performer em cena na rua.....	138
Ilustração 55 – Momento da performance de Ferreira.....	140
Ilustração 56 – Momento da performance <i>Ela é antes o que não é. Porta do mundo</i> .....	141
Ilustração 57 – Momentos finais da performance <i>Ela é antes o que não é. Porta do mundo</i> .....	142
Ilustração 58 – Finalização da performance <i>Ela é antes o que não é. Porta do mundo</i> .....	144
Ilustração 59 – Calçada da Santa Casa após a Performance.....	144
Ilustração 60 – Lima no início da performance <i>Acontecimento Carolina</i> .....	146
Ilustração 61 – Lima Chegando na zona de depósito de lixo irregular.....	146
Ilustração 62 – Foto de Carolina de Jesus na favela de Canindé em 1961.....	147
Ilustração 63 – Capa da 1ª edição do livro “Quarto de despejo” 1960.....	148
Ilustração 64 – Revista O Cruzeiro reportagem sobre Carolina [...] publicada em 1959.....	149
Ilustração 65 – A Performer catando o lixo para construir o altar.....	150
Ilustração 66 – Os sapatos para a filha, um presente da rua.....	151
Ilustração 67 – Lima levando os sapatos.....	152
Ilustração 68 – O altar criado para Carolina de Jesus.....	153
Ilustração 69 – Finalização da Performance de Lima.....	154
Ilustração 70 – O Altar de lixo.....	156
Ilustração 71 – Equipe empilhando o lixo após a performance.....	156
Ilustração 72 – Pereira iniciando sua performance.....	162
Ilustração 73 – Pereira conversando com uma transeunte.....	162
Ilustração 74 – Maria Eliza em sua juventude.....	164
Ilustração 75 – Palhaço Xamego em 1942.....	164
Ilustração 76 – A Performer transitando e reconhecendo a praça.....	165
Ilustração 77 – Pereira começando a se maquiar.....	165
Ilustração 78 – Pereira convidando uma transeunte para participar da performance.....	166
Ilustração 79 – A transeunte ajudando na caracterização da Performer.....	168
Ilustração 80 – Pereira se caracterizando como Assucar Mascavo.....	169
Ilustração 81 – A transeunte <i>palhaceando</i> junto com a performer.....	170
Ilustração 82 – Pereira e a transeunte finalizando a performance.....	172
Ilustração 83 – Pereira e a transeunte se despedindo.....	172
Ilustração 84 – Sawaki observando o rio.....	175
Ilustração 85 – Sawaki reconhecendo o espaço do Porto do Arapari.....	175

Ilustração 86 – Famílias japonesas antes de embarcar para o Brasil.....	176
Ilustração 87 – Shodo japonês.....	177
Ilustração 88 – A performer interagindo com duas mulheres que trabalham no Porto [...]....	178
Ilustração 89 – A transeunte escrevendo no figurino de Sawaki.....	178
Ilustração 90 – Transeunte escrevendo no figurino da performer.....	179
Ilustração 91 – Uma transeunte fazendo sua escritura no figurino da performer.....	181
Ilustração 92 – Escritas no figurino de Sawaki.....	182
Ilustração 93 – A performer e uma transeunte.....	184
Ilustração 94 – A última abordagem da performance.....	184
Ilustração 95 – A performer escrevendo o “comando” da performance.....	186
Ilustração 96 – Início da performance de Bianco.....	186
Ilustração 97 – Imagem explicativa de uma das técnicas da cirurgia de lobotomia.....	187
Ilustração 98 – James Watts e Walter Freeman realizando uma lobotomia.....	188
Ilustração 99 – Bianco aguardando algum transeunte ir até ela.....	189
Ilustração 100 – A performer conversando com uma transeunte.....	190
Ilustração 101 – A performer com a frase da placa alterada.....	191
Ilustração 102 – Uma transeunte vestindo a performer.....	192
Ilustração 103 – Uma transeunte vestindo Bianco.....	195
Ilustração 104 – Uma transeunte tirando o salto alto da performer.....	195

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 – Plano de trabalho.....	31
Tabela 2 – Camadas das relações entre os performers e os transeuntes.....	54
Tabela 3 – Lugar de fala como dispositivo de criação.....	77

*"A arte, irmã da ciência, será sempre uma fonte de liberdade, comunhão, conhecimento e prospecção para, no jogo com o vivo, nos ajudar diariamente na árdua tarefa de recriar o sonho, ou inventar a nossa própria existência coletiva, transcendendo o tempo e a morte"*  
Sonia Rangel (2015, p.59).

## SUMÁRIO

<b>INTRODUZIR.....</b>	<b>16</b>
<b>1. PRIMEIRA AÇÃO: PLANEJAR.....</b>	<b>19</b>
1.1. Corpos que rangem entre o teatro e a performance.....	26
1.2. Performance, história e memória: “Como pensar lado a lado o bebê e o ancião?” .....	32
1.3. Experienciar os espaços e os lugares.....	39
1.3.1. Período de desarmamento.....	44
1.3.2. Relações entre os performers e os transeuntes.....	53
1.4. Fluxos e contrafluxos de planejamento.....	57
<b>2. SEGUNDA AÇÃO: CONCEITUAR.....</b>	<b>59</b>
2.1. O colaborador e o método de instigação.....	63
2.2. <i>Lugar de fala</i> como dispositivo de criação.....	70
2.3. Processo de escolha e abstração dos acontecimentos do século XX.....	79
2.4. O tiro ao alvo como conceito unificador.....	82
<b>3. TERCEIRA AÇÃO: ANDARILHAR.....</b>	<b>88</b>
3.1. Andarilho invisível.....	89
3.2. Poemar à liberdade.....	100
3.3. Corpórea Submissa.....	114
3.4. Performer andarilho.....	127
<b>4. QUARTA AÇÃO: EXPOR.....</b>	<b>131</b>
4.1. Ela é antes o que não é. Porta do mundo.....	132
4.2. Acontecimento Carolina.....	145
4.3. Performer expositora.....	157
<b>5. QUINTA AÇÃO: INVADIR.....</b>	<b>160</b>
5.1. Palhaceando entre vidas de palhaças pretas.....	161
5.2. Onde esse rio te leva?.....	173
5.3. Aberração: Uma lobotomização.....	185
5.4. Performer invasora.....	196
<b>(IN)CONCLUIR.....</b>	<b>199</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>205</b>

## INTRODUZIR

Neste memorial dissertativo apresento e analiso o processo criativo do conjunto de performances de rua *1900 – o ranger da liberdade*, realizado entre fevereiro e julho de 2019, com integrantes do Zecas Coletivo de Teatro nas ruas da região metropolitana de Belém do Pará. Partindo desta obra artística disserto sobre *a memória como indutora de performances de rua*, levando em consideração seu contexto espaço-temporal, os dispositivos de criação utilizados, e as referências teóricas e estéticas que nos embasaram neste processo de criação.

Enquanto ator, diretor e produtor na área das artes cênicas escrevo o presente trabalho da perspectiva de um artista-pesquisador que descreve seu processo de criação, resultados e reverberações de sua obra a partir da experiência, do lugar da prática, planejando e executando todas as etapas do processo criativo junto aos meus colegas de trabalho, visto que antes de qualquer outra nomenclatura, sou artista. Isso faz com que este trabalho se instale na dimensão de uma pesquisa prático-teórica.

O que me faz ser, também, um dos sujeitos desta pesquisa, em razão de estar ativamente criando, instigando e agenciando o processo criativo aqui descrito, a responder o problema que me faz pesquisar: “como a memória é utilizada na criação de performances de rua?”. Sabendo disso, o ato de criar coloca-se como a ação principal desta pesquisa, pois este não apenas a alimenta, mas é seu principal meio e fim.

A metodologia de pesquisa utilizada está implícita no processo de criação artística aqui descrito, já que, quando criamos produzimos: roteiros, mapas, articulações, armações, esboços, invenções, tramas, tensões, colagens, conversões, abstrações etc. E esses materiais são os principais produtos desta pesquisa, visto que as obras criadas são apenas o fim deste processo, ações realizadas na rua, efêmeras por natureza, e que nos deixa apenas vestígios de seu acontecimento. Sendo assim, o desenvolvimento do processo criativo, o “entre” o início e o fim, é o material que nos interessa nesta escrita, já que nossa pergunta base começa com o “como?”, o qual se faz essencial em uma pesquisa em *poética e processos de atuação em artes*<sup>1</sup>. Partindo deste princípio, as seções deste memorial são numeradas e nomeadas como *Ação*, pois seguirei na escrita a mesma ordem das ações desenvolvidas no processo criativo, assim, descrevendo-o com mais precisão e detalhamento, entendendo que necessitamos dar ao processo criativo o seu devido valor quando realizamos uma pesquisa em artes.

Ao narrar os acontecimentos do processo criativo em uma ordem de encadeamento das ações, preciso evidenciar, ainda, que na prática essa relação é diferente, uma vez que as ações,

---

<sup>1</sup> Linha de pesquisa do Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA voltada para pesquisas *em artes*.

muitas vezes, aconteceram sobrepostas e unificadas. Entretanto, a fim de facilitar a compreensão, os agrupei em *Ações e Tópicos*, sem renunciar ao entendimento de que o ato criador não acontece apenas antes da realização final da performance, mas como algo que se desenvolve durante o próprio trajeto do performer na rua, sendo uma ação movente e multifacetada.

Todavia, essas questões atravessam a materialidade do presente trabalho, ao utilizarmos de textos documentais produzidos durante o processo criativo - os quais serão analisados no decorrer da escrita - impressos em papel vegetal. Essa escolha estética da mesclagem entre papel A4 comum e papel vegetal surge do desejo de nos aprofundarmos na descrição do processo criativo, tornando este memorial dissertativo uma obra que se insere em um contexto poético, visto que a transparência do papel vegetal possibilita uma fusão literal entre a materialidade da teoria e as camadas sobrepostas da prática cênica, gerando uma composição estética, também, na escrita sobre este conjunto de performances.

A materialidade da teoria à qual me refiro se aloca na percepção de que na presente pesquisa desenvolvemos oito performances de rua, que aconteceram em um momento específico da pesquisa e deixaram para nós apenas vestígios de sua realização, sendo estas ações efêmeras. Logo, ao escrevermos sobre estas obras geramos um outro produto, um produto material que se constitui na descrição e na análise dos múltiplos acontecimentos do processo criativo. Portanto, em nosso contexto de pesquisa, a prática vem antes da teoria, por isso a escolha de organizar em seu desenvolvimento os documentos que registram ações práticas sobrepostas à escrita analítico-teórica-descritiva.

A partir destas questões, na *Primeira Ação* dissertarei sobre o planejamento das ações desenvolvidas, abordando as noções de teatro e performance com que trabalhamos; as perspectivas de história e de memória que embasam a pesquisa; as relações entre os lugares da cidade e o corpo dos performers; os exercícios de treinamento, e as possibilidades de interação entre os performers e os transeuntes; e, ainda, as estruturas das ações cênicas *de rua e na rua*.

Na *Segunda Ação* conceituaremos as principais atividades desenvolvidas no processo criativo, evidenciando: o meu trabalho como *colaborador* das performances; o *método de instigação* que utilizei; o dispositivo de criação agenciado a partir dos *Lugares de fala* dos performers; a abstração dos acontecimentos históricos do século XX; e o *tiro ao alvo* como o principal conceito estético e unificador das performances.

A partir da *Terceira Ação* descrevemos as performances realizadas nas ruas da região metropolitana de Belém-PA, as quais foram divididas em três grupos de análise: Andarilhar, Expor e Invadir. Nessa divisão, levamos em consideração: (I) o teor estético e mítico da performance; (II) a estrutura da performance; (III) o acontecimento. Essa divisão se fez necessária a partir da compreensão de que ao realizarmos as performances de rua instauramos, intrinsecamente, um diálogo entre o performer e a cidade, por reestabelecemos a ordem das ações cotidianas e abordarmos, performaticamente as relações de poder e opressão presentes nas estruturas sociais das ruas.

Desse modo, na *Terceira Ação* descrevo o processo criativo e o acontecimento das performances: *Andarilho invisível*, realizada por Aj Takashi; *Poemar à liberdade*, realizada por Miller Alcântara; e *Corpórea Submissa*, realizada por Vitor Nunes. Na conclusão desta ação, partindo da análise das três performances, conceituamos a noção de *Performer Andarilho*.

Na *Quarta Ação* descrevo o processo criativo e o acontecimento das performances: *Ela é antes o que não é. Porta do mundo* realizada por Dayane Ferreira, e *Acontecimento Carolina*, realizada por Brenda Lima. Concluindo esta Ação com a conceituação da noção de *Performer expositora*.

Já na *Quinta Ação* descrevo o processo criativo e o acontecimento das performances: *Palhaceando entre vidas de palhaças pretas* realizada por Assucena Pereira; *Onde esse rio te leva?* realizada por Tais Sawaki; e *Aberração: uma lobotomização* realizada por Lorena Bianco. Findando esta ação com a conceituação da noção de *Performer invasora*.

No *Concluir* revisitamos as principais questões levantadas por esta pesquisa e as possibilidades de aplicação da produção de conhecimento realizada, em processos criativos, projetos culturais, projetos sociais, na sala de aula, ou ainda, em outras pesquisas acadêmicas, entendendo que as performances desenvolvidas durante a pesquisa buscam um ideal de contracultura característico da linguagem, que se coloca na possibilidade de *desalienação*, tanto do público quanto dos performers, submergindo questionamentos embasados nas esferas *micropolíticas* da criação artística e do debate social. Em outras palavras, o que buscamos com cada uma das performances desenvolvidas é debater questões históricas, levando em consideração nosso contexto social e existencial no presente. Falar de si através do outro. Falar do outro através de si. Para que possamos de fato realizar um exercício memorial no presente trabalho, entendendo *a memória como indutora de performances de rua*.

## 1. PRIMEIRA AÇÃO: PLANEJAR

*Planejar* é um verbo potente quando falamos sobre processo criativo. Sua potência está tanto no sentido de pensar o “como acontecerá?”, quanto de fazer um “plano”, que no caso desta pesquisa, inicialmente, está na esfera da imaginação e da subjetividade, as quais me apresentaram com pistas primordiais sobre os caminhos a seguir no desenvolvimento desta escrita, já que pesquisei uma linguagem artística que tal como as outras linguagens também tem seu processo de criação em uma esfera subjetiva, antes de encontrar seu lugar físico, seja este um objeto, uma ação coletiva, ou o corpo dos performers.

Criar um plano é o que tenho feito desde o momento em que percebi que a performatividade<sup>2</sup> era um fator presente em minhas produções teatrais. E esse plano não envolve apenas os meus desejos ou objetivos, mas unem-se aos de outros artistas que trabalham no *Zecas Coletivo de Teatro*<sup>3</sup>, coletivo do qual sou integrante. É importante ressaltar que em meu trabalho enquanto diretor, encenador e/ou colaborador deste coletivo tenho três planos de criação instituídos. O primeiro se refere ao processo colaborativo como base de trabalho e produção das obras cênicas que desenvolvo no coletivo. O segundo é o caráter experimental dos processos de criação, partindo da necessidade de irmos além dos limites que nos são estabelecidos como viáveis na criação artística. E o terceiro é a dimensão social e política de nossas obras artísticas, que em sua maioria colocam-se no campo das artes engajadas na problematização das relações entre as classes sociais e “os modos de existência” (ROLNIK, 2018, p.118), com ênfase nas lutas contra: o racismo, as violências e as discriminações de gênero e de sexualidade.

Esse primeiro plano exposto não parte apenas de um desejo de intervir na realidade do outro, mas, principalmente, da necessidade de sermos ouvidos, dado que os integrantes deste coletivo são, em sua maioria, negros, mulheres e/ou integrantes da comunidade LGBTQIA+. E esses traços identitários, quando analisados em perspectivas sociais, nos colocam, instantaneamente, na condição de opositores ao sistema colonial-patriarcal-heterossexual-cristão-branco da sociedade brasileira. Mesmo que alguns integrantes do coletivo tenham mais privilégios em relação a outros, esse trabalho não se instala no desejo de medir quem é mais oprimido, ou quem tem mais privilégios, prática que costumam chamar, coloquialmente,

---

<sup>2</sup> Sobre este conceito ler as páginas 27 e 28 do presente trabalho.

<sup>3</sup> O Zecas Coletivo de Teatro foi fundado em 2015 por integrantes do (Projeto de Extensão Novos Encenadores) Grupo de Teatro Universitário da Universidade Federal do Pará (GTU) que faziam parte da equipe técnica e elenco do espetáculo “Zeca de Uma cesta Só” (GTU – 2014). Desde então se dedicam à produção e criação de obras cênicas que abordem temáticas que permeiam as esferas macro políticas e micropolíticas referentes a sociedade brasileira.

de “hierarquização de opressões”<sup>4</sup> (RIBEIRO, 2019, p.71), mas, na necessidade de conquistar o respeito para com as nossas diferenças, entendendo o lugar onde cada um dos integrantes reside em aspectos territoriais, sociais e identitários.

Esses planos de produção e criação que aplico no Zecas Coletivo de Teatro se materializam, também, nas obras da *Trilogia Secular*, projeto criado, em 2017, sob o nome de *Trilogia moderna*<sup>5</sup>, que visa a criação de obras cênicas que tematizem o passado, o presente e o futuro, através de acontecimentos históricos do século XIX e XX, e as aspirações ou “previsões” para o restante do século XXI, operando em suas temáticas a inventividade que a produção artística nos possibilita.

Na *Trilogia Secular* o nosso caminho é traçado tal como fazemos todos os dias de nossas vidas de artistas cênicos: saímos de nossas casas (*1800 - o grito da família morta* habitou um casarão histórico), fazemos nosso caminho pelas ruas (*1900 - o ranger da liberdade* transita pelas ruas da cidade), para podermos então chegar ao Teatro (*2000 - o lugar de conexões*, conectará os lugares físicos e virtuais amazônicos e será desenvolvido para as mídias digitais).

Em minhas pesquisas referentes à criação das obras cênicas da *Trilogia Secular* enfatizo não apenas os acontecimentos que envolvem as obras em si, mas, principalmente, *os Dispositivos de Criação*<sup>6</sup> desenvolvidos durante o processo de construção de cada obra, levando em consideração: (I) o contexto histórico do século trabalhado; (II) a linguagem artística que norteia o processo de criação da obra; (III) o lugar onde a obra foi desenvolvida como determinante de sentido. Assim, quando finalizarmos as três obras deste projeto, teremos o esboço inicial de dispositivos de criação que poderão nortear pesquisadores e artistas que tenham como objetivo de seu trabalho a rememoração de questões do passado, utilizando dos estudos da memória em processos criativos nas artes cênicas.

Nos dois processos criativos já executados *1800 – o grito da família morta*, e *1900 – o ranger da liberdade*, exploramos dois espaços de criação diferentes. O primeiro foi a casa, como um espaço de habitação da obra cênica, na pesquisa sobre o Ato performativo *1800 – o*

---

<sup>4</sup> Sobre esta questão ver página 78 do presente trabalho.

<sup>5</sup> Trocamos o nome do projeto de *Trilogia Moderna* para *Trilogia Secular* por percebermos que o conceito de “moderno” estava mais ligado às linguagens artísticas utilizadas, do que com o conteúdo das obras produzidas, pois, segundo Le Goff: “o termo *moderno* assinala a tomada de consciência de uma ruptura com o passado” (LE GOFF, 2013, p.172) e em nossa trilogia, nossas obras se instalam no caminho oposto, que seria relacionar o passado e o presente a partir da contemporaneidade da arte, nesse sentido “O moderno é exaltado através do antigo” (LE GOFF, 2013, p. 176).

<sup>6</sup> Os agenciamentos conceituais realizados para induzir e nortear a criação cênica. Sobre esta questão ver páginas 74 e 77 do presente trabalho.

*grito da família morta*<sup>7</sup>, a qual foi documentada no trabalho de conclusão de curso da Licenciatura em Teatro apresentado à Universidade Federal Do Pará sob o título: *1800 – o grito da família morta: a poética pessoal na encenação de um teatro performativo* (SANTOS JUNIOR, 2018) orientado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Karine Jansen<sup>8</sup>. Nessa monografia, descrevi as facetas do trabalho do *encenador-performer* a partir da *poética pessoal* dos atuantes, agenciadas na criação do ato performativo *1800 – o grito da família morta*, junto a apontamentos sobre o *processo colaborativo* e o *teatro de grupo* no contexto do Zecas Coletivo de Teatro, em Belém do Pará. Agenciando, assim, um dispositivo de criação que norteia a utilização da poética pessoal na encenação de espetáculos de teatro performativo.

Foi a partir dessa pesquisa que comecei a pensar cada vez mais sobre o trabalho que realizo na linha tênue entre o teatro e a performance, e sobre as possibilidades de criação das demais obras cênicas da trilogia. Além destas questões, outro fator foi determinante para as escolhas referentes à segunda obra. No ano de 2016, alugamos um casarão no centro histórico de Belém, que chamamos de Centro Cultural Casa Da Zeca, que foi a sede do Zecas Coletivo de Teatro até o final de 2017, e abrigou as experimentações e apresentações do ato performativo *1800 – o grito da família morta*, e produções de outros grupos da cidade. Porém, pela falta de recursos financeiros para mantê-lo, entregamos o casarão, e ficamos sem um lugar para produzir nossas obras. O que me fez “optar”, para a segunda obra da trilogia, por outro espaço de criação: a rua. Entendendo que, enquanto coletivo, estávamos literalmente na rua.

No presente trabalho descrevo o segundo trecho do trajeto poético proposto na Trilogia Secular, *1900 – o ranger da liberdade: a memória como indutora de performances de rua*, que tematiza alguns acontecimentos do século XX, em detrimento da contemporaneidade da arte, entendendo que, se “a memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente” (NORA, 1993, p. 09), podemos revisitar os acontecimentos históricos dos séculos passados, utilizando conceitos, linguagens artísticas e concepções estéticas do presente, na criação das obras cênicas desta trilogia. O que me possibilita explorar linguagens artísticas diferentes em cada uma das obras criadas, com o intuito de estabelecer relações entre os estudos da memória e os estudos dos processos de criação em artes cênicas.

Partindo de tais questões, adentraremos cada vez mais no processo de criação das performances realizadas na presente pesquisa, pois explicarei o sentido de cada palavra e

---

<sup>7</sup> Vídeo do Ato performativo 1800 - O grito da família morta (2017). Disponível em:

[https://youtu.be/gG76mHnXn\\_4](https://youtu.be/gG76mHnXn_4)

<sup>8</sup> Dr.<sup>a</sup> em artes Cênicas (UFBA), atua como professora na Licenciatura em Teatro e no Curso Técnico em Teatro da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

conceito utilizado no seu título, a fim de evidenciar os antecedentes do processo criativo e os agenciamentos teórico-metodológicos referentes ao desenvolvimento da escrita deste memorial dissertativo.

O século XX, 1900<sup>9</sup>, é o contexto histórico, a delimitação temporal da pesquisa, a inspiração estética, o fator determinante para a escolha dos acontecimentos históricos trabalhados durante o processo criativo, e o agente de verossimilhança entre as performances desenvolvidas. Escolher um século inteiro como contexto histórico de uma pesquisa seria megalomaniaco se não se tratasse de uma pesquisa em artes, visto que, suponho, seja humanamente impossível narrar todos os acontecimentos do século XX, seja em uma dissertação, ou em uma performance. Porém, consigo utilizar de um século no título de cada uma das obras da *Trilogia Secular*, por enxergar os três séculos escolhidos, não como um manual a ser reproduzido integralmente, mas, como um grande baú de acontecimentos históricos, possibilidades e pontos de vista, que podem ser escolhidas, ou não, pelos performers que trabalharam neste processo criativo, como material indutor de suas obras.

Ao realizar esta pesquisa prático-teórica em artes entendo a criação de uma obra cênica como um processo de abstração do espaço-tempo, seja em um espetáculo, uma coreografia, ou como em nosso caso, em performances cênicas. Para isso, desenvolvemos um *dispositivo de criação* que nos possibilitou afunilar e realizar os agenciamentos necessários para encontrar, dentre tantos acontecimentos históricos do século XX, os que são importantes de serem tematizados no presente, tendo como referencial para as escolhas os traços identitários dos performers que participam da presente pesquisa, aliados aos seus desejos enquanto artistas, e seus *lugares de fala*<sup>10</sup>.

É importante ressaltar que nosso objetivo não é criar um “manual” a ser seguido na criação de performances de rua embasadas em conceitos dos estudos da história e da memória em questão, mas, evidenciar as possibilidades metodológicas, agenciamentos conceituais, e concepções estéticas, específicas deste processo criativo, entendendo que as pesquisas em artes que narram o “percurso da criação [...] são, na verdade, instrumentos que permitem a ativação da complexidade do processo. Não guardam verdades absolutas, pretendem, porém, ampliar as possibilidades de discussão sobre processo criativo” (SALLES, 2011, p. 30).

---

<sup>9</sup> Os anos de “1800, 1900 e 2000” são utilizados como referências ao século XIX, XX, XXI respectivamente, como um a escolha poética para o título de cada obra cênica desta trilogia.

<sup>10</sup> A partir de RIBEIRO (2019), entendemos que: seria a compreensão do lugar de onde se fala, levando em consideração os traços identitários do emissor, escritor, comunicador, cidadão etc., não apenas no viés das personalidades, mas principalmente em perspectivas sociais.

Utilizar o século XX como delimitação temporal desta pesquisa estabelece também a *verossimilhança*<sup>11</sup> entre todas as performances realizadas, não apenas esteticamente, mas principalmente nas discursões levantadas por cada performer, já que mesmo sendo situações diferentes, todas partem de um determinante em comum, o qual dispara questões fundamentais, tanto para o desenvolvimento da pesquisa, quanto para as performances.

O **ranger** e a **liberdade** presentes no título aludem aos acontecimentos históricos do século XX que sejam pautados em atos de opressão para com classes e indivíduos subalternizados, e, ainda, na necessidade de refletir sobre tais acontecimentos. Nessa perspectiva, ao selecionarmos os acontecimentos históricos do século XX, que serviram de indução principal no processo de criação das performances, levamos este critério em consideração.

O ranger, é utilizado ao falarmos do lugar que os integrantes do Zecas Coletivo de Teatro inicialmente habitavam neste processo criativo: o *entre*<sup>12</sup>. Porque sendo um Coletivo de Teatro que se aventura nas práticas performativas e na própria performance como linguagem, em alguns momentos do processo criativo foi preciso que entendêssemos os limites, as ambivalências e as fricções que existem entre o teatro e a performance. Tal entendimento criou fissuras que reverberaram como rangidos estridentes no desenvolvimento desta pesquisa.

A liberdade, também, se instaura no desejo de debater sobre estigmas e opressões vividos por indivíduos subalternizados no passado e no presente. Como somos artistas cênicos, buscamos fazê-lo com nossa arte, mesmo que em esferas micropolíticas, entendendo que nas obras criadas nesta pesquisa agenciamos conceitos e práticas que visam o desenvolvimento de dispositivos de criação que possibilitem ações artísticas desalienantes.

Já a **memória** e a história são tematizadas em três perspectivas: (I) como material base para a criação das performances; (II) os estudos da memória como campo do conhecimento a ser explorado; (III) a descrição da realização das performances e a teorização feita a partir dos arquivos produzidos durante o processo criativo (textos, fotos e vídeos).

A primeira perspectiva se instala no campo da experimentação cênica proposta nas obras da Trilogia Secular, tendo como exemplo a primeira obra criada, *1800 – o grito da*

---

<sup>11</sup> Segundo PAVIS (1996, p. 428) é “inventar uma fabula e motivações que produzirão o efeito e a ilusão da verdade”.

<sup>12</sup> A partir de Bonfitto (2017), entendo estar *entre* linguagens cênicas não como um lugar de dúvidas ou indefinições, mas como a própria condição do corpo vivo que se relaciona com sua expressividade em um processo de descobertas contínuo.

*família morta*, em que trabalhamos com o conceito de *poética pessoal*<sup>13</sup>, explorando também a *dramaturgia pessoal*<sup>14</sup> de cada atuante, práticas que podem ser classificadas, dentro dos estudos da memória, como um trabalho que explora a *memória individual*.

No processo criativo aqui descrito partimos do mesmo princípio, mas utilizando de outra perspectiva de memória, já que os acontecimentos históricos que foram trabalhados como base do conjunto de performances *1900 – o ranger da liberdade* são de indivíduos de classes ou movimentos subalternos, que viveram e/ou aconteceram no século XX, instalando-se no campo de estudos sobre a memória social e cultural.

A segunda perspectiva de memória abordada está ligada à necessidade que tivemos durante o processo criativo de nos aprofundarmos nos estudos da memória como área do conhecimento, para que encontrássemos caminhos a serem seguidos no desenvolvimento de cada performance. Este processo será narrado com mais detalhes no segundo tópico desta *Primeira Ação* do memorial dissertativo, mas, de início, adianto que a pesquisa sobre tais estudos, na perspectiva social e cultural, por meio do aprofundamento nas teorias e práticas de autores como Pierre Nora, Jaques Le Goff, Joel Candau, entre outros, embasam esta pesquisa, mas, além disso, geraram questões importantes que foram tematizadas nas performances cênicas.

A terceira perspectiva de memória que abordaremos no presente trabalho está nos *lugares de memória*, os quais, segundo Pierre Nora (1993, p.13), “nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, é preciso criar arquivos, é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais”. Nesse sentido, ao criarmos performances a partir de acontecimentos históricos do século XX, mesmo que as entendamos como ações efêmeras, podemos destacar os lugares de memória que elas estabelecem na cidade por serem “operações não naturais”, a partir do compartilhamento memorial entre os performers e os transeuntes.

Outra questão preliminar importante sobre as perspectivas de memória está na utilização dos arquivos produzidos durante o processo criativo das performances – fotos, links dos vídeos das performances, e textos – no corpo deste memorial dissertativo, em razão de descrevermos os acontecimentos deste processo criativo utilizando de documentos que o comprovem, logo, também estamos realizando uma pesquisa dentro dos estudos da memória. Essa ação se dá por partimos da perspectiva de Sonia Rangel (2015, p. 22) sobre pesquisa,

---

<sup>13</sup> As maneiras de criar pautadas na personalidade de cada artista em relação aos seus processos de criação.

<sup>14</sup> A história de vida de cada atuante utilizada como conteúdo/indução da obra cênica. (LIMA, 2004).

descrição e análise em/de processos criativos, evidenciando que nesse domínio “a realização da obra artística deverá então fazer parte construtiva do corpo da pesquisa e não apenas ser considerada como um anexo ou apêndice a ela”. Ao nos apropriarmos desta perspectiva, ocasionamos a *transparência* do processo criativo que se articula com a teorização sobre suas ações.

Partamos agora para a descrição do sentido de outra palavra que constitui o título da pesquisa: **indutora**, que se refere principalmente à primeira perspectiva de memória que abordaremos no presente trabalho, visando que a memória se aloca como a ação de colocar lado-a-lado os acontecimentos históricos do século XX e os traços identitários dos performers, no desenvolvimento do processo criativo.

Outra questão referente à palavra indutora é o meu papel dentro da pesquisa, porque além de artista-pesquisador, também me coloco no processo criativo como um *colaborador* que propõe objetos, questionamentos, exercícios, experimentações e conceituações, disponibilizando os materiais que cada performer necessita para criação de sua obra, sendo estes físicos ou inconscientes, através do *método de instigação* trabalhado.

Não me intitulo como diretor, ou encenador, por perceber que neste processo criativo, realizo apenas uma parcela do trabalho que estes dois profissionais realizariam na criação de uma obra cênica. Nesse sentido, me nomear como um *colaborador* revela a faceta principal do meu trabalho: ajudar os performers a estabelecerem um ambiente favorável - seja este simbólico, material, ou psicofísico - para que as performances aconteçam. Assim, não dirijo suas ações, ou organizo uma narrativa cênica linear em seus trabalhos, mas, através do *método de instigação* facilito o desenvolvimento de suas performances.

Outro fator que me faz pensar sobre o papel do colaborador é a perspectiva de **Performance** que abordaremos. Diferentemente da abordagem que realizamos na primeira obra da *Trilogia Secular*, no presente trabalho, não nos limitaremos a pensá-la apenas “como ferramenta teórica de conceituação do fenômeno teatral” (FÉRAL, 2015, p. 113), mas também, como uma *linguagem cênica* que possui especificidades, e um processo criativo complexo em suas camadas conceituais, simbólicas e estéticas, entendendo que “em performance a figura do artista não é o instrumento da arte, é a própria arte, se a vemos como uma função do espaço e do tempo” (COHEN, 2013, p. 16), em nosso caso, com a experiência da **rua** como espaço para andarilhar, expor, ou invadir, sendo estas ações determinantes do sentido das performances, conseguimos estabelecer definições e

significados diversos para este espaço, transformando-o em lugares compostos pelo ranger dos corpos dos performers e das relações entre a obra artística e os *transeuntes*.

Entendemos o público como *transeuntes*, atentando que ao interrompermos o fluxo da cidade com nossas performances, também, criamos múltiplos sentidos e relações entre a obra e o público, que nomeamos em nossa pesquisa como: *transeunte-público*, *público-transeunte* e *transeunte-performer*. Supomos, que cada uma destas categorias se relaciona com a performance de rua em uma perspectiva diferente, as quais, serão exemplificadas na *Primeira Ação* deste memorial dissertativo.

### **1.1. Corpos que rangem entre o teatro e a performance.**

Neste primeiro tópico discutimos sobre as potências e as vulnerabilidades de estar entre linguagens cênicas no início do processo criativo, descrevendo os momentos em que nos encontramos confusos em relação aos limites entre o teatro e a performance cênica, e de nosso entendimento sobre a condição de sermos artistas que habitavam o *entre*, na perspectiva de Matteo Bonfitto (2013), quando disserta sobre suas práticas como *ator-performer*; e Josette Féral (2015) ao evidenciar as possibilidades de experimentação *além dos limites* da prática teatral na contemporaneidade.

Em síntese, para Bonfitto (2013), estar entre linguagens cênicas é entender o *entre* não como um lugar de dúvidas ou indefinições, mas como a própria condição do corpo vivo que se relaciona com sua expressividade em um processo contínuo, ou seja, problematizando a dualidade de fazer teatro ou performance não como fator de delimitação dos limites entre as linguagens, mas, entendendo o *entre* como um lugar híbrido formado pelas ambivalências presentes nas relações entre as linguagens artísticas na contemporaneidade. Tal como Féral (2015), que expõe as relações entre o teatro e a performance como um lugar de expansão das possibilidades das práticas e teorias do teatro, propondo que seria mais justo renomear o teatro *pós-dramático*, conceituado por Hans-Thies Lehmann de *teatro performativo*, pois as noções de performance e performatividade são seus princípios fundamentais.

Exploramos essas ambivalências em nossa escrita por percebermos que os corpos que rangem entre o teatro e a performance são de atores de teatro que, em sua maioria, tiveram seu primeiro contato com a performance – explorando suas especificidades como linguagem – durante o processo criativo aqui descrito, dado que, enquanto artistas cênicos, mesmo que nossa formação seja em teatro, nos colocamos a explorar outros territórios expressivos em nossos trabalhos, por objetivarmos não a definição do que é teatro ou o que é performance em

cada ação que desenvolvemos, mas, entendermos quais os rangidos produzidos por nossos corpos ao habitamos essa zona de encontro.

É importante evidenciar que, para Renato Cohen (2013), “a performance se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade” (COHEN, 2013, p. 30). Nesse âmbito, a performance como uma linguagem híbrida se instaura em um lugar que está entre as demais linguagens artísticas, borrando-se e convergindo com elas. Assim, expande-se o campo de análise de um processo criativo em performance, uma vez que, na nossa perspectiva cênica, o destaque está para a corporeidade dos performers, entretanto, analisaremos da mesma forma os aspectos visuais, materiais, sonoros e relacionais das obras, para a completude da descrição aqui proposta.

Esses empasses e ao mesmo tempo ambivalências entre as duas linguagens artísticas se instalaram em um campo estrutural do processo criativo e aconteceram nos primeiros momentos desta pesquisa, por sermos um coletivo de teatro, e a maioria dos artistas que participaram do projeto não terem contato com a linguagem da performance, e mesmo que tenhamos nos colocado a refletir sobre o *teatro performativo* na obra anterior (1800 – o grito da família morta), explorando a performatividade da linguagem teatral, nessa segunda obra nosso objetivo principal era que realizássemos performances, entendendo suas especificidades enquanto linguagem. Logo, é importante destacar que na perspectivada de Josette Féral (2015):

O ato performativo se inscreveria assim contra a teatralidade que cria sistemas de sentido e que remete à memória. Lá onde a teatralidade está mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção, à ilusão cênica que a distancia do real, a performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – (visuais ou verbais: as do *performer*, do texto, das imagens ou das coisas). Ela o faz dialogar em conjunto, complementarem-se e se contradizerem ao mesmo tempo (FÉRAL, 2015, p. 127).

Segundo a autora, a performatividade se instaura nas múltiplas formas do discurso, colocando-se “contra a teatralidade” não como um juízo de valor, mas entendendo que em seu cerne estão os aspectos lúdicos do discurso, ao invés das noções de drama e ficção. O que está em evidência são as contradições entre o teatro e a performance quando analisamos suas especificidades como linguagens cênicas, porquanto esse distanciamento da linguagem teatral não se refere à desvalorização do teatro, e sim à necessidade de ampliar as possibilidades, ou como a autora coloca “ir além dos limites” existentes entre os campos teóricos e práticos do teatro na contemporaneidade.

Segundo Féral (2015), a Performatividade do teatro se coloca no “valor de risco” (p.122), podendo ou não atingir os objetivos almejados pelo artista, em razão de que essas obras “não são verdadeiras, nem falsas. Elas simplesmente sobrevivem” (p. 120), visando “desconstruir a realidade, os signos e a linguagem” (Idem) teatral a partir da pluralidade de práticas que tem em seu cerne a “execução de uma ação” (FÉRAL, 2015, p. 118) que se sobrepõe a necessidade de racionalização do ato cênico.

A performatividade se instala na linguagem teatral como campo prático, analítico e teórico, dado que se localiza tanto no domínio das *teorias analíticas* que “partem amiúde da observação e da representação. Elas têm por objetivo compreender melhor o espetáculo e produzir noções, conceitos, estruturas, sinais que permitam capturar a edificação do sentido sobre a cena e a natureza das trocas que aí se produzem” (FERRAL, 1995, p. 02), quanto das *teorias da produção*, que visam “compreender o fenômeno teatral como processo e não como produto. Elas procuram dar ferramentas ou métodos para que o praticante desenvolva sua arte. Elas visam à habilidade” (Idem). No presente trabalho, transitamos dentre as duas áreas de teorização destacadas pela autora, pois, no primeiro momento da escrita nos debruçamos sobre o processo criativo do conjunto de performances *1900 – o ranger da liberdade*, entendendo os dispositivos de criação que ativamos neste processo, enquanto a partir da *Terceira Ação* nos colocaremos a descrever e analisar cada performance realizada.

Ainda sobre as noções de performatividade, Patrice Pavis (2017) salienta que nos anos de 1960 e 1970 houve uma “virada performativa [...] tanto nas ciências humanas quanto nas novas experiências teatrais, com o aparecimento da *performance*” (PAVIS, 2017, p. 230). Nas ciências humanas, partindo dos estudos de “John Langshaw Austin e de seu livro *How to do things with words?*” (Idem) sobre os enunciados performativos em linguística. Já nas práticas teatrais nos estudos realizados por diversos pesquisadores e artistas cênicos.

Atualmente, a performatividade amplia seus domínios ao instalar-se, também, na dimensão cotidiana da ação, onde “nós performamos sempre alguma coisa” (PAVIS, 2017, p. 233), porque a performatividade torna-se sinônimo de “pôr em prática” ou de “uma situação de enunciação aqui e agora” (Idem), porque “o importante é avaliar a cada vez este oximoro que reagrupa teatro e performance” (Idem, p. 235), tal como, as relações entre a arte e o cotidiano.

Segundo Féral (2015) para o desenvolvimento de teorias do teatro - e amplo pensando as teorias das artes cênicas na contemporaneidade - é de extrema importância “esforçar-se para que essas visões não sejam cortadas da própria prática e que se debrucem sobre o ato

mesmo de criação de uma obra” (p. 15), entendendo que “o pesquisador não está mais em busca de modelos para aplicar, de grades de análise que permitam decodificar sistemas diferentes. Ele não procura mais estruturas fundamentais. Ele desconstrói a obra” (idem, p. 20). E essa desconstrução pode ser evidenciada na investigação e análise do próprio processo criativo da obra cênica como movimento fundante do ato teórico. Ainda sobre o assunto, segundo Richard Schechner (2006):

“Realizar performance” também pode ser entendida em relação a: sendo; fazendo; mostrar fazendo; e explicar “mostrar fazendo”.

“Sendo” é a existência por ela mesma. “Fazendo” é a atividade de todos que existem, dos quarks até seres conscientes e cordas supergalácticas. “Mostrar fazendo” é desempenhar: apontar, sobrelinhar, e exibir fazendo. “Explicar mostrar fazendo” são os estudos performáticos (SCHECHNER, 2006, p. 29).

Se levarmos em consideração as quatro maneiras de realizar performance, descritas por Schechner, no presente trabalho estamos no domínio do “explicar mostrar fazendo”, por realizarmos uma pesquisa embasada em conceitos dos estudos da performance, memórias, e artes cênicas de rua, desenvolvendo uma escrita memorial-dissertativa em que descrevemos um processo criativo em performance cênica, a fim de realizar agenciamentos prático-teóricos, entendendo, assim, “o mundo da performance e o mundo enquanto performance” (SCHECHNER, 2006, p. 29).

Ao habitar o *entre* no início do processo criativo, igualmente, começamos a entender aonde precisávamos chegar para realizarmos performances, ao invés de espetáculos teatrais. Um desses entendimentos é que uma das características da performance, como linguagem cênica, se a compararmos à linguagem teatral, é o rompimento do sentido dramático, ao “evidenciar que a palavra “texto” deve ser entendida no seu sentido semiológico, isto é, como um conjunto de signos que podem ser simbólicos (verbais), icônicos (imagéticos) ou mesmo indiciais” (COHEN, 2013, p. 29). Logo, projetamos as ações e os materiais das performances, entendendo que “ao contrário do que acontece na tradição teatral, o *performer* é o artista, quase nunca uma personagem, como acontece com os atores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa nos moldes tradicionais” (GOLDBARG, 2007, p. 09). Nesse caso, precisávamos projetar *ações* ao invés de cenas, criar *agenciamentos* ao invés de textos dramáticos, e pensar mais como *performers* do que como atores.

Sabendo que estamos no campo das linguagens cênicas, ressalto que no presente processo criativo, agenciamos as ambivalências do *entre* para a criação de obras que têm características próprias da linguagem da performance, se as comparamos ao teatro. Essa

distinção é exposta em nossa escrita por objetivarmos o desenvolvimento de performances de rua. Nesse sentido, ao falarmos de “ação” em performance, partimos da perspectiva de Patrice Pavis (1996):

são ações literais, reais, muitas vezes violentas, rituais e catárticas: elas dizem respeito à pessoa do ator e recusam a simulação da mimese teatral. As ações, ao recusarem a teatralidade e o signo, estão em busca de um modelo ritual da ação eficaz, da intensidade (LYOTARD, 1973), visando extrair do corpo do performer, e depois, do espectador, um campo de energias e de intensidade, uma vibração e um abalo físicos (PAVIS, 1996, p. 06).

Neste quadro a ação do performer é viver o *momento presente* do ato cênico, e mesmo que em algumas situações ele decida se colocar como um personagem, ou realizar ações arquetípicas que levem o observador a ver um personagem, o cerne do acontecimento está no performer como indivíduo que age, e estas ações são ambivalentes por natureza, porque o performer pode dançar, cantar, representar, pintar, posar, esculpir, fotografar, falar, recitar, etc., que, mesmo assim, o que está em evidência na ação não é a técnica da dança, ou a construção da personagem em si, mas a performatividade da ação, ou seja, *o estado de presença do performer em cena*.

Este estado de presença se coloca na compreensão de que “o objetivo do performer não é absolutamente o de construir ali signos cujo sentido é definido de uma vez por todas, mas de instalar a ambiguidade das significações, o deslocamento dos códigos, o deslizamento de sentido” (FÉRAL, 2015, p. 125). Ao operar esses deslocamentos, o performer se coloca como um corpo que ressoa seus rangidos oriundos do atrito entre a performance e as demais linguagens artísticas, em direção ao público, ou como chamaremos no presente trabalho, aos *transeuntes-público, público-transeuntes e transeuntes-performers*.

Como artista-pesquisador que esteve à frente das ações do processo criativo, essa contextualização sobre os limites e as ambivalências entre as linguagens do teatro e da performance, e, ainda, de como começamos a nos estabelecer no campo dos estudos da performance, também, me ajudou a desenvolver o *plano de trabalho* para o conjunto de performances *1900 – o ranger da liberdade*, que se consistiu em oito momentos.

Tabela 01 – Plano de Trabalho.

<b>PLANO DE TRABALHO</b>		
<b>ATIVIDADE</b>	<b>DESCRIÇÃO</b>	<b>METAS</b>
<b>Estudos da performance</b>	Primeiro momento do processo criativo. Realizamos as diferenciações entre o teatro e a performance e as especificidades da performance como linguagem junto aos demais performers do projeto.	Estabelecer o entendimento do grupo sobre a perspectiva de performance que abordaremos, e compreender os limites, fricções e ambivalências entre o teatro e a performance.
<b>Estudos da memória</b>	Segundo momento do processo criativo. Exploramos os autores e práticas de pesquisa histórica, as diferenças entre história e memória, e as noções de memória e identidade, junto aos demais performers do projeto.	Compreender as especificidades dos estudos da memória e as diferenciações entre histórias e memória, para que pudessemos escolher os acontecimentos históricos do século XX, além de entendermos as relações entre memória e identidade em perspectivas sociais.
<b>Perspectivas de “Rua”</b>	Terceiro momento do processo criativo. Exploramos os autores que tematizavam as artes cênicas de rua, tal como as potências do espaço urbano em processos criativos e comunicacionais.	Delimitar as perspectivas e princípios das ações que realizamos na rua, a fim de entender as especificidades da performance em espaços urbanos, e como estes espaços poderiam ser utilizados como potencializadores da ação cênica.
<b>Período de Desarmamento</b>	Quarto momento do processo criativo. Aconteceu concomitantemente ao terceiro momento do processo criativo, onde realizamos exercícios de relaxamento e preparação para o performer de rua.	Desarmar cada performer de suas amarras sociais em relação ao espaço da rua, com o objetivo de proporcionar um <i>ambiente favorável</i> para a realização das performances.
<b>Escolha dos acontecimentos históricos do século XX</b>	Quinto momento do processo criativo. A partir do entendimento de seu <i>lugar de fala</i> cada performer escolheu os acontecimentos históricos do século XX que fossem <i>representativos</i> para si a partir de seus traços identitários em perspectivas sociais.	Escolher os acontecimentos históricos que seriam trabalhadas pelos performers, explorando conceitos que se baseiam na noção de identidade.
<b>Abstração das memórias</b>	Sexto momento do processo criativo. Estudamos cada acontecimento histórico escolhido pelos performers afim de decuplar seus contextos, pensar em possibilidades estéticas, e em ações que expusessem suas cargas históricas.	Abstrair os acontecimentos históricos escolhidos pelos performers a fim de transfigurá-los em ações e materiais a serem usados nas performances.
<b>Conceituação</b>	Sétimo momento do processo criativo. Partindo dos princípios da arte conceitual, começamos a criar a parte material das performances, realizar agenciamentos estéticos e organizar simbolismos que nos ajudassem a roteirizar nossos pensamentos e ações.	Organizar, entender e nomear as performances desenvolvidas, atribuindo sentido a sua realização a partir de seus contextos de criação e execução.
<b>Ruar</b>	Realização das performances de rua.	Realizar as performances de rua.

Nas próximas sessões e tópicos da presente escrita, cada parte desse plano de trabalho será descrita e analisada com maior detalhamento.

O plano de trabalho desenvolvido no decorrer do processo criativo nos ajudou a: criar o conjunto de performances *1900 – o ranger da liberdade*; organizar as seções deste memorial dissertativo tal como as etapas do processo criativo; e entender que o processo criativo nos revela durante sua execução os caminhos a serem seguidos no desenvolvimento da pesquisa. Portanto, habitar o *entre* no início da pesquisa, e transacionar para a linguagem da performance em seu desenvolvimento, foi um potencializador do processo criativo e das obras criadas.

## 1.2. Performance, história e memória: “como pensar lado a lado o bebê e o ancião?”

*21. Um corpo é uma diferença. Como é diferente de todos os outros corpos – enquanto os espíritos são idênticos – não termina nunca de diferir. Difere até mesmo de si. Como pensar lado a lado o bebê e o ancião? (NANCY, 2012, p. 47).*

A citação que dá nome a esse tópico foi retirada do ensaio “58 indícios sobre o corpo” de Jean Luc Nancy (2012), em que o autor demonstra 58 possibilidades poéticas de utilização e subjetivação do corpo. O texto foi usado em um dos *exercícios de desarmamento* realizados durante o processo criativo aqui descrito. Esse indício de número 21 me provocou inúmeros questionamentos durante o processo criativo, por sintetizar, poeticamente, algumas das questões que alimentam esta pesquisa.

“Como podemos pensar lado a lado o bebê e o ancião?” (NANCY, 2012) é inserido como uma metáfora em nossa escrita, entendendo a performance como um “bebê”, a história como um “ancião” e a memória como a ação de “pensá-los lado a lado”, já que ao realizarmos performances cênicas, entendemos que a subjetivação do corpo nos possibilita uma ação plural e o estabelecimento das multicamadas do ato performativo, o que reforça a utilização deste tópico de Nancy (2012) como metáfora, similarmente, para a escrita sobre as performances, estabelecendo um fluxo entre prática e teoria, subjetivação e objetivação, e inconsciente e consciente.

Quando coloco, metaforicamente, a performance como um bebê, refiro-me a sua instituição enquanto linguagem artística, a partir da virada performativa da década 1960/70, entendendo que os estudos da performance são razoavelmente novos em relação aos estudos sobre a prática teatral, os quais vem se construindo (e desconstruindo) na corrente de pensamento ocidental desde a Grécia antiga. Neste universo não posso afirmar que o ato de “fazer performance” é, historicamente, uma prática nova surgida apenas em 1960, dado que,

segundo RoseLee Goldberg (2007), as práticas vanguardistas que podem ser analisadas enquanto performance, destacam-se os movimentos futuristas e construtivistas russos do início do século XX, entendendo que:

Embora o ano de 1909 assinala o início da performance artística, foi em 1905, o ano do domingo sangrento, que verdadeiramente teve início uma revolução teatral e artística na Rússia. Ou seja, quando a crescente energia dos proletariados que tentavam derrubar o regime czarista levou a um movimento teatral da classe trabalhadora, que logo atrairia a participação de muitos artistas (GOLDBERG, 2007, p. 59).

Para Goldberg (2007), um dos marcos iniciais das performances artísticas está ligado a estes atos performativos de protesto. Os proletariados e os artistas se uniram criando obras que questionassem, tanto o regime vigente na Rússia, quanto as estruturas de criação, produção e desenvolvimento da linguagem teatral. Esses atos de subversão que se apropriaram da linguagem teatral como princípio de militância, segundo a autora “geraram 30 anos de produções surpreendentes” (GOLDBERG, 2007, p. 60), que se pautavam na experimentação da linguagem teatral, seja em espetáculos realizados nas caixas cênicas ou em ações desenvolvidas em espaços urbanos.

Em uma perspectiva equivalente à de Goldberg (2007) sobre esta “pré-história da performance” Jorge Glusberg (2013) evidencia que “uma série de performances que ocorreram em 1921” (p. 20) foram, também, ações precursoras da performance artística, as quais consistiram na “visita de dez dadaístas à igreja de Saint-Julien-le-Pauvre, no centro de Paris, inaugurando uma série de excursões pela cidade” (Idem). Nesse sentido, essas ações que Goldberg e Glusberg chamam hoje de “performances”, nos anos de 1905 e 1921 tinham outra nomenclatura<sup>15</sup>, logo, mesmo que a ação realizada pelos construtivistas, futuristas, dadaístas e demais movimentos que se sucederam até a década de 1960/70 se enquadrem nas características do que hoje nomeamos como *performance*, essa tomada de sentido só se dá por conseguirmos olhar para o passado com os conceitos do presente, nesse caso, os conceitos surgidos a partir da década de 1960/70 com a crescente produção de autores e artistas-pesquisadores que se debruçam sobre os estudos da performance.

Podemos supor que muitas obras artísticas, manifestações culturais, ações cotidianas e condições existenciais, do passado e do presente, podem ser conceituadas “como performance

---

<sup>15</sup> As chamavam de “teatro mal feito”, “horrores em cena”, ou qualquer outra nomenclatura pejorativa que levantasse questões negativas referentes ao teor estético e estrutural das obras.

ou enquanto performance”<sup>16</sup> (SCHECHNER, 2006, p. 02), nos dias de hoje, por nosso olhar analítico, como artistas e pesquisadores que vivem na contemporaneidade, ter em seu arcabouço intelectual as noções propostas pelos estudos da performance em todas as suas esferas de conceituação. Segundo Candau (2013, p. 77), “esse trabalho da memória nunca é puramente individual [...] o sentimento do passado se modifica em função da sociedade”. Ao analisarmos acontecimentos do passado, rememoramo-los a partir de nossos conhecimentos e contextos sociais do presente, em razão de “a oposição passado/presente é essencial na aquisição da consciência do tempo [...] na constatação de que a visão de um mesmo passado muda segundo as épocas e que o historiador está submetido ao tempo em que vive” (LE GOFF, 2013, p. 13). Ainda sobre estas questões, Jaques Le Goff (2013) salienta que:

À relação essencial presente-passado devemos pois acrescentar o horizonte do futuro. Ainda aqui os sentidos são múltiplos. As teologias da história subordinaram-na a um objetivo definido como o seu fim, o seu cumprimento e a sua revelação. Isto é verdadeiro na história cristã, absorvida pela escatologia; mas também o é no materialismo histórico (na sua versão ideológica) que se baseia numa ciência do passado, um desejo de futuro não dependente apenas da fusão duma análise científica da história passada e duma prática revolucionária, esclarecida por essa análise. Uma das tarefas da ciência histórica consiste em introduzir, por outras vias que não a ideologia e respeitando a imprevisibilidade do futuro, o horizonte do futuro na sua reflexão (p. 25).

Partindo deste princípio, pensar o passado não é uma ação dissociada do presente e muito menos do futuro, pois “é legítimo observar que a leitura da história do mundo se articula sobre uma vontade de transformá-lo” (LE GOFF, 2013, p. 11). E, a partir da multiplicidade de possibilidades da narrativa histórica e memorial, respeita-se a imprevisibilidade do futuro, e questões ideológicas referentes ao contexto social em que as ações do passado que são estudadas e analisadas aconteceram. Conseguimos, também, em nosso processo criativo, nos situarmos como indivíduos contemporâneos que se debruçam sobre acontecimentos do passado, visando transformações para o futuro.

Ao supor que nossa visão enquanto artistas contemporâneos está impregnada de conceitos dos estudos da performance e noções performativas, mesmo quando analisamos os acontecimentos históricos do passado, entendemos que nessa ação tentamos “esclarecer o presente; o passado é atingido a partir do presente” (LE GOFF, 2013, p. 14). Logo, os nossos desejos e práticas criativas, enquanto artistas-pesquisadores, nos localizam em um lugar de

---

<sup>16</sup> Segundo Richad Schechner: “algo “é” performance quando os contextos histórico e social, a convenção, o uso, a tradição, dizem que é. Rituais, jogos e peças, e os papéis da vida cotidiana são performances porque a convenção, o contexto, o uso, e a tradição assim dizem” (SCHECHNER, 2006, p.39).

imparcialidade por consideramos, também, a subjetividade, os laços afetivos e delimitações conceituais que permeiam nossas pesquisas e criações.

Le Goff (2013), em uma abordagem filosófica sobre a história, pauta-se na ideia de Paul Ricoeur em que “a história quer ser objetiva e não pode sê-lo. Quer fazer reviver e só pode reconstruir. Ela quer tomar as coisas contemporâneas, mas ao mesmo tempo tem de reconstituir a distância e a profundidade da lonjura histórica” (RICOEUR, 1961, p. 226 apud LE GOFF, 2013, p. 21). Essa “lonjura” também se aloca no desejo romântico de parcialidade, ou seja, no sentido fantasioso da ação de ser parcial, dado que, se olhamos para o passado a partir de nossas experiências do presente, (tal como podemos criar obras artísticas a partir de inquietações e dispositivos baseados em condições existenciais, sociais, culturais, conceituais, e/ou estéticas de nossas personalidades) nosso olhar não estaria impregnado das nossas perspectivas sobre o mundo, e, concomitantemente, limitadas aos nossos conhecimentos individuais enquanto artistas e/ou pesquisadores ao criarmos e analisarmos nossas obras e os próprios acontecimentos e personalidades históricas? Sobre esta questão Candau (2013) expõe que a história:

pode ser parcial e responder aos objetivos identitários. Na prática, em suas motivações, seus objetivos e, por vezes, seus métodos, ela toma por empréstimo alguns traços da memória, mesmo que trabalhe constantemente para dela se proteger. A história é, por essa razão, a “filha da memória” (CANDAU, 2013, p. 133).

Nesse ângulo exposto por Candau (2013), seria possível ser parcial quando realizamos uma pesquisa histórica, porquanto no domínio das identidades e personalidades, a história se afasta e ao mesmo tempo busca se apropriar de “alguns traços da memória” (p.133) para compor suas narrativas. No entanto, mesmo nessa tentativa de afastamento, a história continua sendo “filha da memória”, uma vez que é a memória que detém os materiais brutos que a história transforma em seus conteúdos, por isso “pensar lado a lado o bebê e o ancião” será possível se levarmos em consideração as relações entre o passado, o presente e o futuro analisadas a partir das dualidades e ambivalências existentes entre a história e a memória.

É importante perceber que a dimensão dos questionamentos levantados pela ação de criar uma obra artística nos situa numa área de transdisciplinaridade, a qual ultrapassa os limites dos estudos dos processos criativos em artes cênicas, e se aloca em um lugar de curiosidade que nos põe debruçados em estudos sobre questões de outras áreas do conhecimento que enriqueçam e potencializem nossas criações. Diante disso é importante evidenciar, que na presente escrita, refiro-me à história metaforicamente como um “ancião”, a

partir da perspectiva exposta por Aleida Assmann (2011), sobre os espaços da recordação e transformações da memória cultural, entendendo que a:

“História” (no sentido de “historiografia crítica”) é um produto de um processo cultural de diferenciação. Desenvolveu-se por meio da emancipação da “memória” (no sentido de “tradição normativa”). Essa diferenciação na “economia doméstica do saber da sociedade” (Thomas Luckmann), no entanto, não leva necessariamente, como se temia, à dissolução (etimologicamente falando: à “cisão”) das memórias vivas de grupos específicos (ASSMANN, 2011, p. 155).

Ao nomearmos a história como um “ancião”, criamos uma metáfora baseada no arquétipo psicofísico do corpo idoso, que em nossa perspectiva, seria um corpo que “difere até mesmo de si” (NANCY, 2012, p. 47), por se emancipar do passado em detrimento da atual existência e materialidade de seu corpo no tempo presente, sem renegar os acontecimentos da juventude, mas, os evidenciando como os ápices (monumentos) ou vergonhas (silenciamentos) de sua existência. Logo, nossa perspectiva de história também leva em consideração que “o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, [quer] pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa” (LE GOFF, 2013, p. 535). Assim, a história como um “ancião” é localizada na compreensão de que “o passado é uma construção e uma reinterpretação constante e tem um futuro que é parte integrante e significativa da história” (LE GOFF, 2013, p. 24), pois, tal como o corpo de um idoso, ou como Nancy (2012) expõe, de um “ancião”, a história, também, faz parte do presente e existirá no futuro mesmo que suas perspectivas de longevidade sejam limitadas pelo envelhecimento de sua materialidade (no caso de monumentos, arquivos e documentos) e de seus princípios ideológicos, em perspectivas sociais (que se aproximam do domínio da memória). E que sua existência seja posta à margem do esquecimento e necessidades de erratas ou releituras de suas narrativas oficiais em detrimento das urgências contemporâneas.

Sobre as diferenciações entre memória e história, Assmann (2011, p. 146) destaca que “a memória pertence a portadores vivos com perspectivas parciais; a história ao contrário ‘pertence a todos e a ninguém’, é objetiva e, por isso mesmo, neutra em relação à identidade”. Logo, no processo criativo das performances cênicas do presente trabalho, a história seria apenas um referencial de pesquisa que nos possibilitaria a exploração dos acontecimentos e personalidades do século XX, que mesmo sendo de classes e/ou existências subalternas estão disponíveis nas narrativas históricas contemporâneas que se dedicam à submersão de memórias subterrâneas e/ou insurgentes.

Quando damos um corpo arquétipo à história, comparando-a a um ancião, igualmente, realizamos um processo de abstração de seu contexto simbólico, a fim de evidenciar que tal como “nas sociedades ditas tradicionais, a antiguidade tem um valor seguro; os antigos [ou anciões] dominam, como velhos depositários da memória coletiva” (LE GOFF, 2013, p. 168). Então, visitamos o ancião (história) detentor de uma parcela das narrativas sobre os acontecimentos do século XX, que nos interessavam em nosso processo criativo, a fim de descobrir possibilidades de caminhos a serem percorridos em seu desenvolvimento.

Neste panorama, a metáfora da memória como a ação de “pensar lado a lado” (NANCY, 2012, p. 47) se aloca “como propriedade de conservar certas informações, remetendo em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (LE GOFF, 2013, p. 423), porque “a memória não é a história, mas um dos seus objetos e simultaneamente um nível elementar de elaboração histórica” (LE GOFF, 2013, p. 49).

Sobre as diferenciações entre memória e história, Pièrre Nora (1993) evidencia que “a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo” (p. 09), pensamento que se assemelha a diferenciação feita por Joel Candau (2013), o qual evidencia que:

A história busca revelar as formas do passado, enquanto a memória as modela um pouco como faz a tradição. A primeira tem uma preocupação de ordenar, a segunda é atravessada pela desordem da paixão, das emoções e dos afetos. A história pode vir a legitimar, mas a memória é fundadora. Ali onde a história se esforça em colocar o passado a distância, a memória busca fundir-se nele (CANDAU, 2013, p. 132).

Partindo destas explanações, podemos supor que a memória estaria mais ligada à necessidade de conexões entre o presente e os acontecimentos do passado, em perspectivas individuais e coletivas, do que a história que, em sua essência, tem a necessidade de organizar, cronológica, factual e racionalmente tais acontecimentos, para construir narrativas oficiais que sejam legitimadas como visões dominantes sobre o passado? Sobre esta questão é importante salientar que, enquanto a memória borra as noções de “legítimo”, podendo ser reproduzida por diversas e diferentes perspectivas, possuindo pluralidades de significações de uma narrativa a outra, seja *oral* ou *escrita*<sup>17</sup>, apresentando-se menos como uma verdade única,

---

<sup>17</sup> Segundo Le Goff: “É claro que a passagem do oral ao escrito é muito importante, quer para a memória, quer para a história. Mas não devemos esquecer que: 1) oralidade e escrita coexistem em geral nas sociedades e esta coexistência é muito importante para a história; 2) a história, se tem como etapa decisiva a escrita, não é anulada

e mais como um ponto de vista específico em relação ao passado, a história se coloca em um domínio que evidencia “que a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder” (LE GOFF, 2013, p. 476).

Isso ocorre, porque, ao tornar-se uma narrativa experienciada por boa parte dos indivíduos de um determinado grupo, ou um dos objetos da história oficial, transforma-se, também, em um elemento de alienação e silenciamento ao produzir (na maioria das vezes) narrativas unilaterais que não consideram a pluralidade dos acontecimentos históricos sobre as existenciais dos indivíduos subalternizados no tempo-espaço do passado, já que se aloca na narrativa dos acontecimentos referentes às ações dos “homens virtuosos” e/ou poderosos. Portanto, “a memória onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro” (LE GOFF, 2013, p. 477), porque “devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens” (Idem).

Exposta tais questões, saliento que: **a)** o “bebê” (performance) não é apenas a linguagem que sustenta a conceituação e o desenvolvimento das obras criadas durante esta pesquisa, mas, também, o agente de rememoração do passado que nos possibilita explorar os estudos da memória no desenvolvimento desta pesquisa, por realizar ações que têm em seu princípio a materialização das relações entre o presente (o acontecimento das performances) e o passado (os acontecimentos e personalidades históricas que embasam as performances). **b)** No processo criativo do conjunto de performances *1900 – o ranger da liberdade*, o ancião (história) é o fornecedor do material que baseia e dá consistência para o desenvolvimento temático e para as realizações das performances, ao disponibilizar as narrativas (em sua maioria dissidentes, ou seja, que não estão na história dita como “oficial”) e documentos que embasam nossa pesquisa e processo criativo. **c)** a ação de “pensar lado a lado” (memória) se coloca como um fator primordial para pensarmos o passado e o presente, em relação aos níveis sobrepostos “de simbolismo e de realidade” (COHEN, 2013, p. 67).

---

por ela, pois não há sociedades sem história” (LE GOFF, 2013, p. 53), e ainda prossegue evidenciando que: “O aparecimento da escrita está ligado a uma profunda transformação da memória coletiva [...] a escrita permite à memória coletiva um duplo progresso, o desenvolvimento de duas formas de memória. A primeira é comemoração, a celebração através de um monumento comemorativo de um acontecimento memorável [...] No Oriente antigo, por exemplo, as inscrições comemorativas deram lugar à multiplicação de monumentos como as estelas e obeliscos” (LE GOFF, 2013, p. 431). Em relação a pré-história: “a outra forma de memória ligada à escrita é o documento escrito num suporte especialmente destinado à escrita (depois de tentativas sobre osso, estofado, pele, como na Rússia antiga; folhas de palmeira, como na Índia; carapaça de tartaruga, como na China; e finalmente papiro, pergaminho e papel). Mas importa salientar que todo documento tem em si um caráter de monumento e não existe memória coletiva bruta” (LE GOFF, 2013, p. 434).

No decorrer da escrita voltaremos a tais questões com exemplos e agenciamentos entre a prática e a teoria, visto que, segundo a ordem dos acontecimentos do processo criativo é importante que agora reflitamos sobre como as noções de performance, história e memória, influenciaram o planejamento realizado para que experienciássemos a rua.

### **1.3. Experienciar os espaços e os lugares.**

Nosso desejo inicial com este segundo processo criativo da *Trilogia secular* era que explorássemos a rua, utilizando o espaço urbano como um dos referências principais das performances cênicas, aliado aos acontecimentos históricos do século XX que escolhêssemos. Para isso, precisávamos entender algumas questões estruturais de espaços abertos tal como a rua, e as possibilidades de experimentação nestes espaços.

Uma questão importante de ser destacada é que “a ‘fuga’ da ‘casa – monumento’ patrimônio privado de uma classe social, efetua-se como estratégia de libertação num inconformismo e numa transgressão que marcaram a produção artística ao longo do século XX” (TELLES; CARNEIRO, 2005, p. 15). Nesse contexto, levando em consideração as intercessões entre as obras da *Trilogia Secular*, ao sairmos do edifício teatral, irmos para a casa (Centro Cultural Casa da Zeca) e, em seguida, nos colocamos a transitar pela rua, também reproduzimos, inconscientemente, essa “fuga” dos “templos da arte” que aconteceu no século XX.

Sob essa ótica ressaltamos que os artistas que vão para a rua desenvolver seu trabalho “devem possuir uma potente motivação ideológica, a qual os condena a ocupar um lugar de oposição e de combate com a cultura que os marginaliza” (TELLES; CARNEIRO, 2005, p. 32). No conjunto de performances *1900 – o ranger da liberdade*, nos colocamos a pensar sobre as urgências de fala e insurgências dos nossos corpos em perspectivas sociais, e, estas ações, quando postas na rua, estabelecem um lugar duplo de marginalização: primeiro, por utilizarmos a rua como lugar de criação. Segundo, por nossas urgências e insurgências serem pautadas em corpos que em sua maioria são: negros, femininos ou LGBTQIA+.

Essas relações sociais também estabelecem o viés ideológico de nosso projeto de arte, o qual se embasa em conceitos que em sua maioria nos levam a lugares de insurgência, *desobediência epistêmica*<sup>18</sup> e ações subversivas em relação a alguns projetos de governo que

---

<sup>18</sup> Segundo Mignolo, “a opção descolonial é epistêmica, ou seja, ela se desvincula dos fundamentos genuínos dos conceitos ocidentais e da acumulação de conhecimento. Por desvinculamento epistêmico não quero dizer abandono ou ignorância do que já foi institucionalizado por todo o planeta. [...] a opção descolonial significa, entre outras coisas, aprender a desaprender já que nossos (um vasto número de pessoas ao redor do planeta) cérebros tinham sido programados pela razão imperial/ colonial” (MIGNOLO, 2008, p. 290).

tem em seu cerne o machismo, elitismo, LGBTQIA+fobia, desmonte da educação e dos aparelhos culturais, e quaisquer outros atentados à população que por questões existenciais são marginalizadas e exploradas por estes projetos amorais e antiéticos.

Essa oposição se dá, também, por almejarmos praticar “uma forma de arte que faz da insistência sua face mais evidente” (CARREIRA, 2011, p. 17). Nesse contexto, insistentemente nos colocamos contra estes planos de governo. Insistentemente nos colocamos “entre” as duas práticas (artes dos “templos” e artes das ruas), entendendo que é importante transitamos em todos os lugares possíveis com nossa arte, mas, ao mesmo tempo questionarmos as práticas artísticas oriundas de lugares institucionalizados (teatros, museus e galerias) que, por vezes, se colocam como um objeto sagrado que a maioria da população não acessa. Igualmente, insistentemente nos colocamos em um lugar de experimentação, entendendo-a como um ato micropolítico de subversão das estruturas da própria linguagem cênica. Uma certa vez, ouvi de um transeunte que passava pelo local de uma performance que realizei há alguns anos que: “vocês artistas são revoltados com tudo!”. E insistentemente afirmo: ele tem razão!

As oposições relacionadas à *arte dos templos* não se estabelecem em um caráter de deslegitimação das suas práticas, mas, no ato de repensar as estruturas que regem essa noção de “alta arte” e “baixa arte”. Um exemplo primordial desse juízo de valor é a marginalização estrutural dos artistas de rua, que quando tematizados em debates sociais e/ou políticos referentes aos mecanismos de incentivo e difusão das artes cênicas, na maioria das vezes, são esquecidos, ou como se costuma dizer nos estudos da memória cultural e social: silenciados.

Nesse âmbito é importante citar o trabalho realizado pela RBTR – Rede Brasileira De Teatro De Rua, criada em março de 2007 em Salvador-BA, sendo um espaço físico e virtual com organização horizontal, sem hierarquias, formada por artista de rua, pesquisadores, performers, diretores e todos que tenham interesse em debater, articular e/ou compartilhar questões referentes as artes de rua no Brasil. Essa organização realiza a maioria de suas ações via internet, possibilitando o diálogo entre artistas de rua de todos os estados brasileiros, os quais, atuam de maneira independente e/ou em unidade na articulação e elaborações de: encontros da RBTR, que são reuniões presenciais realizadas anualmente com os integrantes da rede e todos os demais interessados; propostas e apoio às políticas públicas referentes as artes de rua; e diversas ações que favoreçam e amparem fazedores de artes de rua residentes nos estados brasileiros.

Ao entrar no grupo de WhatsApp da RBTR em 2019 - por onde a maioria das articulações acontecem - percebi o quanto estar consciente da realidade de outros artistas e das possibilidades de articulação em âmbito nacional podem ajudar no empoderamento e fortalecimento das artes de rua em nosso país. Nesta conjuntura, destaco o trabalho realizado pela RBTR, com o intuito de evidenciar que o esquecimento em relação aos artistas de rua acontece não pela falta de articulação da classe, mas, por habitarmos um lugar que, histórico e socialmente, é destinado – nos sentidos de pertencimento, sobrevivência e habitação – a classes e indivíduos de baixo poder aquisitivo, ou de pouco prestígio social, e essa relação entre o público e o privado também se unifica com as noções de pertencimento e de não pertencimento que estabelecemos, enquanto seres sociais, em detrimento de nossas óticas sobre a rua, em outras palavras, suponho que o preconceito e deslegitimação operado por indivíduos que detém o poder institucional, governamental e econômico em nossa sociedade é um dos fatores que prejudicam o fortalecimento das artes de rua em nosso país.

Cientes de tais questões e pensamentos, voltemos ao processo criativo aqui descrito.

Ao decidir explorar a casa, a rua, e outros espaços ditos como “alternativos” nas obras da *Trilogia Secular*, percebi que um dos fatores primordiais do meu trabalho, enquanto artista cênico, independente da função que eu exerça (ator, performer, preparador de elenco, diretor, encenador, etc.), sempre está pautado na *experimentação* como princípio de escolha dos caminhos a serem seguidos na realização da obra. No caso do *1900 – o ranger da liberdade* este princípio também foi utilizado em seu fator bruto: a noção de experiência.

Segundo o geógrafo humanista Yi-Fu Tuan (2013), “experenciar é vencer os perigos. A palavra “experiência” provém da mesma raiz latina (*per*) de “experimento”, “experto” e “perigoso”. Para experienciar no sentido ativo, é necessário aventurar-se no desconhecido e experimentar o ilusório e o incerto” (TUAN, 2013, p. 18). Começamos, então, a planejar, não o que iríamos fazer na rua, mas os materiais que poderiam potencializar nosso experimento, pois, no dia do acontecimento de cada performance, o objetivo seria que nos “aventurássemos” (Idem) nas ruas, explorando os “múltiplos segmentos, dos seus usos diversos e sobrepostos” (CARREIRA, 2009, p. 02).

Se experimentar é um ato “ilusório e incerto” (TUAN, 2013, p. 18), que se pauta na necessidade de “vencer perigos” (Idem) (ou convivermos harmoniosamente com esses perigos) ao almejarmos realizar performances de rua precisávamos entender o espaço urbano não como um local onde faríamos uma *apresentação*, mas como um ambiente de *experienciação* utilizado em sua totalidade. Segundo André Carreira (2012, p. 10): “pensar

ambientalmente é estar atento aos pulsos da vida cotidiana”, pois são estes “pulsos da vida cotidiana” (Idem) que fornecem materiais ocasionais que potencializam a realização da performance.

O acaso é um fator importante quando nos colocamos como performers que experenciam o espaço urbano, visto que “um objeto ou lugar atinge realidade concreta quando nossa experiência com ele é total, isto é, mediante todos os sentidos, como também com a mente ativada e reflexiva” (TUAN, 2013, p. 29). Logo, ao deixarmos as ações que acontecem na rua interferirem e, algumas vezes, serem o próprio agente de sentido das performances, estabelecemos “intercâmbio como os outros ocupantes, [...] ainda que de uma forma restrita e episódica, pois [o ambiente] muda o tempo todo” (CARREIRA, 2012, p. 06). Essas transformações constantes do ambiente também podem ocasionar performances cênicas que possuem multicamadas de significados. Segundo Carreira (2009):

a cidade deve ser observada como um sistema operacional e como uma rede de trocas diversas, que a define como um sistema de informação. Tudo que ocorre na cidade cria imediatamente uma rede de contatos e de comunicação que vai definir os sentidos do acontecimento (CARREIRA, 2009, p. 02).

E essa rede de contatos influencia não somente no trânsito e no fluxo da cidade, mas na própria execução da performance, quando está se propõe tanto a interromper, quanto a seguir o fluxo natural dos acontecimentos da cidade, já que “não podemos considerá-la um cenário” (CARREIRA, 2011, p.14). Por isso, tanto para que consigamos fazer teatro “de” rua, quanto performances “de” rua, é preciso que tenhamos a cidade como um dispositivo de criação, e não como um mero cenário.

Essa dualidade entre “de” rua e “na” rua se dá pela ordem estrutural do acontecimento cênico. Por exemplo, supomos que, se um grupo de teatro arma um palco em uma praça e apresenta seu espetáculo em cima deste palco, ele está apresentando um espetáculo de teatro “na” rua, e, mesmo que durante a apresentação do espetáculo ocorram interrupções que interfiram em seu desenvolvimento, a rua não está sendo usada como potência de criação da obra, mas, como uma dramaturgia paralela à encenação principal do espetáculo. Já no teatro “de” rua as apresentações são encenadas pensando a rua como potência de criação e, principalmente, de experimentação do ator, interferindo diretamente no desenvolvimento e acontecimentos do espetáculo, podendo em alguns casos influenciar, também, na mudança do desfecho da narrativa apresentada. Mas afinal, qual a diferença entre teatro de rua e performance de rua?

Antes de responder essa pergunta primordial para nossa pesquisa, preciso também diferenciar a performance “na” rua, da performance “de” rua. A vista disso, partindo de princípios equivalentes ao do teatro, suponho que a performance “na” rua seria aquela que acontece no espaço urbano, mas não se apropria de suas interferências, pelo contrário, foge da relação com este espaço, a fim de executar uma ação que, por exemplo, se tirada da rua e colocada em uma galeria de arte ou em uma instalação cênica que acontecesse dentro de um teatro, teriam uma dimensão equivalente. Porque, provavelmente, se baseia na execução das ações do performer, levando em consideração seu próprio eixo corporal como referência espacial, e não a sua relação factual com o ambiente.

É evidente que em uma perspectiva estética essa performance, quando executada na rua, ganha um contexto simbólico mais amplo do que quando executa na galeria de arte ou na caixa cênica do teatro, dado que a rua agirá sobre a obra estabelecendo acontecimentos plurais por ser um espaço tridimensional de uso cotidiano, o qual é baseado na realidade e sobreposições de acontecimentos, composta também pelo fluxo e trânsito de pessoas, máquinas, e situações diversas. Enquanto os templos da arte (nesse exemplo os edifícios teatrais e galerias) se colocariam como um espaço específico da criação de ações ficcionais.

Já a performance de rua suponho que seja um acontecimento que tem a rua como um dos determinantes primordiais de significações e desenvolvimento. A performance de rua não acontece na rua, ela é por si própria uma das partes integrantes do fluxo e do trânsito da cidade. Ela não se pauta apenas na relação com o ambiente, mas, também, no estabelecimento de um *ambiente favorável* que potencialize seu desenvolvimento. Em outras palavras, a performance de rua é uma ação que acontece no tempo presente, e que se distende da realidade (pelo seu caráter ficcional) sem deixar de ser ela própria um acontecimento real e irrepetível, pois “na cidade as percepções do real e do ficcional se fundem e se sobrepõem de forma intensa e dinâmica” (CARREIRA, 2011, p. 17).

É importante evidenciar, do mesmo modo, que não parto apenas das minhas práticas enquanto ator e performer, para realizar esta diferenciação, mas de um processo de agenciamentos de referências conceituais amalgamadas na prática do teatro e da performance “de” e “na” rua. Neste cenário, saliento, inicialmente, que as diferenças entre o teatro de rua e a performance de rua se aloca no sentido estrutural específico de cada linguagem, pois enquanto o teatro de rua se pauta na noção de apresentação, dramaturgias - tanto as textuais

pré-determinadas, quanto as *dramaturgias da cidade*<sup>19</sup> expostas por Carreira (2009) - a performance de rua se pautaria na noção de acontecimentos e ambivalências entre a cidade e a obra a partir do que chamo de *experienciação*, embasando-me em Tuan (2013).

O teatro de rua apresenta uma história para o público, e mesmo que a obra seja estruturada dentro das noções do teatro performativo como princípio de sua encenação, ainda assim existe um caráter ficcional e narrativo que se sobrepõe ao caráter experiencial e vivencial do momento da apresentação. Enquanto na performance de rua o caráter experiencial do acontecimento se sobrepõe a noção de ficção e narrativa, uma vez que interessa mais ao performer dialogar com o ambiente e com as demais pessoas que lá estão, do que apresentar uma narrativa linear, entendendo que na performance de rua se “vive o momento” mais do que se “apresenta” uma história ou ação, sendo este o princípio da *experienciação* a que me refiro.

Essas relações e diferenciações entre o teatro de rua e a performance de rua serão exemplificadas no decorrer da escrita, não com o objetivo de distanciar as práticas, mas de entendermos suas zonas de atrito e os lugares para os quais as ambivalências entre as duas práticas podem nos levar enquanto artistas cênicos. A vista disso, antes de nos colocarmos a criar os materiais que seriam usados em nossas performances, precisávamos primeiro entender as lógicas do espaço urbano e nos desarmarmos de nosso senso comum sobre as possibilidades de utilização da rua.

### **1.3.1. Período de desarmamento.**

Nesse período do processo criativo tentávamos entender quais as possibilidades de relações entre nossos corpos, a rua, e os corpos dos transeuntes. Surgiram, então, questões que embasaram também a realização das performances. Chamo esse momento do processo criativo de “período de desarmamento”, por perceber que: **a)** quando andamos pelas ruas (principalmente no contexto atual de Belém do Pará) estamos constantemente armados, no sentido de esperarmos algo negativo acontecer, para podermos reagir a tal ação. Esse armamento, na maioria das vezes não é literal, pois não andamos com armas de fogo e muito menos com armas brancas (pelo menos os participantes do projeto), mas, caminhamos pelas ruas com o temor de sofrermos algum tipo de violência como: furtos e assaltos.

Analisando questões existenciais - em perspectivas sociais - percebi que os outros integrantes do processo criativo também se armam quando andam pelas ruas, por questões

---

<sup>19</sup> “A cidade é um texto e deve ser lido como dramaturgia, considerando-se as suas mais diversas camadas” (CARREIRA, 2012, p. 05)

específicas de sua existência: as mulheres por correrem o risco de sofrerem assédios e/ou estupros; os LGBTQIA+ por temor de serem agredidos física e verbalmente, e as vez até serem mortos por sua condição existencial; tal como as pessoas negras, que pelo racismo amalgamado em nossa sociedade, tem maiores chances de serem segregadas, ofendidas, agredidas, revistadas pela polícia e/ou mortas por ações violentas de indivíduos que associam a pele negra a criminalidade. **b)** Termos impregnados em nós como pessoas que possuem casas físicas e convencionais, a noção de que a rua não é um lugar de pertencimento, mas, um lugar de passagem pelo qual transitamos sem percebermos intimamente suas peculiaridades, detalhes e acontecimentos. **c)** Em nossas ações cotidianas não paramos para ressignificar os espaços urbanos. No dia a dia o habitamos tal como nos foi ensinado funcionalmente, por exemplo: não subimos encima de um carro e gritamos estridentemente quando o dia está sendo horrível ou quando estamos felizes, tal como, quando sentamos em um banco de uma praça não fazemos uma improvisação se esfregando nele e sentindo suas texturas com o corpo se estamos em um momento convencional de nossa vida cotidiana<sup>20</sup>. Porém, quando estamos em um momento de experimentação artística, acontecimento performativo ou apresentação teatral, realizar tais ações podem ser aceitas com mais facilidade por nós e pelos que nos rodeiam nesse momento. Logo, o período de desarmamento tem a ver com a necessidade de desmistificarmos nossas noções de utilização da rua, para podermos então habitá-la e experienciá-la com o sentimento de pertencimento.

É importante ressaltar, identicamente, que no período de desarmamento começamos a agenciar os estudos teóricos e discursões sobre o teatro e a performance, a história e a memória, os espaços convencionais e os espaços “alternativos”, sob os quais nos debruçamos nos primeiros dois meses do processo criativo, com as possibilidades práticas do trabalho do performer de rua. Para nos situarmos, temporal e espacialmente, evidencio que começamos o processo criativo com duas reuniões semanais na minha casa, com todos os performers, de janeiro a março de 2019. Em seguida, habitamos uma sala da Escola de Teatro e Dança da UFPA, de abril a junho de 2019, mantendo os dois encontros semanais, nos quais realizamos alguns exercícios e construímos os materiais das performances, para que em seguida pudéssemos nos colocar na rua para experienciá-la em sua totalidade.

Nesse momento do processo criativo o objetivo era ressignificar a ótica dos performers sobre a rua. Para isso, nós começamos a experimentar alguns fatores como: as densidades e as

---

<sup>20</sup> Esses dois exemplos têm três exceções: o caso das crianças que se entregam a imaginação e ludicidade a qualquer momento do seu dia, realizando constantes ações de brincadeira; pessoas que estão fazendo o uso de álcool ou outras drogas; e no caso de pessoas com problemas mentais, as quais, em algumas situações, não seguem o padrão de comportamento social.

velocidades dos movimentos, as ocupações de espaços e as possibilidades de habitação da rua com o corpo. Realizávamos estes exercícios tanto em uma sala fechada, quanto em espaços abertos. Assim, cada um dos performers foi percebendo, individualmente, quais as dimensões de seu corpo em relação a um espaço fechado (sala de processo) e em um espaço aberto (áreas exteriores do prédio que habitávamos). Logo, tais exercícios seriam uma espécie de *desenvolvimento de habilidades*, a fim de preparar seus corpos (entendemos a mente e suas esferas subconscientes também como corpo), para a realização das performances. Destes exercícios, destacarei os três que mais geraram debates e reverberações em nosso processo.

O **primeiro exercício de desarmamento** em grupo trabalhou as noções de densidade, ritmo, e velocidade dos movimentos dos performers e as possibilidades de relação com os corpos que habitavam um espaço externo do edifício. Nessa experimentação:

1. Dividi os performers em 02 grupos.
2. Para cada grupo entreguei um verbete escolhido aleatoriamente do ensaio “58 indícios sobre o corpo” de Jean Luc Nancy (2012).
3. Pedi para que cada grupo estudasse o seu verbete e tentasse decorá-lo ou entender seu sentido.
4. Após isso pedi para que cada integrante dos grupos relacionasse esse verbete com as especificidades do seu corpo.
5. Em seguida indiquei que cada integrante do grupo criasse uma ação física que representasse a relação entre o verbete e o seu corpo.
6. Após todos os performers exibirem sua ação física coloquei uma música de um ritual indígena e pedi para que cada performer executasse o texto decorado e o movimento individual isoladamente e seguindo o ritmo da música em sua movimentação.
7. Depois pedi para que se juntassem novamente com o seu grupo e estabelecessem o ritmo, densidade e velocidade dos movimentos em unidade como se fossem um único corpo.
8. Após oito minutos troquei a música do ritual indígena para um batuque de dança afro, e pedi para que os performers reestabelessem dentro de cada grupo a densidade e velocidade dos movimentos segundo o ritmo do batuque.
9. Quando a música terminou os performers já estavam exaustos e suados, mas pedi para manterem o movimento como se a música ainda estivesse tocando.

10. Abri as portas da sala e pedi para que andassem pelo prédio em que estávamos se relacionado com as pessoas, executando os movimentos em grupo e explorando possibilidades de ocupação do espaço.

Ilustração 01 – Registro do exercício em grupo na sala de processo.



Ilustração 02 – Registro do exercício em grupo na sala de processo.



Ilustração 03 – Registro do exercício na área externa do prédio.



Créditos: Paulo César Jr.

Esse exercício ativou a percepção dos performers sobre “estar dentro” e “estar fora”, e ainda sobre as relações entre o corpo e o espaço aberto. Ao explorarem as multicamadas da

ação cênica, experienciando a fala, o movimento, o ritmo, a coletividade, a velocidade, os espaços (dentro e fora) e o tempo da ação, cada performer se colocou em um estado de pluralidade, que também subverteu as noções de *lado de dentro* e *lado de fora* em relação ao seu próprio corpo, já que ficou evidente que os estados corporais que provocamos, durante as nove ações iniciais do exercício, influenciaram diretamente a ação de número dez (experienciar a parte exterior do prédio) e, principalmente, a relação que foi estabelecida com as pessoas com que os performers interagiram.

Utilizamos de quatro noções básicas para o trabalho do performer neste exercício: **a)** as possibilidades de subjetivações do corpo, com a utilização e corporificação dos verbetes de Nancy (2012); **b)** de movimentos (velocidade, peso, densidade, tempo, ritmo, etc.) ao fazermos do nosso corpo um elemento primordial para a experimentação; **c)** de ancestralidade, com a utilização de músicas de manifestações culturais indígenas e afro, induzindo os performers a se conectarem com suas raízes (visando que estes em sua maioria nasceram em cidades interioranas da região amazônica e/ou são negros e/ou afro-ameríndios); e **d)** de espacialidade, quando nos colocamos inicialmente dentro de uma sala fechada e em seguida vamos para um espaço aberto, experienciando nessa ação a relação entre o corpo e o ambiente. Sabendo disso, partimos, então, para outro exercício que realizamos nesse período.

O **segundo exercício de desarmamento** tinha como princípio o atrito, a superação e a corporificação dos obstáculos nas experimentações dos performers. Esses obstáculos foram simulados dentro da sala de processo, não com objetos, mas com o próprio corpo dos performers. Nesse exercício:

1. Pedi para que os performers se dividissem em dois grupos.
2. Um grupo se posicionou em fila indiana na diagonal esquerda do fundo da sala e o outro na diagonal direita do outro lado da sala, ficando um grupo de frente para o outro.
3. De início pedi para que dois performers, um de cada grupo, saíssem ao mesmo tempo em direção ao grupo oposto, e caminhando um em direção ao outro.
4. Outra indicação foi que quando os dois performers se encontrassem no meio da sala, um deveria impedir a passagem do outro sem usar as mãos, apenas com os corpos.
5. De dupla em dupla cada integrante dos dois grupos fez o cruzamento até que os grupos inteiros tivessem mudado de lado da sala. Essa ação durou em média 5

minutos (é importante destacar que tinham oito performers presentes na sala, quatro em cada grupo).

6. Quando finalizaram a primeira troca de lugares pedi para que realizassem a mesma ação, um de cada vez, porém, agora no plano médio, ou seja, com o corpo na posição semiereta, ou de joelhos, ou de cócoras etc., até que todo o grupo voltasse para seu lado da sala. Essa ação durou 8 minutos.

7. Após esta ação pedi para que repetissem a mesma movimentação, um de cada vez, mas agora no plano baixo, ou seja, deitados de bruços ou de lado, engatinhando etc., até que os grupos inteiros trocassem de lugar novamente. Essa ação foi mais demorada, durou 10 minutos.

8. E por fim, pedi para que os dois grupos, todos os integrantes de uma vez só, atravessassem a sala no plano baixo, seguindo a mesma indicação inicial de não deixarem os integrantes dos outros grupos passarem, sem usarem as mãos. Essa última ação durou em média de 10 a 15 minutos.

Ilustração 04 – Registro do exercício em grupo.



Ilustração 05 – Registro do exercício em grupo.



Ilustração 06 – Registro do exercício em grupo.



Créditos: Wan Aleixo.

Esse exercício ativou as noções de obstáculo, atrito, resistência, persistência e superação, as quais jugo ser essenciais no treinamento dos performers de rua, pois estes encontraram em seus caminhos pela rua objetos, transeuntes, animais, máquinas, etc., que tal como podem potencializar a realização de suas performances, também podem se pôr como obstáculos a serem superados ou incorporados ao acontecimento performativo.

Ao longo do exercício, na medida em que os planos de posição do corpo foram sendo alterados se distanciando da ação cotidiana de andarmos no plano alto, ou seja, de pé, o grau de dificuldade na superação dos obstáculos (o corpo do outro performer) aumentou, tal como o tempo utilizado para que conseguissem superar os obstáculos. Essa percepção fez com que os performers ficassem exaustos, pelo nível de dificuldade que cada repetição do exercício trazia para a locomoção de seus corpos e para a superação dos obstáculos.

Esse exercício também serviu como um referencial de oposição para os performers, entendendo que, diferente do que acontece na sala de processo, onde tínhamos um local climatizado, um chão apropriado para o exercício e a privacidade de executarmos as experimentações sem sermos questionados por transeuntes, ou sem termos obstáculos reais em nosso caminho, na rua a execução desse exercício mudaria. Atente-se que mesmo com este ambiente apropriado para realização do exercício, para superar todas as fases do trabalho, os performers demoraram em média 38 minutos, se esse mesmo trabalho acontecesse na grama de uma praça, por exemplo, o tempo de execução do exercício com toda certeza diminuiria, uma vez que o desconforto seria maior, visando que ao invés de um chão apropriado, teríamos areia, formigas, pedras, etc., que potencializariam as dores do atrito entre

os corpos e o grau de dificuldade de superar os obstáculos. E se fizéssemos esse mesmo exercício, literalmente na rua, no asfalto quente de meio dia em Belém do Pará (em média de 30° a 39°), provavelmente o tempo seria ainda menor, mediante o grau de desconforto que o ambiente traria para o corpo dos performers na execução da ação. Logo, esse exercício também trabalhou a noção de resistência que precisaríamos ter ao performarmos na rua.

Entendendo esse contexto, partamos então para o terceiro e último exercício do período de desarmamento, a fim de evidenciarmos outros fatores importantes na relação entre o corpo dos performers e as noções de performance de rua.

O **terceiro exercício de desarmamento** trabalhou as noções de estética, olhar, e som, a fim de percebermos as diferenças entre essas três camadas da ação cênica dentro da sala de processo e em um ambiente externo do prédio que habitávamos naquele momento do processo criativo. O exercício se consistiu em três momentos:

- Primeiro momento:

1. Pedi para que cada performer criasse individualmente três imagens com seu corpo que demonstrassem respectivamente: a pior dor que já sentiu na vida; uma ação que lhe deixasse extremamente tranquilo; e a sua melhor lembrança de um momento alegre.

2. Em seguida pedi para que executassem as três imagens em um fluxo contínuo, experimentado várias velocidades e pesos das ações até que criassem conexões entre os três movimentos, deixando bem marcados onde um começa e o outro termina, sem necessariamente pararem o movimento.

3. Os deixei experimentando esse fluxo e transições por alguns minutos.

- Segundo momento:

1. Pedi para que andassem pelo espaço da sala executando as partituras e aos poucos deixassem os sons dos movimentos surgirem. Esses sons não deveriam ser forçados ou interpretados, mas um fruto da própria repetição do movimento. Demoramos mais ou menos 15 minutos até que todos conseguissem deixar o som sair do movimento, sem interpretá-los, mas realmente sentindo-os.

2. Ainda andando pelo espaço e executando os sons e os movimentos pedi para que cada performer escolhesse um de seus colegas e comesçassem a segui-lo com o olhar. A instrução não era que os dois ficassem próximos fisicamente ou que correspondessem os olhares, mas, que cada performer escolhesse um de seus

colegas e o seguisse apenas com o olhar, ou seja, poderiam ficar distantes do corpo do colega, pois o que interessava nesse momento do exercício era a percepção do performer em relação ao espaço da sala onde o colega se localizava.

3. Após alguns minutos pedi para que cada um dos performers escolhesse outro colega para seguir com o olhar sem deixar o primeiro sair do seu campo de visão.

4. Em seguida pedi para que se atentassem na dimensão espacial de sua relação com os dois colegas, estando sempre no meio dos dois, formando um triângulo onde o perseguidor deveria ser sempre a ponta superior. Essa ação durou alguns minutos.

- Terceiro momento:

1. Abri a porta e pedi para que continuassem os movimentos e os sons, mas que agora seus olhares deveriam perseguir os transeuntes que estavam no lado exterior do prédio, e que a partir desse momento seus movimentos poderiam mudar de acordo com a relação de olhar estabelecida com os transeuntes.

Ilustração 07 – Registro do exercício em grupo na sala de processo.



Ilustração 08 – Registro do exercício individual na área externa do prédio.



Ilustração 09 – Registro do exercício individual na área externa do prédio.



Créditos: Paulo César Jr.

Com esse exercício, conseguimos criar relações entre as três camadas que experienciávamos (estética, visual e sonora) e, ainda, conseguimos vislumbrar um processo de abstração das memórias individuais de cada performer visto que: **a)** utilizamos da memória sensorial e emotiva dos performers (dor, tranquilidade e alegria) como material inicial da construção das partituras; **b)** exploramos os níveis de presença da ação performativa através das partituras criadas pelos performers; **c)** exercitamos a visão periférica dos performers, aumentando o seu alcance visual e sua percepção dos outros corpos que habitavam o espaço; **d)** instigamos as conexões de olhares com os transeuntes, a fim de entendermos as possibilidades de engajamento dos transeuntes na performance, a partir das propostas iniciais corporificadas pelos performers.

As inquietações e percepções levantadas pelo **terceiro exercício de desarmamento**, aliadas as experimentações realizadas nos demais exercícios, nos fizeram pensar cada vez mais sobre os “fluxos da cidade” (CARREIRA, 2009) e na relação entre os performers e os transeuntes. Entendendo essa relação como um dos fatores que poderiam ser determinantes na realização de nossas performances, começamos a pensá-las, levando em considerações as três camadas trabalhadas nesse último exercício.

### **1.3.2. Relações entre os performers e os transeuntes.**

Pensamos sobre os transeuntes antes mesmo de experienciarmos a rua, por conta das inquietações que os exercícios do período de desarmamento levantaram em nosso processo criativo. Segundo Cecilia Salles (2011), “o artista não cumpre sozinho o ato de criação. O próprio processo carrega o futuro diálogo entre o artista e o receptor” (p. 54). Logo, fizemos suposições sobre a existência de três tipos de transeuntes, a partir da relação destes com a performance.

Sobre tais questões, André Carreira (2009) expõe que “todas as ações realizadas no espaço da rua modificam e formulam o ambiente, mas em sua grande maioria essas ações não têm um caráter consciente” (p. 05). Como, por exemplo, no caso do transeunte que faz seu caminho pela cidade, ao se deparar com o ato performativo esta *relação de inconsciência toma uma outra proporção*, pois “o transeunte está obrigado a perceber diferentes planos do acontecimento para estabelecer sua forma de recepção” (CARREIRA, 2012, p. 15); e o artista se põe a “negociar com o espectador sua condição de transeunte” (CARREIRA, 2011, p. 19).

A partir desta perspectiva e das questões referentes às camadas estéticas das relações entre os olhares e das emissões sonoras que supomos existir na execução da performance de

rua, criei um esquema que embasou nossos treinos e construções materiais para que pudéssemos “ruar” - acontecimentos descritos a partir da *Terceira Ação* deste memorial dissertativo - e nos relacionarmos com os transeuntes presentes na rua, entendendo que na performance de rua essas relações são extremamente importantes para o desenvolvimento do ato cênico.

Tabela 02 – Camadas das relações entre os performers e os transeuntes

CAMADAS DAS RELAÇÕES ENTRE OS PERFORMERS E OS TRANSEUNTES			
CAMADAS	AÇÃO	PERSPECTIVA	DESCRIÇÃO
1 - A ESTÉTICA	Conceber os elementos materiais (entende-se que o corpo é um dos materiais principais) da performance.	Pensar o <i>exagero</i> , seja de tamanho ou cargas simbólicas dos materiais, e a <i>dilatação</i> do corpo, para “preencher” a rua e chamar atenção do público.	Devido a amplitude espacial das ruas, praças e demais espaços urbanos, em nossa perspectiva cênica, seria necessário a utilização de elementos e/ou <i>desenvolvimento de habilidades</i> que diferenciassem o performer dos demais transeuntes, a fim, também, de capturar a atenção dos indivíduos que estão na rua. Nesse caso, a composição estética da performance seria um dos elementos do “comportamento restaurado” (SCHECHNER, 2006, p.02) ou seja, “comportamentos duas vezes experienciados” (idem). Na primeira execução, no cotidiano, o “performer”, enquanto indivíduo, vive a rua em sua realidade e funcionalidade convencional. Na segunda execução, no ato performativo, o exagero de suas vestimentas\materiais, e a dilatação de suas ações psicofísicas, causariam um estranhamento no público que o assiste, o que, também, captaria sua atenção.
2 - OS OLHARES	Olhar fixamente nos olhos dos transeuntes, e/ou perceber a relação dos olhares do público em relação a performance.	Entender a relação entre o performer e o público, e as consequências da ação.	O ato de transitar pela rua determina que o nosso objetivo é “andar sempre para frente” (TUAN, 2013, p. 59) para chegarmos em algum destino. Olhar nos olhos de um transeunte fixamente quando performamos na rua pode captar sua atenção subvertendo seu movimento de andar para frente, induzindo-o à <i>olhar para os lados, interromper</i> ou <i>mudar</i> seu caminho inicial. Estas três possibilidades de afetação entre o público e a obra, pode transformá-los em: <i>transeuntes-público</i> , levando em consideração a localização de seu corpo em relação ao ato performativo. Essa relação se dá quando o indivíduo olha para a performance ao mesmo tempo que se locomove para o seu destino inicial; <i>Público-transeunte</i> quando estes interrompem seu caminho para assistirem a performance. Esta interrupção do “fluxo da cidade” (CARREIRA, 2009, p.06) subverte a ordem de sua ação cotidiana de andar, fazendo-o ser primeiro um integrante do público que assiste a performance e depois um transeunte que em breve voltará ao seu caminho inicial; ou em <i>transeuntes-performers</i> quando o indivíduo capturado pelo ato performativo muda seu percurso para acompanhar o performer. Esta ação faz com que ele também componha a performance, logo, também performa.

3 - O SOM	Falar, cantar, gritar, provocar rangidos, se apropriar dos sons presentes na rua etc.	Provocar a maior propagação da performance em relação ao alcance de público.	O som quando bem projetado (seja pela voz do performer, instrumentos, caixas de som etc.) convida o público que está distante do ato performativo a sair de seu trajeto, casa ou trabalho, para tentar entender o que está acontecendo na rua. Pois, se “o som dramatiza a experiência espacial” (TUAN, 2013, p. 26) nas artes cênicas que se propõe a explorar a rua, o fator sonoro, pode aumentar o alcance (em relação a quantidade de espectadores) do acontecimento e intensificar suas experiências com o ato performativo.
-----------	---	--	--

Refiro-me ao público como “transeuntes”, no plural, por entender que em nosso processo criativo levamos em consideração três possibilidades de apreciação das performances de rua: *transeunte-público*, *público-transeunte* e *transeuntes-performers*. Nesse sentido, segundo Sônia Rangel (2015, p. 76): “o público “olha”, mas também “é olhado” pelas obras através dos participantes nas ações”.

Partindo dos elementos exemplificados nesta tabela, podemos dizer que *a camada estética* da performance de rua é construída tanto no momento da realização da performance, quanto na construção ou na escolha prévia dos materiais que serão utilizados durante o acontecimento. Precisaríamos entender o corpo como o material principal do performer, o qual, tal como as vestimentas e os objetos utilizados, deveria alcançar *um nível de presença* que chegasse próximo de seu objetivo, pois, a partir dessa corporificação do objetivo (no nosso caso o acontecimento histórico que cada performer tematiza em seu trabalho) o performer poderia, por exemplo, estabelecer vários níveis estéticos e de significados em sua performance no momento do acontecimento, tanto com os materiais construídos antes da performance, quanto na incorporação dos materiais que a rua disponibiliza. Isso, porque, segundo Adriano Cypriano (2015, p. 16): “o performer deve estar pronto para usar o que lhe é oferecido”.

Completando este pensamento, *a camada dos olhares* estaria não apenas no domínio da semiótica, mas também no estabelecimento do *ambiente favorável* para a realização da performance, dado que, nessa perspectiva sobre os três tipos de transeuntes, também podemos conceituar os três tipos de performers de rua que percebemos existir na realização das performances desta pesquisa: *performer andarilho*, *performer invasora*, e *performer expositora*, os quais serão conceituados a partir da *Terceira Ação* deste memorial dissertativo.

O entendimento sobre o *transeunte-público*, tal como sobre os demais tipos de transeuntes que supomos existir, se coloca na esfera da contextualização da ação realizada pelo transeunte ao se deparar com a performance. Porque, ao andar, ao mesmo tempo em que assiste a performance, ele não cria uma fissura em seu objetivo de chegar ao trabalho, ou em

casa etc., mas, estabelece uma relação de observação passiva, por não colocar a obra como algo mais importante de ser experienciada do que a necessidade ou desejo de chegar a seu destino final. E, mesmo nessa perspectiva de olhar, este transeunte experencia a obra como mais um dos múltiplos acontecimentos da cidade e não como um acontecimento singular. Logo, o *transeunte-público* vivencia a rua tal como a funcionalidade convencional que lhe é estabelecida, como um espaço de passagem, de fluxo e de trânsito e não como um lugar de pertencimento, ou em nosso contexto, de *experienciação* e/ou *fruição* da obra artística.

Já o *público-transeunte* se aloca em uma relação diferente com a performance de rua, por interromper seu caminho de objetivar chegar a algum lugar, a fim de entender e/ou experienciar o acontecimento performativo. Porém, caso este acontecimento não prenda sua atenção, ou o convide a interagir com a obra, este transeunte, em breve, abandona a obra artística, mesmo que está ainda não tenha acabado, e se põe a seguir seu caminho inicial, e, conseqüentemente, voltar ao seu papel convencional de transeunte. Esta relação cria uma fissura ou ramificação no caminho do transeunte, em razão de experienciar a performance não apenas como um dos múltiplos acontecimentos da rua, mas, como um acontecimento singular. Dessa forma, o *público-transeunte* subverte, mesmo que momentaneamente, a funcionalidade convencional da rua como espaço de passagem, trânsito, e fluxo constantes, para observar a obra artística. Diante disso, supomos que na sua essência não está a interação com a performance cênica, mas a observação. Assim, ele tem uma relação multifacetada com a performance, pois a vivência de distintos lugares em um único acontecimento.

Outra relação que percebi foi a dos *transeuntes-performers* que podemos alocar no campo de ações analisadas “enquanto performance” (SCHECHNER, 2006, p. 39), porque, para esse autor, “toda ação é uma performance” (Idem). Então, “muitos dos eventos que formalmente não seriam pensados como arte são agora assim designados” (Idem, p. 40). Suponho que em uma performance de rua este transeunte que é surpreendido pelo ato performativo que se coloca em seu caminho, ao parar para observá-lo, e ser conquistado pela ação desenvolvida, mesmo que interagindo direta ou indiretamente com a performance, torna-se, também, um performer, juntando-se ao performer inicial, em razão deste transeunte não apenas ajudar no estabelecimento de um *ambiente favorável* ao parar para olhar ou interagir com o performer, mas, abandonar por completo seu objetivo de chegar em algum lugar, para assistir e relacionar-se com a obra até o momento final do acontecimento performativo.

Esse abandono do objetivo inicial do transeunte cria uma fissura e/ou ramificação mais efetiva em seu caminho com a *experienciação* e participação na obra cênica. Este subverte por

completo a noção funcional que é estabelecida para a rua, ao parar para assistir, interagir e, conseqüentemente, criar junto aos performers de rua. Nesse caso, o *transeunte-performer* experencia as multicamadas do ato performativo, colocando-se a interagir com a obra, esperando que o ato performativo finalize antes de voltar ao seu papel inicial de transeunte.

Estas três noções do papel do transeunte no momento do acontecimento performativo, nos fez entender quais caminhos seguir no desenvolvimento das performances. Nosso processo criativo foi baseado nas possibilidades de captura destes espectadores-participantes-performers. As oito performances que desenvolvemos conseguiram atingir esse objetivo. Isso ocorre, porque “cabe dizer que este espectador é hipotético, dado que só existe e pode ser identificado no instante mesmo da performance, pois é definido pelas condições concretas do acontecimento cênico” (CARREIRA, 2012, p. 09).

Já a terceira camada experienciada, a camada sonora, se aloca em duas dimensões: a emissão do som e as possibilidades de recepção. Essa emissão dos sons não se limitaria ao corpo do performer, a instrumentos musicais, ou caixas de sons que podem ser levadas ao local do acontecimento performativo, mas, também, com a corporificação dos sons da rua no desenvolvimento da performance. Essa corporificação pelo performer aconteceria tanto na dimensão de deixar o som reverberar em seu corpo, sendo transfigurado em ações físicas, quanto na dimensão de reproduzir os sons da rua e/ou se apropriar da fonte de emissão durante a performance. Já as possibilidades de recepção se alocam no pensamento sobre o alcance de público do ato performativo. Ao emitirmos sons de maior volume aumentamos a possibilidade de conquistarmos mais público, e, assim, não deixamos que a performance se limite apenas a uma esfera visual, utilizando de outros sentidos para chegarmos até o público.

As relações entre o performer e os transeuntes se alocam na esfera da pesquisa prático-teórica, que se embasa em acontecimentos práticos para a criação da teoria, entendendo que foi a partir dos *exercícios de desarmamento* realizados durante a primeira etapa do processo criativo que começamos a pensar sobre estas relações como um determinante primordial no desenvolvimento de habilidades dos performers.

#### **1.4. Fluxos e contra fluxos de planejamento.**

O ato norteador da *Primeira Ação* foi “planejar”. Esse planejamento começou no processo criativo, tomou conta da pesquisa e em seguida reverberou no processo de escrita, nos proporcionando um embasamento prático-teórico que reverberou, igualmente, em nossos dispositivos de criação, e na própria realização das performances.

Planejar é uma ação essencial na pesquisa em artes, e esse planejamento não se coloca na esfera de delimitações, generalizações, ou prisões criativas, mas, na dimensão de pensarmos o que nós queremos dizer com a obra, para a obra, e sobre a obra.

Quando ouvimos a palavra “planejar”, logo pensamos em algo prévio, porém, para além da prévia, o próprio “trajeto criativo” (RANGEL, 2015) nos evidencia fissuras, ramificações e/ou atalhos que podem potencializar a obra que almejamos criar. Em outras palavras, temos que estar atentos não apenas aos nossos desejos, mas, principalmente, as necessidades que surgem durante o processo criativo, as quais podem mudar os rumos das ações ou nos proporcionar novas compreensões sobre os nossos objetos de pesquisa, tal como narramos nesta *Primeira Ação*.

Além disso, o ato de planejar se aloca nos limites entre a prática e a escrita, pois, é comum que se pense as duas ações isoladamente na pesquisa acadêmica. Porém, quando nos colocamos a realizar uma pesquisa *em artes* estas convenções se excluem, ou se borram no desenvolvimento da pesquisa. No presente trabalho, por exemplo, ao dividirmos as sessões como *Ações*, estabelecemos um trajeto seguindo a ordem dos acontecimentos do próprio processo criativo. *Realiza-se um exercício que demonstra que a prática não se desvencilha da escrita/teoria*<sup>21</sup>, já que as duas se instalam na dimensão de criar suportes para a obra e/ou sobre a obra.

Podemos, então, tentar seguir o fluxo inicial que planejamos para a criação das obras, mas temos, também, que nos deixar ser levados pelos *contrafluxos* que surgem nesse trajeto. Esses *contrafluxos* seriam as vulnerabilidades e dificuldades que vivenciamos durante a realização da pesquisa, e, mesmo que pareçam questões a serem superadas e esquecidas, na verdade podem ser acontecimentos que nos ajudam a experienciar o processo criativo em sua totalidade, porque ao levarmos em consideração tanto as forças, quanto as vulnerabilidades da pesquisa, similarmente, enriquecemos nossa escrita com as inúmeras possibilidades de exemplificação e teorização sobre os seus resultados.

Portanto, esta *Primeira Ação* se alocou em um lugar de superação e exploração das forças e vulnerabilidades da pesquisa, ou seja, dos seus *fluxos* e *contrafluxos*, que em sua maioria geraram questionamentos, agenciamentos conceituais e hipóteses que tentaremos responder, nos aprofundar e exemplificar no decorrer das próximas *Ações*.

---

<sup>21</sup> Ressalto aqui a importância da disciplina *Atos de criação*, ministrada pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Flávia Mendes no PPGARTES-UFGA no processo de elucidação destes pensamentos.

## 2. SEGUNDA AÇÃO: CONCEITUAR

Nesta *Segunda Ação* do memorial dissertativo nos debruçamos sobre a conceituação das atividades realizadas durante o processo criativo do conjunto de performances de rua *1900 - o ranger da liberdade*, exemplificando e nos aprofundando nas noções prático-teóricas, expostas na *Primeira Ação*, levando em consideração que ao realizarmos uma pesquisa em que o ato de *criar* se coloca como uma das potências principais de seu desenvolvimento, é importante que entendamos, também, as facetas deste ato.

Nós realizaremos a ação de *conceituar* os processos e métodos de criação com o intuito de descrever e analisar os agenciamentos práticos e teóricos executados no desenvolvimento desta pesquisa. Essa conceituação se refere tanto ao princípio das *artes conceituais* onde o entendimento do contexto (lugar, materiais, signos, relações históricas, ambiguidades espaço-temporais, metáforas etc.) da obra criada que nos faz construir (seja como artista ou como espectadores) o significado e mensagem expressas na obra, quanto no entendimento acadêmico desta ação, que seria o de atribuir nomes, significados e agenciamentos teóricos aos métodos e constatações da pesquisa.

Para isso utilizaremos das perspectivas de Sonia Rangel (2015) e Cecilia Salles (2011) sobre o processo criativo como metodologia de pesquisa em artes e as possibilidades de trajetos durante a criação artística, e de Adriano Cypriano (2015) sobre a potência dos processos criativos em performance, serão abordadas neste tópico do nosso trabalho, a fim de evidenciar que “o que interessa propriamente numa performance é o processo de trabalho, sua sequência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico: tudo isso se fundindo em uma manifestação final” (GLUSBERG, 2013, p. 53). Logo, antes de analisarmos os acontecimentos referentes a realização das performances, precisamos descrever seu processo de produção e criação como camadas essenciais da experiência.

Segundo Tuan (2013), “experienciar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele” (p. 18). Sendo assim, para podermos experenciar o momento da realização das performances de rua, precisávamos, antes de tudo, delimitar: o que cada performer abordaria; de quais experiências do *período de desarmamento* tiraríamos as noções práticas de nosso trabalho; e, principalmente, de onde partiríamos para escolher os acontecimentos históricos do século XX que embasariam as performances.

Segundo Cecilia Salles (2011), ao acompanharmos um processo criativo podemos analisar seu “planejamento, execução e crescimento, com o objetivo de melhor compreensão do processo de sistemas responsáveis pela geração da obra” (p. 22), dado que “se o objeto de

interesse é o movimento criador, este, necessariamente, inclui o produto entregue ao público (SALLES, 2011, p. 23) e esse movimento gerado pelo ato criador, até chegar na realização final das performances, será pensado tanto nas perspectivas de suas materialidades, como nas noções sociais e políticas que permeiam o processo de cada performance desenvolvida, pois o “jogo de rua abre a possibilidade para que se manifeste a mais ampla liberdade criadora, porque enquanto dura, põe o mundo de cabeça para baixo, inverte os valores organizados da sociedade” (TELLES; CARNEIRO, 2005, p. 29). E essa inversão dos valores da sociedade também nos colocou a pensar sobre a constituição de suas estruturas ideológicas e identitárias, entendendo que tanto a materialidade da rua como lugar a ser experienciado, quanto as relações de “opressão e poder” (RIBEIRO, 2019) que permeiam nossa sociedade que transita por ela, são importantes para pensarmos as performances desenvolvidas durante o presente trabalho.

É necessário que percebamos que “a produção de uma obra é uma trama complexa de propósitos e buscas” (SALLES, 2011, p. 44). Isso faz com que o artista seja um pesquisador nato, que estando na academia ou não, sempre faz testagens até chegar ao objeto que sacia (naquele momento) seu desejo criador, para poder então seguir seu rumo em direção a sua próxima obra, entendendo que “todas as criações deixam traços. Traços que nossas carnes reconhecem como evidências de nosso conhecimento. O acúmulo de registros que sobrevivem em nossos músculos é também ferramenta para novas criações” (CYPRIANO, 2015, p. 70).

No contexto da *Trilogia Secular*, esta noção deve ser levada em consideração, porque a maioria dos performers de *1900 - o ranger da liberdade* também participaram da primeira obra cênica da trilogia *1800 – o grito da família morta*. Refletindo sobre essa noção exposta por Cypriano (2015), de que o performer tem um “acúmulo de registros” (Idem), também me pergunto se: os performers que participaram da primeira poética tiveram mais facilidade de compreender e executar o trabalho proposto, em relação aos que foram convidados a participar apenas desta segunda obra? O trajeto criativo proposto com as três obras da Trilogia Secular poderia ser pensado, igualmente, como um processo de treinamento para o performer? E ainda: quais as lacunas que deveriam ser preenchidas no treinamento dos performers que entraram apenas na segunda obra, para que estes tivessem uma *experienciação* em níveis de presença equivalentes aos dos demais performers? Tentarei responder cada uma destas três perguntas, a partir desta *Segunda Ação*, evidenciando os “problemas, hipóteses, testagens, soluções, encontros e desencontros” (SALLES, 2011, p. 44) do processo criativo, bem como a dimensão do trabalho de cada performer que se instala na possibilidade de resolução da

pergunta que rege essa pesquisa: como a memória é utilizada na criação de performances de rua?

Descrever e analisar o processo criativo de cada performance implica, da mesma forma, no entendimento do contexto em que cada performer desenvolveu seu trabalho. Para melhor compreensão destas ações é importante evidenciar as quatro esferas da criação artística, que Sonia Rangel (2015) elege levando em consideração seu caráter:

De ser “separada”: é difícil no processo criativo definir o onde e o quando das ideias, o modo como elas emergem e se insurgem muitas vezes em detrimento das vontades dos sujeitos implicados na prática [...]. De ser: “improdutiva”: medindo-se com as profundezas e com o desconhecimento, longe dos concursos, das competições ou premiações que fazem parte do mundo da arte, as ideias de criação fluem melhor segundo fatores de gratuidade ou improdutividade. De ser: “regulamentada”: pela necessidade tanto de inovar como de acomodar, a criação requer uma insubordinação, mesmo que momentânea, às leis ordinárias ou regras para criar sua própria lógica. [...] De ser: “fictícia”: é talvez a maior expressão e função da criação artística. Desejar ser ou parecer, mesmo que por momentos, um outro, ou desejar que o mundo seja outro (RANGEL, 2015, p. 49).

Em nossa pesquisa podemos supor que a esfera da “separação” se aloca na compreensão de que na arte a subjetividade deve ser levada em consideração, para a análise e a descrição de um processo criativo, visto que não conseguimos identificar “onde e quando” (Idem) de fato as ideias surgem, causando a separação entre produção consciente e inconsciente. Nesse caso, nos debruçamos não só sobre o trabalho consciente da criação artística, pois as noções de inconsciente também podem ser analisadas se nos colocarmos a pesquisar não sobre elas em si (está esfera se aloca no trabalho do psicanalista), mas, em nosso caso, nas análises das constituições dos traços identitários dos performers abordadas em perspectivas sociais, já que a relação do indivíduo com o mundo e suas maneiras de subjetivação também se instalam nas dimensões da criação artística.

Essa primeira esfera será descrita com a utilização do *lugar de fala* proposto pela autora Djamila Ribeiro (2019), quando disserta sobre o racismo (e opressões a indivíduos subalternizados), presentes em nossa sociedade, experienciado a partir da compreensão dos traços identitários analisados sob a ótica do ser social, ou seja, dos traços identitários do indivíduo e seus modos de relação com o mundo, e o constante silenciamento de corpos que se distanciam da regra colonial-patriarcal-heterossexual-cristã-branca. Temos essa noção proposta pela autora não só como uma metodologia de pesquisa histórica, em nosso processo criativo, mas, como um referencial para pensarmos a necessidade de desenvolvermos dispositivos de criação artística que nos ajudem na realização de ações micropolíticas, em razão de ser no domínio dessas ações que segundo Suely Rolnik (2018), conseguiremos

“descafetinar nosso inconsciente” e, conseqüentemente, nossas atitudes impregnadas pela ideologia neocapitalista que rege nossa sociedade.

Já a esfera de “improdutividade” se aloca na descrição do processo criativo, utilizando de textos produzidos pelos próprios performers durante seu trajeto criador, tendo em vista que na maioria das vezes estes textos não trazem apenas conclusões, conceituações ou objetificações dos desejos dos performers, mas, também, suas dúvidas sobre o processo, seus desconhecimentos sobre os objetivos de sua obra, e as suas necessidades íntimas em relação ao discurso das performances que pretendem realizar. Nesta situação, em nosso contexto específico, essa improdutividade, tematizada por Rangel (2015), se aloca na utilização do material inacabado, dos esboços criativos, e da narrativa de incertezas escritas pelos performers antes da realização de cada performance.

Já a esfera da “regulamentação” se coloca como um fator de oposição entre o objetivo e o subjetivo do processo de criação artística, porque, quanto menos regras estabelecemos em nosso processo, mais nos colocamos em experimentação. E é essa experimentação que pode enriquecer o resultado do trabalho, é a partir da insubordinação em relação às regras pré-estabelecidas no sistema de produção artística vigentes na contemporaneidade, que conseguiremos criar uma lógica interna da obra. Em nosso processo criativo, essa noção de “não regulamentação” se instala na experimentação que realizamos, mesmo que neste memorial dissertativo conceituemos as ações desenvolvidas, criemos uma narrativa encadeada e tentemos organizar as etapas do processo criativo, na prática, quando criávamos não tínhamos estas regras estabelecidas, foi só através da experimentação que conseguimos, em seguida, teorizar e regulamentar o processo de construção destas performances.

A esfera de “ficção” da criação artística se aloca no desejo de se ter algo que não temos no dia a dia, tal como de nos colocarmos em situações diferentes da nossa realidade, ou no caso dos performers, em estados corporais que se diferenciem das condições cotidianas de seus corpos, para poderem, então, recriar a realidade segundo a lógica interna que estabelecem em cada uma das obras que criam. Em nosso processo, essa esfera da ficção será narrada com mais especificidade a partir da *Terceira Ação* deste memorial dissertativo, dado que é onde descreveremos o processo criativo e analisaremos, individualmente, as relações com a cidade na execução de cada performance.

Neste âmbito, as quatro esferas do processo criativo, expostas por Rangel (2015), podem ser postas como fatores potentes de embasamento para a descrição e análise de processos criativos nas diversas áreas artísticas. Em nosso caso, a ação de criar se localiza nas

especificidades da linguagem da performance, a qual, em contrapartida, habita uma zona de ambivalência entre as demais linguagens artísticas. Assim, ao descrevermos e analisarmos uma performance, devemos levar em consideração as multicamadas da ação desenvolvida pelo performer, suas relações com o espaço, e ainda o trajeto percorrido até os acontecimentos finais.

## **2.1. O colaborador e o método de instigação.**

Neste tópico necessito localizar o meu lugar dentro deste processo criativo, analisando as especificidades do trabalho que desenvolvi como indivíduo que esteve à frente da organização e da sistematização do dispositivo de criação utilizado pelos performers.

Seguindo a corrente de pensamento dos estudos da performance, não me entendo como um diretor ou como um encenador, mas sim como um *colaborador*, que durante este processo criativo desenvolveu e utilizou um *método de instigação* próprio que norteou o processo criativo dos performers.

Para melhor compreensão da noção de *colaborador* na performance cênica, antes precisamos entender qual a função do diretor e do encenador no mecanismo teatral, evidenciando que, segundo Pavis (1996), “o diretor de cena se encarrega da organização técnica da maquinaria e da cena, enquanto o *encenador* gerencia o resultado da operação dos diversos materiais e cuida de sua apresentação estética” (p. 100). O encenador seria a “pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição” (IDEM, p. 128); já o diretor se dedicaria à questões materiais, organizacionais e de produção.

O diretor seria, então, o encarregado pela maquinaria e organização técnica, enquanto o encenador se encarregaria de determinar os sentidos de todos os elementos da cena, dos agenciamentos dos símbolos até a unidade estética do ato cênico. O autor ainda salienta que existe o *diretor de ator* (ou preparador de ator) vindo “do cinema, onde o trabalho de e sobre o ator tende frequentemente a ser escondido pelo aparato técnico a direção de ator é a maneira pela qual o encenador (às vezes rebatizado de "diretor de ator", até mesmo coach), guia e aconselha seus atores” (Idem, p. 97).

Pavis (1996) evidencia, então, o diretor de cena, o encenador, e o diretor de ator como três funções diferentes de profissionais que gerenciam o desenvolvimento da obra teatral.

Mas, e no teatro contemporâneo, onde entra o diretor e o encenador? Sobre esta questão o autor destaca que:

a jovem geração de encenadores não é mais tributária de um modelo desconstrutor, seja ele a psicanálise, o marxismo ou a linguística, ela não mais se refere a modelos ou escolas, e menos ainda a movimentos ou “ismos”; ela progride a cada trabalho, sem um programa definido, por vezes sem as asas protetoras da instituição (PAVIS, 1996, p. 128).

Podemos dizer, então, que em nosso caso no Zecas Coletivo de Teatro, como jovens encenadores, nós não estamos ligados a correntes de pensamento ou definições absolutas do nosso trabalho, porque mesmo que nos identifiquemos como um coletivo que visa a arte experimental, esse experimentalismo contemporâneo não nos deixa estabelecer um único projeto de arte, mas, projetos de artes distintos a cada obra que desenvolvemos, ou seja, em meu trabalho como diretor e/ou encenador não me prendo apenas nas noções do teatro, mas exploro as possibilidades de criação, debruçando-me sobre as *especificidades* do suporte que as gera, no caso de *1900 – o ranger da liberdade* a performance como linguagem artística. Sobre esta questão Cohen (2013) salienta que:

na passagem para expressão artística *performance*, uma modificação importante vai acontecer: o trabalho passa a ser muito mais *individual*. É a expressão de um artista que verticaliza todo seu processo, dando sua leitura de mundo, e a partir daí criando seu texto (no sentido sógnico), seu roteiro e sua forma de atuação. O *performer* vai se assemelhar ao artista plástico, que cria sozinho sua obra de arte; ao romancista, que escreve seu romance; ao músico, que compõe sua música (COHEN, 2013, p.100).

Neste enquadramento, comecei a questionar como deveria agir diante deste processo, já que “na *performance*, a ênfase se dá para a atuação e o *performer* é geralmente criador e intérprete da obra” (Idem, p. 102), logo se exige mais do performer como agente e criador, do que de uma pessoa externa que dirija suas ações, ou organize o sentido da obra, ou ainda de uma construção estética organizada em torno de uma narrativa linear. Como renunciar às noções do teatro deixando de ser diretor e/ou encenador, para ser um *colaborador* no desenvolvimento destas performances?

Segundo Renato Cohen (2013) a *colaboração* em uma performance se estabelece de maneira horizontal, enquanto no teatro comercial/tradicional “a organização é vertical, com atores que seguem rigidamente a orientação do encenador-diretor” (p.101) em um processo de produção hierárquico. Nesse processo “não há tempo disponível para a pesquisa” (p. 99) de linguagem, diferentemente de espetáculos experimentais e/ou performances.

O colaborador pode, então, ajudar no desenvolvimento da performance, e/ou no treinamento do performer, na criação dos figurinos e adereços, na criação e operação de projeções audiovisuais, na sonorização, na concepção do roteiro da performance etc. O que diferencia este processo *horizontal* do *vertical*, é que no primeiro tudo gira em torno das necessidades e criações do performer, nesse caso, é o próprio performer que solicitará estas colaborações de acordo com seus objetivos na performance cênica, enquanto no segundo a solicitação destes serviços seriam embasados principalmente na decupagem prévia da dramaturgia, e/ou nos desejos do diretor-encenador. Logo, é comum que uma performance tenha mais de um colaborador.

Sendo mais específico, o trabalho que precisei desenvolver como *colaborador*, esteve ligado principalmente a três pilares: o desenvolvimento das habilidades que os performers necessitariam para a realização das performances; a produção (captação de recursos, articulação e materialização) do processo criativo; e, ainda, a *instigação* e acompanhamento da pesquisa histórica e estética realizada por cada performer.

A *instigação* se refere mais ao ato de criar *dispositivos/metodologias* que auxiliem os performers em seu processo de trabalho, do que de *encenação* no sentido de organizar a ordem das ações ou tentar atribuir sentido às performances que foram desenvolvidas, entendendo que no contexto da *performance como linguagem* “o que mais interessa é uma marca pessoal ou uma marca de grupo, em caso de mais pessoas. É a definição de um estilo, de uma linguagem própria” (Idem, p.103) que pode ser alcançada através da autonomia criativa dos performers.

Partindo de tais questões durante este processo criativo organizei o meu *método de instigação* para utilizar em processos criativos onde a noção de performance, enquanto linguagem cênica, seja o suporte da criação. O nomeio como “*método*” de *instigação* por entender que existe uma sistematização de ações e comportamentos que podem auxiliar o trabalho do colaborador na instigação dos performers. É importante ressaltar, também, que não se trata de um *manual* a ser seguido fielmente, todavia, acredito que cada processo de criação artística exija habilidades específicas de seu idealizador e equipe. O que proponho é essencialmente um levantamento sistêmico de ações que possam auxiliar nesse trabalho.

Inicialmente é importante evidenciar que a origem da palavra “instigar”<sup>22</sup> vem do latim *instigare*, podendo ter o significado de: despertar, estimular, provocar, aconselhar e incitar. *Instigare* vem da junção de *in*, que significa “contra”, e *stigo*, que significa “picar”,

---

<sup>22</sup> Partindo do *Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, presente na plataforma online: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/> acesso em 20 de junho de 2019 às 19:30 horas.

assim, tinha o sentido de picar ou provocar alguém contra alguma coisa. Alguns dos sinônimos de instigar são: persuadir, aliciar, atrair, cativar, convencer, incutir, induzir e seduzir.

Enquanto as ações de “dirigir” e “encenar” estabelecem as necessidades de existir uma ou mais pessoas que organizem o trabalho dos atores, ajudem na sistematização dos sentidos da obra cênica, produzam e gerenciem as maquinarias do suporte (teatro) que dará vasão ao processo criativo, e estabeleçam uma unidade na obra final, a noção de “instigar” se distanciaria desse local de domínio de um indivíduo sobre o todo, subvertendo a relação comercial/tradicional de criação cênica. Logo, o colaborador que utiliza do *método de instigação* não domina a criação do performer, mas o faz despertar, o estimula, o provoca, o aconselha, e incita seus desejos criativos, deixando-o escolher qual caminho seguir sem interferir diretamente em suas escolhas no momento da realização da performance. Este se diferenciaria do diretor-encenador por não se colocar como um organizador da obra, e sim, como um agente que ajuda a estabelecer os *ambientes favoráveis* conscientes e inconscientes no desenvolvimento do trabalho do performer, se assemelhando mais ao diretor de ator, exposto por Pavis (1996), do que ao diretor de cena ou ao encenador, porém, não podendo ser definido como tal, dado que, enquanto o diretor de ator busca a preparação do ator para interpretar um determinado personagem, o colaborador de uma performance, em nossa perspectiva, se foca na possibilidade de dimensionar o treinamento do performer, a fim de que ele desenvolva habilidades que o ajudem na realização do seu trabalho.

Os sinônimos de instigar são: persuadir, aliciar, atrair, cativar, convencer, incutir, induzir e seduzir, os quais estão mais próximos dos métodos convencionais de direção do que do de instigação por serem palavras que expressam controle e submissão de um indivíduo sobre o outro - sob as quais não nos aprofundaremos, neste trabalho - enquanto as palavras que expressam o significado de instigar: despertar, estimular, provocar, aconselhar, e incitar estão mais próximas do que tematizamos neste tópico. Portanto, usaremos cada uma destas palavras para exemplificar as cinco camadas do *método de instigação*.

*Despertar* é um verbo de regência múltipla que pode significar: deixar de estar dormindo, acordar, sair do estado de inatividade, passar a ter vigor, ter força, ser a origem de algo, dar motivo para um acontecimento ou ação, manifestar-se, tornar-se presente, e/ou dar início a algo. O *colaborador* precisaria fazer o performer despertar seus demais sentidos que são reprimidos pelo nosso uso exacerbado e supervalorizado da visão e audição em nosso cotidiano a fim de potencializar a *experienciação* do performer em relação ao ato cênico.

Desse modo, desenvolver exercícios e atividades que ajudem a despertar os demais sentidos do performer (tal como os que exemplificamos no *período de desarmamento*), faz com que ele experiencie o espaço e a ação cênica com maior propriedade, estabelecendo múltiplas camadas de significados. Com isso, suponho que o ato de *despertar* deve ser instigado, respeitando a dimensão, os limites e as especificidades do corpo de cada performer. O colaborador não impõe aos performers um padrão de comportamento a ser seguido, mas os instiga a descobrir seus próprios padrões de comportamentos e/ou a desenvolver suas habilidades, as quais, serão necessárias para estabelecer os estados de presença da performance cênica em questão.

*Estimular* tem o sentido de: incentivar alguém a fazer alguma coisa, animar, encorajar, impulsionar o desenvolvimento de alguém, aumentar ou ativar as funções de um órgão, ou de outra estrutura corporal. Estimular é uma das camadas do *método de instigação* que se aloca no domínio da subjetividade. O colaborador deve ajudar o performer a estabelecer *ambientes favoráveis*, ou seja, ambientes que estejam em conexão com os objetivos da performance, e esse ambiente favorável se instala tanto na camada exterior do corpo do performer, quanto no interior do corpo, levando em consideração que além de ajudá-lo a encontrar um lugar que seja ideal para o acontecimento da performance, também é necessário auxiliar o performer a se apropriar do seu objetivo, criando segurança para realização da sua performance, e o estabelecimento de um ambiente favorável também em seu inconsciente. Para isso, sugiro que o colaborador realize: conversas constantes com o performer sobre o objetivo da obra, fazendo-o pensar e repensar várias vezes sobre a temática que pretende abordar; estimule o performer a descobrir suas ligações íntimas com o tema trabalhado; e, o incentive a criar textos, poemas, cartas, colagens, desenhos, pinturas etc., que o ajudem a visualizar as ações que podem ser desenvolvidas no momento da performance.

*Provocar* se aloca na dimensão de: incitar alguém a fazer alguma coisa, desafiar, ocasionar, levantar questionamentos, incitar o desejo, irritar, deixar de ter calma. O colaborador deve provocar o performer sensorialmente a desconstruir a funcionalidade dos espaços e os limites sociais que são estabelecidos ao seu corpo. A ação de provocar se opõe a ação de estimular, pois, enquanto no *estímulo* visamos a criação de suportes que deixem o performer seguro, na *provocação* se objetiva que o performer comece a agir sem pensar previamente sobre o que está executando. É importante ressaltar que essa oposição entre estimular e provocar é meramente estrutural, porquanto, no decorrer do processo criativo essas duas facetas do trabalho podem ser utilizadas independentemente da ordem e do

objetivo que se almeje. Estas facetas são camadas de trabalho que quando realizadas juntas em um mesmo processo criativo estabelecem estados multifacetados de presença e de habilidades. Outra questão importante do ato de provocar é o “incitar o desejo”. Suponho que seja importante provocar os performers a redescobrir seu objetivo com a performance, a fim de que o desejo pelo novo e/ou inesperado seja estimulado durante o processo criativo, para que, no ato da realização da performance, o performer também experencie esse desejo de explorar e descobrir novos lugares e perspectivas.

*Aconselhar* por sua vez se aloca na necessidade de: recomendar, sugerir, orientar, e debater pontos de vista. E esse trabalho de aconselhamento do performer deve ser realizado tanto individualmente, quanto em grupo (quando existir), pois esse aconselhamento é essencial no *método de instigação*, não se instaurando na dimensão de revelar verdades ou persuadir o performer a fazer algo diferente, mas de instigar que ele próprio entenda os *riscos*<sup>23</sup> físicos e psicológicos do ato que desenvolverá. Para esta esfera tenho um exemplo do processo criativo aqui descrito: um dos performers decidiu que sua ação principal seria engatinhar, porque esta ação o colocaria em estado de submissão tal como o contexto do acontecimento histórico que ele escolheu para desenvolver sua performance cênica. Porém, inicialmente, sua proposta era de engatinhar por mais ou menos 1 km do local de início da performance até o local de finalização. Achei esse caminho muito longo e perigoso para sua integridade física, logo, pedi para que todos os performers realizassem junto a ele a ação de engatinha pela sala por três minutos, e assim o fizeram.

Alguns performers desistiram desta ação antes mesmo de completarem os três minutos de realização do exercício, por sentirem a dor, o grau de esforço e de dificuldade que a ação causava em seus corpos - é importante ressaltar que realizamos este exercício na sala de processo, ao explorarmos a rua, essa ação ganharia um grau ainda maior de dificuldade - logo, a partir desta percepção, o performer encurtou o percurso para 200m e reestabelecemos o local de início e o local de finalização da sua performance. Percebam que foi a realização de uma experimentação corporal que proporcionou o aconselhamento do performer, levando isso em consideração, suponho que o colaborador deva estar atento às possibilidades de aconselhamento, para além da fala e da racionalização convencional do conselho, assim, deixando livre para o performer a escolha de mudar, ou não, os objetivos de seu percurso

---

<sup>23</sup> Para Carreira (2011, p. 23) “a rua intensifica o risco porque agrega a interferência do imprevisível. Antes de preparar o ator para evitar completamente as zonas de risco, é mais interessante considerar procedimentos de exploração dessas zonas” pois devemos ver “o risco como fator de conexão com a audiência”.

criador, levando em consideração os limites físicos e psicológicos da ação que pretende desenvolver.

*Incitar* por sua vez se refere ao processo criativo, mas, também, e principalmente, ao momento da realização da performance por significar: incentivar alguém a fazer alguma coisa, impelir, instigar, encorajar, ocasionar, possuir uma reação, estimular ou estimular-se, gerar uma competição ou um desafio, provocar o surgimento de algo, enraivecê-lo. No processo criativo, *incitar* se aloca na ação de dar pistas ao performer sobre questões que possam ajudá-lo a se deixar afetar pelo objeto artístico, tal como ele afeta sua criação, em outras palavras, seria perceber as necessidades da obra em relação aos seus desejos. Se necessário, o performer teria que estar preparado para abrir mão ou incorporar ao seu objetivo com a performance os obstáculos ou acontecimentos que se sobressaírem a realização da performance em seu caminho pela rua, pois tal como ele tem a possibilidade de ignorar a rua como potência de criação, também pode usá-la como um dos dispositivos principais de sua *experenciamento*. Logo, suponho que o trabalho do colaborador seja incitar que o performer perceba em seu dia a dia seus comportamentos recorrentes, a fim de ressignificá-los ou reexperenciá-los no momento da performance, tal como Richard Schechner (2006) sugere com seu conceito de *comportamento restaurado*<sup>24</sup>.

Expostas as cinco camadas do *método de instigação*, é importante evidenciar que “aquele que propõe um treinamento [...] deve também perceber quais são as imediatas carências de seu pessoal” (CYPRIANO, 2015, p. 25). Assim, todas as noções e conceituações feitas nesse tópico surgiram das necessidades recorrentes no processo criativo, principalmente de entender sob qual ótica o *colaborador* pode realizar as experimentações e, conseqüentemente, o treinamento dos performers, levando em consideração que:

cada pessoa é universo em separado. Cada corpo, cada experiência vivida, cada novo saber nos identifica e nos faz diferentes. Assim, cada performer necessita de exercícios que respondam a uma especificidade absolutamente singular. O termo é intrapessoalidade: a capacidade de compreender-se e antecipar suas próprias reações (CYPRIANO, 2019, p. 28).

Assim, o *método de instigação* é pensado para desenvolver a capacidade intrapessoal dos performers, com o intuito de: **a)** despertar todos os seus sentidos para/na realização da performance; **b)** estimular que ele sempre procure estabelecer conexões entre suas ações e seus objetivos com a performance; **c)** provocar seu desejo pelo desconhecido e pela

---

<sup>24</sup> Comportamentos duas vezes experienciados. Uma vez no cotidiano, outra na ação cênica\performativa\cultural enchendo a ação de sentido, signos e significados (SCHECHNER, 2006).

necessidade de *experenciación* total do momento da performance; **d**) aconselhar seu processo levando em consideração a noção de que o corpo do performer é o instrumento principal de sua arte e que os aconselhamentos devem utilizá-lo como exemplo; e **e**) incitar sua capacidade de adaptar-se, apropriar-se e/ou superar os obstáculos que surgem em seu caminho pela rua.

Portanto, tematizar o trabalho do *colaborador* em um processo criativo que visa a realização de performances de rua, além de nos fazer compreender as facetas que este trabalho nos solicita, igualmente, nos faz subverter noções fulcrais do trabalho do diretor-encenador teatral, a fim de repensar algumas das práticas e teorias das artes cênicas, tal como exemplificamos a partir de Férral (2015) na *Primeira Ação*. Essas subversões também nos ajudam a entender os as escolhas tomadas no presente trabalho.

## 2.2. *Lugar de fala como dispositivo de criação.*

Nos primeiros momentos do nosso processo criativo, nos questionávamos constantemente sobre: “como escolheríamos os acontecimentos históricos do século XX que embasariam as performances?” Tal questionamento se deu porque, como destacamos, anteriormente, na *Primeira Ação* do presente trabalho, precisaríamos afunilar as temáticas para escolhermos os acontecimentos do século XX que embasariam as performances, para que não nos estendêssemos nas explanações ou nos perdêssemos entre as inúmeras possibilidades de escolha dos acontecimentos.

As primeiras delimitações que fizemos, foram: **1900**, como o contexto histórico, a delimitação temporal da pesquisa, a inspiração estética, o fator determinante para a escolha dos acontecimentos históricos trabalhados durante o processo criativo, e o agente de verossimilhança entre as performances desenvolvidas. Enquanto **ranger** e **liberdade** seriam utilizadas como palavras-chave para a escolha dos acontecimentos do século XX que fossem pautados em atos de opressão de classes e indivíduos subalternos, e, ainda, na necessidade de superá-las. Nessa perspectiva, *1900 – o ranger da liberdade*, mas do que o nome da obra cênica, também é a temática que delimita as possibilidades de escolhas dos acontecimentos históricos do século XX.

Partindo desta temática principal conseguimos delimitar as ações que nos interessariam no processo de criação com o **ranger**, que se instalou nas dimensões de acontecimentos de opressão, que causaram atritos entre ideologias que sabotavam formas de existência e o desejo de aceitação e/ou de conquista de direitos almejados por pessoas e movimentos sociais subalternizados. Além disso, as que se instalavam entre conflitos de

classes sociais, entre indivíduos com pensamentos opostos, e/ou entre indivíduos subversivos e os regimes de poder. Nessa primeira delimitação temática, os performers poderiam escolher o material histórico que se enquadrasse em um contexto de conflito, e que no atrito entre opostos criaram rangidos nos corpos, sociedades e/ou movimentos sociais da época.

Com base nisso, o *ranger* tem a ver com o barulho estridente que a opressão provoca na fricção entre os indivíduos que detém o poder e os indivíduos subalternizados. Enquanto a **liberdade**, como uma temática, se instalaria na dimensão de pensarmos as possibilidades de superação destas opressões, os acontecimentos que possibilitaram a liberdade e/ou transgressão da relação entre os oprimidos e os opressores no século XX, tal como as micro revoluções que poderíamos fazer hoje, na contemporaneidade, ao produzirmos obras cênicas que tematizam as opressões do passado. Isso devido a percepção de que o artista não é “um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos” (SALLES, 2011, p. 45). Essa afetação também nos faz pensar sobre perspectivas de liberdade para o nosso futuro a partir das mazelas e revoluções do passado.

Entendendo esse contexto, conseguimos realizar a primeira delimitação para a escolha dos acontecimentos históricos do século XX, mas, mesmo assim, ainda tínhamos um extenso material a ser explorado, logo, começamos a refletir sobre questões equivalentes as que realizamos na criação da obra anterior *1800 – o grito da família morta*. Nesta obra nós partimos de nossas histórias de vida, para podermos então encontrar equivalências entre nossas ações do presente e as ações do século XIX, em outras palavras, na primeira obra da *Trilogia Secular*, a partir de nossas memórias individuais, inventamos histórias e ações que poderiam ter acontecido no século XIX, ou seja, criamos narrativas ficcionais partindo de nossas personalidades. Nesta circunstância, no ato performativo *1800 – o grito da família morta*, não tratamos de histórias reais do século XIX, mas forjamos nossas vivências do presente a responderem questões sobre o passado, entretanto, no *1900 – o ranger da liberdade* o nosso objetivo é diferente, mas equivalente ao da primeira obra.

Enquanto no *1800 – o grito da família morta* nós criamos histórias ficcionais partindo de nossas personalidades, resignificando-as ao colocá-las no contexto do século XIX, no *1900 – o ranger da liberdade* nosso objetivo é o oposto, pois, almejamos partir de nossas personalidades enquanto indivíduos sociais para escolhermos acontecimentos e personalidades históricas reais do século XX, para podermos então desconstruí-las até as ações essenciais de seu contexto. Nessa conjuntura, enquanto na primeira obra trabalhamos com os conceitos de

personalidade<sup>25</sup> e ficção<sup>26</sup>, na segunda obra trabalhamos com as dimensões de representatividade e realidade.

Para alcançarmos este objetivo de escolhermos histórias reais e representativas, levando em consideração os traços identitários de cada performer em perspectivas sociais como base do nosso trabalho, agenciamos um dispositivo de criação que utiliza do *Lugar de fala*, conceituado por Djamila Ribeiro (2019) como estrutura fundante do processo de escolha das memórias do século XX. Segundo a autora:

falar a partir de lugares é também romper com essa lógica de que somente os subalternos falem de suas localizações, fazendo com que aqueles inseridos na norma hegemônica sequer se pensem. Em outras palavras, é preciso, cada vez mais, que homens brancos cis estudem branquitude, cisgeneridade, masculinos. Como disse Rosane Borges, para a matéria *O que é lugar de fala e como ele é aplicado no debate público*, pensar lugar de fala é uma postura ética, pois saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade, pobreza, racismo e sexismo (RIBEIRO, 2019, p. 45).

A autora evidencia as epistemologias e maneiras de aplicação do conceito de *lugar de fala* no debate social, contextualizando, historicamente, como os indivíduos subalternos (principalmente as mulheres negras), foram silenciados por métodos de escrita e de fala que não contemplavam suas realidades sociais, já que “o falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social” (RIBEIRO, 2019, p.35), a fim de evidenciar que “estaremos falando de poder e controle” (IDEM, p. 30), para que pensemos uma sociedade onde todas as vozes tenham a possibilidade e o direito de serem ouvidas independente do lugar de onde se fala, entendendo que:

todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social. E, a partir disso, é possível debater e refletir criticamente sobre os mais variados temas presentes na sociedade. O fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de locus social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados (RIBEIRO, 2019, p. 46).

Logo, é importante que os trabalhos artísticos e acadêmicos que tematizam questões referentes às classes e indivíduos subalternizados, não tenham o intuito de se apropriar da fala

---

<sup>25</sup> Partindo de Carl Jung em “o homem e seus símbolos” entendemos que a *personalidade* trata da característica de *ser pessoa* em suas múltiplas camadas de significação, tendo esta, no contexto do ato performativo *1800 – o grito da família morta*, uma ligação direta com a experimentação cênica como agente da externalização das *personas* do artista durante a criação performativa (JUNG, 2008).

<sup>26</sup> Segundo Pavis é uma “forma de discurso que faz referência a pessoas e coisas que só existem na imaginação de seu autor, e, depois, na do leitor/espectador. O discurso ficcional é um discurso “não sério”, uma asserção inverificável, descompromissada, e é colocado como tal pelo autor” (PAVIS, 1996, p.167)

desses indivíduos, mas, de potencializar as possibilidades de discussões, epistemologias e obras artísticas antirracistas, antimachistas, antifascistas e antiLGBTQIA+fóbicas, entendendo que “reduzir a teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala somente às vivências seria um grande erro, pois aqui existe um estudo sobre como as opressões estruturais impedem que indivíduos de certos grupos tenham direito à fala, à humanidade” (RIBEIRO, 2019, p.36). Assim, ao utilizarmos o conceito de *lugar de fala* como *dispositivo de criação*, também, nos colocamos no domínio de um trabalho que discute questões referentes a problemáticas sociais, a fim de criar dispositivos que gerem obras cênicas que se instalem na dimensão do ARTEvismo, visto que:

O lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas. A teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala nos faz refutar uma visão universal de mulher e de negritude, e outras identidades, assim como faz com que homens brancos, que se pensam universais, se racializem, entendam o que significa ser branco como metáfora do poder, como nos ensina Kilomba. Com isso, pretende-se também refutar uma pretensa universalidade. Ao promover uma multiplicidade de vozes o que se quer, acima de tudo, é quebrar com o discurso autorizado e único, que se pretende universal. Busca-se aqui, sobretudo, lutar para romper com o regime de autorização discursiva (RIBEIRO, 2019, p. 37).

Essa questão é importante para nossa pesquisa, uma vez que demonstra que ao conceituar *lugar de fala*, mesmo que a autora disserte a partir de seu lócus social como mulher negra, contextualizando-o histórico e socialmente, esse conceito também pode ser utilizado pelos demais movimentos socialmente estigmatizados e oprimidos tal como os LGBTQIA+, por exemplo, e, principalmente na produção discursiva (e complemento: artística) de pessoas brancas. Sedo necessário que além de estudar sobre questões referentes aos *outros*, também, nos racializemos entendendo os privilégios e a autoridade discursiva que este lugar nos possibilita, e, ainda, utilizando destes privilégios como uma estratégia de ação micropolítica ao auxiliarmos que estes debates, pessoas não brancas, LGBTQIA+, e femininos (mulheres, transsexuais, travestis etc.) adentrem e sejam ouvides\* em lugares que lhes foram negados historicamente. Não basta saber e entender que o racismo, o sexismo e a LGBTQIA+fobia existem, temos que combatê-los em nossas ações cotidianas, artísticas e acadêmicas.

Nessa perspectiva, é importante evidenciar que constantemente tanto no meio acadêmico, quanto nas redes sociais, ouvimos piadas, utilizações errôneas e ações difamatórias sobre conceito de *lugar de fala*, as quais, também, se instalam na “tentativa de deslegitimação da produção intelectual de mulheres negras e/ou latinas ou que propõem a descolonização do pensamento” (RIBEIRO, 2019, p.09). E essa tentativa de deslegitimação

constante e contínua, pode ser combatida ao analisarmos e incorporamos questões referentes ao lugar social que habitamos, em nossos trabalhos acadêmicos, entendendo que na perspectiva de Djamilia Ribeiro “o propósito aqui não é impor uma epistemologia de verdade, mas de contribuir para o debate e mostrar diferentes perspectivas” (Idem, p.09) e possibilidades de ações e dispositivos que auxiliem na decolonização do pensamento, e em nosso caso na estrutura de criação de obras artísticas. Portanto, ao utilizamos o *lugar de fala* como um dispositivo de criação, nos referimos aos *dispositivos pulsionais* na perspectiva de Layotard<sup>27</sup> abordada por Patrice Pavis (2017), expondo que estes:

produzem afetos, não de signos e de significações, porém de intensidades que queimam as etapas, emprestam circuitos em que a estrutura e o signo não reinam mais, porém a disposição e a disponibilidade de fazer circular uma energia, seja ela cromática, gestual ou vocal, e sempre pulsional (PAVIS, 2017, p. 83).

Logo, “a obra em criação é um sistema em formação que vai ganhando leis próprias” (SALES, 2011, p. 41), que se estabelecem, no caso da performance cênica, por instigações, seja do colaborador em relação ao trabalho do performer ou até mesmo do próprio performer em relação a seus desejos e objetivos. Portanto, o “dispositivo” seria um realizador de agenciamentos entre os desejos dos artistas e a materialidade da obra, o qual se coloca a “reunir materiais, hipóteses de leitura, a fim de produzir uma obra por combinatória e hibridez dos elementos, antes de desconstruí-la estabelecendo os momentos em que ela se sacraliza, em que ela se simplifica e se deixa consumir demasiado facilmente” (PAVIS, 2017, p. 83), tendo como exemplo de dispositivo de criação a metodologia da *Collagem* exposta por Renato Cohen (2013, p. 47).

Em nosso processo criativo, o *lugar de fala* como dispositivo de criação se aloca na percepção das diferenças entre *lugar de fala* e *representatividade*, entendendo que segundo Ribeiro (2019):

Um dos equívocos mais recorrentes que vemos acontecer é a confusão entre lugar de fala e representatividade. Uma travesti negra pode não se sentir representada por um homem branco cis, mas esse homem branco cis pode teorizar sobre a realidade das pessoas trans e travestis a partir do lugar que ele ocupa. Acreditamos que não pode haver essa desresponsabilização do sujeito do poder. A travesti negra fala a partir de sua localização social, assim como o homem branco cis (RIBEIRO, 2019, p. 45).

O *lugar de fala* se refere, então, a localização social do emissor, enquanto a *representatividade* se aloca na dimensão da recepção do ouvinte em relação ao local social daquele que fala. Logo, a partir deste exemplo descrito por Ribeiro (2019), podemos supor

---

<sup>27</sup> Foi um dos mais importantes filósofos da França na discussão sobre a pós-modernidade. (1924-1998).

que o homem branco cis falaria a partir de sua localização social sobre a travesti negra mesmo que essa ação não seja representativa para ela, visto que, seria mais representativo que outra travesti negra teorizasse sobre este lugar, assim, uma se enxergaria na outra a partir de seu pertencimento a este lugar, mas, mesmo assim, o homem branco deste exemplo não está desautorizado a falar se este sabe que consciente ou inconscientemente, se privilegia das opressões geradas pelo racismo, e principalmente de que fala do lugar de um “forasteiro”, ou seja, daquele que não pertence ao mesmo lugar da travesti negra, logo, precisa ter cautela e respeito para com as vivências alheias, entendendo que:

Numa sociedade como a brasileira, de herança escravocrata, pessoas negras vão experienciar racismo do lugar de quem é objeto dessa opressão, do lugar que restringe oportunidades por conta desse sistema de opressão. Pessoas brancas vão experienciar do lugar de quem se beneficia dessa mesma opressão. Logo, ambos os grupos podem e devem discutir essas questões, mas falarão de lugares distintos (RIBEIRO 2019, p. 46).

O “benefício” sobre o qual Ribeiro (2019) fala se instala não apenas no âmbito da pessoa branca em si ser racista ou não, mas nas estruturas sociais que beneficiam a existência, epistemologias e produção do conhecimento brancos e eurocêntricos, silenciando, historicamente, as necessidades e produções de conhecimento de pessoas e de autores negros e não brancos. Em outras palavras, o que está em debate – pelo menos neste momento - não é se o indivíduo é racista, mas que sua existência como “branco” o coloca em um lugar de privilégio que se instala na dimensão social historicamente imposta pelo processo de colonização do Brasil/Américas que se pautava na escravidão de pessoas negras e indígenas em detrimento de uma ilusória e violenta “superioridade branca”. Destacar estas questões no presente trabalho junto a diferenciação entre *lugar de fala* e *representatividade* também evidencia um ponto primordial para o pensamento sobre a memória e o silenciamento de indivíduos e movimentos subalternos, porque, segundo Le Goff (2013):

tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva (LE GOFF, 2013, p. 426).

E esses mecanismos de manipulação das memórias se instalam também na dimensão do inconsciente, pois, segundo Suely Rolnik (2018), em nossa sociedade atual, que tem em seu cerne o pensamento neocapitalista, existe uma alienação constante estabelecida pelos indivíduos que detém o poder governamental, econômico e comunicacional em relação às ações das grandes massas populacionais. A autora chama esse processo de “cafetinação”,

como uma metáfora ao mercado da prostituição, supondo que nosso inconsciente está cada vez mais cafetinado (alienado) por um ideal de consumo e conservadorismo retrógrados em um inconsciente coletivo “colonial-capitalístico” (ROLNIK, 2018, p. 13). Propondo-nos uma descafetinação do inconsciente, a partir de ações micropolíticas que se instalariam nos modos de existência e na subjetivação da realidade. Em sua perspectiva as artes seriam uma das áreas do conhecimento que possibilitariam o desenvolvimento desses dispositivos que auxiliariam na descafetinação do inconsciente com a produção de obras artísticas desalienantes.

Assim, quando ignoramos conhecimentos ancestrais ou vivências que não se enquadrem no padrão branco de ciência em nossas pesquisas e produções artísticas, seguimos a lógica estabelecida pelos “senhores da memória e do conhecimento” tal como Le Goff (2013) expõe. Logo, para que isso pare de acontecer, precisamos começar a repensar quais conhecimentos, autores, e perspectivas nos interessam em nossas pesquisas quando as aliamos as nossas visões de mundo enquanto seres sociais e artistas, visto que “os saberes produzidos pelos indivíduos de grupos historicamente discriminados, para além de serem contra discursos importantes, são lugares de potência e configuração do mundo por outros olhares e geografias” (RIBEIRO, 2019, p. 41).

Ressalto essas questões por entender que a necessidade de abordar temáticas que possibilitem ações de reflexão e exposição destas opressões, não vêm apenas de minhas necessidades de fala enquanto homem branco homossexual cis, mas das demandas que os integrantes do Zecas Coletivo de Teatro trazem para nossas criações cênicas, em outras palavras, tematizar questões essenciais para cada integrante do coletivo no presente trabalho, se faz necessário como um processo de potencialização das vozes dos indivíduos que produzem comigo, dado que, para além de questões acadêmicas, de pesquisa, ou até mesmo da própria produção artística, somos unidos pelos laços afetivos e pelo respeito um para com o outro. Logo, temas como racismo, machismo e LGBTQI+fobia, não devem ser uma preocupação apenas de quem sofre essas opressões.

Ao facilitar um *processo criativo horizontal* crio uma fissura na noção hierárquica da criação cênica, para pensar o processo criativo como uma ação de construção colaborativa, em que todos os participantes tem o mesmo poder de criação sobre o seu trabalho, cada um exercendo uma função diferente, mas, com os mesmos graus de importância para o processo criativo, acreditando que não basta que apenas discutamos teoricamente sobre “poder e opressão”, é preciso que pensemos sobre estas questões também em nossas metodologias e sistemas de criação artística, propondo dispositivos e/ou conceituações que evitem repetir as

mesmas ações impostas social e historicamente a nós, as quais tentamos constantemente combater e repensar.

Tabela 03 – *Lugar de fala* como dispositivo de criação.

<b>LUGAR DE FALA COMO DISPOSITIVO DE CRIAÇÃO</b>			
<b>AÇÃO</b>	<b>OBJETIVO</b>	<b>PERSPECTIVA</b>	<b>DESCRIÇÃO</b>
<b>Identificar o lugar de fala de cada performer.</b>	Possibilitar que cada performer entenda qual o seu lugar de fala, ou seja, observe em seu dia a dia o lócus social a que pertence, levando em consideração questões referentes a cor da pele, territorialidade, gênero, sexualidade, e ações culturais como: a religião, costumes etc.	Nos entendermos não apenas pelo viés identitário, mas, também, analisando o contexto em que vivemos, e se nossos discursos estão em sintonia com este contexto.	Essa ação foi essencial em nosso processo criativo, pois, se colocou como um agente de descafetinação de nosso consciente e inconsciente, ao nos fazer refletir não apenas sobre quem somos, mas principalmente em onde estamos inseridos socialmente, e de onde falamos.
<b>Entender as delimitações contextuais espaço temporais da obra.</b>	Explorar as delimitações pré-estabelecidas para as obras, que em nosso caso seriam: o contexto histórico e social do século XX, as noções de “ranger” e “liberdade” que abordaríamos, e as especificidades da linguagem da performance e dos espaços urbanos.	Nos alinharmos as delimitações contextuais do projeto, a fim de entendermos especificamente onde procurar os materiais históricos (documentos, notícias, fotos etc.) que utilizaríamos, tal como a seleção dos lugares da cidade onde as performances poderiam acontecer.	Essa ação se aloca na dimensão de desenvolvermos a lógica interna de cada performance partindo de indutores em comum, pois, desse modo, mesmo que cada performance fosse extremamente diferente uma da outra, por tratarem dos contextos sociais de cada performer, teríamos uma unidade conceitual por todos partirem do mesmo princípio de criação.
<b>Pesquisar e escolher acontecimentos históricos representativos para si.</b>	Escolher acontecimentos ou personalidades do século XX, que fossem representativas para cada performer, levando em consideração seus lugares de fala.	Buscarmos acontecimentos históricos representativos do século XX, a fim de falarmos de nós, através das vivências dos outros, ocasionando, também, um processo de rememoração de acontecimentos e personalidades do passado que por muito tempo foram silenciadas e invisibilizadas.	Cada performer se colocou a pesquisar o que seria mais representativo abordar em sua performance partindo de seu lugar de fala, logo, podemos supor que o lugar de fala aliado a noção de representatividade, além de dispositivo de criação, também se tornou uma metodologia de pesquisa histórica em nosso processo criativo, ao possibilitar que cada performer buscasse um acontecimento do passado em detrimento de seu contexto social do presente.

Na tabela acima descrevemos o dispositivo de criação utilizado em três ações: identificar o lugar de fala dos performers; entender as delimitações contextuais espaço temporais da obra; e escolher acontecimentos históricos do século XX representativos para si. Estas três ações se alocam em duas perspectivas de abordagem: a percepção dos traços identitários dos performers e como estes traços identitários podem ser pensados socialmente e agenciados no processo criativo de suas performances. Neste panorama, sobre o *lugar de fala* de cada performer é importante destacar que segundo Ribeiro (2019):

o debate é sobre a posição ocupada por cada grupo, entendendo o quanto raça, gênero, classe e sexualidade se entrecruzam gerando formas diferentes de experienciar opressões. Justamente por isso não pode haver hierarquia de opressões, pois, sendo estruturais, não existe “preferência de luta”. É preciso pensar ações políticas e teorias que deem conta de pensar que não pode haver prioridades, já que essas dimensões não podem ser pensadas de forma separada. Costumo brincar que não posso dizer que luto contra o racismo e amanhã, às 14h25, se der tempo, eu luto contra o machismo, pois essas opressões agem de forma combinada. Sendo eu mulher e negra, essas opressões me colocam em um lugar maior de vulnerabilidade. Portanto, é preciso combatê-las de forma indissociável (RIBEIRO, 2019, p. 38).

Levando esta questão em consideração podemos dizer que no conjunto de performances *1900 – o ranger da liberdade*, nos colocamos a abordar diversas temáticas pela necessidade de fala de cada performer, dado que se o princípio seria partir das perspectivas individuais de cada um em relação aos seus *lugares de fala*, não seria interessante criarmos uma performance contendo todas as temáticas, e sim, que proporcionássemos que cada um criasse a sua performance, individualmente. Assim, desenvolvemos oito performances, durante a pesquisa, cada uma realizada por um dos performers, discutindo suas urgências de fala do presente (século XXI) em relação aos acontecimentos históricos do século XX representativos para si.

Essa individuação não excluiu a participação dos demais integrantes do coletivo no processo criativo de cada performance, já que todos desenvolveram suas performances individuais debatendo coletivamente os seus objetivos, dando dicas, testando possibilidades e trocando referenciais de pesquisa durante o processo, tal como evidenciamos na *Primeira Ação* deste memorial dissertativo ao descrevermos os *exercícios de desarmamento*, por exemplo. Logo, mesmo que cada performer vá experienciar a rua individualmente em suas performances, no processo criativo temos proposições e concepções coletivas sobre cada trabalho.

Partindo destas questões, nesta pesquisa, prefiro usar o termo “potencializar a voz” do que “dar a voz”, como ouvimos em alguns discursos de acadêmicos, por entendermos a partir

do conceito de *lugar de fala* que cada indivíduo fala por si só, não precisando de ninguém que lhe dê voz, e sim, que as pessoas que possuem o privilégio epistêmico comecem a lhes dar os créditos pelos conhecimentos que estes produzem, potencializando suas falas, sem se apropriar delas. Porque “quando falamos de direito à existência digna, à voz, estamos falando de *lócus social*, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência. Absolutamente não tem a ver com uma visão essencialista de que somente o negro pode falar sobre racismo, por exemplo” (RIBEIRO, 2019, p.35), pois ainda seguindo essa lógica é importante evidenciar que segundo Le Goff (2013), “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (p. 476). Desse modo, entendemos que tal como a representatividade é um fator importante socialmente, a discursão sobre questões que englobam as vivências de indivíduos subalternizados não devem se fechar em seu próprio *lócus social*.

Portanto, o que propomos no presente trabalho ao utilizar do *lugar de fala* de cada performer aliado às noções de *representatividade* como dispositivo de criação, é criarmos obras que se instalem na dimensão micropolítica, ou seja, na “esfera das formações do inconsciente no campo social que definem os modos de existência [...] (relembrando que tais micropolíticas constituem a base existencial de todo e qualquer regime sociopolítico-econômico-cultural)” (ROLNIK, 2018, p. 118). Em uma tentativa de vislumbrar soluções, em nosso processo criativo, para o “desafio [de] desenvolver ferramentas apropriadas ao trabalho implicado na descolonização do inconsciente – matriz da resistência micropolítica” (ROLNIK, 2018, p.123).

### **2.3. Processo de escolha e abstração dos acontecimentos do século XX.**

Após os performers compreenderem qual o seu lugar de fala, cada um se pôs a pesquisar acontecimentos históricos do século XX que são representativos para si. Segundo Salles (2011, p. 49): “muitos críticos e criadores discutem a questão de que não há criação sem tradição: uma obra não pode viver nos séculos futuros se não se nutriu dos séculos passados. Nenhum artista, de nenhuma arte, tem seu significado completo sozinho”. Partido dessa questão cada performer se colocou a pesquisar acontecimentos do passado que tinham relação com os movimentos e classes subalternas, mas, também os da própria história da arte.

Este período da pesquisa foi dividido em três momentos. No primeiro momento cada performer foi instigado a descobrir “qual acontecimento ou personalidade do século XX é

representativa para si?”. No segundo, após todos terem escolhido, os instigui a desconstruir todas as estruturas dos acontecimentos históricos, no sentido de analisarem cada uma de suas partes e os mínimos detalhes de cada documento encontrado (fotos, textos, cartas, vídeos, etc.), a fim de que descobrissem e/ou estabelecessem as ações essenciais e o contexto poético que circundava as significações de cada acontecimento histórico. Já no terceiro momento, teriam que escolher um lugar na região metropolitana de Belém que tivesse significância ao contexto poético de sua performance, seja pela carga histórica do lugar, ou pelas significações e funcionalidades que este tem na contemporaneidade.

O primeiro momento durou mais ou menos dois meses. Enquanto os performers que participaram da primeira obra cênica da *Trilogia Secular*, rapidamente, conseguiram escolher e delimitar quais seriam os acontecimentos do século XX que embasariam suas performances. Os performers que entraram apenas nesta segunda obra tiveram um processo de escolha e desenvolvimento mais vagaroso, visto que, ainda estavam absorvendo as proposições e conceituações que circundam a *Trilogia Secular*, isso me leva a entender este processo tal como Candau (2019) exemplifica:

os atos de memória decididos coletivamente podem delimitar uma área de circulação de lembranças, sem que por isso seja determinada a via que cada um vai seguir. Algumas vias são objeto de uma adesão majoritária, mas memórias dissidentes preferirão caminhos transversais ou seguirão outros mal traçados. Assim, o compartilhamento memorial será fraco ou quase inexistente (CANDAU, 2019, p. 35).

Ao abordar as noções de memória e identidade Candau (2019) também tematiza a noção de memórias dissidentes, e os graus de circulação que os atos de memória instalam em determinados grupos, como, por exemplo, o nosso Coletivo de Teatro, pois, enquanto os performers que participaram da primeira obra conseguiram conectar-se mais rapidamente com a proposta, a partir de seus registros memoriais do processo criativo anterior, os demais performers tiveram que perseguir as memórias coletivas que se instalavam nesse grupo específico, para que aos poucos comesçassem a produzir no mesmo ritmo dos demais. Essa ação específica deste grupo também pode ser percebida nas sociedades como um todo. Quando tentamos rememorar acontecimentos que por muito tempo foram silenciados nos embasamos em vestígios vagos ou quase inexistentes, como exemplifica Candau (2019). Sobre tais questões Sonia Rangel (2015) também salienta que:

Memória e imaginação incluídas no processo criativo se tornam indissociáveis. Se a comunicação da obra se dá como intercâmbio, como participação, participação e comunicação dependem da memória. Lembrar para esquecer. Lembrar para

compreender. Lembrar para modificar. Lembrar para compartilhar. Lembrar para confirmar (RANGEL, 2015, p. 74).

Assim, cada ato de memória é conectado a uma criação imaginativa que tenta estabelecer uma ordem narrativa, a partir, muitas vezes, de ações sob as quais o registro principal existe apenas na memória do indivíduo, tal como no caso de pesquisas em memória oral, por exemplo. Portanto, seria importante que tivéssemos para além de nossas memórias, documentos que nos fizessem lembrar como desempenhamos o trajeto criativo. Segundo Cecilia Salles (2011):

os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma construção que agem como índices do percurso criativo. Estamos conscientes de que não temos o acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta. [...] Esses documentos desempenham dois grandes papéis ao longo do processo criativo: armazenamento e experimentação (SALLES, 2011, p. 27).

Para entendermos o percurso criador de cada um dos oito performers deste conjunto de performances, utilizamos de suas próprias escritas sobre seus processos criativos. Essas escritas foram realizadas como uma espécie de documento de criação, que pedi que cada um produzisse durante o período de escolha e abstração dos acontecimentos históricos do século XX - partindo de suas criações e principalmente de sua liberdade poética - sob as quais nos debruçaremos nas próximas *Ações*, levando em consideração que:

nas artes cênicas, pela complexidade viva dos seus objetos espaçotemporais, pelos muitos sujeitos envolvidos como co-criadores das encenações, pelos registros dos espetáculos (que só no século XX se tornaram audiovisuais), depoimentos e falas em primeira pessoa sobre os processos criativos ligados à cena tornam-se documentos de primeira grandeza para o aprendizado e a construção desse conhecimento ainda sempre e muito por se fazer (RANGEL, 2015, p. 51).

Essas descrições em primeira pessoa, também, são importantes, porque “a cada criador corresponde uma demanda interna, e como consequência, a cada criador, e a cada processo criativo, correspondem “métodos” diferenciados” (RANGEL, 2015, p.21). Portanto, a partir da compreensão dos agenciamentos teóricos e do dispositivo de criação descritos nos tópicos anteriores, começaremos a explorar o processo de criação de cada performer. Entendendo que para Pavis a abstração nas artes cênicas se coloca na dimensão da:

simplificação, a redução ao essencial, ao elementar, ao primário, para opor uma unidade à multiplicidade das coisas. Daí resulta uma geometrização das formas, uma simplificação dos indivíduos e dos movimentos, uma percepção dos códigos, das convenções e da estrutura de conjunto (PAVIS, 1996, p. 01).

Logo, o processo de abstração dos acontecimentos históricos do século XX se coloca na dimensão da “redução ao essencial”, à narrativa não linear, muitas vezes imagética e mítica próprias da linguagem da *performance*. Portanto, a abstração começa a acontecer quando cada performer responde ao questionamento: como podemos transformar estes acontecimentos históricos em performances cênicas?

#### **2.4. O tiro ao alvo como conceito unificador.**

Um dos exercícios utilizados no processo de abstração foi a criação de *verbos indutores*. Esse exercício foi inspirado na atividade realizada na disciplina do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, *Atos de Escritura*, ministrada pela Prof. Dr. Ivone Xavier e a Prof. Dr. Bene Martins, a qual, consistiu-se na criação ou seleção de *verbos indutores* que norteassem a escrita de um artigo científico que experimentasse as possibilidades de escrita criativa, os quais resultaram no E-book: *Atos de escritura III*<sup>28</sup>. Tal como solicitado na disciplina, também decidi realizar este exercício com os performers do meu projeto, pedindo que cada um escolhesse ou criasse *verbos indutores de ações* a partir do contexto do acontecimento histórico do século XX sobre o qual estavam baseando suas performances.

Partindo dos verbos escolhidos e/ou criados por cada performer, o fluxo de criação nos levou para outra etapa do processo criativo, que nesse momento foi regida pelo artista gráfico Wan Aleixo<sup>29</sup> responsável pela concepção e criação das logomarcas, cartazes, e a maioria o material gráfico referente as obras cênicas do Zecas Coletivo de Teatro. Nessa etapa, Aleixo criou a identidade visual e o cartaz do conjunto de performances estabelecendo uma ligação entre os processos criativos de cada performer e as obras “finais” através da utilização dos *verbos indutores de ações* das performances.

---

<sup>28</sup> Link para o download gratuito do E-Book: <http://ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/pesquisa/projetos/388-e-book-atos-de-escrituras-3>

<sup>29</sup> Produtor multimídia, artista visual e ator. Formado pela Universidade Federal do Pará. Atua como pesquisador na área visual do desenho, pintura, fotografia e audiovisual na cidade de Belém. Integrante do grupo teatral T.E.I.A, artista convidado pelo Zecas Coletivo de Teatro a participar das obras cênicas *1800 - o grito da família morta* (2017) e *1900 - o ranger da liberdade* (2019) como artista gráfico. [aleixo.wan@gmail.com](mailto:aleixo.wan@gmail.com) (Informações fornecidas pelo artista).



século XX que tinham um alvo nas costas por viverem um contexto de subalternidade, que se refere, também, as relações de poder e opressão que os permeiam, logo, eram constantemente perseguidos, violentados, jogados, e/ou mortos por suas existências estigmatizadas.

O conceito visual criado por Aleixo unificou os objetivos da pesquisa; as relações entre as performances; os contextos de cada performance; e as ações que seriam realizadas pelos performers nas ruas da cidade de Belém, a qual, foi aprovada por todos os performers participantes, tornando-se nossa imagem força, a identidade visual e o cartaz de divulgação do conjunto de performances. Sendo criada outras variações da imagem principal de acordo com a temática de cada performance.

Ilustração 11 – Variação 1 da Imagem força e identidade visual.

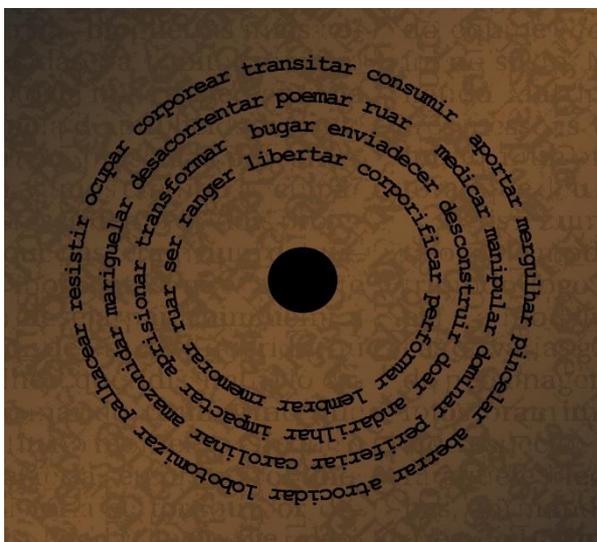


Ilustração 12 – Variação 2 da Imagem força e identidade visual.

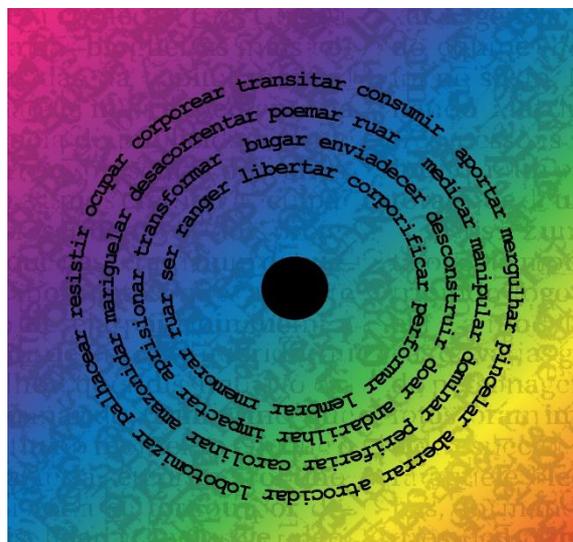
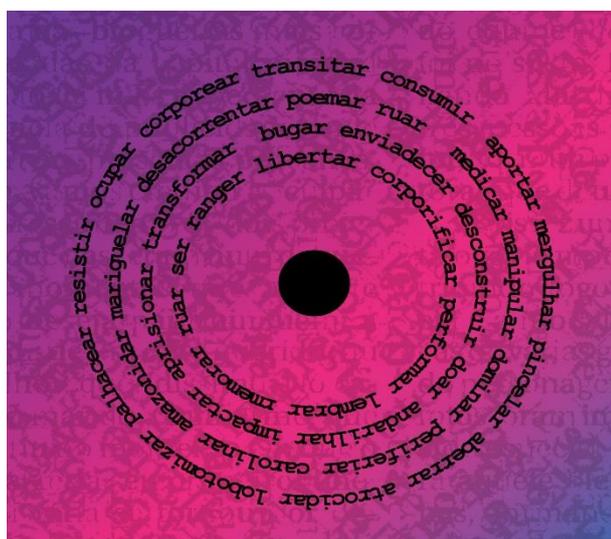


Ilustração 13 – Variação 3 da Imagem força e identidade.



Cada uma das variações da imagem principal foi feita em uma cor diferente representando as três temáticas que permeiam as performances. A variação de número 1, presente na ilustração 11, na cor marrom, foi escolhida pelos performers que tratam de acontecimentos históricos ligados a questões de movimentos e personalidades negras. Já a variação 2, presente na ilustração 12, nas cores do arco íris, foi escolhida pelos performers que tratam de acontecimentos históricos ligados a questões do movimento e personalidades LGBTQIA+. Enquanto a variação de número 3, presente na ilustração 13, nos tons de roxo, lilás e violeta, foi escolhida pelas performers que tratam de acontecimentos referentes aos femininos ou questões do *ser mulher* no século XX.

A escolha das cores está ligada ao desejo de representatividade, aliado a noção de que cada um desses três lugares de representatividade (personalidades, acontecimentos, e movimentos sociais) se aloca em um contexto de lutas por direitos que os colocam com um alvo nas costas, e, também, na frente de seus corpos. Logo, o alvo pintado de cada uma dessas cores é uma metáfora que explora tanto as especificidades de cada um dos lugares de representatividade que tematizamos, quanto a coletividade e compartilhamento dessas lutas durante o século XX e nos dias atuais, tal como, exemplificamos no tópico anterior com as noções de Ribeiro (2019) sobre o *lugar de fala*.

Os performers utilizaram todas as quatro imagens no processo de divulgação de seus trabalhos em suas redes sociais. A metáfora que estabelecemos na criação das quatro imagens, que se transformaram no conceito unificador do conjunto de performances *1900 – o ranger da liberdade*, foi de que a realização deste conjunto de performances só se concretizou a partir do entendimento das diferenças de cada performer, e, ainda, na junção destas diferenças em um único projeto artístico, tendo assim, de fato, um trabalho com vozes diversas.

É importante destacar, também, que o *trajeto criativo* que compreende a realização das performances nas ruas da região metropolitana da capital paraense, foi materializado por Aleixo, seguindo a ordem cronológica do dia em que cada performance seria realizada, em uma espécie de *linha do tempo*, metaforizando o fato de trabalharmos com acontecimentos históricos do século XX.

# Ranger da 1900 Liberdade

● **Palhaceando entre  
vidas de palhaças  
pretas**

Assucena Pereira  
10 de junho  
Praça dois de junho, Ananindeua, 18h

● **Poema à liberdade**

Miller Alcântara  
19 de junho  
Avenida Almirante Barroso, 9hrs

● **Corpórea  
Submissa**

Vitor Nunes  
28 de junho  
Praça dos estivadores, 18 hrs

● **Onde esse  
rio te leva?**

Tais Sawaki  
17 de julho  
Porto Arapari, às 14 hrs

## 2019

● **Acontecimento  
Carolina**

Brenda Lima  
16 de junho  
Em frente a UEPA no Telégrafo, 9hrs

● **ABERRAÇÃO  
Uma Lobotomização**

Lorena Bianco  
26 de Junho  
Doca de Souza franco, 10 hrs

● **Andarilho  
Invisível**

Aj Takashi  
05 de julho  
Av. Presidente Vargas, 9 hrs

● **Ela é antes o que  
não é - Porta do  
mundo**

Dayane Ferreira  
23 de julho  
Calçada da Santa Casa de  
Misericórdia, 15 hrs

Realização



INSTITUTO DE  
CIÊNCIAS DA  
ARTE UFPA



Apoio



Essa *linha do tempo* criada por Aleixo, foi utilizada para divulgar os dias e horários em que cada performance aconteceria. Um dado importante sobre esta divulgação, é que o nosso objetivo não era que as pessoas fossem assistir as performances no local de realização nas ruas, pois queríamos realizar as performances principalmente para os transeuntes ocasionais que estivessem naquele momento no local onde a performance aconteceria. Logo, esta divulgação foi realizada almejando que o público alcançado assistisse as transmissões ao vivo e os storys transmitidos e publicados na página do Zecas Coletivo de Teatro no Instagram (@zecascoletivodeteatro).

Adiante que conseguimos cumprir este objetivo. Além dos transeuntes alcançados pela performance nas ruas da cidade, tivemos em cada performance, uma média de 100 a 250 espectadores via Instagram acompanhando-as em tempo real. Essa utilização das redes sociais não apenas como meio de divulgação, mas, também, como plataforma de acesso ao conjunto de performances *1900 – o ranger da liberdade*, foi de extrema importância para fomentar o acesso à obra e manter o grau de intimidade das *experienciações* de cada performance.

No momento de realização de cada uma das performances, além do performer, dos transeuntes, e de algumas pessoas que forma assistir, contamos com a presença, do Wan Aleixo que fez os registros fotográficos, do Allyster Fagundes<sup>30</sup> que fez o registro em vídeo, dos demais performers que além de performar também assistiram e ajudaram no suporte das outras performances, e a minha presença, assistindo com muita atenção ao mesmo tempo que fazia as transmissões e publicações das performances, em tempo real, no Instagram.

Entendendo os conceitos e o contexto de realização das performances, a partir da próxima *Ação* descreverei e analisarei: o processo criativo de cada performance; os documentos e relatos do processo criativo produzidos pelos performers (fotos, textos etc.); e a realização das performances nas ruas da região metropolitana de Belém-PA. Conceituando, ainda, as noções de *performer andarilho*, *performer expositora* e *performer invasora*.

Acho importante e necessário que antes da leitura das próximas *Ações*, o leitor acesse o Link a seguir, para que assista um compilado em vídeo dos registros das performances, o qual, será de extrema importância para o entendimento e exemplificação dos acontecimentos que serão descritos e analisados.

LINK: <https://youtu.be/ugltROam7Ss>

---

<sup>30</sup> Jornalista, produtor audiovisual, fotógrafo, drag queen e performer, é mestrando em artes no Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA e investigador da arte drag na capital paraense. [Allyster.fagundes@gmail.com](mailto:Allyster.fagundes@gmail.com) (Informações fornecidas pelo artista).

### 3. TERCEIRA AÇÃO: ANDARILHAR

O verbo intransitivo *andarilhar*, surge da palavra andarilho, que vem do latim *ambulare* que significa andar, caminhar e passear. Podendo significar também: correr terras, andar errante, vaguear, caminhar por muitas terras, vagar por muitos lugares, e, o fazer de um andarilho.

Em nossa perspectiva cênica *andarilhar* é o verbo indutor principal das três performances que descreverei e analisarei nesta *Ação* levando em consideração o teor do trabalho desenvolvido pelos performers, os quais, possuem uma equivalência com as ações de um andarilho, que é um viajante que se locomove de maneira independente, e muitas vezes descompromissada, desejando embrenhar-se na cultura do lugar por onde passa construindo sua própria experiência pessoal, sem agenciadores externos como, por exemplo, guias turísticos (em nosso caso de um encenador ou de um diretor do ato cênico).

Um andarilho se diferencia de um “turista” por não estar interessado, propriamente, nos cartões postais dos lugares por onde passa, mas, na sua *experienciação* individual daquele lugar, em outras palavras, enquanto um turista tem o objetivo de visitar lugares específicos e prazos para chegar e sair do lugar visitado, o andarilho cria seu roteiro no dia a dia, no mesmo momento em que viaja, com o intuito de viver o lugar visitado tendo experiências que lhe proporcionem um enriquecimento enquanto indivíduo. O que vale mais é o caminho e não o destino.

O *Andarilhar* que almejamos se refere ao andar descompromissado, a criação das ações da performance no mesmo momento em que ela está sendo realizada, e, ainda, no locomover-se experienciando a rua em um diálogo constante entre o performer, o fluxo e o trânsito da cidade. Baseamo-nos na ocasionalidade da performance cênica em detrimento de um processo criativo fundamentado no desenvolvimento de *dispositivos de criação* que possibilitem uma *experienciação* do momento presente, ou seja, mesmo que o performer tenha passado por um processo de *desenvolvimento de habilidades* e de *abstração* de referenciais históricas, ele só saberá o que de fato acontecerá quando a performance for executada.

Logo, nesta *Ação* as performances *Andarilho invisível* realizada por Aj Takashi, *Poemar à liberdade* realizada por Miller Alcântara, e *Corpórea Submissa* realizada por Vitor Nunes, são descritas e analisadas com o objetivo de compreendermos a noção de *performer andarilho* em um processo de agenciamentos entre a prática e a teoria.

### 3.1. Andarilho invisível.

Performance realizada no dia 05 de julho de 2019 na Avenida Presidente Vargas em Belém do Pará, Pelo Performer **Aj Takashi**<sup>31</sup>.

O texto a seguir foi escrito pelo performer em um dos exercícios do *período de abstração* no dia 06 de maio de 2019:

Inicialmente a performance seria mais voltada para a minha história enquanto pessoa negra. Seria baseada na minha vida, desde a infância! Meu primeiro contato com o racismo, como sofri, como rejeitei minha cor, como não me identificava com nada na TV por não me ver naquele local e por fim, como eu finalmente me aceitei e tenho orgulho da cor de minha pele. Porém, tentando entender mais sobre o que é performance, decidi mudar, mas ainda abordando o preconceito da sociedade com os negros, e as pessoas em situação de rua que são invisíveis na sociedade, tal como com os artistas de rua que são vistos como pedintes. Por isso decidi me colocar em uma posição de pessoa em situação de rua e andar pela cidade abordando pessoas e dando a elas flores de origami, ou lhes dar poesias em vez de pedir-lhes algo.

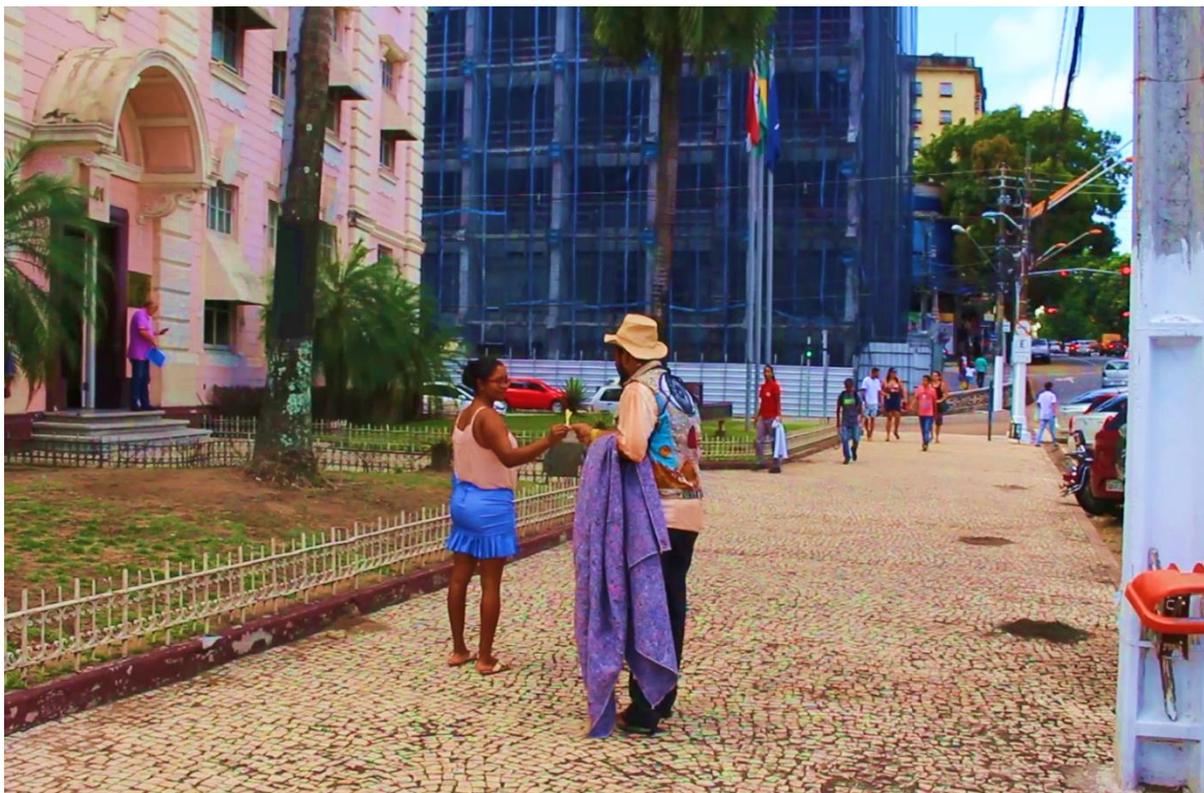
Meu tempo histórico escolhido são os anos 80 e 90 do século XX, baseando-me nos assassinatos e desaparecimentos de meninos de rua. Mas a população não sentia falta deles, pois eram invisibilizados por todos. E depois de muito pensar e tentar entender o que eu faria, escolhi a avenida Presidente Vargas para fazer a minha primeira experimentação. Começando a caminhar partindo da Estação das Docas, que é um lugar extremamente elitizado. Um lugar que inibe a presença de moradores de rua em suas dependências, pois ali eles tornam-se visíveis pelo incomodo que causam às "pessoas de bem". Começarei ali e vou subindo a Presidente Vargas até a Praça da República pois percebo que há um fluxo intenso de pessoas ali diariamente. Há muitos andarilhos, pessoas em situação de rua, vendedores, artistas de rua que são invisibilizados pela sociedade que transita sempre apressada, preocupada com seus afazeres e quase nunca disposta a olhar o outro.

Com a ação de oferecer algo para as pessoas, espero incomodá-las, ver suas reações ao perceberem um invisível tornando-se visível. Mostrar como a sociedade julga as pessoas de modo geral com a ação de dar-lhes algo sem pedir nada em troca (TAKASHI, 2019, registro do processo criativo escrito no dia 06 de maio).

---

<sup>31</sup> Palhaço, contador de histórias, músico, desenhista, bonequeiro, ator de voz/dublador, AJ Takashi é ator formado pelo curso técnico em teatro e discente do curso técnico em cenografia ambos da Escola de Teatro e Dança da UFPA, artista convidado pelo Zecas Coletivo de teatro para participar das obras cênicas *1800 – o grito da família morta* (2017) e *1900 – o ranger da liberdade* (2019). Integrante e fundador do Grupo Folhas de Papel, e do Grupo Teatro Varieté. [aderiltoguedes@gmail.com](mailto:aderiltoguedes@gmail.com) (Informações fornecidas pelo performer).

Ilustração 15 – Performer Takashi abordando uma transeunte.



Créditos: Allyster Fagundes

Ilustração 16 – Performer Takashi abordado um grupo de transeuntes.



Créditos: Allyster Fagundes

Segundo Takashi o seu processo criativo iniciou com o desejo de explorar suas personalidades e memórias individuais como homem negro nascido na década de 1980 do século XX. Porém, no decorrer do processo sentiu a necessidade de buscar acontecimentos históricos do século XX que se colocassem no contexto do “preconceito da sociedade com os negros, e as pessoas em situação de rua” (Idem), com o objetivo de explorar a rua para além da realização de uma performance, mas, também, discutindo sobre questões sociais que circundam este espaço. Um dos acontecimentos que embasam sua performance ficou conhecido nacionalmente como “Chacina da Candelária”.

Essa chacina aconteceu em 23 de junho de 1993, nas proximidades da Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro, resultando na morte de oito jovens com as idades entre onze e dezenove anos que viviam em situação de rua e dormiam no entorno da igreja. Os atiradores eram milicianos e ex-policiais militares que dirigiam dois carros. Os atiradores pararam os carros na frente da igreja e atiraram em direção aos moradores de rua que dormiam nas proximidades do local. Segundo dados da folha de São Paulo “desde o crime, em 1993, 44 dos 70 jovens que dormiam na rua no centro [do rio de janeiro] perderam a vida de forma violenta. As vítimas eram em sua maioria negros e pobres”<sup>32</sup>.

Partindo destes dados, e de alguns outros que se alocam em contextos equivalentes expostos todos os dias nas manchetes dos jornais de todos os estados brasileiros, o performer começou a pensar como poderia desenvolver sua performance, tal como descrito em seu *registro do processo criativo*.

O acontecimento histórico escolhido pelo performer é um atentado contra uma minoria subalternizada que tomou grandes proporções nacionalmente, não apenas pela brutalidade e a violência da ação, mas, também, por ter acontecido no centro do Rio de Janeiro, uma das cidades mais “prestigiadas” do país. É importante ressaltar essa questão, tendo em vista que outras chacinas de iguais ou maiores proporções contra a população negra e/ou pobre aconteceram em outras cidades do país, no passado e no presente, porém, não são tão visibilizadas quanto às do eixo sul-sudeste. Logo, a escolha deste acontecimento se dá pelo grau de simbolismo em concordância com os objetivos da discussão levantada pelo performer, dado que, em sua performance Takashi também tematiza as relações entre o centro e a periferia.

---

<sup>32</sup> Jornal Folha de São Paulo <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/07/1315149-paradeiro-de-sobreviventes-da-chacina-da-candelaria-e-desconhecido.shtml> . Acesso em: 10 de maio de 2019, às 09h31min.

Ilustração 17 – Registro do protesto após a chacina.<sup>33</sup>



Ilustração 18 – Protesto realizado em frente à igreja da Candelária nos 20 anos da chacina em 2013.



Créditos: Fernando Frazão

<sup>33</sup> Jornal Folha de São Paulo: <https://www.pressreader.com/brazil/folha-de-s-paulo/20130824/282664685044374>. Acesso em: 10 de maio de 2019, às 09h45min.

Como podemos perceber nas ilustrações 17 e 18, esta chacina se instituiu como um acontecimento histórico que gera todos os anos, no dia 23 de junho, atos e protestos que visam manter este acontecimento vivo na memória coletiva da nossa sociedade, para que não nos esqueçamos dos acontecimentos do passado, mesmo que estes carreguem dor e sofrimento, com o intuito de evitar que isso aconteça novamente ou que nós nos acostumemos com barbáries como essa.

A partir da análise destas imagens percebemos o grau de performatividade dos protestos, que se estabelecem na primeira foto com a pintura de oito corpos na cor vermelha no chão da calçada em frente à igreja, e na segunda com a montagem de um painel com as fotos das vítimas da chacina acompanhado de frases explicativas do desejo daqueles que protestam. Nas duas situações começamos a perceber as possibilidades de abstração do acontecimento real em objetos materiais e monumentos. Sobre estes *lugares de memória* Pierre Nora (1993) salienta que:

mesmo um minuto de silêncio, que parece o exemplo extremo de uma significação simbólica, é ao mesmo tempo o recorte material de uma unidade temporal e serve, periodicamente, para uma chamada concentrada da lembrança. [...] É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vivida por um pequeno número de uma maioria que deles não participou (NORA, 1993, p.22).

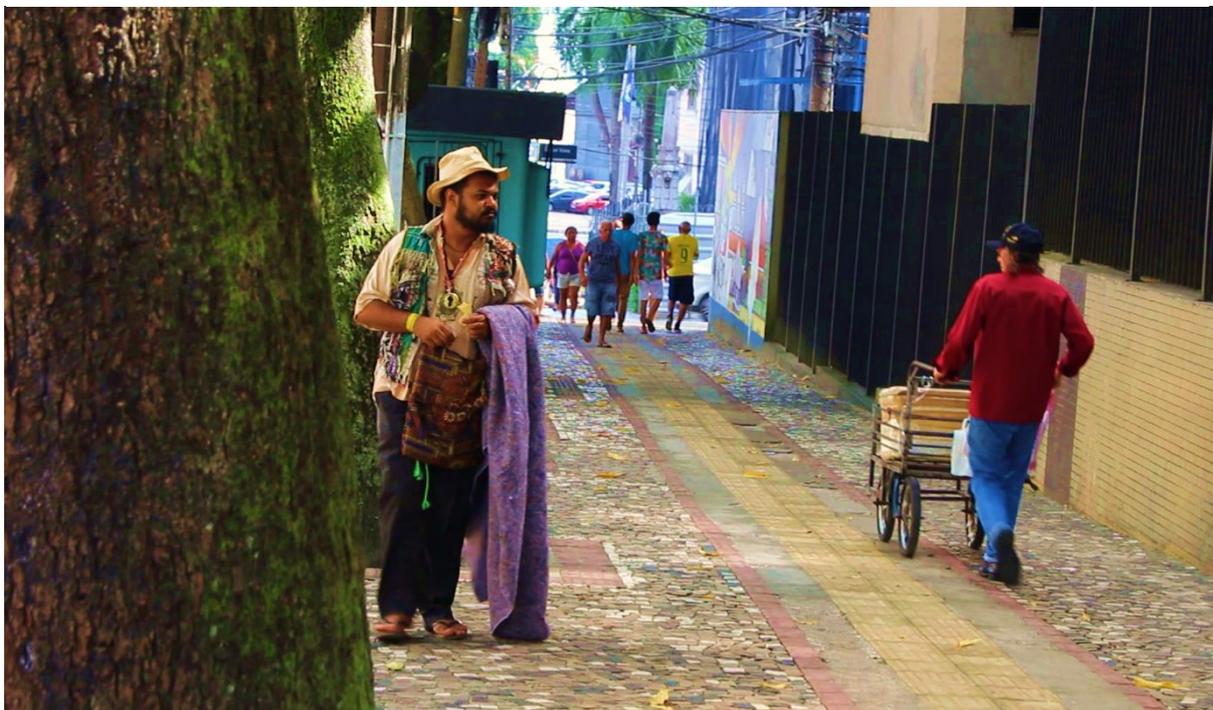
Nessa perspectiva os lugares de memória “são lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos” (NORA, 1993, p. 21) tal como nos exemplos citados. Existe o acontecimento histórico e a utilização das possibilidades de abstração deste acontecimento da memória coletiva transfigurada em objetos simbólicos, como as pinturas no chão e o painel com fotos das vítimas dispostos em frente à igreja da Candelária, exatamente no dia 23 de junho de cada ano subsequente à chacina. É ainda fundamental que entendamos que nestes dois exemplos, se levarmos em consideração a performatividade de sua composição, o determinante do eixo simbólico do lugar de memória estabelecido é o entorno da igreja onde a chacina aconteceu, nos levando a perceber que a relação entre o objeto e o espaço são fundamentais na instituição destes *lugares de memória*.

Percebemos que a dor ocasionada por este acontecimento do passado impulsiona um processo que se instala na criação de datas, símbolos e eventos que mantenham essa memória viva. Segundo Nora (1993, p. 15), “menos a memória é vivida no interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive

através delas”. Levando isso em consideração, em nosso caso, ao realizarmos performances, essas referências são palpáveis por alguns momentos, mas, logo em seguida, tornam-se objetos que são guardados na memória dos performers e dos transeuntes, deixando apenas resquícios de sua realização. Diferente de monumentos, estatuas, quadros e livros a performance é efêmera por natureza. Ela se instala em uma dimensão de trabalho que necessita do exercício de vivermos nossas memórias, tanto no interior, quanto no exterior dos nossos corpos.

No caso da performance desenvolvida por Takashi, o performer toma essas memórias de violências, preconceito, dor, e extermínio, a fim de abstraí-las, partindo de um desejo de *liberdade* que seria o de tornar “visível o invisível”, tornar significante pessoas que são tratadas como insignificantes – mesmo que performaticamente – e, ainda, analisar como os transeuntes reagem no cotidiano quando uma pessoa em situação de rua tenta interagir, tornar-se visível.

Ilustração 19 – O performer andarilhando pela Avenida Presidente Vargas em Belém-PA.



Créditos: Allyster Fagundes

Takashi iniciou sua performance na Estação das Docas, andarilhando pela Avenida Presidente Vargas e finalizando-a na Praça da República, no centro de Belém do Pará, colocando-se na situação de um morador de rua. Sua proposta é performar a partir da noção estabelecida no processo criativo sobre *liberdade*, ou seja, de realizar ações que almejassem transgredir as opressões contidas no acontecimento do século XX que escolheu, subvertendo,

também, a ação funcional e estigmatizada estabelecida socialmente às pessoas em situação de rua ao planejar “dar flores de origami, ou lhes dar poesias em vez de pedir-lhes algo” (TAKASHI, 2019).

Ilustração 20 – Takashi entregando flores de origami à dois transeuntes.



Créditos: Allyster Fagundes

Os verbos indutores escolhidos pelo performer no *período de abstração* foram: *doar, andarilhar e impactar*, os quais sintetizaram as ações que pretendia realizar em sua performance.

*Doar* se coloca na dimensão de dar algo para os transeuntes, ao invés de pedir, subvertendo o senso comum sobre as pessoas em situação de rua, pois partindo desta ação conseguimos evidenciar aos transeuntes abordados durante a performance que estas pessoas também têm algo para lhes oferecer, inicialmente de forma literal, para que em seguida reflitamos sobre a desumanização pela qual estes indivíduos passam. Por exemplo, os segundos transeuntes participantes da performance (Ilustração 16, p.90), tal como ouvimos no vídeo da performance, ao serem abordados pelo performer sorriem e recebem a flor de origami. Logo em seguida conseguimos ouvir a mulher que recebeu o presente falando para os dois homens que a acompanhavam: “ah, gostei dele”. Um dos homens fala: “dá alguma coisa pra ele”. Ela responde, com tom de surpresa: “Ele não pediu”. Existe nessa ação graus de realidade e de ficção. A realidade se aloca na percepção da transeunte que enxerga o performer como um autêntico morador de rua que despertou sua empatia pelo ato de lhe dar

algo sem pedir nada em troca, enquanto, o grau de ficção se instala por se tratar de um performer e não de um autêntico morador de rua. Com isso constatamos que a *performance de rua* instaura na cidade diversos graus de realidade e ficção.

*Andarilhar*, o segundo verbo escolhido pelo performer está relacionado com o objetivo de realizar sua performance em movimento e interagindo com os transeuntes sem pressa de chegar até o lugar final, a Praça da República. Seu desejo é de experienciar intensamente o momento da performance. Essa *experienciação*, nesse caso, não está na dimensão de *apresentar a performance*, mas de fazer da doação da flor de origami, e do próprio diálogo com os transeuntes, uma ação performativa. Primeiro pelo performer se colocar em um lugar social diferente do vivido em seu cotidiano, segundo, por dialogar com os transeuntes não como um *personagem*, mas como uma *persona* na perspectiva de Cohen (2013):

na *performance* geralmente se trabalha com *persona* e não *personagens*. A *persona* diz respeito a algo mais universal, arquetípico (exemplo: o velho, o jovem, o urso, o diabo, a morte etc.). A *personagem* é mais referencial. Uma *persona* é uma galeria de *personagens* (por exemplo, velho chamado *x* com característica *y*). (p.107)

Como Takashi se coloca no lugar de *um morador de rua* e não no lugar do morador de rua chamado João que gosta da cor verde, anda mancando e tem quatro filhos, por exemplo, ele está levantando uma *persona* e não um *personagem*, visto que “o trabalho do performer é de “levantar” sua *persona*. Isso geralmente se dá pela forma, de fora para dentro (a partir da postura, da energia, da roupagem desta *persona*)” (Idem, p.107). Nesse caso seu processo criativo (e dos demais performers deste conjunto de performances) se instala em múltiplas camadas de execução, já que, ao mesmo tempo que esta *persona* foi “levantada de fora para dentro”, o performer também escolheu o acontecimento histórico do século XX tematizado, partindo da sua localização social em perspectivas discursivas (lugar de fala) e a representatividade que essa temática traz para si. Conseguindo falar das suas angústias, através das vivências do *outro*.

Um dos momentos da performance *Andarilho invisível* que se destacou foi a interação de Takashi com um vendedor de castanhas que estava parado na calçada da Av. Presidente Vargas com seu carrinho, realizando a venda dos seus produtos. O diálogo com este homem durou um tempo considerável. Os dois não se conheciam, mesmo assim pareciam conversar como amigos. De longe, ao observar essa ação, fiquei curioso para saber sobre o que os dois conversavam. Ao editar os vídeos também tentei desvendar o diálogo. Não tive sucesso. Como nós não tínhamos microfone disponível na época da realização da

performance, não conseguimos gravar o áudio dessa interação, mas, temos as imagens (foto e vídeo), que considero importantes.

Ilustração 21 – O performer e o vendedor de castanhas.



Créditos: Allyster Fagundes

Ilustração 22 – O performer, o vendedor de castanhas e uma transeunte.



Créditos: Allyster Fagundes

Essas duas imagens são expressivas sobre o objetivo e a realização da performance. Primeiro pelo sorriso do homem ao conversar com o performer, que nos passa a impressão de que essa interação lhe tirou de um estado cotidiano, colocando-o em um estado de diversão. Segundo, pela espontaneidade da imagem em contraponto ao fluxo e o trânsito da cidade. Enquanto algumas pessoas andam apressadas para chegar ao seu destino, ao seu lado, no mesmo espaço estão o performer e o vendedor de castanha conversando e sorrindo em um ato performativo que se mistura com a realidade e que em sua simplicidade subverte *um lugar da rua* em meio as quilométricas vias da cidade.

A relação entre o performer e este homem que trabalha nas ruas da cidade nos leva ao terceiro verbo escolhido pelo performer: *impactar*, visto que, percebemos com essas imagens que nem todo o impacto é negativo, mesmo quando preenchido de estranhamento, pois, na performance de Takashi, este estranhamento vem de uma tomada de sentido positiva, embasada no ato de subverter os estigmas e sentidos comuns sobre o morador de rua, incentivando que deixemos de olhar para ele como uma *coisa/objeto*, ou seja, retirado do senso de humanidade, para o olharmos como *pessoa* preenchida de desejos, angústias, felicidades e tudo que podemos sentir enquanto humanos. Aí está o caráter desalienante e antirracista desta performance.

Percebemos, então, que a relação do performer com os transeuntes se instala em duas das percepções dos tipos de transeunte que identificamos no *Período de desarmamento*, tal como, exemplifiquei na *Tabela 2* (p.54). Enquanto a maioria dos transeuntes abordados por Takashi podem ser vistos como *Transeuntes-público* por terem uma breve interrupção em seu trajeto pela rua sem deixar de seguir para o destino desejado, a relação específica entre o performer e o vendedor de castanhas se aloca na definição do *Público-transeunte*, visto que, nessa interação existiu o desenvolvimento de um diálogo ao mesmo tempo em que o homem cumpria seu serviço de vender castanhas, tendo uma atenção compartilhada entre sua função/trajeto inicial e a relação com o performer.

Estas duas percepções dos transeuntes em relação à performance se deram pela ação de *andarilhar* adotada, entendendo que Takashi não *apresentou* uma obra artística na rua, ele *viveu um momento performativo* em constante movimento, causando breves interrupções no trajeto dos transeuntes, estabelecendo lugares de *experienciação* distintos em seu desenvolvimento. Logo, independentemente da performance *Andarilho invisível* ter sido criada a partir do *método de instigação* e do *dispositivo de criação* utilizado nas demais performances, as urgências temáticas trazidas pelo performer em unidade com seu *lugar de*

*fala e representatividade* ocasionaram a subversão do senso comum e os estigmas referentes aos moradores de rua e pessoas negras, fazendo-a diferenciada e específica em relação as demais performances desenvolvidas, tal como descreveremos nos próximos tópicos.

Ilustração 23 – Takashi abordando uma transeunte.



Créditos: Allyster Fagundes

Ilustração 24 – O performer observando objetos da rua.



Créditos: Allyster Fagundes

### 3.2. Poemar à liberdade.

Performance realizada no dia 19 de junho de 2019 na Avenida Almirante Barroso em Belém do Pará, Pelo Performer **Miller Alcântara**<sup>34</sup>.

O texto a seguir foi escrito pelo performer em um dos exercícios do *período de abstração* no dia 06 de maio de 2019:

Eu sou Miller Alcântara, filho de Soure - Ilha do Marajó, cidade cercada por mar e magia  
Em casa, nas mãos de uma parteira, de parto normal eu nascia  
Minha mãe, uma negra com melanina acentuada  
Meu pai, negro com melanina pouco acentuada  
Negro nasci! Negro nasci!

Com meu nascimento, trazendo na cor uma história de aprisionamento e esperança de liberdade  
Ironicamente cresci livre  
Brincava no rio, e na rua  
Dancei quadrilha, e Carimbó à vontade  
Com toda a liberdade! Será?

Saí de casa aos 17 anos, passei na Universidade Licenciatura em Teatro, "vai ser pobre" me gritaram  
Mal sabiam eles, que eu seria rico  
De conhecimento, opinião e desejo de mudar o mundo através da minha arte  
E assim, comecei minha empreitada artística

Em 2019, tu vais performar  
Do que tu vais falar?  
O processo artístico tem por nome "1900 - o ranger da liberdade"  
Resolvi buscar então um homem que fez revolução  
O seu nome? Carlos Marighella!

Seu pai, Augusto Marighella, um imigrante italiano  
Sua mãe, Maria Rita do Nascimento, uma mulher negra, filha livre de escravos africanos  
Carlos, mais conhecido como Marighella, foi professor, poeta, político e guerrilheiro comunista marxista-leninista brasileiro  
Na época da ditadura militar, chegou a ser considerado o inimigo "número um" do regime  
Foi cofundador da Ação Libertadora Nacional (ALN), organização de caráter revolucionário

---

<sup>34</sup> Ator, preparador de elenco, iluminador, figurinista, sonoplasta, dramaturgo, Miller Alcântara é professor formado pela Licenciatura em Teatro e discente do curso Técnico em Teatro ambos da Escola de Teatro e Dança da UFPA. É um dos integrantes fundadores do Zecas Coletivo de Teatro. [werlerson.m@hotmail.com](mailto:werlerson.m@hotmail.com) (Informações fornecidas pelo performer).

Quando 13 anos tinha, estudava numa escola da Bahia, e lá ficou conhecido por responder uma prova de física em versos

Marighella então crescia, o talento desenvolvia para poemas, sonetos e poesias

Filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro ao completar 18 anos

Já com seus 21, a primeira vez para a prisão iria Por divulgar um poema no qual criticava, Juracy Magalhães, o interventor do estado da Bahia

Na segunda vez aprisionado, escreveu o poema "Liberdade" Que vai de contra à opressão, o autoritarismo e o governo ditatorial da época

Marighella é símbolo de revolução, mesmo preso e torturado, continuava sempre ao sair, lutando por alvedrio

Foi morto em 1969, por agentes do Dops, em uma emboscada No mesmo ano o Ministério da Justiça, reconheceu que o estado foi o culpado, mas só em 2012 que Marighella foi anistiado

Estamos em 2019, como se estivéssemos em 1964

Vivendo em um governo ditador

Que tem o negro empoderado como o Marighella revolucionário

Estamos sendo diariamente perseguidos

Por assumir nossas madeixas e gritarmos aos 4 ventos que somos contra esse governo excluista

Então eu sinto a necessidade de *poemar à liberdade*

E mostrar para os transeuntes, através da minha arte

Que nós negros temos voz, que existimos e que lutamos

Apesar de trazermos nas costas o peso de toda a história

Do que é ser negro nessa sociedade racista, excluista,

bosta (ALCÂNTARA, 2019, registro do processo criativo escrito no dia 06 de maio).

Ilustração 25 – Início da performance de Alcântara.



Créditos: Allyster Fagundes

Ilustração 26 – Envelopes escrito “CENSURADO” presos na roupa do performer.



Créditos: Paulo César Jr.

Na escrita do performer conseguimos perceber o contexto poético do seu trabalho, ao criar um texto em formato de poema, relacionando suas personalidades com os acontecimentos da vida de Carlos Marighella, personalidade do século XX escolhido como tema para sua performance, intitulada de *Poemar à Liberdade*. Alcântara refere-se ao exercício de Marighella como poeta, tendo seus poemas reunidos no livro *Rondó da Liberdade* (1994), e como escritor dos livros *Minimanual do Guerrilheiro Urbano* (1969), *Pela Libertação do Brasil* (1970), dentre outros.

A luta pela democracia e contra a ditadura militar brasileira (1964 a 1985) realizada por Marighella lhe rendeu algumas passagens pela cadeia e inúmeras capturas seguidas de torturas, tal como Alcântara destaca. Essa história foi pesquisada por Alcântara para ser abordada tanto da perspectiva do *ranger* se instalando no conflito entre Marighella e a ditadura militar, quanto na tentativa de *liberdade* exposta nos poemas e livros que o poeta escreveu com o intuito de instruir novos “guerrilheiros urbanos” e confrontar os governantes e sujeitos detentores do poder, como expressa no poema *Liberdade* (1939):

Não ficarei tão só no campo da arte,  
e, ânimo firme, sobranceiro e forte,  
tudo farei por ti para exaltar-te,  
serenamente, alheio à própria sorte.  
Para que eu possa um dia contemplar-te  
dominadora, em férvido transporte,  
direi que és bela e pura em toda parte,  
por maior risco em que essa audácia importe.  
Queira-te eu tanto, e de tal modo em suma,  
que não exista força humana alguma  
que esta paixão embriagadora dome.  
E que eu por ti, se torturado for,  
possa feliz, indiferente à dor,  
morrer sorrindo a murmurar teu nome”.  
(MARIGHELLA, 1939).

Neste poema datado de 1939 Marighella não só previa seu futuro durante o período da ditadura militar, como falava sobre o seu presente, pois o poema foi escrito no presídio em sua segunda prisão. A primeira foi em 1932 por escrever versos de ataque ao interventor baiano Juracy Magalhães que também o torturou. Em suma, o poeta se coloca como artista que não “ficará somente no campo da arte”, por almejar ficar cada vez mais forte para alcançar sua liberdade, independentemente da dor e do sofrimento que seu desejo provocou em seu corpo.

Marighella escreve direcionado à liberdade, confessando seus desejos e as perspectivas de futuro que poderia ter naquele momento de sua vida ao dizer que poderia

“morrer sorrindo ao murmurar teu nome [liberdade]” (Idem), sendo indomável o seu desejo de conquistar direitos básicos referentes as lutas contra: os regimes autoritaristas, os atentados contra a democracia, e a censura. Este poema tornou-se um referencial de primeira grandeza no processo criativo de Alcântara. Em sua performance, o performer almejava *Poemar à liberdade* tal como Mariguella.

Ilustração 27 – Fotos da ficha de uma das prisões de Marighella.<sup>35</sup>



Esse desejo do performer de poemar à liberdade se expressa não apenas no texto que escreveu sobre seu processo criativo, mas, nas ações que almejava realiza em sua performance. Para isso Alcântara escolheu os seguintes verbos indutores: *marighellar*, *poemar* e *desacorrentar*, iniciando o processo de abstração dos materiais que conseguiu acessar sobre a vida de Marighella, sendo instigado não à experimentar a vida do guerrilheiro na construção de um personagem, mas, de *desenvolver habilidades* e um *estado de presença* que sintetizassem o contexto do recorte histórico escolhido para o desenvolvimento da performance. Levando isso em consideração destaca que o processo de abstração realizado por Alcântara, e pela maioria dos performers, aconteceu em três momentos: a pesquisa e o desenvolvimento de ações que sintetizassem o contexto histórico escolhido; a escolha de lugares da cidade que tivessem relações com o contexto histórico da performance; e a criação de materiais (vestimentas, objetos etc.).

No processo criativo a partir da abstração - da redução ao essencial - começamos a escolher e produzir os materiais e figurinos seguindo as articulações entre: o acontecimento histórico escolhido; os verbos indutores das ações do performer; o lugar da cidade onde a performance aconteceria; e os desejos do performer em relação a temática principal abordada.

---

<sup>35</sup> Documentário *Marighella: Retrato falado do guerrilheiro* (2000) <https://youtu.be/eeJuuS3bebU>. Acesso em: 15 de maio de 2019, às 19h45min.

Essa construção material, também, parte do princípio de que “podemos entender a caracterização como uma máscara que serve não para esconder o rosto do performer, mas para revelar-lhe os verdadeiros contornos” (CYPRIANO, 2015, p. 86). Nesse caso os materiais que criamos nesse período mais do que a composição estética e visual da performance, estavam ligados a necessidade de potencializar as ações que o performer almejava desenvolver e o caráter experiencial do seu trabalho.

Ilustração 28 – Momento da performance de Alcântara.



Créditos: Allyster Fagundes

A concepção e criação dos materiais e figurinos de todas as performances foi realizada por Mauricio Franco<sup>36</sup> em unidade com as ideias de cada um dos performers. Para isso Franco realizou encontros individuais, onde os performers lhe passaram todo o contexto da performance, suas referências estéticas e seus objetivos. O trabalho principal de Franco foi materializar as ideias trazidas pelos performers.

No caso de Alcântara o performer descobriu durante as suas experimentações no *período de desarmamento* que a ação de *engatinhar* colocava seu corpo em um estado de *insegurança, vulnerabilidade e subserviência* que remetia ao recorte histórico da vida de Marighella que seria tematizado. Essa ação foi incorporada na performance com o argumento de que mesmo que Marighella sempre tenha almejado a liberdade, quando foi preso e torturado também teve a imposição destes três estados sobre o seu corpo mesmo que momentaneamente.

Sabendo da especificidade da ação que seria realizada, Alcântara e Franco conceberam um figurino que potencializou a ação de *engatinhar* nas ruas da cidade. Uma das principais preocupações foi de amenizar os *riscos físicos* que o performer correria, protegendo seus joelhos e mãos do atrito com as calçadas. Segundo André Carreira (2007) o jogo da rua estabelece um contexto de risco no trabalho do artista, por estar sempre agenciando o contato com o desconhecido, logo, mesmo que o performer estivesse protegido fisicamente em relação a execução das ações da performance, ainda sim, correria riscos mediante o contato com a rua e seus mais variados ocupantes.

O figurino de Alcântara (Ilustração 28, p.105) foi composto por uma túnica branca que na parte da frente era na altura do joelho, enquanto na parte de trás tinha o formato de uma capa com aproximadamente três metros de comprimento. O tamanho desta capa fez com que o performer se destacasse em relação aos demais ocupantes da rua, tal como descrevemos na camada estética da *Tabela 2* (p.54). Por baixo da túnica ele vestia uma calça social, e uma joelheira. Por cima da túnica, fios elétricos com envelopes escritos “CENSURADO” e ataduras nas mãos do performer compunham o figurino. Os fios elétricos eram referência aos choques elétricos que os militares da ditadura militar brasileira usavam para torturar seus presos políticos, enquanto os envelopes que em seu interior traziam cartas com uma das

---

<sup>36</sup> Ator, performer, figurinista, cenógrafo e diretor, iniciou sua carreira artística em 1997 cursando oficinas de artes plásticas na Fundação Curro Velho, iniciação teatral na UNIPOP (2001), e curso técnico de formação de ator na ETDUFPA (2004). Atualmente faz parte da Desabusados CIA e do Bando de Atores Independentes. Artista convidado pelo Zecas Coletivo de Teatro para participar das obras cênicas *1800 - o grito da família morta* (2017) e *1900 - o ranger da liberdade* (2019) como Figurinista. [mfrancco@gmail.com](mailto:mfrancco@gmail.com)

poesias de Marighella, tinham o selo da censura fazendo alusão aos seus livros e poemas que foram censurados durante esse período sombrio da história do nosso país.

Ilustração 29 – Momento da performance de Alcântara.



Créditos: Allyster Fagundes

Ilustração 30 – Momento da performance de Alcântara.



Créditos: Allyster Fagundes

**Campanha dos lojistas: — 13° antes do dia 13**  
Página 3

**Ultima Hora**  
Ano XVIII — Edição Nacional, Quinta-feira, 21/11/1968 — N.º 2.536 — NC/8 0,40

**Magalhães: — Brasil não perderá batalha nuclear**  
Página 4

# GOVÊRNO: - MARIGHELA É O INIMIGO PÚBLICO Nº 1

**ANIVERSÁRIO DE DOIS HERÓIS**



*Na cerimônia dos heróis, em Arlington, o Senador Edward Kennedy foi visto com a família no túmulo de seus dois irmãos assassinados — John e Robert. Ontem Bob completaria 42 anos de idade. Amaká é o 3.º aniversário da tragédia de Dallas que vitimou o Presidente Kennedy. Radiotele UPI-UHJ*

**Pela voz do seu Ministro da Justiça, o Governo declarou Carlos Marighella "inimigo público número 1", e determinou a sua prisão, onde quer que esteja. Falando no QG do II Exército, em São Paulo, o Professor Gama e Silva disse que o ex-deputado comunista, hoje líder da facção castrista do PC, "é, indubitavelmente, o chefe de todo o grupo de terror que vem agindo no País inteiro"**

**METRALHADO DUAS VÊZES**



**Arma prova terror**

*Enquanto o Alto-Comando do Exército, em sua reunião de ontem, debatia também o terrorismo, agentes do CIA, na praia de Jurujuba, testavam e chegavam à conclusão de que a metralhadora encontrada no Valko do casal João Antonio-Catarina Helena, é a mesma usada no assassinato de Capitão americano Chandler, em São Paulo. A galaxia oficial será divulgada hoje. (Mas páginas 3 e 4)*

*O bandido Lambreta, internado no Hospital Carlos Chagas, conseguiu escapar no segundo fuzilamento do Esquadrão da Morte. Mas a indêta foi a execução de uma mulher pelas correções da Polícia. (Reportagem completa na outra página)*

A imagem acima retirada do jornal *Última Hora* do dia 21 de novembro de 1968 expõe que Marighella foi considerado o inimigo número um do governo durante este período da ditadura militar, o que provocou seu assassinato no dia 04 de novembro de 1969 em São Paulo, em uma emboscada realizada por militares que o assassinaram com 4 tiros após intenso tiroteio. Sua morte foi reconhecida como responsabilidade do estado brasileiro no ano de 1996.

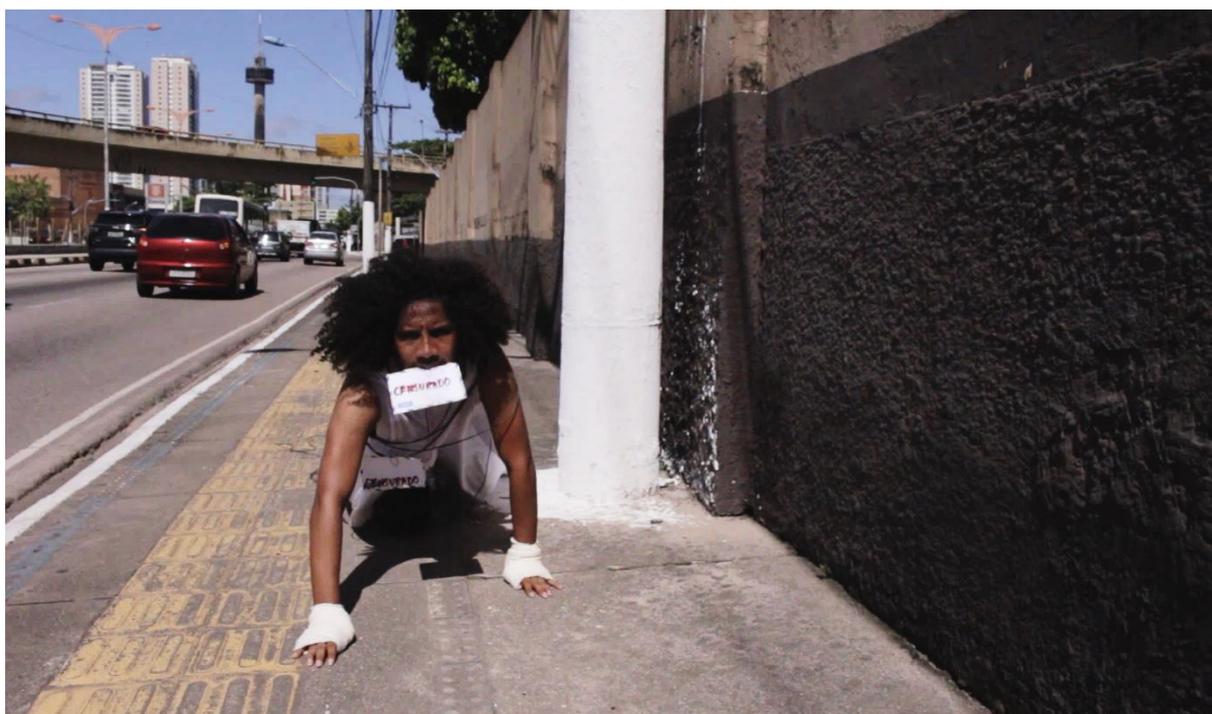
Levando em consideração o contexto da vida de Marighella, Alcântara escolheu realizar sua performance na Avenida Almirante Barroso em Belém do Pará, iniciando-a em frente à Delegacia do Marco e a finalizando em frente ao Tribunal de Justiça do Estado do Pará, locais que simbolicamente tem conexão com o contexto histórico, social e político do acontecimento do século XX que o performer escolheu. Igual aos demais performers, Alcântara realizou agenciamentos poéticos entre o acontecimento histórico tematizado em seu processo criativo e lugares da cidade de Belém que pudessem estabelecer conexões entre o presente e o passado, instaurando as multicamadas da sua performance.

É importante destacar que as conexões estabelecidas entre os lugares escolhidos pelos performers e o contexto histórico de cada performance é - em sua maioria - simbólico,

<sup>37</sup> DM.com: <https://www.dm.jor.br/cultura/2019/11/os-ultimos-momentos-da-vida-do-carbonario-carlos-marighella/> . Acesso em 20 de janeiro de 2020, às 17hrs.

entendendo a palavra símbolo em sua raiz etimológica, como é exposta por Rangel (2015, p.53), que “está associada ao conceito de jogo. Encontramos no grego SYN – sentido, BALEIN – jogar, SYMBOLON; SYMBOLU, no latim: SINN BILD, no alemão, significando “duas metades”. Portanto, ‘simbolizar’, na intimidade do verbo, é também “jogar” com o sentido”, ou seja, buscamos a carga histórica que permeia o acontecimento do passado escolhido pelo performer a partir da associação de seus significados e sentidos com os lugares onde as performances serão realizadas no presente.

Ilustração 32 – Momento da performance de Alcântara.



Créditos: Allyster Fagundes

Esse “jogo com o sentido” acontece, também, na ação de *andarilhar* quando o performer escolhe *engatinhar* ao invés de andar convencionalmente. Essa ação tem o sentido de submissão e de desconstruir as maneiras de habitar e transitarmos pelas ruas. *Andarilhar* e *experimental* são ações potentes na realização da performance *Poema à liberdade* entendendo que o estado de presença que o performer atingiu está intrinsecamente relacionado com estas duas ações. O que se reflete em sua relação com os transeuntes.

No decorrer da performance toda vez que um transeunte passava próximo ao performer, ele lhes presenteava com um dos envelopes presos nos fios elétricos que compunham seu figurino. Dentro dos envelopes havia uma cópia da poesia *Liberdade* de Marighella. Alguns destes transeuntes pararam para ler a poesia logo após o performer lhes

entregar, outros, guardaram-no e continuaram andando. Um dado importante é que Alcântara não falava nada aos transeuntes, apenas, entregava-lhes o envelope e seguia seu caminho.

Ilustração 33 – Alcântara entregando um envelope para o transeunte.



Créditos: Allyster Fagundes

Ilustração 34 – Alcântara entregando um envelope para um motoqueiro.



Créditos: Allyster Fagundes

Partindo da ação de entregar os envelopes aos transeuntes podemos dizer que Alcântara conquistou *Transeuntes-público*, quando ao receber o envelope os transeuntes seguiram seu trajeto sem o abrir naquele momento, tendo uma breve interrupção em seu caminho pela rua, mas, sem dar maior atenção à performance, e *Público-transeuntes* quando ao receber o envelope os transeuntes paravam para o abrir e ler o poema, tendo um compartilhamento de atenção mais longo em relação a performance. É importante destacar que estas duas categorias só dizem respeito as pessoas que tiveram algum tipo de interação com o performer, pois, na Avenida Almirante Barroso, onde a performance foi realizada, existe um fluxo constante de ônibus, carros, motos etc. que ao se depararem com a performance também mostraram curiosidade, mas, seguiram seu caminho normalmente.

Além da ação de entregar os envelopes aos transeuntes destaco, ainda, alguns momentos da performance onde Alcântara sai do campo unicamente experiencial para adentrar no lugar de uma apresentação/demonstração de habilidade.

Nos momentos finais da performance Alcântara leu o poema *Liberdade* de Marighella. Em seguida amassou a folha de papel e a colocou na boca. Levantou-se e continuou caminhando mastigando a folha de papel. Ao chegar em frente do Tribunal de Justiça do Pará, abriu um de seus envelopes de onde tirou um papel com a frase “Viva a democracia”. Após mostrar a frase para todos os ocupantes da rua, amassa-o, joga no chão e o esmaga até que o papel se deteriore.

Ilustração 35 – Alcântara lendo o poema “Liberdade”.



Créditos: Allyster Fagundes

Ilustração 36 – Alcântara mastigando o papel.



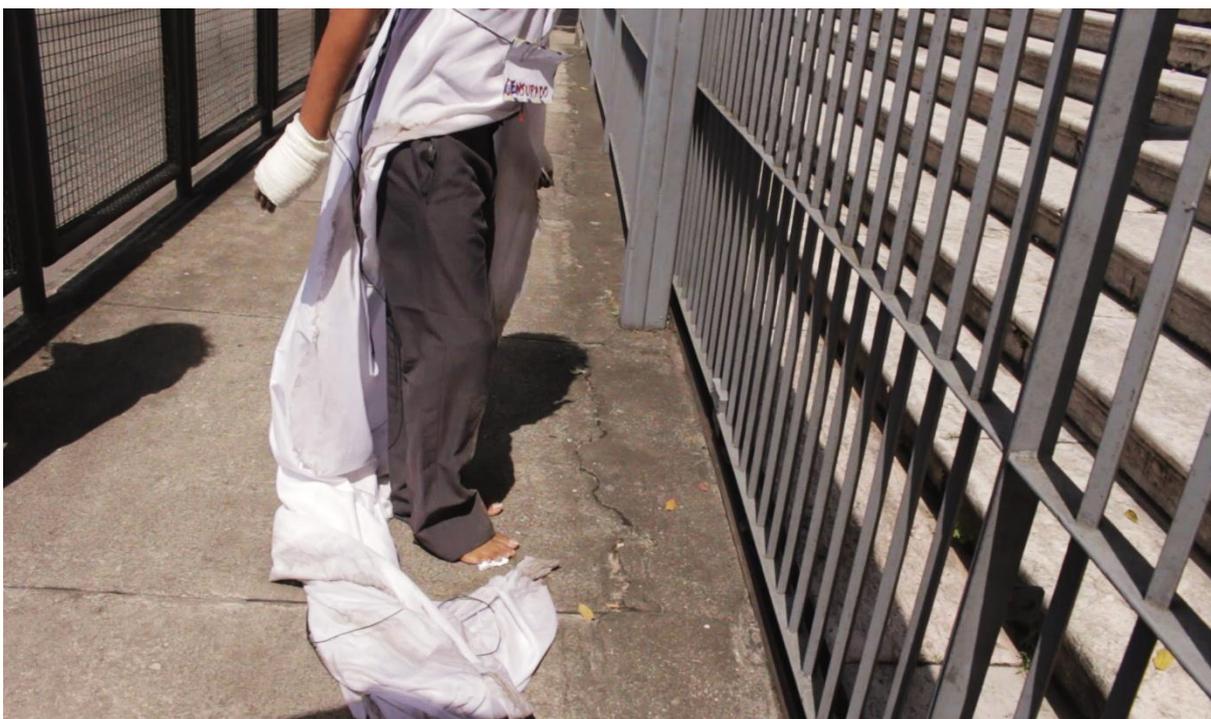
Créditos: Allyster Fagundes

Ilustração 37 – O performer exibindo a frase “viva a democracia”.



Créditos: Allyster Fagundes

Ilustração 38 – O performer pisando no papel com a frase “viva a democracia”.



Créditos: Allyster Fagundes

Nas ações expostas nas Ilustrações 35, 36, 37 e 38 o performer evidencia seu ponto de vista sobre o acontecimento histórico trabalhado, se valendo das ações de: ler, andar, mastigar, exhibir e ironizar. O escape da dor e o discurso irônico realizado por Alcântara evidenciam seu repúdio aos acontecimentos que findaram com a vida de Marighella, tendo em vista que ele foi preso, torturado, e, alguns anos depois, morto pelos opressores que combatia, e mesmo tendo um final trágico nos deixou um legado de lutas que não acabaram com sua morte. O seu desejo de liberdade reverbera em artistas e cidadãos que tal como Marighella não desejam “ficar tão só no campo da arte” (1939), mas, querem criar obras que fortaleçam suas lutas e combates a sistemas de poder opressores que deslegitimam a existência de indivíduos subalternos e/ou que lutam pela democracia. Logo, Alcântara, enquanto homem negro encontrou nas memórias de Mariguella a representatividade que buscava em suas pesquisas durante o processo criativo da performance *Poemar à liberdade*, reverberando nas ações que o performer experienciou na rua.

### 3.3. Corpórea submissa.

Performance realizada no dia 28 de junho de 2019 na Praça dos Estivadores em Belém do Pará, por **Vitor Nunes**<sup>38</sup>.

O texto a seguir foi escrito pelo performer em um dos exercícios do *período de abstração* no dia 06 de maio de 2019:

1900 - O ranger da liberdade, para mim, é a engrenagem que me move a buscar o transcender, meu corpo sistêmico adere a forma desta máquina coletiva que teve que corporificar na poética anterior (1800 - O grito da família morta) histórias compostas por diversos membros de uma família que se encontrava morta. Essa morte tornou-se o júbilo artístico e a forma na qual pude ter contato direto com as facetas do teatro, embalado de música, conciliei a dança performática e a cênica, se antes produzia resquícios de arte advindas das minhas inquietações, o convite à *trilogia* desencadeou uma busca inquietante de produzir cada vez mais, se não, ter contato com a arte que habita em meu ser assiduamente, de musicista à dançarino, pude compreender uma das minhas essências (persona) potencializada no fazer drag, atuar tornou-se necessidade, enquanto lido com a atual graduação que estou fazendo, o curso de sistemas de informação, mas não desvinculo uma coisa da outra, concilio pois acredito e aposto no multidisciplinar e amo tudo que estou me propondo fazer, desde um coletivo de dança que faço parte, à utilizar o meu corpo enquanto instrumento deste novo desafio por exemplo.

Corpo consumível, corporeidade dominada e marginalizada, sempre foi um prato cheio para os seus algozes, a corpórea afeminada sempre enfatizou nos indivíduos que dela exercem a sua identidade a diferença gritante em relação a como a sociedade oprime, fazendo com que este corpo exerça única e exclusivamente a forma de uma engrenagem de uma máquina maior e mais bem vista que estes componentes que nela a compõem, sempre servindo a outros indivíduos que por convenção se beneficiam enquanto cospem a existência de corpos femininos ou diferentes do que era habituável a eles. Deixa estar! Pois que estes corpos só serviram de bode expiatório para justificar a disseminação da AIDS entre os públicos que deles consumiram e barganharam, sendo inegável que esses corpos feminilizados\* eram os que mais sofreram ataques advindos até dos próprios adeptos da terceira onda LGBTQI+, a normatização foi quem matou em maior escala esses corpos-alvos e foi esta que de forma pérfida mais consumia a essência destes seres *Queer*, esquisitos em natureza.

---

<sup>38</sup> Ator, desenhista, performer, drag queen, dançarino e músico autodidata, Vitor Nunes de Santana, é um dos artistas convidados pelo Zecas Coletivo de Teatro para participar das obras cênicas *1800 – o grito da família morta* (2017) e *1900 – o ranger da liberdade* (2019); Atuou, também, na Cia. Oliver de Teatro no espetáculo *Navio Negroiro*. É integrante do *Coletivo Noite Suja*, *Coletivo Dance e Recrie o Mundo*, e do *Grupo USKBELEM*. É discente do curso de Sistemas de Informação da UFPA. [vitordisanta@gmail.com](mailto:vitordisanta@gmail.com) (Informações fornecidas pelo performer).

A terceira onda noventista foi essencial para poder compreender o comportamento dos indivíduos LGBTQI+ (até então não se compreendia todas as siglas) nesta época, sobretudo a forma como manifestavam a sua sexualidade e as suas preferências/aptidões sexuais, a liberdade que se configurava partia da necessidade de desbravar toda a extensão dos desejos já que a prisão do costume ainda operava com rigidez e violência nesta recém camada social (sendo que ainda é operante nos tempos atuais), fazendo com que corpos desejoses\* se valessem de todo um código comportamental para enfatizar seus objetivos/buscas sexuais. Banheirões, cinemas e até becos eram cenários que propiciaram (com sérios ricos) o exercer da prática fetichista. Dominadores e dominados sucumbiam ao prazer.

A performance que realizarei necessita sobretudo de espaços que respirem o sexo e toda a adrenalina que nele consiste, já que naquele tempo a necessidade do exercer não fugia a esses espaços, quantos banheirões, saunas e cinemas propiciaram as essências de dominadores e dominados noventistas, já que o conceito da individualidade está diretamente ligado ao exercer da sexualidade. Meu objetivo enquanto corpo performance é me fazer transversal frente a esses espaços e a adrenalina que compõe os frequentadores dos mesmos, tal como aqueles dias, porém reivindicando o direito ao meu corpo estranhe\* e dissidente feminilidade\*. Reinvidicando não somente o direito a performance, mas de se vestir de rua e vielas também, caminhando pela cidade, me conectando em cada ponto que venda e ao mesmo tempo endeusa o meu corpo pelos olhares consumistas, encarar essas disparidades, que por um lado adoram consumi-le\* e por outro ataca-le\*, ser atacade\*, mas também atacar, cúspide\*, mas também cuspir, regar esses templos noventistas com os meus fluidos corporais, me fazer parte de um sistema maior do que eu, mas não abrir mão de cometer bugs de dentro para fora, solucionar o loop vicioso, me vingar. Compor corpo nos templos do desejo alheio.

O que espero?

Fazer!

E isso é um legado! (NUNES, 2019, registro do processo criativo escrito no dia 06 de maio)

Ilustração 39 – Nunes no início da performance.



Créditos: Paulo César Jr.

Ilustração 40 – O calçado do performer.



Créditos: Paulo César Jr.

Nunes descreve seus desejos e suas perspectivas enquanto participante da *Trilogia Secular*, no texto de *registro do processo criativo*, agenciando-os a questões referentes ao seu corpo afeminado ou “afeminade” como prefere se referir ao seu próprio corpo. O uso do “e” ao invés do “a” como artigo feminino ou do “o” como artigo masculino, sinalizados com “\*” no texto escrito pelo performer, se instala na dimensão de não definição do gênero do performer como elemento estratégico da narração, visando que este fala de um corpo que transita entre as noções de gênero masculino e feminino em suas performances artísticas como Drag Queen e em suas noções identitárias em relação ao seu gênero e sexualidade no cotidiano.

Nunes é um dos poucos performes desse processo criativo que já tinha contato com a arte da performance antes do *1900 – o ranger da liberdade*, a partir de sua vivência como Drag Queen nas noites da cidade de Belém. Como descrito pelo performer sua primeira experiência no teatro foi com o ato performativo *1800 – o grito da família morta*, desenvolvido e apresentado em 2017, em que Nunes já começava a tatear a temática que embasaria sua performance na presente pesquisa.

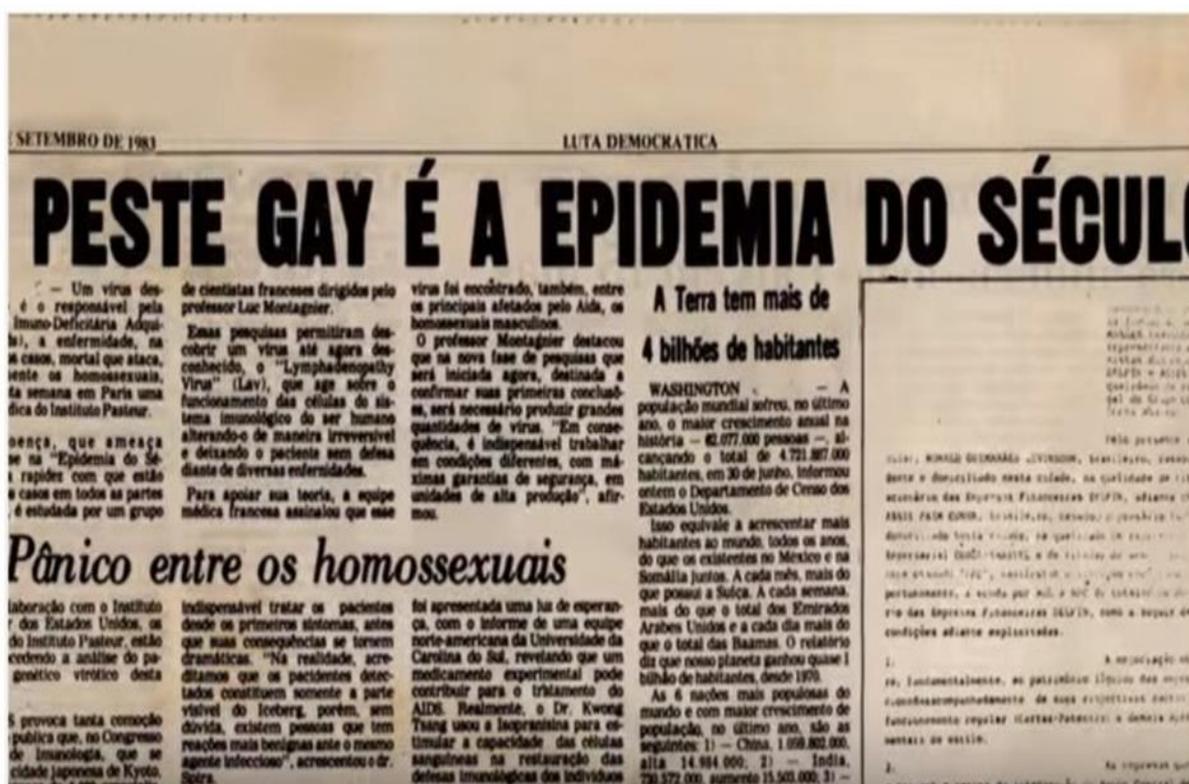
Seu processo criativo se embasa nas noções de gênero e sexualidade, a partir de suas vivências como um “corpo afeminade”, levando em consideração a escolha que fez em relação aos acontecimentos do século XX, pois Nunes escolheu embasar o desenvolvimento da sua performance na terceira onda do movimento LGBTQIA+, que aconteceu nos anos 90 do século XX. Nunes não escolheu um acontecimento específico como Takashi, ou uma personalidade do século XX como Alcântara, mas, um movimento social. Seu objetivo é abordar a partir deste movimento - que se refere às ampliações dos direitos e entendimentos sobre as especificidades presentes na comunidade LGBTQIA+ - a perspectiva do *ranger* presente nas relações entre os “corpos afeminados” e seus algozes, os indivíduos LGBTQIA+fóbicos. Nessa relação dual, também aborda o consumo destes corpos no mercado da prostituição e a hipocrisia de uma parcela de seus clientes que utilizam destes serviços em segredo, por terem medo de serem estigmatizados tanto quanto estes “corpos afeminados” que seriam na perspectiva do performer: homossexuais afeminados, mulheres trans, travestis, intersexo, gênero fluidos etc.

É importante ressaltar que Nunes não pertence ou exerce serviços no mercado da prostituição. A abordagem desse tema surge em sua performance como uma analogia ao que nomeou de “corpo afeminade consumível”, que em seu processo de criação, seria um corpo

que é consumido pela sociedade e se desgasta, aprisiona, e/ou se capitaliza como um objeto/produto.

Para Nunes essa subjetivação do corpo é uma crítica social em relação a hipocrisia sistêmica presente nos padrões hegemônicos da nossa sociedade regida por conceitos necocapitalista-patriarcal-heterossexual-branca-cristã. O processo criativo deste performer se aloca no agenciamento entre os seus traços identitários do presente e as delimitação histórica escolhida para o desenvolvimento da sua performance em dois momentos: a epidemia das AIDS no início dos anos 80 e suas consequências no debate sobre gênero e sexualidade na terceira onda do movimento homossexual nos anos 90 do século XX.

Ilustração 41 – Matéria do jornal Lista Democrática publicada no dia 01 de setembro de 1983.<sup>39</sup>



Nunes partiu, inicialmente, de notícias de jornais da época e questões referentes ao preconceito e estigmatização da AIDS como “Peste gay” ou “câncer Gay”, na década de 80. Como expresso na imagem acima, retirada do *Jornal Lista Democrática*, de 01 de setembro de 1983, os homossexuais eram estigmatizados duplamente, primeiro pela sua condição sexual, segundo por serem culpados pela sociedade como os propagadores do vírus do HIV.

<sup>39</sup> Instituto Claro: <https://www.institutoclaro.org.br/educacao/para-ensinar/planos-de-aula/infeccoes-sexualmente-transmissiveis-ist/>. Acesso em 20 de janeiro de 2020, às 15hrs.

Esses estigmas foram materializados não só no preconceito ou nas ofensas constantes proferidas a estes indivíduos, mas, também, como uma espécie de “caça às bruxas”, tal como podemos ver nas matérias<sup>40</sup> dos jornais a seguir:

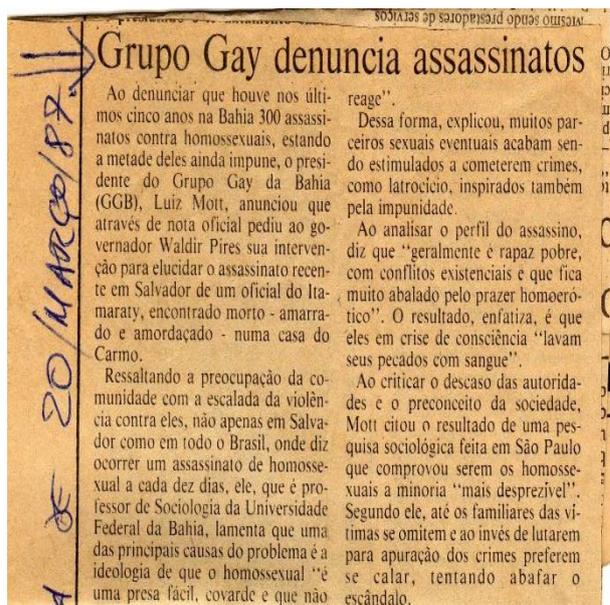
Ilustração 42 – Matéria do Jornal O Dia publicada no dia 19 de novembro de 1984.



Ilustração 43 – Matéria do Jornal O Dia publicada no dia 20 de dezembro de 1984.



Ilustração 44 – Matéria do Jornal Tribuna da Bahia publicada no dia 20 de março de 1987.



A Ilustração 42, matéria retirada do *Jornal O dia* de 19 de novembro de 1984, exemplifica as perseguições e assassinatos de LGBTQIA+ em Recife, durante a década de 80

<sup>40</sup> Blog Memória e história das homossexualidades: <https://memoriamhb.blogspot.com/2012/11/os-sombrios-anos-da-pesto-gay.html>. Acesso em 15 de maio de 2019, às 14hrs.

do século XX. Sobre essa matéria é importante destacar que os indivíduos assassinados eram todos travestis, os “corpos afeminados” que Nunes tematiza em sua performance, por entender que são essas pessoas que estão na linha de frente, com um alvo em seus corpos, por assumirem sua existência fora dos padrões de gênero masculino e/ou feminino vigentes na sociedade brasileira.

Já a Ilustração 43, matéria retirada do *Jornal O dia* de 20 de dezembro de 1984, nos demonstra que em outros países também existia essa perseguição aos homossexuais pelo estigma social gerado pelo vírus do HIV em relação as suas existências na década de 1980. A matéria destaca que grupos radicais da sociedade de Sidnei na Austrália estavam executando uma espécie de “caça aos gays”, como “vingança” pelo surto de AIDS vivido no país. Essa reportagem evidencia o grau de periculosidade que os estigmas atribuídos à comunidade LGBTQIA+ da época gerava sobre seus corpos e existências.

E por último, a reportagem retirada do *Jornal Tribuna da Bahia* de 20 de março de 1987, presente na ilustração 44, evidencia o descaso das autoridades com as mortes de mais de 300 homens homossexuais entre 1982 e 1987, apenas no estado da Bahia, crimes que em sua maioria ficaram impunes. Partindo dos estigmas sociais referentes à existência homossexual, o descaso não vinha apenas do poder público, mas, também, da própria família das vítimas, que segundo a matéria “se omitem ao invés de lutarem pela apuração dos crimes tentando abafar o escândalo”, pois a vergonha e o desprezo referente a condição sexual das vítimas se sobrepunha ao desejo de justiça até mesmo entre seu familiares.

Nas matérias expostas percebemos que as represálias geradas pelos estigmas sociais referentes a condição dos LGBTQIA+ na década de 80 do século XX, também, foram refletidos em ações violentas, que tinham como objetivo “eliminar” estes indivíduos da sociedade da época, colocando-os em constante situação de medo e de apreensão, não apenas pelo receio de se infectarem com o HIV, mas, por cada vez mais terem a possibilidade de serem agredidos ou mortos por sua existência estigmatizada. Segundo Suely Rolnik (2018), ações como essas geram um:

duplo trauma – o medo do colapso gerado pelo abuso e o terror da humilhação gerado pela desqualificação do lugar que lhe é atribuído na sociedade – coloca a vida num tal grau de ameaça à sua integridade que as respostas do desejo, das mais ativas as mais reativas, tendem nesse caso a intensificar-se (ROLNIK, 2018, p. 127).

Nesse contexto, esta perseguição aos LGBTQIA+, que não teve início nesse período da história ocidental, visto que, já estava amalgamada em um ideal histórico e social, apenas se reforçou drasticamente com a epidemia do HIV/AIDS nos anos 80 do século XX, gerando

um trauma coletivo que intensificou as ações de ativistas e movimentos sociais LGBTQIA+ reverberando na terceira onda do movimento nos anos 90 do século XX, que se constituiu com a articulação entre as instituições nacionais e internacionais afim de combater a epidemia, gerando campanhas com forte apoio das mídias, as quais, findaram na criação de diversas ongs, instituições, grupos e organizações que discutiam o direito à cidadania e a prevenção contra o vírus do HIV na comunidade LGBTQIA+. Estas articulações foram uns dos fatores, para que nos anos seguintes, realizassem cada vez mais pesquisas sobre as especificidades das relações entre gênero e sexualidade.

Ilustração 45 – Nunes e Franco compondo o figurino da performance.



Créditos: Paulo César Jr.

Embasado nos acontecimentos históricos citados e nos materiais que ele teve acesso durante sua pesquisa no processo criativo, Nunes nomeou sua performance de: *Corpórea Submissa*, objetivando iniciá-la na Praça dos Estivadores no Centro de Belém do Pará, fazendo um percurso pelas Ruas Gaspar Viana e 28 de setembro, no bairro do Reduto, findando em frente ao ginásio Altino Pimenta, na avenida Visconde de Souza Franco. A escolha de *andarilhar* por estes lugares se dá pelo contexto simbólico que o bairro do Reduto tem em relação ao acontecimento histórico escolhido pelo performer, já que este bairro é onde algumas travestis e transsexuais que trabalham no mercado da prostituição em Belém do Pará fazem ponto esperando por clientes.

Ilustração 46 – Nunes e Franco compondo o figurino da performance.



Créditos: Paulo César Jr.

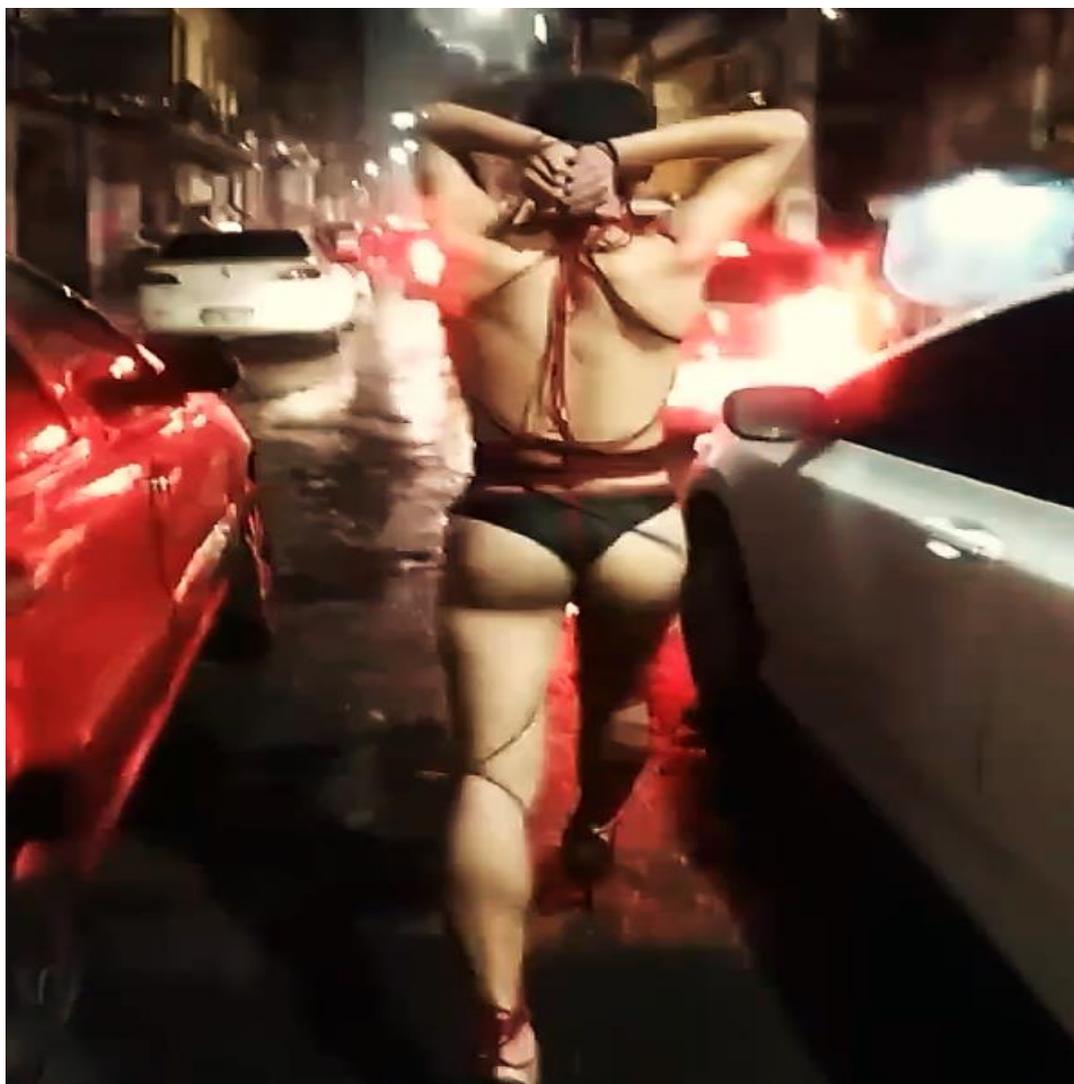
Partindo destas questões o performer escolheu três verbos indutores para desenvolver seu trabalho: *Corporear*, *transitar* e *consumir*. *Corporear* se instala na dimensão da utilização e ressignificação do próprio corpo a partir das subjetivações realizadas por Nunes como a sua fala sobre o “corpo afeminado consumível” por exemplo; *transitar* se aloca no ato de andar pelas ruas como ação principal de sua performance; e *consumir*, por sua vez, é uma metáfora entre a prostituição e a estigmatização dos “corpos afeminados”, que segundo a lógica estabelecida em seu processo criativo, seriam corpos estigmatizados que ao mesmo tempo que são atacados por LGBTQIA+fóbicos, também são consumidos principalmente no mercado da

prostituição, logo o *consumir* seria uma analogia ao uso e conseqüentemente ao desgaste desses corpos nesse lugar objetificado, estigmatizado e imposto.

Uma das escolhas estéticas do performer em unidade com o trabalho de Franco, foi que sua performance iniciasse com o seu processo de caracterização. Nesse caso a maquiagem e o figurino de Nunes seriam confeccionados ali mesmo, na Praça dos Estivadores, pelo figurinista, criando uma ação de transformação, como demonstramos nas Ilustrações 39 e 45.

O conceito criado por Nunes e Franco foi baseado em *amarrações* como metáfora da condição social da população LGBTQIA+ no recorte do acontecimento histórico escolhido pelo performer, sendo composto por fios vermelhos e pretos, uma calcinha, e um par de salto altos. Nunes, também decidiu que durante a performance ficaria com as mãos amarradas para trás, simbolizando esteticamente a relação de poder e operação imposta sobre os indivíduos tematizados.

Ilustração 47 – Nunes andarilhando entre os carros e vilelas da rua Gaspar Viana.



Créditos: Paulo César Jr.

No dia da realização da performance, ainda na Praça dos Estivadores, logo após Nunes finalizar sua caracterização, fomos surpreendidos por uma chuva muito forte. Mesmo com a chuva o performer prosseguiu com seu trabalho. Nesse momento começamos a ter problemas no registro da performance, porque exatamente nesse dia estávamos apenas com os celulares disponíveis para registro, logo, as fotos e vídeos desta performance em específico ficaram embaçadas e tremidas.

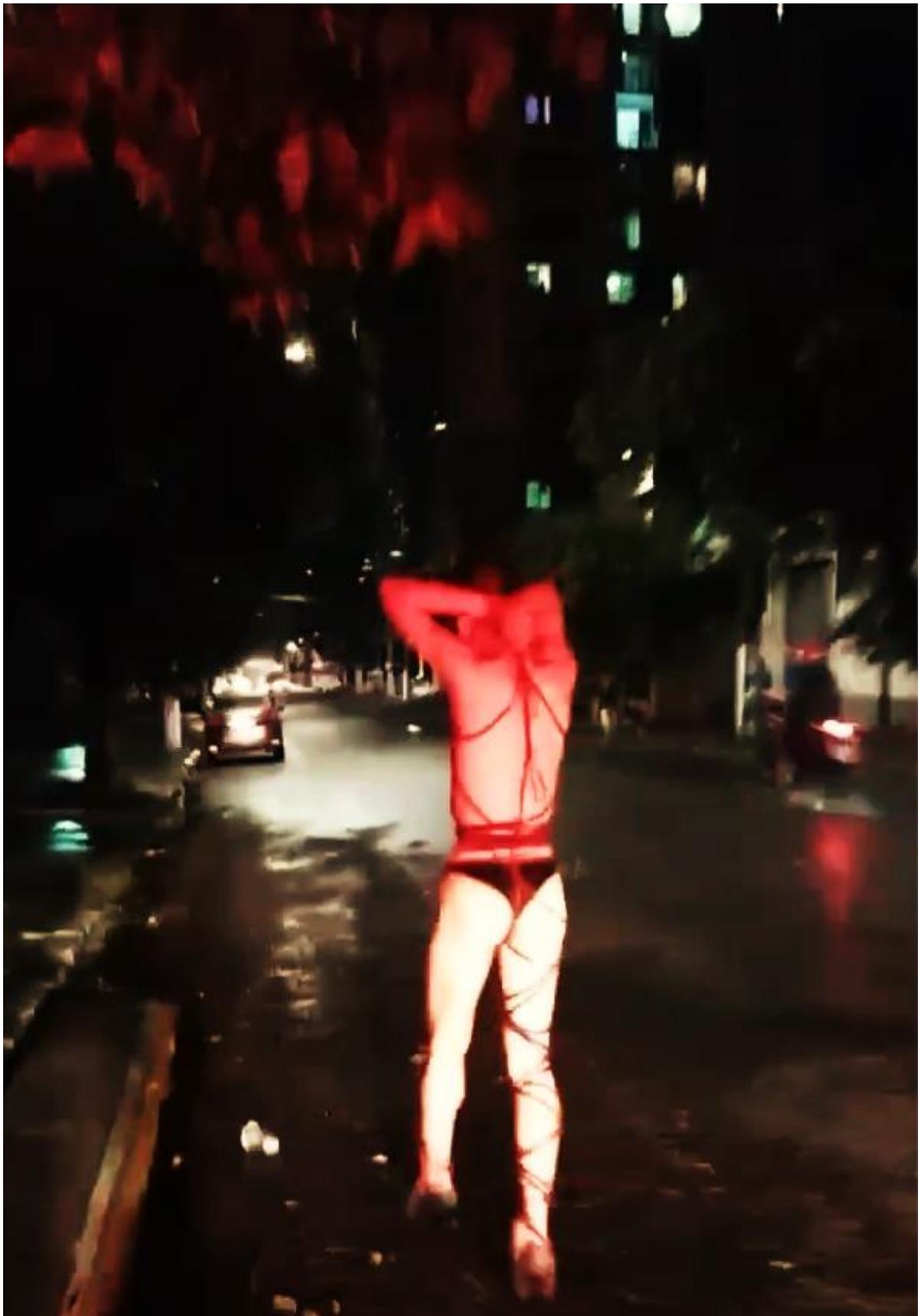
Mesmo passando por essas adversidades que todo artista de rua está sujeito, prossegui acompanhando e filmando o Performer, mas, as demais pessoas da equipe e alguns conhecidos que foram assistir a performance, se esconderam da chuva enquanto Nunes e eu prosseguimos com o trabalho. Nesse momento percebi que essas surpresas que o trabalho na rua nos reserva, assim como podem dificultar o registro da performance, também podem potencializar a ação do performer ao experienciar a rua.

A chuva em unidade com a escuridão da noite, a periculosidades das vilelas por onde passamos, e com a composição estética da performance, nos fizeram sentir em nossos corpos toda essa marginalidade que circunda a temática trabalhada. Me incluo nessa *experienciação* por ter sentido, pela primeira vez nesse processo, medo, angústia, frio, e muitos outros sentimentos compartilhados com Nunes, primeiro por conhecer o trajeto criativo até chegarmos nesse momento, segundo por pela primeira vez ser o único espectador físico da performance, o que me fez redobrar a atenção, no sentido de estar preparado para qualquer adversidade que acontecesse, pois, Nunes, com as mãos amarradas para trás e em estado performativo, não teria como se defender.

Em um momento do trajeto pela rua Gaspar Viana tentei chamar a atenção do performer para que parássemos e esperássemos a chuva passar, a fim de aguardar o restante da equipe. Em vão. Nunes estava completamente envolvido em sua ação de andarilhar e experienciar a rua. O segui, transmitindo a performance ao vivo pelo Instagram do Zecas Coletivo De Teatro, para mais ou menos 110 pessoas, ao mesmo tempo que torcia para que tudo desse certo.

Esse sentimento de risco, tal como explicado no tópico anterior, é uma característica do trabalho do artista de rua, visto que, não podemos prever as adversidades que podem vir a acontecer na rua, e mesmo que nos organizemos estrategicamente pensando segurança, suporte etc. uma simples chuva pode mudar todo o contexto do trabalho, potencializando os riscos do trajeto do performer pelas ruas.

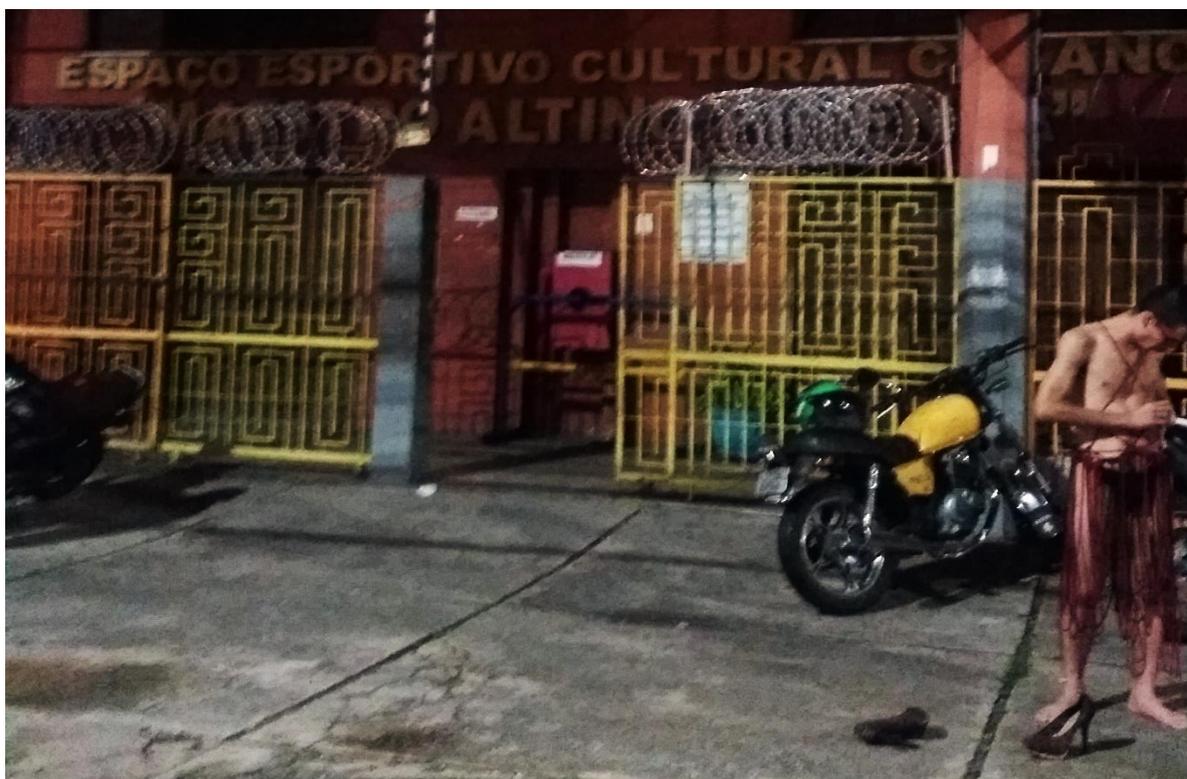
Ilustração 48 – Nunes com a luz vermelha das sirenes de uma viatura policial em seu corpo.



Créditos: Paulo César Jr.

Em um momento do trajeto do performer percebemos que uma viatura policial passou por nós duas vezes seguidas. Da primeira vez senti uma espécie de alívio, primeiro por estarmos vulneráveis, segundo por estar com o celular exposto no meio da rua, à noite. Como morei por dois anos na rua Gaspar Viana, já conhecia os locais mais perigosos e soturnos, o que me fez temer por um assalto ou outro tipo de ação negativa. Da segunda vez que a viatura passou por nós, percebi que ao se aproximar eles diminuíram a velocidade, provavelmente, para tentar entender o que era aquilo que estávamos fazendo. Nesse momento tive receio de sermos abordados pela polícia. Mas, isso não aconteceu. Suponho que pelo fato de eu estar bem próximo do performer, filmando-o, eles entenderam que se tratava de algo artístico, e seguiram seu caminho.

Ilustração 49 – Finalização da performance.



Créditos: Paulo César Jr.

Ao chegarmos próximo do Ginásio Altino Pimenta, Nunes parou em um bar, que fica ao lado do ginásio, que estava cheio de clientes, e interagiu com estas pessoas dando gritos de ordem como “Parem de nos matar!” e “nossos corpos não são um objeto!”. As pessoas que estavam no bar ficaram assustadas, mas, aos poucos foram percebendo que se tratava de uma ação artística. Após essa interação o performer tirou seu salto. Nesse momento finalizei a transmissão ao vivo e fui ajudá-lo a se desamarrar. Esse Processo de desatar todas as

amarracões feitas no corpo do performer, e desemaranhar os fios, também, foi uma parte intensa da performance, demoramos mais ou menos 30 minutos nessa ação, que foi realizada em frete ao Ginásio.

Tendo em vista todo o contexto da realização da performance de Nunes evidencio que o performer teve, na maioria do tempo, apenas um dos tipos de público que prevemos, os *transeuntes-público* quando caminhou pelas ruas e vilelas da rua Gaspar Viana chamando a atenção das pessoas pela composição estética da performance, sem uma interação direta com elas. Mesmo que eu tenha sentido na pele, junto ao performer, os sentimentos ocasionados pela *experienciação* da performance, não me incluo na categoria de *público* por olhar o trabalho de um lugar de proximidade. Nesse caso me considero apenas um performer ocasional, sendo um membro da equipe que se viu à performar junto ao performer inicial.

A partir de um processo de planejamento da performance embasado na abstração do acontecimento histórico escolhido, Nunes conseguiu realizar uma obra que se instala em um lugar intenso de conceituação, por trazer questões fulcrais para o lugar que habita na sociedade, ao mesmo tempo que debate, performaticamente, questões do passado que ainda estão sendo debatidas e apresentadas atualmente.

### **3.4. Performer andarilho.**

Partindo do desenvolvimento do processo criativo e dos acontecimentos de cada uma das três performances descritas e analisadas nesta *ação*, entendemos que o *performer andarilho* é aquele que deseja experienciar mais o *trajeto* do que o *destino* da performance de rua.

As ações desempenhadas por este performer podem ser comparadas aos cortejos realizados por artistas de rua antes do espetáculo, ou as procissões religiosas e arrastões da cultura popular, porém, diferentemente destas manifestações que visam chegar à algum lugar para se apresentar, orar e/ou festejar, o *performer andarilho* deseja fazer do seu caminhar pela rua a principal ação da performance, desenvolvendo-a ocasionalmente nas relações com os transeuntes, o fluxo, os lugares, e o trânsito da cidade. Segundo Cohen (2013) “é justamente essa situação de imprevisto para o espectador (e imprevisto para o *performer*) que proporciona a quebra com a representação e aproximação com as situações de vida (que pressupõe o inesperado)” (p.84).

Nesse contexto o *performer andarilho* se insere como mais um ocupante da rua em meio ao fluxo e ao trânsito da cidade. Seu objetivo não é interrompê-los, mas, se incluir no

movimento constante dos demais ocupantes da rua com uma *experienciação* intensa dos lugares. Enquanto uma pessoa que tem o objetivo de chegar ao trabalho anda apreçada tentando encurtar o tempo do trajeto, esse performer se coloca a andarilhar observando e interagindo com o espaço urbano e os múltiplos acontecimentos da rua, sem pressa.

Ocupar a rua de maneiras diversas explorando os tempos-espacos enquanto se locomove é uma das características do *performer andarilho*, pois, a “valorização do instante presente da atuação faz com que o *performer* tenha que aprender a conviver com as ambivalências tempo/espaco real  $\times$  tempo/espaco ficcional” (COHEN, 2013, p.98), como no exemplo da performance *Poemar à liberdade*. Quando o performer engatinha pelas ruas ele não interrompe o fluxo e o trânsito da cidade, mas, subverte a ação de locomover-se, estabelecendo um *tempo/espaco ficcional* em meio ao *tempo/espaco real* da ação cênica, o que o coloca em um estado de presença diferente do cotidiano, chamando a atenção dos transeuntes sem propriamente interrompê-los por um longo período de tempo, pois, esta é uma ação movente que acompanha o fluxo da rua.

Partindo do exemplo citado podemos dizer que o *tempo/espaco real* é o do performer, ou seja, do profissional que executa a ação sabendo quais os seus objetivos e o contexto do acontecimento histórico que tematiza no seu trabalho, enquanto o *tempo/espaco ficcional* é o da ação cênica, que nesse caso seria a *experienciação* da rua vista de um lugar de subserviência ao engatinhar e distribuir as poesias do Marighella aos transeuntes, vivendo as ambivalências entre a realidade e a ficção. Nesse caso, o *performer andarilho* realiza uma performance que estabelece uma *relação mítica* com a rua e com os seus ocupantes, entendendo que:

Na relação mítica, este distanciamento [entre o real e o ficcional; o público e o performer] não é claro; – eu entro na obra, eu faço parte dela – isto sendo válido tanto para o espectador que fica na situação de *participante* do rito e não mero assistente (não sendo bom, por tanto, o termo “espectador”) quanto para o atuante que “vive” o papel e não “representa” (COHEN, 2013, p.122).

Logo, acredito que o *performer andarilho* estabeleça uma *relação mítica* com os transeuntes e os lugares da cidade por em muitos momentos se relacionar com os demais ocupantes da rua, como por exemplo, quando Takashi dialoga com o vendedor de castanhas. Nessa interação não existia o intuito de apresentar uma história, ou desempenhar uma habilidade para que o transeunte assista, o desejo principal era apenas conversar, sair do sentimento de monotonia e se colocar em um estado de interação e euforia. Nesse momento a interrupção em seu trajeto para conversar com o homem não interferiu negativamente na

performance, pois, a presença que envolveu este acontecimento manteve o performer experienciando a rua ao interagir com um de seus ocupantes, estabelecendo uma *relação mítica*, ou seja, borrando as noções entre o real e o ficcional, o público e o performer.

Levando em consideração as três camadas das relações entre o performer e os transeuntes expostas na Tabela 2 (p.54), podemos dizer que a *camada estética*, no sentido da materialidade e figurinos das performances, foram essenciais para a significação do contexto do acontecimento histórico trabalhado em cada performance, já que nos três casos existiu um trabalho de abstração destes acontecimentos até chegarmos nas ações essenciais do *compartilhamento memorial*, em outras palavras, através da materialidade da performance os *performers andarilhos* conseguiram realizar suas ações pelas ruas da cidade compartilhando com os demais transeuntes suas opiniões sobre questões do passado.

Esse *compartilhamento memorial* se dá ao entendermos que o acontecimento histórico é a base da criação de cada performance, enquanto a o ato de fazer performance seria a ação da memória, dado que, ao andarilharem pela rua cada um destes três performers criou *lugares de memórias*, que em suas significações estéticas e conceituais puderam dialogar com os transeuntes utilizando do impacto e da subversão das ações cotidianas como mecanismo de desalienação. Enquanto a história é objeto e referência, a memória é esse compartilhamento de fragmentos efêmeros e ressignificados.

Um exemplo deste compartilhamento memorial na camada estética é a escolha de Nunes de amarrar suas mãos para trás, e de ter diversas outras amarrações sobre o seu corpo semidespido. Em unidade com o uso de uma maquiagem burlesca, de uma calcinha e do salto alto, Nunes compõe uma imagem que carrega a dimensão crítica e social que ele empregou ao acontecimento histórico trabalhado. Ao andarilhar pela rua Nunes realiza um compartilhamento memorial embasado não nos sentidos aristotélicos trabalhados no teatro (drama), mas, em multicamadas de significações próprias da linguagem da performance.

Já na *camada dos olhares* percebemos que nas três performances a maioria das relações estabelecidas entre os performers e os transeuntes se alocou nas noções de *transeuntes-público* e *público-transeuntes*, por conta da ação de *andarilhar* que faz os performers experienciarem o *trajeto* como meio e fim da performance. Por realizarem seu trabalho em constante movimento seguindo o fluxo e o trânsito da cidade, o *performer andarilho* fazem de todos os ocupantes da rua um público em potencial, levando em consideração a *relação mítica* e ocasional estabelecida.

Nas três performances descritas nesta *Ação* a *camada sonora* não foi estabelecida com o intuito que pensamos inicialmente - de ampliar o alcance de público da performance – mas, como um fator de *diálogo* e/ou *contextualização*. *Diálogo* quando Takashi conversa com os transeuntes ao entregar as flores de origami. *Contextualização* quando Alcântara recita o poema *Liberdade* de Marighella e quando Nunes exclama gritos de ordem aos clientes do bar como maneira de identificarem as temáticas que aborda na performance. Logo, a camada sonora foi utilizada para estabelecer um compartilhamento de experiências com os transeuntes e proporcionar o entendimento do que estava sendo tematizado, em detrimento da rapidez e/ou intensidade da movimentação constante de cada performer.

Por conta da movimentação constante do *performer andarilho* a *camada dos olhares* e a *camada sonora* foram extremamente ocasionais e íntimas, visto que, elas foram estabelecidas em uma relação direta com os transeuntes em detrimento do desejo de experienciar os espaços e os lugares (TUAN, 2013) da rua, tal como, descrevemos na *Primeira Ação* do presente trabalho.

Supomos, então, que o *performer andarilho* deve ser pensado sempre em consonância com os aspectos estruturais do processo criativo e da própria execução da performance, porque cada obra artística opera em seu sentido questões objetivas e subjetivas que aportam várias possibilidades de análise dependendo do olhar do pesquisador e/ou artista que as descreve.

Neste âmbito, agenciar a noção *de performer andarilho* só foi possível por conta destes dois fatores elementares do processo criativo aqui descrito e analisado. Portanto, começamos a perceber as possibilidades do trabalho do performer de rua em detrimento da estrutura da ação cênica e de seu trajeto criativo, com o intuito de evidenciar que a performance como linguagem é um fator de extrema importância para as teorias das artes cênicas na contemporaneidade.

#### 4. QUARTA AÇÃO: EXPOR

*Expor* significa apresentar, pôr à vista, em exibição, colocar em evidência, retirar o que está cobrindo, ficar descoberto. Nas artes visuais a exposição é um momento de contato entre o público e a obra. Quando não se trata de uma exposição permanente, é construída levando em consideração o tempo que a obra poderá ocupar o espaço, e principalmente na organização e no suporte da disposição das obras no espaço.

A exposição de arte em galerias ou centros culturais não são o nosso foco neste trabalho, mas, a essência do verbo “*expor*” como uma ação potente de desenvolvimento da performance de rua que baseia sua execução no ato de compor uma situação e/ou materialidade onde o fator estético se sobressaia ao mítico.

O performer se coloca a compor uma imagem, uma materialidade, uma partitura física etc. coberta de significados no momento da performance, objetivando não a imagem final em si, mas, o processo de composição como o próprio ato de fazer performance. Segundo Cohen (2013, p. 28) “um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma *performance*; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la”.

Essa diferenciação entre o processo e o objeto final é uma questão que já debatemos nas *Ações* anteriores, e sabemos que dependem do contexto de cada processo criativo, de cada criador, e de seus objetivos com a obra. No exemplo exposto por Cohen, podemos dizer que enquanto a exibição de um dos quadros de um pintor em uma exposição o contempla, para um performer a exibição do processo de pintura do quadro contemplaria mais seus objetivos, por ser contextualizado como uma ação cênica, ou seja, que *acontece no espaço-tempo presente diante de um público*<sup>41</sup>. Logo, abordamos a ação de *expor* em uma perspectiva cênica.

Nesta *Ação* descrevemos as performances que tem como eixo principal do ato cênico a composição de uma exposição efêmera nas ruas da cidade. Que se focavam mais na apresentação de uma determinada composição psicofísica e/ou material, do que na relação direta entre o performer e os transeuntes.

Descrevemos, então, as performances *Ela é antes o que não é. Porta do mundo* realizada por Dayane Ferreira e *Acontecimento Carolina* realizada por Brenda Lima, findando na conceituação da noção de *Performer Expositora*.

---

<sup>41</sup>Entre outubro e dezembro de 2020, durante a pandemia do covid-19, desenvolvi o projeto “Margens do Caeté” um conjunto de três vídeo performances que exploraram a resignificação da presença cênica para as mídias digitais, logo, percebi que este conceito de *presença* pode ser resignificado e repensado de acordo com as necessidades do processo criativo e das restrições do tempo em que vivemos.

#### 4.1. Ela é antes o que não é. Porta do mundo.

Performance realizada no dia 23 de julho de 2019 na Calçada da Santa Casa de Misericórdia em Belém do Pará, Pela Performer **Dayane Ferreira**<sup>42</sup>.

O texto a seguir foi escrito pela performer em um dos exercícios do *período de abstração* no dia 06 de maio de 2019:

A medida que passei a conhecer algumas das pesquisas sobre gênero, foram surgindo várias conexões e desconfortos que estruturam meu caminho pessoal e artístico, adequada de um modo de vida mais conectado à natureza e aos saberes antigos, passei a questionar as afirmações já estabelecidas e compreender o funcionamento do corpo feminino biológico, suas personalidades e demandas a partir deste olhar orgânico que visa prevenir sem desorganizar, cuidar sem tornar estéril e tratar sem ignorar os motivos e sintomas. O corpo feminino biológico desde muito tem sua autonomia manipulada e até mesmo vetada das escolhas das mulheres, suas pertencentes, a intenção é abordar o processo de dominação da medicina do corpo feminino, a coisificação à qual a mulher está sujeita, seu útero, seus ovários, seu psicológico e particularidades subjugados e analisados duramente ao longo dos anos sob critério de avaliação que intenta inferiorizar para atestar diferenças que prevalecem não apenas a condição do homem sob o feminino como subjugar sua inteligência, racionalidade e força física pra justificar suas ações de dominância violenta que não dão possibilidade de escuta e autonomia.

A predominância de remédios hormonais que prometem controlar o organismo-fêmea não oportunizando ou ensinando alternativas pra atravessar processos de dor e alternância nos ciclos menstruais e férteis. Ignorando as práticas e conhecimentos ancestrais desenvolvidos durante séculos pelas mulheres e assim adoecendo, anestesiando tornando apático não apenas o físico como também propiciando a vulnerabilidade emocional da mulher. A temática pretende ser usada como provocação criativa, buscando o questionamento e a atenção a qual se submete o feminino na medicina, este objeto-corpo, corpo-mulher, corpo que de si traz vida e tem tolhidas suas possibilidades de expressão e quer a retomada de si pela medicação e conscientização da prática, ter medicina não como dominação, mas como ato

---

<sup>42</sup> Dayane Ferreira é atriz com formação pela Escola de Teatro e Dança da UFPA. Escritora e dramaturga, autora do zine "Abismo Líquido" (2015) de publicação independente e do livro "Desaguamentos de Cunhã" publicado pela Editora Escaleras (2018) ambos de poesia. Possui experiência em Contato e Improvisação, Dança Afro, Dança do Ventre e Manipulação de Bonecos. É graduanda do curso de Ciências da Religião da Universidade Estadual do Pará e desenvolve pesquisa pessoal em performance ritualística e escrita mística. Artista convidada pelo Zecas Coletivo de Teatro para participar do conjunto de performances *1900 – o ranger da liberdade* (2019). [dayferrie@gmail.com](mailto:dayferrie@gmail.com) (Informações fornecidas pela performer).

político de cuidado e sensibilização das tantas desigualdades de gênero que vivemos ainda hoje.

Se inicia durante o século XX os desenvolvimentos que expandem de maneira estabelecida os fenômenos que contribuíram pra dominação do corpo feminino a partir da ciência. Como o avanço tecnológico e industrial a medicina passa a exercer domínio sobre o corpo da mulher se valendo de discursos biológicos e psicológicos pra autenticar suas afirmações. Em 1949 surge o termo enfermeira-obstetra mesmo que precisassem do auxílio de parteiras pra executar suas funções, por volta de 1960 é difundida a pílula do dia seguinte e o anticoncepcional no Brasil, e desde 1984 a interrupção gestacional é crime previsto em lei, é com o domínio tecnológico agenciado pela mão do homem que se perde o respeito do que já se movimentava em tempos decoloniais.

Para incitar essas provocações e executar o ato, escolhi o ambiente hospitalar, a Santa Casa que foi meu lugar de nascer filha, e minha mãe nascer mãe, penso nesse nascimento como o romper da mocidade dela e a porta de tantas dificuldades por nós vividas, dificuldades essas que me levaram a realizar neste mesmo local um aborto. A significação dessas duas energias, vida e morte, terem acontecido neste lugar rodeado por objetos metálicos impessoais e por pessoas que não eram próximas me causa grande estranhamento, ainda que tenha ocorrido com eficácia, sinto lacunas em processos que pediam um recolhimento e cuidados não ofertados a tantas de nós. O mesmo lugar em que nasci, sendo lugar onde abortei e procedi um ato que irrompeu diversas mortes em mim. A casa santa que traz vidas e que reproduz outras formas de padecimento, a santidade condicionada ao corpo-mulher, corpo este que é nossa primeira habitação, a primeira casa. A santa casa, em que santa aqui ressignifico como o templo de origem e chegada de todos nós, a sacralidade em gerar, ter prazer, nascer e morrer, a Casa Santa.

Diante das perspectivas apontadas, tenho a ambição de provocar reflexões que permitam flexibilizar o entendimento do que se denomina tratamento, cura e remediação dentro da percepção de doença. E atentar pra busca de práticas de saúde que compreendam o organismo como um todo, sensibilizando não apenas o pensamento do médico, mas também do paciente sobre seu organismo e oportunizar às mulheres a descoberta e conhecimento sob seus corpos e subjetividades. Devolver ao corpo o seu domínio íntegro. Devolver ao ser a sua possibilidade de escolha, este ser que antes de ser a si não tem dada a possibilidade de ser, pois ainda não tem sido senão assunto a ser decupado e esmiuçado sem o zelo que oferta quando recebeu e abrigou dentro de si todos nós.

Ser-casa. Porta do mundo.

(FERREIRA, 2019, registro do processo criativo escrito no dia 06 de maio)

Ilustração 50 – Momento da performance *Ela é antes o que não é. Porta do mundo.*



Créditos: Paulo César Jr.

A performer evidencia em seu *texto relato do processo criativo* seu desejo de falar sobre a condição da mulher em nossa sociedade, fazendo um recorte sobre a violência obstétrica vivida por elas em algumas situações nos sistemas de saúde, partindo de suas personalidades e vivências. Como uma metáfora à essas opressões e ao ato de gestar e parir realizado por algumas mulheres, ela intitulou sua performance de *Ela é antes o que não é – porta do mundo*, referindo-se não ao corpo feminino como um objeto de satisfação do desejo do homem, mas em algumas especificidades de sua existência. Evidenciando o ato de *parir* como “a porta do mundo”, tematizando a mulher que pariu e foi parida.

Ferreira, inicialmente, tinha o desejo de abordar temáticas que tratavam da medicação deste corpo com as dosagens exacerbadas de medicamentos que o corpo feminino se põe a tomar, como por exemplo: o anticoncepcional feminino, a pílula do dia seguinte etc. Tematizando, também, a problemática da não legalização do aborto no Brasil e suas consequências sobre os corpos das mulheres de baixa renda, que se colocam nas mãos de clínicas ilegais que realizam o aborto por não terem o amparo do Estado para realizar este procedimento. Outra temática abordada pela performer seria a falta de autonomia da mulher sobre seu próprio corpo. Partindo destas questões conseguimos em nosso processo de abstração simplificar tudo em um único tema: a violência obstétrica. Mas, onde isso se enquadra nos acontecimentos históricos do século XX?

Até o início do século XX os partos eram realizados em sua maioria por parteiras ou familiares das gestantes, apenas na segunda metade do século que houve a hospitalização do parto, fazendo com que o protagonismo do momento seja retirado da mulher e colocado sobre o profissional da área da saúde que o realiza. E é nesse momento que o tema “violência obstétrica” começa a ganhar repercussão nos movimentos feministas da segunda metade do século XX. Nesse sentido, a “violência obstétrica (VO) é o termo utilizado para agrupar todos os tipos de violência sofridos pela mulher durante a gravidez, o parto, pós-parto e abortamento” (BRANDT, 2018, p. 20).

Ao tratar da violência obstétrica como temática principal do seu processo criativo, dando ênfase para o ato de abortar, Ferreira se colocou a pesquisar referências estéticas e factuais sobre o tema, seguindo os acontecimentos da segunda metade do século XX, tal como os debates entre as feministas da época.

Ilustração 51 – Momento da performance de Ferreira.



Créditos: Paulo César Jr.

Ilustração 52 – Representação do sangue na calçada da Santa Casa.



Créditos – Paulo César Jr.

Para Ferreira, pensar a mulher no século XX se colocou como uma das ações da sua performance, ao pesquisar tanto referências teóricas, como estéticas para o desenvolvimento de seu processo criativo, abstraindo as ações que permeiam o contexto da violência obstétrica, com foco no abortamento, pensando quais símbolos e materiais poderiam ser usados. Nesse momento, a metáfora da mulher como *porta do mundo* foi de extrema importância, pois começamos a devanear sobre o contexto do ato de parir, ou interromper a gestação, como potência estética de sua performance, visto que a performer resolveu utilizar duas questões referentes à esses contextos em seu processo criativo: o sangue visto como o líquido de compartilhamento da vida entre a mãe e o Bebê, e o cordão umbilical como o signo da união e ao mesmo tempo aprisionamento do bebê em relação aos cuidados da mãe, tal como, o ato de cortar este cordão em situações onde o aborto se faz necessário.

Pensar a relação entre o interior e o exterior do corpo feminino, as vezes de maneira literal, outras por meio de metáforas, foi um movimento constante no processo de Ferreira. Partindo de suas percepções e referências estéticas, aliadas ao seu lugar de fala enquanto mulher branca, nos períodos de *desarmamento* e *abstração* a performer se focou no *desenvolvimento das habilidades* necessárias para sua performance e na composição de partituras psicofísicas que ativassem memórias referentes a gestação e ao abortamento, aliadas a questões sobre gênero e sexualidade.

O debate racial, acabou atravessando todas as performances, mesmo as que tematizavam questões sobre gênero e sexualidade. Principalmente por percebermos a necessidade de racializar, também, a existência branca em suas relações de poder e opressão. Não pensar apenas o *outro*, mas, nos pensarmos dentro das relações sociais. Uma base para essa ação foi o conceito de *interseccionalidade*, que seria uma categoria teórica que tematiza sistemas múltiplos de opressão articulando questões sobre raça, gênero, sexualidade e classe social (AKOTIRENE, 2019), proposta pelo feminismo negro como maneira de incluir a mulher negra no debate sobre os feminismos, ao entendermos as diversas maneiras de (re)existir mulher.

Em unidade à essas questões uma das associações que Ferreira fez dentro de seu processo criativo foi de utilizar a carta do Tarô Waite-Smith “Temperança” como metáfora, estética e conceitual para sua performance.

Ilustração 53 – Temperança carta do Tarô Waite-Smith <sup>43</sup>



Ilustração 54 – A performer em cena na rua.



Créditos: Wan Aleixo.

<sup>43</sup> Caotize-se: <https://caotize.se/tarot/carta-de-tarot-a-temperanca-the-temperance/> Acesso em 20 de maio de 2019 às 14hrs.

## Segundo a performer:

Pra discursar o que identifico como raiz simbólica não somente da escolha temática da performance, mas também de um aspecto íntimo da minha vida, escolhi como arquétipo imagético, simbólico e poético, a carta do tarô: A Temperança.

Esta carta trata-se de umas das virtudes cardeais, apontando aspectos de aperfeiçoamentos pelo qual os humanos devem se desenvolver, no caso da temperança esse desenvolvimento versa e dialoga com as transformações do tempo, de uma alquimia e mudança que podemos realizar, e o resultado do que aprendemos e nos tornamos em sua passagem, busquei fazer uma associação dessa carta com a relação do tempo presente e passado na minha vida pessoal, a forma com que experienciei situações bem próximas da realidade de minha mãe, experiências relacionadas a esse lugar de gênero biológico, que foi condicionado ao 'ser mulher'.

Fazer um aborto no mesmo lugar do meu nascimento, foi como ter voltado ao lugar que se destina o corpo feminino, foi como "andar, crescer, viver " pra chegar num caminho bem parecido ao de minha mãe e que no geral é um caminho possível á muitas mulheres periféricas que engravidam cedo e que acabam tendo sua vida e subjetividade destinada a servir de "vasos" que trazem filhos no mundo, numa condição muito colocada ao que serve esse corpo que tem útero, e que na linguagem arquetípica a carta da temperança traz esse simbolismo dos vasos que vão escoando água, águas que se transformam com o tempo. (Ferreira, 2020, Texto registro de processo criativo 2, escrito no dia 05 de novembro de 2020)

A partir disso devemos entender que segundo Ribeiro (2019) o sexismo referente a condição da mulher na nossa sociedade se aloca na dimensão de:

pensar a mulher como algo que possui uma função. Uma cadeira, por exemplo, serve para que a gente possa sentar, uma caneta, para que possamos escrever. Seres humanos não deveriam ser pensados da mesma forma, pois isso seria destituir-lhes de humanidade. Mas esse olhar masculino [...] coloca a mulher nesse lugar, impedindo-a de ser um “para si”, sujeito em linguagem ontológica sartreana. E isso também se dá porque o mundo não é apresentado para as mulheres com todas as possibilidades, sua situação lhe impõe esse lugar de outro (RIBEIRO, 2019, p. 21).

Essa condição de “outro” se alocaria na relação entre o padrão patriarcal-heterossexual-branco que regia a sociedade do século XX (e apesar dos avanços, também, a sociedade atual) ao atribuir à vida das mulheres apenas as funções de: casar, ter filhos e cuidar da família, anulando os desejos de escolha de uma realidade diferente, colocando-a como um “outro” que não tem autonomia, causando uma desumanização de seu corpo em relação aos seus objetivos pessoais e até mesmo à legitimação de suas vozes. Essas questões são expressas no processo criativo de Ferreira quando no título de sua performance, ela se refere a condição da mulher, afirmando que “ela é antes o que não é” pensando metaforicamente a condição da mulher como um “outro” em nossa sociedade, visando possibilidades de questionar e desestruturar o sexismo.

Ilustração 55 – Momento da performance de Ferreira.



Créditos: Paulo César Jr.

Partindo das questões levantadas Ferreira decidiu que sua performance aconteceria no entorno e na frente da Santa Casa de Misericórdia do Pará. Um dado curioso sobre a realização da performance de Ferreira em julho de 2019, é que neste mês a Santa Casa de Misericórdia do Pará comemorava o primeiro mês sem mortes de mulheres durante o parto de sua história, essa comemoração é muito representativa e importante, porém, levando em consideração que esta instituição está em atividade no estado do Pará desde 24 de fevereiro de 1650, completando no ano de 2019 o seu aniversário de 369 anos, tendo entre 200 e 300 anos desde sua fundação dedicados à atendimentos hospitalares, nos colocamos a refletir sobre quantas mulheres já perderam a vida apenas nesta instituição? Infelizmente não tivemos acesso a esse dado durante o processo criativo, entretanto, este fato nos fez entender com maior precisão a potência da performance que Ferreira realizou.

Ilustração 56 – Momento da performance *Ela é antes o que não é. Porta do mundo.*



Créditos: Paulo César Jr.

Partindo de suas referências factuais e estéticas Ferreira escolheu os seguintes verbos indutores para sua performance: *medicar*, *manipular* e *dominar*, os quais, à ajudaram a abstrair as temáticas do século XX que almejava abordar, sendo que: *medicar* se instala na dimensão de colocar um corpo saudável em situação de um corpo doente, ao se referir, por exemplo, nos casos onde cesáreas são realizadas sem necessidade ou permissão da mulher na hora do parto; *manipular* pelo terror psicológico e social realizado encima das mulheres que são coagidas à fazer intervenções cirúrgicas muitas vezes desnecessárias por manipulação do sistema clinico pensado por homens sobre os corpos femininos que são vistos, as vezes, como um corpo-produto na indústria médica; e *dominar* que se instala na falta de autonomia - tanto no século XX, quanto nos dia de hoje - de decisão da mulher sobre o seu próprio corpo, como por exemplo com a não legalização do aborto até os dias atuais.

Seguindo os pontos de análise propostos na Tabela 2 (p.54), podemos dizer que a camada estética desta performance está na confecção de uma materialidade que representa a mulher dentro do útero envolta por um cordão umbilical que tapa sua boca, ao mesmo tempo

que expõe a mulher que gesta, com a representação do tempo exposta com a utilização das duas jarras de barro que a performer carrega. Em uma das jarras tínhamos água, em outra corantes vermelhos. Em um dos momentos iniciais da performance (Ilustração 50, p.134) Ferreira mistura os dois seguindo os princípios da carta “temperança”. Em outro, carrega as jarras enquanto anda no entorno da Santa Casa (Ilustração 55, p. 140). Em alguns momentos de seu caminho, derrama algumas gotas do líquido na calçada como uma metáfora à menstruação (Ilustração 52, p. 136). Nos momentos finais se desenrola do cordão umbilical e derrama todo o líquido vermelho na entrada da Santa Casa, como metáfora ao aborto (Ilustração 56, p. 141), e, por fim, amarra as jarras no cordão umbilical e se retira.

Ilustração 57 – Momentos finais da performance *Ela é antes o que não é. Porta do mundo*.



Créditos: Paulo César Jr.

Com estas ações é importante perceber que a performer desenvolve seu trabalho como uma exposição da temática para os transeuntes, em uma composição mais estética do que relacional, o que potencializa a multiplicidade de interpretações que os transeuntes podem ter das ações. Não existem falas, sons, placas, texto ou qualquer ação explicativa literal, já que o objetivo desta performance é expor a temática como um elemento psicofísico e material, diferente das performances descritas na *Ação* anterior que tinham essa construção, mas, se baseavam, também, na relação direta com o público, e, ainda, nos textos e diálogos ocasionais.

Na performance de Ferreira, tal como nas demais performances, tivemos muitos *Transeuntes-público*, mas, a relação principal de seu trabalho foram as de *público-transeuntes*, entendendo que por se tratar de uma performance-exposição de partituras psicofísicas, habilidades e imagens poéticas, era necessário que os transeuntes que se depararam com a performance, e, se interessaram por ela, parassem para assistir para tentar entendê-la.

Essa relação imagética entre a performer e os transeuntes ocasiona um compartilhamento memorial que se baseia principalmente na camada estética. Não, podemos dizer, porém, que durante a performance a camada sonora foi inexistente, pois se tratando de uma performance de rua, os sons ocasionais da cidade (carros, músicas, propagandas, diálogo entre os transeuntes etc.) atravessam a performance, se tornando parte da obra artística. Nesse caso, a rua como espaço do acontecimento cênico opera sobre a performance tanto quanto a performance sobre a espacialidade da rua, visto seu fator ficcional, relacional e efêmero.

Logo, Ferreira atingiu seus objetivos iniciais com a performance explorando uma linguagem estética baseada nas partituras psicofísicas e na composição de uma materialidade que expressou os pontos principais da temática abordada, que em sua execução, na calçada da Santa Casa, estabeleceu múltiplas relações com a história, significados e contexto deste lugar da cidade.

Pensar a composição estética, material, o desenvolvimento de habilidades e as partituras psicofísicas como expressão principal de uma performance, se aloca no fator híbrido característicos da linguagem, o que em contato direto com a rua e seus diversos acontecimentos constituem uma obra artística efêmera e desalienante, no sentido de pensarmos o discurso e problematização social nas artes cênicas não apenas através da palavra escrita ou falada, mas, também, com a criação de imagens poéticas.

Ilustração 58 – Finalização da performance *Ela é antes o que não é. Porta do mundo*.



Crédito: Paulo César Jr.

Ilustração 59 – Calçada da Santa Casa após a Performance.



Crédito: Paulo César Jr.

#### 4.2. Acontecimento Carolina.

Performance realizada no dia 16 de junho de 2019 no bairro do Telégrafo em Belém do Pará, Pela Performer **Brenda Lima**<sup>44</sup>.

O texto a seguir foi escrito pela performer em um dos exercícios do *período de abstração* no dia 06 de maio de 2019:

Sou cria do mundo e dele faço proveito, reconheço seu egoísmo, sua falta de mais humanidade e aceito seus chamados. Um desses chamados faz referência a tentativa de se expandir para outras áreas que o meio artístico pode oferecer: performar. **"1900 - o ranger da liberdade"**, segunda parte de uma trilogia, vem com a possibilidade de trabalhar uma das escritoras que admiro, **Carolina Maria de Jesus**, uma vez que me representa em gênero, raça e na sua passagem por esse mesmo mundo citado acima. **A mineira escritora**, reconhecida na capital do estado de São Paulo, traz consigo grandes questões sobre ser mulher negra periférica, sobre sua capacidade cognitiva, numa época em que tudo era tão remoto quanto atualmente.

O século XX vem "recheado" de importantes e turbulentos acontecimentos, como os estados do Acre e Amapá passarem a ser regiões pertencentes ao Brasil, a Ditadura Militar, finalmente o voto feminino nas eleições ... E em 1960 **A negra escritora** acontece. Sim, acontece! Carolina na minha concepção é um acontecimento, pouco reconhecido, valorizado e lembrado.

A década de 70 não foi tão favorável para ela, talvez o "espetáculo" da **Mãe solteira escritora** estivesse acabado. Foi escasso esse período, e eu me pergunto o porquê? E logo ecoa em minha cabeça "mulher, negra, pobre". Ecoa lixo também, lixo humano, de carne e osso, mas não é Carolina. **A catadora escritora** saí de Sacramento - MG para residir na cidade de São Paulo, mas não no que é considerado o estruturado e urbanizado da capital, pois, Carolina foi para a favela do Canindé, fez seu barraco e fez do lixo seu sustento. O lixo onde boa parte das suas horas diárias foram dedicadas, o lixo que foi sinônimo de Carolina Maria de Jesus, o lixo que matou a sua fome e dos seus três filhos, o mesmo lixo que proporcionou folhas "limpas" de caderno velho para serem "sujas" com sua grafia. "O lixo que foi reciclado" como jornais de 1960 publicaram.

O lixo volta nessa performance dando vida a quem depois de por mim conhecida se tornou eterna e figura de representatividade. Objetivando o quão de riqueza pode existir num lugar improvável e pouco validado, querendo gritar a liberdade de uma mulher de cor, com direitos retidos, com força e inteligência subestimada. Sinto necessidade de apresentar **A Escritora Carolina** com seus equívocos gramáticas e ortográficos, com sua pureza impura. Quero gritar o Acontecimento Carolina. (LIMA, 2019, registro do processo criativo escrito no dia 06 de maio)

---

<sup>44</sup> Professora de espanhol formanda pela Universidade Federal do Pará, cantora e atriz, batizada no mundo artístico como Brenda Lima, é uma das integrantes fundadores do Zecas Coletivo de Teatro. [brendalimasant02@gmail.com](mailto:brendalimasant02@gmail.com) (Informações fornecidas pela performer).

Ilustração 60 – Lima no início da performance *Acontecimento Carolina*.



Créditos: Paulo César Jr.

Ilustração 61 – Lima Chegando na zona de depósito de lixo irregular.



Créditos: Paulo César Jr.

Lima exemplifica em seu *texto registro do processo criativo* a representatividade que encontrou na personalidade histórica do século XX Carolina de Jesus, e as possibilidades de abstração da história de Carolina na realização da performance, ao intitulá-la de *Acontecimento Carolina*, atribuindo à vida da autora e catadora de lixo a condição de um “acontecimento” em um sentido performativo, ou seja, algo único que dificilmente se repetirá da mesma maneira e com as mesmas intensidades. Pensar a vida de Carolina de Jesus como um acontecimento a coloca como uma mulher singular, potente e representativa.

Ilustração 62 – Foto de Carolina de Jesus na favela de Canindé em 1961.<sup>45</sup>



Carolina de Jesus nasceu em 14 de março de 1914 na cidade de Sacramento, em Minas Gerais, em uma comunidade rural. Filha de pais analfabetos, foi maltratada em sua infância, mas aos sete anos conseguiu começar a frequentar a escola, onde tomou gosto pela leitura. Em 1937 após a morte de sua mãe mudou-se para favela de Canindé na zona norte de São Paulo, onde teve três filhos, cada um de um pai diferente, já que Carolina nunca aceitou o pedido de casamento de nenhum de seus namorados, pois passava por diversas situações de traição e violência doméstica. Para sustentar seus filhos, tornou-se catadora de lixo, e foram nas folhas de cadernos e livros achados no lixo que Carolina escreveu seu primeiro livro “Quarto de

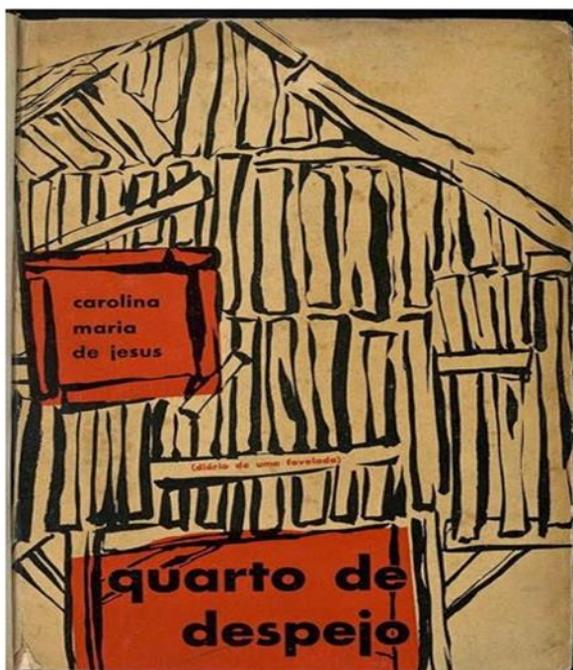
---

<sup>45</sup> Portal Geledés: <https://www.geledes.org.br/biografia-analisa-trajetoria-de-carolina-de-jesus-autora-de-quarto-de-despejo/>. Acesso em 20 de maio de 2019, às 10 hrs.

despejo: diário de uma favelada” publicado em 1960 pela editora Francisco Alves, o seu livro mais famoso, traduzido para mais de 14 idiomas.

O sucesso do livro não tirou a autora da pobreza, uma vez que boa parte dos lucros ficaram com seu representante jurídico que amparado por um contrato malicioso não repassava os valores reais que autora deveria receber por sua obra. Percebemos, então, que mesmo após o sucesso de seu livro Carolina ainda era explorada por sua condição de mulher negra e pobre, e mesmo que hoje seus livros sejam considerados um dos grandes marcos da literatura nacional, a autora não usufruiu totalmente dos frutos do seu trabalho.

Ilustração 63 – Capa do livro “Quarto de despejo” 1960.<sup>46</sup>



O diferencial da escrita de Carolina de Jesus era que ela falava da favela com um olhar de pertencimento, sem disfarces ou eufemismos. Em *Quarto de despejo* a autora narra seu dia a dia como moradora da favela do Canindé e como catadora de lixo, fala da fome e das dificuldades que passava, fazendo assim, a partir de suas personalidades e vivências, uma narrativa histórica de sua condição como mulher negra, pobre e favelada na década de 1950 e 1960 do século XX.

Não demorou para que Carolina começasse a ser pauta na mídia. Em sua época eram quase que inexistentes as possibilidades de ser ouvida, ou em seu caso, lida, pelas

---

<sup>46</sup> Literalmente uai: <https://www.literalmenteuai.com.br/resenha-quarto-de-despejo-diario-de-uma-favelada-carolina-maria-de-jesus/>. Acesso em 15 de junho de 2019, às 9hrs.

demais classes sociais. Sua condição social era posta sempre a frente de seus feitos como escritora, visto que, os dois sempre se interlaçavam e eram pautados como um acontecimento diferenciado dos quais a sociedade da época estava acostumada.

Ilustração 64 – Revista *O Cruzeiro* reportagem sobre Carolina Maria de Jesus publicada em 1959.<sup>47</sup>



Analisando a reportagem acima publicada em 1959 na revista *O Cruzeiro* percebemos que Carolina teve a possibilidade de ser ouvida e lida pelas pessoas de sua época. Nesse período seus livros foram vistos tanto como um lugar de representatividade por sua condição social enquanto mulher negra e pobre, mas, sempre dando evidência a sua condição social, tal como a matéria sugere “a fome” que “fabrica uma escritora”, referindo-se à um acontecimento improvável, pois, a favela sempre era retratada pela perspectiva do escritor que não vivenciava a realidade do local. Carolina, rompe com esta narrativa histórica e higienizadora e se coloca a falar sobre si de forma visceral.

Partindo destas questões Lima começou a pensar como poderia abstrair os materiais históricos sobre a vida da autora aos quais teve acesso durante o processo criativo, escolhendo os seguintes verbos de ação: *Periferiar*, *Carolinar* e *Amazonidar*. *Periferiar* refere-se ao ato de pertencer à periferia da sociedade e ao mesmo tempo falar deste local em que se vive; já

47 Mdfranceschi: <https://mdfranceschi.wordpress.com/>. Acesso em 20 de junho de 2019, às 15hrs.

*Carolinar* representa o ato de ter como referência de suas ações durante a performance a história de Carolina de Jesus, não como uma personagem a ser vivida pela performer, mas como um *estado de presença* que se colocaria na ação principal que Lima almejava realizar: catar lixo pelas ruas da cidade de Belém; por sua vez *Amazonidar* se aloca na *transcontextualização*<sup>48</sup> da história da autora, para a realidade de Lima enquanto mulher negra amazônica.

A performer almejava construir um altar com o lixo que cataria nas ruas da cidade de Belém. Esse altar seria uma homenagem à Carolina, porém, nos colocamos a refletir qual seria a melhor maneira de construir um altar sem reproduzir as estéticas e organizações cristãs-brancas. Diante disso surgiu a ideia de escrever com o lixo coletado, o nome da autora, realizando, assim, algumas das ações principais presentes neste acontecimento histórico: escrever, catar e *Carolinar*.

Ilustração 65 – A Performer catando o lixo para construir o altar.



Créditos: Wan Aleixo

Objetivando realizar a ação de catar lixo na rua para criar este altar em homenagem à Carolina de Jesus a performer se pôs a pesquisar lugares das ruas de Belém onde existiam depósitos de lixo irregulares. Por meses Lima analisou vários locais onde sua performance

---

<sup>48</sup> Na dramaturgia seria ressignificar o contexto do texto, da ação cênica, ou da imagem, mudando o tempo e/ou o espaço onde a ação acontece. (Pallottini, 1988)

poderia acontecer. Um desses locais era no bairro do Guamá em Belém do Pará. Por este bairro ser considerado uma região periférica da cidade escolhemos este local e nos colocamos a pensar como poderíamos realizar a performance, porém, alguns dias antes da realização, o lixo foi retirado da rua, essa ação foi comemorada pela comunidade e por nós também, pois era uma zona sem saneamento constante. Após este acontecimento nos colocamos a procurar um outro espaço onde a performance de Lima poderia acontecer, o qual, encontramos apenas nas vésperas da performance, localizado no bairro do Telegrafo próximo ao prédio da Universidade Estadual Do Pará (UEPA).

Essa relação entre a performer, o espaço e o material que este dispõe (o lixo), também, nos ajudou a pensar esse processo de abstração do acontecimento histórico realizado por Lima, entendendo que nessa performance, após a redução do acontecimento ao essencial, também realizamos um processo de materialização do desejo da performer ao almejar utilizar o lixo descartado nesse lugar de depósito irregular localizado no bairro do Telegrafo, na composição de uma exposição efêmera, entendendo que Segundo Cecilia Salles “o desejo do artista pede uma recompensa material. Sua necessidade o impele a agir, gerando um processo complexo de materialização. [...] O propósito é, deste modo, transformado em ação. A concretização é uma ação poética, ou seja, uma operação sensível ampla no âmbito do projeto do artista” (SALLES, 2011, p.58), a qual, em nosso contexto, se estabelece nas multicamadas da ação performativa e na reestruturação dos sentidos funcionais da rua e dos materiais que ela nos oferece.

Ilustração 66 – Os sapatos para a filha, um presente da rua.



Créditos: Wan Aleixo.

No dia da performance enquanto nos locomovíamos para o local onde aconteceria, Lima, relatou que ao pesquisar e ler as obras de Carolina uma história lhe chamou atenção, pois narrava o dia em que Carolina gostaria de presentear sua filha com um sapato. O que chamou a atenção da performer, não foi o desejo de Carolina, mas, os inúmeros empecilhos que se colocaram em seu caminho, como a fome, a falta de dinheiro etc. Demonstrando que o que é comum para alguns, é um ato extremamente difícil para outros. Debates brevemente sobre o assunto antes de chegarmos ao local de início da performance.

A performance foi iniciada na frente do prédio da UEPA do bairro do Telégrafo em Belém do Pará, onde a performer colocou um lenço na cabeça (Ilustração 60, p.147), representando uma característica da vestimenta de Carolina (Ilustração 62, p. 148). Em seguida a performer se pôs a andar pelas ruas objetivando chegar até o ponto de depósito de lixo irregular que ficava à menos de dois quarteirões deste local.

Ainda na calçada da UEPA, a performer se deparou com um par de sapatos femininos jogados na rua. No instante que a performer os viu, abaixou-se, e pegou o par de sapatos carregando-os até o local da performance.

Ilustração 67 – Lima levando os sapatos.



Créditos: Paulo César Jr.

Achar esse par de sapatos na rua logo após termos comentado sobre a história da vida real de Carolina que também tinha relação com um par de sapatos femininos, nos deixou surpresos, compondo uma imagem ocasional, que tem inúmeras significações dentro do contexto do acontecimento histórico trabalhado. Esse achado é visto por nós como um presente que a rua nos deu, tal como o presente que Carolina almejava dar para sua filha, independentemente das dificuldades.

Essa relação entre a performer e os materiais encontrados na rua, foi a base principal da performance *Acontecimento Carolina*, entendendo que o objetivo de Lima não era interpretar Carolina como uma personagem, mas, criar um altar para Carolina com o material que à fez ter o sustento de sua família por anos, o lixo. Essa relação entre o acontecimento histórico, a performer, e os objetos utilizados, se colocaria como um processo de criação que se baseia mais na materialização e construção de um objeto simbólico, mesmo que efêmero, do que na relação entre a performer e os transeuntes.

Ilustração 68 – O altar criado para Carolina de Jesus.



Créditos: Wan Aleixo.

Seguindo as camadas de análise propostas na Tabela 2 (p.54), podemos dizer que a Camada Estética da performance *Acontecimento Carolina* é um de seus fatores principais, visto que, a construção do altar à Carolina de Jesus foi a principal ação da performance, o que coloca a materialidade acima do fator relacional entre a performer e os transeuntes. Em outras palavras, existia uma relação baseada na *fruição*, ou seja, a performer constrói o altar enquanto os transeuntes assistem essa construção e tiram suas próprias conclusões sobre o acontecimento.

Diferencio a *fruição* da *experienciação*, a qual me refiro na análise das demais performances, porque enquanto na *fruição* o transeunte presencia a obra acontecer diante dos seus olhos, na *experienciação* o transeunte está vivenciando o momento da performance de maneira direta e/ou relacional. Isso não significa que as duas maneiras de se relacionar com a performance não podem acontecer ao mesmo tempo, mas, que cada performance estabelece seu próprio eixo relacional entre o performer e/os transeuntes de acordo com a ação desenvolvida durante o acontecimento.

Ilustração 69 – Finalização da Performance de Lima.



Créditos: Wan Aleixo

Já na perspectiva da Camada dos Olhares tivemos uma incidência relevante de *transeuntes-público*, pela maioria das pessoas que tiveram contato com a performance o fazerem de maneira breve e sem interromper seu caminho pela rua, e, de *público-transeuntes* por alguns transeuntes pararem para observar a performance, mesmo quando só queriam nos perguntar “o que ela está fazendo?”, e/ou “o que isso significa?”.

Por se tratar de uma performance onde a performer não utilizava da fala ou de elementos sonoros, a Camada Sonora esteve ativa através do ambiente da rua e as suas próprias intervenções, e das perguntas dos transeuntes sobre o que estava acontecendo, e não da emissão sonora da performer.

Na performance *Acontecimento Carolina* o compartilhamento memorial acontece de maneira estética, simbólica e extremamente conceitual, entendendo que quem soubesse que a performer estava tematizando a história de vida da escritora Carolina de Jesus - e conhecesse minimamente essa história - conseguiria entender as multicamadas da performance, porém, quem não tinha esse conhecimento sobre a temática teria suas próprias significações partindo das ações desenvolvidas. Essas relações referentes ao entendimento também são características da linguagem da performance e da *fruição* da obra de arte.

Um exemplo dessa relação foi o de uma senhora que saiu de sua casa que fica em frente a zona de depósito de lixo irregular no bairro do Telegrafo para assistir a performance. Após a performance pedimos para lavarmos nossas mãos em uma torneira que fica em frente da casa dessa senhora. Enquanto o fazíamos, ela nos confidenciou: “realmente é importante protestar contra esse lixo na rua, moro aqui fazem mais de quarenta anos e sempre teve esse lixo na porta de casa. Os garis tiram num dia, mas, no outro já tá cheio de lixo de novo”.

Percebam que no entendimento da senhora nós estávamos protestando contra o lixo jogado na rua, o que não deixa de ser verdade, mas, ao mesmo tempo não era o objetivo principal da performance. E, mesmo que em nenhum momento a performer ou qualquer pessoa da equipe tenha falado para esta senhora o que nossa ação significava, ela mesma se pôs a interpretar o trabalho da performer lhe atribuindo sua visão sobre a situação do lixo jogado na rua irregularmente.

Essa relação entre o objetivo da obra e os entendimentos do público sempre será diversificado, dado que, cada pessoa terá seu entendimento singular em relação à obra artística. Em caso de performances como a de Lima, esse entendimento se torna ainda mais diverso e as vezes enigmático, o que ressalta o fator desalienante desta performance, pois o ato de desvendar tais “enigmas” coloca o público a refletir, não apenas sobre a temática

trabalhada, mas, também, sobre a linguagem cênica em suas especificidades comunicacionais, principalmente nas obras artísticas contemporâneas que se debruçam sobre práticas que cada vez mais se distanciam do drama, e, das narrativas textuais e orais.

Ilustração 70 – O Altar de lixo.



Créditos: Wan Aleixo.

Ilustração 71 – Equipe empilhando o lixo após a performance.



Créditos: Wan Aleixo.

#### 4.3. Performer expositora.

Partindo das questões referentes às duas performances descritas e analisadas podemos dizer que a *performer expositora* se dedica à uma composição estética que se relaciona com a cidade através de um conteúdo muito mais imagético e material do que experiencial e relacional no sentido de interação direta entre os performers e os transeuntes.

Existe aqui uma relação de *fruição* que se sobressai ao caráter de *vivência*. Isso não significa que os transeuntes não experienciem o momento do acontecimento performativo, mas, que essa *experienciação* se refere mais a *olhar o que acontece* do que *intervir diretamente no acontecimento* como nas performances descritas e analisadas nas demais Ações do presente trabalho.

Isso nos revela a diferença entre as performances que são estruturadas de uma maneira mítica e as que se baseiam em uma composição mais estética, pois segundo Cohen (2013):

O que diferencia a relação estética da relação mítica é que na primeira existe um distanciamento psicológico em relação ao objeto – eu não entro na obra, eu não faço parte dela; eu sou observador, tenho um contato de fruição com a obra (através da emissão e recepção), mas estou separado dela. Fica claro pra mim enquanto *espectador*, que eu tenho um distanciamento crítico em relação ao objeto. (COHEN, 2013, p.122).

Esse *distanciamento crítico* da estrutura estética exposta por Cohen (2013), em nossas performances de rua, se referem a relação entre as performers e os transeuntes. Enquanto na relação *mítica* presente no trabalho do *performer andarilho* a interação e participação dos transeuntes são ocasionais, mas, mesmo assim, importantes para o desenvolvimento da ação cênica, na *estética* presente no trabalho da *performer expositora* essa relação se baseia neste distanciamento onde existe a performer que apresenta e o transeunte que assiste, sem borrar as funções de cada participante do acontecimento.

Nesse caso a *performer expositora* compõe imagens poéticas, partituras físicas e construções materiais (como o altar de lixo da performance de Lima) diante dos transeuntes, sem interagir diretamente com eles. Essa materialidade da performance pode ser entendida por seu contexto espacial, simbólico ou conceitual, os quais, se baseiam em um princípio equivalente a *quarta parede* do teatro convencional, onde os artistas apresentam suas construções e o público as contemplam e se deixam levar pela narrativa exposta pelo artista (catarse) sem interagir diretamente com a obra.

É evidente que se tratando de performances de rua essa quarta parede não é pura, porque a rua interfere diretamente no trabalho do performer fazendo com que o *Tempo/espaço real* e o *tempo/espaço ficcional* se borrem, como no exemplo do trabalho do *performer*

*andarilho* exposto na *Ação* anterior. Em outras palavras, enquanto a *performer expositora* tenta criar uma quarta parede em sua relação com os transeuntes, a rua como espaço de trânsito e fluxo (CARREIRA, 2009) - onde as paredes da caixa preta do teatro convencional não existem - se encarrega de lembrar a *performer* sobre as especificidades do espaço que ela habita, pois, a rua não nos deixa criar uma ficção pura por estar sempre intervindo diretamente no desenvolvimento do ato cênico.

Isso nos leva a entender que a ideia de criar uma quarta parede na rua pode ser meramente ilusória, uma vez que este espaço por si só não se deixa sufocar pelas paredes dos prédios e casas que estão em seu entorno, sempre nos possibilitando caminhos, ramificações e rotas de fuga, quem dirá por paredes ficcionais criadas por artistas cênicos (?)<sup>49</sup>.

A rua com os seus fluxos e trânsitos constantes estabelece interferências no desenvolvimento das obras artísticas que ocupam sua espacialidade. O *pacto cênico* entre os artistas que trabalham na rua e os transeuntes, tenderá, então, a ser “negociado” ali mesmo no momento da ação cênica devido a movência dos diversos e ocasionais ocupantes da rua.

Apesar do fluxo e do trânsito da cidade agirem sobre o trabalho das *performers expositoras*, no caso das duas performances tematizadas nesta *Ação*, na estrutura de suas ações cênicas existe uma interrupção do fluxo e do trânsito da cidade. Diferentemente do *performer andarilho*, o trabalho da *performer expositora* pode ser realizado tanto em movimento constante quanto em um local fixo. Por exemplo, no caso da performance de Ferreira, ela inicia na calçada lateral da Santa Casa de Misericórdia, realizando ações que simbólicas conceituais. Porém, a ação principal de sua performance, o abortamento, aconteceu diante de um público ocasional na entrada principal da Santa Casa. Já na performance de Lima, a *performer* caminha da entrada da UEPA do bairro do Telégrafo, até o local onde estava o depósito de lixo irregular, mas, da mesma maneira que na performance de Ferreira, a ação principal da performance que era coletar o lixo e construir um altar em homenagem a Carolina de Jesus aconteceu em um local fixo diante de um público ocasional.

Nas duas obras descritas existem dois momentos do acontecimento performativo. O primeiro seria realizar um trajeto até o local onde aconteceria a ação principal da performance. O segundo é expor o desenvolvimento da ação psicofísica (no caso de Ferreira) e a composição material (no caso de Lima) em um espaço fixo diante de uma plateia ocasional.

---

<sup>49</sup> Essa relação entre a *quarta parede* e suas quebras no espaço urbano são temas de outro processo de criação/pesquisa em *teatro de rua* que desenvolvo paralelamente a esta pesquisa, intitulado de *Ópera Marginal* uma dramaturgia e encenação de minha autoria, com estreia prevista para 2022. Por isso o “(?)”, pois ainda não tenho respostas práticas e teóricas que solucionem minhas dúvidas sobre esta questão.

A ação de *Expor* quando analisada a partir da *camada estética* proposta na Tabela 2 (p.54), em unidade com a *relação estética* exposta por Cohen (2013), podem ser vistas tanto como uma estrutura específica do trabalho da *performer expositora*, quanto uma perspectiva de análise da recepção dos transeuntes em relação as performances. Na primeira perspectiva podemos destacar que o caráter estético no sentido imagético foi concebido desde o processo criativo com o intuito de realizar uma exposição visual das temáticas trabalhadas nas duas performances. Enquanto a segunda, na perspectiva relacional, coloca o trabalho do performer expositor como um enigma visual a ser desvendado pelos transeuntes que ocasionalmente se depararam com as performances, e que atribuem a elas suas percepções pessoais e específicas referentes as ações desenvolvidas pelas performers.

Já na camada dos olhares nas duas performances desta *Ação* percebemos uma incidência recorrente de *transeuntes-público*, com a curiosidade sutil de alguns ocupantes da rua. Mas, tivemos principalmente *público-transeuntes* por serem performances extremamente imagéticas que se sobressaiam aos acontecimentos do cotidiano da rua, as quais, faziam com que o público parasse (pelo menos por alguns instantes) para apreciar/desvendar as obras.

As performers não realizaram sons específicos, textos etc. o que fez o som ambiente vindo de fontes diversas presentes na rua se sobressaírem em meio as imagens e materialidades compostas durante as performances.

Essa “exposição” efêmera e ocasional realizada por Ferreira e Lima nas ruas da cidade de Belém reverberou em um *compartilhamento memorial* entre as performers e os transeuntes que foge da racionalização convencional através da palavra, para se colocar em um campo híbrido entre as linguagens artísticas - principalmente a cênica e a visual – específico da performance como linguagem de fronteira e transdisciplinar.

Logo, no trabalho da *performer expositora* as relações entre a linguagem da performance, as artes cênicas de rua e a memória, se estabelecem em um contexto imagético que pensa a transdisciplinaridade presente na criação artística, na percepção da obra de arte, e no contexto relacional estético em contraponto ao mítico e suas especificidades.

Portanto, a *performer expositora* é aquela que se coloca a compor a obra diante do público, se focando no discurso imagético, e na relação estética presente na fruição da obra de arte em contato com os transeuntes ocasionais.

## 5. QUINTA AÇÃO: INVADIR

*Invadir* significa adentrar em um território proibido, ou que não pertence ao indivíduo, seja de maneira breve, episódica ou permanente. Em nossa perspectiva cênica o ato de invadir está relacionado com a ressignificação da rua e suas utilidades cotidianas partindo de Carreira (2011; 2020) quando o autor fala “sobre um ator para um teatro que invade a cidade” e sobre a “cidade espaço inóspito” abordando a performance como *desempenho*, expondo que “habitar a cidade é sempre um deslizamento sobre superfícies já ocupadas” (p.15).

Essa ação de *invadir* se colocaria então em um contexto tanto de adentrar em um espaço que inicialmente não é visto sob a ótica funcional de “espaço cênico”, mas, como um ambiente de fluxo e trânsito constantes, quanto de habitar a rua com a performance interferindo diretamente na movência dos transeuntes pela cidade.

O que diferencia a ação de *invadir* das ações de *andarilhar* e *expor*, na perspectiva levantada no presente trabalho, é que enquanto no *andarilhar* e no *expor* o performer se locomove seguindo o fluxo e/ou estabelecendo seu próprio fluxo em meio aos caminhos percorridos na cidade, no *invadir* o performer se coloca a interferir no fluxo e no trânsito da cidade com sua obra cênica ao trazer o transeunte para performar em uma construção compartilhada da performance.

Se seguíssemos fielmente os pensamentos expostos por Carreira (2011) todas as performances do nosso conjunto, poderiam ser conceituadas como “teatro de invasão”, porém, como nosso objetivo é explorar a performance mais como uma *linguagem cênica* do que como *desempenho*, optamos por criar categorias próprias para este processo criativo específico, a fim de demonstrar as questões criativas e estruturais de uma performance de rua.

Logo, tal como exposto na *Primeira Ação* os limites e as ambivalências entre o teatro convencional e a performance como linguagens cênicas se mostram novamente como um fator de debates e percepções diversas, porque assim como entendemos a performance como *uma linguagem cênica específica*, levando em consideração seus aspectos híbridos, outros autores preferem abordá-la como um tipo de teatro, ou na perspectiva do *desempenho*.

Portanto, entendemos que existem perspectivas diversas, e não pensamentos absolutos sobre a temática trabalhada. Objetivamos, então, demonstrar a hibridez das artes cênicas na contemporaneidade explorando questões estruturais do processo criativo aqui descrito, tendo a ação de *invadir* seguindo as lógicas internas das performances *Palhaceando entre vidas de palhaças pretas* realizada por Assucena Pereira, *Onde esse rio te leva?* realizada por Tais Sawaki, e *Aberração: uma lobotomização* realizada por Lorena Bianco.

### 5.1. Palhaceando entre vidas de palhaças pretas.

Performance realizada no dia 10 de junho de 2019 na Praça 02 de Junho em Ananindeua Pará, Pela Performer Assucena Pereira<sup>50</sup>.

Texto escrito pela performer em um dos exercícios do *período de abstração* no dia 06 de maio de 2019:

Entrando nessa experimentação performática através das lutas diárias enfrentadas, por ser mulher, gorda e preta. Começo a me indagar "o que é importante falar, fazer, sugerir, trocar, somar? O que me causa inquietação, coceira e arrepios?" Em meio a essas perguntas compartilhadas com os meus parceiros de vida e de trabalho, um dia eles me falam de Xamego, um palhaço preto idealizado por uma mulher preta a mesma que lhe dava a vida, seu nome era Maria Eliza Alves dos Reis, a primeira palhaça negra no Brasil. Pronto! Era isso, eu preciso trazer a história dessa mulher.

A memória eternizada no documentário "minha avó era palhaço" que tem total influência no meu trabalho, foi pensando por Mariana Gabriel, neta de Eliza que também é fundamental para que essa experimentação possa acontecer. Xamego, viveu e encantou em meados de 1940, um momento muito mais patriarcal do que já vivemos hoje. Onde mulher no circo não podia ser palhaço, estava sempre em outros números onde seus corpos estavam mais à tona ou na lona mesmo. Xamego mostrou ao pai e ao público que poderia ser o que ela quisesse. Eu preciso colocar isso no meu corpo e verbalizar também, tá na hora do mundo me escutar, ouvir a Assucar Mascavo que é a minha palhaça, minha redenção e meu escudo também. Ela vai aparecer e vai estar em mim junto com Xamego e com as nossas ancestrais.

Ainda nos pensamentos, minha experimentação será executada em Ananindeua, que é o lugar onde eu moro nesse momento da minha vida. Quero descentralizar também, a maioria das apresentações artísticas são no centro de Belém, tá na hora de virem artistar em outros municípios.

Na palhaçaria eu encontro minha forma de viver, de gritar, externalizar minhas inquietações e ver tudo com mais leveza. Tem sido minha pesquisa e minha luta também, confesso que ainda tenho muito chão pela frente, mas vou levando, dando uns sorrisos aqui e outros ali. A palhaçaria preta existe e resiste! (PEREIRA, 2019, registro do processo criativo escrito no dia 06 de maio)

---

<sup>50</sup> Atriz, professora e palhaça, é uma das integrantes fundadoras do Zecas Coletivo de Teatro. Graduada em Licenciatura em Letras língua espanhola pela Universidade Federal do Pará e formada no curso técnico em teatro pela Escola de Teatro e Dança da UFPA. [assucenathais@gmail.com](mailto:assucenathais@gmail.com) (Informações fornecidas pela performer).

Ilustração 72 – Pereira iniciando sua performance.



Créditos: Wan Aleixo.

Ilustração 73 – Pereira conversando com uma transeunte.



Créditos: Wan Aleixo.

Como descrito no *texto registro do processo criativo* escrito pela performer, ela escolheu a história de uma personalidade que viveu durante o século XX para embasar sua performance partindo de suas personalidades, expondo, também, as relações entre sua história de vida, e as memórias de Maria Eliza Alves dos Reis (1909 – 2007), o palhaço Xamego.

Segundo Candau (2018, p.149) “a atividade da memória que não se inscreve em um projeto do presente não tem carga identitária, e, com mais frequência, equivale a nada recordar”, nessa perspectiva ao “falar a partir de lugares” (RIBEIRO, 2017, p. 45), Pereira reafirma tanto seus traços identitários quanto sua ancestralidade, a fim de tentar refletir sobre os estigmas socialmente construídos em relação a sua existência enquanto mulher negra.

Quando a performer fala das “lutas diárias enfrentadas por ser mulher, gorda e preta” (PEREIRA, 2019) está se referindo, igualmente – tal como conversamos diversas vezes durante o processo criativo – às atividades de trabalho exercidas por mulheres negras, tanto na contemporaneidade, quanto no século XX. A respeito deste assunto Ribeiro (2019) evidencia que:

é muito comum a gente ouvir a seguinte afirmação: “mulheres ganham 30% a menos do que homens no Brasil”, quando a discussão é desigualdade salarial. Essa afirmação está incorreta? Logicamente, não, mas sim do ponto de vista ético. Explico: mulheres brancas ganham 30% a menos do que homens brancos. Homens negros ganham menos do que mulheres brancas e mulheres negras ganham menos do que todos. Segundo pesquisa desenvolvida pelo Ministério do Trabalho e Previdência Social em parceria com o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) de 2016, 39,6% das mulheres negras estão inseridas em relações precárias de trabalho, seguidas pelos homens negros (31,6%), mulheres brancas (26,9%) e homens brancos (20,6%). Ainda segundo a pesquisa, mulheres negras eram o maior contingente de pessoas desempregadas e no trabalho doméstico (RIBEIRO, 2019, p.23)

Partindo destas questões expostas por Pereira em seu processo de escolha dos acontecimentos históricos do século XX, e por Ribeiro ao evidenciar as disparidades salariais e as condições de trabalho que envolvem os contextos sociais entre homens e mulheres brancas, e homens e mulheres negras, podemos perceber que as relações entre raça e gênero são questões que influenciam na condição social de mulheres negras, logo, tais questões não devem ser ignoradas no presente trabalho, e muito menos em nossas obras artísticas, porque ao entendermos esse sistema de poder e opressão conseguimos realizar uma análise e descrição dos acontecimentos do processo criativo e da obra cênica levando em consideração, também, o contexto social e histórico em que estamos inseridos. Estes dados do tempo presente, são importantes para nossa pesquisa por terem, de certo modo, ligação intrínseca

com o acontecimento histórico escolhido por Pereira ao tematizar um processo de desconstrução do papel da mulher no circo entre as décadas de 1940 e 1960.

Maria Eliza Alves dos Reis personalidade histórica escolhida pela performer, nasceu em 1909 em uma família circense dona do Circo Guarani, onde cresceu e trabalhou boa parte de sua vida sendo educada por um professor particular e viajando com o circo por diversas cidades do Brasil. No início de suas atividades artísticas no circo Eliza executava as funções que as demais mulheres exerciam, as quais, estavam ligadas as noções de feminilidade vigentes na época, porém, na década de 1940 Eliza pode realizar um grande sonho: ser palhaço. Eis que nasce o palhaço Xamego. Após o sucesso com o público seu pai, dono do circo Guarani, permitiu que ela continuasse exercendo esse trabalho, tornando-se a primeira mulher palhaço negra no Brasil. É importante ressaltar que Eliza não era palhaça, e sim um palhaço, tendo em vista que naquela época não se tinha registro de palhaças mulheres, logo, ela precisou seguir o padrão social e artístico estabelecido no seu tempo.

Ilustração 74 – Maria Eliza em sua juventude.<sup>51</sup>



Ilustração 75 – Palhaço Xamego em 1942.



Partindo destas questões sobre a história de Eliza a performer começou a refletir sobre as relações entre ser mulher e ser artista, levando em consideração tanto suas vivencias do

<sup>51</sup> TNM: <https://todosnegrosdomundo.com.br/minha-avo-era-palhaco-documentario-que-conta-a-historia-da-primeira-palhaca-negra-do-brasil-sera-lancado-hoje/> . Acesso em 15 de março de 2019, às 13hrs.

presente, quanto o contexto da vida de Eliza no passado, dado que, Pereira que também é palhaça, percebeu na história de Eliza um lugar de representatividade que não se aloca apenas na comparação entre os seus traços identitários e o contexto da vida de Eliza, mas, também, nas relações de poder que estas duas mulheres enfrentaram e enfrentam no seu dia a dia para produzir e trabalhar como artistas/palhaças.

Ilustração 76 – A Performer transitando e reconhecendo a praça.



Créditos: Wan Aleixo.

Ilustração 77 – Pereira começando a se maquiar.



Créditos: Wan Aleixo.

Os referenciais do processo criativo de Pereira são o documentário “Minha avó era palhaço”, produzido e dirigido por Mariana Gabriel, neta de Eliza, e o blog <http://palhacoxamego.blogspot.com/> onde Mariana disponibiliza documentos, fotos e notícias que tenham haver com a vida de Eliza, os trabalhos realizados por Xamego quando viva, e as reverberações do documentário. Ressalto estas questões, tendo em vista que tanto Pereira, quanto eu, tivemos a oportunidade de conhecer Mariana Gabriel e sua mãe Daise Gabriel, durante o ano de 2019, em viagens que fizemos à São Paulo, cidade onde elas residem.

Esse encontro da performer com a mãe e a neta de Xamego aconteceu durante a exibição do documentário “Minha avó era palhaço” em agosto de 2019 no Sesc em São Paulo. Nessa ocasião Pereira já havia realizado sua performance, mas, mesmo antes da realização matinha contato com Mariana Gabriel sobre o trabalho que pretendia desenvolver em sua performance partindo da história de Xamego. Essa interação também rendeu uma postagem<sup>52</sup> no blog de Xamego sobre a performance que Pereira realizou em junho de 2019, nomeada de: *Palhaceando entre vidas de palhaças pretas*.

Ilustração 78 – Pereira convidando uma transeunte para participar da performance.



Créditos: Wan Aleixo.

<sup>52</sup> <http://palhacoxamego.blogspot.com/2019/>. Acesso em 30 de março de 2020, às 19:32hrs.

Partindo destes materiais como base do seu processo criativo a performer escolheu os verbos de ação: *palhacear*, *resistir* e *ocupar*. *Palhacear* refere-se a ação de falar sobre duas palhaças, Xamego a palhaça vivida por Eliza no século XX e Assucar Mascavo a palhaça vivida por Pereira atualmente, tal como à ação de brincar de se divertir no ato de ser palhaça; *resistir* se aloca na dimensão de pensar tanto na ação de ser palhaça realizada por Eliza no século passado, quanto na ação de ser palhaça de Pereira na atualidade como um ato de resistência contra o machismo e o sexismo; Já *ocupar* diz respeito a ação que Pereira realizaria no dia da performance.

Ao escolher realizar sua performance em Ananideua-PA, na Praça 02 de junho, Pereira se colocaria à invadir um lugar distante do centro de Belém, com o intuito de descentralizar as ações artísticas realizadas no conjunto de performances por perceber que seria importante ocupar as ruas de outras cidades da região metropolitana da capital do estado do Pará, levando em consideração que a maioria dos edifícios teatrais e das apresentações de grupos artísticos da cidade acontecem no centro de Belém.

Sobre esta questão saliento que habitar a rua com estas performances estabeleceu no processo criativo de cada performer autonomia na escolha não só sobre o que estes poderiam falar, mas, também, na própria definição dos lugares onde as performances aconteceriam seguindo os desejos e os objetivos ideológicos referente às práticas artistas de cada participante.

Segundo Carreira “essa necessidade [de estar na rua] existiria porque o teatro, transformado em uma arte de ‘elite’, se distanciou do seu âmbito natural, então seria necessário articular um discurso teatral alternativo” (CARREIRA, 2007, p.52), que em nosso caso se apropria das noções de performance para explorar a rua em sua totalidade, sendo, também, “a partir de sua condição periférica, uma voz alternativa” (CARREIRA, 2007, p.48), portanto, na perspectiva da performer, descentralizar territorialmente a realização de sua performance também ajudaria no objetivo de difundir seu trabalho em outros município.

Ao ter a história da primeira palhaço mulher negra no Brasil como referência, podemos dizer que no processo criativo de Pereira “a memória e a identidade estão indissolúvelmente ligadas” (CANDAU, 2018, p. 10), visto que, nesse caso, a performer, que também é palhaça de profissão, estabelece relações entre sua identidade e suas práticas artísticas com a história de outra mulher, que viveu em uma época e contexto social diferente do seu, associando seu *lugar de fala*, com a *representatividade* que encontrou nos acontecimentos históricos relacionados a vida de Maria Eliza Alves dos Reis.

Ilustração 79 – A transeunte ajudando na caracterização da Performer.



Créditos: Wan Aleixo.

A ação da performance de Pereira foi de montar uma estrutura que lembrasse o ambiente do circo e da época tematizada. Se tratando de um acontecimento episódico e singular a performer recorreu à utilização de uma placa (Ilustração 72, p. 162) com o escrito “O Circo Guarani. Informações fale com o palhaço. Obs. só hoje” contextualizando a ação que desenvolveria, utilizando, também, de um radinho estilo retrô, com estética da época de 1940, que tocava diversas músicas, dentre elas:

O Xamego dá prazer  
O Xamego faz sofrer  
O Xamego às vezes dói  
Às vezes não  
O Xamego às vezes rói  
O coração

Todo mundo quer saber  
O que é o Xamego  
Ninguém sabe se ele é branco  
Se é mulato ou negro (2x)

Quem não sabe o que é Xamego  
Pede pra vovó  
Que já tem setenta anos  
E ainda quer xodó

E reclama noite e dia  
Por viver tão só  
E reclama noite e dia  
Por viver tão só (2x)

Ai que xodó, que Xamego  
Que chorinho bom  
Toca mais um bocadinho  
Sem sair do tom  
Meu cumpade chegadinho

Que Xamego bom, ai que Xamego bom,  
Ai que xamego bom (GONZAGA, 1958).

A música de Luiz Gonzaga era o tema da entrada de Xamego no picadeiro, a qual Pereira também usou para se caracterizar com um figurino que lembrava a estética do palhaço de Eliza. A caracterização da Performer como o palhaço Xamego, aliada a essa música estabelece uma relação memorial entre o passado e o presente. Uma diferença entre os dois tempos históricos é que enquanto Xamego se apresentava para uma grande plateia, Pereira se colocou a experienciar a rua juntamente com uma transeunte ocasional que ajudou na realização de sua caracterização (Ilustração 79, p.168) e no desenvolvimento da performance.

Ilustração 80 – Pereira se caracterizando como Assucar Mascavo.



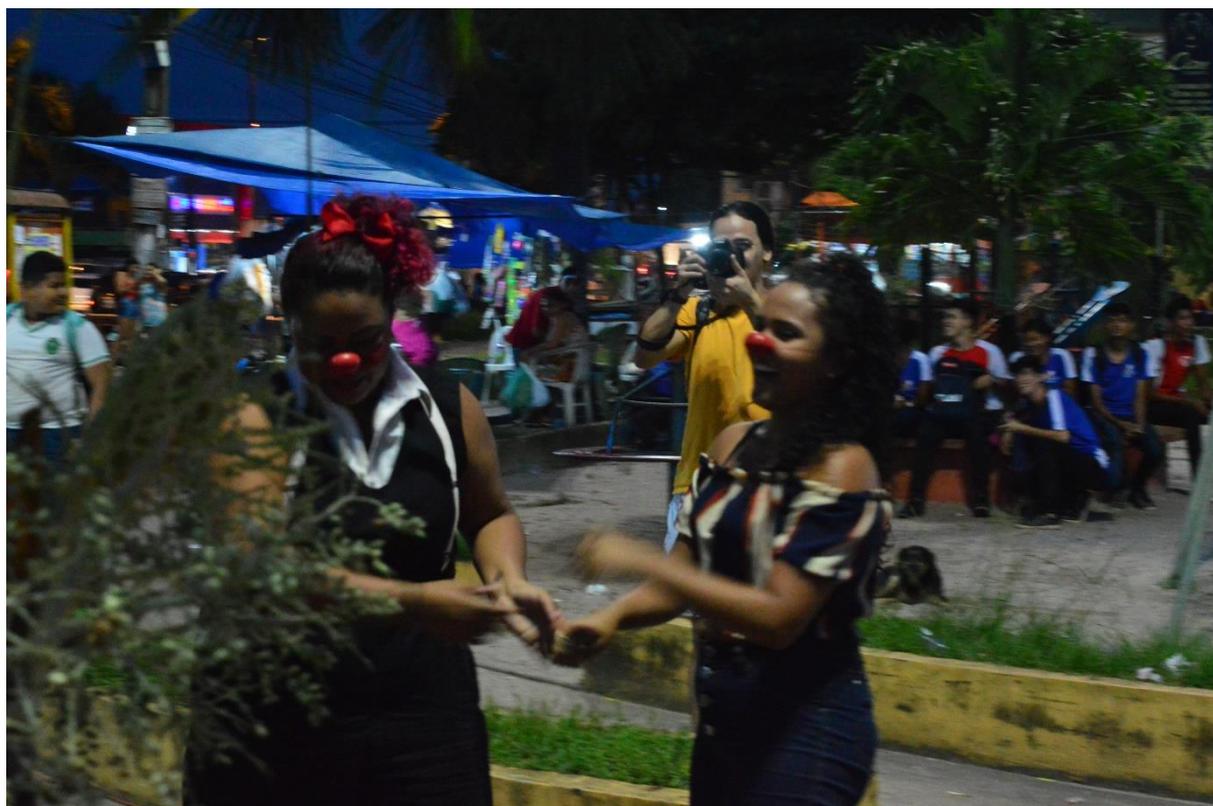
Créditos: Wan Aleixo.

A ação de *palhacear* proposta pela performer seria então o ato de se caracterizar como Xamego, e narrar a sua história, e em seguida se caracterizar como Assucar Mascavo, sua

palhaça, explorando as semelhanças e diferenças entre as duas. Essa ação aconteceu em uma narrativa direta realizada para a transeunte que interrompeu seu caminho pela rua para participar da performance.

O Diálogo com a transeunte durou boa parte da performance. Entre a narrativa da história de vida de Xamego e de Assucar Mascavo, existiram diálogos que circundavam a temática da performance, onde a transeunte era questionada sobre suas memórias referentes ao circo, seus gostos em relação aos palhaços etc. Findando com a caracterização da transeunte com um nariz de palhaço em uma despedida improvisada no estilo circense.

Ilustração 81 – A transeunte *palhaceando* junto com a performer.



Créditos: Wan Aleixo.

A relação direta entre a performer e a transeunte em uma construção compartilhada do ato cênico faz com que a noção de transeunte se borre com a de performer, sendo assim, no caso desta performance a principal relação de recepção do público foi a de *transeunte-performer*, visto que a transeunte interrompeu suas atividades na rua para participar e criar a performance junto com Pereira. Às margens dessa relação existiam, também, *Transeuntes-público* que não param para ver a performance como algo singular, e *Público-transeuntes* que

se aproximavam para tentar ouvir ou entender o que estava acontecendo, mas, logo voltavam para seu caminho inicial.

Essa noção de *Transeunte-performer*, seguindo as camadas da Tabela 2 (p. 54), nos ajudou a estabelecer uma concepção estética para a performance que se contextualizou com a invasão e a ocupação do espaço da Praça 02 de Junho, não apenas com o corpo da performer, mas, com materiais que contextualizassem e ativassem as memórias dos transeuntes referentes aos temas trabalhados, induzindo os transeuntes a observarem as escritas da placa e as ações que estavam sendo desenvolvidas na rua pela performer.

Enquanto na *Ação* anterior o ato de *expor* se alocava em uma contextualização mais estética do que mítica, e na *Ação* de *andarilhar*, mais mítica do que estética, na performance de Pereira as duas noções se borram em meio à complexidade das ações desenvolvido por esta *performer invasora*, porque ao mesmo tempo que explora um diálogo direto com os transeuntes, também, se põe a apresentar uma história através da materialidade, figurinos, maquiagem etc. que em alguns momentos colocam os transeuntes em situação passiva, e em outros ativa, diante do ato cênico.

Já a camada sonora se colocou como algo primordial na performance de Pereira com a utilização do rádio que tocava músicas de circo, que tinham relação com as práticas do palhaço Xamego, e com as demais temáticas trabalhadas, instalando uma outra ambientação no espaço invadido pela performer em meio aos inúmeros sons da rua, que criaram uma composição sonora própria daquele acontecimento, tal como pudemos ver no vídeo<sup>53</sup> da performance.

Logo, ao trabalhar com as Memória de Maria Eliza, a performer realizou um processo de abstração intenso dos acontecimentos que circundavam a vida da personalidade histórica trabalhada, ao mesmo tempo que estabeleceu ligações diretas, tanto através do diálogo falado e improvisado com a transeunte, quanto nas composições materiais que realizou durante a performance de rua *Palhaceando entre vidas de palhaças pretas* explorando as multicamadas da rua enquanto lugar de *experienciação*.

---

<sup>53</sup> A minha impressão individual quando revejo o vídeo da performance de Pereira, é que a performance acontece nos bastidores de um circo, tendo seu desenvolvimento em um diálogo sobre as felicidades e as angústias de viver de arte. No momento final da performance, para mim, é como se fosse o início do espetáculo circense, quando os artistas saem das coxias e se apresentam ao público. Como um amante de circo, fabulo mil e uma interpretações a partir da performance de Pereira, pois a subjetividade presente na recepção/fruição das obras são tão importantes quanto a racionalidade do ato de pesquisar.

Ilustração 82 – Pereira e a transeunte finalizando a performance.



Créditos – Wan Aleixo.

Ilustração 83 – Pereira e a transeunte se despedindo.



Créditos: Wan Aleixo.

## 5.2. Onde esse rio te leva?

Performance realizada no dia 17 de julho de 2019, no Porto do Arapari em Belém do Pará, pela performer Tais Sawaki<sup>54</sup>

Texto escrito pela performer em um dos exercícios do período de abstração no dia 06 de maio de 2019:

A performance será feita por mim, Tais Sawaki Oliveira, brasileira nascida no Japão, filha de Rosana, neta de Belmira e Josefa, bisneta de Hatsue e Raimunda, sobrinha e prima de tantas outras mulheres nortistas natas ou de coração. Sou atriz-pesquisadora, professora, contadora de histórias, palhaça e agora, possivelmente, performer. Comecei a fazer teatro aos 15 anos de idade e hoje estou no último semestre do curso de licenciatura em teatro da UFPa e paralelamente sigo pesquisando e mergulhando nas diversas faces das artes cênicas.

De acordo com o intuito do processo "1900 - O ranger da Liberdade", coube a mim falar sobre a temática da Mulher. Dessa maneira, quando se falou de mulher no Século XX, a primeira imagem que me veio à cabeça foi a das mulheres da minha vida: bisavós, avós, tias-avós, mãe, tias e primas. Pensei nas histórias de vida dessas mulheres, histórias essas contadas por elas mesmas ou por outras pessoas, que retratam desde a mulher imigrante japonesa até as mulheres ribeirinhas das proximidades de Alenquer do Pará. A realidade dessas mulheres que vivem às margens do rio até hoje tem pontos em comum: os hábitos, a relação com a natureza, as águas, a floresta, os animais, as histórias de pescador dentre várias outras coisas que inclui também os pontos não romantizados dessa vida ribeirinha, como os diversos casos de abusos infantis, estupros, violência no campo e alcoolismo.

Baseado nessa perspectiva que tive sobre a temática Mulher escolhi falar justamente sobre essas mulheres imigrantes, ribeirinhas, ancestrais que viveram no séc. XX, e que deixaram suas histórias de vida na memória de seus familiares. A imigração japonesa pós segunda guerra é o ponto de partida que liga minha ancestral Hatsue Sawaki às minhas ancestrais ribeirinhas das proximidades de Alenquer. É esse o recorte histórico que faço para compor minha performance, é sobre esse lugar e essas memórias que muitos que vivem na Amazônia têm em comum, sobre as mulheres ancestrais que viveram ou viveram nas margens dos rios.

Na performance trarei referências sobre minhas raízes japonesa, com a escrita a partir do shuuji, uma forma de escrita que usa o nanquim e o pincel para

---

<sup>54</sup> Atriz, palhaça, contadora de histórias e professora de teatro. Graduanda do curso de Licenciatura em Teatro na UFPa. Ex-pesquisadora do Grupo de Investigação do Treinamento psicofísico do Atuante - GITA. Integrante e fundadora do Grupo Folhas de Papel, e do Grupo Teatro Varieté. Artista convidada pelo Zecas Coletivo de Teatro para participar do conjunto de performances *1900 – o ranger da liberdade* (2019). [taisawaki@gmail.com](mailto:taisawaki@gmail.com) (Informações fornecidas pela performer).

compor as palavras. Portando o material para a escrita do shuuji, pretendo ir ao porto de onde partem os navios para as cidades interioranas e lá buscarei conversar com mulheres que esperam para partir para essas cidades, e juntamente com elas desejo construir a árvore genealógica delas, ou melhor dizendo, a árvore ginecológica delas, buscando as memórias que essas mulheres possuem das suas ancestrais.

Com essa performance objetivo entender a memórias das mulheres nortistas sobre suas ancestrais, compreendendo os pontos de ligação entre a história dessas mulheres. Pretendo também estimular o olhar para o passado para compreender o presente e possivelmente combater aquilo que marcou negativamente a vida dessas mulheres ancestrais, como os casamentos forçados, os abusos sexuais, e as outras diversas violências a qual estão expostas ainda hoje as meninas que vivem nas cidades e comunidades interioranas. E para além disso, buscar a valorização da vida dessas mulheres, que assim como minhas ancestrais, são guerreiras de diferentes armaduras. (SAWAKI, 2019, registro do processo criativo escrito no dia 06 de maio)

Ilustração 84 – Sawaki observando o rio.



Créditos: Allyster Fagundes.

Ilustração 85 – Sawaki reconhecendo o espaço do Porto do Arapari.



Créditos: Allyster Fagundes.

Em seu *texto registro do processo criativo* a performer relata os indutores de sua criação e suas relações com a temática que escolheu a partir de sua ancestralidade tendo como acontecimento histórico a imigração japonesa para o Brasil após a Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945) e as relações das mulheres da sua família com os rios da região amazônica.

A imigração japonesa para o Brasil começou oficialmente no início do século XX, no ano de 1908, por conta da falta de recursos do Japão diante do aumento considerável dos níveis populacionais. Durante a segunda guerra mundial os imigrantes japoneses que residiam no Brasil, vindos no início do século XX, foram perseguidos pelo governo por medo de espionagem e/ou cooperação com o governo japonês, inimigo do Brasil durante a segunda guerra. Nesse período a imigração de japoneses para o Brasil foi proibida. Apenas em 1950, cinco anos após o término da guerra, houve a continuidade da imigração japonesa. Segundo dados da Federação mais de duzentos mil japoneses foram recebidos no Brasil, a maioria, 84% residiam no estado de São Paulo. No estado do Pará nesse período foram recebidos 0,32% do total desses imigrantes que em sua maioria trabalhavam e residiam em regiões agrícolas. Esse processo de imigração findou oficialmente em 1973.

Ilustração 86 – Famílias japonesas antes de embarcar para o Brasil.<sup>55</sup>



Partindo deste acontecimento histórico, inicialmente Sawaki planejava falar das mulheres de sua vida, a partir das suas personalidades enquanto mulheres. No decorrer do processo criativo a performer percebeu que algumas destas mulheres, tal como ela,

---

<sup>55</sup> Olho na história: <http://olhonahistoria.blogspot.com/2008/12/imigrao-japonesa-para-amaznia.html> . Acesso em 10 de março de 2019, às 9hrs.

transitaram por três lugares diferentes, os quais poderiam ser explorados em sua performance. O primeiro lugar seria o Japão, o segundo os mares que elas cruzaram até chegar ao Brasil, e o terceiro os rios da região amazônica. Na tentativa de estabelecer relações entre estes três lugares em sua performance Sawaki começou a revisitar suas memórias de infância e as histórias que ouvia de suas avós e tias, para se localizar dentro do contexto do que gostaria de tematizar. Uma das lembranças da performer era a escrita no nanquim que aprendeu a fazer na infância quando morava no Japão.

Ilustração 87 – Shodo japonês.<sup>56</sup>



Partindo deste objeto e dos recortes do acontecimento histórico que escolheu tematizar, a performer objetivava criar uma “arvore ginecológica” - metaforizando a noção de “arvore genealógica” – a partir da conversa que realizaria nos portos da cidade de Belém com mulheres que utilizam o rio como meio de transporte e/ou de sustento, tal como suas ancestrais que navegaram pelos mares em busca de uma nova vida, e ao chegarem na Amazônia se colocaram a navegar, também, pelos rios desta região.

A noção de “arvore ginecológica” se dá pela performer não almejar falar apenas do lado romantizado criado em cima da existência da mulher ribeirinha em sua relação com a natureza, e seu estilo de vida que utiliza os rios como lugar de passagem e travessias, mas,

---

<sup>56</sup> Japão em foco: <https://www.japaoemfoco.com/shodo-o-caminho-da-escrita-caligrafia-japonesa/> . Acesso em 12 de março de 2019, às 11hrs.

igualmente, das cicatrizes deixadas pelo patriarcado nos corpos dessas mulheres através dos diversos casos de abuso infantil, estupro e violência doméstica nas comunidades ribeirinhas que elas habitam. Abordando o *ranger* que compreende o “ser mulher” – dentro do seu lugar de fala – nos acontecimentos históricos do século XX e na contemporaneidade.

Ilustração 88 – A performer interagindo com duas transeuntes que trabalham no Porto do Arapari.



Créditos: Paulo César Jr.

Ilustração 89 – A transeunte escrevendo no figurino de Sawaki.



Créditos: Paulo César Jr.

Em seu processo de abstração dos acontecimentos históricos do século XX, Sawaki escolheu três verbos: *aportar*, *mergulhar* e *pincelar*. *Aportar* se refere a realização da sua performance no Porto do Arapari em Belém, que dá acesso às cidades do interior do Pará; *Mergulhar* seria uma analogia ao ato de conversar com as mulheres presentes no porto, tendo em vista que a performer mergulharia em suas memórias para a criação de uma “arvore ginecológica” da mulher amazonida; já *pincelar* refere-se ao ato de escrever os nomes dessas mulheres e suas memórias no figurino da performer, materializando essa “arvore ginecológica”.

No Porto do Arapari a performer se colocou a conversar “com mulheres que esperam para partir para essas cidades [...], buscando as memórias que essas mulheres possuem das suas ancestrais” (SAWAKI, 2019). A partir desta conversa a performer pedia para que essas transeuntes escrevessem os seus nomes e algumas memórias em seu figurino, utilizando a técnica Shuuji, compondo uma arvore ginecológica, ou seja, as escritas das memórias dessas mulheres.

Ilustração 90 – Transeunte escrevendo no figurino da performer.



Créditos: Paulo César Jr.

No início da abordagem a performer se apresentava para as mulheres que aguardavam o horário do seu barco zarpar do Porto Arapari, perguntando se elas gostariam de aprender a fazer origami. Enquanto a performer ensinava estas transeuntes a fazer origami, ela induzia

uma conversa sobre suas memórias e sobre ser mulher na Amazônia a partir da pergunta *Onde esse rio te leva?* Assim, esse questionamento não seria apenas o nome da performance, mas, também, a pergunta indutora da relação entre a performer e as transeuntes.

Os diálogos com as transeuntes eram muitas vezes sobre suas famílias, desejos, sonhos, angústias, privações e felicidades, temáticas que emocionaram algumas das mulheres abordadas, criando uma relação intimista entre a performer e as transeuntes, que borravam os sentidos de ficção e realidade em inúmeros graus de percepção, porque apesar da performatividade presente nas ações de Sawaki e do roteiro seguido em todas as interações, o conteúdo e desenvolvimento de cada dialogo foi singular, partindo da escuta e interrelações entre as histórias de vida das transeuntes e da performer.

Realizar esta performance em um porto não nos distanciou da rua, entendendo que este espaço é um lugar de passagem e de trânsito constante que tem uma movência específica, que é equivalente à da rua. Um exemplo sobre essa questão é que quando chegamos ao porto tinham poucas pessoas no espaço. Mesmo assim, a performer iniciou o seu trabalho. Entretanto, ao fim da performance o porto estava cheio, pois estava quase na hora do barco zarpar, neste cenário, no vídeo da performance de Sawaki podemos perceber a movência deste lugar da cidade dentro de seu contexto utilitário.

O porto como uma extensão da rua tem a funcionalidade de um lugar de espera e ao mesmo tempo de passagem. Mesmo que o transeunte pare por alguns instantes para esperar o horário de embarque, ainda sim, em breve estará em movimento. Essa polivalência entre espera e movência também se fez presente na performance de Sawaki, já que performar no porto de maneira íntima e dialogando diretamente com as transeuntes, reestabelece o sentido da espera, transformando-a em experiência.

As mulheres que participaram da performance estavam aguardando os barcos para transportá-las aos seus destinos, mas, com a invasão do espaço pela performer, esse momento de espera se transformou em uma experiência singular em meio ao fluxo e o trânsito de pessoas cotidianamente instaurados neste espaço.

A resignificação da *espera* em *experiência* se deu com o ensino da confecção dos origamis que a performer realizou, o diálogo com as transeuntes e a pintura do figurino da performer com os instrumentos de escrita típicos do Japão, realizando, assim, uma performance que se instala no tênue limite entre ficção e realidade. *Ficção* quando a performer tem um roteiro e um contexto de trabalho que surgiram de um processo de abstração da temática abordada. *Realidade* quando a performer se relaciona diretamente com

as transeuntes, sem os artifícios de uma personagem, entendendo que naquele momento o que lhe interessava era simplesmente esse diálogo com as transeuntes. Segundo Schechner (2009):

O performer não interpreta um papel (recuperando e recobrando-o). O que ele faz é remover resistências e bloqueios que o impedem de atuar de uma maneira inteira, seguindo completamente seus impulsos interiores em respostas às ações de um papel. Na performance, o papel é o papel, e o performer é o performer. Além disso [...] ele é capaz de se relacionar livremente com os outros. (p. 335)

No caso da performance de Sawaki essa relação é estabelecida mais de maneira mítica do que estética, entendendo que a performer ensina as transeuntes a confeccionar os origamis ao mesmo tempo que segue um roteiro de conversa que busca chegar nas temáticas abordadas em seu processo criativo. Ao finalizar com a escrita dos nomes e de algumas memórias das transeuntes em seu figurino, mesmo que a materialidade da performance se torne o ponto principal da finalização do trabalho, ainda sim, foi a construção compartilhada entre a performer e as transeuntes que se sobressaiu durante a ação cênica.

Ilustração 91 – Uma transeunte fazendo sua escritura no figurino da performer.



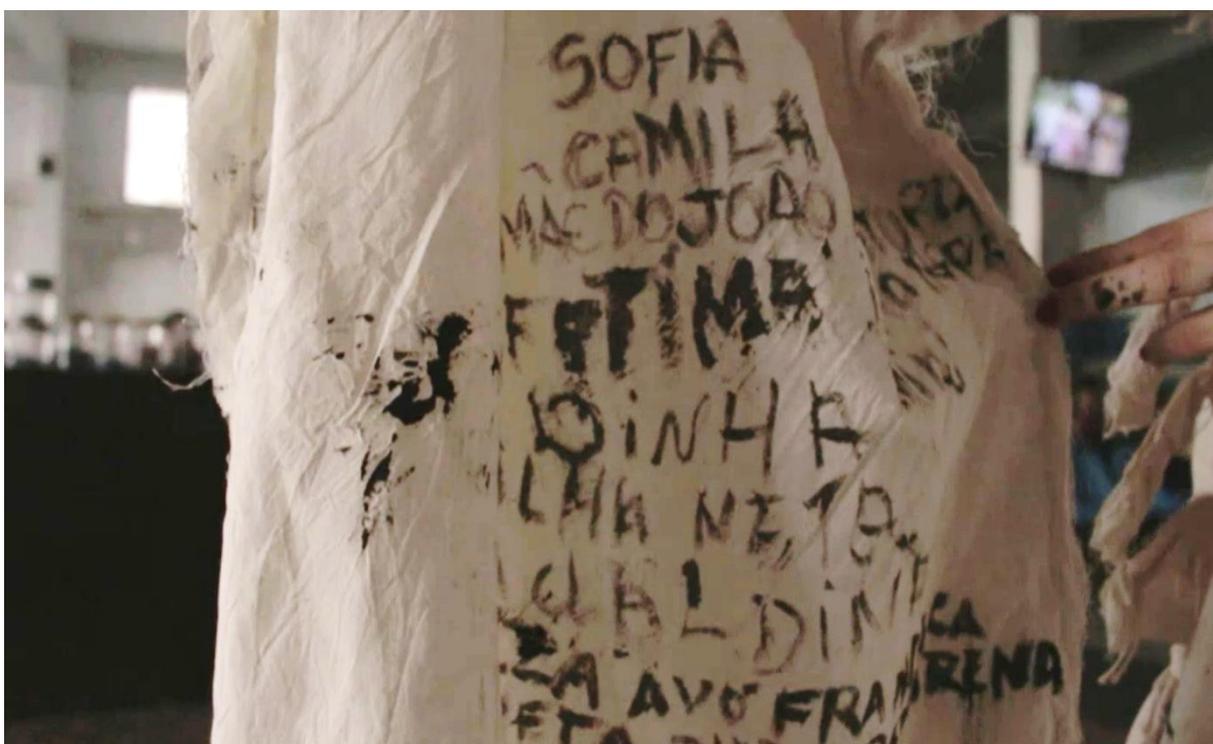
Créditos: Paulo César Jr.

Isso se dá porque diferentemente de Pereira, Sawaki invade o espaço do Porto do Arapari com o intuito principal de dialogar com as transeuntes, enquanto Pereira dialogava com a transeunte ao mesmo tempo que lhe contava uma história. Isso não significa que Sawaki não conte uma história, mas, que sua maneira de contar a história é ouvindo as transeuntes e abordando a temática trabalhada a partir do que as transeuntes falavam.

Faço essa diferenciação entre os trabalhos da duas performers por entender que diferentemente das performances abordadas nas *Ações* anteriores – que tinham uma ação equivalente tanto em questões estéticas quanto relacionais - as performances que se colocam no contexto da invasão, tem como equivalência o ato de invadir um espaço da cidade e realizar uma ação cênica neste espaço, entretanto, cada performer desta *Ação* tem uma maneira muito específica de invadir, o que também influencia nas relações estabelecidas com as transeuntes.

Seguindo as camadas estabelecidas na Tabela 2 (p.54), percebo que a camada estética da performance de Sawaki conseguiu chamar muita atenção das transeuntes, porque partiu de um processo de abstração das vestimentas tradicionais Japonesas, transformando-as em uma folha de papel em branco onde cada transeunte abordada pode escrever seu nome e alguma memória significativa para si, construindo a “arvore ginecológica” que a performer almejava.

Ilustração 92 – Escritas no figurino de Sawaki.



Créditos: Allyster Fagundes.

Já na camada dos olhares as *Transeuntes-performers* foram mais expressivas na performance de Sawaki, dado que, a performer cria sua ação cênica em unidade com as transeuntes abordadas, e mesmo tendo um roteiro pré-estabelecido, ao dialogar com estas transeuntes, e, fazer deste diálogo o desenvolvimento principal da performance, ela compartilha também a autoria de criação com estas transeuntes, que saem da passividade de assistir a obra artística para participar ativamente do seu desenvolvimento. Também, existiu a incidência de *Transeuntes-público* que ao se depararem com a performance seguiram seu caminho normalmente e *público-transeuntes* que deixaram sua curiosidade tomar conta e assistiram o desenvolvimento da performance, mesmo que de longe, e brevemente, antes de prosseguir com seu trajeto.

A camada sonora da performance de Sawaki se estabeleceu na palavra falada no diálogo entre a performer e as transeuntes, e nos sons presentes no próprio Porto do Arapari, como parte constitutiva da performance.

O trabalho da *Performer Invasora*, no caso da performance de Sawaki, se coloca não apenas na invasão deste espaço, que vemos como uma extensão da rua por sua funcionalidade, mas, também, na própria ação de transfigurar um momento de espera em experiência, já que ao invadir o Porto do Arapari para dialogar com as mulheres que esperavam seus barcos, a performer se colocou a influenciar diretamente no espaço, visto que, o espaço se modifica em função das maneiras que o utilizamos/ocupamos.

Essa relação entre a performer, o espaço e as transeuntes se colocam como uma potente maneira de compartilhamento memorial, em camadas diversas de significações, próprias da linguagem da performance, que se sobrepõe à funcionalidade do espaço invadido, transformando-o em um lugar de experiência, intervindo no trânsito e no fluxo cotidianos dentro de suas funcionalidades.

Logo, Sawaki aborda sua ancestralidade Japonesa e amazônica em uma performance que se coloca na rua explorando não apenas suas personalidades, mas, um diálogo com outras mulheres que navegam pelos rios da Amazônia. Assim, *Onde esse rio te leva?* deixa de ser uma pergunta que fala apenas sobre início e fim do trajeto pelos rios, para ser pensada como um dispositivo de diálogo que perpassa tanto entre a territorialidade, quanto as personalidades de cada mulher que participou desta performance.

Ilustração 93 – A performer e uma transeunte.



Créditos: Paulo César Jr.

Ilustração 94 – A última abordagem da performance.



Créditos: Paulo César Jr.

### 5.3. Aberração: Uma lobotomização.

Performance realizada no dia 26 de junho de 2019, na Avenida Doca de Souza Franco em Belém do Pará, pela performer Lorena Bianco<sup>57</sup>.

Texto escrito pela performer em um dos exercícios do *período de abstração* no dia 06 de maio de 2019:

Quanta ironia. Ser uma aberração por ser normal. Segundo a Organização Mundial de Saúde (OMS) a transexualidade está na classificação Internacional de doenças.

Castração, trabalhos forçados, castigos físicos e mortes por decapitação, fogueira e forca, foram as inúmeras atrocidades cometidas com pessoas que só queriam ter o direito de amar. Direito à uma voz. Voz de liberdade. Liberdade sem medo. Sem medo de ser o que é.

Somos doentes? Precisamos de intervenção cirúrgica no cérebro?

Bem-vindo à Idade Média!

Bem-vindo à ditadura!

Ou melhor, bem-vindo ao meu século XX! Onde pensar diferente é crime!

Existe sofrimento em ser o que somos. Existe um medo real da exclusão social. Pelo olhar cruel e duro da sociedade. Pelas palavras pontudas e envenenadas dos donos da verdade. Dos que tem as agulhas nas mãos. Um sofrimento que está na falta de atenção. E assim somos atrocidades todos dos dias.

Nas famílias que nos botam para fora de casa. Na segregação. Nos machos que precisam nos apedrejar, bater, matar para tentar afastar suas próprias ameaças internas.

Com essa performance pergunto: Estou doente? Ou será que a doença está em quem tem transfobia?

Que tal nos focarmos na verdadeira doença dessa vez? (BIANCO, 2019, registro do processo criativo escrito no dia 06 de maio).

---

<sup>57</sup> Atriz em formação no curso técnico em Teatro da escola de Teatro e Dança da UFPA. Tem formação em canto popular pela EMUFPA. É uma das artistas convidadas pelo Zecas Coletivo de Teatro para participar do conjunto de performances *1900 – o ranger da liberdade* (2019). [lorenabiancomoraes@gmail.com](mailto:lorenabiancomoraes@gmail.com) (Informações fornecidas pela performer).

Ilustração 95 – A performer escrevendo o “comando” da performance.



Créditos: Allyster Fagundes.

Ilustração 96 – Início da performance de Bianco.

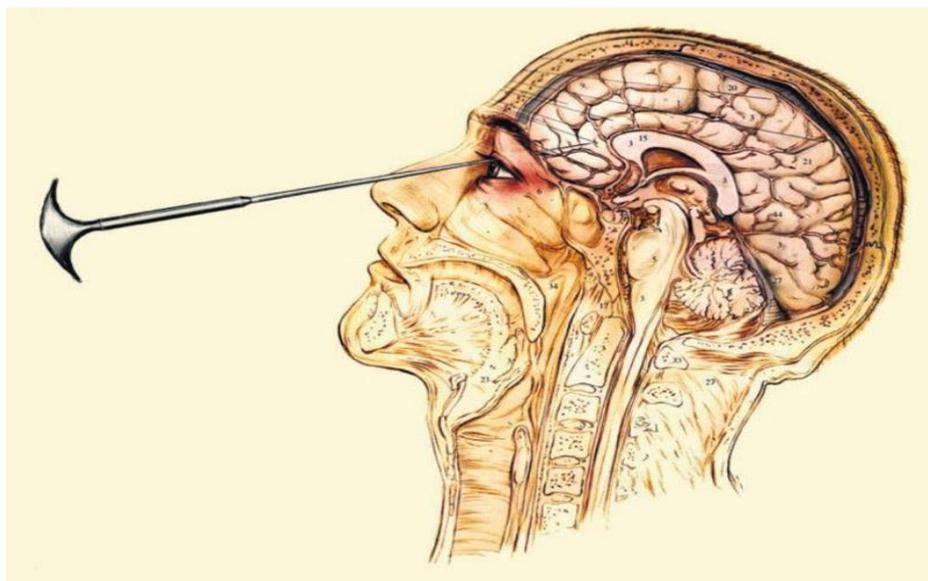


Créditos: Allyster Fagundes.

Bianco tem como ponto de partida a sua personalidade como uma mulher trans, aliada a questões referentes a esse modo de existência no século XX. Nas pesquisas realizadas durante seu processo criativo, encontrou na realidade dos hospitais psiquiátricos do início do século XX, uma maneira de debater questões referentes ao seu lugar de fala, na perspectiva temática do “ranger”, pois estes hospitais tratavam os pacientes LGBTQIA+ como pessoas com transtornos mentais.

Um dos procedimentos que estes hospitais utilizavam no tratamento de seus pacientes era a lobotomia, uma cirurgia que foi realizada pela primeira vez em 1935 pelo médico de origem portuguesa António Egas Moniz (1874-1955) na Universidade de Lisboa, a qual, lhe rendeu o Prêmio Nobel em 1949. A cirurgia tinha como princípio deixar os pacientes com enfermidades psiquiátricas mais dóceis e pacíficos, sendo que muitas das vezes após este procedimento esses pacientes ficavam em estado vegetativo, perdendo sua personalidade e até mesmo a autonomia de suas ações permanentemente, isso quando não faleciam devido a imprecisão do procedimento, porque a cirurgia cortava as ligações entre os lobos frontais e o tálamo do cérebro a partir de uma perfuração no crânio.

Ilustração 97 – Imagem explicativa de uma das técnicas da cirurgia de lobotomia.<sup>58</sup>



Em 1936 o americano Walter Freeman difundiu a prática da lobotomia pelos Estados Unidos, o que conseqüentemente gerou uma reprodução da prática em diversos países por todo o mundo. A lobotomia foi muito utilizada entre as décadas de 1930 e 1950 do século

---

<sup>58</sup> Definição: <https://definicao.net/significado-de-lobotomia/>. Acesso em 13 de maio de 2020, às 19hrs.

XX, sendo banida da maioria dos países que a realizava a partir da década de 50, não só pelo alto número de cirurgias mal sucedidas, mas, principalmente, após o surgimento dos primeiros medicamentos psiquiátricos, uma alternativa aparentemente menos nociva à saúde dos pacientes.

Ilustração 98 – James Watts e Walter Freeman realizando uma lobotomia.<sup>59</sup>



Um dado importante de ser ressaltado é que o *texto registro de processo criativo* foi escrito pela performer no dia 06 de maio de 2019, quando a transexualidade ainda era considerada um transtorno de identidade de gênero, sendo que alguns dias depois, em 25 de maio de 2019, a OMS aprovou uma resolução para remover o transtorno de identidade de gênero da CID-11 (Classificação Internacional de Doenças), criando um capítulo no documento dedicado à saúde sexual. Esse acontecimento é uma vitória para o movimento LGBTQIA+ e principalmente para mulheres e homens trans, que durante as primeiras duas décadas do século XXI ainda eram considerados como pessoas doentes, tal como no século XX e nos séculos anteriores. Partindo do contexto desse acontecimento histórico a performer começou a pensar como poderia abstrai-lo.

Na tentativa de estabelecer quais as principais ações que poderia realizar em sua performance Bianco escolheu os seguintes verbos: *aberrar*, *atrocizar* e *lobotomizar*. *Aberrar* é oriundo da palavra “aberração” e refere-se a noção de que durante o século XX pessoas LGBTQIA+ eram consideradas como portadoras de transtorno de identidade de gênero,

<sup>59</sup> G1: <http://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2011/11/lobotomia-faz-75-anos-de-cura-milagrosa-a-mutilacao-mental.html> . Acesso em 10 de fevereiro de 2019, às 18hrs.

pensamento que fazia com que essas pessoas também fossem levadas para hospitais psiquiátricos para tratamento, muitas vezes por imposição da família, sendo tratadas como aberrações e não como pacientes; *atrocizar* segue o mesmo princípio de aberrar e é oriundo da palavra “atrocidade”, é importante ressaltar que essas palavras são utilizadas a partir da análise realizada pela performer segundo o contexto do acontecimento histórico escolhido; já *lobotomizar* refere-se a ação que a performer pretendia realizar em suas interações com os transeuntes, porque seu objetivo era que os transeuntes realizassem uma lobotomia estética em seu corpo durante a performance.

Ilustração 99 – Bianco aguardando algum transeunte ir até ela.



Créditos: Allyster Fagundes.

Tendo como pontos de partida as questões referentes ao acontecimento histórico escolhido e os verbos de ação que norteariam sua performance, Bianco decidiu ter como eixo principal de seu processo criativo o ranger produzido pelo atrito entre os corpos transsexuais e as ideologias machistas e patriarcais difundidas em nossa sociedade, as quais influenciam diretamente nos estigmas, patologização e deslegitimação das existências trans no século XX e nos dias atuais, logo, Bianco nomeou sua performance de *ABERRAÇÃO: Uma lobotomização*.

O objetivo da performance era que os transeuntes realizassem uma lobotomia estética na performer que se colocou na Avenida Visconde de Sousa Franco em frente à um Shopping da cidade de Belém, vestida com uma roupa que assemelhou o seu corpo à um manequim, tendo ao seu lado uma arara com roupas e calçados masculinos e femininos, segurando uma placa onde estava escrito “Me arrume da forma que você acha que devo ser. LOBOTOMIA ESTÉTICA”. A ação esperada a partir desta indicação dada aos transeuntes, seria que estes vestissem a performer da maneira que eles achavam que ela deveria ser, sem qualquer interação que levasse em consideração seus desejos reais, mas sim a frase escrita em sua placa.

A frase presente na placa que a performer segurava seria uma metáfora aos estigmas sociais que permeiam a existência trans, os quais fariam com que os transeuntes agissem tal como os médicos que realizavam a cirurgia de lobotomia no século XX, tendo em vista que eles levavam em consideração apenas o desejo de “curar” a patologia, sem refletir sobre as consequências desse tratamento na vida de seus pacientes. Nesta circunstância os transeuntes levariam em consideração apenas os dizeres da placa (estigmas) e não o questionamento se a performer realmente gostaria de ser vestida da maneira que eles queriam. Esse processo de subjetivação da interação entre os transeuntes e a performer se colocou como um aspecto primordial no desenvolvimento do processo criativo de Bianco. Porém, ao experienciar a rua, no momento da performance, algumas coisas não saíram como esperado.

Ilustração 100 – A performer conversando com uma transeunte.



Créditos: Allyster Fagundes.

O desejo da performer era que os transeuntes lessem a frase na placa e simplesmente participassem da performance sem nenhum questionamento prévio, mas não foi isso que aconteceu. Após arrumar a composição estética da performance, a performer esperou mais ou menos meia hora até que a primeira transeunte fosse até ela. Entretanto, diferentemente do esperado, a transeunte só foi até lá para perguntar o que era lobotomia. A performer explicou, e perguntou se a transeunte gostaria de participar, a resposta foi negativa, uma vez que a transeunte não queria se colocar no papel de quem opera uma lobotomia em alguém, porque segundo ela “parecia ser algo muito errado”.

Diante desta situação, após finalizar o diálogo com essa primeira transeunte, a performer pediu para a equipe do conjunto de performances, que estava no local para lhe dar assistência, que apagassem a frase da placa para que ela pudesse escrever algo mais leve, e que não despertasse o sentimento de culpa nos transeuntes, já que a frase que estava escrita ao invés de aproximá-los estava os afastando.

Ilustração 101 – A performer com a frase da placa alterada.



Créditos: Allyster Fagundes.

Ao mudar a frase da placa para “Me arrume da forma como você quiser!” em poucos minutos apareceram outras quatro transeuntes. Diferente da primeira, que tinha apenas o

interesse de perguntar o que era lobotomia, essas outras transeuntes foram diretamente fazendo o que o “comando da performance” pedia, sem falar previamente com a performer.

Ilustração 102 – Uma transeunte vestindo a performer.



Créditos: Allyster Fagundes.

A mudança da frase da placa nos fez perceber que o aspecto comunicacional da palavra escrita, nesse contexto de rua e performativo, ao mesmo tempo que ajuda na contextualização da ação cênica, também, pode distanciar o transeunte, pelo menos nesse caso em que a ação tematizada, nos dias atuais, é vista como algo extremamente amoral, mesmo a lobotomia sendo um tratamento ainda utilizado em alguns países e em situações específicas.

Essa situação reforça três questões importantes da relação entre a performer e os transeuntes: 1) os transeuntes se mostraram mais solícitos a participar da performance quando não sabiam qual o seu significado inicial; 2) o jogo da rua nos faz adaptarmos nossos objetivos de acordo com as relações estabelecidas entre a performer, o espaço e os transeuntes no momento da ação cênica; e 3) não saber o que estão fazendo atribui um esvaziamento do significado inicial da performance, porém, ao mesmo tempo continua reverberando como uma construção compartilhada de sentidos e significados diversos, por exemplo: para a performer ela está sendo lobotomizada, para a transeunte pode ser uma

lembrança de quando ela vestia suas bonecas na infância, para outras transeuntes, outros significados, sempre partindo de suas subjetividades, vivências e memórias.

Essas questões se sobressaem da prática ocasionando diversas reflexões para nós enquanto criadores, porque os transeuntes têm interpretações outras sobre a performance. Nesse contexto, é importante refletirmos sobre um pensamento exposto por Carreira (2011):

Considerando os hábitos pouco “educados” da percepção na rua, a sutileza entre algo que seria “teatro” e algo que seria “performance” é irrelevante. O elemento central está no reconhecimento de um sujeito que se desloca dos referentes comportamentais de tal forma que o olhar dos transeuntes reconheça a condição de representação. (p. 19)

E realmente, em meio ao trânsito e ao fluxo da cidade o transeunte que se depara com a manifestação artística, na maioria das vezes, a experiencia sem se preocupar com a nomenclatura técnica da obra, já que não tem a necessidade constante de definições. Entretanto, enquanto artista que investiga processos de criação e produção nas artes cênicas, quando me deparo com uma obra artística na rua, sempre me pergunto o que é aquilo? É teatro? É dança? É performance? Ou é circo? Ou não é nada disso? O que seria então? Quando tenho a oportunidade de conversar com o artista que a realizou e ele me responde algo diferente do que eu imaginei que fosse a obra, simplesmente aceito. Pois, quem melhor para conceituar a sua obra do que o próprio artista que a criou?

Trago essas questões sobre as relações entre os transeuntes e a performance diversas vezes no presente trabalho, para reforçar o pensamento de que ao artista cabe criar e executar a obra, imprimido seus desejos no trabalho desenvolvido, enquanto aos transeuntes cabe entendê-la da maneira que lhe for conveniente de acordo com as especificidades do seu contato com a obra artística, as vezes de forma objetiva, outras sinestésica, e na maioria das vezes subjetiva.

Logo, no caso da performance de Bianco, o ato de trocar a frase da placa, no meio de sua performance, foi uma atitude que ajudou no andamento do seu trabalho, dado que, em seguida, percebemos que as transeuntes que interagiram com a performer o fizeram de maneira leve e aparentemente despreziosa.

Seguindo as camadas estabelecidas na Tabela 2 (p.54) a construção estética da performance de Bianco se pôs a invadir um espaço da cidade, interrompendo o caminho de alguns transeuntes por chamar atenção a partir de uma materialidade extra cotidiana que se destaca em meio aos acontecimentos da rua como um lugar de passagem.

Já na camada dos olhares a relação principal estabelecida com os transeuntes foi de *transeuntes-performers* pela ação cênica da performer depender da participação dos transeuntes em seu desenvolvimento, ocasionando uma construção compartilhada da performance, que se coloca em alguns momentos como uma *relação estética* por boa parte dos transeuntes que se deparam com a performance de Bianco serem *público-transeuntes* e *transeuntes-público*, que apenas observaram sua ação. Entretanto, o que se destaca nesta performance é a *relação mítica*, sendo este seu objetivo, meio e fim.

A camada sonora da performance se deu com os sons oriundos da rua como espaço movente e de inúmeros acontecimentos simultâneos, como na maioria das performances do presente conjunto, já que tal como Bianco, a maioria dos performers se preocupou mais com a materialidade e estética da performance do que como a sonoplastia, ambientação, ou emissão sonora. Esse aspecto fez com que optássemos por não editarmos os sons dos vídeos das performances, porque para nós é mais importante que esse registro traga de fato o que aconteceu na rua, do que outra camada de ambientação com músicas etc. como geralmente se faz ao editar vídeo performances, por exemplo.

Um ponto importante de se destacar na performance de Bianco é sobre a relação mítica presente na ação cênica, em razão da performance depender não apenas do desejo da performer, mas principalmente da intervenção dos transeuntes na ação de vestir a performer da maneira que desejassem. Esse modo de relação entre os transeuntes e a performer ocasiona um compartilhamento memorial intenso e subjetivo, que atribui ao ato cênico um fator de ficção e realidade que se sobrepõem em diversas camadas da experiência.

Nessa relação mítica a *experienciação* que almejávamos com as performances, para substituir a noção de *apresentação*, alcançou o objetivo esperado por criar um momento único e relacional entre a performer e as transeuntes durante a performance, visto que ao invadir o espaço da rua com sua proposta de construção compartilhada, Bianco também subverte, mesmo que momentaneamente, o fluxo e o trânsito da cidade, proporcionando novas possibilidades utilitárias para a rua junto aos demais ocupantes/transeuntes.

Portanto, esse trabalho da *Performer invasora* de ocupar a rua utilizando a cidade e seus transeuntes como potência de criação, é um ponto importante da performance de Bianco, entendendo que ao tematizar a lobotomia a performer institui na cidade um debate que se aloca em domínios comunicacionais que se baseiam na subjetividade da interação entre os transeuntes e a performer.

Ilustração 103 – Uma transeunte vestindo Bianco.



Créditos: Allyster Fagundes.

Ilustração 104 – Uma transeunte tirando o salto alto da performer.



Créditos: Allyster Fagundes.

#### 5.4. Performer invasora.

Como exposto no início desta *Ação*, partimos de Carreira (2011; 2020) para pensar o trabalho da *performer invasora* em unidade com os estudos da *performance como linguagem cênica* (COHEN, 2013) e as especificidades de criação apresentadas no presente trabalho, e, percebemos que esta noção se apresenta de maneira multifacetada, no sentido das inúmeras possibilidades de exploração do espaço urbano durante uma invasão cênica/performativa, já que segundo Carreira o “ator é um artista que contribui para a reformulação da noção de cidade, e isso constituiria sua dimensão política mais evidente” (CARREIRA, 2011, p.13).

Interpretamos, então, que essa “dimensão política” (Idem) a que Carreira se refere, no presente trabalho, seria o princípio desalienante que buscamos através da pesquisa de linguagem realizada, pois quando nos colocamos em estado de experimentação, também, realizamos um processo de ver a nossa realidade com outros olhos, o que influencia nas percepções dos transeuntes em relação a obra cênica e a cidade.

Na performance de Pereira, por exemplo, a performer cria uma instalação com alguns objetos que ajudam na contextualização do tempo histórico e da estética da sua ação cênica, inclusive através das músicas reproduzidas no radinho posto como elemento de sonorização do ambiente, em meio aos demais sons oriundos da rua. Além dessa composição material, Pereira também invade o espaço interrompendo o caminho de uma transeunte, convidando-a para participar da performance. Nesse âmbito, Sawaki também se aproxima de Pereira, mas, em outras camadas de *experienciação*, já que a performer se colocou a transitar pelo Porto do Arapari abordando várias mulheres, transformando o tempo de espera destas mulheres em experiência ao ensiná-las a fazer origamis em um diálogo direto e íntimo, enquanto Bianco compôs um ambiente onde os transeuntes seriam os principais agentes das ações da performance ao vestir a performer atribuindo-lhe as vestimentas que lhe fossem convenientes.

Um dos principais pontos em comum das três performances desta *Ação*, é que as três performers ocuparam a rua em diversas camadas de *experienciação*, seja nas propostas de composições materiais, na sonorização, nas ações desenvolvidas, ou na criação compartilhada da performance com os *transeuntes-performers*. Em outras palavras, a *experienciação* da rua nestas performances se deu através da ocupação total do espaço pelas performers em suas ações cênicas.

Outra semelhança entre as performances foi a utilização da palavra escrita, seja nas mensagens das placas usadas por Pereira e Bianco, ou pelas escritas feitas pelas transeuntes no figurino de Sawaki. Essa utilização do elemento textual como agente de contextualização

e/ou indução da ação dos transeuntes em relação à performance, e, ainda, como a materialização das memórias dos transeuntes, no caso da performance de Sawaki, se põe como um agente performativo que se materializa na ação de pensar o texto como um dos elementos da performance, e não como o elemento principal da obra como no teatro mais tradicional/convencional, sobre esta questão Carreira (2020) evidencia que:

A perspectiva de uma cena ambiental também coloca em discussão as linhas da tradição teatral que entendem as relações entre cena e espaço a partir da interpretação do texto dramático, que supõem sempre a predominância dos elementos cognitivos da encenação e a função cenográfica do espaço. Ao se trabalhar a partir de uma abordagem ambiental se estará dialogando com o acontecimento cênico e social, com a multiplicidade de modos de interação com a cidade e seus conflitos (CARREIRA, p.19, 2020).

Levando em consideração o pensamento do autor, relacionando-o com a presente pesquisa, podemos dizer que a performance (de rua), em suas características de linguagem cênica, é uma prática que se solidifica em relação à desconstrução de um tradicionalismo das artes cênicas, entendendo o espaço como agente principal da *experenciación* em unidade com outras possibilidades comunicacionais, porém, sempre dando protagonismo ao ambiente como espaço relacional (Idem), visto que “uma cena que percebe a cidade como um espaço penetrável e espaço envoltório, dialogará com o plano dos afetos e da afetação, porque este teatro não estará regido apenas a partir do elemento cognitivo do texto, nem terá como foco que o público contemple sua apresentação” (CARREIRA, p.20, 2020).

Nesse contexto, as relações *míticas* se põem como um fator importante no trabalho da *performer invasora*, dado que os transeuntes não são vistos a partir de um princípio de *fruição* ou *interação*, mas, de *participação direta* na criação da performance juntamente à *performer*, assim, a noção de *invadir* não se restringe apenas ao espaço da rua, mas, também, à memória dos próprios transeuntes que se colocam a compartilhar suas vivências com as *performers*. Nossa ação, é, então, *invadir* para ocupar não apenas a cidade, mas as memórias dos transeuntes abordados, compondo simbolismos e imagens poéticas oriundas do contato, da fricção e fundição entre o ser *performer* e o ser público.

É importante ressaltar que o que Carreira (2020) nomeia de *teatro* também está relacionado, nas próprias escritas do autor, com as noções dos estudos da performance, mais especificamente em Féral e Schechner, distanciando-se da concepção tradicional/convencional de teatro de rua, mas, ainda se referindo as ações performativas como *Teatro* e não como *ações cênicas* ou *performance* (enquanto linguagem), logo, utilizamos dos textos deste autor por entendermos a sua perspectiva performativa em relação à

prática teatral de rua que se assemelha ao que propomos, porém, como nossa pesquisa de linguagem transacionou para o pensamento específico sobre a *performance enquanto linguagem cênica*, como evidenciado na *Primeira Ação*, agenciamos seus textos segundo as especificidades do presente trabalho.

Seguindo este princípio suponho que a *performer invasora* se aproxima do *ator invasor* proposto por Carreira (2011), mas, mesmo assim, tendo algumas especificidades de treinamento, criação e relação com a cidade, oriundas da *linguagem da performance* em perspectivas cênicas, tendo como uma de suas bases a ocasionalidade do trabalho do performer a partir da participação direta do público na composição da performance de rua.

Desse modo, a *performer invasora* se diferencia dos *performers andarilhos* e das *performers expositoras*, por interromper o caminho do *transeunte-performer* pela rua propondo uma composição compartilhada da ação cênica, e, ao mesmo tempo se misturando com as demais noções de *performer* expostas, pois a *performer invasora* pode, então, criar uma instalação, uma ambientação sonora, cantar, dançar, andarilhar, expor etc. de maneira que o ato que se sobrepõe a estas ações é o de *experienciar* a rua em um compartilhamento de ação com os *transeuntes-performers*, visto que:

Quando o espaço inóspito da cidade é interferido pela performance teatral, se produz uma atuação liminar cuja intensidade da experiência decorre das tensões produzidas pelos conflitos latentes da rua, bem como pelas tensões entre o plano da realidade e o da ficção. Esta intensidade é um elemento fulcral, pois estimula que as pessoas que transitam e/ou assistem ao trabalho possam viver deslocamentos de seu cotidiano. Este é o elemento vinculante do jogo que pode transformar o fluxo, não apenas do ponto de vista da movimentação, mas especialmente no que se refere à atenção e percepção do espaço imediato. A partir disso se pode considerar a possibilidade de uma transformação das pessoas e das suas formas de perceber – pensar – imaginar a cidade (Carreira, p.26, 2020).

Assim, o ato de invadir lugares da cidade se coloca em uma zona de conflito entre a utilidade e a inutilidade, o fluxo e a interrupção, o objetivo e o subjetivo da ação cênica, pois tanto o *ator invasor* (CARREIRA, 2011), quanto as *performers invasoras*, se colocam a explorar e subverter um ambiente *inóspito* (CARREIRA, 2020) com as diversas maneiras artísticas de *experienciar* a cidade.

Portanto, partindo das três performances descritas e apresentadas nesta *Ação* entendemos que a *performer invasora* é aquela que se insere em meio ao fluxo e ao trânsito da cidade com o intuito de interrompê-lo, ressignificando as funcionalidades da rua em seu contato com a cidade e os seus demais ocupantes.

## (IN)CONCLUIR

Entendendo o presente memorial dissertativo como um híbrido entre a descrição do processo criativo do conjunto de performances de rua *1900 - o ranger da liberdade* - o que se instala no campo da memória - e as questões teóricas e conceituais que submergem do processo criativo para a escrita a partir do pensamento sobre *a memória como indutora de performances de rua* - que se insere no campo dissertativo - seria inverossímil da minha parte enquanto Artista-pesquisador finalizar este trabalho com o título de “Conclusões” ou “Considerações finais”.

O primeiro, por entender que o que realizei na presente pesquisa se encontra no campo da *práxis*, da pesquisa de linguagem, e da investigação das especificidades deste processo criativo, logo, não posso concluir que em todas as obras que se nomeiem como *performances de rua* os criadores seguirão os mesmos caminhos que segui, entretanto, evidenciarei as constatações feitas neste processo em específico. O segundo, por ter a certeza de que a presente pesquisa não se finda com este processo criativo, e com o presente trabalho, ela apenas se inicia.

Logo, prefiro nestes momentos finais, *(in)concluir* o trabalho, no sentido de recapitular as questões que foram abordadas, por um viés de quantificar as principais constatações feitas, não com o intuito de finalizar a pesquisa, mas, de deixar provocações para os meus futuros trabalhos e principalmente para os leitores, pois algumas dúvidas foram exploradas e esclarecidas, porém, outras tantas surgiram em minhas práticas cênicas a partir desta pesquisa.

Nesse contexto, na *Primeira Ação* exploramos os acontecimentos antecedentes à criação do conjunto de performances, quantificando as possibilidades de *planejamento* e execução do processo criativo com o intuito de facilitar seu desenvolvimento. Nesse momento constatamos a necessidade do pensamento prévio sobre as estruturas de criação e produção, sabendo que este planejamento deve ser remodelado de acordo com as necessidades que surgem no processo criativo, visto seu caráter de criação coletiva e horizontal, objetivando, a eficácia do processo de pesquisa, pois essa organização também nos fez entender que caminhos seguir na escrita sobre a obra, tal como exposto na *Tabela 1 - Plano de trabalho* (p. 31).

A partir desta organização, entendemos que os *corpos que rangem entre o teatro e a performance* possuem mais ambivalências do que limites, embasando-nos no processo que os integrantes e convidados do Zecas Coletivo de Teatro viveram na transição das

especificidades do *teatro* em suas estruturas convencionais/tradicionais, para a especificidades da *performance enquanto linguagem cênica*, pois neste momento percebemos que habitar o *entre*, é o estado primordial para um corpo vivo, ativo e movente, principalmente quando realizamos uma pesquisa de linguagens. O *entre* no caso deste processo criativo foi o momento de transição para a *performance*, porém, em outros processos, e na minha própria trajetória artística, esse estar *entre linguagens* é uma condição constante, visto meu interesse iminente pela experimentação.

A experimentação como princípio de pesquisa se faz presente, também, nos estudos realizados sobre as relações entre a *performance*, a *história* e a *memória*, ao entendermos o campo teórico dos estudos da memória como fator primordial deste processo criativo e de escrita, compreendendo que neste trabalho a história se aloca no campo de referências tangíveis e sistematizadas, enquanto o trabalho da memória se aloca na região do afeto, das paixões e das relações diretas entre o passado, o presente e o futuro, e que esta relações influenciaram diretamente nas nossas perspectivas de *experienciar* a rua em sua totalidade com cada performance realizada.

Para *experienciar* a rua, percebemos que haveria a necessidade de nos desarmarmos das funcionalidades cotidianas do espaço urbano, com exercícios de treinamento para os performers de rua, que se iniciam na *Primeira Ação* e se concluem nas últimas três *Ações* do presente trabalho, com explicações práticas dos conceitos, juntamente com a análise de cada uma das performances desenvolvidas, tal como, as hipóteses sobre as possibilidades de fruição e relação entre os performers e os transeuntes, realizando uma ação de planejamento, a qual se instala na retroalimentação entre a prática e a teoria, pois pensar os *transeuntes-públicos*, *público-transeuntes* e *transeuntes-performers* nos fez perceber a rua como um espaço relacional e multifacetado, tal como é exposto na *Tabela 2 – Camada das relações entre os performers e os transeuntes* (p.54).

Outra questão importante foi o olhar sobre os *fluxos e os contrafluxos de planejamento*, enxergando os fluxos como as forças e os contrafluxos como as vulnerabilidades dos atos de criar e pesquisar. É importante ressaltar que essa relação do que pode ser forte e o que pode ser vulnerável em uma pesquisa, pode mudar de ordem e/ou se fundir durante o processo criativo, por se tratar, em nosso caso, de uma coletividade que aos poucos se afunilou até a realização individual das performances de rua.

Partindo de tais questões, continuamos a *conceituar* nossas ideias e práticas na *Segunda Ação* descrevendo as especificidades e dimensões de um processo de criação artística,

agenciando nossas perspectivas cênicas e performativas, e apresentando as noções de *colaboração* aliadas à descrição do *método de instigação* utilizado no trabalho com os performers, o que nos fez constatar que a pessoa que está à frente do processo criativo deve se adaptar tanto quanto os atores, performers, dançarinos, etc. para conseguir atingir os objetivos instaurados para a criação das obras, entendendo as especificidades existente em cada linguagem cênica, e que a cada performer, e a cada obra, cabem uma instigação específica de acordo com o objetivo instituído.

Assim, também, evidenciou-se as questões artísticas, epistêmicas e sociais por trás do *dispositivo de criação* do conjunto de performances *1900 - o ranger da liberdade*, que agenciou o *lugar de fala* dos performers aliado a acontecimentos históricos *representativos* do século XX, entendendo a necessidade de criação de obras artísticas que se baseiem na dimensão micropolítica e no respeito para com as diferenças sociais, raciais, de gênero e sexualidade, como um fator importante na elaboração de práticas e teorias cênicas *desalienantes*, igualmente o exposto na *Tabela 3 – Lugar de fala como dispositivo de criação* (p.77).

Demonstra-se, então, que em nossa perspectiva, o certo ou o errado no campo artístico, na contemporaneidade da arte, não se refere ao teor estético, estrutural ou a qualidade da obra apresentada, mas, nos alicerces éticos e morais apresentados pelos artistas. Logicamente, não falamos de um moralismo cristão-colonial, e muito menos em uma ética que se baseia nas leis e políticas públicas falhas (e racistas) a que estamos sujeitos no Brasil/América Latina, mas de um olhar ético e moral que se embasa na decolonização da nossa sociedade, do nosso consciente e inconsciente, logo, a ética e a moral a que me refiro, é a que se constrói nas novas correntes sociais e epistêmicas que visam o respeito com as diferenças, e a possibilidade de existirmos como somos existencial, social e culturalmente. E, que mesmo a passos lentos – para frente e para trás - é composta para um futuro não tão distante, e um presente efervescente.

Embasados nestes princípios, o processo de *abstração* dos acontecimentos históricos do século XX, realizado por cada um dos performers, também se mostrou como um fator importante na criação das performances de rua, já que nos dedicamos mais a encontrar ações/verbos que trouxessem a essência principal do acontecimento histórico trabalhado, do que de narrar cada acontecimento histórico no momento da performance.

A *abstração* nos possibilitou enxergar as estruturas do processo criativo acontecendo diante dos nossos olhos, também, durante o caminho dos performers pela rua, percebendo que apesar de estarem, aparentemente, performando sozinhos, cada performer estava

acompanhado por uma multidão de pessoas, seja os outros performers deste conjunto que propuseram imagens, referências, e ideias para todas as performances, seja pelos transeuntes que participaram das performances de rua. Assim, a imagem do tiro ao alvo composta pelos verbos de cada performance, sintetizou esse trajeto do pensamento individual ao coletivo em diversos graus de significações.

Já a partir da *Terceira Ação*, percebemos como se deu o desenvolvimento de cada uma das performances pelas ruas da região metropolitana de Belém e Ananindeua - PA, dando ênfase ao trabalho individual de cada performer. Nesse momento, saímos de uma noção mais coletiva do processo, para explorarmos cada trabalho em suas especificidades, o que nos fez perceber as facetas do trabalho dos performers, e, ainda, nomearmos três tipos de performers levando em consideração as equivalências das ações realizadas.

A *Terceira Ação, Andarilhar*, colocou-se como um princípio da movência dos três *performers-andarilhos* que a partir de seus trajetos pela cidade estabeleceram seu próprio fluxo de movimento, conseguindo *experienciar* a cidade como um espaço de trânsito e ao mesmo tempo relacional, enquanto na *Quarta Ação, Expor*, percebemos o trabalho das *performers-expositoras* como um enigma a ser decifrado pelos transeuntes, o qual se insere em um contexto mais estético do que relacional em seu caminho pela cidade.

E, por fim na *Quinta e última Ação, Invadir*, expomos as facetas do trabalho das *performers-invasoras*, as quais se apropriam da rua como um lugar de pertencimento, interrompendo o caminho dos transeuntes para lhes entrelaçar com as ações da performance em uma construção compartilhada da ação cênica, habitando o espaço em sua totalidade.

Essa habitação total da rua, logicamente, se dá em perspectivas relacionais e performativas, no sentido da ação cênica que reformula as noções e percepções sobre a rua, já que quando nos referimos a presença física de cada performer na rua, sabemos que suas ações não criaram uma grande interrupção nas ações da cidade, mas, criaram micro fluxos, contrafluxos e interrupções em meio ao trânsito cotidiano instaurado na cidade. E, essas ações, em sua simplicidade, nos trouxeram inúmeras suposições, constatações e hipóteses para o trabalho dos performers de rua e das artes cênicas como campo relacional e experiencial.

Portanto, no trajeto desta pesquisa, superamos muitas dúvidas e indefinições instauradas nas práticas do Zecas Coletivo de Teatro, dos performers participantes, e nas minhas noções sobre as artes cênicas na contemporaneidade. Mas, mesmo assim, outras

questões ficam em aberto para serem respondidas em futuras pesquisas, como por exemplo, a relação entre as artes cênicas e o audiovisual.

O conjunto de performances *1900 – o ranger da liberdade* foi registrado em vídeo e fotografias, mas, diferentemente do que me foi cobrado em eventos acadêmicos, optei por não tratar os vídeos com edições que sobrepujassem outros elementos (músicas, narrações, imagens, etc.) aos acontecimentos das performances de rua, já que meu objetivo com esta pesquisa e criação é evidenciar as facetas do trabalho dos performers pelas ruas da cidade, logo, na presente pesquisa tratei as fotografias e os vídeos das performances como *documentos* que registam o acontecimento na rua, tal como os textos escritos pelos performers durante o processo criativo.

Partindo destas questões, comecei a me questionar sobre as noções de *vídeo da performance*, e *vídeo performance*, mas, resolvi explorar essa outra faceta da ação cênica em interface com o audiovisual em *outras pesquisas*<sup>60</sup>, pois o objetivo do presente trabalho era explorar as ações da memória em relação às *performances de rua*, logo, a noção de *documentos*, me pareceu mais conveniente, visando as inúmeras questões apresentadas no presente trabalho, aliadas aos objetivos da pesquisa.

Essa relação entre o registro, a obra, ou o registro como obra, são interessantes de se abordar nesta ação de *(in)concluir*, tanto pela noção da *memória como indutora de performances de rua*, apresentada no presente trabalho, onde constatamos que a ação de fazer performance é uma ação da memória que se coloca na condição de pôr lado a lado o passado (planejamento e objetivos do performer), o presente (a própria ação da performance de rua), e o futuro (a divulgação das fotos, vídeos e textos, juntamente com a análise dos textos escritos durante o processo criativo), quanto de planejar novas ações que respondam as perguntas que ficaram em aberto.

Sobre tais questões, apresento que na terceira e última obra da trilogia secular *2000 – o lugar de conexões*, pensaremos estas relações entre a presença e a ausência, e esses *não lugares* que habitamos na contemporaneidade, em uma obra pensada para as mídias digitais online, na internet, com o intuito de findar esta trilogia, e ao mesmo tempo, explorar questões que ficaram em aberto a partir desta segunda obra/pesquisa, *1900 – o ranger da liberdade*.

---

<sup>60</sup> Em dezembro de 2020 início esta nova pesquisa com o projeto *Margens do Caeté*, contemplado pelo Prêmio Preamar de Cultura e Arte 2020, com a criação de três vídeo performances sobre as especificidades das relações sociais, econômicas e culturas da cidade de Bragança-PA (minha cidade natal, onde resido atualmente). E a oficina *As artes cênicas em interface com o áudio visual na cidade de Bragança* que será realizada online pela *Casa das artes* da Fundação Cultural do Estado do Pará.

Contudo, no presente trabalho exploramos as questões específicas do processo criativo do conjunto de performances *1900 – o ranger da liberdade*, compreendendo os estudos da performance, da memória e da história social e cultural, e as facetas do trabalho dos performers de rua, que nos evidenciaram as inúmeras possibilidades de *experienciar* a rua com obras artísticas *desalienantes* em perspectivas micropolíticas, e, que o trabalho do performer, pode ser, essencialmente, aprender a habitar o caos, tentando organiza-lo no momento da ação cênica, ou lambuzando-se nele, ao explorar o compartilhamento memorial com cada perspectiva de olhar dos transeuntes, e as inúmeras possibilidades simbólicas, narrativas e cênicas de olhar para o passado, viver o presente, mas sempre apontando sua mira para o futuro.

## REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, CARLA. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação: Formas e Transformações da Memória Cultural**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2011.
- BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BRANDT, GP, et al. **Violência obstétrica: a verdadeira dor do parto**. p.19-37. RGS, 2018.
- CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.
- CARREIRA, André. **Teatro de Rua no Brasil e Argentina nos anos 80**. São Paulo: Hucitec, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Ambiente, Fluxo e Dramaturgias da cidade**. Rio de Janeiro: O percevejo. 2009.
- \_\_\_\_\_. **Sobre um ator para um teatro que invade a cidade**. João Pessoa: Moringa, p. 13-26, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Teatro Performativo e a cidade como território**. Ouro Preto: Artefilosofia, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Cidade espaço inóspito: território do teatro de invasão**. Urdimento, Florianópolis, v.2, n.38, ago./set. 2020.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CYPRIANO, Adriano. **Performer Nitente: treinamento e alegorias para criação**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites: Teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- \_\_\_\_\_. **Pour une théorie des ensembles flous**. Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales Au Canada, 16. 1995.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GOLDBERG, RoseLee. **A arte da Performance: Do Futurismo ao Presente**. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.
- JESUS, Carolina, **Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada**. São Paulo: Ática. 2001.
- JUNG, Carl. **O Homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- LE GOFF, Jaques. **História e memória**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2013.

LIMA, Wlad. **Dramaturgia pessoal do ator. A história de vida no processo de criação de Hamlet – Um Extrato de Nós com o Grupo Cuíra em Belém do Pará.** Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, 2004.

MARIGHELLA, Carlos. **Rondó da Liberdade.** Editora: Brasiliense, 1994.

MIGNOLO, Walter. **Desobediência epistêmica: A opção descolonial e o significado de identidade em política.** Norte Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, no 34, p. 287-324, 2008.

NANCY, Jean-Luc. **58 indícios sobre o corpo.** Rev. UFMG, Belo Horizonte, v. 19, p. 42-57. 2012.

NORA, Pierre. **Entre a memória e a história: a problemática dos lugares.** São Paulo: Projeto história, n.10, p.1-28. 1993.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do teatro.** São Paulo: Editora perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. **Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo.** São Paulo: Perspectiva, 2017.

RANGEL, Sonia. **Trajeto criativo.** Bahia: Solisluna, 2015.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala.** São Paulo: Pólen, 2019.

ROLNIK, Suely. **Esféras da insurreição: Notas para uma vida descafetinada.** São Paulo: N-1 edições, 2018.

SALLES, Cecília. **Gesto inacabado.** São Paulo: Intermeios, 2011.

SANTOS JUNIOR, Paulo César Sousa dos. **1800 - O grito da família morta: a poética pessoal na encenação de um teatro performativo.** 84 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro), Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

SCHECHNER, Performer. **Performer.** São Paulo: Sala Preta, v. 9, p. 333-365, 2009.

\_\_\_\_\_. **O que é performance?** New York & London: Routledge, p. 28-51. 2006.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à Dramaturgia.** São Paulo: Ática, 1988.

TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana. **Teatro de rua: Olhares e perspectivas.** Rio de Janeiro: E-Papers, 2005.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: perspectiva da experiência.** Londrina: Eduel, 2013.

**XAMEGO.** Compositores: Luiz Gonzaga e Miguel Lima. Intérprete: Luiz Gonzaga. RCA Victor, EUA:1958. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/luiz-gonzaga/261221/> . Acesso em: 19 de agosto de 2020 às 10:45 hrs.