

HABITAR A CASA: (in)cômodos de uma encenação performativa

TO INHABIT THE HOUSE: (in)conveniences¹ of a Performative staging

Paulo César Sousa Dos Santos Junior

paulocesarjrr@gmail.com

Universidade Federal do Pará

Resumo:

Com o intuito de evidenciar os (in)cômodos presentes na encenação de um *teatro performativo* que se baseia na *dramaturgia pessoal* (LIMA, 2004), na noção de *experiência* (TUAN, 2013) e nas possibilidades relacionais entre os atuantes e o *público-performer* (COHEN, 2013), apresentamos, na presente escrita, as principais questões referentes à encenação do ato performativo *1800 – o grito da família morta*, como uma metáfora à habitação total do espaço da casa pela obra cênica, tendo como metodologia a análise dissertativo-descritiva do *processo criativo* (RANGEL, 2006).

Palavras-chave: Habitação do espaço cênico, Encenação, Teatro performativo, Dramaturgia pessoal, Público-performer.

Abstract:

Aiming to highlight the (in)conveniences presented in the *staging of a performance theater*, which is based on *personal dramaturgy* (LIMA, 2004), on the notion of *experience* (TUAN, 2013), and the relational possibilities between the actors and the *audience-performer* (COHEN, 2013), we present, in this writing, the main questions in the staging of the act *1800 – O grito da família morta* (1800 – Cry of the dead family), as a metaphor for the total habitation of the house space by the scenic work, having as methodology a dissertative-descriptive analysis of the creative process (RANGEL, 2006).

Keywords: Scenic space housing, Staging, Performance Theater, Personal Dramaturgy, Audience-performer.

PORTA: Cartas destinadas ao passado

Por onde entramos e por onde saímos.

O ato performativo *1800 – o grito da família morta*^{II}, foi encenado em 2017, no Centro Cultural Casa da Zeca (CCCZ), por integrantes do Zecas Coletivo de Teatro^{III} em Belém

^I By using the word convenience with the prefix -in between parenthesis, the author has intended to play with the Portuguese word “cômodo” which can mean both room and convenient, bringing through this the possibility of the word (in)convenience – (in)cômodo, in Portuguese – be understood as annoyance.

^{II}Ato performativo 1800 - O grito da família morta (2017). Disponível em: https://youtu.be/gG76mHnXn_4

do Pará, baseando-se em proposições estéticas, poéticas e performativas referentes às cargas históricas do século XIX, afuniladas a partir do contexto mundial, nacional e da Amazônico, sendo a primeira obra cênica da Trilogia Secular^{IV}.

O Centro Cultural Casa da Zeca (CCCZ) foi um espaço de apresentações, ensaios e eventos de diversos grupos da cidade de Belém, entre 2016 e 2017, sendo, também, a sede do Zecas Coletivo de Teatro, localizado na Avenida Portugal, no Bairro da Cidade Velha, em pleno centro comercial. O casarão que abrigava o CCCZ é tombado como patrimônio histórico, pois é datado de 1870, tendo as características arquitetônicas da época preservadas até os dias de hoje.

Habitar este casarão nos provocou *devaneios poéticos*^V sobre o que poderia ter acontecido ali, em seus 147 anos de história. Esses devaneios se concretizaram no desenvolvimento da encenação do ato performativo, onde, ao invés de narrarmos as histórias que realmente aconteceram no espaço, decidimos criar histórias ficcionais, inspiradas em dois fatores: a carga estética presente na arquitetura e na dramaturgia pessoal de cada atuante que participou do ato performativo.

Essa carga estética da arquitetura se colocou em nosso processo criativo como um *dispositivo de criação* que se baseava na *suposição*. Os oito atuantes, junto à equipe técnica, exploraram cada cômodo do casarão observando todos os detalhes e imaginando o que poderia ter causado cada rachadura nas paredes, os arranhões no piso de madeira etc. Além de pensar em quem poderia ter morado ali? Quais acontecimentos poderiam ter sido vivenciados em cada cômodo da casa?

Essas perguntas iniciais do processo criativo, foram agenciadas com outra questão fundamental para as nossas produções cênicas: o que vale a pena sair de nossas bocas?

^{III} O Zecas Coletivo de Teatro foi fundado, em 2015, por integrantes do projeto de Extensão da Universidade Federal do Pará: Grupo de Teatro Universitário em Belém do Pará. Este coletivo se propõe a criar obras cênicas voltadas para problematizações sociais, militância acerca de grupos subalternizados (Negros, LGBTQIA+ e femininos), com espetáculos teatrais, performances e diversas práticas de ARTEvismo.

^{IV} Projeto criado, em 2017, que visa o desenvolvimento 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.

^V Devanear “por si só, é uma instância psíquica que freqüentemente se confunde com o sonho. Mas quando se trata de um *devaneio poético*, de um devaneio que frui não só de si próprio, mas que prepara para outras almas deleitos poéticos, sabe-se que não se está mais diante das sonolências. O espírito pode chegar a um estado de calma, mas no devaneio poético a alma está de guarda, sem tensão, descansada e ativa. Para fazer um poema completo, bem estruturado, será preciso que o espírito o prefigure em projetos” (Bachelard, 1988, p. 186).

Essa pergunta se refere ao objetivo das obras que criamos no Zecas Coletivo de Teatro, que, em sua maioria, se instalam na dimensão da problematização social, tanto na esfera macropolítica, da divisão de classes e conflitos socioeconômicos, quanto na dimensão micropolítica, das questões existenciais e do ser social (Rolnik, 2018). Nesse contexto, mais do que criar uma obra artística inspirada na carga histórica do século XIX, nos interessava, também, tematizar questões fundantes para nossas existências no presente, em outras palavras, nosso objetivo era falar do presente através do passado.

Sendo a maioria dos integrantes do Coletivo, pessoas negras, mulheres e/ou LGBTQI+, começamos a criar ficções sobre o passado, a partir de nossas condições existenciais do presente, sabendo que ao utilizarmos a dramaturgia pessoal do ator é importante:

Agenciar [...]. O ator tem à sua disposição toda a realidade, para, com ela, estabelecer uma simbiose. A realidade, já disse Deleuze, é multiplicidade. Repito que é bem diferente de entendê-la como múltipla. É necessário substanciá-la: multiplicidade. O teatro sendo realidade inventada, precisa inventar as suas multiplicidades. Os atores precisam inventar acontecimentos, conectar-se com acontecimentos - e estes, de diferentes naturezas e não apenas linguísticos - para vir a ser, tornar-se, estar em devir, em movimento. Construir mapas com múltiplas entradas para esta invenção, que não é jamais imitação, nem interpretação, é experimentação. (Lima, 2004, p. 36).

Segundo a autora, precisaríamos então “construir mapas com múltiplas entradas” (Lima, 2004, p. 36) para a criação de uma obra cênica que se coloca como realidade inventada, que em nosso caso objetivou agenciar o presente e o passado. Partimos, então, das nossas vivências enquanto artistas que se dedicam a tematizar questões fundantes para o debate social em cada obra que criamos, unindo-as com as cargas estéticas e históricas que este casarão disponibilizava como um potente dispositivo de criação.

Um dos primeiros exercícios que realizamos no processo criativo, com o intuito de começarmos a transfigurar nossa realidade no presente, para as proposições históricas do passado, foi o de escrever uma carta para alguém que cada um de nós machucou no passado, transcontextualizando-a^{VI}, para um dos anos do século XIX, e, ainda, escolhendo

^{VI} 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)

um dos inúmeros cômodos do casarão como potencializador da escrita, ou seja, cada um dos sete atuantes poderia escrever a carta levantando uma *persona*^{VII}, que em suas concepções poderia ter habitado aquele casarão durante o século XIX. Esse exercício nos ajudou a decidir qual seria o início do ato performativo, e, ao mesmo tempo, uma de suas cenas finais.

O ato performativo iniciava com os atuantes executando quatro partituras físicas, que representavam: uma felicidade, uma dor, uma perda e um amor. Temas que foram recorrentes em cada uma das cartas escritas. Eles repetiam as partituras continuamente enquanto a luz as projetava nas janelas do casarão.

Enquanto a maioria dos atuantes realizava as partituras, um dos atuantes que levantou a *persona Morte*, ia receber o público que estava do lado de fora do casarão assistindo essa primeira cena. Ele entregava as cartas produzidas pelos atuantes a cada pessoa do público, sussurrando em seus ouvidos: “façam boas escolhas!”.

Essa carta entregue a cada pessoa do público seria lida mais à frente, durante a realização do ato performativo. Já a frase “faça boas escolhas!”, se referia às especificidades da encenação que desenvolvemos. O nosso objetivo não era apresentar um espetáculo no casarão, mas habitá-lo como um espaço cênico a ser explorado tanto em suas funcionalidades cotidianas, quanto nas utilizações ficcionais e transfiguradas realizadas pelos atuantes, pois:

o ator não pode “ser” e construir um outro ser (a personagem) ao mesmo tempo. [existindo] a impossibilidade física de dois corpos ocuparem o mesmo lugar no mesmo instante, [logo] este tempo e espaço se referem ao instante da apresentação e são simultâneos, [pois, a] valorização do instante presente da atuação [característica da *live art*] faz com que o performer tenha que aprender a conviver com as ambivalências tempo/espaço real x tempo/espaço ficcional. (Cohen, 2013, p. 96-98).

O que nos fez começar a entender as dimensões da encenação de um teatro performativo, que se instala em uma zona híbrida entre o teatro e a performance, fazendo

^{VII} “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)”. (Cohen, 2013, p. 107)

com que os atuentes aprendam a lidar com o tempo/espço real, ou seja, o tempo/espço do atuante como um profissional que faz o seu trabalho, e o tempo/espço ficcional que seria o da ação cênica como uma realidade inventada.

Nós aproveitamos as ambivalências entre o *tempo/espço real* e o *ficcional* para experienciar o casarão durante a ação cênica, habitando o espço em sua totalidade. Assim, existiam cenas coletivas onde todos os atuentes realizavam ações em coro, tal como, cenas solos (a maioria) que aconteciam em cada um dos cômodos da casa, simultaneamente, durante o ato performativo, fazendo com que o público tivesse que escolher qual das sete cenas assistir. Proporcionando uma experiência^{viii} singular para cada espectador, ou melhor, para cada *público-performer*.

SALA: teatro performativo

Onde recebemos as visitas.

Inicialmente já instruíamos o público a “fazer boas escolhas!”, visando o caráter não linear e fragmentado da encenação do ato performativo, que se baseava não nas noções de palco-plateia do teatro comercial/convencional, mas de uma experimentação de linguagem que nos possibilitou a fusão entre as ações de atuar e performar, entendendo que:

Na performance há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo “real”). Isso cria a característica de *rito*, com o público não sendo mais só espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão [...]. A relação entre o espectador e o objeto artístico se desloca então de uma relação precipuamente estética para uma relação mítica, ritualística, onde há um menor distanciamento psicológico entre o objeto e o espectador. (Cohen, 2013, p. 98).

Sendo assim, ao executarem suas ações as embasando em suas dramaturgias pessoais, ao mesmo tempo que seguiam um roteiro de ações, que mesmo tendo uma sequência narrativa não se embasava nas noções aristotélicas (drama), mas em um caráter ritualístico e mítico da ação cênica, os atuentes se colocavam entre o teatro e a

^{viii} Segundo o geógrafo humanista Yi-Fu Tuan (2013, p. 18), “experienciar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele”.

performance, embasados na noção de teatro performativo que, segundo Féral (2015, p. 129), “toca na subjetividade do performer. Para além das personagens evocadas, ele impõe diálogo dos corpos, dos gestos e toca na densidade da matéria”, pois:

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 distância 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 os faz dialogar em conjunto, completarem-se e se contradizerem ao mesmo tempo. (Féral, 2015, p. 128).

O que também se refere ao caráter experimental do teatro contemporâneo, que se vale de aspectos da performance como um fator de hibridização de suas estruturas, visando repensar a experiência de assistir teatro, tal como a de fazer teatro, pois as relações entre os atuantes e o público se borram cada vez mais a partir do trabalho recorrente com o *acaso* como um *valor de risco* que:

torna-se constitutivos da performatividade e devem ser considerados como lei. [...] Uma das características desse teatro é que ele coloca em jogo o processo sendo feito, processo que tem a maior importância do que a produção final, mesmo quando esta for meticulosamente programada e ritmada, assim como na performance (Féral, 2015, p. 122- 130).

No teatro performativo que realizamos objetiva-se, então, não apenas o resultado do processo de criação cênica, mas o próprio processo acontecendo em unidade com as proposições criativas do público. O *acaso* como *um valor de risco* fez com que tanto os atuantes realizassem experimentações diferentes em cada dia da temporada, quanto que o público pudesse experienciar a obra de diferentes perspectivas à cada execução. E isso aconteceu não apenas de um lugar passivo e de contemplação, mas sendo, também, o público, um criador do momento do ato performativo, por isso os nomeamos de *público-performers*.

JANELAS: o conceito da encenação

Por onde olhamos o mundo e por onde o mundo nos olha.

Essas múltiplas possibilidades de relação entre os atuantes e o público se constituíram pelo caráter ritualístico do ato performativo, o qual está extremamente ligado às delimitações temáticas estabelecidas, entendendo que *1800 – o grito da família morta* não é apenas o nome da obra cênica, mas, também, as temáticas que cada atuante poderia abordar em suas cenas.

1800 é o recorte temporal das temáticas abordadas. Uma escolha poética que sintetiza o século XIX, neste único ano de transição, sendo o fator determinante de verossimilhança (estética, conceitual e narrativa) entre as personas levantadas e as cenas desenvolvidas.

Enquanto o *grito* estaria ligado à necessidade de se expressar, em meio a uma época em que todos que tinham um modo de existir diferente do colonial-patriarcal-cristão-heterossexual-branco não eram apenas discriminados, mas, também, mortos por sua existência estigmatizada. Esse grito se instala tanto no princípio de necessidade de expressão, quanto no sentido da dor provocada em corpos subalternizados nessa época histórica.

Já a *família* tem dois significados neste processo criativo. O primeiro refere-se ao contexto familiar do século XIX, extremamente patriarcal, opressor, e brutal com qualquer pessoa que se distanciasse da normatização social estabelecida. Enquanto o segundo, traz o caráter íntimo que objetivávamos estabelecer na encenação do ato performativo, não apenas por estarmos executando-o em uma casa, mas, também, por almejarmos compartilhar nossas intimidades (dramaturgias pessoais) com o público, mesmo que transcontextualizadas.

Seguindo esta mesma linha de raciocínio entendemos que o *morta* presente no título tem duas significações. A primeira se instala na metáfora da *morte de deus* (Nietzsche, 2003) em uma sociedade industrial, que começa a sair do núcleo de pensamento religioso, para iniciar-se na automação dos meios de produção e do “humano demasiado humano” (Nietzsche, 2003). A segunda, na perspectiva de explorar as inspirações estéticas presentes

no *Teatro da Morte*, de Tadeusz Kantor^{IX}, retratando a *morte* de modo que todos os habitantes da casa durante o ato performativo (atuantes e público) se colocassem em um estado mórbido, revivendo momentos de suas vidas, que se repetem através dos séculos.

Para instituir todas essas camadas de significação do ato performativo, encenamos partindo de um ponto principal construído na casa: um altar.

SALA DE JANTAR: o altar

Onde nos alimentamos e confraternizamos.

Neste altar tínhamos os seguintes elementos: um tesouro pessoal de cada atuante (livros, cartas, colares, alianças etc.); copos de barro e/ou de vidro que foram distribuídos de acordo com a classe social das *personas* levantadas por cada atuante; uma taça com vinho; uma taça com café; uma taça com carne putrefata; um alguidar com banho de cheiro; e fotos de cada atuante.

Cada elemento tinha uma função e significações específicas. As taças com vinho, café e carne putrefata tinham o objetivo de instalar uma camada sinestésica, baseada no olfato, que ativasse a memória do público em relação a velórios, enterros, decomposição, podridão, sangue etc. Enquanto o tesouro pessoal e as taças eram levadas - em um determinado momento da encenação - para os quartos onde cada um dos atuantes realizava suas cenas individuais, formando pequenos altares a partir do altar principal. Cada taça era preenchida com um dos três elementos sinestésicos do altar, espalhando os cheiros pela casa.

Percebam, que a partir das proposições temáticas estabelecidas no início do processo criativo, desenvolvemos uma encenação que se constituiu em inúmeras camadas estéticas e sinestésicas. Objetivamos fazer do tema *1800 – o grito da família morta* não apenas uma explicação do contexto da obra, mas o próprio material cênico do ato performativo. Investigamos, então, cada palavra do tema na encenação, tanto no texto

^{IX} (1915 - 1990) foi um pintor polonês, cenógrafo e diretor de teatro. Kantor é conhecido por suas performances teatrais revolucionárias na Polônia e no exterior.

falado, quanto na criação de imagens, cheiros, partituras corporais, sons, rangidos etc., que facilitassem a habitação do espaço com o ato performativo.

COZINHA: ritualística da morte

Onde decidimos qual receita faremos, experimentamos os temperos e preparamos os alimentos.

Todas essas camadas de significações estabeleceram a encenação que chamamos de *ritualística da morte*, pois em um dado momento do processo criativo percebemos que tudo que criávamos circundava essa temática, desde os figurinos, até as partituras corporais e os textos. Logo, percebemos que esse seria um ritual que deveria ser guiado pelo atuante que levantou a persona “Morte”, o qual, também, era o encenador do ato performativo.

Quando o encenador se colocou não apenas como alguém que agencia as camadas, signos e sentidos da encenação antes das execuções do ato performativo, mas como desenvolvedor destas funções também no próprio momento de execução da obra para/com o público, nós começamos a pesquisar o Teatro da Morte de Tadeusz Kantor, como uma referência estética do processo criativo, visto que nosso processo estava caminhando para ações e estéticas equivalentes (no sentido sógnico da “morte”) às desenvolvidas pelo artista polonês.

É importante ressaltar que algumas das características da obra de Kantor foram utilizadas mais como referências estéticas do que estruturais, de acordo com as especificidades e necessidades que surgiram em nosso processo criativo, entendendo que para Kantor (1988, p. 04), “o conceito de VIDA só pode ser reintroduzido em arte pela AUSÊNCIA DE VIDA no sentido convencional (ainda Craig e os simbolistas)”. Este encenador explorava o ator em unidade com objetos, tal como manequins, por exemplo.

Sua visão era de que “um manequim deve se tornar um MODELO que encarna e transmite um profundo sentimento da morte e da condição dos mortos - um modelo para o ATOR VIVO” (Kantor, 1988, p. 06), sendo uma metáfora ao vazio e a inércia da morte.

Não utilizamos nenhum manequim em nossa encenação, mas nos apropriamos do pensamento sobre o *vazio* e a *inércia* expostos por Kantor, entendendo que este estado de

morbidez deveria ser corporificado pelos atuantes do ato performativo, a fim de evidenciar que:

... não é verdade que o artista seja o herói ou o conquistador audacioso e intrépido, como exige uma Lenda convencional... Acreditem-me é um Homem pobre sem armas e sem defesa que escolheu seu Lugar cara a cara com o Medo Conscientemente! É na consciência que nasce o Medo! (Kantor, 1988, p. 09).

Essa reflexão de Kantor sobre o papel dos artistas e seus estados conscientes, se aproxima ao que fazíamos ao explorarmos histórias de nossas vidas em cena, nos colocando “de pé diante dos senhores Juízes severos, mas verdadeiros! [pois, estávamos] de pé acusado[s] e mergulhado[s] em [nossos] Medo[s]” (Kantor, 1988, p. 09).

Essa *ritualística da morte* que estabelecemos, também, contava com mais sete personas levantadas: A Velha Beata, que era um signo que representava o diabo; a Moça Fértil e Incompreendida, que era uma metáfora ao deus cristão; o Garoto Castrato^x e violinista, metáfora da infância e da inocência; o Jovem Negro, levantado a partir de questões referentes a homossexualidade e a existência negra no século XIX; o Homem Negro, que carregava a servidão e as dores históricas; a Mulher que Esperava, embasada na condição da mulher no século XIX e no desejo de uma revolução sexual; e a Alma Perdida, embasada no ultrarromantismo característico do século XIX.

CORRE(DOR): a dramaturgia pessoal e o processo colaborativo

Que liga os cômodos da casa.

Cada uma das sete personas levantadas pelos atuantes foram estabelecidas a partir de três eixos de trabalho: **a)** a relação entre o atuante e o espaço do CCCZ nas experimentações cênicas durante o processo de criação; **b)** a dramaturgia pessoal de cada um, ou seja, suas histórias de vida transcontextualizadas para o século XIX, em consonância com os temas trabalhados; e **c)** a escolha de um dos eixos temáticos (grito, família ou morte) como determinante de sentido de suas cenas.

^x É um cantor que, quando criança, foi submetido à castração para preservar sua voz aguda e feminina.

Trabalhamos com memórias pessoais de dores e angústias dos atuantes, logo instituímos tanto os exercícios de alongamento e aquecimento como essenciais no início dos encontros, quanto *exercícios de finalização* que nos desconectassem do material trabalhado, com o intuito de resguardarmos nossas integridades físicas e mentais.

Esse cuidado se deu por organizarmos nosso processo criativo de maneira horizontal, pois nossa estrutura de criação se pauta no *processo colaborativo* (Araújo, 2006), no qual cada integrante do coletivo tem suas funções estabelecidas, ao mesmo tempo que podem (e devem) interagir e propor possibilidades de trabalho a alguém que exerça uma função diferente da sua. Por exemplo: se algum atuante se sentir desconfortável, ou tiver conhecimentos que possam ajudar no trabalho do preparador corporal, ele está livre para sugerir alterações e atualizações.

Esta horizontalidade do processo criativo é uma característica recorrente no teatro de grupo e na performance como linguagem artística, porque estes dois modos de produção e criação cênica, geralmente, se pautam em um contexto experimental que abre caminho para a deshierarquização das práticas cênicas, e, conseqüentemente, em propostas criativas oriundas de todos os integrantes do grupo, subvertendo as noções estabelecidas pelo teatro comercial/convencional de estrutura verticalizada e hierárquica, que segundo Renato Cohen (2013, p. 99), ao se valer de uma lógica de produção e criação comercial/capitalista – em algumas produções - não tem “tempo disponível para a pesquisa” de linguagem.

O trabalho com a dramaturgia pessoal dos atuantes em um processo criativo colaborativo, nos auxiliou na problematização da ideia do espaço enquanto recipiente passivo, pois se almejávamos essencialmente falar de nossas personalidades no século XXI, transcontextualizando-as para as cargas históricas do século XIX, o espaço deveria ser explorado não apenas como um local de apresentação, mas principalmente de experiência da obra cênica, o que implica na habitação total do espaço pelos atuantes e pelo público - devido sua carga histórica - e não na adaptação de suas estruturas para que virasse uma sala de espetáculos comercial/convencional.

Percebemos, então, que as estruturas de criação e produção de uma obra cênica, ou seja, as referências estéticas e metodologias de trabalho escolhidas por cada encenador, e/ou coletivo, para organizar e executar seu processo criativo influenciam diretamente na obra final apresentada e nos modos de experiência do público.

QUARTOS: relação entre os atuantes e o público-performer

Pode ser um lugar de descanso, mas, também, de intimidade.

Um aspecto deste ato performativo era a não divisão entre palco e plateia. Ao entrarem no casarão, o público não era colocado na situação de espectador passivo, que assiste a obra de um lugar distante, em um estado de contemplação que leva à catarse. Não existiam assentos e/ou divisão entre o que era “cena” e o que era realidade no desenvolvimento da encenação - pelo menos ao que diz respeito à relação entre o público e os atuantes - tendo em vista que em alguns momentos era a decisão do público de participar da cena que fazia (ou não) com que a ação cênica se desenrolasse.

Essa relação estabelecida fez com que o público também exercesse o papel de performer. Esse compartilhamento de ação que chamamos de *público-performer* se coloca na dimensão de pensarmos as duas funções exercidas pelas pessoas que foram assistir a obra. *Público*, por irem inicialmente com o objetivo de assistir o ato performativo. *Performers*, por serem surpreendidos e confrontados a participar da ação cênica, seja, diretamente interagindo e criando junto aos atuantes, ou pela sua exploração do espaço do casarão que dependia - na maioria das vezes - da ocasionalidade de suas escolhas ao se deparar com as cenas do ato performativo.

Denomino o público como *performers* e os artistas participantes do ato performativo como *atuantes* atribuindo sentido às noções de performance e de teatro que exploramos nesse processo criativo. Logo, a nomenclatura *performers* se refere a ocasionalidade da ação desenvolvida pelo público, que seria uma ação analisada “enquanto performance”, entendendo que “toda ação é uma performance [e] muitos dos eventos que formalmente não seriam pensados como arte são agora assim designados” (Schechner, 2006, p. 39-40). Neste contexto, a nomenclatura *atuante* se refere àqueles que agem no presente, seguindo um roteiro de ações preestabelecido, mas que só se desenvolve (refiro-me ao conteúdo propriamente dito) no momento da ação cênica, borrando as noções entre o teatro e a performance (o que também nos fez chamar esta obra cênica de *ato performativo* e não de *espetáculo*).

Cada um dos sete atuentes escolheu um cômodo da casa como o “coração” de seu trabalho. Assim como o altar principal era o ponto de partida para todo o desenrolar da encenação, os minialtares criados pelos atuentes - com seus tesouros pessoais e as taças com vinho, café ou carne putrefata, retirados do altar principal - eram o coração de suas ações, por serem os locais onde eles desenvolviam boa parte de suas cenas, terem o utilizado como dispositivo de criação na escrita das cartas, e, ainda, onde estabeleciam suas principais relações com o *público-performer*.

Nesse contexto, percebemos que a abertura ao acaso preestabelecida na encenação, potencializou a relação entre os atuentes e o *público-performer*, por proporcionar um compartilhamento de criação que se estabeleceu no momento presente da ação cênica, fazendo com que o processo criativo acontece também no próprio momento da execução do ato performativo, por nesse momento recebermos o público como um novo criador que compartilha conosco o desenvolvimento das cenas.

BANHEIRO: (des)carga espaço-temporal

Onde se excreta e se limpa.

Essa utilização de nossas histórias de vida como base da criação do atuante, se coloca em nosso processo criativo como um trabalho essencialmente memorial, entendendo que onde a memória age a história também está na espreita, pois essa ação nos auxilia a “esclarecer o presente; o passado é atingido a partir do presente” (Le Goff, 2013, p. 14), o que preenche a ação cênica de sentidos e significados, visto 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, 2019, p. 132).

Sedo assim, ao utilizarmos a *dramaturgia pessoal* na encenação do ato performativo exploramos os domínios dos estudos da memória, mais especificamente das

memórias individuais em toda sua dimensão da “paixão, das emoções e dos afetos” (Idem), ao transcontextualizarmos histórias acontecidas no tempo-espaço do presente, para o tempo-espaço ficcional do passado que instituímos nesta encenação ritualística.

Segundo Candau (2019, p. 77), “esse trabalho da memória nunca é puramente individual [...] o sentimento do passado se modifica em função da sociedade”, pois em unidade com Le Goff (2013, p. 13), “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”.

Entendendo tais questões podemos dizer que enquanto artistas que criaram uma obra cênica na linha tênue entre o real e o ficcional, característica das artes performativas, nos colocamos nesse lugar de exploradores e ressignificadores de uma realidade essencialmente inventada. Mas, qual realidade não o é? Visto que “o passado é uma construção e uma reinterpretação constante e tem um futuro que é parte integrante e significativa da história. [...] à relação essencial presente-passado devemos acrescentar o horizonte do futuro”. (Le Goff, 2013, p. 24-25).

Logo, essa (des)carga espaço-temporal produzida por este ato performativo nos coloca à margem não apenas do passado e do presente, mas principalmente do futuro, pois esta é a primeira obra cênica da Trilogia Secular, que abriu caminho para a segunda, o conjunto de performances de rua *1900 – o ranger da liberdade* (Santos Junior, 2020) e todas suas significações e proposições criativas.

QUINTAL: habitar e ser habitado

Lugar dos entulhos e da bagunça.

Em nossa perspectiva de criação o espaço cênico foi utilizado tanto como espaço estético quanto espaço epistemológico, quando exploramos suas diversas significações sejam elas históricas, arquitetônicas e/ou poéticas. Históricas, ao nos valermos de sua temporalidade e espacialidade levando em consideração os acontecimentos que circundam o século XIX. Arquitetônicas, quando exploramos a própria estrutura do casarão, seus cômodos, e principalmente a estética preservada do século XIX como um dispositivo de

criação cênica. E poéticas, ao atribuirmos ao casarão histórias ficcionais, narradas não apenas através do texto/fala, mas principalmente com a sinestesia dos cheiros, sons e imagens, signos que compunham as inúmeras camadas da encenação.

Essa ação nos proporcionou habitar o espaço não como um templo sagrado que deveria continuar intocável, e/ou ser adaptado para o conforto do público, mas como um “quintal” (RangeL, 2006), que é uma extensão da casa onde colocamos os entulhos, as sujeiras, as coisas velhas etc. Pensando o quintal não só como metáfora do caos do processo criativo, mas, nas perspectivas das nossas ações ao nos depararmos com este espaço, agenciando-o, organizando-o, e/ou nos apropriando do caos criador instituído.

Habitar o espaço da casa em sua totalidade com a obra cênica seria então, controlar a necessidade de organizar as ações que habitam esse espaço, e aumentar a vontade de viver o espaço, entendendo-o como fator determinante de criação artística, onde os *(in)cômodos da encenação* se sobressaem como movimentos fundantes do ato criador, pois, segundo Bachelard, (1993, p. 359) “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz. Somente os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos”.

Logo, o princípio da relação entre os atuantes e os *públicos-performers* é justamente o de fazer essa arrumação do espaço da casa no momento da execução do ato performativo, não para mudar o seu sentido ou sua materialidade, mas para lhe atribuir novas camadas, como mãos de tinta que se sobrepõem em meio às farpas de uma cerca de madeira, por exemplo.

Contudo, o espaço habitado pela obra cênica tem os seus sentidos e materialidades preservados, ao mesmo tempo que são ressignificados pelo ato performativo que se insere como um dos acontecimentos que são guardados por suas paredes em um compartilhamento de criação entre atuantes e *público-performers*. O que nos fez habitar a casa ao mesmo tempo que éramos habitados por ela.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Antônio. **O processo colaborativo no Teatro da Vertigem**. Revista Sala Preta, São Paulo, n. 6, ECA/USP, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1988.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2019.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: Teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

KANTOR, Tadeusz. **O teatro da morte**. Tradução: Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: Folhetim, 1988.

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.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à Dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988.

RANGEL, Sonia. **Processos de Criação - Atividade de Fronteira**. São Paulo: TFC, 2006.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: Notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

SANTOS JUNIOR, Paulo. **1900 - O ranger da liberdade: a memória como indutora de performances de rua**. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Pará, 2020.

SANTOS JUNIOR, Paulo; BEZERRA, José. **Performances de Rua: processos criativos entre lugar de fala e lugares de memória**. Curitiba: Revista Científica/FAP, 2020.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** New York & London: Routledge, p. 28-51, 2006.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: perspectiva da experiência**. Tradução: Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

Artigo submetido em 21/08/2020, e aceito em 10/05/2020.