

SANTOS JUNIOR, Paulo César Sousa dos; GOMES, Robson Farias. **Teatro performativo e micropolítica**: quando o corpo range as memórias criam lugares. Belém/PA: Universidade Federal do Pará. UFPA; Mestrando do Programa de Pós-graduação em Artes, ator, performer e diretor, Orientador: José Denis de Oliveira Bezerra; Mestrando do Programa de Pós-graduação em artes, Bailarino e professor de filosofia, Orientadora: Maria dos Remédios.

RESUMO: O presente trabalho analisa o processo de criação das obras cênicas “1800 – o grito da família morta” (2017) e “1900 – o ranger da liberdade” (2019), desenvolvidas com integrantes do Zecas Coletivo de Teatro em Belém-PA. Estas obras serão revisitadas utilizando de três eixos de análise: (I) *Performatividade* em Féral (2015) sobre o teatro performativo e Cohen (2002) sobre a performance como linguagem; (II) *Estudos da memória*, em Nora (1993), quando fala sobre as problemáticas dos lugares e as noções de memória; e (III) a *Micropolítica* na perspectiva de Rolnik (1996;2018). Esse exercício analítico-bibliográfico, também, destaca as artes cênicas performativas como potência para criações de obras cênicas desalienantes.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro performativo. Micropolítica. Memória. Lugares. Processo criativo.

ABSTRACT: The present work analyzes the process of creation of the scenic works “1800 - the cry of the dead family” (2017) and “1900 - the ranger of freedom” (2019), developed with members of the Zecas Collective Theater in Belém-PA . These works will be revisited using three axes of analysis: (I) Performativity in Féral (2015) on performative theater and Cohen (2002) on performance as language; (II) Studies of memory, in Nora (1993), when he talks about the problems of places and the notions of memory; and (III) Micropolitics from Rolnik's perspective (1996; 2018). This analytical-bibliographic exercise, too, highlights the performing arts as a powerhouse for creations of unsalienating scenic works.

KEYWORDS: Performative theater. Micropolitics. Memory. Places. Creative process.

Trajetos de Criação

O presente trabalho discorre sobre duas obras cênicas *1800 – o grito da família morta* e *1900 – o ranger da liberdade*, que foram desenvolvidas, respectivamente, nos anos de 2017 e 2019, com integrantes do *Zecas Coletivo de Teatro*¹ em Belém do Pará.

¹ O Zecas Coletivo de Teatro foi fundado em 2015 por integrantes do projeto de Extensão da Universidade Federal do Pará: Grupo de Teatro Universitário (turno da tarde - 2014) em Belém do Pará. Este coletivo se propõe a criar obras cênicas voltadas a problematizações sociais, militância acerca de grupos subalternizados (Negros, LGBTQI+, Mulheres etc.), com espetáculos teatrais, performances e diversas práticas de ARTEvismo.

É importante ressaltar que neste Coletivo de Teatro temos três planos de criação instituídos. O primeiro refere-se ao processo colaborativo como base de trabalho e produção das obras cênicas. O segundo é o caráter experimental do trabalho desenvolvido, com a necessidade de irmos *além dos limites* (FÉRRAL, 2015) que nos são estabelecidos como viáveis na criação cênica. Já o terceiro refere-se à dimensão social e política de nossas criações, que em sua maioria se colocam no campo das artes engajadas na problematização das relações entre as classes sociais e “os modos de existência” (ROLNIK, 2018, p.118), com ênfase na luta contra: o racismo, as violências e as discriminações de gênero e de sexualidade.

Esses planos de produção e criação do Zecas Coletivo de Teatro se materializam, também, nas obras da *Trilogia Secular*, projeto criado em 2017, sob o nome de *Trilogia moderna*², que visa a criação de obras cênicas que tematizem o passado, o presente e o futuro, através de memórias 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 será traçado tal como fazemos em boa parte dos 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 de Belém), para podermos então chegar ao Teatro (*2000 - o lugar de conexões*, conectará os lugares físicos e virtuais amazônidas e será desenvolvido para a caixa cênica).

Nas pesquisas referentes a criação das obras cênicas da *Trilogia Secular*, enfatizamos não apenas os acontecimentos que envolvem as obras em si, mas, principalmente, os *Dispositivos de Criação*³ desenvolvidos durante o trajeto criativo de cada obra, levando em consideração: (I) o contexto histórico do século

² 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 [e o contemporâneo] é exaltado através do antigo” (LE GOFF, 2013, p. 176).

³ Nos referimos ao *dispositivo pulsional* na perspectiva de Layotard, que segundo Pavis: “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) nos processos de criação de obras cênicas.

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.

Consigo utilizar de um século no título de cada uma das obra da *Trilogia Secular*, por enxergar os três séculos escolhidos, não como um manual a ser reproduzido integralmente, mas, como um grande baú de memórias, possibilidades e pontos de vista, que podem ser escolhidas pelos performers como material indutor de suas obras.

Segundo Féral a Performatividade do teatro se coloca no “valor de risco” (FÉRAL, 2015, p.122) podendo ou não atingir os objetivos almejados pelo artista, pois, essas obras “não são verdadeiras, nem falsas. Elas simplesmente sobrevivem” (FÉRAL, 2015, 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. Nesse sentido a performatividade se instala na linguagem teatral como campo prático, analítico e teórico, pois, 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. 2), 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 faremos os dois exercícios teóricos, pois, analisaremos as obras e descreveremos seus processos de produção.

O Teatro Performativo

Sobre o teatro performativo Josett Féral (2015) 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 (1999) de teatro performativo, pois, as noções de performance e performatividade são seus princípios fundamentais. Nesse sentido, é importante destacar que na perspectivada da autora:

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 o faz dialogar em conjunto, complementarem-se e se contradizerem ao mesmo tempo. (FÉRAL, 2015, p.127)

Nesse contexto 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 os limites e ambivalências entre o teatro e a performance quando analisamos suas especificidades como linguagens cênicas, pois, esse distanciamento da linguagem teatral, não se refere a desvalorização do teatro, mas a necessidade de ampliar as possibilidades, ou como a autora coloca “ir além dos limites” existentes entre os campos teóricos e práticos do teatro.

É importante salientar, também, que a “performatividade” do teatro citada por Féral, entre outras questões, está ligada ao distanciamento do dramático, ou o que Luiz Fernando Ramos (2018) chama de “práticas antiteatrais”, as quais rompem os limites entre o real e o ficcional não realizando “qualquer narrativa encadeada, ou, em síntese, ao dramático como estratégia instrumental para engajar o observador” (RAMOS, 2018, p. 33).

O antiteatralismo não está ligado a deslegitimação do teatro, ou a um juízo de valor entre as linguagens artísticas, pelo contrário, seria a reformulação de suas práticas, com o intuito de pensar ademais do dramático e do encadeamento de uma narrativa textual, para produzirmos obras cênicas que possam reverberar no corpo dos observadores, para além da racionalização, podendo ser consumidas não só através da visão e audição, mas também pelo tato, olfato e\ou paladar.

Esta sinestesia, também, é parte integrante dos atos performativos “1800 - o grito da família morta” e “1900 – o ranger da liberdade”, pois, ao entendermos que a memória “é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções” (NORA, p.9, 1993.) podemos então ativa-la, não só através da fala, mais

em outras camadas da obra cênica, com cheiros, texturas, toques e/ou interações entre performers e observadores.

Ainda sobre as noções de performatividade Patrice Pavis 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 pesquisadores e artistas cênicos que mais tarde se apropriam da noção de performatividade exposta por Langshaw para conceituar suas obras.

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), pois a performatividade torna-se sinônimo de “pôr em prática” ou de “uma situação de enunciação aqui e agora” (idem), pois, como Pavis destaca “o importante é avaliar a cada vez este oximoro que reagrupa teatro e *performance*” (PAVIS, 2017, p.235), tal como, as relações entre a arte e o cotidiano.

Segundo Féral 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” (FÉRAL, 2015, 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” (FÉRAL, 2015, 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.

É importante evidenciar, também, que “nas performances, como nos rituais, muitas vezes interessa mais o *como* do que o *quê*” (COHEN, 2013, p.31) nesse sentido, percebemos que os antagonismos e ambivalências entre o teatro e a *performance* nos colocaram em uma zona de fricção que potencializaria o processo criativo das performances desenvolvidas na presente pesquisa.

As Obras Cênicas

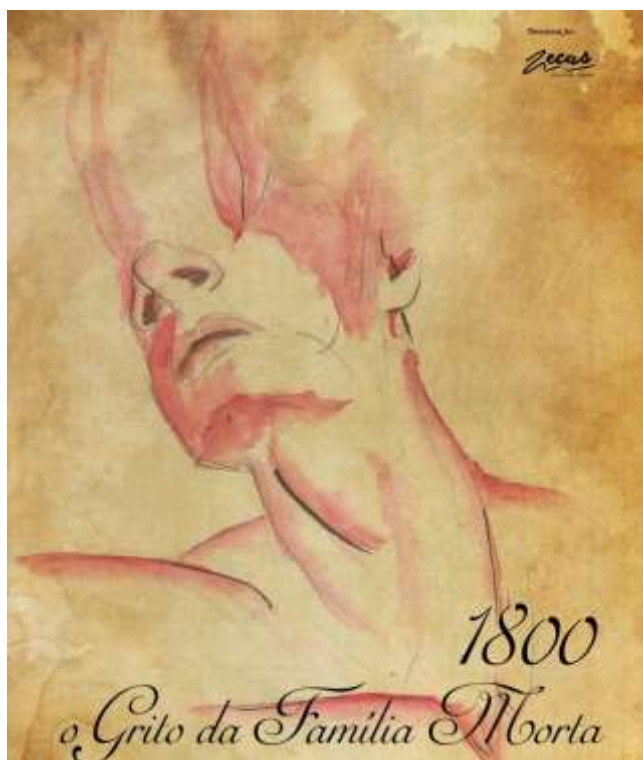
Nos dois processos criativos já executados, *1800 – o grito da família morta* e *1900 – o ranger da liberdade*, exploramos dois espaços de criação diferentes. O primeiro foi a casa, como um espaço de habitação da obra cênica, na pesquisa sobre o Ato performativo *1800 – o grito da família morta*, a qual foi documentada no trabalho de conclusão de curso da licenciatura em teatro apresentado a Universidade Federal Do Pará, sob o título: *1800 – o grito da família morta: A poética pessoal na encenação de um teatro performativo*, orientado pela da Prof. Dr. Ana Karine Jansen de Amorim⁴. 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.

Em *1800 – o grito da família morta* 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 estórias e ações que poderiam ter acontecido no século XIX, ou seja, criamos estórias ficcionais partindo de nossas personalidades. Nesse contexto em *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, porém, em *1900 – o ranger da liberdade* o nosso objetivo é diferente, mas equivalente ao da primeira obra.

⁴ Diretora, atriz e professora da Licenciatura em Teatro e do Curso Técnico em Teatro da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

Sobre esta obra é importante destacar que *1800 – o grito da família morta* é a primeira parte da trilogia e se baseia na relação dos performers com o espaço do Centro Cultural Casa da Zeca, casarão histórico construído nas últimas décadas de do século XIX, onde criamos proposições poéticas representativas da carga histórica de 1800. Neste ato performático o passado é narrado a partir da sinestesia e da reafirmação da ancestralidade na trajetória de cada performer, em um ritual estético e sensorial, destinado aos que gritam por liberdade, aos que acolhem o desconhecido, mesmo que morrendo em sua própria existência.

Imagem 01 – Cartaz do ato performativo “1800 - o grito da família morta”.



Créditos: Wan Aleixo.

Consequente, atualmente, no Mestrado em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, desenvolvo o projeto de pesquisa: *1900 – o ranger da liberdade: A memória como indutora de performances de rua*, sob orientação do Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra⁵. Nesse segundo

⁵ Performer, historiador e professor de teatro na Escola de Teatro e Dança da UFPA e no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, coordena o grupo de pesquisa “PERAU: Memória, história e artes cênicas na Amazônia” e o *Grupo de Trabalho História das artes do espetáculo* da ABRACE.

momento da pesquisa investigo o trabalho desenvolvido na criação de performances de rua a partir de acontecimentos históricos subalternos do século XX.

1900 – o ranger da liberdade compõe a segunda parte da trilogia secular, em que nove corpos-alvos rangem em atrito com nossa sociedade-bala, almejando a liberdade em lugares onde a opressão é um fator dominante. Em *1900 - o ranger da liberdade*, começamos a redescobrir quais os nossos lugares e como transcendê-los. Nas zonas de atrito reexistimos entre a dor e o prazer, a opressão e a insubmissão, o cativo e a informação, rememorando, poeticamente, acontecimentos, personalidades e movimentos subalternos do século XX, em performances que invadem o espaço urbano, a fim de interferir, incomodar, dialogar e ser verbo.

Imagem 02 – Cartaz do ato performativo “1900 – o ranger da liberdade”.



Créditos: Wan Aleixo.

Esta obra cênica tematiza alguns acontecimentos históricos 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 as memórias 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.

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 das memórias trabalhadas 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 das memórias e dos acontecimentos do século XX que fossem pautadas 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 das memórias do século XX.

Partindo desta temática principal conseguimos delimitar as ações que nos interessariam no projeto com o **ranger**, que se instalaria 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 subalternos; 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. Logo, 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 subalternos. 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 oprimidos e opressores no século XX, tal como as microrevoluções

que poderíamos fazer hoje, na contemporaneidade, ao produzirmos obras cênicas que tematizam as opressões do passado, pois o artista não é “um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos” (SALLES, 2011, p. 45), e essa afetação, também, nos faz pensar sobre perspectivas de liberdade para o nosso futuro a partir das mazelas e revoluções do passado.

Nesse contexto enquanto em *1800 – o grito da família morta* nós criamos histórias ficcionais partindo de nossas pessoalidades, ressignificando-as ao aloca-las no contexto do século XIX, em *1900 – o ranger da liberdade* nosso objetivo é o oposto, pois, almejamos partir de nossas pessoalidades 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 personalidade⁶ e ficção⁷, na segunda obra trabalharemos com as dimensões de representatividade e realidade.

Micropolíticas

Ser artista-pesquisador, também, coloca-me como um dos sujeitos destas pesquisas, em razão de estar ativamente, criando, instigando e agenciando os processos criativos aqui descritos a responderem o problema que me faz pesquisar: “Como os lugares onde a obras cênicas acontecem podem ser usados como dispositivos de criação e não apenas como um lugar de apresentação?”. Nessa perspectiva a ação de criar se coloca como ato principal desta pesquisa, pois, está não apenas a alimenta, mas é seu principal meio e fim.

Segundo Cecilia Salles 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” (SALLES, 2011, p. 22), pois, “se o objeto de interesse é o movimento criador, este,

⁶ 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, 1964).

⁷ 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)

necessariamente, inclui o produto entregue ao público”. (SALLES, 2011, p. 23), logo, a partir dessas obras cênicas percebemos que a performance como uma linguagem artística, influência diretamente a produção teatral na contemporaneidade, por ter em sua paleta de práticas e métodos criativos o rompimento do sentido dramaturgico onde “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), transgredindo as noções de narrativa e a lógica interna das obras cênicas. Essa transgressão também se dá pela exploração de outros espaços de apresentação para além da caixa cênica.

Nas duas obras cênicas aqui tematizadas cada um dos 11 atuentes que passaram por este processo de pesquisa e criação, desenvolveram solos teatrais e performances, sobre o contexto temático do século que embasou cada obra, tendo em comum, a necessidade de expor insurgências referentes as suas urgências de fala. Nessa perspectiva o ranger dos corpos também surgem do atrito entre a necessidade de falar e o constante silenciamento de suas vozes. Pois, residimos em corpos subalternizados que constantemente são silenciados, abusados, negligenciados ou findados. Para entendermos esta relação em proporções micropolíticas, exponho que para Suely Rolnik:

A esfera micropolítica das formações do inconsciente no campo social que definem os modos de existência e às quais correspondem uma certa política dominante de subjetivação e sua respectiva política de desejo (lembrando que tais micropolíticas constituem a base existencial de todo e qualquer regime sociopolítico-econômico-cultural). (ROLNIK, 2018, p.118)

Sendo assim a micropolítica é um fator importante a ser discutido na análise de nossas obras artísticas, pois, a “própria essência do lucro capitalista” (ROLNIK; GUATARRI,1996, p.16), “não se reduz ao campo da mais-valia econômica: ela está também na tomada de poder da subjetividade” (idem), o que faz com que exista o alienamento de uma parcela da população tanto politicamente quanto esteticamente aos produtos artísticos do sistema de poder, pois:

a problemática micropolítica não se situa no nível da representação, mas no nível da produção de subjetividade. Ela se refere aos modos de expressão que passam não só pela linguagem, mas também por níveis semióticos heterogêneos. Então, não se trata de elaborar uma espécie de referente geral Interestrutural, uma estrutura geral de significantes do inconsciente a qual se reduziriam todos os níveis estruturais específicos. Trata-se, sim, de fazer exatamente a operação inversa, que, apesar dos sistemas de equivalência e de tradutibilidade estruturais, vai incidir nos pontos de

singularidade, em processos de singularização que são as próprias raízes produtoras da subjetividade em sua pluralidade. (ROLNIK; GUATTARI, 1996, p.28)

Segundo Suely Rolnik (2015), 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 as 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 por um ideal de consumo e conservadorismo retrógrados em um inconsciente coletivo “colonial-capitalístico” (ROLNIK, 2015, p. 13). Nos propondo uma descafetinação do inconsciente a partir de ações micropolíticas que se instalariam nos modos de existência e na subjetivação da realidade. Logo, as artes seriam uma das áreas do conhecimento que possibilitariam o desenvolvimento desses dispositivos que auxiliariam na descafetinação do inconsciente com a possibilidade de produzir obras artísticas desalienantes.

Sendo assim é importante destacar 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) sendo inseridas planejadamente em espaços alternativos como, por exemplo, na rua, a ação performativa se instaura como uma intervenção que estabelece intrinsecamente um diálogo entre o performer e o ambiente da cidade, contendo em sua realização um teor micropolítico por ser uma ato de subversão da artes cênicas como um produto a ser comprado, democratizando o acesso a obra de arte que habita um ambiente de esfera pública e comum à todos; por reestabelecer a ordem das ações cotidianas dentro de suas significações; por questionar poeticamente, costumes, ações, ou a falta de ações dos indivíduos sociais; e por almejar a transformação da realidade a partir da criação de novos mundos possíveis em sua realização.

Contudo, percebendo esta problemática, discutir sobre a esfera micropolítica da produção artística nos ajuda a encontrar caminhos para desenvolvermos “ferramentas apropriadas ao trabalho implicado na descolonização do inconsciente – matriz da resistência micropolítica” (ROLNIK, 2018, p. 123). Logo, entendemos os dispositivos de criação cênica de cada uma das duas obras cênicas como o cerne de uma produção artística desalienante.

Referências

- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FÉRAL, Josette. **Pour une théorie des ensembles flous**. Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales Au Canada, 16, 1995.
- JUNG, Carl. **O homem e seus símbolos**. 6. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1964.
- LE GOFF, Jaques. **História e memória**. São Paulo: UNICAMP, 2013.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro-pós dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- NORA, Pierre. **Entre a memória e a história: a problemática dos lugares**. São Paulo: Projeto história, n.10. 1993.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário do teatro**. São Paulo: Editora perspectiva, 1996.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- RAMOS, Luiz Fernando. **Mimesis performativa: a margem de invenção possível**. São Paulo: Annablume, 2015.
- ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não descafetinada**. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- ROLNIK, Suely; GUATTARI, Felix. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- SALES, Cecilia. **Gesto inacabado**. São Paulo: Intermeios, 2011.