

## PERFORMANCES DE RUA: PROCESSOS CRIATIVOS ENTRE LUGAR DE FALA E LUGARES DE MEMÓRIA

Paulo César Sousa dos Santos Junior<sup>1</sup>  
José Denis de Oliveira Bezerra<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente artigo tem por finalidade apresentar uma reflexão sobre os processos de criação em arte - performances de rua - a partir da experiência com o trabalho intitulado “1900 - o ranger da liberdade”, desenvolvido no ano de 2019, em Belém do Pará. As performances artísticas em questão são abordadas a partir das relações entre os performers e os transeuntes/espectadores em três campos de análise: transeuntes-público, público-transeuntes e transeuntes-performers, embasados em Carreira (2009; 2011; 2012) quando fala das artes cênicas na rua, e Tuan (2013) sobre a noção de experienciar os espaços e os lugares; as perspectivas sociais que perpassam pelo processo criativo em Ribeiro (2019) e Rolnik (2018); trocas teóricas com os estudos da performance em Schechner (2006), Cohen (2013), Cypriano (2015) e Pavis (2017); e reflexão sobre conceitos dos estudos da memória e da história social/cultural, no encontro epistemológico com Nora (1993), Assmann (2011), Candau (2019) e Le Goff (2013). Dessa maneira, procura-se mostrar as potencialidades criativas existentes na produção de trabalhos artísticos, no debate sobre lugares de memória efêmeros nos quais a realização das performances de rua instituíra-se nos espaços da cidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Performances; Memória cultural; Belém do Pará; Transeuntes.

## STREET PERFORMANCES: CREATIVE PROCESSES BETWEEN PLACES OF SPEECH AND PLACES OF MEMORY

**ABSTRACT:** This article aims to present a reflection on the processes of creation in art – street performances – starting from the experience with the work entitled “1900 – O ranger da Liberdade” (1900 – The groan of freedom), developed in 2019, in Belém do Pará. We approach the artistic performances in question as from the relationship between performers and pedestrians/spectators in three fields of analysis: pedestrians/spectators, spectators/pedestrians, and pedestrians/performers, based on Carreira (2009; 2011; 2012) when talking about the street performance, and Tuan (2013) on the notion of experiencing spaces and places. As well as the social perspectives that permeate the creative process in Ribeiro (2019) and Rolnik (2018), the theoretical exchanges among the performance studies in Schechner (2006), Cohen (2013), Cypriano (2015), and Pavis (2017) are considered. The reflection on concepts from the studies of memory and social/cultural history in the epistemological encounter between Nora (1993), Assmann (2011), Candau (2019), and Le Goff (2013), also support this issue. Thus, we try to show the creative potentials existing in the production of artistic works in the debate about ephemeral places of memory, in which the act of street performances established itself in the city spaces.

**KEYWORDS:** Performances; Cultural memory; Belém do Pará; Pedestrians.

1 Ator, performer, diretor e produtor. Mestrando em Artes (UFPA); Licenciado em Teatro (UFPA). Integrante do Zecas Coletivo de Teatro e do Grupo de Pesquisa Perau Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq. Sócio estudante da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas - ABRACE. Bolsista Capes (2019-2020) E-mail: paulocesarjrr@gmail.com

2 Performer, ator e diretor teatral. Professor do Programa de Pós-graduação em Artes e da Escola de Teatro e Dança do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. Coordenador do GT História das Artes do Espetáculo da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas - ABRACE. Líder do Grupo de Pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq. E-mail: denisletras@yahoo.com.br

## INTRODUÇÃO

Este artigo traz para o debate uma experiência artística fundamentada na relação entre produções performáticas em contextos de espaços de rua. Ele parte do conjunto de performances de rua, intitulado “1900 – o ranger da liberdade”<sup>3</sup>, desenvolvido em 2019, com integrantes do Zecas Coletivo de Teatro<sup>4</sup> em Belém do Pará. Esse processo criativo suscitou a reflexão sobre os significados produzidos das relações estabelecidas entre os performers e os transeuntes, durante a realização das performances nas ruas da região metropolitana da capital paraense.

O presente estudo integra a pesquisa de mestrado, em desenvolvimento no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, escrita sob o título “1900 – o ranger da liberdade: a memória como indutora de performances de rua”<sup>5</sup>; e às atividades de investigação sobre processos criativos em artes cênicas do Grupo de pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia/CNPq, na linha pesquisa “Memória e Performatividades”<sup>6</sup>, a partir do encontro teórico-metodológico com os estudos das memória e da história cultural e social.

Neste artigo evidenciamos as bases históricas (LE GOFF, 2013) em comum que inspiraram cada trabalho artístico desenvolvido no contexto temático escolhido para o conjunto de performances, pois, mesmo que cada um dos oito performers participantes tenham realizado performances individuais, embasados em acontecimentos históricos diferentes, houve uma contextualização que as fizeram conversar entre si.

Outra questão importante deste processo criativo foi a utilização do conceito de ‘lugar de fala’ (RIBEIRO, 2019) como dispositivo de criação, e como uma maneira de horizontalizar o processo criativo, entendendo as especificidades da linguagem da performance e as necessidades de debater as urgências de fala de cada performer em perspectivas sociais.

Contextualizaremos, também, em nosso debate, alguns dos princípios da presente pesquisa relacionados a realização das performances de rua que ocuparam os espaços urbanos da região metropolitana de Belém-PA, enfatizando as relações entre os performers e os transeuntes, e os modos de convite à participação em três campos de análise: transeuntes-público, público-transeuntes, e transeuntes-performers.

3 Vídeo das performances de rua do conjunto “1900 - o ranger da liberdade” (2019). Disponível em: <https://youtu.be/ugltROam7Ss>

4 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.

5 Trabalho realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

6 Grupo de Pesquisa vinculado ao Programa de Pós-graduação em Artes e à Escola de Teatro e Dança do Instituto de Ciências da Arte da UFPA.

Não descrevemos o acontecimento de cada uma das oito performances desenvolvidas, mas, teorizamos sobre os pontos em comum que circundam estas obras cênicas, entendendo-as como “lugares de memória”<sup>7</sup> (NORA, 1993) efêmeros, que se estabelecem como mais um dos acontecimentos que constituem o “ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade”<sup>8</sup> (CARREIRA, 2009).

Logo, ao relatarmos os acontecimentos de nosso processo criativo de maneira prático-teórica, no estabelecimento de relações entre as ações realizadas durante o ato criador, com os pensamentos expostos pelos autores estudados, realizamos uma experiência de criação em artes performativas que envolve a reflexão sobre as especificidades da experimentação com performances de rua realizadas, que se instalam na ‘transdisciplinaridade’ com os estudos da memória e da história proposta por nossa pesquisa.

## CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-POÉTICA

“1900 – o ranger da liberdade” é a segunda obra cênica da “Trilogia Secular”, projeto criado em 2017, que visa o desenvolvimento de obras cênicas sobre o passado, o presente e o futuro, através da tematização de acontecimentos históricos do século XIX e XX, e as aspirações ou “previsões” para o restante do século XXI. Nas pesquisas referentes à criação das obras cênicas desta Trilogia, enfatizamos não apenas os acontecimentos que envolvem as obras em si, mas, principalmente, os dispositivos de criação<sup>9</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.

O século XX, sintetizado no ano de transição “1900” como uma escolha poética, é 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. Conseguimos trazer um século<sup>10</sup> como temática 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

---

7 Nosso processo de pesquisa utilizou o conceito de lugares de memória de Nora (1993), o qual afirma que: “os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais” (NORA, 1993, p. 21).

8 Para Carreira (2009, p. 02) “O ambiente urbano constitui lugares cujas regras de funcionamento, usos e modos operacionais diversos, geram imagens e um potencial dramático próprio. Portanto, a silhueta da cidade pode ser compreendida como uma estrutura dramática que propõe ao teatro sempre uma relação de fruição do ambiente como significante fundamental do acontecimento cênico”.

9 Nos referimos aos dispositivos pulsionais que “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).

10 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.

e pontos de vista, que podem ser escolhidas, ou não, pelos performers que trabalharam neste processo criativo, como material indutor de suas obras.

Ranger e liberdade seriam utilizadas como palavras-chave para a escolha dos acontecimentos do século XX que fossem pautadas em atos de opressão de classes e indivíduos subalternizados, e, ainda, na necessidade de transgredi-las. Nessa perspectiva, “1900 – o ranger da liberdade”, mais do que o nome do conjunto de performances, 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 criativo 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. Além disso, a escolha de acontecimentos históricos que se instalavam entre conflitos de classes sociais, entre indivíduos com pensamentos opostos, 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 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 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 (BOAL, 2009) 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 à 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.

## O LUGAR DE FALA COMO DISPOSITIVO DE CRIAÇÃO

Um dos nossos objetivos neste processo criativo foi de escolhermos histórias reais e representativas do século XX, levando em consideração os traços identitários de cada performer em perspectivas sociais como base do nosso trabalho. Começamos a pensar o “lugar de fala”, conceituado por Djamila Ribeiro (2019), como estrutura fundante do processo de escolha dos acontecimentos históricos do século XX, levando em consideração que:

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 as maneiras de aplicação do conceito de “lugar de fala” no debate social, contextualizando, historicamente, como os indivíduos subalternizados, principalmente as mulheres negras, foram silenciados por métodos de escrita e de fala que não contemplavam suas realidades sociais, pois “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 vislumbrar 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 lócus 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 cada vez mais trabalhos artísticos e acadêmicos tematizem questões referentes a problematizações sociais, não com o intuito de se apropriar da fala de indivíduos subalternizados, mas de potencializar as possibilidades de discussões, epistemologias e obras artísticas antirracistas, antimachistas, antifascistas e antiLGBTQI+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). Nessa conjuntura, 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 desalienantes, 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 nos é importante, porque 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, tais como os LGBTQI+, por exemplo, e, igualmente na produção discursiva, e artística, de pessoas brancas. É necessário que além de estudar sobre questões referentes aos outros, também nos racializemos, entendendo nossos lugares de privilégio e a autoridade discursiva que este lugar nos atribui, e, ainda, pensarmos em dispositivos que possibilitem o protagonismo (no presente) de pessoas marginalizadas no decorrer da história.

Podemos dizer, então, que no conjunto de performances “1900 – o ranger da liberdade” nos colocamos a abordar diversas temáticas, pela necessidade de fala de cada performer, visto 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, mas que proporcionássemos a cada um a liberdade de criação de suas performances, 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. Portanto, foram atos criativos que partiram da história, da memória coletiva sobre o tema abordado, em diálogo com as memórias individuais produzidas pelo próprio ato performativo.

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, que chamamos de laboratório de trabalho. Logo, mesmo que cada performer tenha experienciado a rua, individualmente, tivemos proposições e concepções coletivas sobre cada trabalho.

Então, entendemos que, assim como a representatividade e o protagonismo são fatores importantes socialmente, a discursão sobre questões que englobam as vivências de indivíduos, historicamente subalternizados, não devem se fechar em seu próprio lócus social. Portanto, o que propomos ao trabalhar a partir do “lugar de fala” de cada performer, aliado às noções de representatividade como dispositivo de criação, é desenvolvermos 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 solucionar, em nosso processo criativo, no campo da arte, o “desafio [de] desenvolver ferramentas apropriadas ao trabalho implicado na descolonização do inconsciente – matriz da resistência micropolítica” (ROLNIK, 2018, p. 123).

A partir dessa descrição sobre nossa metodologia de trabalho, tendo como base as discussões sobre “o lugar de fala”, fundamentados, também, nas discussões sobre memória social, memória cultural (ASSMANN, 2011), dialogamos, ainda, sobre conceitos do campo dos estudos da performance. Isso porque as artes cênicas, na contemporaneidade, cada vez mais se valem de conceitos e materiais de diversas áreas do conhecimento, com o intuito de hibridizar as obras cênicas produzidas, seja na tematização de assuntos diversos, misturando linguagens artísticas em uma única obra, seja na realização de experimentações cênicas que visem a pesquisa de linguagem, como no caso de “1900 – o ranger da liberdade”, em que a performance como linguagem artística e as artes de rua foram as escolhas feitas. 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).

Nesse contexto, nos questionamos como deveríamos 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” (COHEN, 2013, 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. Nesse sentido, ainda, segundo Cohen (2013, p. 101), a colaboração em uma performance se estabelece de maneira horizontal, enquanto em algumas práticas do teatro comercial/tradicional “a organização é vertical, com atores que seguem rigidamente a orientação do encenador-diretor em um processo de produção hierárquico. Nesse processo “não há tempo disponível para a pesquisa” (COHEN, 2013, p. 99) de linguagem, diferentemente de espetáculos experimentais e/ou performances.

O que diferencia este processo horizontal do vertical é que, no primeiro, tudo gira em torno das necessidades e das criações do performer, nesse caso, é o próprio performer que solicitará estas colaborações, de acordo com seus objetivos na performance; enquanto, no segundo, a solicitação destes serviços seriam embasados principalmente na decupagem prévia da dramaturgia, e/ou nos desejos do diretor-encenador.

Portanto, desenvolvemos esse processo criativo nos embasando em três pilares: o ‘desenvolvimento das habilidades’, que os performers necessitariam para a realização das performances de rua; 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. O que 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, porque 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” (COHEN, 2013, p. 103), que pode ser alcançada através da autonomia criativa dos performers.

## A RELAÇÃO ENTRE OS PERFORMERS E OS TRANSEUNTES

No processo criativo em questão, pensamos sobre os transeuntes antes mesmo de experienciar a rua, por conta das inquietações que as pesquisas corporais, treinamentos e estudos teóricos nos trouxeram. Mas, da mesma forma, quando experienciamos o espaço público, percebemos que nossas proposições iniciais estavam alinhadas com as noções reais da realização das performances de rua.

Segundo Salles (2011, p. 54), “o artista não cumpre sozinho o ato de criação. O próprio processo carrega o futuro diálogo entre o artista e o receptor”. Logo, fizemos suposições sobre a existência de três tipos de transeuntes, a partir da relação destes com a performance, as quais, se cumpriram em suas realizações. Isso nos fez perceber as potências de estarmos atentos a questões do “trajeto criativo” (Rangel, 2015) de cada artista como ações fundantes do ato teórico-analítico.

A imagem a seguir (figura 1) retrata um momento da performance embasada na condição das pessoas em situação de rua no século XX, tendo como acontecimento histórico a “Chacina da Candelária”, ocorrida em 23 de junho de 1993, no Rio de Janeiro. Partindo do princípio temático da “liberdade”, no presente processo criativo, o performer distribuiu flores de origami e dialogou com os transeuntes, se colocando como uma pessoa em situação de rua. Seu intuito era tornar o invisível visível, borrando as noções de realidade e ficção no acontecimento cênico.

Figura 1 – Aj Takashi dialogando com dois transeuntes no momento da realização da performance *Andarilho invisível*



Fonte: Fotografia de Allyster Fagundes, na Avenida Presidente Vargas em Belém-PA, no dia 05 de julho de 2019.



Carreira (2009, p. 05) 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”, 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, uma vez que “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).

Referimo-nos ao público como “transeuntes”, no plural, por entendermos que em nosso processo criativo levamos em consideração três possibilidades de experiência/apreciação das performances de rua: transeunte-público, público-transeunte e transeunte-performer, embasados em Sônia Rangel (2015, p. 76), que evidencia que “o público “olha”, mas também “é olhado” pelas obras através dos participantes nas ações”. Logo, podemos dizer que a camada estética da performance de rua é construída tanto no momento da realização da performance, quanto na relação que se estabelece entre os transeuntes e os performers iniciais.

Nesse contexto, a imagem (figura 2) registra o trabalho artístico que um dos performers realizou a partir da pesquisa sobre a vida de Carlos Marighella (1911 - 1969), político, escritor e guerrilheiro, que foi morto pelos militares da ditadura militar brasileira (1964 - 1985), tendo como indutor o poema “Liberdade”, escrito no ano de 1939. O performer decidiu que iria para a rua *Poemar à liberdade*, tal como Marighella. Sua ação era engatinhar pelas ruas da cidade, com fios elétricos em seu corpo que prendiam cartas com o carimbo de “Censurado”, que continham em seu interior poesias escritas por Marighella, as quais, eram distribuídas aos transeuntes.

**Figura 2 – Miller Alcântara entregando uma carta para um motociclista durante a performance *Poemar à liberdade***



Fonte: fotografia de Allyster Fagundes, na Avenida Almirante Barroso em Belém-PA, no dia 19 de junho de 2019.

Precisamos, então, entender o corpo como o material principal do performer, o qual, tal como as vestimentas e os objetos utilizados, precisaria alcançar um ‘nível de presença’ que chegasse próximo do seu objetivo inicial com a performance, porque a partir dessa corporificação do objetivo (no nosso caso o acontecimento histórico que cada performer tematizou em seu trabalho), o performer poderia, por exemplo, estabelecer várias camadas estéticas 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.

Segundo Cypriano (2015, p. 16): “o performer deve estar pronto para usar o que lhe é oferecido”. Completando este pensamento, a ‘camada dos olhares’, que se refere à relação entre os performers e os transeuntes, não estaria apenas no domínio da semiótica, mas, também, no estabelecimento de um ambiente favorável para a realização da performance. Este ambiente favorável é tanto consciente, como inconsciente, dado que, no processo criativo de uma performance de rua o performer se concentra não na criação de um personagem específico, mas, em um desenvolvimento de habilidades e na corporificação da temática trabalhada, as quais aparecem no momento do acontecimento da performance como multicamadas da ação cênica.

**Figura 3 – Vitor Nunes iniciando sua performance *Corpórea Submissa***



Fonte: fotografia de Paulo César Jr., na Praça dos Estivadores em Belém-PA, no dia 28 de junho de 2019.

A figura acima (figura 3) é um registro de uma performance criada a partir de acontecimentos históricos referentes à terceira onda do movimento LGBTQI+, ao início da epidemia do HIV - Aids, e reflexões sobre o “corpo produto” do mercado da prostituição. O intuito era falar sobre as corpóreas submissas ao descaso e a estigmatização social. A ação era caminhar pelas vilelas do bairro do Reduto em Belém - PA, local conhecido pelos inúmeros bordeis e pontos de prostituição, com uma composição estética submissa, afeminada e insurgente que sintetizou a carga destas temáticas em uma ação simbólica.

Adentrando nos três campos de análise que estabelecemos durante a pesquisa, *transeunte-público*, *público-transeunte* e *transeunte-performer*, para conceituar a relação entre os performers e os transeuntes, que se referem à esfera da contextualização da ação realizada pelo transeunte ao se deparar com a performance, partindo de uma análise das ações desenvolvidas na rua no presente conjunto de performances, evidenciamos que no caso do ‘transeunte-público’, ao andar, ao mesmo tempo em que assiste a performance, ele não interrompe o seu objetivo de chegar ao trabalho, ou em casa, mas estabelece uma relação de observação a distância, por não colocar a obra como algo mais importante de ser experienciada do que a necessidade ou desejo de chegar ao 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.

Nesse sentido, partindo do olhar sobre o nosso processo criativo, entendemos que o que chamamos de ‘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 experiência ou fruição da obra artística, seguindo seu caminho sem deixar que a performance se torne um acontecimento espetacular, ou seja, um acontecimento que deva ser assistido ou apreciado como único ou relevante. Logo, na realização de nossas performances esta perspectiva de público foi recorrente nos acontecimentos mais íntimos e diretos, que atingiam uma ou duas pessoas por vez, que se baseavam no diálogo/conversa descompromissada com o transeunte como foco da ação cênica.

Nesse contexto, a imagem abaixo (figura 4) retrata a performance que tematizou a hospitalização do parto no século XX e a violência obstétrica sofrida por algumas mulheres. Ela foi desenvolvida na calçada da Santa Casa de Misericórdia do Pará, estabelecendo relações entre o acontecimento histórico tematizado e o lugar da rua em que a performance aconteceu. A ação da performer foi de manipular o conteúdo dos dois potes de barro, estabelecendo signos entre a gestação, abortamentos e o parto, em uma construção estética e psicofísica sobre o ser mulher, e os estigmas referentes a sua existência.

Figura 4 – Dayane Ferreira realizando sua performance *Ela é antes o que não é. Porta do mundo.*



Fonte: fotografia de Paulo César Jr., na calçada da Santa Casa de Misericórdia em Belém-PA, no dia 23 de julho de 2019.

Já o ‘público-transeunte’ se aloca em uma relação diferente com a performance de rua, por interromper o seu caminho e o objetivo de 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 ainda não tenha sido finalizada, 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, uma vez que este experiencia a performance não apenas como um dos múltiplos acontecimentos da rua, mas, como um acontecimento singular. Logo, o ‘público-transeunte’ subverte, mesmo que momentaneamente, a funcionalidade convencional da rua como espaço de passagem, trânsito, e fluxo constante, para observar a obra artística, porque em sua essência não está a interação com a performance, mas a observação. Contudo, ele tem uma relação multifacetada com a performance, pois a vivência de distintos lugares em um único acontecimento.

No conjunto de performances “1900 – o ranger da liberdade” essa relação aconteceu, principalmente, com as performances que, em algum momento do trajeto dos performers, tinham um momento de apresentação, leitura de texto, dança, execução de partituras físicas e/ou ações que se colocassem em um caráter mais espetacular (no sentido de apresentar algo) do que experiencial (no sentido de vivenciar o momento presente cotidiano). Como na performance (figura 5) que tematizou a vida e a obra da escritora Carolina de Jesus (1914 - 1977), partindo de três pilares de criação: a escrita, o lixo de onde Carolina tirou seu sustento por anos, e o pensamento sobre a escritora como um “acontecimento” no sentido performativo, ou seja, singular, potente e que dificilmente se repetirá da mesma maneira. A ação da performer foi de catar o lixo e criar um “altar” em homenagem à Carolina, em meio ao trânsito da cidade, compondo uma exposição efêmera da temática trabalhada.

**Figura 5 – Brenda Lima durante a realização de sua performance *Acontecimento Carolina*.**



Fonte: fotografia de Paulo César Jr., em uma zona de depósito de lixo irregular no bairro do Telégrafo em Belém-PA, no dia 16 de junho de 2019.

Por fim, apresentamos os ‘transeuntes-performers’, que podemos alocar no campo de ações analisadas “enquanto performance”, porque, “toda ação é uma performance” (SCHECHNER, 2006, p. 39). Nesse sentido, “muitos dos eventos que formalmente não seriam pensados como arte são agora assim designados” (Idem, p. 40). Supomos, então, 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, pois este transeunte não apenas ajuda no estabelecimento de um ambiente favorável, ao parar para olhar e/ou interagir, mas abandona 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 experientiação e a participação na obra cênica, tendo em vista que ele 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. Portanto, os ‘transeuntes-performers’ experenciam as multicamadas do ato performativo, colocando-se a interagir com a obra, esperando que o performer inicial finalize suas ações antes de voltar ao seu papel de transeunte.

**Figura 6 – Assucena Pereira na construção compartilhada da performance *Palhaceando entre vidas de palhaças pretas com uma transeunte.***



Fonte: fotografia de Wan Aleixo, na Praça 02 de Junho em Ananindeua-PA, no dia 10 de junho de 2019.

A Figura 6 retrata a performance criada a partir da história e da obra de Maria Eliza Alves dos Reis (1909 - 2007), que na década de 1940 iniciou seu trabalho como o palhaço Xamego, sendo a primeira mulher negra a ser palhaço no Brasil. É importante ressaltar que Eliza era palhaço e não “palhaça”, pois ainda não tinham registros de mulheres dedicadas à apalhaçaria na época. A ação da performer, que também é palhaça, foi de “palhacear” entre as histórias de Xamego e de Assucar Mascavo, sua palhaça, diante de uma transeunte que topou construir a performance junto a ela.

As performances que tiveram mais ocorrências de ‘transeunte-performer’ foram as que basearam suas ações na noção de apresentar algo, ou invadir algum espaço público-urbano, subvertendo o senso comum sobre a utilização do lugar. Elas tinham um caráter de construção compartilhada com o público, ou seja, possuía como eixo principal da ação o trabalho com o acaso, e um diálogo intenso com o transeunte como estrutura principal do acontecimento, como pode ser percebido na performance de Tais Sawaki (figura 7). Este trabalho artístico tematizou a imigração japonesa para o Brasil, após a Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945), com foco na relação entre o navegar nos mares e nos rios amazônicos, tendo como ponto de partida a ancestralidade das mulheres da família da performer. Seu intuito era compor uma “árvore ginecológica” a partir das memórias das mulheres com quem interagiu no Porto do Arapari, em Belém do Pará, tendo em vista os caminhos que elas fazem pelos rios amazônicos.

**Figura 7 – Tais Sawaki na construção compartilhada da sua performance *Onde esse rio te leva?* com uma mulher que aguardava seu barco.**



Fonte: fotografia de Paulo César Jr., no Porto do Arapari em Belém-PA, no dia 17 de julho de 2019.

As três perspectivas sobre a relação entre os performers e os transeuntes, no momento do acontecimento performativo, ocorrem tendo em vista “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). Segundo o geógrafo humanista Yi-Fu Tuan (2013, p. 18), “experienciar 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. Nessa perspectiva, planejamos, não o que iríamos fazer na rua, mas os materiais que poderiam potencializar nosso experimento, porque no dia do acontecimento de cada performance, o objetivo seria que nos “aventurássemos” (TUAN, 2013) nas ruas, explorando os “múltiplos segmentos, dos seus usos diversos e sobrepostos” (CARREIRA, 2009, p. 02).

Por exemplo, a performance de Lorena Bianco (figura 8) explorou o tema da patologização da condição existencial de pessoas LGBTQIA+ no início do século XX, as quais, eram internadas em hospitais psiquiátricos, e, algumas vezes, submetidas à cirurgia de lobotomia. Essa intervenção cirúrgica no cérebro foi o ponto principal do trabalho da performer. Sendo uma mulher trans, ela decidiu se colocar vestida com peças neutras, que lembravam um manequim, em frente à um shopping de Belém - PA, tendo ao seu lado uma arara com roupas masculinas e femininas, e uma placa com os dizeres: “Me arrume da forma como você acha que devo ser”. Assim, os transeuntes fariam uma lobotomia estética na performer.

Figura 8 – Lorena Bianco realizando sua performance *Aberração: Uma Lobotomização*.



Fonte: fotografia de Paulo César Jr., na Avenida Doca de Sousa Franco em Belém-PA, no dia 26 de junho de 2019.

Se experimentar é um ato “ilusório e incerto”, que se pauta na necessidade de “vencer perigos” (TUAN, 2013, p. 18), ao almejarmos realizar performances de rua precisávamos entender o espaço urbano não como um local onde faríamos uma apresentação, mas como um ambiente de experiência utilizado em sua totalidade. Segundo Carreira (2012, p. 10), “pensar ambientalmente é estar atento aos pulsos da vida cotidiana”, pois são estes “pulsos da vida cotidiana”, 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, uma vez 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 que possuem multicamadas de significados, pois 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).

Essa rede de contatos influencia não somente no trânsito e no fluxo da cidade, mas na própria execução da performance, quando esta se propõe tanto a interromper, quanto a seguir o fluxo natural dos acontecimentos da cidade, visto que “não podemos considerá-la um cenário” (CARREIRA, 2011, p. 14). Pois, para conseguirmos fazer performances de rua, é preciso que tenhamos a cidade como um dispositivo de criação, que potencialize nossas ações.



## CONSIDERAÇÕES “FINAIS” - OS LUGARES DE MEMÓRIA EFÊMEROS

Essa interface entre performance, artes de rua, história e memória se coloca como um meio e um fim interessante neste processo criativo, pois enquanto a história é vista como um “baú de acontecimentos”, a memória é colocada como o próprio ato de “fazer performance”, e, também, de teorizarmos sobre ela em pesquisas acadêmicas.

Sobre as diferenciações entre memória e história, Aleida 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’”. Portanto, no processo criativo das performances do presente trabalho, a história seria um referencial de pesquisa que nos possibilitaria a exploração dos acontecimentos e de 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. Enquanto isso, a “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” (NORA, 1993, p. 09), pensamento que se assemelha a diferenciação feita por Joel Candau (2019), o qual salienta 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).

Partindo destas explanações, relacionando-as ao nosso processo criativo, 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, em detrimento dos desejos de 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, apresentando-se menos como uma verdade única, 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, dado 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).

Nesse sentido, as performances de rua produzidas no conjunto “1900 – o ranger da liberdade” se colocam como lugares de reflexão e fricção entre o presente e a historicidade dos fatos, ou seja, com a história construída sobre os corpos e as culturas às quais os trabalhos artísticos se conectaram. As performances funcionaram como um lugar de ressignificar o passado, os personagens e as situações dos quais os performers partiram para suas criações. Vale salientar que os discursos e os movimentos contemporâneos, que questionam a histórica oficial dos fatos, construída com bases em pensamentos eurocêntricos, sexistas, racistas, não negam a funcionalidade e a necessidade da história. Pelo contrário, questiona-se e luta-se pela urgência da reescrita e ressignificação das narrativas edificantes que pertencem a toda sociedade.

Nesse contexto, trabalhar com performances a partir da história (século XX), como base da criação, torna-se um movimento por entender que os silenciamentos e opressões a indivíduos subalternizados são executados não apenas em um viés ideológico ou social, mas, principalmente na construção de uma história embasada em perspectivas coloniais e dominadoras, que deslegitimam existências que se diferenciam do padrão estabelecido pelos sujeitos, historicamente, detentores do poder. No caso do trabalho artístico em questão, tomamos como base esse posicionamento, como forma de olhar para o passado e proporcionar releituras ou criações que pudessem dialogar com a temporalidade do tempo presente, como os artistas se observam diacrônica e sincronicamente nas construções discursivas de si e dos personagens históricos ou dos fatos dos quais partiram para criar suas performances.

Assim, para pensarmos nossas obras artísticas, levando em consideração a necessidade de decolonização e desalienação tanto dos transeuntes que tiveram contato com as obras, quanto para nós como artistas, que produzem e criam, não seria necessário que entendamos, também, como chegamos até esta realidade segregada que vivemos no presente? E, ainda, como artistas e pesquisadores, não seria importante que cada vez mais potencializássemos em nossas obras cênicas, vozes que, cotidianamente, são silenciadas, utilizando de nossos privilégios sociais e epistêmicos para auxiliar na tomada de protagonismo de indivíduos subalternizados histórico e socialmente?

Estas duas questões ressoaram em nossas discussões durante todo o processo criativo, o que reverberou em cada obra realizada nesse conjunto de performances, em razão de entendermos que uma das lutas que podemos travar, dentro de nossos lugares de fala, como artistas, seria a de desconstruir as noções capitalistas que se impregnam em nossas produções artísticas, nos empoderando das narrativas históricas e do compartilhamento memorial como os principais dispositivos de nosso trabalho, entendendo 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).

Logo, 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). No caso do processo criativo tematizado, existe o acontecimento histórico e a utilização das possibilidades de abstração deste acontecimento da memória coletiva transfigurado em objetos simbólicos (as performances de rua que desenvolvemos). Levando em consideração que “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” (NORA, 1993, p. 15), ao realizarmos performances de rua, 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, estátuas, 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.

Na execução das performances de rua, esse compartilhamento memorial se dá ao entendermos que o acontecimento histórico é a base da criação de cada performance, enquanto o ato de fazer performance seria a ação da memória, pois, ao andarilharem pela rua cada performer estabeleceu lugares de memórias efêmeros, 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 é quando um performer, que tematizava a epidemia da Aids nos anos de 1980 e a terceira onda do movimento LGBTQI+ nos anos seguintes, na década de 1990, decidiu amarrar suas mãos para trás, e 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, compôs uma imagem que carrega a dimensão crítica e social que ele empregou ao acontecimento histórico trabalhado. Ao andarilhar pela rua o performer realiza um compartilhamento memorial embasado não nos sentidos aristotélicos trabalhados no teatro (drama), mas em multicamadas de significações próprias da linguagem da performance.

Contudo, a interface entre performance, artes de rua, história e memória, se mostrou no processo de “1900 – o ranger da liberdade” como um fator potente de: a) problematização social com as artes cênicas; b) empoderamento e reconstrução da história, performaticamente, como uma possibilidade de transgressão de estigmas amalgamados no preconceito e segregação; c) a

utilização de perspectivas discursivas como o “lugar de fala”, no processo de criação artística, como um dispositivo de criação e, conseqüentemente, de desalienação; d) as relações entre os performers e os transeuntes como um sustentáculo da criação e da teorização sobre performances de rua, e, ainda, como um olhar específico de uma arte produzida a partir de questões históricas e sociais; e) a possibilidade de realizarmos um compartilhamento memorial com os transeuntes na criação de lugares de memória efêmeros com nossas obras cênicas.

Portanto, o trabalho de criação artística com performances, em diálogo com os conceitos da memória e da história, possibilita a imersão em potencialidades criadoras, partindo da necessidade de protagonismo social dos discursos e dos sujeitos, historicamente, silenciados pelos mecanismos de poder. Os lugares de fala dialogam com os lugares de memória, porque, em ambos, há a necessidade de reflexão da sociedade, da reescrita memorial, individual e coletiva, na construção de experiências que potencializem um fazer artístico crítico, sensível, transformador. E a experiência com a performance de rua revela essas potencialidades criativas, no diálogo com os espaços urbanos, com os transeuntes, com a vida.

## REFERÊNCIAS

- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2011.
- BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2019.
- CARREIRA, André. **Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade**. Rio de Janeiro: O percevejo, 2009.
- CARREIRA, André. **Sobre um ator para um teatro que invade a cidade**. João Pessoa: Moringa, p. 13-26, 2011.
- CARREIRA, André. **Teatro performativo e a cidade como território**. Ouro Preto: Artefilosofia, 2012.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CYPRIANO, Adriano. **Performer nitente: treinamento e alegorias para criação**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- LE GOFF, Jaques. **História e memória**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2013.
- 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 da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RANGEL, Sonia. **Trajetos criativos**. Bahia: Solisluna, 2015.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Pólen, 2019.

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

SALLES, Cecilia. **Gesto inacabado**. São Paulo: Intermeios, 2011.

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

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

**Recebido em: 02/07/2020**

**Aceito em: 02/08/2020**