



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO EM ARTES

LUIS CARLOS CANDIDO SOUZA

**POR UMA POÉTICA DA PRECARIEDADE: DISPOSITIVOS POLÍTICO-POÉTICOS
NA OBRA *O FANTÁSTICO CIRCO DO ARTISTA DA FOME*, DO CANGAIAS
COLETIVO TEATRAL**

FORTALEZA
2023

LUIS CARLOS CANDIDO SOUZA

POR UMA POÉTICA DA PRECARIIDADE: DISPOSITIVOS POLÍTICO-POÉTICOS
NA OBRA *O FANTÁSTICO CIRCO DO ARTISTA DA FOME*, DO CANGAIAS
COLETIVO TEATRAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes, do Instituto de Arte e Cultura da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes.

Orientadora: Prof.^a Dra. Thereza Cristina Rocha Cardoso.

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S239u Souza, Luís Carlos Candido.

Por uma poética da precariedade : dispositivos político-poéticos na obra O fantástico circo do artista da fome, do Cangaias Coletivo Teatral / Luís Carlos Candido Souza. – 2023. 92 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, 1, Fortaleza, 2023.

Orientação: Prof. Dr. Thereza Cristina Rocha Cardoso.

1. Dispositivos de criação. 2. Dramaturgia. 3. Encenação. 4. Poética da precariedade. 5. Prática cartográfica. I. Título.

CDD

LUIS CARLOS CANDIDO SOUZA

POR UMA POÉTICA DA PRECARIIDADE: DISPOSITIVOS POLÍTICO-POÉTICOS
NA OBRA *O FANTÁSTICO CIRCO DO ARTISTA DA FOME*, DO CANGAIAS
COLETIVO TEATRAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes, do Instituto de Arte e Cultura da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes.

Aprovada em: 24/11/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Thereza Cristina Rocha Cardoso (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Narciso Lorangeira Telles da Silva
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Prof.^a Dra. Francimara Nogueira Teixeira
Instituto Federal do Ceará (IFCE)

Prof. Dr. Gyl Giffony Araújo Moura
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

A Prof.^a Dra. Thereza Cristina Rocha Cardoso, pela orientação cuidadosa e generosa. Sua participação nessa pesquisa é de extrema importância.

Aos professores do Programa de Pós Graduação em Artes da UFC, que motivaram e inquietaram-me como pesquisador.

Aos meus colegas de turma do Mestrado em Artes pelos debates em sala e em seminários, em especial, ao Harley Almeida, grande amigo, que em nossos diálogos sobre as nossas pesquisas, colaborou de forma intensa com sua visão de mundo.

A minha companheira Gabi Gomes, que me permitiu partilhar a pesquisa, ainda em processo de escrita, e fez colaborações precisas.

A minha família, meus irmãos e meus pais, pelo incentivo necessário, especialmente, a minha mãe, que com seu jeito singelo, me ensina sobre valorizar as conquistas e os passos dados na caminhada, seja na vida ou na arte.

Aos artistas que colaboraram com o processo criativo e a montagem de *O fantástico circo do artista da fome* (2020), objeto deste estudo, nomeio-os como forma de agradecimento e registro de uma arte que é, por excelência, coletiva: Gabi Gomes, Rafael Barbosa, Joca Andrade, Jefferson Gonçalves, Dami Cruz, Raf Santorini, Cláudio Magalhães, Izabel Vasconcelos, Klebson Alberto, Léo Lanter, Grupo Garajal, Tim Oliveira.

Por que fazemos arte? Para atravessar as nossas fronteiras, para superar os limites, preencher o nosso vazio - realizarmo-nos. Essa não é uma condição, mas um processo no qual aquilo que é obscuro em nós lentamente se torna transparente. Nessa luta com a própria verdade - esse esforço cotidiano para tirar a máscara cotidiana - o teatro, com a sua perceptividade plenamente carnal, pareceu-me sempre um lugar de provocação. (GROTOWSKI, 1976, p. 109-110).

RESUMO

Nesta pesquisa busco problematizar o campo das artes da cena e do pensamento em/da criação teatral contemporânea. Articulo a obra *O fantástico circo do artista da fome* (2020), montagem do Cangaias Coletivo Teatral (2010-dias atuais), grupo do qual faço parte desde a fundação, suas interlocuções, estratégias e metodologias de criação, com a noção expandida de *poética da precariedade*, destacando as possíveis interferências mútuas e as consequentes produções de sentido. A montagem cênica é inspirada no conto *Um Artista da Fome* (1924), do autor tcheco Franz Kafka (1883-1924), onde são incutidos tensionamentos que permeiam a possibilidade de pensarmos a precariedade em sua dimensão político-poética: como *tema* (BRANDÃO; PRECIOSA, 2009) e (CURY, 2013), quanto como *condição sócio-econômica e política* (CANCLINI, 2015) e, ainda, enquanto *experiência ontológica* (FABIÃO, 2011). Os apontamentos acerca da literatura kafkiana seguem os rastros de Anders (2007), Benjamin (1987) e Deleuze e Guattari (2021) como disparadores poéticos. Para a tessitura desse pensamento, são referências, ainda, as noções de *dispositivo* em Agamben (2009) e a *prática cartográfica* em Kastrup e Barros (2009) e Da Costa (2020). Com esta pesquisa acerca da *precariedade*, que parte de uma condição periférica de criação cênica (do Sul Global; da América Latina; do Nordeste brasileiro; da região metropolitana de Fortaleza/CE), pretendo contribuir com o campo de um pensar-saber-fazer das artes da cena e seus modos operativos de criação e reflexão contemporânea, apostando que ela seja um disparador para poéticas e discussões futuras.

Palavras-chave: dispositivos de criação; dramaturgia; encenação; poética da precariedade; prática cartográfica.

RESUMEN

En esta investigación, busco problematizar el campo de las artes escénicas y del pensamiento en/para la creación teatral contemporánea. Articulo la obra "El fantástico circo del artista del hambre" (2020), montaje del Colectivo Teatral Cangaias (2010 hasta la actualidad), grupo del cual formo parte desde su fundación, sus interacciones, estrategias y metodologías de creación con la noción expandida de poética de la precariedad, destacando las posibles interferencias mutuas y las consiguientes producciones de sentido. La puesta en escena se inspira en el cuento "Un artista del hambre" (1924) del autor checo Franz Kafka (1883-1924), donde se insertan tensiones que atraviesan la posibilidad de pensar la precariedad en su dimensión político-poética: como tema (BRANDÃO; PRECIOSA, 2009) y (CURY, 2013), así como condición socioeconómica y política (CANCLINI, 2015), y también como experiencia ontológica (FABIÃO, 2011). Los apuntes sobre la literatura kafkiana siguen las huellas de Anders (2007), Benjamin (1987) y Deleuze y Guattari (2021) como disparadores poéticos. Para la construcción de este pensamiento, también son referencias las nociones de dispositivo en Agamben (2009) y la práctica cartográfica en Kastrup y Barros (2009) y Da Costa (2020). Con esta investigación sobre la precariedad, que parte de una condición periférica de creación escénica (del Sur Global; de América Latina; del Nordeste brasileño; de la región metropolitana de Fortaleza/CE), pretendo contribuir al campo de un pensamiento-saber-hacer de las artes escénicas y sus modos operativos de creación y reflexión contemporánea, apostando a que sea un detonante para poéticas y discusiones futuras.

Palabras-claves: dispositivos de creación; dramaturgia; puesta en escena; poética de la precariedad; práctica cartográfica.

SUMÁRIO

1 PRÓLOGO	10
1.1 A cartografia como atitude.....	12
1.2 A precariedade como Dispositivo.....	13
1.3 Uma dissertação dramatúrgica.....	15
2 CENA I - FORMAS PRECÁRIAS	19
2.1 Rastros e vestígios de um processo criativo.....	19
3 CENA II - O PRECÁRIO COMO CONDIÇÃO	35
3.1 Kafka: Um artista faquir ou não alimente o artista.....	35
3.2 As primeiras engrenagens da máquina, uma breve passagem.....	40
3.3 Um artista faquir.....	45
3.4 Poéticas da fome.....	50
4 CENA III - POÉTICAS DA PRECARIIDADE	59
4.1 Modos de composição: fragmentos de uma obra (escrita) em processo.....	59
4.2 Fragmentos de uma peça: experiências e tentativas.....	64
5 CENA IV - ESTÉTICAS DA PRECARIIDADE	74
5.1 Narrativas excêntricas.....	74
5.2 A experiência do precário e o precário da experiência.....	82
6 EPÍLOGO	88
REFERÊNCIAS	91

1 PRÓLOGO

*Existe um objetivo, mas nenhum caminho;
o que chamamos de caminho é hesitação.*
Franz Kafka

Cada escrita traça um mapa de seus próprios combates.
Luciano Bedin da Costa

Minha pesquisa é um trajeto e um processo de autodescoberta. Falo de um determinado lugar de escrita, que visito e revisito constantemente, e onde tais experiências, que buscarei tratar aqui, atravessam o meu fazer artístico. Busco operar alguns conceitos e entender uma prática artística que envolve o contato entre as artes da cena e a literatura kafkiana para a criação de um campo poético e de pensamento.

A presente investigação se dá juntamente com as estratégias, os princípios metodológicos e interlocuções da obra *O fantástico circo do artista da fome* (2020), montagem do Cangaias Coletivo Teatral (2010-dias atuais), objeto deste estudo. Esse espetáculo é a sétima montagem do coletivo e tem como referência o conto *Um artista da fome* (1924), de Franz Kafka (1883-1924). Dirigida e interpretada por mim, concebida, entretanto, junto com o grupo, a peça surge como possibilidade de tensionar a obra de Kafka enquanto poética teatral, tecida a partir de um fazer artístico coletivo e de um pensamento sobre a prática da encenação contemporânea.

O meu objetivo enquanto pesquisador parte do desejo de conceituar alguns dos princípios metodológicos e estratégicos que se encontram por baixo do véu da encenação do Cangaias Coletivo Teatral, grupo natural da cidade de Maracanaú-CE, localizada na região metropolitana da capital, do qual sou co-fundador. A minha pesquisa pauta-se no estudo sobre e com esta obra, o seu processo e a circulação da peça enquanto material de investigação, destacando os possíveis aspectos sociais, poéticos e políticos da montagem.

Minha pesquisa é movimento. Este processo de caminhada sobre o qual venho discorrer nas próximas linhas é justamente sobre o percurso **com** o objeto desta pesquisa, realizada no Programa de Pós-graduação em Artes/PPGARTES da

Universidade Federal do Ceará. Os primeiros passos dessa busca se deram na minha monografia do Curso de Licenciatura em Teatro, do Instituto Federal do Ceará (2016). O trabalho atenta para o termo *precariedade* enquanto condição predominante no campo da criação contemporânea (CANCLINI, 2015). Interessava-me, no trabalho de conclusão de curso (TCC), operar também com algumas ideias contidas nas noções de espaço e visualidade nas poéticas dos encenadores europeus Vsevolod Meyerhold (1874-1940) e Peter Brook (1925-2022). As poéticas de tais encenadores, mesmo não possuindo ligação com o termo *precariedade*, apontavam no meu trabalho, especificamente na montagem do espetáculo *Balões eu te amo* (2015), do Cangaias Coletivo Teatral, objeto então de estudo, possíveis correlações, produções de sentido nas noções de espacialidade, e alertavam já, mas de modo incipiente, para uma possível noção de precário como condição poética, hoje entendo, operante na/da encenação.

Ao ingressar no PPGArtes da UFC, em 2021, o pré-projeto de dissertação buscava dar continuidade à caminhada conceitual da noção de *precariedade* em sua dimensão poética. Os meus primeiros passos no Mestrado em Artes resultaram na busca por pesquisadores e referências que se apoiassem no termo e que pudessem criar diálogos com o que eu estava pesquisando no campo das artes da cena e das visualidades. Percebi um movimento conceitual instigante sobre uma possível *poética da precariedade*, a partir de Cury (2013), Brandão e Preciosa (2009) e Fabião (2011). Quis dar continuidade a esse trajeto conceitual e poético na tentativa de desenvolver uma noção do termo em questão, pensando a sua operação em relação às artes da cena e à prática teatral.

Assim, acabei articulando a obra *O fantástico circo do artista da fome* (2020), suas interlocuções, estratégias e metodologias de criação com a noção expandida de *poética da precariedade*, destacando as possíveis interferências, correlações mútuas e consequentes produções de sentido. Neste caminho de pesquisa, trilhado depois do término do meu TCC, fui seguindo algumas pistas a partir de zonas de proximidade e revelação de poéticas, as quais propus metodologicamente como *zonas de aproximação* (SOUZA, 2016), junto aos conceitos de *cartografia* como *atitude* (KASTRUP; BARROS, 2015), *dispositivo* (AGAMBEN, 2009) e *ética* (DA COSTA, 2010).

1.1 A cartografia como atitude

O conjunto de relações presente nesta escrita permitiu-me uma metodologia de pesquisa pautada no percurso-trajeto a se fazer a partir de *zonas de aproximação* (SOUZA, 2016) entre as abordagens conceituais. Estas zonas são as pistas que encontramos entre os conceitos durante a própria caminhada de criação e de desenvolvimento da pesquisa e da escrita. Por isso, aproximei-me do material produzido a respeito da prática cartográfica como *atitude*, partindo dos apontamentos:

Eis, então, o sentido da cartografia: acompanhamento de percursos, implicação em processos de produção, conexão de redes ou rizomas. (...) Por sua vez, a cartografia propõe uma reversão metodológica: transformar o *metá-hódos* em *hódos-metá*. Essa reversão consiste numa aposta na experimentação do pensamento - um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude. (PASSOS; KASTRUP; ESCOSSIA, 2010, p. 10-11).

A cartografia como atitude me permite a processualidade da escrita em sua experimentação, seja na caminhada conceitual, seja nas buscas das estratégias e metodologias na criação e encenação de *O fantástico circo do artista da fome* (2020), do Cangaias Coletivo Teatral. O objetivo é cartografar esta obra, em circulação desde o ano de 2020, e que me faz pensar e repensar um processo artístico coletivo como lugar de partida e não de chegada (DA COSTA, 2020), mas também tensionar a mim mesmo e o espaço que ocupo enquanto artista e pesquisador:

(...) ao traçarmos uma cartografia - não importando o território onde esteja inserida - tratemos de cartografar também nossas próprias instituições, lançando questões a nós mesma(o)s e aos espaços com os quais compomos nossos desejos e anseios investigativos. (DA COSTA, 2020, p. 14)

Neste sentido, busco dialogar com a provocação do professor e pesquisador Luciano Bedin da Costa (2020) ao referir que a cartografia parece ser mais um posicionamento ético (e político) do que uma metodologia de pesquisa (DA COSTA, 2020). Sendo assim, como pontua o autor, neste movimento ético, cartografar é alçar voos. No entanto:

Como encontrar um método de investigação que expresse o processo que está em andamento? Como não limitar nossa investigação aos produtos desse processo? Trabalhando com um objeto em movimento, como não o perder em categorias fixadas, que deixam fora da cena o fluxo processual no qual as subjetividades foram produzidas? (KASTRUP; BARROS, 2015, p. 76)

Fui caminhando junto aos discursos sobre método presentes na prática cartográfica, explicitados no material de Virgínia Kastrup e Regina Benevides de Barros, intitulado: *Movimentos-Funções do Dispositivo na Prática da Cartografia*, a fim de encontrar um princípio metodológico para o meu objeto. Tais reflexões aproximam-se dos desejos deste trabalho, pondo em xeque questões acerca da pesquisa que se autodetermina eticamente como em processo.

Ainda nos estudos dos procedimentos de pesquisa, a autora reflete sobre as possibilidades da prática cartográfica de “acompanhar a processualidade dos processos de subjetivação” (KASTRUP; BARROS, 2015, p. 77). Essas possibilidades aproximam-se do que almejo na presente pesquisa, pois viso explodir-detonar inúmeros processos de sensibilização e produções de sentidos do termo precariedade. Kastrup e Barros (2015), em seu estudo, advertem sobre as características dos processos de subjetivação, tais como o movimento, a transformação e a processualidade.

(...) Nesse sentido, o método não fornece um modelo de investigação. Esta se faz através de pistas, estratégias e procedimentos concretos. A pista que nos ocupa é que a cartografia, enquanto método, sempre requer, para funcionar, procedimentos concretos encarnados em dispositivos. (KASTRUP; BARROS, 2015, p. 77).

1.2 A precariedade como Dispositivo

Primeiramente gostaria de frisar que, nesta pesquisa, a noção de dispositivo se dá também como possível disparador metodológico. Contextualizando o termo em questão, segundo o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009), seus rastros conceituais surgem na década de 1970, a partir do pensamento de Michel Foucault, para questionar e até mesmo entender os processos estratégicos relacionados às instâncias de governabilidade de sua época.

Em entrevista, Foucault diz que dispositivo poderia ser compreendido como:

(...) um conjunto absolutamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos (...). (FOUCAULT apud AGAMBEN, 2009, p. 28).

Buscando uma objetivação do discurso para fins metodológicos, resumirei os pontos apresentados acima, delimitando que dispositivo seria um conjunto heterogêneo linguístico e não linguístico que possui como título: discursos, instituições, proposições filosóficas, medidas, leis, arquiteturas etc. sendo também a rede que se estabelece entre os elementos.

(...) o dispositivo tem natureza essencialmente estratégica, que se trata, como consequência, de uma certa manipulação de relações de força, de uma intervenção racional e combinada das relações de força, seja para orientá-las em certa direção, seja para bloqueá-las ou para fixá-las e utilizá-las. O dispositivo está sempre inscrito num jogo de poder, e, ao mesmo tempo, sempre ligado aos limites do saber, que derivam desse e, na mesma medida, condicionam-no. Assim, o dispositivo é: um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados. (FOUCAULT apud AGAMBEN, 2009, p. 28).

Nesse sentido, o dispositivo possui uma função estratégica concreta como consequência das intervenções mescladas às relações de força, buscando orientar em uma direção e podendo bloquear, fixar ou utilizar para seus devidos fins. Como tal, resulta dos cruzamentos das relações de poder com as relações de saber.

De acordo com o texto de Agamben (2009), as definições do termo nos dicionários franceses sugerem um sentido jurídico, um significado tecnológico e outro militar para o conceito de dispositivo que, a partir das definições, compreendemos, respectivamente, nas esferas da razão, dos mecanismos e das estratégias, e ainda da articulação entre elas.

É importante ressaltar que as definições encontradas aqui estão permeadas de interpretações, associações e desdobramentos. A utilização do termo foucaultiano amplia-se à medida que as noções urgentes de utilização do termo ganham outras conotações de tempo e realidade. Tamanha ampliação dá-se ainda com o que Agamben (2009) chama de dispositivo:

(...) qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões,

as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e - porque não - a própria linguagem, que é talvez o mais antigo dos dispositivos. (AGAMBEN, 2009, p. 40-41).

O conceito de dispositivo é ampliado por Agamben que nele introduz não somente as instituições, regras e demais campos de poder num viés sóciopolítico tratadas em Foucault, como incorpora ao termo: “Qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”. (AGAMBEN, 2009, p 40). Temos assim duas grandes classes, os seres viventes e os dispositivos. E, entre os dois, como terceiro, os sujeitos. Chamamos nesse contexto de sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos. A noção apresentada aqui de sujeito permite também a possibilidade de um mesmo indivíduo, uma mesma substância, poder ser o lugar de múltiplos processos de subjetivação. (AGAMBEN, 2009). É importante ressaltar que o sujeito assume uma forma em construção, resultado do enfrentamento e das relações corpo a corpo: “Isto significa que a estratégia que devemos adotar no nosso corpo a corpo com os dispositivos não pode ser simples, já que se trata de liberar o que foi capturado e separado por meio dos dispositivos e restituí-los a um possível uso comum. (AGAMBEN, 2009, p. 44)

A presente pesquisa trata-se de um trajeto, um percurso que atravessa a prática cartográfica como atitude e ética, percorrendo os rastros e vestígios da precariedade como dispositivo (AGAMBEN), em sua dimensão poética: poética da precariedade. No entanto, este estudo não se dá a partir de um começo e levando a um fim previsível, mas aproveita o processo, os desvios, as curvas e o próprio trajeto. Procuo mapear, na escrita que se segue, as intensidades desse percurso.

1.3 Uma dissertação dramatúrgica

O objeto de minha pesquisa se trata de uma peça teatral, porém não me pauto somente pelo seu gesto criador, mas também pela circulação do trabalho em questão e as reverberações sensíveis que alteram o meu pensamento sobre a obra. A estrutura desta pesquisa de dissertação se dá junto com o esqueleto dramatúrgico do espetáculo a fim de percorrer junto com o leitor, os resíduos dessa obra em

processo. Para sugerir a encenação do pensamento ora em curso, substituo nomenclaturas: Introdução torna-se PRÓLOGO, Capítulos tornam-se CENAS e as Considerações Finais, EPÍLOGO.

Na CENA I desta dissertação, intitulada: *formas precárias*, revisito o contexto e o processo criativo da peça *O fantástico circo do artista da fome* (2020), do Cangaias Coletivo Teatral (2010-dias atuais). A partir da experiência teatral produzida por mim junto ao coletivo, surgem perspectivas que permitem um olhar sobre o movimento da criação artística enquanto pesquisa: “(...) um estado de contínua metamorfose, um percurso feito de formas de caráter precário, porque hipotético.” (SALLES, 1998, p. 25). Como desdobramento da *precariedade*, em sua dimensão poética, reflito sobre os rastros e vestígios deste trajeto criativo.

Na CENA II: *o precário como condição*, a obra kafkiana se apresenta como um rizoma, uma toca (Deleuze; Guattari, 2021). Minha escrita foi se desdobrando em outros percursos de pensamento, os quais se interessam constantemente pela relação com a obra de Franz Kafka (1883-1924). A escrita desta cena surge da análise do conto *Um artista da fome* (2024), os índices de sua poética, principalmente na força de sua produção literária enquanto potência imagética e metafórica (ANDERS, 2007). Em diálogo com o conto do autor tcheco, reflito sobre os rastros desse percurso de pesquisa que inicia no ano de 2015 com a obra homônima *Na colônia penal* (2016), montada por mim junto ao mesmo coletivo, além de percorrer, com a obra *O fantástico circo do artista da fome* (2020), como lugar de invenção atravessado pelo artista faquir, a poética da fome e o precário como condição (CANCLINI, 2015).

Com a CENA III: *poéticas da precariedade*, discuto sobre a noção de *fragmento* enquanto dispositivo *precário*, em sua dimensão poética, e o cruzamento da obra “*O fantástico circo (...)*” com os conceitos de *material* (SARRAZAC, 2012) e *sampleamento* (SCHABBACH, 2021). Nesta cena ganham destaque, os modos de composição do texto e da cena, o *devir-texto*, inserido na interface da dramaturgia e da encenação na obra-objeto deste estudo.

Com a CENA IV, faminto pelas descobertas que poderia evocar com as interlocuções e reverberações da obra *O fantástico circo do artista da fome* (2020), do Cangaias Coletivo Teatral, e posteriormente por outros escritos, percebi que se abria um campo de estudo nas reflexões acerca das noções da precariedade como dispositivo (AGAMBEN, 2009) em sua dimensão poética. Neste caminho, Cury

(2013), Brandão e Preciosa (2009) e Fabião (2011) suscitaram questões e desdobramentos com a obra-objeto-processo deste estudo. Tudo isso se deve ao fato de, nesta escrita, o dispositivo precariedade aparecer tanto como *tema* (BRANDÃO; PRECIOSA, 2009) e (CURY, 2013), quanto como *condição sócio-econômica e política* (CANCLINI, 2015) e, ainda, enquanto *experiência ontológica* (FABIÃO, 2011), conceitos que são discutidos e articulados.

O EPÍLOGO não é um final. A última parte deste escrito revela um desejo de continuidade. Neste caminho que fui percorrendo sobre e com o espetáculo *O fantástico circo do artista da fome* (2020), na intersecção com *Um artista da fome* (1924), de Franz Kafka (1883-1924), verificava nele um tipo de rastro, de vestígio, um campo de pensamento acerca da *precariedade* e a criação artística na contemporaneidade em sua dimensão econômica, social, política, poética, dissidente das normas hegemônicas. A investigação cênica do espetáculo dialoga com este campo aberto e possui diversas camadas de discussão, refletida na obra em si, uma montagem cearense, gerada na cidade de Maracanaú, no Nordeste brasileiro, na América Latina, no Sul Global: são várias interseccionalidades periféricas. O espetáculo se desafia, a partir da literatura de Franz Kafka, a criar uma obra teatral em toda sua processualidade, com as alterações e mutabilidade que ocorreram tanto no processo criativo quanto em sua circulação. Todas elas são agora, como foram desde sempre, escritas de pesquisa.

Como entrar na encenação de *O fantástico circo do artista da fome* (2020)? Esta ação é um rizoma, uma toca. Parafraseio Deleuze e Guattari, já na tentativa de traçar os caminhos das possíveis multiplicidades entre as relações que aqui desejo percorrer. Aviso ao leitor que minha escrita pode ser labiríntica, escorregadia e movediça. No entanto, vale ressaltar a latência do trajeto e suas múltiplas possibilidades que perpassam meu corpo e escrita, provocados por um “mapa de intensidades” (DELEUZE; GUATTARI, 2021).

Esta pesquisa é um desafio, e me permite sair da zona de conforto, desestabilizar mecânicas e rotinas de escrita, onde me debruço sobre o inalcançável na indefinição de um termo. Com isso, eu agrego discursos e invento outras formas de uma possível poética do agora e da sobrevivência. Minha escrita parte de uma atitude cartográfica e política, assim como pontua o professor Luciano Bedin da Costa (2017, p. 20):

Uma política do texto nos parece igualmente uma política do improvável, uma espécie de reserva que não se faz de modo a capitular a escrita, mas a deixá-la anunciar-se segundo uma medida radicalmente outra, que não nos é acessível a não ser que deixemos de procurá-la em um horizonte demasiadamente próximo ou longínquo.

Minha escrita caminha por terrenos movediços na relação entre arte e política. É sobre buscar maneiras de (re)aprender e (re)inventar outros mundos possíveis. A sensação que busquei nesta escrita, que caminha juntamente com a circulação da obra cênica, foi deixar-me atravessar pelo potencial criativo do teatro e suas saídas de emergência. São pontos de fuga e também pontes em construção de uma possível poética do agora. Minha escrita/escritura reflete um contexto sócio-político-cultural específico a partir do meu corpo enquanto artista e agente de uma memória em coletivo.

O aforismo kafkiano¹ que desponta na epígrafe do material textual, aponta para a hesitação como constituinte dos possíveis trajetos que percorremos durante o caminhar. Quando há a reversão metodológica cartográfica (de metá-hódos a hódos-metá), não fazemos senão exercer aquilo a que nos convida o autor: vacilar, gaguejar, titubear – a hesitação no lugar da dúvida cartesiana, uma condição ético-política de pesquisa acadêmica em Artes.

As tentativas de ler a obra, o espetáculo em questão, acredito eu, e tentarei fazer isso durante esta escrita, se dá em meio a dúvidas e provocações de pensamento. E é diante deste campo de incerteza, de que também faço parte enquanto pesquisador da minha própria obra, que convido o leitor a se perder, alterar a rota e, quem sabe, aproveitar também a latência do trajeto.

¹ Presente na obra Aforismos reunidos (livro eletrônico) / Franz Kafka. Introdução e tradução de Modesto Carone. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

2 CENA I - FORMAS PRECÁRIAS

O artista não inicia nenhuma obra com uma compreensão infalível de seus propósitos. Se o projeto fosse absolutamente explícito e claro ou se houvesse uma pré-determinação, não haveria espaço para desenvolvimento, crescimento e viela; a criação seria, assim, um processo puramente mecânico.

Cecília Almeida Salles

2.1 Rastros e vestígios de um processo criativo

A primeira vez em que tive contato com o conto *Um artista da fome* (1924), de Franz Kafka (1883-1924), foi no ano de 2015, a partir de um experimento cênico desenvolvido pelo artista Lúcio Flávio Gondim², que trouxe um fragmento da fábula kafkiana como exercício de criação para a sala de ensaio. Alguns aspectos me soaram interessantes naquele experimento: a fraca luminosidade, pois toda a cena era feita apenas com uma luz de lanterna; um copo com água, que era trazido de instante em instante por mim, representando a figura do segurança que acompanha o cumprimento da ação do jejum; e um tapete, no qual o artista ficava deitado, que simbolizava a sua jaula. Após pequenas ações, desenvolvidas pelo artista durante um curto período de tempo, tais como mexer-se, sentar-se e deitar-se, Lúcio se dirigia à plateia dizendo:

Eu sempre quis que vocês admirassem o meu jejum. (...) Mas não deviam admirar. (...) Porque eu preciso jejuar, não posso evitá-lo. (...) eu não pude encontrar o alimento que me agrada. Se eu o tivesse encontrado, pode acreditar, não teria feito nenhum alarde e me empanurrado como você e todo mundo. (KAFKA, 1998, p. 35).

O simples e contundente gesto criativo de Lúcio, ao trazer à cena um pequeno recorte do conto kafkiano, foi o disparador para a minha primeira experiência, em sala de ensaio, de um texto do autor tcheco.

No conto, de Franz Kafka, a história narra a trajetória de um artista jejuador e seu “espetáculo da fome” (KAFKA, p. 30, 1998). Ela se estende do célebre número de habilidade extracotidiana, reconhecido pelo público, de não se alimentar por

² Lúcio Flávio Gondim é artista e produtor; doutor e mestre em Literatura pela Universidade Federal do Ceará (UFC); especialista em Linguística Aplicada pela UFC; especialista e licenciado na Língua Portuguesa e Espanhola pela UFC; autor dos livros "Corpo de conto: anatomia provisória de Tércia Montenegro" e "Salve Rainha". Durante o ano de 2015, Lúcio foi artista convidado para o processo de pesquisa e criação na obra kafkiana desenvolvida pelo Cangaias, que resultou posteriormente, no ano de 2016, na montagem do espetáculo *Na colônia penal* (2016).

vários dias, até o seu triste fim, ao ser esquecido e se alojar em um circo numa jaula próxima aos estábulos dos animais. A cena apresentada por Lúcio, em seu exercício cênico, mostrava os momentos finais do artista da fome antes de seu fim derradeiro.

Relembro, a partir deste escrito, que o contato com o conto *Um artista da fome* surgiu no momento em que iniciei, juntamente com o Cangaias Coletivo Teatral (2010-dias atuais), grupo de teatro de que faço parte, uma pesquisa criativa com a literatura de Kafka. Cada agente criativo trouxe uma cena curta a partir de alguns textos, como *A metamorfose* (1915), *Na colônia penal* (1919) e *Um artista da fome* (1924). Após várias leituras e discussões, naquele período, decidimos por montar a obra homônima *Na colônia penal* (2016) como primeira encenação do coletivo de uma obra do autor tcheco.

Um segundo momento aconteceu no ano de 2018, após a estreia e circulação do espetáculo *Na colônia penal* (2016). Estava interessado em continuar a pesquisa em Kafka e desenvolver um segundo “projeto poético” (SALLES, 1998), a partir de um outro texto do autor. Li novamente *Um artista da fome* (1924), lembrei a primeira vez que tive contato com o conto, no experimento de Lúcio Flávio, e me senti incomodado e ao mesmo tempo instigado pela pertinente narrativa do “artista faquir” (KAFKA, p. 111, 1998) e pela possibilidade de investigá-la cenicamente. Compartilhei com minha companheira de grupo, a atriz e produtora cultural Gabi Gomes, sobre a proposta do trabalho, iniciamos um processo criativo e de montagem de espetáculo que estrearia no ano de 2020.

No começo do projeto, convidei o dramaturgo Rafael Barbosa³ e o ator e diretor teatral Joca Andrade⁴ para participar do trajeto criativo. Rafael é parceiro de outros projetos desenvolvidos por mim, inclusive é o dramaturgo da adaptação de *Na colônia penal* (2016). No entanto, diferentemente da primeira experiência de criação textual voltada à adaptação, dessa vez a pesquisa criativa de *Um artista da fome* desafiava uma outra escrita, onde estariam tensionados os posicionamentos políticos e críticos em relação à obra. A parceria com o diretor teatral João Andrade Joca me intrigava por ter sido com ele a minha primeira experiência em um curso de

³ Rafael Barbosa é escritor e dramaturgo; licenciado em Teatro pelo Instituto Federal do Ceará (IFCE); especialista em Arte-educação e cultura popular no Instituto Plus; professor de artes e literatura da rede municipal e estadual de ensino.

⁴ João Andrade Joca é ator e diretor teatral; graduado em Pedagogia pela Universidade Vale do Acaraú e especialista em Metodologia do Ensino em Artes; professor efetivo da Secretaria da Educação do Estado do Ceará, atuando no Curso Princípios Básicos de Teatro - CPBT com sede no Theatro José de Alencar, desde 1991. Desenvolve pesquisa prática e teórica sobre atuação a partir do conceito das ações físicas, da rapsódia e do clown.

teatro, no ano de 2009, no Curso Princípios Básicos de Teatro no Theatro José de Alencar (Fortaleza-CE). Pensei que poderia ser interessante retomar essa experiência criativa com o Joca após dez anos, e por saber que o diretor iria provocar outros desdobramentos na obra kafkiana para além de sua adaptação teatral. O objetivo estava posto, ou seja, a possibilidade de criar junto com a literatura kafkiana, uma dramaturgia outra, abrir frestas junto ao conto e desenvolver provocações poéticas, éticas e estéticas.

Durante os primeiros meses do ano de 2019, a equipe composta por mim, Gabi Gomes, Rafael Barbosa e Joca Andrade, nos reunimos em encontros recorrentes para leitura e discussão do conto kafkiano.

Processo criativo de O fantástico circo do artista da fome



Leituras de mesa e discussão sobre a escrita e temática kafkiana.

Na foto: Shinoda, Joca Andrade e Rafael Barbosa. Fortaleza-CE. Março de 2019. Acervo do grupo.

Logo nos primeiros estudos na obra e percorrendo a narrativa de *Um artista da fome*, nós da equipe concordávamos que não havia interesse em trazer à cena uma possível adaptação teatral da história de Kafka. Veio à tona, então, o tema da fome, palavra que é título da obra e que desenrola a narrativa. *A Geografia da fome* de Josué de Castro (1984) foi posta à mesa como discussão e me soou impactante ao refletir sobre a fome em sua dimensão política. Joca insistia no debate político e tecia críticas à obra kafkiana, lançando questionamentos como: o artista da fome ao passar fome traz consigo um gesto político? O que esse gesto simboliza? Que crítica perpassa essa espetacularização da fome? A partir dessa perspectiva, acredito que uma das contribuições de toda a discussão envolvendo o conto kafkiano e seu *artista faquir* pautava-se sobre as possibilidades e aberturas para

outros dizeres e narrativas que poderiam surgir. Inclusive foram propostas escritas autobiográficas que poderiam refletir sobre o meu lugar como artista periférico, oriundo da região metropolitana de Fortaleza. Neste sentido, a obra de Kafka foi um disparador para a criação e esteve em diálogo e confronto com outros rascunhos textuais trazidos por Rafael Barbosa, as provocações de Joca Andrade e outras possibilidades cênicas que eu, como ator, propunha.

Imersos no processo, as primeiras experimentações cênicas ocorreram na sala da casa de Joca Andrade, onde os coloridos quadros expostos na parede, o chão frio, o piso de cerâmica antigo, áspero, e com vários desenhos, o calor que me fazia transpirar com pequenos gestos e a proximidade entre cena e público, davam o tom do ensaio.

Processo criativo de O fantástico circo do artista da fome



Experimentação cênica a partir do corpo do artista da fome. Exercício de criação na sala da casa de Joca Andrade durante o processo criativo. Fortaleza-CE. Março de 2019. Acervo do grupo.

Joca me pediu uma vez para usar uma espécie de banco de aproximadamente 50 cm de altura como calçado. Era uma estrutura que lembrava uma perna de pau, porém, de ferro. O peso, a altura, o desequilíbrio, o medo de cair, alimentavam meu corpo e minha atuação insegura numa breve movimentação pela sala. Neste mesmo dia, cheguei a usar uma bacia de alumínio na cabeça que também funcionava como máscara, e que, naturalmente, dificultava ainda mais a movimentação. De certa forma, aquela experimentação criava um tom circense, rude

e grotesco na cena. Experimentei aquela composição grotesca repetindo frases e textos curtos do conto.

Durante o percurso junto à obra *Um artista da fome* como pesquisa criativa, chamou-me atenção o universo simbólico do circo, alimentado possivelmente pelo próprio conto kafkiano, ao trazer a imagem circense em sua narrativa, ou por conta da experiência criativa desenvolvida com Joca. Percorrendo esse caminho, visitei um circo de bairro, onde pude assistir também às apresentações. Ao visitar aquele espaço, talvez percebesse ali a presença de uma possível precariedade em sua dimensão poética, inserida na frouxura da cortina, no rasgo dos tecidos que compõem a cenografia e até no tablado sujo e empoeirado que disputam uma narrativa também estética. Não se trata aqui de uma crítica aos circos de bairro ou aos mais diversos tipos de artes mambembes. No caso, o que me inquieta são as ambivalências que aquele espaço enuncia, a partir do precário ambiente, corpos habilidosos e cujas precisão e virtuosos são fundamentais.

O artista que sobe ao palco e encanta o público na exatidão precisa de um número acrobático é o mesmo que minutos depois oferece uma pipoca, um refrigerante ou uma água ao público, cumpre a sua função e exerce o seu ofício fora dos holofotes. É artista mambembe, criador-gestor, que gere um campo criativo e empreende sua obra a cada dia sob o risco do fracasso, e até mesmo da fome. Para mim, aquele ambiente circense propõe uma desconstrução de um possível status artístico. Ao visitar o circo de bairro, notei também a força da indústria cultural inserida no roteiro do espetáculo/show. Percebi o envolvimento das performances de habilidades com os clássicos números de malabaristas, acrobatas, palhaçaria, dentre outros de uma tradição circense, com os números de cultura pop e da indústria do entretenimento, como personagens de super heróis e desenhos. É a própria noção de cultura ali em curso, cuja relação entre a tradição e a contemporaneidade, os *processos híbridos* estão em contínua transformação. (CANCLINI, 2019).

Nesse sentido, outro rastro do processo criativo partiu da investigação poética no hibridismo das linguagens entre o teatro e o circo. Durante o primeiro semestre de 2019 aconteceu um intercâmbio entre nós, do Cangaias, e o Grupo Garajal, voltadas ao aprendizado e compartilhamento de técnicas circenses. O Garajal é um grupo cearense, natural e residente da cidade de Maracanaú-CE, que atua há mais de 18 anos com teatro de rua e artes circenses. Paralelamente à investigação e

estudo que ocorria na casa do Joca, tínhamos oficinas e trocas com o Grupo Garajal em uma tentativa de aliar literatura, teatro e circo e suas possibilidades dramatúrgicas, rompendo fronteiras e permitindo o contágio. Com o Garajal, pude estudar várias técnicas e habilidades, experimentando malabarismo, acrobacia, perna de pau, palhaçaria, teatro de rua, aflorando as subjetividades e corporalidades que esta perspectiva poética pode despertar.

Aliar o universo circense com a dramaturgia teatral é um recurso bastante utilizado dentro da estética do circo-teatro brasileiro. No entanto, para além da virtuosidade e do jogo de habilidades, interessou-me aguçar a percepção e predisposição do corpo em cena partindo de “uma visão de circo para além das habilidades técnicas.” (OLIVEIRA, 2020, p. 80), onde as subjetividades potencializam o fazer e permitem outros desdobramentos. No meu caso, como artista criador, ao assumir o circo como lugar de diálogo com a criação teatral, como escapar dos possíveis estereótipos da linguagem?

Caminhando na corda bamba e seguindo essa linha de raciocínio, compartilho das reflexões da pesquisadora Maria Carolina Vasconcelos Oliveira (2020) ao refletir sobre a criação e a pluralidade do circo contemporâneo e seus caminhos possíveis:

(...) esses valores/parâmetros que estão por trás do enquadramento “contemporâneo” não dizem respeito somente a aspectos formais da obra final, mas envolvem posicionamentos e formas de abordagens do próprio indivíduo criador perante o mundo e perante as matérias a serem trabalhadas no fazer artístico; envolvem um certo pensamento sobre o fazer; envolvem formas de enunciar; envolve um certo estatuto do artista e do fazer artístico. (OLIVEIRA, 2020, p. 78).

Refletir sobre o papel do corpo na cena e no processo criativo em contato com a linguagem circense a partir do intercâmbio com o Grupo Garajal foi perceber uma possível precariedade do meu corpo como ator, que não é circense, no estudo dessas técnicas virtuosas. Ao adentrar no campo circense, interessaram-me as possibilidades dramatúrgicas que perpassam um corpo em queda, um corpo que tenta e erra, em equilíbrio e desequilíbrio constante - um corpo que explora esta fragilidade como lugar de potência. Talvez, para assim, tal como aponta Oliveira (2020), buscar um posicionamento sobre o mundo, um pensamento sobre o fazer e suas formas de enunciação.



Técnicas acrobáticas na sede do Grupo Garajal. Maracanaú-CE. Na foto, Angélica Gadelha, Gabi Gomes, Arnaldo Moura, e eu. Março de 2019. Acervo do grupo.

Treino com princípios da acrobacia de solo



Técnicas acrobáticas na sede do Grupo Garajal. Maracanaú-CE. Na foto, Gabi Gomes, Angélica Gadelha, e eu. Março de 2019. Acervo do grupo.

Seguindo os rastros e as intensidades do processo criativo, nas oficinas com o Garajal, também tive experiência com manipulação de máscaras que me permitiu uma abertura do campo de possibilidades expressivas. A utilização do objeto não escondia, mas sim revelava algo íntimo no meu corpo. Em sala construía uma relação de intimidade com a máscara, a partir de imagens e decodificação de partituras individuais, primeiro sem o uso do objeto e depois com o objeto. A máscara modificava as minhas partituras, acrescentava à movimentação, um tipo, uma persona. Algumas narrativas foram construídas juntamente com a relação que fui desenvolvendo com a máscara, sem o uso de falas, apenas o jogo com as

partituras e o espaço. Ao jogar com a máscara me vi no artista faquir kafkiano na tentativa de revelar algo também sobre mim.

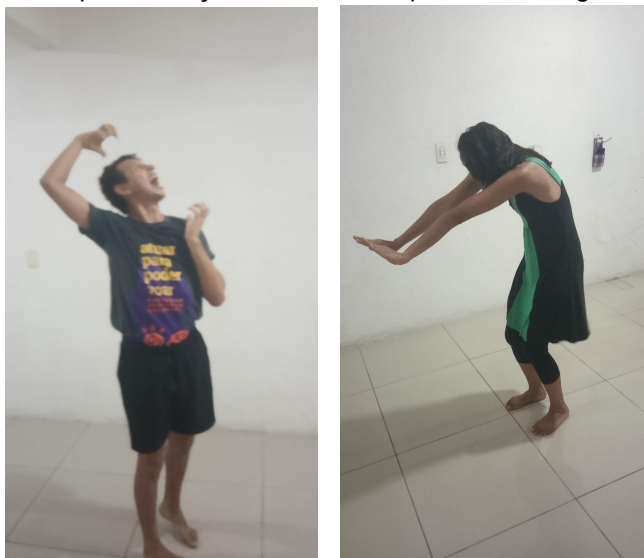
Durante o processo criativo, em uma clara alusão ao conto criei e apresentei um experimento cênico, intitulado “Não alimente o artista”, onde eu ficava dentro da sala e o público fora, assistindo o enclausuramento da minha figura com o uso de lanternas pelas grades do portão. Minhas ações eram motivadas pelas sensações de fome, dor e medo durante parte da cena. Ao final, uma reação de repulsa e ofensa minha diante da passividade de quem estava apenas assistindo.

Experimentação: máscara, corpo e dramaturgia



Intercâmbio com o Grupo Garajal a partir das técnicas de manipulação e máscara. Na sala, Sudailson Kennedy, Gabi Gomes, Angélica Gadelha, e eu. Sede do Apê Cultural. Maracanaú-CE. Abril de 2019. Acervo do grupo.

Experimentação: máscara, corpo e dramaturgia



Intercâmbio com o Grupo Garajal a partir das técnicas de manipulação e máscara. Em cena, Gabi Gomes, e eu. Sede do Apê Cultural. Maracanaú-CE. Abril de 2019. Acervo do grupo.

Tive também a experiência de experimentar a manipulação de máscara na rua como proposta de intervenção no espaço urbano. O objetivo dessa vez não era testar ou construir uma cena, como fora a primeira parte do treinamento com a máscara, mas de estar presente no espaço. Por longos minutos, permaneci juntamente com meus companheiros, estático e sentindo a reação dos transeuntes em relação àquelas figuras estranhas. Pude perceber gritos, carros, motos, buzinas, faróis, pessoas parando, sussurrando e comentando. É sobre sentir como a cidade com seus corpos e transeuntes, abraçam e também machucam, entre o carinho do olhar e o da repulsa, pelo simples fato de estarmos presentes naquele espaço de modo inabitual. Foi uma experiência que lidava com o lugar da presença do artista e a pólis. E me inquietou, para além das provocações, o silêncio e o vazio de não ser notado. Da indiferença de muitos que por mim passavam.

Experimentação: máscara, corpo, performance e o espaço urbano



Intercâmbio com o Grupo Garajal a partir das técnicas de manipulação e máscara. Da direita para a esquerda: Angélica Gadelha, Gabi Gomes, Sudailson Kennedy, e eu. Maracanaú-CE. Abril de 2019.

Experimentação: máscara, corpo, performance e o espaço urbano



Intercâmbio com o Grupo Garajal a partir das técnicas de manipulação e máscara. Da direita para a esquerda: Angélica Gadelha, Gabi Gomes, Sudailson Kennedy, e eu. Maracanaú-CE. Abril de 2019.

Outro vestígio do processo criativo aconteceu em uma primeira composição junto à obra *Um artista da fome*. Em agosto de 2019, fiz uma primeira abertura de processo, na tentativa de organizar material de trabalho e lidar com a presença do público. Em meio a tantas dúvidas sobre as cenas que estava compondo, aquela era a oportunidade de testar um exercício cênico e ouvir possíveis comentários que pudessem alimentar o trajeto criativo. A partilha aconteceu no espaço Apê Cultural, ex-sede do Cangaias, na cidade de Maracanaú. O espaço é um salão de oito metros de profundidade por quatro de largura, com piso de cerâmica na cor branca, que durante os ensaios, nos fazia deslizar. Em ambiente íntimo para uma experiência teatral e sem o uso de cenários ou equipamento de luz, utilizei apenas alguns cartazes que seriam fixados na parede e um refletor no chão.

A partilha aconteceu em um sábado à noite. Cabe comentar que o Apê Cultural se localiza numa avenida bastante movimentada e se avizinha a bares e lanchonetes. Nesse dia e nesse horário, havia um fluxo de pessoas, além de provocação sonoras. Eu recebi o público na calçada do Apê, fiz o convite para as pessoas adentrarem a sala e aguardarem a apresentação. Havia colchonetes e bancos para o público dispostos frontalmente em relação à cena. Algumas pessoas poderiam ficar em pé para acompanhar. O público era formado por amigos, gente de teatro e parceiros dos processos de pesquisa, como Rafael, Joca, Gabi, além de alguns integrantes do Grupo Garajal.

Um roteiro provisório, utilizando de início como trilha sonora *O Gran Circo*, de Marco Duboc: Prólogo: apresento-me, aponto a pesquisa em Kafka e lanço a

pergunta-chave do processo criativo: “qual a fome do artista?”. Entrego folhas ao público para buscarem responder a questão. Diante da circunstância política, econômica e social no ano de 2019, é interessante mensurar o quão afetada foi a resposta do público para essa provocação. A enorme crise que o setor cultural viveu durante este período, que se deu a partir do desmantelamento estratégico de políticas públicas, afetava a sobrevivência de artistas, produtores, gestores, espaços, pontos de cultura e os projetos artísticos. Essa pergunta bem que poderia ser vista como um convite a um protesto e outros tipos de organizações coletivas: ir às ruas, levantar faixas, evocar os direitos da classe artística. Mas o experimento teatral permanece em sala, a ação acontece de forma singular e particular. Entrego folhas e pilotos às pessoas do público provocadas pela questão, e na última cena do experimento, essas falas-cartazes seriam postas na parede ao fundo da sala. Colo na parede uma imagem de Kafka, uma imagem de *Um artista da fome*, do quadrinho *Desista!* (KUPER, 2008), e uma placa com o escrito: não alimente o artista.

A cena em sequência se dá com a narrativa kafkiana:

Nas últimas décadas o interesse pelos artistas da fome diminuiu bastante. Se antes compensava promover por conta própria, grandes apresentações do gênero, hoje isso é completamente impossível. Os tempos eram outros. Antigamente toda a cidade se ocupava com os artistas da fome; a participação do público aumentava a cada dia de jejum; todo mundo queria ver o jejuador no mínimo uma vez por dia. (...) Além dos espectadores que se revezavam, havia ali também vigilantes escolhidos pelo público (...) sempre três ao mesmo tempo, e que assumiam a tarefa de observar dia e noite o artista da fome para que ele não se alimentasse por algum método oculto. Mas isso era apenas uma formalidade para tranquilizar as massas, pois os iniciados sabiam muito bem que o jejuador, durante o período da fome, nunca, em circunstância alguma, mesmo sob coação, comeria alguma coisa, por mínima que fosse: a honra de sua arte o proibia. (KAFKA, 1998, p. 23-24)

O fragmento insere uma breve noção sobre os tempos áureos do artista da fome, o fomento a esta prática e sua relação com o público que o admirava. As falas do conto kafkiano são recortadas e introduzidas na cena:

O empresário havia fixado em quarenta dias era o prazo máximo, acima disso ele nunca deixava jejuar nem nas grandes cidades do mundo - e isso por um bom motivo. A experiência mostrava que durante quarenta dias era possível espicaçar o interesse de uma cidade inteira através de uma propaganda ativada gradativamente, mas depois disso o público falhava e se podia verificar uma redução substancial da assistência. (KAFKA, 1998, p. 26)

A outra cena que experimentei é a manipulação da máscara. É possível ver parte do meu rosto durante a manipulação. O único ponto de luminosidade é a lanterna do público (relembrando o exercício de Lúcio Flávio que deixa esses rastros no processo). Caminho pela sala, sujo. O piso é escorregadio, faz deslizar. Não que tirasse o foco do meu corpo-máscara, já que assumia a própria fragilidade do caminhar, lento, compassado. É a fábula do artista da fome. Observava o público com o topo da cabeça, já que a máscara não estava no rosto, mas acima e era ela que os olhava.

Posteriormente, apresentei uma cena que foi desenvolvida a partir de um recorte de um ensaio escrito por Eugênio Barba, intitulado *Fama x Fome*, que versa sobre o ofício do artista de teatro, a partir de um diálogo entre dois atores. E como finalização, recolhi os papéis entregues ao público no começo do espetáculo ao indagar “qual a fome do artista?”. Relembro de algumas frases como: valorização, respeito, dignidade, dinheiro. Prego-os na parede, as placas com as fomes que não são do Artista, são do público. Entra uma trilha sonora: *It 's a long way*, de Caetano Veloso. Preenche o ambiente. Danço. Convido algumas pessoas para dançar também. Permaneço junto por um tempo: a trilha e os corpos em comunhão. Pego um chicote e retiro o público que dançava. Atinjo diretamente as placas que estavam na parede, chicoteando-as. O jogo com o chicote foi uma das técnicas circenses apreendidas com o Garajal. Fim do exercício.

Abertura de processo O fantástico circo do artista da fome



Sede do Apê Cultural. Maracanaú-CE. Agosto de 2019. Fotografias: Venicius Gomes.

Após a abertura de processo que ocorreu no Apê Cultural, voltei a apresentar este experimento cênico em setembro do ano de 2019. Dessa vez foi no espaço da Biblioteca Livro Livre Curió, em Fortaleza-CE, à convite do artista e produtor cultural Talles Azigon. Na ocasião, pude também participar de uma roda de conversa junto

com Talles, a pesquisadora Ana Filgueira, e também com as crianças e adolescentes da comunidade acerca da literatura kafkiana e também sobre o experimento *Um artista da fome*. O interessante da partilha é que novamente havia certa proximidade entre atuação e público. Ocorreu no quintal da biblioteca, no chão de areia, tijolos espalhados, calçada, as pedras, folhas, jarros, plantas compuseram o ambiente não convencional.

Relembro, ao partilhar essa experiência, da metodologia descrita no livro *A porta aberta*, de Peter Brook (2005), de levar os atores à escola e improvisar cenas do espetáculo ainda em processo em pátios e salas, utilizando-se para a atuação somente dos recursos disponíveis do espaço. Talvez ter assumido o risco com o ambiente, sua insegurança, instabilidade e precariedade, possibilitaram disparar outros desdobramentos poéticos que podem surgir de um espaço aparentemente inadequado.

Estava ciente do roteiro: o mesmo início com a conversa junto à plateia, me apresento, a pesquisa em Kafka, a pergunta: qual a fome do artista? Entrego as folhas. A narrativa kafkiana, que antes era feita com uma luz de lanterna, já no ambiente claro do quintal, não era possível. Subo o tom da fábula com o fragmento textual kafkiano dos tempos áureos da performance do artista da fome. Finalizado o texto, saio de cena correndo, entro pela porta que dá acesso ao quintal e volto com a máscara do artista da fome. Há sonoridades, me parecem risos, o topo da cabeça-olhos da máscara observa o público. As crianças comentam, susurram e se assustam com o adereço e com a movimentação. Movimento-me pelo chão de areia, sento, deito, levanto e finalizo a cena retirando a máscara. Em vez de recolher os papéis e chicoteá-los, dessa vez, pergunto ao público presente: “qual a fome do artista?”. E as crianças respondem alto, participam, num jogo que não imaginava que haveria.



Foto: Gabi Gomes, setembro de 2019. Apresentação de um fragmento de cena no quintal da Biblioteca Livro Livre - Curió/Fortaleza-CE.

Revisito e escrevo sobre os principais rastros e vestígios do percurso criativo a partir do conto kafkiano *Um artista da fome* (1924), desenvolvido por mim junto com o Cangaias Coletivo Teatral e demais parceiros importantes. Me predispus a experimentar a cena em uma diversidade de espaços, tais como a sala da casa de Joca, a sala do Apê Cultural, o quintal da Biblioteca Livro Livre Curió. Inquietam-me os tantos chãos que fui percorrendo para encontrar o meu chão. Nessa perspectiva, percebendo os índices do processo criador talvez haja uma certa dimensão política com o espaço, uma *política do chão* (LEPECKI, 2012), ou seja, “(...) um atentar agudo às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação, sabendo que essas particularidades se coformatam num plano de composição entre corpo e chão chamado história”. (LEPECKI, p. 47, 2012).

E é no meu pisar descalço que me junto com as reverberações do pesquisador André Lepecki (2012). Ao refletir sobre uma poética do chão, percebo que busquei uma certa teatralidade com os pés nos chãos que me sustentaram; onde o pisar-caminhar-tropear ainda se fazem presentes em mim como criador. Os

diferentes chãos que se transformam em possibilidades poéticas e políticas. Chãos que evocam histórias de (re)existência artística, criatividade e coletividade movem-se junto ao meu corpo na cena: um corpo-chão numa relação mútua e coparticipativa.

Hoje, em *O fantástico circo do artista da fome* (2020), os vários chãos percorridos durante os ensaios e na circulação deste espetáculo dialogam com o meu chão provisório. É uma lona de tecido desgastado (e que se desgasta ainda mais a cada apresentação). Envelhecido e desbotado, interfere na minha movimentação, torna-se atuante. O rastro de sua participação é contínua. A lona é companheira de cena. Me afeta e desequilibra. Cria marcas no corpo do espetáculo. A lona é um agente criativo.

Um ponto importante que destaco é que ao refletir sobre os caminhos da criação do espetáculo, as estratégias e metodologias, busquei dialogar de forma potente com os meus *documentos de processo* (SALLES, 1998):

Pode-se dizer que esses documentos, independentemente de sua materialidade, contêm sempre a idéia de registro. Há, por parte do artista, uma necessidade de reter alguns elementos, que podem ser possíveis concretizações da obra ou auxiliares dessa concretização. (...) Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo. (SALLES, 1998, p. 17)

Cada documento tem seu período histórico e nem sempre segue uma ordem cronológica precisa do processo criativo. No caso, revisei os meus cadernos de criação, anotações, rascunhos, textos e outras materialidades possíveis (SALLES, 2020), assim como registros fotográficos e vídeos, para buscar uma parcela perceptiva do percurso, que, apesar de ter sido vivenciado por mim, enquanto artista criador (ator-dramaturgo-diretor), era nebuloso, porém valioso de ser revisto. Deixam aberturas de sentido, fissuras, que ao revê-las, me situo mais consciente dos caminhos que desenvolvi.

Ao rememorar e compartilhar sobre o movimento criativo, aponto as marcas de um processo que revisei para buscar entender alguns rastros das táticas e estratégias de *O fantástico circo do artista da fome*, meu objeto de estudo. Me vi bambeando em equilíbrio e desequilíbrio como artista-pesquisador na trilha da minha própria obra. Na dúvida e incerteza de um percurso poético em constante transformação. Como aponta Cecília Almeida Salles (1998), a criação artística é um

estado de contínua metamorfose. É um percurso feito de formas de caráter precário, porque é hipotético.

A criação desse texto, assim como a criação do espetáculo é um movimento constante. Se dá em meio a dúvidas do percurso, cujas formas precárias, as cenas-textos, vieram de potentes rascunhos e fragmentos. São possibilidades e pistas de sentido. Relembrar o trajeto, a partir desses rastros e dos *documentos de processo* (SALLES, 1998), me faz entender que estava caminhando na corda bamba de um percurso criativo: incerto, frágil e precário. Um processo de tentativa, experimentação e erro.

Meu caminhar conceitual acerca das táticas e estratégias do percurso criativo em *O fantástico circo do artista da fome* (2020) investe no *dispositivo precário* em sua dimensão poética, seja na variedade de espaços, salas, cantinhos, ruas, chãos, areia, sons de bares, motores, resíduos, azulejos, placas, folhas, terra, formigas... de um tanto que se aproveita e se faz corpo. Corpo-chão. Corpo-casa. Corpo-Apê. Corpo-máscara. Corpo-precário. Que não dá conta nem mesmo dos resíduos que elaboram sua poética. Nem sempre as escolhas são conscientes de sua potência, mas que se refletem, de um modo ou de outro, na prática da atuação. Nesse sentido, alimento-me da reflexão que a pesquisadora Cecília de Almeida Salles faz do processo criador como um gesto inacabado: "(...) o ato criador nos leva, certamente, à constatação de que uma possível morfologia do gesto criador precisa falar da beleza da precariedade de formas inacabadas e da complexidade de sua metamorfose.". (SALLES, 1998, p. 160).

Ao rever esses vestígios, sem o compromisso da totalidade do processo, percebi que relembrar é reinventar um percurso. Lida com as falhas, os vazios, saltos, fragmentos, as instabilidades. É um ato precário. O percurso criativo de *O fantástico circo do artista da fome* (2020), assim como o tempo de criação junto à linguagem teatral continua sendo, não foi, ele é, por natureza, inacabado, é um ato permanente. (SALLES, 1998). Aponto com este escrito perspectivas acerca das estratégias e táticas, que revelam não somente sobre o ontem de um processo criador, também evocam um por vir.

3 CENA II - O PRECÁRIO COMO CONDIÇÃO

A literatura está aí para oferecer resistência ao teatro. Um texto só é interessante ou produtivo para o teatro quando ele não pode ser feito do modo como o teatro é concebido.
Heiner Müller

3.1 Kafka: Um artista faquir ou não alimente o artista

Com a presente pesquisa, interesse, portanto, em aprofundar as possíveis relações entre a linguagem teatral e a obra do autor tcheco Franz Kafka (1883-1924), e me vejo cada vez mais inquieto com sua obra literária, por perceber, em sua produção, uma certa estranheza e criticidade que me movem. A literatura kafkiana é um rizoma, uma toca. (Deleuze; Guattari, 2021). Em suas obras, percebo linhas narrativas e imagens que refletem ou rebatem com ironia e acidez, o mundo contemporâneo. Há uma crítica aguda sobre o homem alienado diante do seu tempo, o absurdo cotidiano tratado como trivial, o poder das instituições: “O mundo das chancelarias e dos arquivos, das salas mofadas, escuras, decadentes, é o mundo de Kafka.” (BENJAMIN, p. 138, 1987). Além disso, seus textos trazem metáforas, figuras e imagens que podem se relacionar com realidades históricas e culturais de sociedades distintas. Escopo de diversas investigações no campo das artes, a obra kafkiana tem sido experimentada em criações tanto no cinema, teatro, dança, quadrinhos, dentre outras linguagens diversas.

Caminho juntamente com os escritos do jornalista e ensaísta alemão de origem judaica Gunther Anders (2007), ao analisar que, em Kafka, o texto literário não apresenta o seu significado abertamente, porque o texto oferece área de manobra para a interpretação: “(...) é a própria linguagem cotidiana a que, mesmo nos seus estilhaços microscópicos, e até abstratos, consiste em metáforas.” (ANDERS, 2007, p. 57).

Foi este campo de leitura a partir do universo metafórico que me inquietou em seus textos. Assim como a profusão de imagens, ora aterrorizantes, como a terrível máquina punitivista de *Na colônia penal* (1919), ora incômodas, como a arte faquir de *Um artista da fome* (1924). Tanto que, as duas obras citadas, foram material de investigação em sua dimensão poética e teatral.

Noto que:

Nenhuma de suas imagens, por mais absurda, parece gratuita: cada uma está fundada num pronunciamento imagético que o homem, antes dele [o próprio Kafka], já fizera [sic] sobre si mesmo. (...) Ele não inventa imagens: assume-as. Ele põe sob o microscópio o que há de sensorial nessas imagens - e vejam, a metáfora mostra detalhes tão colossais que, daí em diante, a descrição adquire algo de pavorosa realidade. (ANDERS, 2007, p. 58-59, acréscimos meus).

A sua pertinente escrita apresenta camadas de discussão até mesmo sobre o estilo literário, sendo discutido como simbolista ou surrealista, porém, segundo o escritor de “Kafka: Pró e Contra”, Gunther Anders (2007), o autor tcheco é um “fabulador realista” (2007, p. 16). O meu olhar para o mundo kafkiano (BENJAMIN, 1987) e suas fábulas surgem na tentativa de, não só como leitor, mas artista-pesquisador-criador, investigá-la do ponto de vista da cena teatral. Não é tarefa fácil, haja vista a dimensão de reescritura, transcrição ou mesmo de criação dramática a partir de seus contos, novelas e/ou romances.

Tensionar a literatura kafkiana junto à linguagem teatral, em sua dimensão poética, me propõe, enquanto criador, desvendá-la:

(...) toda a obra de Kafka representa um código de gestos, cuja significação simbólica não é de modo algum evidente, desde o início, para o próprio autor; eles só recebem essa significação depois de inúmeras tentativas e experiências, em contextos múltiplos. O teatro é o lugar dessas experiências. (BENJAMIN, 146, 1987).

O filósofo alemão de origem judaica Walter Benjamin (1987) reflete sobre a obra de Kafka e aponta perspectivas acerca das figuras e dos gestos expressivos contidos nos textos. Benjamin, diz que: “(...) os gestos dos personagens kafkianos são excessivamente enfáticos para o mundo habitual e extravasam para um mundo mais vasto.” (BENJAMIN, 146, p. 1987).

Na minha relação com a obra kafkiana acredito que há primeiramente a prerrogativa do choque cultural que essa experiência pode produzir na criação cênica e artística contemporânea. Eu, um artista da cena, natural e residente da região metropolitana do Ceará, lendo e pesquisando artisticamente um autor judeu tcheco alemão, reafirma um processo cultural contemporâneo em sua dimensão híbrida. É nessa perspectiva, que faço diálogo com os apontamentos do antropólogo argentino e pesquisador da economia da cultura Nestor Garcia Canclini ao refletir que: “(...) reconhecer a hibridação cultural, e trabalhar experimentalmente sobre ela, serve para desconstruir as percepções do social e as linguagens que o

representam.” (CANCLINI, 2019, p. 332). É nessa reconstrução de imaginários possíveis, seja com a relação entre Brasil-Ceará e Alemanha do início do século XX, como é aqui o caso, do choque cultural e da dimensão experimental, que as artes da cena produzem poética. No meu caso, com o teatro produzido pelo Cangaias Coletivo Teatral (2010-dias atuais), grupo da cidade de Maracanaú, periférico e à margem dos grandes centros, que, ao criar juntamente com os escritos de Kafka, rompe barreiras do social e inventa outros mundos.

Ao embarcar na poética kafkiana, percebo tensionamentos acerca da língua-linguagem, do ser político e da dimensão coletiva em sua escrita, que os pesquisadores franceses Deleuze e Guattari, vão pensar como *literatura menor*: (...) “a desterritorialização da língua, a ligação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação.”. (DELEUZE; GUATTARI, 2021, p. 39). O conceito de “menor”, portanto, não se relaciona com o significado que a palavra tem no dicionário, qual seja “inferior em número, grandeza, extensão, intensidade, duração, importância etc.”, mas refere-se às reflexões produzidas por Deleuze e Guattari (2021, p. 35): “Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior.”. Ou seja, o *menor*:

(...) não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que se chama grande (ou estabelecida). Mesmo aquele que tem a infelicidade de nascer no país de uma grande literatura deve escrever em sua língua como um judeu tcheco que escreve em alemão (...). Escrever como um cachorro que faz seu buraco, um rato que faz sua toca. E, para isso, achar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio dialeto, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto. (DELEUZE, GUATTARI, 2021, p. 39).

Da Silva (2017), refletindo o conceito deleuze-guattariano, aponta que *menor* seria aquela escrita que rompe com regras e normas de uma língua oficial, fazendo uso proposital de erros ou desconexões de linguagem.

(...) uma literatura das minorias dentro das majorias (a utilização deliberada de um idioma não oficial – o “alemão-checo” – no lugar do oficial Hochdeutsch). A dissidência, a resistência dessa escrita, portanto, se afirma em seu aspecto formal, visto que este questiona as convenções e padrões de uma cultura dominante. Esses usos reapropriados da linguagem ganham caráter coletivo, pois estão associados a determinados grupos excluídos, ou, se opõe [sic] às regras que pretendem uma hegemonia. (SILVA, 2017, p. 68).

Junto com as reflexões de Da Silva (2017) e Deleuze e Guattari (2021), entendo que o *menor*, em sua dimensão poética, é uma criação das minorias dentro do estabelecido como oficial, questionando as convenções da linguagem e os padrões da cultura dominante em uma enunciação coletiva e política. O *menor* desafia constantemente as regras do jogo, é uma criação dissidente e de resistência⁵. O que me interessa, para além da relação com a obra kafkiana, refere-se às condições revolucionárias da criação teatral inserida no contexto de teatro de grupo do Cangaias Coletivo Teatral que rompe com a lógica de consumo, entretenimento, e se produz no seio do estabelecido.

Da Silva (2017), em sua pesquisa intitulada “Teatro menor: crises e potências na intersecção dos processos de gestão, produção e criação artística de um teatro latino-americano”, nos provoca a refletir sobre a ação artística de grupos e coletivos que atuam fora do contexto do que aqui poderia se chamar teatro maior, investigando neles os meios de produção que fogem à lógica do consumo. Partindo da premissa de uma cultura do teatro de grupo, a partir do contexto latino americano, reflete a pesquisadora: “Uma das premissas do teatro menor seria, portanto, a fabricação de um tipo de relação entre criadores e espectadores capaz de gerar experiências que se estendam para além do ato de consumo.”. (DA SILVA, 2017, p. 59).

No caminho conceitual de pensar a prática teatral, a autora problematiza: “(...) como poderíamos pensar um teatro menor, considerando tanto a sua forma/conteúdo, quanto seus modos de produção?”. (SILVA, 2017, p. 67). Para tanto, reforça a pesquisadora:

(...) meu interesse esteve centrado em artistas que se autoproduzem e que buscam construir relações horizontais (coletivas e destituídas de um mestre ou chefe) nos modos de criar e produzir. Também definiu os grupos, coletivos e artistas que me interessavam investigar [sic] a preocupação e interesse que apresentam no que diz respeito ao alcance social do seu fazer artístico, isso quer dizer, a interface política e coletiva que buscam criar

⁵ Questionando a oficialidade da língua ou das línguas maiores, a pesquisadora chicana Gloria Anzaldúa (2009), em seu texto *Como domar uma língua selvagem*, tensiona as noções de língua e linguagem, a partir das questões que perpassam o seu território: “O espanhol chicano é considerado deficiente pelos puristas e, pela maioria dos latinos, uma mutilação do espanhol. Mas o espanhol chicano é uma língua fronteira que se desenvolveu naturalmente. *Mudança, evolución, enriquecimiento de palabras nuevas por invención o adopción* tem criado variantes do espanhol chicano, uma nova linguagem. *Un lenguaje que corresponde a un modo de vivir*. O espanhol chicano não é incorreto, é uma língua viva.”. (ANZALDUA, 2009, p. 307)

através de suas realizações estéticas e de suas ações culturais. (SILVA, 2017, p. 70)

De acordo com os escritos de De Toro (2000), o *menor*, opera nas margens para descentralizar os cânones do pensamento, da cultura e do teatro. (DE TORO, 2000)⁶. Sendo assim, um dos aspectos importantes trazidos por ele é a noção de margem, ou seja, de estar à margem, contrapondo-se ao centro, ao estabelecido (maior). Acerca do teatro de Pavlovsky e de toda a sua obra, reflete o autor:

(...) foi simplesmente um teatro que saiu e vai para as margens, para a periferia, um teatro dentro do que podemos chamar - parafraseando Deleuze/Guattari - “teatro menor” (vid. Deleuze/Guattari 1975), para ser capaz de ali, livre de condicionamento externos, produzir um teatro que eu chamaria orgânico, ou seja, um teatro cuja performance é, em última análise, a realização natural de uma busca, de uma transformação, de um ato de criação que, a cada vez em que é realizada, é capaz de abrir novas entradas e saídas tanto nos próprios atores quanto nos espectadores ou leitores desta obra. (Tradução minha. DE TORO, 2000, p. 443-444)⁷

A partir desta noção, o *menor*, que perpassa a literatura kafkiana, em sua dimensão poética, assume uma perspectiva da ação artística, política, coletiva e pesquisa de linguagem. A produção do Cangaias Coletivo Teatral (2010-dias atuais), se trata de uma criação cênica desenvolvida por um grupo da região metropolitana, e carrega consigo toda a circunstância territorial e poética de uma produção cultural à margem, à periferia do estabelecido e dos grandes centros. Para além de ser um grupo interessado em operar a literatura kafkiana em contato com as artes da cena, o coletivo se interessa, em suas montagens, por discutir o social e o papel político do seu fazer artístico. A pesquisa de linguagem do Cangaias Coletivo Teatral, assim como a minha enquanto encenador e criador teatral, a partir das encenações inspiradas na literatura menor do autor tcheco, produzidas em coletivo

⁶ Pero profundicemos un momento esta categoría de ‘lo menor’ y esta relación discursiva, estética y de pensamiento entre Pavlovsky y Borges. Tanto Borges como Pavlovsky trabajaban en las ‘orillas’ para descentrar los cánones establecidos en el pensamiento, en la cultura, en la literatura y el teatro en Buenos Aires y fundar así su propia concepción literaria o teatral, lo cual es algo prácticamente típico de ambos autores en Buenos Aires. (DE TORO, 2000, p. 444).

⁷ “No original:” (...) *ha sido simplemente un teatro que se ha ido y se va a las orillas, a la periferia, un teatro dentro de lo que podemos llamar –parafraseando a Deleuze/Guattari– “teatro menor” (vid. Deleuze/Guattari 1975), para poder allí, libre de condicionamientos externos, producir un teatro que llamaría orgánico, esto es, un teatro en el que la representación sea al final el logro natural de una búsqueda, de una transformación, de un acto de creación que cada vez que se representa sea capaz de abrir nuevas entradas y salidas tanto en los actores mismos como en los espectadores o en los lectores de esta obra.*

ao longo dos últimos anos, partem de uma premissa poética que investe na potência dos encontros, do estar em coletivo, da discussão política e crítica diante das situações emergentes da sociedade.

Nutro-me do teatro como esse lugar de tentativa e experiência com as montagens de *Na colônia penal* (2016) e *O fantástico circo do artista da fome* (2020), para compor junto a linguagens artísticas diversas, experiências cênicas kafkianas. Tal aproximação com o mundo kafkiano (BENJAMIN, 1987) não se dá tão somente pelo desejo de produzir semelhanças, mas sim diferenças, a partir do diálogo e possíveis reescrituras, propondo outros sentidos para a criação cênica.

Nesse sentido, a literatura kafkiana me interessa por ser uma escrita que incomoda a criação. A partir de tal perspectiva, vejo que a experiência teatral com o autor tcheco, por não ser uma dramaturgia consentida, pode tocar e criar dramaturgias com um grau de dissidência da lógica dominante. Mesmo sendo um autor reconhecido, porém, o que é criar a partir de seus textos? Com eles busco a saída de um possível campo temático na direção de provocar o contato entre linguagens e possibilidades dramáticas plurais. Trata-se de uma espécie de enredamento com Kafka do ponto de vista composicional, e não propriamente da tentativa de sua tradução cênica.

3.2 As primeiras engrenagens da máquina, uma breve passagem.

O espetáculo *Na colônia penal* (2016), do Cangaias Coletivo Teatral, é adaptado da novela homônima publicada no ano de 1919. A obra literária *Na colônia penal* (1919), que nasceu nos primórdios da primeira guerra mundial, aborda questões acerca das ações arbitrárias da justiça pelo Estado, a partir de uma máquina de tortura e execução. Em seu enredo, a apresentação do funcionamento de uma máquina, dita como "aparelho singular" (KAFKA, 2011), é acompanhada por um oficial, um explorador estrangeiro, um soldado e um prisioneiro, este que cumprirá a pena. O estrangeiro, que visita a colônia para conhecer seu sistema penal, é recebido e deixado a par, pela figura do oficial, de toda a engrenagem terrível da máquina, em seus mínimos detalhes:

Como se vê, ele se compõe de três partes: com o correr do tempo surgiram denominações populares para cada uma delas. A parte de baixo tem o nome de cama, a de cima de desenhador e a do meio, que oscila entre as

duas, se chama rastelo. (...) Muito bem: como eu disse, esta é a cama. Está totalmente coberta com uma camada de algodão; o senhor ainda vai saber qual é o objetivo dela. O condenado é posto de bruços sobre o algodão, naturalmente nu; aqui estão para as mãos, aqui para os pés e aqui para o pescoço, as correias para segurá-lo firme. Aqui na cabeceira da cama, onde, como eu disse, o homem apóia primeiro a cabeça, existe este pequeno tampão de feltro, que pode ser regulado com a maior facilidade, a ponto de entrar bem na boca da pessoa. Seu objetivo é impedir que ele grite ou morda a língua. Evidentemente, o homem é obrigado a admitir o feltro na boca, pois caso contrário as correias do pescoço quebram a sua nuca. (...) Agora ouça: tanto a cama como o desenhador tem bateria elétrica própria; a cama precisa da energia para si mesma, o desenhador para o rastelo. Assim que o homem está manietado, a cama é posta em movimento. Ela vibra com sacudidas mínimas e muito rápidas simultaneamente para os lados, para cima e para baixo. O senhor deve ter visto aparelhos semelhantes em casas de saúde; a diferença é que na nossa cama todos os movimentos são calculados com precisão; de fato eles precisam estar em estrita consonância com os movimentos do rastelo. Mas é a este que se entrega a execução propriamente dita da sentença. (KAFKA, 2011, p. 32-35)

A figura do oficial de justiça é a personagem que conduz toda a novela kafkiana de *Na colônia penal (1919)* apresentando uma máquina de tortura e execução. Para descrever tal aparelho, a personagem utiliza-se de recursos interpretativos, ora com ironia, ora com sagacidade, delicadeza, mesmo passionalidade, brutalidade e, por vezes, talvez seja esta a sensação que mais me inquieta pelo enigma da escolha narrativa de Kafka, com serena ludicidade: “O espantoso, em Kafka, é que o espantoso não espanta ninguém.” (ANDERS, 2007, p. 20).

O terrível aparelho punitivo, que deveria causar espanto e revolta em qualquer pessoa, é descrito como algo natural e corriqueiro inserido no cotidiano da colônia. O único embate travado pelo oficial de justiça com o explorador estrangeiro acontece somente no fim da história. Até chegar nesse momento, na maioria das vezes, quem utiliza o recurso da fala é somente o oficial, conduzindo o arco da narrativa e tentando convencer e até manipular, o estrangeiro. Na trama kafkiana, percebemos as suas reações somente através de enormes rubricas que revelam o seu pensamento, ora discordante, entusiasmado, ou até mesmo receoso, durante toda a explicação do funcionamento da terrível máquina, porém, atento. A dimensão relacional entre o pensamento do estrangeiro e a ação acontecente é um dos elementos que despertou meu interesse como suposta materialidade teatral do texto de Kafka. E diante de tantas dúvidas e incertezas, seus comentários e respostas às provocações do oficial de justiça são objetivos e com poucas palavras. Apenas no confronto final, ao ser indagado sobre o desejo de permanência de tal sistema, é

que percebemos que o explorador estrangeiro não defenderá a utilização da máquina, cuja afronta aos direitos humanos é visível, com críticas incisivas a todo o arcaico processo judicial.

A novela *Na colônia penal* (1919) saltou aos meus olhos como possibilidade de investigação cênica. A obra literária, em muitos momentos, se utiliza de diálogos, o que ajudou na criação dramática. Tive a colaboração imprescindível do dramaturgo Rafael Barbosa (CE-RJ), que buscou alterar cuidadosamente cada palavra e apresentar um texto outro, já com alguns recursos de encenação que eu, como diretor, discutia e propunha, tais como: a retirada de algumas personagens, a mudança de ambiente (a novela kafkiana descreve um espaço externo: um campo aberto), que para mim, seria uma antessala da execução, escura e intimista, e a utilização de um retroprojektor.

Valendo-se da novela kafkiana e pautado no recurso narrativo e imagético, a encenação do Cangaias Coletivo Teatral (2010-dias atuais), foi a porta de entrada do grupo, e também a minha, para o universo de Kafka numa perspectiva de criação teatral.

Na Colônia Penal (2016)



Foto: Marina Cavalcante. Em cena, em primeiro plano, utilizando o retroprojektor, o ator Edicleison Freitas, e eu.

Na Colônia Penal (2016)



Foto: Marina Cavalcante. Em cena, o ator Edicleison Freitas.

Na Colônia Penal (2016)



Foto: Marina Cavalcante. Em cena, eu.

A encenação de *Na colônia penal* (2016), obra homônima do Cangaiais Coletivo Teatral, traz apenas as figuras do oficial de justiça (atuação de Luís Carlos Shinoda) e do explorador estrangeiro (atuação de Angélica Nunes [2016-2017] e Edicleison Freitas [2018-até o presente momento]). O diálogo entre as personagens estabelecem um embate acerca dos princípios da máquina de tortura e execução da colônia, além dos conflitos a respeito da ideologia que cada personagem carrega sobre os ideais de justiça e os direitos humanos.

Em cena, apresento uma antessala de execução, na qual o desdobramento do funcionamento da máquina é apresentado pela figura do oficial. A partir do uso e da manipulação de um recurso de projeção antigo (um retroprojetor, como dispositivo de luz), desenhos e sombras são projetados ao longo da peça demonstrando o funcionamento da terrível máquina. Com um ambiente intimista e sombrio, a visualidade do espetáculo remonta à estética expressionista, a partir do cinema alemão do início do século passado, com o jogo de distorções, rabiscos gráficos, recortes, enquadramentos e contrastes de sombra e luz.

A proposição da projeção dos desenhos também tem uma relação direta com o campo referencial com que tive contato, principalmente no cruzamento da obra kafkiana com a estética dos quadrinhos (universo das HQ's) e com a estética marginal dos zines, vistos em materiais que instigaram a encenação durante o processo criativo⁸. O universo das HQ's permitiu uma aproximação instigante pelas visualidades poéticas que provocam e pelo poder de síntese que confere às narrativas kafkianas. Foi um material interessante para mim como encenador e que provocou reflexões que interferiram no pensamento estético das obras.

Desista! E outras histórias de Franz Kafka.

⁸ Interessado pelo campo criativo que se faz uso junto das obras kafkianas com referências estéticas diversas, há duas referências que me chamaram a atenção durante o processo de criação das montagens *Na colônia penal* (2016) e *O fantástico circo do artista da fome* (2020). Respectivamente, a revista em quadrinho: RICARD, Sylvain. **Na colônia penal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. E a obra em quadrinho: KUPER, Peter. **Desista! E outras histórias de Franz Kafka**. São Paulo: Conrad, 2008.



Peter Kuper (2008).

Na colônia penal



Sylvain Ricard (2011).

Ainda sobre a experiência de *Na colônia penal* (2016), foi produzido um curta de ficção, a partir da obra teatral, intitulado *O Ancinho* (2017)⁹, com direção de Daniel Uchoa. As possibilidades investigativas de cruzamento junto à obra kafkiana com outras linguagens como o cinema, o quadrinho, a cena teatral, me instiga a pensá-las como *linguagens fronteiriças* (ANZALDUÁ, 2009), em sua dimensão poética e artística, ressaltada pela encenação do Cangaias Coletivo Teatral (2010-dias atuais).

Continua...

3.3 Um artista faquir

⁹ Gravado durante a temporada do espetáculo no Teatro do Sesc Emiliano Queiroz daquele mesmo ano, o curta-metragem está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PEPhJJzIObw&t=36s>. Acesso em: 10 junho 2023.

O mundo de Kafka é o teatro do mundo. Para ele, o homem está desde o início no palco.
Walter Benjamin

(...) os iniciados sabiam muito bem que o jejuador, durante o período da fome, nunca, em circunstância alguma, mesmo sob coação, comeria alguma coisa: a honra de sua arte o proibia.
Franz Kafka

O conto *Um artista da fome*, escrito no ano de 1922, foi publicado dois anos depois, em 1924, coincidentemente, no mesmo ano da morte do autor tcheco (1883-1924). Kafka já estava bastante enfermo devido às complicações da tuberculose, e como bem aponta o tradutor Modesto Carone, as obras escritas durante este período refletem o contexto sócio-político, de vulnerabilidade e fragilidade que o autor estava vivendo:

(...) esses contos foram concebidos ou elaborados quando o escritor estava morando em Berlin, entre o fim de 1923 e o início de 1924. Nessa época a tuberculose que devia matá-lo já alcançava a laringe e o nacional-socialismo mostrava as garras, o que sem dúvida repercutiu, seja em “Um artista da fome”, que transfigura a impossibilidade física que Kafka tinha para engolir, seja no conto da “mulherzinha”¹⁰, cujo ódio ao narrador é tão implacável e destrutivo como o rancor sem limites dos nazistas aos judeus. Nesse contexto, não é excesso de imaginação achar que as ansiedades do povo dos camundongos¹¹ espelhem as angústias do escritor nos tempos sombrios da ascensão do nazismo. (KAFKA, 1998, p. 112).

Internado, sofria de graves crises e sua saúde estava bastante debilitada. Foi nessa situação que o autor teceu as linhas e as palavras de sua escrita afiada. Com este conto, Kafka apresenta a trajetória de um jejuador profissional, um *faqir*, artista com habilidades exóticas em um grau extracotidiano de domínio das leis naturais do corpo. Há casos de artistas-faquires em cujas performances utilizavam cobras, aranhas, escorpiões e deitavam sobre camas de prego. Sobre a arte faquir, há documentos que comprovam a ação de faquires e faquiresas no Brasil até a segunda metade do século XX: “(...) para ganhar a vida, foi trabalhar como faquir.” (CAMARERO; OLIVEIRA, 2015, p. 41).

O livro *Cravo na Carne: Fama e Fome - O Faquirismo Feminino no Brasil*, dos autores Alberto Camarero e Alberto Oliveira, em uma escrita com certo tom

¹⁰ Conto Uma mulher pequena (1923).

¹¹ Conto Josefina a Cantora ou o povo de camundongos (1924).

jornalístico, traz registros históricos por meio de revistas e noticiários da época que abordam a prática dessa arte na metade do século XX no contexto brasileiro. Segundo os autores, Rose Rogé foi a primeira faquiresa a se exhibir no Brasil. (CAMARERO; OLIVEIRA, 2015).

(...) vem agora, jogando a última cartada pela honestidade, oferecer-se a um empresário teatral que a queira exhibir encerrada em uma sepultura, sem alimento algum, por oito dias, precisando apenas de água e ar para não morrer, pedindo, porém, em recompensa de seu sacrifício, uma importância com a qual possa restaurar a sua vida, martirizada em defesa do padrão da honra. (CAMARERO; OLIVEIRA, 2015, p. 33).

Diante do contexto brasileiro trazida pelos autores, a prática faquir, em certa proporção, surge em momentos de vulnerabilidade das artistas envolvidas, principalmente, a situação financeira. Precariedade? Não é contraditório entender que tal arte e sua poética, tensionam dimensões econômicas, sociais e políticas no ato em si.

O conto kafkiano trata especificamente sobre a trajetória de um artista faquir, jejuador profissional, que se apresenta com seu número em praças públicas dentro de uma jaula: “Escrito de uma forma pungente, este conto descreve uma condição humana paradoxal, na qual a tentativa do protagonista garantir uma existência coincide com o próprio ato de seu deprecimento.”. (BARTH, 2013, p. 144).

A ação é orquestrada por um empresário que orienta que o espetáculo dure quarenta dias. A duração da performance tem este tempo, não para proteção do artista, mas devido à permanência do público, ou seja, o tempo que as pessoas poderiam continuar interessadas e não desviarem do foco da apresentação. Diante do público reunido, o artista fica, então, o tempo de quarenta dias sem se alimentar.

Nesta obra Kafka diz:

Antigamente toda a cidade se ocupava com os artistas da fome; a participação do público aumentava a cada dia de jejum; todo mundo queria ver o jejuador no mínimo uma vez por dia; nos últimos, havia espectadores que ficavam sentados dias inteiros diante da pequena jaula; também à noite se faziam visitas cujo efeito era intensificado pela luz de tochas; nos dias de bom tempo a jaula era levada ao ar livre e o artista era mostrado especialmente às crianças. Embora para os adultos ele não passasse de um divertimento, no qual tomavam parte por causa da moda, as crianças olhavam com assombro, de boca aberta, uma segurando a mão da outra por insegurança, aquele homem pálido, de malha escura, as costelas extremamente salientes, que desdenhava até uma cadeira para ficar sentado sobre a palha espalhada no chão: ora ele acenava polidamente com a cabeça, ora respondia com um sorriso forçado às perguntas,

esticando o braço pelas grades para que apalpassem sua magreza e mergulhando outra vez dentro de si mesmo, sem se importar com ninguém, nem mesmo com a batida do relógio - tão importante para ele e a única peça que decorava a jaula -, mas fitando o vazio com os olhos semicerrados e bebericando de vez em quando água de um copo minúsculo para umedecer os lábios. (KAFKA, 1998, p. 23-24).

Esta passagem é o começo do conto *Um artista da fome* (1924), e apresenta três situações: o contexto de passado inserido na narrativa, já que há uma passagem de tempo mais à frente na fábula; o caráter de atração e evento, com a participação de um público presente e massivo entre adultos e crianças; e, por fim, a figura do artista, com detalhes da sua frágil e vulnerável exposição. Sobre esta condição de vulnerabilidade de um corpo à mercê do ofício:

Embora para os adultos ele não passasse de um divertimento, no qual tomavam parte por causa da moda, as crianças olhavam com assombro, de boca aberta, uma segurando a mão da outra por insegurança, aquele homem pálido, de malha escura, as costelas extremamente salientes, que desdenhava até uma cadeira para ficar sentado sobre a palha espalhada no chão (...). (KAFKA, 1998, p. 23).

Esta passagem acima da fábula reforça, em certa medida, os aspectos físicos do faquirismo. O autor apresenta características tão sutis da performance e do corpo do artista que me fazem lembrar da análise de Anders (2007), ao descrever que a metáfora kafkiana mostra detalhes cuja descrição adquire algo de assombrosa realidade.

Além dos espectadores que se revezavam, havia ali também vigilantes escolhidos pelo público - em geral, curiosamente, açougueiros, sempre três ao mesmo tempo, e que assumiam a tarefa de observar dia e noite o artista da fome para que ele não se alimentasse por algum método oculto. Mas isso era apenas uma formalidade para tranquilizar as massas, pois os iniciados sabiam muito bem que o jejuador, durante o período de fome, nunca, em circunstância alguma, mesmo sob coação, comeria alguma coisa que fosse: a honra de sua arte o proibia. (KAFKA, 1998, p. 24).

O conto *Um artista da fome* (1924) me atravessou desde a primeira leitura, talvez por perceber que na obra havia tensões e críticas junto e para além da fábula do artista faquir: “Kafka é sempre assim; ele priva os gestos humanos dos seus esteios tradicionais e os transforma em temas de reflexões intermináveis. (BENJAMIN, p. 147, 1987).”. Ao meu ver, a poética *faquir* assume um lugar político de encontro e confronto com a própria condição de vulnerabilidade do artista

contemporâneo, exposta na realização do seu ofício: *a precariedade como condição* (CANCLINI, 2015).

Há portanto diversos atravessamentos das condições socioeconômicas no campo da criação artística contemporânea, especificamente as artes da cena e sua produção. Tais ações, onde se dão os atos e gestos criativos, acontecem em meio à sua condição histórica-política-econômica-social e cultural. Deste modo, um dos disparadores para refletir a questão é trazido pelo antropólogo argentino e pesquisador da economia da cultura Nestor Garcia Canclini (2015), que vem discorrer sobre o ato e o gesto criador na contemporaneidade a partir do recorte latino americano:

Me interessa hoje explorar como o pensamento contemporâneo se vale da noção de criatividade, e identifico quatro características principais de todo processo criador. A inovação, que se refere a um processo de repetição que gera algo novo, que não existia. Uma segunda característica é a incerteza, porque a atividade criadora não transita por caminhos programados, de um início até um resultado previsível. Ela se desenvolve através de uma constante experimentação. Um terceiro aspecto é a precariedade, que designa a condição social de fragilidade e desproteção em que se desenvolvem, hoje, os processos criativos. E o último ponto que me interessa é pensar o processo criativo neste mundo globalizado e de interculturalidade, a relação entre o trabalho criador e a sociedade, mas a criação que não se limita apenas a responder às condições de uma cidade ou de um país, mas a um horizonte muito mais amplo. (CANCLINI, 2015).

Canclini aponta quatro princípios (inovação, incerteza, precariedade e interculturalidade) inseridos na gênese do processo criador. Tais diretrizes possuem sentidos múltiplos que perpassam o campo da criação artística. Ainda durante a entrevista, o antropólogo identifica que o ato ou o processo criativo estão sempre condicionados pela sociedade. Não existem atos desconectados do que experimentamos na vida social (CANCLINI, 2015). Importante ressaltar que o autor tem como análise as noções de criatividade e criação na contemporaneidade e sua relação com a cidade e a sociedade, e como estas interferem e agem diretamente nas práticas de agentes culturais e agendas de grupos, coletivos e artistas. Em entrevista, o autor diz que a precariedade é condição criativa e de trabalho do artista contemporâneo:

A precariedade é a condição de trabalho predominante no campo da criação artística, em meio a esse capitalismo inflexível que nos retirou todas as garantias sociais. Os artistas são especialmente afetados por esta situação. (...) Isso é a precariedade, uma condição que precisamos estudar como

parte dos modos de produção artística da atualidade. Não estamos falando apenas da incerteza subjetiva do criador que duvida e questiona o resultado do que está produzindo, mas da condição socioeconômica que gera essa grande precariedade e fragilidade das condições de trabalho. (CANCLINI, 2015).

A noção de *precariedade*, de acordo com o autor, atravessa o campo cultural na contemporaneidade de modo inexorável na medida em que se apresenta como condição. Ou seja, é diante de tais situações socioeconômicas de vulnerabilidade e de quase inexistência de políticas públicas, sobretudo na América Latina, que o setor artístico busca criar-produz-gerir suas obras.

O que posso discorrer a respeito da relação entre *precariedade* e a poética do artista *faquir*? O que posso pensar sobre a condição e modo de produção artística na contemporaneidade a partir dela? Como artista da cena e pesquisador, a minha percepção volta-se para a dimensão social e política. De que sujeito artista Kafka fala em *Um Artista da Fome*? Em minha leitura, reforça-se o sujeito artista subalternizado, marginalizado, em condição precária, sem instrumentalização e formação, a não ser o seu corpo e sua arte.

Kafka dita o tempo e o espaço de um artista mambembe, desde a ascensão de seu número até a decadência do ofício, cujo exercício pleno da profissão é o que vai lhe matando aos poucos.

Continua...

3.4 Poéticas da fome

De certo modo, poderíamos dizer que o número do artista da fome kafkiano relaciona-se com o campo performático. Sobre este campo, a professora e performer brasileira Eleonora Fabião (RJ), acrescenta disparadores conceituais importantes para este pensamento.

Segundo a pesquisadora:

Esta é, a meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: des-habituar, des-mecanizar, escovar à contra-pêlo. (FABIÃO, 2009, p. 237).

Partindo desta prerrogativa, há um contingente performático inserido na atmosfera do faquir kafkiano ao des-mecanizar as relações entre o agente, o público e a cidade, com sua performance da fome.

Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial... (FABIÃO, 2009, p. 237)

Ao ter que ficar sem se alimentar durante vários dias, em um grau sobre-humano de exposição do corpo, a performance do faquir kafkiano, atua em uma dimensão artístico-sociopolítica na produção de dissonâncias de ordem econômica, social, política e biológica.

A minha escrita sobre as *poéticas da fome* encontra eco na correlação com a descrição feita pela pesquisadora Ileana Diéguez Caballero (2011) sobre a ação performativa do artista visual e performer colombiano Álvaro Villalobos. A partir de sua obra *Mientras todos comem*, Villalobos explora os limites do corpo, realizando uma série de jejuns cujas durações foram aumentadas progressivamente. A abstinência dura várias horas, chegando até a vários dias. (CABALLERO, 2011).

Todas as vezes o corpo foi oferecido, exposto em condições perto do limite da resistência, sendo a ação, em alguns casos, desenvolvida em lugares precários. O gesto aparentemente solitário de um criador que assume uma situação de risco vinculada a problemáticas marginais expressa a vontade de desvendá-la, de torná-la visível. (CABALLERO, 2011, p. 152).

"Há um gesto político inserido na performance do jejum?" Essa provocação suscitada por Joca Andrade, ainda durante o processo criativo, descrito na primeira cena dessa dissertação, me acompanha e desestabiliza até hoje. Não há como não me indignar, ao tentar dissertar sobre uma *poética da fome*, das problemáticas da profissão, e me junto com os inúmeros artistas que sobrevivem do seu ofício às migalhas. São muitos e estão aos montes. Muitas vezes passando por diversas necessidades. Para mim, a *poética da fome*, inserido no imaginário kafkiano não é somente uma imagem metafórica. Esta fábula escrita há cem anos, para muitos de nossos pares, é uma sentença.

Numa reflexão contemporânea juntamente com a obra kafkiana, o artista faquir e a poética da fome, minha leitura transborda a interpretação do conto em sua dimensão literária. "Matar a metáfora", diz Deleuze e Guattari (2021, p. 126). Não é

metafórica a fome do artista. A metáfora talvez não dê mais conta, haja vista que o absurdo cotidiano, tratado em Kafka há cem anos, é rotineiro. Honrar a sua arte e sua performance da fome não é somente lidar com a ausência de alimento, mas com a precariedade do ofício. O imaginário que o autor tcheco provoca com a sua escrita sobre um artista que fica sem comer durante vários dias e ser essa a sua arte é inquietante porque ao mesmo tempo absurda e plausível. Nada mais atual e banalizado, como sugere toda a discussão política acerca da ação performativa de Villalobos.

Deleuze e Guattari, dizem que: “É pela potência de sua não crítica que Kafka é tão perigoso”. (2021, p. 110). Entendo, a partir dessa reflexão, que a escrita kafkiana talvez não seja de modo algum tão evidente com seus propósitos. E é por isso, como este estudo tenta mostrar, tal como nos convida a pensar, Walter Benjamin (1987), que há um campo de experimentação e tentativa de criação, junto à obra kafkiana, de desvendá-la por meio do teatro. Devorado pela narrativa do artista faquir e a poética da fome, em sua dimensão ética, política e estética, ao mesmo tempo, estou faminto em desvendá-la.

A ação do artista na jaula não é apenas entretenimento para as massas. Em sua performance há uma outra conotação. O artista, como sugere o conto, não encontrou o alimento que o agrada; e se o tivesse encontrado estaria empanturrado como todo mundo (KAFKA, 1998). Para mim, sua performance da fome possui um viés de intervenção artística, social e política: uma crítica não tão evidente, porém perigosa. Este foi o caminho que busquei como artista-pesquisador-criador, é a minha interpretação mais potente sobre e com a obra, que continua aberta a outras implicações, discussões e possibilidades de leitura em diálogo sobre e com a fábula kafkiana.

Giorgio Agamben, ao se referir sobre *O que é o contemporâneo* (2009), reflete que “o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele” (AGAMBEN, 2009, p. 64). Inspirado nesta premissa, a fome do artista jejuador em sua dimensão poético-política, surgiu como uma zona de sombra que permeou o meu olhar para a criação da obra teatral como um importante disparador ético, político e estético para a montagem.

Na reflexão com o conto e sua experimentação cênica em *O fantástico circo do artista da fome* (2020), perguntas ao sombrio do nosso tempo acompanham a

obra. Com o espetáculo do Cangaias Coletivo Teatral, pauto-me na própria noção da fome, sendo ela uma dimensão de ausência, espanto, precariedade e disparadora de muitos questionamentos. Tanto que, desde os primeiros encontros, e isso foi importante para todo o processo de montagem, perguntava-me constantemente: qual a fome do artista da fome? Vejamos um pouco da dramaturgia do espetáculo aqui em causa:

ATOR: Olá, boa noite! Me chamo Luís Carlos Shinoda e esse trabalho surgiu a partir de uma pesquisa na obra de Franz Kafka. Autor tcheco, que nasceu na cidade de Praga, no ano de 1883. Em um de seus contos mais populares, Kafka trata sobre o tema da fome, partindo do ponto de vista do jejuador, que no seu caso, é um artista. O conto “Um Artista da Fome”, foi escrito em 1922 e publicado dois anos mais tarde, no ano de 1924. Coincidentemente, mesmo ano em que Kafka morreu vítima de tuberculose, aos quarenta anos de idade. O seu maior interesse, que era a escrita, nunca pagou suas contas, o que levou Kafka a trabalhar durante quatorze anos numa empresa de seguros. O conto “Um Artista da fome”, de 1924, narra a trajetória de um jejuador profissional, do sucesso do seu espetáculo apresentado em praças públicas para milhares de pessoas, até a decadência, quando se tornou mera curiosidade de circo, sendo colocado, juntamente com sua jaula, próximo aos estábulos dos animais. O curioso da história é que o artista, já com a idade avançada e pouco antes de morrer, afirma jamais ter ingerido algo, não pela habilidade de jejuar, que era até fácil, mas pela falta de alimento que realmente o agradasse no mundo. A partir dessa obra, nós indagamos ao público presente: qual a fome do artista? (O FANTÁSTICO CIRCO DO ARTISTA DA FOME, 2020).

A *poética da fome*, é uma provocação disparadora para pensar as tessituras conceituais e dramáticas da encenação; a tentativa de construção de outros sentidos na obra para além da fábula em questão, onde surgem outras narrativas e conexões com essa perspectiva da fome. A fome surge em sua premissa material, ou seja, a fome de alimento; a fome como problemática social (a política da fome); e a fome em sua dimensão subjetiva, nossos anseios sobre o agora e o depois.

A proposição do prólogo como um diálogo franco entre artista e público é uma premissa que permeia toda a encenação, trazendo essa horizontalidade e frontalidade na atuação como conceito poético do trabalho. Busco não apenas apresentar a obra de Kafka, mas fazer também um convite à reflexão sobre e com a obra e, a partir dela, problematizar a condição de precariedade artístico-político-social em que nós, artistas, estamos inseridos enquanto agentes culturais na contemporaneidade.

Um ator caminha pela lona circense visualizando o público presente, encarando lenta e atentamente os vários olhares que o buscam. Observa também o espaço de cena e sua dimensão cenográfica (este gesto se repete outras vezes durante a encenação, tal qual um jogo). Senta-se em um banco. Em um cavalete, há um calendário exposto. O calendário é a contagem de dias que o artista da fome, na obra kafkiana, fica sem comer: quarenta dias. No entanto, passa-se a página-tecido do calendário e surge um letreiro: fama x fome.

O Fantástico Circo do Artista da Fome (2020)



Foto: Tim Oliveira. Em cena, eu.

O Fantástico Circo do Artista da Fome (2020)



Foto: Tim Oliveira. Em cena, eu.

O ator senta, põe as mãos sobre os joelhos, em um movimento decididamente escolhido para esta ação, e diz o texto a seguir:

ATOR: Não sei onde ouvi pela primeira vez a história de dois amigos atores que, mesmo fracos e esgotados, não se sentiam saciados com o ofício. Estavam saindo do teatro onde acabaram de se apresentar e faziam comentários sobre o espetáculo, as reações do público, a duração dos aplausos, lamentavam-se dos inconvenientes da profissão. “A cada noite” - disse um deles - “Tenho medo que a voz me abandone. Estou ali, diante do público reunido, abro a boca e nada, não sai som nenhum. Um pesadelo. Um trabalho terrível, o nosso”. “Mas sabe o que é realmente terrível” - Responde o outro - “É ser rei ou rainha no palco, e logo depois, voltar para casa e não tem nada para colocar no estômago”. (*O ator começa a gargalhar compulsivamente, até dissolver num estado de melancolia. Observa o público.*) Você sente fome? De qual alimento você mais sente falta? Você sente fome? De qual alimento você mais sente falta? Você sente fome? De qual alimento você mais sente falta? (O FANTÁSTICO CIRCO DO ARTISTA DA FOME, 2020).

Este fragmento é inspirado no preâmbulo do ensaio *Fama e Fome*, escrito pelo diretor italiano Eugenio Barba, publicado pela revista *Boca de cena*, da Oco Teatro Laboratório (Bahia). Esta última parte do texto: “Você sente fome? De qual alimento você sente falta?”, são perguntas lançadas repetidas vezes para o público

presente. O ator, sujeito da cena, não é apenas a figura kafkiana do artista da fome, mas refere-se, de alguma maneira, à dimensão do próprio artista da cena e também do público. Que tipo de fome ou quais tipos de fomes? Quais as fomes nos atravessam na vida e na arte? Quais fomes temos que saciar? Quais as fomes que não são saciadas?

(...) a palavra fome, repetida à exaustão, deixa-nos nauseados. Ao repetir e fazer com que ela se performatize em várias faces, ela recoloca a fome, não apenas como questão social, mas como metodologia de construção discursiva, como meio, não de esvaziamento, mas de enraizamento do sujeito. A fome não é alegórica, e pela força de sua capacidade de organizar a vida de milhares de pessoas, sintetizadas em Carolina Maria de Jesus, a fome é, em si, o sentimento da precariedade. (SOUZA, 2019, p. 120).

Esta passagem refere-se à noção “poética da fome” e “escrita da precariedade” inserida na produção literária de Carolina Maria de Jesus. A fome é o sentimento da precariedade (SOUZA, 2019). Contudo, são realidades distintas, a fome da qual trata Kafka não é a mesma de Carolina Maria de Jesus, tanto em suas dimensões geográficas, históricas, territoriais, culturais, sociais, econômicas e raciais. No entanto, esta noção de *poética da fome* não deixa de se revelar como potência discursiva e disparador dramático e político ao se aproximar de *O fantástico circo do artista da fome* (2020). Estar em cena e tratar dessa questão juntamente com o público atravessa outras percepções, me faz abrir janelas sobre a minha própria trajetória artística, de certo modo, atravessada pela dimensão do artista faquir kafkiano, a fome e a precariedade do ofício.

Abordo diversas vezes a questão da fome do artista, sobrevoando as escolhas cênicas, em múltiplas possibilidades poéticas, principalmente em seu recurso narrativo e visual, como as que descrevi, sendo as mais visíveis: o título do trabalho no tecido exposto no cavalete-calendário, a pergunta lançada ao público no prólogo, as respostas do público, o tecido com o título fama e fome, o texto de Eugênio Barba, dentre outras. A obra do Cangaias Coletivo Teatral, *O fantástico circo do artista da fome* (2020), traz uma dimensão importante ao coletivizar a reflexão sobre as fomes sociais e o que pode ecoar desta reflexão. A palavra *fome* em sua dimensão política produz, junto aos agentes e nas relações de confronto, inúmeras subjetividades.

O Fantástico Circo do Artista da Fome (2020)



Foto: Tim Oliveira

Os *artistas da fome*, no plural, é o que nos convida a pensar a partilha da experiência junto ao conto literário de Kafka desenvolvida pelo diretor húngaro George Tabori (1914-2007). Este material encontra-se na dissertação de mestrado da pesquisadora brasileira Maria Lúcia Leal, intitulada: “Ator, ser humano por profissão”. Nesse estudo, que aborda os procedimentos de trabalho do diretor, vi as possíveis correlações, aproximações e distanciamentos tendo o conto *Um artista da fome* (1924), de Kafka, em sua dimensão poética e teatral, como disparador dramaturgicamente e cênico. É interessante perceber que Tabori, em sua montagem, refletiu para além da dimensão metafórica do ofício trazida no conto: “Para Tabori, o texto de Kafka não era apenas uma metáfora sobre a arte, mas também a procura pelo alimento certo e sobre o paradoxo entre arte e vida.” (LEAL, 2005, p. 68).

Leal (2005), comenta que o diretor, durante o processo criativo de *Os artistas da fome*, propôs, junto ao seu grupo de atores, o investimento na prática do jejum como experiência, ficando quarenta e dois dias com alimentação regulada à água, sucos e chás. A *poética da fome* cria-se também nesse sentido uma dimensão performativa e de risco.

Durante a leitura do estudo sobre George Tabori, encontro alguns ecos interessantes da relação conceitual da encenação das montagens, apesar de terem escolhas cênicas diferentes. O entendimento do conto kafkiano como *dispositivo* (AGAMBEN, 2009), enquanto suporte dramatúrgico ou *material* (SARRAZAC, 2012), que é operado junto com a encenação. A tensão entre a relação ator e personagem, e o público como agente da cena são escolhas cênicas que nos aproximam. Porém, planejar um jejum, não foi uma questão para mim. Em *O fantástico circo do artista da fome* (2020), a figura kafkiana se apresenta, ao meu ver, não como possibilidade de representação do real, mas sim como imagem política, subjetiva, transitória, metafórica, poética e precária. Essa, quando se apresenta como rastro de um papel (personagem), onde não há o interesse de sua reprodução fidedigna, e sim em seu campo de reinvenção, sugestão, fragmentação, vestígio.

E continua.

4 CENA III - POÉTICAS DA PRECARIIDADE

*Falou-se muito da escrita despedaçada de
Kafka, de seu modo de escrever por fragmentos.*
Gilles Deleuze;
Félix Guattari

4.1 Modos de composição: fragmentos de uma obra (escrita) em processo

Em resumo, a peça *O fantástico circo do artista da fome* (2020), do Cangaiais Coletivo Teatral (2010 dias atuais), está assim: ambientando em um circo antigo, a obra aborda, através de um cruzamento com o conto kafkiano *Um artista da fome* (1924), as questões acerca da profissão artista na contemporaneidade. Apesar de trazer a fábula do autor tcheco em seu título, a obra teatral está para além da narrativa exclusiva do artista faquir, explorando a dimensão política do fazer artístico hoje, em um relato sobre a fome, a precariedade do ofício e a sobrevivência.

O fantástico circo do artista da fome (2020) também busca um entrecruzamento de diferentes linguagens. Há uma escritura cênica híbrida na fricção entre o campo da literatura, a cena teatral e o universo circense. A visualidade do espetáculo remonta ao circo-teatro, a partir de experiências dos circos de bairro, espaços periféricos que foram visitados durante o processo criativo. Em passagem pela primeira cena da dissertação, destaquei a importância do intercâmbio realizado com o Grupo Garajal, grupo de teatro popular de Maracanaú-CE, que opera com as artes circenses, o teatro de rua e as matrizes de tradição popular. Este intercâmbio foi imprescindível para a pesquisa e criação do espetáculo, na relação entre Kafka e o território circense¹².

A obra é um circo-teatro às avessas, a cena não é motivo de riso. Ao contar a fábula do artista que fica quarenta dias sem comer, busco levar o espectador a caminhar na corda bamba da reflexão: a nostalgia dos tempos oníricos do jejuador frente a um Brasil de crises no que diz respeito à política pública para o setor

¹² O intercâmbio entre o Cangaiais Coletivo Teatral e o Grupo Garajal, de Maracanaú-CE aconteceu durante os meses de fevereiro, março, abril e maio de 2019. O processo durou quatro meses, aliando as referências em teatro de rua e técnicas circenses facilitadas pelo Garajal à pesquisa kafkiana desenvolvida pelo Cangaiais já focada no desejo de encenar *Um artista da fome*. O intercâmbio fez parte do projeto Plataforma Cangaiais - 5 anos de um teatro feito à mão, contemplado no Edital de Incentivo às Artes 2016 e recebeu o apoio da Secretaria de Cultura do Ceará.

cultural¹³. Em tom brincante, a encenação aposta na atmosfera do circo-teatro, antigo e precário, utilizando como cenografia, luminárias de chão, um cavalete, uma cortina ao fundo e o desbotado da lona.

Percorrer os rastros dessa obra é também caminhar sobre os seus modos de composição que apostam na interface entre dramaturgia e encenação. A obra *O fantástico circo do artista da fome* (2020), destaca a importância de pensar dramaturgia-encenação como coisa única. As dimensões de dramaturgia e encenação, ao longo da história e da teoria do teatro ocidental se desenvolveram em pólos por vezes divergentes e por vezes convergentes. No entanto, por meio deste escrito, que se revela de uma prática e de um desejo contínuo de investigação dessa prática, interesse-me pela interseção de tais noções.

A encenação foi desenvolvida juntamente com a criação dramaturgicamente com costuras, colagens de fragmentos textuais, gestos compositivos, partituras físicas, proposições imagéticas, ações performativas, trilhas circenses e outras materialidades sonoras. Um processo de decompor e recompor, juntar e confrontar as várias materialidades e textualidades costura os diversos fragmentos e cria possibilidades outras de escritas cênicas. Há um modo de operar texto e cena como coisa-junta, em percurso e em movimento permanente, operado pelo agente criativo, para se criar a tessitura cênica. Criar encenação como dramaturgia e vice-versa.

A obra inicia-se com um prólogo, num diálogo entre artista e público presente, com cinco cenas subsequentes: cena 1 “O artista da fome”; cena 2 “Performance do artista na jaula”; cena 3 “Fama x fome”; cena 4 “O estado”; cena 5 “O circo chegou!”. As cenas poderiam ser também intituladas “números”, como se entende no roteiro circense, pautados na ação. São pedaços de alguma coisa, onde os fragmentos, as células cênicas, constroem-se, se realizam, e partem para outra narrativa sem necessariamente perfazerem entre si narrativa dramática segundo uma lógica cronológico-causal. Neste sentido, enquanto dramaturgia contemporânea, o texto e a cena são manipulados pelo ator-autor, sem seguir a fábula tradicional¹⁴. A

¹³ A peça estreou no mês de março do ano de 2020. Lembro ao leitor, portanto, que a obra foi concebida no período que antecede a pandemia de COVID -19 e teve desdobramentos poéticos em sua circulação, cuja reverberações apontarei a seguir, no tópico seguinte: *Fragmentos de uma peça: experiências e tentativas*.

¹⁴ A noção de *fábula* aqui sugerida, está a princípio no desenvolvimento da dramaturgia no qual toda a trama seguirá as bases de uma tradição aristotélica: (...) agenciar entre si as ações que compõem a peça. “Agenciá-las” de maneira a que essa fábula tenha um começo, meio e um fim, a que ela comporte a trama e desenlace - através da peripécia e (eventualmente) reconhecimento - do conflito e permita assim a *catarse*. Nesse aspecto, a comparação do organismo trágico com um “belo animal”,

experiência de desconstrução do texto kafkiano enquanto fábula se dá pelo desejo por uma obra aberta, um *devir-texto* que se encontra em fluxo constante em sua incompletude. A pesquisa cênica e dramaturgica percorre a dimensão do *fragmento* - objeto de discussão da literatura despedaçada kafkiana (DELEUZE; GUATTARI, 2021) - como tessitura da obra.

Segundo Ingrid Koudela¹⁵: “O fragmento torna-se produtor de conteúdos, abrindo-se à subjetividade do receptor. O trabalho com o fragmento provoca a colisão de tempos heterogêneos, possibilitando ver o presente à luz do passado.”. (2022, p. 37) e vice-versa, eu acrescentaria. Em *O fantástico circo do artista da fome* (2020), o texto-cena se dá em pedaços, utilizando colagem de outros textos, em estilo fragmentário, esfarrapado, inconcluso (sem desfecho aparente), sem as ações seguirem uma ordem de começo-meio-fim ligadas à trama que as precede. É um texto propositalmente incerto e instável que revela outra dimensão da precariedade estudada e desenvolvida nesta pesquisa, a estético-poética. A opção da obra, visando uma criação para além da fábula, revela outras potencialidades, onde o gesto compositivo se dá juntamente com os recortes, as colagens, as colaborações, os fragmentos, as diversas materialidades cênicas que se ligam precariamente entre si.

Tal recurso compositivo pode se aproximar do modo de operação dramaturgica *sampler*. (SCHABBACH, 2021). Segundo a autora, a experiência de escrita/escritura:

emerge de um corpo grifado por reminiscências de um vivido que, nesta investigação, foi selecionando aquilo que lhe era potente e intensivo e, ao modo *sampler*, foi justapondo fatias heterogêneas, múltiplas e diversas, criando, com esse drama de restos, os traçados que me permitiram pensar 'a sampler', essa subjetividade criadora que é linha de fuga e compositora de dramaturgias menores. (SCHABBACH, 2021, p. 13).

Como recurso *sampler* (SCHABBACH, 2021), utilizo fragmentos de outros autores, os já citados: Kafka, Eugenio Barba, como também relatos autobiográficos, partitura corporais, ações performativas, números circenses, manipulação de

“nem muito grande nem muito pequeno” e “bem proporcionado em todas as suas partes”, constitui provavelmente a pedra angular da *Poética*. (SARRAZAC, 2012, p. 80).

¹⁵ A pesquisadora aborda um interessante estudo sobre a noção de fragmento a partir da obra dramaturgica de Georg Buchner (1813-1837), como dramaturgia de farrapos: “O *drama de farrapos* é uma obra que se oferece aos atuantes desfazendo as prerrogativas de tempo e espaço. As cenas podem ser deslocadas e rearranjadas em um novo contínuo. O fragmento, longe de ser incompleto, é uma obra de arte escrita na forma de esboço.” (GUINSBURG; KOUDELA, 2004 apud KOUDELA, 2022, p. 38).

objetos, além de um corpo grifado por imagens, sons, gestos, cores, sensações, cheiros, respiração, cansaço etc. Há proposições textuais com colaborações de Rafael Barbosa e criações autorais minhas, rascunhados em um processo de experimentação, tentativa e erro. Inclusive, há diversos materiais textuais produzidos durante o processo criativo como proposição dramaturgica que não foram justapostos na dramaturgia final do espetáculo. A experimentação foi e é um caráter essencial do processo criativo na lida com os materiais que acompanharam e tiveram desdobramentos importantes para a elaboração da obra e seu *devoir-texto*.

Nesse sentido, percebo, a partir do aporte teórico enunciado por Sarrazac (2012), como a noção de *material* reflete uma instigante tática e metodologia de criação presente na obra *O fantástico circo do artista da fome* (2020), do Cangaias Coletivo Teatral. Principalmente por entender a sua construção sendo tecida e costurada por meio de materiais textuais múltiplos.

Mais que objetos cênicos concretos, a noção de material designa atualmente o próprio texto, ou os textos que entram na composição de um espetáculo. Nesse aspecto, o material remete a um texto teatral moderno, despedaçado, desconstruído, que caberia ao autor-rapsodo, como em seguida ao encenador/diretor, costurar os pedaços, no seio de uma vasta trama híbrida e fragmentária. Com o requestionamento do textocentrismo, e com a rejeição do “belo animal” aristotélico, é o próprio texto que passa a ser visto como material, ou como fonte compósita de materiais. (SARRAZAC, 2012, p. 104).

Na lida com o *material* ou *materiais poéticos* como os fragmentos de texto, proposições corporais, sonoridades, objetos, movimentação, ações performativas que compõem a obra de “*O fantástico circo (...)*”, percebo que eles são rastros de possíveis poéticas, imagens heterogêneas e plurais: “(...) o material é operacionalizado no bojo de uma forma política, aberta, na qual o sentido é suspenso, plural, e sempre a construir”. (SARRAZAC, 2012, p. 104-105).

O Ator recolhe os papéis que foram distribuídos ao público no começo do espetáculo e cola no fundo do palco. Música *It's a long way* de Caetano Veloso. O ator retira dos bolsos vários sacos plásticos e começa um número de malabarismo com as sacolas. Em um determinado momento, convida o público a jogar juntamente com ele e os sacos. (O FANTÁSTICO CIRCO DO ARTISTA DA FOME, 2020).

É o caso de outro recorte dramaturgico da obra. No prólogo, ao indagar ao público presente “Qual a fome do artista?”, entrego diversos papeis para o público

buscar responder a questão. Somente após a cena *FamaxFome*, peço ao público para conferir as respostas escritas. São inúmeras proposições textuais que abordam o tema da fome do artista em suas múltiplas camadas, tanto em seu sentido objetivo quanto subjetivo. Posteriormente, os escritos são levados à cena e postos ao fundo do cenário. Vistas as palavras e proposições textuais das respostas do público, saio de cena e volto executando um número de malabarismo com sacolas. Logo após o número circense, convido voluntários para jogar comigo. Em seguida, saio novamente de cena e volto vestido como um oficial e portando um chicote. A cena é rompida com a entrada da figura que representa “o Estado”, expulsando as pessoas do público que manipulavam os sacos e, com o uso de um chicote, golpeando as placas-texto escritas, rompendo e rasgando uma por uma, cada placa com as escritas-fomes do público. A cena se desenvolve com um número de malabarismo é rompida pela cena posterior do Estado como uma quebra das sensações do público de um possível ambiente lúdico com as sacolas.

O ESTADO - O Estado não gosta de artistas. O Estado. Nós do cadastro não temos nada contra os trabalhadores da arte, mas acontece que nós estamos em tempos diferentes. Aqui não há nada para você! O povo tem o entretenimento barato, e trabalham tanto que toda “arte”, pensam, deve relaxar e esvaziar a mente. Não há verbas para vocês em nenhuma esquina desse país, todos os centros culturais viraram palanques religiosos e máquinas de extorsão, extensão de cada bruto dia. Caiam na real. Todos foram treinados para repudiá-los, desde a infância. Os senhores são o retrato da imoralidade e da vida vagabunda. Os militares se tornaram as novas celebridades, aquele cabo que ateou fogo nos indígenas que foram à capital acaba de gravar um comercial de sapatos esportivos, ganhou um bom contrato e cem pares, duzentas solas e duzentas línguas e tanto cadarço que seria possível amarrar um elefante. Os de Cristo são os novos astros. Deixe-me perguntar novamente. O que você sabe fazer? Estamos precisando de pedreiros e eletricitas, portanto jogue fora essa máscara e faça como os artistas de circo que agora usam a sua carroça mambembe para carregar alguns tijolos. (O FANTÁSTICO CIRCO DO ARTISTA DA FOME, 2020).

Em meu contato com a fábula kafkiana, o artista faquir e sua poética da fome, não há o interesse em representá-la fidedignamente na cena, com o texto do autor tcheco estando no centro da criação, o *textocentrismo* (ROUBINE, 1998). Há um movimento político de relação com a fábula que reverbera na obra teatral, como um espaço aberto, múltiplo, emancipado e que age diretamente em sua dimensão conceitual e estética. É nesse sentido, que compartilho da ideia incutida pelo filósofo francês Jacques Rancière, na qual a dimensão política da arte é a produção de dissenso.

Se a experiência estética toca a política, é porque também se define como experiência de dissenso, oposta a adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais. As produções artísticas perdem funcionalidade, saem da rede de conexões que lhes dava uma destinação antevendo seus efeitos; são propostas num espaço-tempo neutralizado, oferecidas igualmente a um olhar que está separado de qualquer prolongamento sensório-motor definido. O resultado não é a incorporação de um saber, de uma virtude ou de um *habitus*. Ao contrário, é a dissociação de certo corpo de experiência. (RANCIÈRE, 2012, p. 60).

Seguindo a linha provocativa de Rancière (2012), por seu tônus político enquanto obra, a imagem de *O fantástico circo do artista da fome* (2020) convida o espectador a uma leitura ativa diante de tal incompletude, cuja participação e experiência junto à obra é necessária e criadora de sentidos. Ainda no fio do pensamento do autor, trata-se de pensarmos a obra artística na contemporaneidade como uma atitude política em sua dimensão poética, estética, receptiva, desviante das normas, produtora de dissenso.

4.2 Fragmentos de uma peça: experiências e tentativas

A peça *O fantástico circo do artista da fome* (2020), estreada em março de 2020, teve curtíssima temporada devido à pandemia da Covid-19, paralisando a temporada de estreia que ocorreu no Teatro do Centro Cultural Dragão do Mar, na cidade de Fortaleza-CE. Reapresentar a obra só foi possível meses depois, em outubro de 2020, com a participação no VIII Festival Internacional de Circo do Ceará¹⁶, onde pude gravar um fragmento do espetáculo que foi exibido posteriormente pelo canal do youtube do festival. Posteriormente, consegui exibir o material gravado, um recorte da peça, especificamente, a cena da performance do artista da jaula com a manipulação do boneco, em algumas programações culturais.

O Fantástico Circo do Artista da Fome

¹⁶ Exibição do vídeo de um fragmento do espetáculo gravado no espaço Porto Dragão em Fortaleza-CE, dentro da programação virtual do VIII Festival Internacional de Circo do Ceará. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ROoz3bwnXfs&t=6s>. Acesso: 10 junho 2023.



Foto: Marina Cavalcante. Registro da gravação de um fragmento de cena apresentado na VII edição do Festival Internacional do Circo do Ceará no Teatro B. de Paiva (Porto Dragão). Outubro de 2020.

Em janeiro de 2021, quase um ano depois, fizemos uma outra exibição da obra, e mais uma vez em formato não presencial. Foi feita uma outra gravação¹⁷ do espetáculo pelo Centro Cultural Banco do Nordeste¹⁸ e exibida posteriormente em sua programação cultural virtual. Quase sem cenário, esta apresentação foi somente com alguns materiais da estrutura, sem o uso dos biombos, somente a lona, o cavalete e as luzes de ribalta. Também não tive como realizar as cenas coletivas com participações do público, devido às circunstâncias limite. Foi o que conseguimos fazer para dar continuidade ao projeto.

O Fantástico Circo do Artista da Fome

¹⁷ Espetáculo gravado no espaço do Centro Cultural Banco do Nordeste e exibido no dia 16 de janeiro de 2021 pelo canal do youtube do CCBNB. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZWV8kGOlyQU&t=467s>. Acesso: 12 junho 2023.

¹⁸ O Centro Cultural Banco do Nordeste Fortaleza é um equipamento cultural inaugurado no ano de 1998. Hoje, o espaço cultural se encontra situado no centro da cidade de Fortaleza-CE e promove uma programação gratuita com espetáculos teatrais, circenses, contação de história, música, exposições, dentre outras atividades artísticas. Disponível em: <https://www.bnb.gov.br/centro-cultural-fortaleza>. Acesso: 05 outubro 2023.



Registro de tela da gravação do espetáculo para a programação do Centro Cultural Banco do Nordeste. Janeiro de 2021.

Somente em agosto de 2021, durante os dias 19 e 20, surgiu uma outra oportunidade, a terceira tentativa de realizarmos a reapresentação do trabalho. Desta vez foi à convite do SESC Ceará, em formato ao vivo, porém transmitido pela plataforma de videoconferência google meet¹⁹. O espetáculo se reorganizou e se adaptou para o ambiente remoto. Nestas duas apresentações, que ocorreram via google meet, apresentei junto com uma equipe reduzida da peça: apenas a produtora, que atuou também como contrarregra e operadora de câmera (Gabi Gomes), e um técnico de som e vídeo para captação da imagem e sonoridade (Venicius Gomes), artistas que colaboraram ativamente com a produção dessas apresentações.

Além disso, contamos com o apoio do espaço cultural e sede do Grupo Garajal, um mini galpão que se localiza na cidade de Maracanaú, como palco para a apresentação. Novamente não havia espaço para todo o cenário da peça, portanto, tivemos que nos reorganizar em mais uma tentativa de dar continuidade ao projeto. Fizemos mais uma vez sem os biombos, praticamente sem cenário e sem o desenho de luz original do espetáculo.

¹⁹ Espetáculo gravado na sede do Grupo Garajal na cidade de Maracanaú-CE. Disponível em: <https://youtu.be/uzyOYI7iOEU>. Acesso em: 10 junho 2023.

Nesse dia, chegamos no espaço-sede do Grupo Garajal, com toda a dimensão de um espaço-sede de grupo de teatro que já possui todos os seus elementos dispostos, adereços de outras montagens, cenografia de outros espetáculos, além de figurinos expostos pautando a dimensão espacial do local. Ali configurou-se mais uma tentativa, cuja novidade também se encontra no formato de apresentação online, invocando, mais uma vez, a precariedade das condições, que enfrentamos na circulação da obra e que imprimia uma atitude poética.

O Fantástico Circo do Artista da Fome



Registro de tela da exibição online do espetáculo para a programação do SESC Ceará.
Local: Sede do grupo Garajal. Maracanaú-CE. Agosto de 2021.

No ambiente do Grupo Garajal, fui, juntamente com o meu grupo, descobrir as possibilidades de produzir a apresentação via os recursos disponíveis e inventando tecnologias que tínhamos à nossa mão. Organizamos o espaço cênico e os demais materiais da cena. Havia duas câmeras e dois microfones localizados estrategicamente para captar áudio e imagem e que precisavam estar devidamente conectados e cabeados com fios e extensões conectadas por todos os lados.

Lido com a tentativa e o desafio de ter produzido o espetáculo online via google meet (ferramenta de videoconferência do Google) e percebo como a experiência trouxe outros sentidos de existência, entre eles o de criar como um artista que se utiliza, em certa medida, da gambiarra, dos recursos disponíveis como

possibilidade e suas *tecno-precariedades*²⁰ (TROJANY, 2021). Tal termo agrega sentido à presente pesquisa, com o dispositivo precário, em sua dimensão poética, na medida em que, se correlaciona com a incerta tentativa de operar algo pelo meio digital.

Em um outro momento dessa circulação, fizemos uma apresentação do espetáculo em um espaço aberto, alternativo, fora da caixa cênica e de toda a sua estrutura. A apresentação ocorreu em agosto de 2022, no pátio do Centro Cultural do CUCA do Jangurussu, Fortaleza-CE. O trabalho foi apresentado na área externa, no pátio de entrada, em formato semi-arena, com o público próximo e disposto frontalmente para o espetáculo. A montagem de luz foi totalmente frontal feita apenas com os poucos refletores disponíveis. Foram montados oito refletores (leds) nas tonalidades de cores azul, branca e vermelha, além de duas torres com caixas de som. Juntamente com estes equipamentos, montamos a nossa estrutura de cenário, com uma lona de quatro metros no chão, um biombo de três metros de largura e dois metros e meio de altura, junto com uma cortina, cavalete com iluminação embutida e luzes de ribalta. A tenda estava armada.

A peça, voltada primeiramente para a caixa cênica, com o público sobre o palco, em semi-arena, tal como foi concebida primeiramente pela encenação, tinha sido apresentada em alguns formatos de forma fragmentada e sem o uso de sua composição cenográfica. Mesmo a peça sendo criada e pensada para ser apresentada para a caixa cênica, eu via a possibilidade dos espaços alternativos, até porque sempre me sentia motivado com o espetáculo em espaços abertos, praças, etc. pelo imaginário da performance do artista que o conto kafkiano sugere.

No espaço aberto há outra possibilidade de jogo, bem diferente da apresentação no palco. Há uma tentativa minha de derrubar certas composições já estabelecidas na minha atuação, seja de movimentação, ações vocais e/ou de interação entre a cena e o público presente. É como se eu estivesse buscando, nesta apresentação, especificamente, um ritmo com mais dinamicidade e outra frequência, mais vivaz. Fui negociando comigo mesmo essas variações durante a

²⁰ Após assistir a uma importante discussão sobre o papel da artesanaria como princípio tecnológico, sendo ela a arte de tecer lã, desde a antiguidade, uma palavra ficou presa na minha cabeça “Tecno-precariedades”. Um dos temas do seminário refletia justamente as noções entre artesanaria e tecnologia, apresentado pela artista e pesquisadora Paula Trojany, no seminário Arte e Tecnologia realizado pela programação do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, intitulada: *Tecnofobia, Tecno-precariedades e Tecnodiversidade*, em 2021.

atuação. Percebo que a voz é mais eloquente, e o corpo precisa se predispor a ter uma maior presença de cena, com mais energia, movimentação e expressividade.

Destaco dois momentos importantes desta apresentação do espetáculo no pátio do Cuca Jangurussu. Primeiro ponto foi a necessidade de gerar um campo latente de energia na atuação. Como dito anteriormente, já sentia vontade de experimentar este trabalho para além do palco, pois foi um disparador poético importante durante o processo de criação da obra, como relatei na primeira cena da dissertação, e busco outras variações de ritmo e energia. E outro ponto, o fato de num ambiente externo, fora da atmosfera convencional do palco, ocupar o espaço alternativo junto com o público. Neste caso, a peça foi ganhando, para mim, um caráter mais performativo. Com a plateia junta ao artista-performer. E mesmo com o estabelecimento do cenário definindo e diferindo as duas áreas (palco-plateia), nesta apresentação no Cuca, senti vontade de ficar com o público mais vezes, criar outras relações, alterar a frequência do texto, alterar o próprio texto, romper a dramaturgia e a encenação, colapsar o espetáculo, difundir outros pensamentos sobre a obra. Mas ainda é caminho.

Acerca, ainda, do ritmo diferente do habitual no palco, mais frenético e dinâmico, percebi que a atenção e a presença da plateia era outra. Já antes do início da apresentação, o público se entusiasmava com o cenário e com a sonoridade circense que o espetáculo evoca. Durante o prólogo, o entusiasmo continuava, era o primeiro momento que me viam ali, em cena. Senti vontade de entrar dando pirueta no palco, mas não segui tal intento: apenas entrei em cena. O público estava atento. Na primeira cena, notei que o espetáculo estava bastante silencioso. Ouvi alguns risos somente na segunda cena, quando o público estava diante da performance do artista da fome do conto kafkiano, com a manipulação da máscara. Depois desta cena, notei que um pai e uma filha saíram. Será que não era o que estavam esperando da apresentação? O tom circense cria um imaginário coletivo que evoca o riso e ludicidade que, entretanto, é rompido logo nas primeiras cenas do espetáculo.

Durante a terceira cena intitulada *FomexFama* houve poucas risadas, apesar de ser uma cena bem irônica, a qual finalizo gargalhando bastante e que, geralmente, afeta o público, que ri junto. Notei que algumas das provocações da cena trouxeram outros sentidos. Por exemplo, ao disparar as perguntas “Você sente fome? De qual alimento você mais sente falta?”, na qual me direciono para uma ou

outra pessoa do público, percebi que estar num espaço periférico da cidade lhes traz outras reverberações. É difícil trazer esta pergunta como o lugar de confronto que muitas vezes faço nesta cena sempre que atuo nos palcos dos espaços culturais mais centrais da cidade de Fortaleza-CE cujo público reflete sobre esta cena, aparentemente, de forma mais passiva. O que há de *abismo cultural* (CANCLINI, 2015) inserido da dimensão econômica dos equipamentos de cultura e o seu público? – é uma questão que me ocorre.

Na sequência, o fluxo da peça me garantiu um silêncio agora cada vez mais efetivo. Comecei a quarta cena com a manipulação dos sacos e, logo após a minha saída, aconteceu um número novo, com o ator-contrarregra-sonoplasta do espetáculo, Jefferson Gonçalves. Ele entrou em cena com um número de malabares de bolinhas substituindo a cena do convite ao público para o jogo com as sacolas, já explicado mais acima. Detalhe desta escolha: sempre houve um desejo meu, como encenador, de que o *devir-texto* do espetáculo pudesse ter certas aberturas para intervenções de artistas, principalmente na versão que pretendo ter do espetáculo para apresentações em espaços abertos e na rua. A ideia de abrir para o público reflete uma prerrogativa de palco aberto, experiência na qual artistas se apresentam ao público com seus números, sem roteiro prévio, a não ser a definição da ordem dos números a serem apresentados. Fizemos pela primeira vez a proposta com o número de Jefferson de manipulação de malabares de bolinhas. Na continuidade da cena, sem expulsar o público com a cena das sacolas, mas com a saída do performer malabarista, entrei com o chicote para fazer a cena da personagem do Estado. Foi emblemático realizar esta cena, devido a toda a circunstância política em que o país se encontrava naquele momento.

A quinta cena, intitulada *O circo chegou!*, na qual o artista avista o circo chegando na cidade, há uma quebra da linha narrativa que foi retomado junto com o conto kafkiano para um relato pessoal e *autoficcional*.

ATOR: O circo! O circo chegou! Sempre quando chega nessa parte do espetáculo faz lembrar da primeira vez que tive contato com o Circo. Nem fazia ideia que me tornaria artista, isso nem passava na época pela minha cabeça de criança. Tinha sete anos, e perto da minha casa havia um grande campo de futebol. Ali, chegou e se instalou um Circo. Eu e meu irmão ajudamos a montar, desde a lona até a grande tenda. A minha memória, mesmo falha em guardar todos os momentos, retoma as sensações de alegria que senti por estar naquele ambiente. Em troca da ajuda, ganhei cortesia para o dia da inauguração. Assisti àquele espetáculo, envolto a gargalhadas, olhos vidrados e satisfação. Talvez tenha sido a minha primeira experiência mais próxima de um espetáculo teatral. Tinha de tudo.

Trapezistas, corda bamba, tecido aéreo, acrobatas, globo da morte, cenas com chicote, gags e palhaços. De tão feliz, não quis sair dali. No outro dia, me empreguei no circo. Fui contratado para vender gelatina caseira em uns copinhos descartáveis, juntamente com meu irmão que ficou responsável pela pipoca. Durante as apresentações, eu passeava na plateia oferecendo os copos de gelatina que custavam na época vinte e cinco centavos. Vendi alguns, não muitos. E no final da noite, fui atrás do meu cachê. Recebi meus vinte e cinco centavos do dono do circo, que descansava no trailer e contava as moedas da bilheteria. O dono era o palhaço. (O FANTÁSTICO CIRCO DO ARTISTA DA FOME, 2020).

Há na dramaturgia da cena, uma interferência mais direta que faço com o público. Ofereço-lhe pequenos potes com gelatinas, que me retoma com participação e riso. Percebo junto às apresentações que este relato de vida é, de certa forma, um momento mais leve na encenação. Essa cena surge no momento em que me insiro, efetivamente, enquanto *artista*. Neste momento o *devir-texto* de *O fantástico circo do artista da fome* (2020) me permitiu acrescentar a sua escrita, uma partilha dessa memória do meu encontro com o circo na infância. Ao falar sobre o *artista faquir* kafkiano e sua *poética da fome*, também reflito sobre mim.

“O real precisa ser ficcionado para ser pensado.” (RANCIÈRE, 2009, p. 58). Experiência vivida ainda na infância e que só recuperei no processo criativo da peça. Lembro de estar refletindo sobre os desafios da profissão, de minha trajetória enquanto artista e a importância de trazer um recorte biográfico para a montagem, mas que ainda não tinha algo tão concreto. Essa partilha sobre meu embrião de artista, foi possível também, por acreditar que a escrita kafkiana envolva, no meu caso, certo grau de *autoficcionalidade*. Kafka é autoficcional? Talvez, em certa medida, ao elaborar em sua escrita e poética, por meio da *ficção*, a experiência de um vivido transmutado em imagens, personagens, corpos e metáforas.

Estas duas partilhas de circulação da obra teatral, feita tanto em ambiente virtual, como em espaço aberto, são importantes para mim pela retomada sempre necessária do espetáculo, por manter esse trabalho vivo em sua poética, estética e suas dizibilidades. As apresentações em espaços bastante diferentes entre si provocaram outras desestabilidades, incertezas e movimento, assim como as possibilidades do que a obra, enquanto processo, me permite investigar. Rememorar tais experiências por meio da escritura e do registro desse texto-dissertativo também permite evocar de certa forma, a escrita de um vivido, sua ficcionalidade e sobrevivência.

De que maneira a vida é recuperada e metaforizada pela ficção? Pela sobrevivência desses resíduos, do que falta e do que suplementa, à medida que os restos da experiência e da escrita de si exercem a função de embaralhar o aspecto referencial da autobiografia e a pretensa autonomia da ficção. (SOUZA, 2017, p. 112-113).

Escrever sobre a experiência de *O fantástico circo do artista da fome* (2020), é ter a dimensão de reorganização das memórias, proporcionando tanto o preenchimento de lacunas dessas histórias, quanto deixar à mostra suas brechas. E apesar de ser um relato vivido: “(...) transparece o desejo de captar, embora de forma precária, os vazios e buracos de uma memória (...)”. (SOUZA, 2017, p. 107).

Lembro de após a apresentação no Cuca Jangurussu, um colega se dirigir a mim e perguntar: “É proposital o rasgo na cortina, os amassados do tecido e algumas lâmpadas que não acendem?”. Naquele momento pensei sobre esta perspectiva; na lida com certa falta e ausência de sua estrutura como possível rastro de uma poética e que ocorreu em todas as tentativas de circulação da peça. Sobre algumas estruturas de cenário que servem como torre de luz, por exemplo, que não foram utilizadas, notei que algumas lâmpadas estavam com falhas e não acendiam, o tecido da lona estava mais frouxo, a cortina, um rasgo.

A partir daí e talvez, com este escrito, estou refletindo sobre a fragilidade do espaço cênico e a correlata vulnerabilidade que a obra cênica vai tomando e possuindo, então, outra dimensão dentro de um possível campo poético e estético. Em certa medida, a defasagem da qualidade dos objetos, adereços e demais elementos de cenário que afetam a cena em si, evidencia a experiência da precariedade, não como falta de poética, mas como poética da falta.



Foto do público. Agosto de 2022. Pátio do Cuca Jangurussu, Fortaleza-CE.

5 CENA IV - ESTÉTICAS DA PRECARIIDADE

*Vivenciei experiências
que me fizeram repensar o lugar da teoria
para estudar uma arte em situação de precariedade,
em diálogo com a vida
e exercida a partir do compromisso ético.*
Ileana Diéguez Caballero

O dispositivo *precariedade*, em sua dimensão poética, atravessou o meu trajeto de escrita como um desafio de tecer considerações sobre este conceito em diálogo com a experiência teatral de *O fantástico circo do artista da fome* (2020), produzida junto com o Cangaias Coletivo Teatral (2010-dias atuais) e em relação com a literatura kafkiana de *Um artista da fome* (1924) e vice-versa. Durante esse percurso de pesquisa, percebi como pista a noção de *precariedade* enquanto condição socioeconômica da produção artística contemporânea inserida na dinâmica de um grupo teatral periférico.

5.1 Narrativas excêntricas

O Cangaias Coletivo Teatral (2010-dias atuais) é um grupo cultural, residente e natural da cidade de Maracanaú, região metropolitana de Fortaleza, localizada a aproximadamente 24 km da capital cearense. Desde sua fundação e formação no contexto de um movimento social (MORHAN), advindo das zonas periféricas da cidade, inicialmente do bairro Antônio Justa²¹, o coletivo produziu um fazer teatral à margem. A raiz cultural deste grupo desde sempre esteve assentada numa produção cultural de periferia. Em sua trajetória, o grupo teve dificuldade de se inserir nos circuitos culturais, que são localizados, muitas vezes, no centro da capital, territórios onde se encontram os principais equipamentos culturais do estado do Ceará.

²¹ Silva (2016), desenvolve uma importante abordagem da formação do bairro, como a mobilização dos movimentos sociais e da demanda do mercado que atingiu e ainda age diretamente nas terras e nos moradores daquele território. Ver: SILVA, Jaqueline de Aquino. *O Bairro Antônio Justa em Maracanaú-CE e sua Ressignificação Social: a Produção do Espaço Urbano a partir da Demanda do Mercado*. Fortaleza: FAC, monografia de bacharelado, 2016.

Nesta dissertação, quando apontei as situações socioeconômicas de precariedade, o precário como condição (CANCLINI, 2015), de vulnerabilidade e de quase inexistência de políticas públicas para o setor cultural, estava me referindo à produção do Cangaias Coletivo Teatral, mas não somente. Essa realidade também é a de muitos outros grupos e coletivos das mesmas regiões (metropolitanas, interioranas e periféricas), seja nas condições de trabalho, nos meios de produção e na falta de política pública na esfera cultural que afeta diretamente a criação e manutenção dos espaços, empreendimentos e projetos artísticos.

A ausência de política pública de continuidade no setor cultural é um dado nacional. E em se tratando de um grupo oriundo da Região Metropolitana, a escassez de investimento em cultura, em políticas culturais de incentivo como bem social, provoca sempre a incerteza dos próximos passos. É sobre lidar com a dúvida de viver do próprio ofício. No caso de um grupo teatral, essa fragilidade e vulnerabilidade político-sócio-econômica e cultural afeta o pensamento, a pesquisa, a criação e a difusão de nossas obras. Sendo assim, a noção de *precariedade*, em sua dimensão poética, está de forma intrínseca, inserida na dimensão política e coletiva da criação artística que sobrevive em constante desequilíbrio. Há uma corda bamba onde o risco de queda é constante.

A professora e pesquisadora Maria Zilda Ferreira Cury (2013), apresenta provocador estudo, propondo um recorte de obras que operam o dispositivo precário em sua dimensão poética como modos possíveis de produção em artes. As criações artísticas citadas pela autora são: do artista visual Vik Muniz, especificamente a partir do filme-documentário *O Lixo Extraordinário* (2009); os registros fotográficos de Gabriela de Gusmão Pereira, em seu livro *Rua dos inventos: ensaio sobre desenho vernacular* (2004); e a literatura de Marcelino Freire, principalmente em sua obra *Angu de Sangue* (2005). O que Cury (2013) está apontando como referências de uma precariedade em sua dimensão poética? Vamos às obras em questão.

O documentário *O Lixo extraordinário* (2009), dirigido por Lucy Walker, acompanha o trabalho de Muniz num enorme aterro sanitário, em Jardim Gramacho (RJ), e o seu processo criativo com o material (lixo) jogado fora pela sociedade aos catadores que dele tiram sua subsistência. O filme exhibe o processo criativo do artista ao fazer enormes instalações usando o lixo, nas quais os personagens retratados são os próprios catadores. Preenchendo com os detritos as figuras por eles mesmos escolhidas e esboçadas no chão, os catadores participam do projeto

que, de certa forma, adquire um sentido de criação coletiva. (CURY, 2013). O documentário expõe também a vida social dessas pessoas que vivem e sobrevivem à margem da sociedade.

Aqui, a noção de *precariedade* como condição (CANCLINI, 2015) corresponde à situação sócio-econômica, de vulnerabilidade e desproteção de uma parcela da sociedade brasileira, assim como ao material escolhido para operar artisticamente, neste caso, o lixo.

Num certo sentido, não despido de contradições, a arte de Muniz torna visíveis os inúmeros personagens, catadores de lixo, pobres e rejeitados, cujos “retratos” dignificam a atividade de reciclagem, resgatando por meio da arte o refugo social que a sociedade empurra para “debaixo do tapete”. Exibe-os na sua pobreza, denunciando por meio deles a situação de carência de outros contingentes de pessoas, também elas invisíveis no espaço das grandes cidades, indiferenciadas aos nossos olhos de transeuntes. (CURY, 2013, p. 38).

Outro ponto de discussão da *precariedade* no âmbito da criação artística trazido por Cury (2014) são as fotografias de Gabriela de Gusmão Pereira. A artista e pesquisadora traz registros de criações feitas por moradores de rua e vendedores ambulantes que constroem à sua maneira, objetos, bancos, carrinhos. São invenções feitas com sucata ou com materiais de pequeníssimo custo.

Da mesma natureza é a máquina sonora de Zé Carlos – o “Mitsbichi” – cujas partes foram resgatadas do lixo (carrinho de supermercado, aparelho de som, placa de isopor, fios encapados, arame, pano, ferramentas) e ordenadas conforme sua particular concepção. Nada ali, na sua composição, parece gratuito ou aleatório. Tudo se destina a um encaixe exemplar e inusitado. (BRANDÃO; PRECIOSA, 2009, p. 12).

Na sua resistência à incerteza, à instabilidade, ao anonimato, à indiferenciação, tais criadores, servindo-se de poucos recursos, não cedem à descaracterização e ao esquecimento, ao transformarem suas produções-memórias com as marcas da marginalidade e da precariedade da sobrevivência na cidade grande. (CURY, 2013)

No entanto, causa-me indignação ver, junto às possibilidades da precariedade, em sua dimensão poética, um ambiente de abandono, e gostaria que esse texto-dissertativo também servisse como denúncia das profundas desigualdades sociais de grande parte da população. Ludmila Brandão e Rosane Preciosa (2008) discorrem sobre o espanto que dá a ideia de uma poética do

precário, assim concebida no campo estético, quando a ela submetem, para análise, fenômenos ordinários, nas ruas das cidades brasileiras, de invenção de objetos inusitados em condições da mais absoluta e efetiva precariedade social e material.

Em tais produções, tanto em Vik Muniz quanto nas obras de Gabriela de Gusmão, não podem e nem devem afastar do âmbito da autoria, os diversos inventores, os catadores, moradores em situação de vulnerabilidade e ambulantes que estão de fato sendo representados nas obras.

A arte de Gabriela Gusmão e a de Vik Muniz, enunciando-se a partir da margem, trazendo para a frente da cena a produção dos que se encontram à margem, confere visibilidade a esses esquecidos refugos do mundo globalizado, exercendo função de denúncia das desigualdades desse mesmo mundo, aliando-se aos mais pobres – sem, contudo, estarem despidas, as produções de ambos, das contradições que a autoria individual que finalmente é dada aos seus trabalhos seja a que vá prevalecer no interior do sistema artístico e do mercado da arte. (CURY, 2013, p. 39).

O documentário de Vik Muniz acentua certa contradição. Por meio de sua arte, dita *poética da precariedade* (CURY, 2013), há uma total disparidade econômica, cultural e social. A obra tem como patrocínio umas das mais importantes empresas de fomento nacional: a Petrobrás. Além dessa enorme contradição, a exposição glamourosa das obras tiradas do lixo feitas com os catadores só reforça o *abismo cultural* (CANCLINI, 2015) que existe entre Vik Muniz e os realizadores do filme de um lado e os catadores-artistas do outro. Vale pensar cuidadosamente nas criações dos artistas estudados, pois estão inseridos no *mainstream*, como o caso de Vik Muniz. No documentário *O lixo extraordinário* (2009), o artista se utiliza dos materiais e das gentes que se encontram em setores marginalizados da sociedade, e isso não deveria isentá-lo de refletir sobre as contradições e responsabilidades éticas, sociais, culturais e políticas que se encontram nessa mesma obra, seja na sua produção e no patrocínio da obra artística, seja na noção de autoria desses mesmos trabalhos.

No recorte no campo da literatura, Cury (2013) investe e desenvolve o conceito de *precariedade*, em sua dimensão poética e estética, a partir da obra *Angu de Sangue* (2005), do autor e dramaturgo pernambucano Marcelino Freire.

Segundo a pesquisadora:

Todos os textos que compõem o livro *Angu de sangue*, encenando cenas extremamente violentas do espaço urbano brasileiro – estupros, roubos,

assassinatos, situações de extrema precariedade, de miséria social – finalmente, confluem para esse impasse, para a dificuldade de representação do horror, do impasse de representação das situações de exclusão, afirmando uma estética da precariedade, a pobreza e insuficiência da linguagem diante do horror das situações extremas descritas nas narrativas. (CURY, 2013, p. 43).

Seguindo essa linha de pensamento, argumenta Souza (2017):

(...) Maria Zilda Ferreira Cury observa no conto Muribeca, de Marcelino Freire, em que toda ação se passa em um aterro sanitário no Recife, algumas características do texto que podem indicar os caminhos de uma poética da precariedade na literatura brasileira contemporânea: a valorização da oralidade; uma certa apropriação irônica da retórica de bem-estar social (ou dos “discursos oficiais”); e uma reiteração do espaço literário como um local privilegiado de enunciação. (SOUZA, 2017, p. 539).

Não é coincidência que, ao falar dessa noção, eu esteja também sendo atravessado pela condição de povos e gentes que vivem à margem, à periferia, que o Estado, muitas vezes, não enxerga. São grupos sociais excluídos, vivendo em condições de desigualdade social extrema, fome e miséria.

É neste caminhar alarmante que encontro eco no material da pesquisadora brasileira Lívia Natália, doutora em Teorias e Críticas da Literatura e da Cultura (UFBA). Com o seu estudo, a pesquisadora traz uma instigante discussão sobre a obra *Quarto de Despejo* (1993), de Carolina Maria de Jesus, e convida a pensar uma “poética da fome” e “escrita da precariedade”, que, segundo a pesquisadora, atuam como síntese das condições da escrita de Carolina Maria de Jesus e, ao mesmo tempo, como *modus operandi* da sua representação de mundo. (SOUZA, 2019).

Reflete a pesquisadora:

(...) a escrita de Carolina de Jesus instaura alguma coisa que passamos a chamar aqui de escrita da precariedade, construindo um texto onde os valores estéticos, que comumente aprisionam a literatura no castelo do belo, são repensados no sentido de compreender o feio e o grotesco como elementos que demandam uma representação. A noção de precariedade pode ser instaurada a partir de Carolina de Jesus, como nova categoria literária, atuando como síntese das condições de sua escrita e, ao mesmo tempo, como *modus operandi* da sua representação de mundo. (SOUZA, 2017, p. 117)

Para mim, enquanto artista-pesquisador, no contato com esse campo de discussão, se tais obras representam *estéticas da precariedade* (CURY, 2013), também soam como alarmes da desigualdade social, econômica, política e cultural. Justamente pela contradição entre uma inventividade artística e sua produção,

isolados do mercado da arte e que se encontram à margem da sociedade - que lutam, cotidianamente, pela sobrevivência: “Enunciações da precariedade, precárias na sua fatura e nas suas temáticas, assumindo numa linguagem de restos os riscos de uma linguagem e de um mundo em crise (...)”. (CURY, 2013, p. 44).

No documentário de Vik Muniz, ao retratar catadores e ambulantes que executam seu ofício a partir do lixo, do que é resto, do que sobra, e criar artisticamente a partir desses resíduos, a obra demonstra não só o abismo socioeconômico em que estamos imersos. Canclini (2015), em entrevista, chama de “lacunas culturais”, tal fato que se dá devido à ascensão de uma política neoliberal na América Latina, o que provoca não apenas abismos socioeconômicos, mas também culturais: "A dinâmica neoliberal que se impôs nos últimos 30 anos agravou as desigualdades e dificulta o acesso a bens artísticos e culturais a certos setores da população. Não há apenas desigualdade econômica e social, mas lacunas culturais." (CANCLINI, 2015).

Neste mesmo sentido, é o que afirma Cury:

O capitalismo avançado conferiu às condições sociais no mundo contemporâneo um caráter inequívoco de incerteza, imprimindo uma marca de precariedade não só aos grupos marginalizados dos países subdesenvolvidos, mas também à vida dos segmentos mais vulneráveis dos países sob o Estado do bem-estar social, também eles, hoje, em crise profunda. (CURY, 2013, p. 33-34)

O material apresentado pela pesquisadora propõe um recorte, por vezes contraditório, porém de importante discussão, por instigar e propor um olhar crítico sobre determinadas obras de artistas brasileiros em sua relação com um tipo de *precário* como condição e também em sua dimensão poética. No entanto, é importante frisar que tal relação se dá também em seu campo socioeconômico e político ao retratar figuras que se encontram à margem da sociedade²².

Ao refletir sobre o conceito, lembrei de duas obras teatrais contemporâneas, produzidas na região metropolitana de Fortaleza: a performance urbana *Mulambo* (2022), do Grupo Garajal (CE), e *Imaginário criador* (2016), da Trupe Motim de Teatro (CE). São trabalhos que operam com resíduos, trapos, cacarecos, reciclagem

²² Há um possível agravamento de algumas questões éticas relativas a tais criações artísticas. Talvez possamos analisá-las quase como se utilizassem das gentes, elas também como refugio; dos que se encontram à margem, de sua vulnerável situação de extrema pobreza, como aproveitamento em benefício próprio. Tal discussão não é passível de ser realizada pelo presente estudo, mas pode ser aproveitada em produções futuras.

etc. e onde a precariedade dos elementos são modos de composição estética de excêntricas narrativas. Na definição de Cury: “Estéticas da precariedade²³ e da resistência ao esquecimento são marcas da arte contemporânea, lugares discursivos que assumem a precariedade como temática e como modo construtor de suas excêntricas (fora do centro, marginais) enunciações.” (2013, p. 44). A intervenção performativa e itinerante do grupo Garajal, da cidade de Maracanaú-CE, se dá a partir da ação dos artistas como figuras ambulantes, que usam pedaços de panos, farrapos e cacarecos como figurinos pendurados pelos corpos. Na obra da Trupe Motim, da cidade de Quixeré, a poética do trabalho se dá na sofisticação estética da reciclagem usada na criação dos personagens, cenários e adereços. A noção de *precariedade* como dispositivo em sua dimensão poética, talvez seja uma aliada à obra de *O fantástico circo do artista da fome* (2020), porém tal questão não está necessariamente pautada pelo uso de equipamentos e ou materiais que vem do lixo, resíduos abandonados, materiais recicláveis ou como reinvenção objetos e sucatas etc. Do mesmo modo, a criação do espetáculo não traz a dimensão da marginalidade, abandono ou violência de um determinado grupo ou localidade, como vimos sobre o conceito em algumas das experiências anteriores citadas, segundo Cury (2013) ou Brandão e Preciosa (2009). A ação desenvolvida com o espetáculo *O fantástico circo do artista da fome* (2020) perpassa o campo de uma produção em artes à margem e precária em outros parâmetros.

A obra que criei junto com o Cangaias Coletivo Teatral está inserida dentro de um amplo campo de difícil estratégia de produção e circulação, de grupos e coletivos que atuam fora do eixo dos grandes equipamentos culturais, localizados, muitas vezes, nas capitais. Não bastasse esse distanciamento geográfico, percebo como artista, a ausência de uma política cultural consistente na região metropolitana. A falta dessa política e gestão cultural afeta diretamente na manutenção e fomento a movimentos, grupos, artistas e espaços culturais. Há também uma frágil operacionalidade no que diz respeito à política de ocupação dos equipamentos culturais. Muitas vezes, tais ações de programação investem em agendas pontuais e eventos, sem perceber os resultados que tal gesto pode trazer à manutenção e sustentabilidade de um grupo de teatro. Em minhas experiências e tentativas de circulação da peça *O fantástico circo do artista da fome* (2020) que se dão durante o

²³ Cabe observar como a autora transita entre os termos "estéticas da precariedade" e "poéticas da precariedade", fluidez conceitual que será importante para a parte final desta Cena.

período pandêmico, optei, junto com o coletivo, por versões da peça mais enxutas, fragmentadas e reduzidas por necessidade, no qual tive que estar atento também para a possibilidade de reorganizar a obra sem prejudicar o conceito e o discurso. Quando relato sobre tais experiências de apresentações da peça, estas se configuram como peças-rasuras, fraturadas desde o seu movimento criativo, são recortes da obra.

Em minha articulação a partir do dispositivo *precário*, tal gesto compositivo me faz lembrar da obra de Bernard Pras²⁴, artista francês que engloba aspectos da sua criação pautados na articulação de meios e materiais como sucatas e objetos diversos, recriando imagens de figuras e personagens clássicas. No entanto, ao mudar o enquadramento e o ponto de vista de determinada obra, posso ver a composição de materiais e os objetos dos mais variados, é um caos. A criação é um ponto de vista. Mesmo com suas diferenças e particularidades, encontro certa similaridade à criação de Vik Muniz, no entanto, o que quero trazer aqui, é que a obra de Bernard Pras reflete alguns pontos instigantes para esta pesquisa. A partir do que estou provocando como dispositivo *precário* em sua dimensão poética, o artista francês, ao meu ver, sugere em suas criações o rompimento da representação (ampliação dos sentidos) e a produção heterogênea (lida com materiais).

Esses dois pontos possuem uma interessante intersecção com o campo dramaturgico contemporâneo, e na relação com a obra *O fantástico circo do artista da fome* (2020), tal conexão se dá na desmontagem da representação da fábula faquir kafkiana, ao utilizar materiais (fragmentos) diversos em seu modo compositivo, como apresentei na cena anterior. Os nós que esta provocação inicial pode suscitar não possuem respostas que fecham o tema. A investigação do conceito de *precariedade* inserida no campo da produção em arte aponta possibilidades e caminhos. Meu desejo enquanto artista-pesquisador-criador é provocar e desestabilizar os espaços de discussão e, de alguma forma, construir pontes para outras chegadas e enunciados.

Diante desse conceito, das diversas características da noção de precário importantes para este trabalho, em sua dimensão poética, aproveito, as discussões já existentes sobre o termo, procuro desenvolvê-las e não negá-las. Mesmo assim, gostaria de frisar duas situações que me interessam: por um lado, a precariedade

²⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aLc81CS7TY4>> Acesso: 17 julho 2023.

das condições de produção e de sustentabilidade de um trabalho artístico em locais periféricos e, por outro, a precariedade assumida como um regime discursivo, no meu caso, um modo de produzir dramaturgia, conforme vimos até aqui. Há, entretanto, uma última consideração a ser feita sobre a precariedade antes de encerrar este estudo.

5.2 A experiência do precário e o precário da experiência

*O precário nada mais é do que fazer,
refazer, desfazer conceitos a partir de um horizonte móvel,
de um centro sempre descentrado,
de uma periferia sempre deslocada
que os repete e os diferencia.*

Eleonora Fabião

Há um terreno movediço e incerto que me desestabiliza junto ao campo teatral, as artes da cena e com a obra *O fantástico circo do artista da fome* (2020), objeto deste estudo. Percorrendo o processo criativo, caminhando junto à circulação da obra, percebo que os procedimentos metodológicos, as táticas e estratégias de sobrevivência do espetáculo criam tensões operativas de uma possível poética do agora.

Em meu trajeto como artista-pesquisador da minha própria obra, fui lidando com a alteração, o desgaste, a mutabilidade, a variação, a fragilidade, a vulnerabilidade ou até mesmo as incertezas da criação artística e de uma obra (escrita) em processo. Tais questões podem ser lidas enquanto dimensão de potência e diversidade poética? A partir dessa questão, uma das noções que me interessa pensar junto ao espetáculo é que a noção de *precariedade* esteja inserida na dimensão do próprio acontecimento cênico, no tempo-espço e no ato performativo em si.

Eleonora Fabião, pesquisadora e professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sinaliza enunciados tomando como base a noção de *precariedade* enquanto experiência abrindo brechas na relação do termo com o campo poético da arte contemporânea. Fabião (2011) afirma que foi nos escritos de Lygia Clark que encontrou pela primeira vez um conceito que passou a considerar fundamental para pensar e criar no campo da performance: “Como Clark esclarece, o precário não é um vilão a ser combatido (...), mas é potência e pode tornar-se

meio de criação e modo de produção.”. (FABIÃO, 2011, p. 65-66). De acordo com a pesquisadora: “(...) inspirada pela arte-sem-arte de Lygia Clark e a energética paradoxal que a move, proponho o 'precário' como referente teórico para pensar performance e como estratégia dramatúrgica e psicofísica para criar performance.” (FABIÃO, 2011, p. 65).

Performers são poetas que investigam, criam e disseminam precários: a precariedade do sentido (que deixa de ser pré-estabelecido e fixado para ser condicional, mutante, performativo), a precariedade do capital (cuja supremacia é desbancada e a pobreza exposta), a precariedade do corpo (que, longe de ser percebido como deficiência, é atualizada como potência) e a precariedade da arte (que se volta para o ato e para o corpo)”. (FABIÃO, 2011, p. 65).

Apesar de toda a problematização exposta durante a cena anterior desta escrita ao estabelecer relações entre as noções de *precariedade* e criação, o ponto de discussão trazido por Eleonora Fabião (2011) é instigante para mim nesta pesquisa, pois percebo que o dispositivo *precário* pode se dar como aliado, meio e espaço de potência. Nesse caminho que percorro junto com a minha obra teatral, percebo que a precariedade do *sentido*, do *capital*, do *corpo* e da *arte* é uma condição da criação no exercício do próprio ofício.

Em minha estratégia dramatúrgica junto à peça *O fantástico circo do artista da fome* (2020), desconstruo a narrativa de Kafka e apresento uma peça em pedaços e com outras camadas de sentidos e pontos de vista. A matéria kafkiana e seu artista faquir é uma imagem transitória que cria tensão na tessitura cênica do espetáculo e no meu corpo atuante. Investindo na dimensão de uma precariedade do sentido, a cena é uma obra aberta a múltiplos atravessamentos e conexões. Interessa-me, enquanto artista-criador, a abertura dessas relações e associações que o público, junto ao espetáculo, podem evocar.

Ao meu ver, a precariedade do capital é exposta com o uso de alguns elementos simples, objetos como sacos plásticos, papéis, canetas e pilotos, que são materialidades em sua potência performativa e dramatúrgica. O ato de passar uma folha, escrever numa folha de papel, colar a folha no fundo do palco, rasgar a folha com chicote, amassar a folha no chão, fazer malabares com sacolas, jogar as sacolas, amassar e juntar as sacolas, é um gesto performático que me faz pensar sobre a precariedade da e na arte, como instiga Fabião (2011), que se volta para as relações, o acontecimento e o corpo.

No entanto, interessa-me pensar o precário não somente em sua estratégia dramática (FABIÃO, 2011), mas talvez ele se estabeleça também enquanto condição ontológica do exercício da cena e da própria experiência teatral. A minha atuação, o meu corpo ator, por mais que deseje e ensaie na garantia que diante do espectador o exercício técnico-poético aconteça de tal maneira, existe uma ordem do fenômeno e do corpo que é precário, e onde não tenho condição de prever o acontecimento em sua totalidade, é: "(...) Movimento permanente movendo-se permanentemente." (FABIÃO, 2011, p. 84).

Diz Fabião:

A poética corpórea, a política corpórea e a historicidade corpórea do precário aproximam tempo e matéria de tal modo que não se pode concebê-las como categorias autônomas. O tempo se torna a força da matéria e a matéria uma forma do tempo. O corpo, essa matéria temporal, esse tempo material, seria pois o emblema da precariedade. Corpo cuja forma é movimento. Movimento permanente movendo-se permanentemente." (FABIÃO, 2011, p. 83-84).

A cada vez que subo ao palco e monto minha lona circense de *O fantástico circo do artista da fome* (2020), tenho a noção da irrepetibilidade do acontecimento. O que fiz ontem pode não acontecer hoje, pois haverá uma relação outra com o espetáculo e com o público.

Durante os ensaios, percebo emblema da precariedade: não uso nenhum objeto, adereço ou cenografia da peça, talvez por motivos de logística ou espaço, mas diante da ausência, surge o gesto criativo. Malabarista do texto, manipulo frases e fragmentos da materialidade textual onde meu corpo, o discurso, o suor no rosto, o calor da sala e o imaginário criador pretendem buscar uma centelha de energia que possa agir enquanto acontecimento.

Este espetáculo, seu processo criativo (sempre permanente) e a circulação da obra, diante do dispositivo *precariedade*, em sua dimensão poética, caminha na corda bamba, entre risco do êxito ou do fracasso, do equilíbrio ou a queda como matéria viva de um fazer.

O trabalho do performer é revelar e valorizar a precariedade emancipadora do vivo. Precariedade que, no corpo performativo, deixa de ser uma condição lamentável do que está irremediavelmente condenado ao tempo, para se revelar como potência. Porque o performer investe na potência vital da precariedade, na condição de instabilidade, relatividade e indefinição em favor da permanente renovação de si, do meio e da arte. Graças à sagacidade conceitual e à dimensão política de seus atos, o pacto do performer com o precário não leva à deterioração, mas à recreação. Esta é

justamente a manobra filosófica, poética e política em questão. (FABIÃO, 2011, p. 66).

O Fantástico Circo do Artista da Fome (2020)



Foto: Guilherme Silva

Os registros em vídeos e fotografias é o que me permite uma certa noção da obra em sua dimensão estética. Ao incluir as fotografias da peça nessa escrita de dissertação, a imagem estática do meu corpo mostra uma força, e talvez não veja a precariedade nas formas físicas e partituras. Porém, se estou em cena, aquela forma ocorre num espaço-tempo tão curto, que rapidamente ela já disforma. Não tem durabilidade. O tempo do corpo no ato teatral coloca para si a própria ideia do precário. Nem eu como artista da cena, nem o público consegue ficar com a obra o tempo todo na sua inteireza.

Performances são elogios ao precário porque desestabilizam mecânicas comportamentais, rotinas cognitivas e hábitos de valoração; porque desfixam o sentido e desmontam convenções; porque inventam, através de programas psicofísicos, novos corpos, possibilidades de encontro, agrupamentos e devires. Performances são elogios ao precário porque suspendem o estabelecido. (FABIÃO, 2011, p. 66).

É interessante para mim como artista e pesquisador, pensar sobre o ato teatral em sua condição performativa como espaço de invenção constante junto ao meu corpo na cena em *O fantástico circo do artista da fome* (2020). Ao aproximar-me conceitualmente do campo da performance, meu interesse se dá na relação com uma performatividade inserida na cena teatral ou certas características do teatro performativo que podem ocupar a cena teatral (FERÁL, 2008).

O ator aparece aí, antes de tudo, como um *performer*. Seu corpo, seu jogo, suas competências técnicas são colocadas na frente. O espectador entra e sai da narrativa, navegando segundo as imagens oferecidas ao seu olhar. O sentido aí não é redutivo. (...) O espectador, longe de buscar um sentido para a imagem, deixa-se levar por esta performatividade em ação. **Ele performa.**" (FERÁL, p. 2020, 2008, grifo meu).

Refletir sobre os aspectos do teatro performativo, a partir dos apontamentos tratados pela pesquisadora francesa Josette Ferál (2008), me aproxima, em certa medida, da poética e encenação da obra-objeto de estudo. A relação entre o ator e o performer, a cena e a performatividade, a situação dramática e o evento, são disparadores que criam uma boa tensão no espetáculo. Em minha atuação não represento um papel, o artista da fome sou eu, performo a mim mesmo na cena, que ora é fábula, ora é discurso, ora é manipulação de objetos, corpo em tensão, diálogo com público, fragmento textual dentre outros dispositivos.

(...) as obras performativas não são verdadeiras, nem falsas. Elas simplesmente sobrevivem. Ela coloca em cena, com esse fim, o *processo*. Ela amplifica, portanto, o aspecto lúdico dos eventos bem como o *aspecto lúdico* daqueles que dele participam (performers, objetos ou máquinas). Existe um risco real para o performer. (FERÁL, p. 203, 2008).

As cenas com a contribuição do público compõem a estrutura dramatúrgica da peça, como eventos ou ações performativas, onde não há o certo ou o errado, mas sim o acontecimento e o risco. Ao convidar o público para manipular as sacolas no palco, nada ali é ou pode ser ensaiado previamente. O convite, a participação ou não aceitação são possibilidades. Quando entro em cena com o chicote, posso, sem querer, atingir alguém ou alguma coisa. Existe, em certa medida, a dimensão do risco para mim enquanto performer. (FERÁL, 2008).

Ao meu ver, o jogo com a participação do público inaugura uma dimensão performativa em *O fantástico circo do artista da fome* (2020), a obra é em si um

disparador poético e político, uma estar-fazer-mostrar na inter-relação entre o performer com os elementos que a compõem:

(...) que os espetáculos performativos instalam, é a *inter-relação*, conectando o performer, os objetos e os corpos, que é primordial. O objetivo do performer não é absolutamente o de construir ali signos cujo sentido é definido de uma vez por todas, mas de instalar a ambigüidade das significações, o deslocamento dos códigos, o deslizamento de sentido. (FERÁL, p. 205, 2008).

É este o percurso que busco junto a encenação de *O fantástico circo do artista da fome* (2020): tocar minha subjetividade enquanto performer. (FERÁL, 2008). Mostro que estou presente, junto com o público, abrindo brechas de sentidos, instalando ambigüidades e múltiplos significados de uma cena que performa a relação entre as diferentes linguagens. Ao discutir sobre a fome e o ofício artístico ou mesmo refletindo sobre meu olhar nesses dois campos, toco na ferida da sobrevivência na intersecção entre arte e política.

E talvez, Fabião e Ferál, uma com a precariedade da experiência e a outra levando o performativo à esfera da espetação [relacional a tal experiência], me ajudem a entender uma outra noção de estética *na* poética, mas principalmente de poética *na* estética, amparado, dessa vez, por Walter Mignolo (2010). O autor argentino refuta a colonialidade intrínseca à teoria kantiana para nos trazer outra noção de *aesthesis* cujos significados giram em torno de expressões ligadas à sensação intrínseca ao processo de percepção: “enquanto a *aesthesis* é um fenômeno comum a todos os organismos vivos com sistema nervoso, a estética é uma versão ou teoria particular de tais sensações relacionadas a beleza.” (MIGNOLO, 2020 APUD PAIVA, 2022, p. 157). Da poética às estéticas da precariedade, e vice-versa, da estética às poéticas da precariedade, é toda uma outra *cena* que ainda virá no 41^o dia do artista da fome, o tempo vindouro do presente desta letra de Mestrado que, por agora, precisa parar.

6 EPÍLOGO

*O teatro é, enquanto unidade,
uma unidade aberta dotada de pluralismo:
há teatro(s).*
Jorge Dubatti

No ano de 2018, em um seminário intitulado “Dramaturgia, performance e processos criativos”, com o dramaturgo e encenador Márcio Abreu (RJ)²⁵, pude pela primeira vez questionar sobre uma possível relação entre a precariedade e a criação teatral contemporânea. Na ocasião, perguntei ao Márcio se ele lida com a precariedade em seu processo. O artista foi honesto e falou de sua condição e dos privilégios de usufruir de estrutura, recursos financeiros e de equipe na produção de suas obras e que facilitam e operam escolhas cênicas de suas montagens. No entanto, refletiu sobre o dispositivo precário, em sua dimensão poética, comentando o trabalho com os atores do Grupo Galpão, na montagem do espetáculo *Nós* (2016). Disse o quanto era interessante observar e criar junto ao corpo da atriz Teuda Bara, que possui uma idade mais avançada e tem algumas limitações de locomoção. Diante da precariedade do corpo de Teuda, percebeu um possível lugar de potencialidade na precariedade dos corpos de seus atores, suas singularidades, marcas históricas e condições.

Em outro momento, neste mesmo encontro, o artista carioca discorreu sobre sua poética de trabalho e pontuou sobre alguns passos que o acompanham na criação e no desenvolvimento de seus processos: abandonar o que projetou antes da experiência de sala de ensaio; não considerar o que foi posto anteriormente, ou seja, o que foi criado em outros projetos; ser testemunha de seu tempo. Sobre esses três pontos, ao meu ver, o diretor e dramaturgo discorre sobre a importância da experiência junto com os atores em sala de ensaio, a potência do convívio e da relação, a aventura de um processo criativo que se desafia e se lança a outras descobertas e a dimensão política do ofício.

Sobre a figura do artista faquir inserida na fábula kafkiana, eu nada sei sobre as “(...) histórias da sua vida errante” (KAFKA, p. 25, 1998), na tentativa de sobreviver da profissão. Porém, a figura do artista da fome inserido na minha escrita

²⁵ Seminário realizado na Escola Porto Iracema das Artes: Escola de Formação e Criação do Ceará, equipamento da Secretaria da Cultura do Estado de Fortaleza (SECULT-CE) gerido em parceria com o Instituto Dragão do Mar (IDM), situada em Fortaleza-CE.

sobre e com a obra *O fantástico circo do artista da fome* (2020), é um agente político atento ao seu tempo, território e condição de trabalho.

Luta cotidianamente contra a escrotidão de um sistema excludente. Pode estar nas ruas, semáforos, esquinas e perambulando pela cidade. Pode também ter um grupo artístico e se inscrever nos editais públicos de incentivo. Ter um diploma não afasta o artista da fome, esta figura marginal, do seu posicionamento ético e político. Alma resiliente, o artista enfrenta o cotidiano na busca por seu trabalho diário e digno e de ser vez e voz nos diversos espaços. O artista ocupa os lugares de discussão sobre o seu fazer em qualquer região e ambiente social. Tem fome de viver da sua profissão. O artista da fome sou eu.

Em certa medida, ao refletir sobre o conto kafkiano, em sua dimensão poética e teatral, trago a minha trajetória como parte desse processo criativo. Como artista-pesquisador da região metropolitana, natural e residente da cidade de Maracanaú, me incomodo com a política cultural da minha cidade, que é muitas vezes negligenciada pela gestão pública. Não é exagero pensar que vivemos, nós, enquanto movimento cultural e classe artística do município, de migalhas. A gestão pública em prol do setor da cultura não enxerga a complexidade para se viver de arte cuja tentativa de sobrevivência, a partir da falta de recursos, atravessa diariamente o nosso fazer. “Quarenta dias! Por quarenta dias o artista da fome ficará sem comer. Venham ver o famoso artista da fome, que tira da sua inanição, o seu próprio sustento.” (O FANTÁSTICO CIRCO DO ARTISTA DA FOME, 2020).

No entanto, essa experiência política de escrita (DA COSTA, 2017), me proporcionou revisitar textos e visualizar rastros dos trajetos criativos do espetáculo junto à noção de precariedade em sua dimensão poética, como “(...) produção de um pensamento teatral cartografado.” (DUBATTI, 2016, p. 19), que traz a experiência do Cangaias Coletivo Teatral (2010-dias atuais), grupo de teatro de que faço parte, como lugar de debate e reflexão, e que também atravessa o meu fazer artístico e de pesquisador.

Ao refletir sobre o dispositivo precariedade, em sua dimensão poética, invento possibilidades junto com meu diálogo criativo com a fábula kafkiana do artista faquir, onde tentei estar atento aos seus discursos e narrativas. Foi justamente com as fragilidades e brechas que encontrei no texto literário, estas fontes precárias de sentido, ou seja, aberto, suspenso e plural, que busquei me atrair poeticamente para preencher os vazios e acrescentar minhas questões, o meu lugar de criador.

Esta escrita parte da minha experiência como pesquisador junto ao processo e a circulação do espetáculo *O fantástico circo do artista da fome* (2020). A criação desse texto dissertativo surge a partir dos fragmentos da memória, das anotações, cadernos de criação e dos rascunhos - rastros e resíduos de experiência escrita de uma obra teatral que não sou capaz de trazê-la em sua totalidade.

Se o teatro é acontecimento vivente, a história do teatro é a história do teatro perdido; a historiologia teatral implica a aceitação epistemológica dessa perda, bem como o desafio de “aventura” que significa sair em busca dessa cultura perdida para descrever e compreender sua dimensão teatral e humana, mas nunca para “restaurá-la” no presente. (DUBATTI, 2016, p. 44).

Precisei lidar com os acontecimentos da minha peça que a cada dia aparecem e desaparecem, é um movimento permanente, como disse aqui Eleonora Fabião. A obra teatral, no seu acontecimento, ela se desfaz. É efêmera e transitória: a experiência teatral é a experiência do teatro perdido. (DUBATTI, 2016).

A noção de precariedade, em sua dimensão poética, na obra *O fantástico circo do artista da fome* (2020), é uma célula de sentido. É uma provocação. É um desafio conceitual. Nesse sentido, vale pensar junto com o filósofo teatral argentino Jorge Dubatti, que a poética teatral: “(...) corresponde a um determinado tempo e à inserção desse tempo em uma territorialidade particular quanto às suas condições de possibilidades.” (DUBATTI, 2016, p. 56).

Uma característica que noto ao propor desdobramentos filosóficos e poéticos do termo, é o tempo e os avanços discursivos da palavra e seus significados. No ano de 2016, quando desenvolvi meu trabalho de conclusão de curso na Licenciatura em teatro do Instituto Federal do Ceará, no dicionário, o significado de precário o faziam sinônimo de sujo, mal acabado, pobre. Essas palavras tornam a dimensão do precário óbvia, e talvez, sem a profundidade e a atenção merecidas. Hoje, ao me pautar pela noção de precário relacionando-a ao campo da criação e da pesquisa em artes, e com a cartografia no leme, vejo que outros sinônimos meritórios aparecem, tais como: instável, incerto, contingente. Penso que a noção possa ser um disparador para poéticas e discussões futuras sobre o ofício, pois mais do que apontar certezas, a poética teatral discutida nesse texto, é uma experiência de aventura. Inacabada.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios; Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009.
- ANDERS, Gunther. **Kafka: pró e contra**; Os autos do Processo. São Paulo; Cosac Naify, 2007.
- ANZALDUÁ, Gloria. **Como domar uma língua selvagem**; tradução Joana Plaza Pinto; Karla Cristina dos Santos; Viviane Veras. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Difusão da língua portuguesa, n° 39, p. 297-309, 2009.
- BARBA, Eugenio. **Fome e Fama**; Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. Salvador: Revista Suplemento 1 Oco Teatro Laboratório.
- BARTH, L. F. B. (2013). **A Fome do Olhar**. *Scripta Uniandrade*, v. 11 (2), 138-153. <http://dx.doi.org/10.18305/1679-5520/scripta.uniandrade.v11n2p138-153>
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Editora brasiliense: São Paulo, 1987.
- BOAL, Augusto. **Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular**. São Paulo: HUCITEC, 1988.
- BRANDÃO, Ludmila; PRECIOSA, Rosane (2009). **Inventos Precários, preciosidades poéticas**. In: V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador. Disponível em <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19637-1.pdf> Acesso em: 03 de jun.2021
- BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares: teatralidades, performances e política**; tradução Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- CAMARERO, Alberto; OLIVEIRA, Alberto. **Cravo na carne: fama e fome: o faquirismo feminino no Brasil**. São Paulo: Venete, 2015.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **O precário é condição predominante na criação**: Entrevista (14 de abril de 2015). São Paulo: Jornal O Globo. Entrevista concedida a Luiz Felipe Reis. Disponível em <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/o-precario-condicao-predominante-na-criacao-diz-n-estor-canclini-15862029.html>. Acesso em: jul. de 2015.
- CARONE, Modesto. **Lição de Kafka**. Companhia das Letras: São Paulo, 2009.

CASTRO, Josué. **Geografia da fome: o dilema brasileiro: pão ou aço**. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1984.

CURY, M. Z. F. (2013). **Poéticas da precariedade. Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea**, (41), 33–46.

<https://doi.org/10.1590/S2316-40182013000100003>. Disponível em:

<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9861>. Acesso em: maio de 2021.

DA COSTA, Luciano Bedin. **Ainda escrever: 58 combates para uma política do Texto**. São Paulo: Lumme Editor, 2017.

DA COSTA, Luciano Bedin. **A cartografia parece ser mais uma ética (e uma política) do que uma metodologia de pesquisa**. Paralelo 31. Edição 15. Dezembro de 2020.

DA SILVA, H. M. (2017). **Teatro menor: crises e potências na intersecção dos processos de gestão, produção e criação artística de um teatro latino-americano**. *Revista Aspás*, 6(2), 57-80. Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/120575>.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2010.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka: Por uma literatura menor**; tradução Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

DE TORO, Alfonso. **Arte, Literatura y teatro menor postmoderno: Borges y Pavlovsky**. Buenos Aires, 2000.

FABIÃO, Eleonora. Performance e Precariedade. *In: A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea*. Fortaleza: Coleção Juazeiro; Série LICCA, 2011, p. 63 –85.

FABIÃO, Eleonora. (2008). **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. *Sala Preta*, 8, 235-246.

<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246>

FERÁL, J. (2008). **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. *Sala Preta*, 8, 197-210. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>

GROTOWSKI, Jerzy. 2007 [out,1968] – “Em busca de um teatro pobre”. *In: FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (org.). O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva,p.105-112.

KAFKA, Franz. **Um Artista da fome e a Construção**. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KAFKA, Franz. **O Veredicto / Na colônia penal**. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

KAFKA, Franz. **Aforismos reunidos (livro eletrônico)**. Introdução e tradução Modesto Carone. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

KOUDELA, I. D. (2022). **Dramaturgia como performance alegórica**. Sala Preta, 21(2), 27-48. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v21i2p27-48>

KUPER, Peter. **Desista! E outras histórias de Franz Kafka**. São Paulo: Conrad, 2008.

LEAL, Mara Lucia. **George Tabori: "Ator, ser humano por profissão"**. / Mara Lucia Leal. - Campinas, SP: [s.n.], 2005.

LEPECKI, André. (2012). **Coreopolítica, Coreopolícia**. [s.l.]; [s.n.]. Ilha, v.13, n.1, p.41–60, jan/jun.

MIGNOLO, Walter. **Aiethesis decolonial**. Calle 14 Revista de Investigación en el Campo del Arte, 2010. revistas.udistrital.edu.com/index.php/c14/article/view/1224

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. **Reflexões sobre o circo contemporâneo: subjetividade e o lugar do corpo**. Repertório, Salvador, ano 23, n. 34, p. 63-89, 2020.1

PAIS, Ana. **O discurso da cumplicidade: Dramaturgias Contemporâneas**. Lisboa: Colibri, 2004.

PAIVA, Alessandra Simões. **A Virada Decolonial da Arte Brasileira**. São Paulo: Mireveja, 2022.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política; tradução de Mônica Costa Netto**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RICARD, Sylvain. **Na colônia penal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral, 1880-1980**. Tradução e apresentação: Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SALLES, C. (2020). **Arquivos da criação**. Revista Vazantes, 4(2), 187-199. <https://doi.org/10.36517/vazppgartesufc2020.2.60318>.

SARRAZAC, Jean Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**: Tradução André Telles. São Paulo; Cosac Naify, 2012.

SCHABBACH, Virgínia Maria. **A Sampler como linha de fuga para uma dramaturgia menor**. Porto Alegre: UFRGS, 2021. Tese (doutorado), desenvolvida na Universidade do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

SILVA, Jaqueline de Aquino. **O Bairro Antônio Justa em Maracanaú-CE e sua Resignificação Social**: a Produção do Espaço Urbano a partir da Demanda do Mercado. Fortaleza: FAC, monografia de bacharelado, 2016.

SOUZA, Luis Carlos Candido. **A Precariedade como dispositivo de Criação da Encenação**. Fortaleza: IFCE, 2016. Trabalho de conclusão de curso (TCC), desenvolvida na Licenciatura em Teatro do Instituto federal do Ceará.

SOUZA, L. **A poética da fome e a escrita da precariedade**: sobre Carolina Maria de Jesus. Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n. 28, p. 111-122, 31 jan. 2019.

SOUZA, M. F. **POÉTICA DA PRECARIÉDADE E ELOGIO À ERRÂNCIA EM JOÃO ANTONIO: O EXEMPLO DE CALVÁRIO E PORRES DO PINGENTE AFONSO HENRIQUES DE LIMA BARRETO**. Anais do VIII Sappil - Estudos de Literatura, UFF, nº 1, 2017.

SOUZA, E. M. (enero-junio de 2017). **Autoficção e sobrevivência**. La Palabra, (30), 107 – 114. doi: <https://doi.org/10.19053/01218530.n30.2017.6334>