

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

A criação de corpos em experiência no espetáculo autoficcional *Casa Vazia*

Gabriel Morais

Para citar este artigo:

MORAIS, Gabriel. A criação de corpos em experiência no espetáculo autoficcional *Casa Vazia*. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 47, jul. 2023.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102472023e0208>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



A criação de corpos em experiência no espetáculo¹ autoficcional² *Casa Vazia*

Gabriel Morais³

Resumo

“Uma casa, cinco atuentes, 24 horas: chegue quando puder, saia quando quiser” – essa era a sinopse do espetáculo autoficcional *Casa Vazia*, trabalho que se insere na zona de contágio entre teatralidade e performatividade e aposta tanto em uma relação espaço-temporal não convencional, como na proximidade radical entre performers e espectadores. A partir de materiais do processo, entrevistas com o elenco e revisão bibliográfica, o artigo investiga de quais maneiras *Casa Vazia* se estabeleceu como um campo estético-político potente de criação de corpos que vibram, isto é, corpos em experiência, através da circulação, agenciamento e negociação de afetos, memórias e desejos entre atuentes, espectadores, o espaço da casa e o território da cidade. O trabalho contribui com reflexões sobre os modos de operação da cena contemporânea, com destaque para a oscilação entre cena e não-cena e a experimentação de relações não tradicionais entre performers e espectadores.

Palavras-chave: Autoficção. Performatividade. Teatralidade. Corpos em experiência.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Mariana Vidal de Vargas, mestra em Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

² Este artigo é resultado da pesquisa de mestrado intitulada O Teatro Performativo Autoficcional: Experiências Estético-Políticas na Cena Contemporânea, realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UFRJ, sob orientação da prof. Dra. Gabriela Lírio e contemplada com bolsa CAPES. A dissertação foi defendida e aprovada em 04 de março de 2020.

³ Doutorando em Artes da Cena pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestrado em Artes da Cena pela UFRJ. Graduação em Comunicação social, pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Graduação em Artes Cênicas com habilitação em Direção Teatral pela UFRJ. Prof. Substituto na UFRJ.

 gabrielmorais.itinerante@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/2377637940447270>

 <https://orcid.org/0000-0002-5048-7203>



The creation of bodies in experience in the autofictional performance *Casa Vazia*

Abstract

“One house, five performers, 24 hours: arrive when you can, leave when you want” – this was the synopsis of the autofictional performance *Casa Vazia*, a work that falls within the contagion zone between theatricality and performativity and bets so much on a space-time relationship unconventional as in the radical proximity between performers and spectators. From process materials, interviews with the cast and a bibliographic review, the article investigates how *Casa Vazia* established itself as a potent aesthetic-political field for the creation of bodies that vibrate, that is, bodies in experience, through the circulation, agency and negotiation of affections, memories and desires between actors, spectators, the space of the house and the territory of the city. The work contributes with reflections on the modes of operation of the contemporary scene, with emphasis on the oscillation between scene and non-scene and the experimentation of non-traditional relationships between performers and spectators.

Keywords: Autofiction. Performativity. Theatricality. Bodies in experience.

La creación de cuerpos en experiencia en el espectáculo autoficcional *Casa Vazia*

Resumen

“Una casa, cinco performers, 24 horas: llega cuando puedas, vete cuando quieras” – esta fue la sinopsis del espectáculo autoficcional *Casa Vazia*, una obra que se inscribe en la zona de contagio entre la teatralidad y la performatividad y apuesta tanto por una relación espacio-tiempo no convencional, como en la proximidad radical entre intérpretes y espectadores. A partir de materiales del proceso, entrevistas con el elenco y una revisión bibliográfica, el artículo indaga las formas en que *Casa Vazia* se constituyó como un campo estético-político potente para la creación de cuerpos que vibran, es decir, cuerpos en experiencia, a través de circulación, agencia y negociación de afectos, recuerdos y deseos entre actores, espectadores, el espacio de la casa y el territorio de la ciudad. La obra aporta reflexiones sobre los modos de operación de la escena contemporánea, con énfasis en la oscilación entre escena y no escena y la experimentación de relaciones no tradicionales entre performers y espectadores.

Palabras clave: Autoficción. Performatividad. Teatralidad. Cuerpos en experiencia.



Eu não sei o que a gente produziu – um material final – uma criação.

Mas o meu corpo tá vibrando ainda.

Eu costumo medir como eu voou pelas coisas com as quais eu vou. E me senti voando alto. Num bando grande de gaivota, que, revezando a liderança, ia abrindo espaço no céu pra gente entrar numas nuvens que não teria coragem de entrar sozinha. Na nuvem da capoeira, da bola, do pixo, do grafite, do presente de aniversário, do cajon, das crianças, da dança... Eu só entrei. Fingi que sabia e acabei sabendo.

Que delícia que é voar junto, né? (miguel, 2016)⁴.

No trecho acima, a atriz e performer mariah miguel⁵ nos conta sobre sua experiência logo após a primeira edição do espetáculo autoficcional *Casa Vazia*⁶, realizada em dezembro de 2014, no bairro de Santa Tereza, no Rio de Janeiro. A partir desse trecho, interessa refletir sobre o trabalho, procurando entender de quais maneiras a sua estrutura tem potência estética-política para produzir corpos que vibram. O que significa um corpo que vibra? Mais, se tais corpos estão voando alto em bando, de quais modos essas vibrações fazem com que eles se afetem mutuamente? E como e quais caminhos são abertos por entre essas nuvens desconhecidas, impensáveis e improváveis? Como é se colocar em uma experiência da qual se finge saber, mas que só se conhece, de fato, entrando em experiência?

“Uma casa, cinco atuantes, 24 horas: chegue quando puder, saia quando quiser” – essa era a sinopse de *Casa Vazia*. Construída em uma zona fronteira entre teatro e performance, a experiência operava em uma relação espaço-temporal não-convencional, na radicalização da proximidade entre espectadores e atuantes, além de não apresentar uma dramaturgia linear e fixa. Partia-se de

⁴ Os materiais criados eram registrados no blog <http://colecaocasavazia.blogspot.com/>. O registro poderia ser realizado da maneira que cada atuante desejasse. O blog também se tornou espaço para a escrita das sensações, afetos, impressões sobre as experiências dos atuantes, bem como dos espectadores que nos enviaram mensagens após vivenciarem *Casa Vazia*.

⁵ A atriz, performer e pesquisadora mariah miguel optou por grafar e assinar seu nome com todas as letras em minúsculo.

⁶ O espetáculo *Casa Vazia* estreou em dezembro de 2014, no bairro de Santa Tereza, no Rio de Janeiro, e depois realizou temporada no bairro de Santa Cruz, em agosto de 2016, contemplado pelo Fomento Cidade Olímpica, da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. Ficha técnica – Direção: Gabriel Morais. Atuação: Camila Costa, Chris Igreja, Isabel Figueira, Mariah Miguel, Ricardo Cabral, Samuel Paes de Luna. Direção de arte: Clariana Touza. Iluminação: Rafael Turatti. Produção: Luiza Toschi. Teaser disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j7L5VsPom-A&feature=youtu.be>.



experiências vivenciais dos atuentes para a construção de materiais textuais, imagéticos, sonoros e/ou corporais, que poderiam ser utilizados durante as 24 horas da experiência. Materiais autoficcionais criados durante os ensaios, bem como na realização das edições, na relação com as casas, entre os atuentes e no encontro aqui e agora com os espectadores. Materiais autoficcionais que se cruzavam, se contaminavam, em uma escrita processual, inacabada e que se fazia no aqui e agora do acontecimento. A atriz e performer Isabel Figueira define “*Casa Vazia*” como um espaço múltiplo. Um espaço de experimentação. Um lugar onde tudo pode acontecer e, ao mesmo tempo, eu não consigo ver a possibilidade de coisas bem definidas. Então, eu acho que é um emaranhado de possibilidades, de quebra de ideias” (Figueira, 2019)⁷.

De acordo com Gilles Deleuze (2002), o filósofo Baruch Espinosa definia um corpo qualquer pela infinidade de partículas que comporta – “são as relações de repouso e de movimento, de velocidades e de lentidões entre partículas que definem um corpo, a individualidade de um corpo” (Deleuze, 2002, p. 128) – e pela sua capacidade de afetar e de ser afetado por outros corpos. Uma casa – qualquer casa – é um corpo, porque comporta em circulação, com velocidades e intensidades diferentes, as partículas da memória, dos afetos e dos desejos, afetando e sendo afetada pelos outros corpos que a habitam. Uma casa qualquer compreende não apenas o seu corpo físico, organizado em uma arquitetura: paredes, teto, chão, vigas, janelas, portas etc. Casa é corpo afetivo, mnemônico, ancestral, familiar, mas também político, social e cultural. O processo de criação de “*Casa Vazia*” experimentou a casa enquanto casa-corpo, buscando descobrir o que ela poderia dizer, o que ativaria, o que possibilitaria circular, enfim, o que faria vibrar?

Na visão do ator e performer Ricardo Cabral, o processo de criação realizou uma trajetória que permitiu descobrir vários modos de ser da casa-corpo. “No início, a casa foi sentida muito como um espaço íntimo, como espaço da família, como espaço de tudo que te levou a ser o que você é hoje” (Cabral, 2019). Por sua

⁷ As entrevistas com as atrizes Isabel Figueira e mariah miguel e o ator Ricardo Cabral foram concedidas durante a pesquisa de mestrado realizada por Gabriel Morais e estão disponíveis na íntegra como anexos da dissertação *O Teatro Performativo Autoficcional: Experiências Estético-Políticas na Cena Contemporânea*, que pode ser acessada em: https://www.ppgac-ecoufrj.com.br/uploads/f/s/disserta-gabriel-morais_Rprp.pdf.

vez, miguel afirma que a criação dos materiais veio “completamente da lida com esse espaço arquitetônico da casa. A noção de casa era compartilhada por todo mundo que estava ali criando o processo. A noção de casa como lar, a noção de casa como um espaço de constituição de sujeitos” (miguel, 2019). Já para a atriz Isabel Figueira, casa remete a pertencimento, sendo

o espaço onde você pode se expressar, ocupar e fazer as mudanças. Eu lembro que acessava muito a minha casa em Barra do Piraí. Um espaço familiar mesmo. Onde eu me construí. Onde eu tenho todas as minhas memórias. Onde eu sei que eu posso voltar (Figueira, 2019).

O processo de criação pensou a casa como um “espaço sagrado”, para usar uma expressão de Peter Brook (2011), no qual “o invisível pode aparecer nos objetos banais” (Brook, 2011, p. 50). Pessoas, familiares, amigos e namorados(as); épocas e lugares, infância, adolescência, casa das avós, descoberta do corpo e da sexualidade; cores, volumes, cheiros, luzes, sons, silêncios, sabores, texturas; objetos, caixas, presentes, cartas, livros, fotografias, brinquedos, músicas, roupas, espelhos, comidas, chuveiros; ações, tomar banho, cozinhar, dormir, faxinar a casa, comer, ver televisão – ou seja, os espaços, os acontecimentos, os diversos objetos e usos da casa “podem transformar-se e impregnar-se do invisível” (Brook, 2011, p. 50). Estes invisíveis são as partículas, as memórias, as imaginações, as percepções sensoriais e os afetos que a relação entre casa-corpo e os corpos dos atuantes faz circular e produzem as narrativas autoficcionais.

Uma das primeiras proposições de criação de materiais cênicos foi a apresentação pessoal dos atuantes, na qual cada um deveria se relacionar com uma parte específica da casa-corpo (quarto, sala, cozinha, banheiro). As regras para a composição eram: a) se apresentar; b) realizar uma ação que tenha relação com o espaço; c) utilizar uma música; d) um silêncio; e) uma repetição. Apesar desses materiais serem criados durante os ensaios, não se desejava que se fixassem. Não existia um momento exato para que acontecessem durante as 24 horas, nem deveriam se cristalizar em uma única forma. Eles poderiam ser utilizados a qualquer momento do jogo e deveriam estar abertos para se contaminarem e se modificarem na relação entre os atuantes e entre estes e os espectadores. Dentre esses materiais, destaco o de miguel, nomeado

“Apresentação Magnética”, realizado em frente à geladeira da cozinha, onde ela apresentava sua família com ímãs de geladeira.

Oi! Nem me apresentei, né? Meu nome é Mariah Valeiras Aguiar Miguel. Valeiras por parte de mãe e Aguiar Miguel por parte de pai. E eu tenho uma ex-madrasta, um ex-padrasto, uma madrasta, um padrasto, uma mãe, um pai, quatro irmãos e uma irmã. Dois por parte de mãe, três por parte de pai. Vem cá que eu vou explicar melhor. *[na geladeira, ímãs]* Esse aqui é meu pai Allan Aguiar Miguel, e essa é minha mãe Teresa Valeiras. E essa sou - Mariah Miguel Valeiras. Mariah, de Mariah - Miguel de Miguel - e Valeiras, de Valeiras mesmo. Quando eu tinha 7 meses, meus pais se separaram - mas, quando eu completei dois anos eles se casaram outra vez *(junta os ímãs e separa outra vez)* só que com outras pessoas. Minha mãe se casou com o meu padrasto Beto e meu pai se casou com a minha madrasta Tóia. Mais uns dois anos e meu pai engravidou o Beto do Matheus - menos de 6 meses depois, e minha mãe engravidou a Tóia da Veronica. O Matheus, por parte de pai, tem 20 anos - e a Veronica, por parte de mãe, também. Só que aí, mais uns dois anos foi a vez do Beto parir o Victor e a Tóia, parir o Gabriel. O Victor, por parte de mãe, tem 18 anos e o Gabriel, por parte de pai, também. Só que aí, um tempinho depois, minha mãe resolveu se separar - aí o meu pai nem esperou muito, se separou também e já casou de novo - aí, minha mãe deu um tempinho e também casou a terceira vez. Nessa época, meu pai engravidou do Arthur e minha mãe já foi logo fazendo a Alice. O Arthur, por parte de pai, tem 7 anos, e a Alice, por parte de mãe também. O Matheus, a Veronica, o Victor, o Gabriel e o Arthur são as pessoas que eu mais amo no mundo. Alice também seria se eu não tivesse inventado ela só pra história ficar mais redonda. Prazer, meu nome é Mariah Miguel Valeiras e eu tenho 5 irmãos mais novos (miguel, 2014).



Figura 1- "Apresentação Magnética", da atriz mariah Miguel. Foto: Íra Barillo



O texto nunca é dito da mesma maneira por miguel. Ele está em constante processo de escrita durante as edições de *Casa Vazia*. Aos poucos, os outros atuantes se apropriaram da proposta e passaram a apresentar suas famílias com os imãs de geladeira. Depois, os espectadores também foram convidados a participar do jogo, representando a si mesmos com os imãs da geladeira. O que nasceu como uma proposta de composição de uma apresentação pessoal se tornou um jogo autoficcional entre atuantes e espectadores, que, por sua vez, deixam de ser espectadores e passam também a performar a si mesmos.

Com o caminhar da criação, a relação com a casa-corpo se modificou. Deixamos de pensar nela como um corpo estritamente familiar e íntimo e passamos a investigá-la como corpo político. Essa virada é identificada pela equipe de criação em 2016. Após a primeira edição no bairro de Santa Teresa, a pesquisa é interrompida por cerca de seis meses, retornando no segundo semestre de 2015 e se intensificando no ano seguinte, após ter sido contemplada no Fomento Cidade Olímpica, da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, para realizar duas edições no bairro de Santa Cruz, o que potencializou o desejo de criar diálogo com a cidade. Santa Cruz é um bairro que fica na extremidade da Zona Oeste do Rio de Janeiro. Um território estranho para a maioria da equipe de criação, acostumada a circular pela Zona Sul da cidade. Esse encontro com o outro desloca a percepção sobre o trabalho. Na visão de miguel, a ida para Santa Cruz fez com que o trabalho desse um salto em uma dimensão social, entendendo “que *Casa Vazia* é o entorno da casa também: é a cidade” (miguel, 2019). Enquanto Santa Teresa era espaço que se manteve na zona de conforto, dos amigos, do círculo social, acadêmico e afetivo, geralmente, frequentado pela equipe, Santa Cruz potencializou o trabalho pela presença do outro, pelo voo alto para um território desconhecido.

Ensaios, muitas vezes, performáticos, aconteceram dentro da linha de trem da Supervia que liga a estação Central à Santa Cruz. É exemplar dessas práticas a ação “Realizar uma festa de aniversário no trem”. A proposta era ir com bolo, chapéu de festa, balões, línguas de sogra e encontrar uma pessoa dentro do trem que estivesse fazendo aniversário naquele dia, oferecendo uma festa para ela. Não desejávamos a representação de uma festa de aniversário, mas a realização de



uma através da aposta no improvável e no incrível desse encontro. Bolo, chapéu, balões, trem e passageiros estavam ali em sua presença material, sem nada figurar. Logo no começo da ação, miguel pediu a um vendedor ambulante que perguntasse no seu microfone se alguém ali estava fazendo aniversário. Uma mulher logo levantou a mão e a festa começou. A princípio, ela não acreditou no que acontecia; depois, pensou que se tratava de algum programa de televisão. Aos poucos, as pessoas foram entrando no jogo, enchendo balões, colocando os chapéus, cantando parabéns. Os ambulantes presentearam a aniversariante com seus produtos. Uma senhora afirmou que estava indo visitar seu filho preso em Bangu e que aquele acontecimento acalmou e esquentou seu coração.

Além disso, foram propostas derivas e performances, individuais ou coletivas, por diversos espaços da cidade, em especial, espaços que se relacionavam com o território de Santa Cruz e, dessas ações, recolhiam-se histórias, objetos ou ideias para novas proposições de jogos e materiais para *Casa Vazia*. Durante uma deriva, por exemplo, miguel se deitou num banco da praça e acabou pegando no sono. Dentro de instantes, foi acordada por um guarda-municipal que a mandou levantar, dizendo que não podia ficar parada ali, já que outra pessoa poderia querer se sentar no banco. A partir disso, a atriz criou o material “Área de Circulação”, no qual pedia constantemente às pessoas (atuantes e espectadores) para se levantar, movimentar e deixar a área livre para circulação. Criava-se uma coreografia aberta para as possíveis reações e tensões, pois os comandos podiam ser recebidos com consentimento ou resistência. Esse material conecta os afetos e uma vivência de miguel – uma mulher lésbica – com as práticas policiais que comandam as circulações dos corpos pela cidade e definem quem pode sentar, onde/quando se deve/pode sentar e quem/quando deve se movimentar.

Casa Vazia é corpo que nasce deste processo: dos invisíveis que fazem vibrar e circular afetos, memórias, desejos e dos encontros com os outros (casa-corpo, territórios, sujeitos, cidade). É nessa relação com os diversos corpos que a experiência se dá. A cada edição, a casa-corpo de Casa Vazia se construía de maneira diferente como resultado das múltiplas possibilidades de circulação de partículas. A casa é bem mais do que espaço físico no qual se executa uma ação estabelecida previamente. Ela é um corpo que interfere radicalmente nas

construções que podem ou não se estabelecer. É dentro da e com a casa-corpo, com as relações de troca que se estabelecem entre os corpos presentes, que a ação e as diversas possibilidades de dramaturgias se constroem.



Figura 2 - As atrizes Camila Costa e Mariah Miguel em *Casa Vazia*. Foto: Íra Barillo

I. Casa Vazia: isto é cena?

Imagine que você está de frente para a porta de entrada de uma casa e a campainha é uma corda que você puxa e escuta o som suave de um mensageiro dos ventos. Pouco tempo depois, uma pessoa abre a porta, o sorriso e os braços para lhe receber com um abraço. Você não conhece essa pessoa. Ela se apresenta, pergunta seu nome e fala que vai apresentar a casa. Você entra pelo quintal, vira à direita, sobe uma pequena escada e está na sala. Passa pela cozinha, pelo quarto, banheiro. É apresentada a outras pessoas que ali estão. De repente, alguém lhe pergunta: “Quando foi a última vez que você fez algo pela primeira vez?” “Quando foi a última vez que seu coração bateu forte?”. Isto é cena? O espetáculo já começou? Onde está o teatro? Quem são os atores e atrizes e quem são os espectadores? Quais os limites entre teatro e vida?



Josette Féral (2015) argumenta que a teatralidade não constitui uma propriedade ou qualidade que se relaciona à natureza de um objeto específico, mas se constitui por meio de um ato performativo do olhar que cria um outro espaço que permite a emergência da ficção. “O outro torna-se ator seja porque mostra que representa (nesse caso, a iniciativa parte do ator), seja porque o olhar do espectador transforma-o em ator – a despeito dele – e o inscreve na teatralidade (nesse caso, a iniciativa parte do espectador)” (Féral, 2015, p. 87). Em relação à teatralidade do teatro, Féral propõe que, a princípio, é a iniciativa criativa do ator /performer/encenador que leva o espectador a olhar para o evento cênico e reconhecer a existência do espaço teatral.

Para a autora, nesse processo, acontece uma série de clivagens. A primeira separa a ação cênica do espaço cotidiano, criando o espaço outro no qual a representação nasce. A segunda clivagem acontece dentro do espaço da representação e coloca, de um lado, a materialidade concreta dos corpos, objetos e espaço e, do outro, o que estes corpos, objetos e espaços figuram. Por fim, a terceira clivagem acontece no corpo do ator: trata-se do equilíbrio entre as forças do simbólico e do pulsional. Essas clivagens geram dualidades que são percebidas pelo olhar do espectador, que se movimenta constantemente de um para o outro, realizando uma operação de disjunção-unificação, ou seja, unindo e opondo esses dois universos que, simultaneamente, excluem-se e se superpõem. A teatralidade do teatro opera com todos esses olhares ao mesmo tempo, mas seria a última clivagem que, para a autora, causaria no espectador um dos seus prazeres mais profundos, pois, ao olhar esse combate entre forças simbólicas e pulsionais, apreenderia não apenas o que o ator diz e faz, mas também o que escapa, o que diz e faz a despeito de si mesmo. Féral afirma que é na disputa entre o simbólico e o pulsional que nos aproximamos da performatividade.

As experiências cênicas que apresentam a performatividade no centro do funcionamento foram nomeadas pela autora como “Teatro Performativo”. O ator transforma-se em performer, operando a partir dos seguintes verbos performativos: ser ou estar, fazer e/ou mostrar o que se faz. Tais verbos, separados ou combinados, fazem com que o performer trabalhe valorizando mais a ação em si do que a representação. O que se coloca em cena é o processo, é o fazer. Nesse

processo, “o ‘valor de risco’, o malogro, tornam-se constitutivos da performatividade e devem ser considerados como lei” (Féral, 2015, p. 122). Além disso, a autora sublinha que como o ator está e é na cena, sem figurar um outro, a performatividade toca na sua subjetividade e impõe o “diálogo dos corpos, dos gestos e toca na densidade da matéria” (Féral, 2015, p. 129). O agir negocia e agencia afetos, desejos, intensidades entre os corpos. Ao tocar na subjetividade e criar esse espaço-tempo de agenciamentos e negociações, aproxima-se, portanto, da autoficção. Toca na subjetividade e nos corpos que, vibrando em experiência, são desorganizados, desnaturalizados e recriados incessantemente no processo. O espectador, muitas vezes, está incluído na intimidade desse agir, vivenciando o imediatismo e o risco da experiência. Ele também participa dessa possibilidade de produzir autoficções e tem sua subjetividade e seus corpos tocados tanto quanto o ator/performer.

Na experimentação performativa, portanto, as clivagens operadas pela teatralidade se tornam fluidas, instáveis e oscilantes e produzem redefinições constantes das posições e das relações entre atores e espectadores. O espaço outro da cena é territorializado e desterritorializado constantemente e surge de diversas maneiras. O corpo em experiência de *Casa Vazia* – seja das atrizes, dos atores ou dos espectadores – oscilam constantemente entre a cena e a não-cena. Essa instabilidade e fluidez das fronteiras geraram, durante todo o processo, dificuldade de delimitar o que se estava criando. *Casa Vazia* é ou não é teatro? Que cena é esta que se produz? Tais dúvidas e questionamentos também eram vivenciados pelos espectadores que, muitas vezes, perguntavam-se: “isto é cena?”. Sobre a experiência, a espectadora Camila Barra disse:

Às vezes eu não sabia se via uma cena ou não. Era tudo tão honesto, tão verdadeiro que sei lá. Foi difícil ver a construção em algumas coisas, parecia tudo improvisado, quero dizer, uma conversa que simplesmente aconteceu. Parecia que cada um falava a sua história porque deu na telha falar, sei lá. Pareceu que eu só estava ali na casa de uns amigos e, às vezes, rolava umas conversas; que o Ricardo e a Mariah brincaram com os imãs da geladeira só porque ocorreu deles estarem ali mesmo. Claro que era perceptível o trabalho construído, pensado, bem dirigido. Mas sei lá, na hora a gente acredita que tá vivendo aquilo, aquele momento e só. Não parece teatro, entende? Percebo, principalmente agora avaliando com calma, que foi tudo muito bem pensado, ensaiado, preparado. Mas para a gente que assistia parece só que simplesmente aconteceu! (e ainda

tô encucada porque a Cris, no banheiro, contou a mesma história que a mariah tinha contado no jogo um pouco antes na sala, quando pegou o papel escrito “meus pais”... Ainda quero saber quem que, afinal, olhava o vizinho pela janelinha do banheiro... (Barra, 2016).

A criação desse outro espaço da teatralidade, em *Casa Vazia*, pode se dar de diversos modos, mas nunca de maneira cristalizada, estratificada. Primeiramente, existem momentos nos quais a teatralidade parte da iniciativa das atrizes ou dos atores. A atriz Isabel Figueira tem um material que pode ser exemplar desse primeiro grupo. Ela prepara a sala da casa, acendendo várias velas e um incenso pelo espaço. Depois, vai para fora da casa e começa a cantar um ponto de erê. Ela percorre uma determinada trajetória do exterior da casa até chegar à sala, espalhando cuidadosamente conchinhas durante o percurso. Todos param e olham. Pelo modo como se portam e se organizam no espaço em relação à ação de Figueira, parecem afirmar: “Isto é uma cena!”. A clivagem foi operada e o espaço do outro se estabeleceu. Havia a intenção da atriz em gerá-lo e os espectadores identificaram.



Figura 3 - A atriz Isabel Figueira em *Casa Vazia*. Foto: Íra Barillo

Outra possibilidade é quando a clivagem se dá a despeito tanto dos atuantes, quanto dos espectadores. Retomemos ao exemplo da “Apresentação Magnética”. Após miguel apresentar a sua família com os ímãs, um espectador é convidado a também apresentar a si mesmo e a sua família usando os mesmos ímãs. Enquanto ele começa, outro espectador, recém-chegado na casa, vai até a cozinha e presencia o momento. Este segundo espectador pode olhar o que acontece e falar para si mesmo: “Isto é uma cena!”. Ao fazer isto, ele cria o espaço da teatralidade, mesmo que o primeiro espectador não apresentasse o desejo de atuar e estivesse apenas se imaginando numa conversa casual com miguel. O segundo espectador poderia, logo em seguida, perceber que quem falava era outro espectador e pensar: “Não, isso não é cena.”, desmontando o espaço do outro. Mas, por alguns instantes, operou-se a clivagem e o dentro e fora da teatralidade foram gerados.

Seria importante analisar um último exemplo pelo qual o outro espaço da teatralidade pode surgir. Quando o espectador vai a uma experiência artística que ele supõe previamente que é teatro, ele chega acreditando que vai lidar com certas estruturas reconhecíveis do fazer teatral. Ou seja, espera vivenciar a operação das três clivagens que geram a teatralidade. Entretanto, *Casa Vazia* não apresenta, como vimos, os limites estáveis, oscilando entre cena e não-cena constantemente durante a experiência. As fronteiras são fluídas, nômades e construídas e desconstruídas num movimento incessante. Isso gera questionamento e, muitas vezes, um não saber como se posicionar na experiência. A função do espectador também é desmontada e reconstruída durante o próprio ato. Durante a experiência, a dúvida da espectadora Camila Barra repete-se em outros espectadores. Em vez de afirmarem: “Isto é cena!”, questionam-se constantemente: “Isto é cena?”. Ao realizarem este questionamento, por alguns instantes, colocam-se fora do que acontece e olham procurando as fronteiras. Paradoxalmente, este olhar que procura também cria fronteiras – fluídas, efêmeras, nômades, instáveis, sutis, vibráteis – e, conseqüentemente, também produz espaços outros da teatralidade durante a experiência.

O que na vida cotidiana naturaliza-se como dois mundos diferentes apreendidos por conceitos dicotômicos (real e ficcional / vida e arte), torna-se impreciso em *Casa Vazia*, levando o espectador a não saber como deve se

posicionar: num mundo “real” ou “ficcional”? Se a dicotomia é abalada na experiência, o sujeito não tem como se posicionar e entra em crise. Uma crise que pode ser potente estética e politicamente, na medida em que pode produzir corpos em experiência, que vibram e abrem caminhos pelos tensionamentos entre a teatralidade e a performatividade, a representação e a presença e as camadas simbólicas da cena e as pulsionais do “real”.

II. “Uma casa, cinco atuantes, 24 horas: chegue quando puder, saia quando quiser”: o programa performativo de *Casa Vazia*



Figura 4 - A atriz Ricardo Cabral em *Casa Vazia*. Foto: Íra Barillo

De acordo com José Sanchez (2007), quando fundou o teatro “Alfred Jarry” em 1927, Antonin Artaud pensava que o teatro era a coisa mais difícil de se salvar, pois, “Un arte basado enteramente sobre el poder de la ilusión que es incapaz de procurar no puede sino desaparecer” (Artaud apud Sanchez, p. 104). Essa questão refletia o desejo obsessivo do encenador francês de demolir o teatro em sua organização clássica, combater o espelho, a representação, a repetição e explorar

a potência da presença pura, do acontecimento, do corpo na experiência. Jacques Derrida (1995) lembra que o que Artaud propõe com o *Teatro de Crueldade* é a própria vida em seu aspecto irrepresentável. O teatro deve oferecer um mundo verdadeiro, paralelo ao real, mesmo que efêmero. Ele busca uma arte sem obras, que não seja via para outras coisas que não seja ela própria.

Com essa destruição da organização clássica, Artaud buscava romper com a ilusão que, segundo ele, estava localizada nos corpos e que seria criada pela acumulação de compromissos, inibições, frustrações, valores, expectativas, normatizações etc. O encenador francês, por sua vez, pretendia inserir o espectador em “...una recepción intelectual de la que no estuvieran excluidos los sentidos, más bien, em la que tuviera una función protagonista el ser corporal em su integridade” (Sanchez, 2007, p. 105). De acordo com Sanchez, Artaud defende um critério de verdade que afirma a integridade do ser humano e, portanto, em oposição às perspectivas dualistas tanto de René Descartes, quanto de Bertolt Brecht, que se fundam na separação entre corpo e alma/razão. Os corpos – dos atores e dos espectadores – devem ser inseridos na experiência em toda sua potência, com todos os seus sentidos, carne, voz, sangue, sêmen, vísceras etc. Seria possível afirmar que, em detrimento do corpo acumulado, o que o encenador francês deseja é um corpo vibrátil?

Em seus escritos, Artaud afirma constantemente a potência do devir na cena, aposta na criação do “corpo sem órgãos” (CsO), colocando em xeque todos os alicerces e as estruturas do teatro clássico, baseado em dicotomias texto e cena, palco e plateia, arte e vida, corpo e voz. O CsO, segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari (1999), não corresponde a um conceito ou uma noção, mas a um conjunto de práticas. “Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu” (Deleuze & Guattari, 1999, p.10). Para criar para si um CsO é necessário substituir a interpretação psicanalítica pela antipsicanalítica, nomeada como “programa” pelos autores, que produziria corpos em constante experimentação de intensidades, afetos e velocidades em circulação. “O CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades” (Deleuze & Guattari, 1999, p. 12).



Trata-se de um movimento de experimentação constante, no qual o grande inimigo não são os órgãos, mas o organismo. Nesse sentido, o que Artaud proporia é a destruição do modelo teatral que impõe a estratificação em formas, funções e hierarquias. Devem ser combatidos

a superfície de organismo, o ângulo de significância e de interpretação, o ponto de subjetivação ou de sujeição. Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo – senão você será um depravado. Você será significante e significado, intérprete e interpretado – senão será desviante. Você será sujeito e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado – senão você será apenas um vagabundo. Ao conjunto dos estratos, o CsO opõe a desarticulação (ou as *n* articulações) como propriedade do plano de consistência, a experimentação como operação sobre este plano (nada de significante, não intérprete nunca!), o nomadismo como movimento (inclusive no mesmo lugar, ande, não pare de andar, viagem imóvel, dessubjetivação.) (Deleuze & Guatarri, 1999, p. 20).

Artaud quer, portanto, destruir o teatro enquanto organismo, significante e significado, intérprete e interpretado. Ao buscar romper com tal estrutura, propõe a experimentação constante, o movimento nômade e a dessubjetivação. Deseja um teatro que insira os corpos em experiências e que crie para si mesmo corpos sem órgãos.

Estabelecendo uma ponte entre os pensamentos de Artaud, Deleuze e Guattari, chegamos ao procedimento artístico nomeado como “programa performativo”, pela performer e pesquisadora Eleonora Fabião (2013). Um programa performativo corresponde ao enunciado de uma performance ou ato performativo e propõe “um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio” (Fabião, 2013, p. 4). Com isso, tal procedimento se estabeleceria como um

Motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política (Fabião, 2013, p. 4).

Segundo a autora, através da realização de programas performativos, o artista opera uma desprogramação do meio em que está inserido e de si mesmo,

produzindo relações, associações, agenciamentos e afetos extraordinários. Há uma desorganização e recusa do que é dado como “natural”, mas que, na verdade, trata-se de uma construção política, ideológica, cultural e estética. O programa performativo aproxima-se do desejo artaudiano de romper com a ilusão e o acúmulo e opera por meio da experimentação de novas e outras relações, negociações, velocidades e circulações de afetos.

Sugiro que através da prática de programas performativos, o ator poderá ampliar seu campo de experiência e conhecer outras temporalidades, materialidades, metafisicalidades; experimentar mudanças de hábitos psicofísicos, registros de raciocínio e circulações energéticas; acessar dimensões pessoais, políticas e relacionais diferentes daquelas elaboradas no treinamento, ensaio ou palco. Tal prática conduzirá o artista pelas campinas da desconstrução da ficção e da narrativa; pelos sertões da quebra da moldura; pelas imensidões do desmanche da representação. Conduzirá à realização de ações físicas cujo objetivo é a experiência do espaço-tempo no aqui-agora dos encontros; cujo super-objetivo é o embate com a matéria-mundo (Fabião, 2013, p. 9).

“Uma casa, cinco atuentes, 24 horas: chegue quando puder, saia quando quiser”: essa era a sinopse do espetáculo *Casa Vazia*, mas também podemos entender como um programa performativo que tinha como objetivo a abertura para voos altos entre as nuvens do acaso, do imponderável, do imprevisível do acontecimento e da suspensão de tudo o que é dado, hábito e automático. Dessa forma, visava à produção de espaços-tempos de criação de corpos que vibram intensamente por meio da circulação de afetos que não fossem aqueles impostos pelas práticas hegemônicas que anestesiavam corpos e sujeitos. Nesse sentido, proponho que a sinopse de *Casa Vazia* constitui um programa performativo autoficcional, na medida em que entendemos a autoficção como processo de criação constante de si, desarticulação de um “eu” organizado, significativo e significado, intérprete e interpretado, de produção de corpos em experiência. Para a atriz mariah miguel, durante as edições de *Casa Vazia*, seu corpo

Estava negociando limites e possibilidades com quem estava em cena comigo. Eu estava negociando essas bordas entre arte e vida. Negociando afetos. E, ao mesmo tempo, estava me posicionando com muita disponibilidade e desejo para o jogo. Tinha uma coragem de mergulhar violentamente. Mas não violência de agressivo. Violência de um rompante para uma coisa completamente desconhecida. Porque não tinha controle. Não existia uma narrativa, não sabia qual era o final. Tinha um percurso

que a gente fazia coletivamente. Muito risco de se perder neste percurso (miguel, 2019).

Para um corpo em experiência no programa performativo, “‘organismo’, ‘sentido’ e ‘sujeito’ são atos – nem algo, nem dados, nem plenos, nem prontos, nem repetíveis, mas atos, atos performativos – e, como tal, configurações momentâneas de aderências-resistências, modos relacionais em devir” (Fabião, 2013, p. 6). *Casa Vazia* constitui um programa performativo autoficcional porque essa violência, essa coragem, essas negociações coletivas que miguel cita vulnerabilizam e produzem corpos em vibração que rompem com a estratificação e permitem a desorganização dessa “coisa, essa construção subjetiva ‘a Mariah’, a minha linha do tempo, tempo linear. Desorganizar mesmo” (Fabião, 2013, p. 6).



Figura 5 - A atriz Camila Costa e o ator Ricardo Cabral em *Casa Vazia*. Foto: Íra Barillo

Casa Vazia, para Cabral, “é um jogo. Um jogo performativo. *Casa Vazia* é uma máquina de inventar histórias sobre si, sobre o mundo. É um jogo disso” (Cabral, 2019). Em outras palavras, é um programa performativo que trabalha a partir da autoficcionalização dos atuantes. No começo do processo de criação, o entendimento da equipe acerca do conceito de autoficção se dava da seguinte



maneira: existe um “eu” e daí se fabula a partir deste “eu”. Essa concepção vai ao encontro da ideia de um “eu” que é dado, organizado, essência, que está escondido e pode ser revelado. Com o caminhar da investigação, o entendimento foi se aprofundando e percebeu-se que qualquer narrativa de si é um ato performativo, uma criação de si mesmo.

E aí, eu acho que é com isso que a gente começa a brincar. Do tipo, determinadas histórias minhas ou de outras pessoas me interessam. Determinadas visões de mundo minhas ou de outras pessoas me interessam. Isso é o bastante. Eu sou para aquele momento, em termos deste auto, de autoficção, o que eu quero, o que me interessa, o que me atrai, o que me seduz. Então, a coisa fica muito mais livre, ela fica mais engraçada, ela fica mais jogada, ela fica mais estratégica, ela fica mais aberta para o externo e não numa confabulação interna (Cabral, 2019).

Portanto, foram construídos materiais menos interessados numa estrutura narrativa autobiográfica, linear, teleológica. A cena autoficcional tocava na subjetividade das atrizes e dos atores, na medida em que criava o diálogo entre os corpos, agenciando e negociando desejo e afetos. Esse diálogo poderia se dar através de um material como “Corpo de Presença”, no qual a miguel pede para que os espectadores assinem seus nomes no corpo dela, no lugar que desejam. Agenciam-se e se negociam, assim, desejo e afeto entre o corpo que assina e o corpo suporte da assinatura. Ao escrever, a pessoa se inscrevia também no corpo da atriz, que já não era mais apenas ela, mas um acúmulo de “eus”. A autoficção também trata dessa relação que se constrói entre o “eu” e o “outro”.

Para miguel, *Casa Vazia* constitui um projeto “que é aberto, que é poroso, que tem uma relação esgarçada com o espaço e com o tempo” (miguel, 2019). Isso exigiria abertura para o jogo, disponibilidade para o presente e corpos vulneráveis. Uma vulnerabilidade que pode ser potencializada com a radicalização da temporalidade. Sobre essa questão, Cabral afirma:

Mas, o ponto é isso: é você estar aberto. E aí é você passar vinte e quatro horas aberto sob os efeitos que determinadas coisas começam a dar. O cansaço. A estafa. O que eu quero dizer é: para você entrar para jogar, você tem que estar muito ligado no que você quer trabalhar, no que você não quer. Quando você vai fazer isso durante vinte e quatro horas, você começa a não ficar tão ligado, porque uma hora o corpo começa a dar ruim. E aí, tem o lado bom, porque surgem coisas inesperadas, mas tem um que pode ser, eventualmente, ruim que é você começar a perder

um pouco o controle das águas por onde você quer navegar e onde você não quer (Cabral, 2019).

É na produção dessa vulnerabilidade que podemos encontrar a potência estético-política de *Casa Vazia*. Tal vulnerabilidade desestrutura os organismos e os corpos acumulados para produzir novas possibilidades de percepção e presença. O voo alto em bando através das nuvens de *Casa Vazia* produz corpos que vibram e permanecem vibrando após o voo. O espetáculo investe, portanto, nessa possibilidade de voo – sempre em bando, na relação entre os corpos em vibração – de um estrato para o outro, que abre caminhos impensados e improváveis entre os estratos e que só é possível conhecer atravessando.



Figura 6- Atriz Chris Igreja em *Casa Vazia*. Foto: Íra Barillo



Referências

BARRA, Camila. Depoimento da espectadora Camila Barra. In: *Casa Vazia: do lado de dentro*. Rio de Janeiro, 19 de janeiro de 2016. Disponível em: <http://colecaocasavazia.blogspot.com/2016/01/depoimento-de-camila-barra-sobre.html>. Acesso em: 01 jun. 2019.

BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

CABRAL, Ricardo. Entrevista com o ator Ricardo Cabral concedida a Gabriel Morais, em 18/03/2019, no bairro do Flamengo, na cidade do Rio de Janeiro. In: MORAIS, Gabriel. *Teatro Performativo Autoficcional: Experiências Estético-Políticas na Cena Contemporânea*. Rio de Janeiro, 2020. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020.

Casa Vazia – Espetáculo. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j7L5VsPom-A&feature=youtu.be>. Acesso em: 27 nov. 2019.

DELEUZE, Gilles. Espinosa e nós. In: DELEUZE, Gilles. *Espinosa: Filosofia Prática*. São Paulo: Escuta, 2002, p. 125-135.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 28 de novembro de 1947 – Como criar para si um corpo sem órgãos. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 8-27.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. In: *ILINX Revista do LUME*. Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP: #4, 2013, p. 1-11.

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

FIGUEIRA, Isabel. Entrevista com a atriz Isabel Figueira concedida a Gabriel Morais, em 03 abr. 2019, via chamada de vídeo no WhatsApp. In: MORAIS, Gabriel. *Teatro Performativo Autoficcional: Experiências Estético-Políticas na Cena Contemporânea*. Rio de Janeiro, 2020. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MIGUEL, mariah. Apresentação magnética. In: MIGUEL, mariah. *Casa Vazia: do lado de dentro*. Rio de Janeiro, 05 de dezembro de 2014. Disponível em: <http://colecaocasavazia.blogspot.com/2014/12/apresentacao-magnetica.html>. Acesso em: 02 jun. 2019.



MIGUEL, mariah. Entrevista com a atriz mariah miguel concedida a Gabriel Morais, em 24/03/2019, no bairro de Santa Tereza, na cidade do Rio de Janeiro. In: MORAIS, Gabriel. *Teatro Performativo Autoficcional: Experiências Estético-Políticas na Cena Contemporânea*. Rio de Janeiro, 2020. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020.

MIGUEL, mariah. Mariah 13/14. In: *Casa Vazia: do lado de dentro*. Rio de Janeiro, 16 de agosto de 2016. Disponível em: <http://colecaocasavazia.blogspot.com/2016/08/mariah-1314.html>. Acesso em 01 jun. 2019.

MORAIS, Gabriel. *Teatro Performativo Autoficcional: Experiências Estético-Políticas na Cena Contemporânea*. Rio de Janeiro, 2020. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: https://www.ppgac-ecoufrj.com.br/uploads/f/s/disserta-gabriel-morais_Rprp.pdf.

SANCHEZ, José. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros, 2007.

Recebido em: 22/11/2022

Aprovado em: 29/06/2023