Capítulo 1

A cidade nossa de cada dia

Marcelo Sousa Brito

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

BRITO, M.S. A cidade nossa de cada dia. In: *O teatro que corre nas vias* [online]. Salvador: EDUFBA, 2017, pp. 21-56. ISBN: 978-85-232-2001-3. <https://doi.org/10.7476/9788523220013.0003>.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

1

A cidade nossa de cada dia

Em toda grande cidade se vê: São Paulo, Rio, Salvador – A grande comédia humana viver a cena cotidiana do amor – Após a modernidade se crê a cara da caridade – Como pode então pretender – moderna desigualdade! Revelar a face oculta desconhecida do mistério – Cego é quem nunca quer ver a decadência do império. Desapegar do poder, redescobrir o pudor, se libertar da usura e viver – A cena cotidiana do amor. O coração tem razão que só coração que conhece; Amor é tudo que move – quem ama fecunda e cresce. Ver a ciência moderna provar o mais antigo dos vinhos – Não há felicidade sem dar – não há ser feliz sozinho.

(Comédia Humana – Carlinhos Cor das Águas)

Entre 2012 e 2014, viajei o Brasil em busca de entrevistados para minha pesquisa. Dois deles eu entrevistei em Salvador – Roberto Audio e Tânia Farias – e com alguns – Francis Wilker Carvalho, André Carreira e Roberto Audio – eu tive a oportunidade de experienciar uma prática – oficinas, *workshops* e processos de criação artística. Raquel Scotti Hirson e Tiche Viana, eu entrevistei-as em Barão Geraldo, Campinas/SP, André Carreira em São Paulo, Maria Rosa Menezes em Fortaleza e Amir Haddad na cidade do Rio de Janeiro. Foram ao todo oito entrevistados, artistas-pesquisadores, com experiência comprovada no que concerne à relação teatro-cidade. Seja no campo da direção, na visão do ator, do *performer* ou do pesquisador em teatro.

Para as entrevistas, foram priorizados os artistas que, a partir de suas práticas e de sua produção artística na interface teatro e cidade, produzem também reflexões críticas sobre as temáticas tratadas neste livro. Para as entrevistas, utilizei um roteiro de estímulos para os quais cada entrevistado poderia re-

fletir livremente sem preocupação de certo ou errado. O importante era que cada um, a partir de sua experiência, discorresse sobre temas como: qual sua relação com a cidade? Que tipo de teatro você faz? Existe uma diferença entre *performance*, intervenção urbana, teatro de rua e teatro em espaços não convencionais? Você costuma observar a cidade pensando em suas criações? Antes disso, cada entrevistado se apresentou não utilizando sua produção artística como guia, mas sim os lugares por onde passou ou viveu.

No decorrer deste texto, os entrevistados serão apresentados e também ocuparão o lugar de interlocutores, dialogando com os autores referenciados na bibliografia. Esse diálogo se faz importante na minha tarefa de elaboração dos conceitos de *lugar-cênico* e *corpo-lugar*.

Para chegar até a definição desses conceitos levarei em conta algumas práticas realizadas, individualmente, tanto como ator quanto como diretor de teatro, práticas essas realizadas em Salvador, Fortaleza, Barão Geraldo/Campinas/SP, bem como na Europa, em Paris e Berlim. Mesmo não descrevendo aqui essas experiências, elas estão em mim e me dão suporte para elaborar meu pensamento.

Em outra parte da pesquisa, convoquei atores a participar de experiências práticas na cidade de Salvador como forma de experimentar a metodologia necessária para se chegar a lugares cênicos. É importante precisar que eu me coloquei no lugar de pesquisador atuante durante o processo empírico da pesquisa, assumindo o papel de ator e diretor, o que me possibilitou uma análise mais profunda e rica em detalhes dos fenômenos que envolveram as práticas de ocupação e vivência, considerando, assim,

meu corpo, que é meu ponto de vista sobre o mundo, como um dos objetos desse mundo. [...] Da mesma forma, trato minha própria história perceptiva como um resultado de minhas relações com o mundo objetivo; meu presente, que é meu ponto de vista sobre o tempo, torna-se um momento do tempo entre todos os outros, minha duração um reflexo ou um aspecto abstrato do tempo universal, assim como meu corpo um modo do espaço objetivo. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 108)

Figura 1 - Mapa dos entrevistados

Autor: Mateus Barbosa – Grupo Espaço Livre de Pesquisa-Ação (UFBA).

Como se trata de uma abordagem fenomenológica, alguns detalhes desse processo vão surgir a partir do acaso, das necessidades de adaptação à vida cotidiana dos artistas e também das condições técnicas de produção da pesquisa. Assim, temos que trabalhar com margem tanto para mais quanto para menos no que diz respeito às pessoas envolvidas, lugares visitados e obras criadas. Faz parte da metodologia proposta aqui entender, sentir, perceber e se adaptar aos acasos da vida cotidiana para que uma obra que relacione teatro e cidade seja criada, nos moldes aqui defendidos.

Diante de nossos olhos, a cortina de nuvens se abre e a cidade, esse espaço aberto, mostra-se vazio para que, aos poucos, cidadãos-personagens vão ocupando seu lugar, construindo sua história do dia a dia. No meio dessa multidão, a quantidade de artistas “armados” de ideias e desejos de ocupar esses lugares com suas criações cresce cada vez mais. Mas será que a cidade está realmente aberta? É possível viver os espaços públicos hoje em dia sem o medo que habita em nós?

Ao longo desses anos, algumas reflexões foram amadurecidas. Aqui pretendo tensionar a visão da cidade como palco e propor a criação do conceito de *lugar-cênico* com o intuito de fazer dialogar teatro e cidade, cidadão e artista. Para isso, além de recorrer a autores que estudam a cidade e o teatro, darei voz também a meus entrevistados,¹ artistas de várias regiões do país, que compõem o universo de minha pesquisa.

Durante o mestrado, com a dissertação intitulada “Pedra-Afiada: um convite para o teatro invadir a cidade”, orientada pela professora Angela Reis, logo depois transformada no livro *O teatro invadindo a cidade*, publicado pela EDUFBA em 2012, defendida em 2011, no mesmo programa no qual cursei o doutorado defendido em 2016, busquei aprofundar no transcorrer de minha pesquisa de campo a abordagem prática do termo *ação cênica*. A pesquisa de mestrado foi realizada em Itambé, minha cidade natal, situada no sudoeste da Bahia, com pouco mais de 20 mil habitantes. Nesse processo, o foco era o cidadão, o habitante da cidade, e não o artista.

1 Neste e nos demais capítulos, as falas dos entrevistados estarão no corpo do texto sempre em itálico. Isto ajudará o leitor a diferenciá-las das citações de bibliografia, já que alguns entrevistados serão citados também como referência bibliográfica a partir de suas produções científicas.

No período de seis meses esses habitantes foram estimulados a agir cenicamente, vivendo os espaços públicos de forma lúdica e criativa, como possibilidade de expressarem seus desejos e sentimentos quanto ao desenvolvimento sociocultural da cidade onde vivem. (BRITO, 2012) Desta relação entre o indivíduo e o lugar escolhido por ele foram criadas, de forma participativa, sete ações cênicas – “Urbanos”, “Chá para todos”, “Mestra de obras”, “A cidade sou eu”, “Calçada do leitor”, “Quem vai se casar?” e “Câmera AÇÃO!!!” – apresentadas em lugares variados da cidade.

Como possibilidade de avançar na interface entre teatro e cidade, saio de uma cidade de pequeno porte (Itambé) para uma grande cidade (Salvador) e agrego a essa pesquisa experiências e práticas de atores e diretores profissionais com percursos reconhecidos no Brasil no desenvolvimento deste tema em seus trabalhos artísticos.

Para começar minha reflexão, recorro ao diretor do grupo catarinense “(E)xperiência Subterrânea”, André Carreira. Nossa entrevista ocorreu em março de 2014, na Casa das Rosas na Avenida Paulista, durante a Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, da qual o artista participava como debatedor convidado. Em seu estudo sobre teatro de invasão, conceito criado por ele, o pesquisador nos traz uma reflexão importante sobre o uso da cidade nos processos criativos no campo das artes cênicas:

É interessante pensar as formas do teatro de rua enquanto falas de resistência que ocupam o espaço urbano, propondo sempre ressignificações dos sentidos da rua, portanto, interferindo nos sentidos da cidade, no fluxo e lógica da espetacularização da vida. Das múltiplas formas de impregnação de sentidos pelas quais os cidadãos podem modificar o ambiente da cidade, as artes da rua representam uma ferramenta fundamental, pois o cidadão pode interferir na silhueta urbana a partir de sua leitura do texto urbano. Mas, além dessa relação de leitura que faz parte do diálogo cotidiano dos habitantes da cidade, a urbe espetacularizada representa um texto que pode ser lido como fala, como dramaturgia. Isso, mais que uma possibilidade para os criadores, é uma condição que pesa sobre a prática criativa da arte da rua. (CARREIRA, 2008, p. 70)

Aqui, busco ressignificar o uso da cidade, valorizando essas formas de resistência no teatro que extrapolam o espaço da ação teatral, saindo do pal-

co italiano. O espaço urbano é visto como lugar onde encontramos história e sensações necessárias para a criação artística, usando e se apropriando a/da cidade também como “sala de ensaio” e espaço de reflexão tanto para o artista quanto para o cidadão que ocupa esse lugar.

A definição do conceito de *lugar* se faz importante, nesse momento, para situar o leitor quanto ao que, mais adiante, chamarei de *lugar-cênico*. O lugar como noção e conceito tem transcendido a própria ciência geográfica, abrangendo outros campos como a filosofia, a literatura, o cinema e também o teatro: um interesse ainda recente e profundamente discutido no livro *Qual o espaço do lugar?* (2012), organizado pelos professores Eduardo Marandola Jr., Werther Holzer e Livia de Oliveira. A partir desta obra, podemos concluir, lendo seus capítulos e pela experiência de mundo dos próprios autores, que: “O lugar, em seus vários espaços e sentidos, é uma ideia-chave para enfrentar os desafios cotidianos. É no lugar que os problemas nos atingem de forma mais dolorida. E é também nele que podemos melhor nos fortalecer”. (MARANDOLA JR, 2012, p. XVII)

Como se trata de um termo que abre várias possibilidades de interpretação, trago aqui algumas definições que acredito serem mais apropriadas para o recorte deste livro. Acredito que procurar relacionar esses autores, mesmo com suas divergências conceituais e de abordagem, vai nos ajudar a construir a definição de *lugar-cênico*.

Para a geógrafa paulista Ana Fani Alessandri Carlos,²

O lugar é a base da reprodução da vida e pode ser analisado pela *tríade habitante - identidade - lugar*. A cidade, por exemplo, produz-se e revela-se no plano da vida e do indivíduo. Este plano é aquele do local. As relações que os indivíduos mantêm com os espaços habitados se exprimem todos os dias nos modos do uso, nas condições mais banais, no secundário, no acidental. É o espaço passível de ser sentido, pensado, apropriado e vivido através do corpo. (CARLOS, 2007, p. 17)

É precisamente essa apropriação do espaço pelo indivíduo que se constitui o foco desta pesquisa. Para Carlos, é o uso que define o lugar. As relações

2 Embora Carlos não trabalhe com uma abordagem fenomenológica do conceito de lugar em geografia, consideramos suas reflexões lapidárias para o desenvolvimento deste livro.

estabelecidas pelos indivíduos que ali circulam trazem identidade, vida, transformando o espaço em lugar. A apropriação do lugar como experiência proporciona ao indivíduo outra forma de se relacionar com o corpo e a cidade. O cotidiano das grandes cidades tem, cada vez mais, suprimido o espaço do uso na vida diária e com isso deixamos de viver a cidade, de viver os lugares e de nos relacionarmos com o outro.

A cidade deve proporcionar não somente o espaço funcional, mas também o banal, o acidental, o secundário. Suprimir o espaço do uso na cidade é tirar a poesia do cotidiano, pois esse uso pode ser poético, artístico. E cada lugar independentemente das condições de uso precisa ser ocupado, vivido em todas suas possibilidades: funcionais e lúdicas. É essa vivência que revela a vida na cidade com suas tensões, contradições, pausas, movimentos e poesia. O uso define o lugar, e a poesia surge do uso. Independentemente de ser uma visão utópica de cidade, é esta mesma utopia, enquanto artista, que me faz pensar uma cidade onde o espaço para a poesia, a criação e o teatro seja garantido, assim como o espaço funcional.

Ainda seguindo o raciocínio de Carlos,

a metrópole não é 'lugar' ela só pode ser vivida parcialmente, o que nos remeteria a discussão do bairro como o espaço imediato da vida das relações cotidianas mais finas — as relações de vizinhança, o ir as compras, o caminhar, o encontro dos conhecidos, o jogo de bola, as brincadeiras, o percurso reconhecido de uma prática vivida/reconhecida em pequenos atos corriqueiros, e aparentemente sem sentido que criam laços profundos de identidade, habitante-habitante, habitante-lugar. São os lugares que o homem habita dentro da cidade que dizem respeito a seu cotidiano e a seu modo de vida onde se locomove, trabalha, passeia, flana, isto é pelas formas através das quais o homem se apropria e que vão ganhando o significado dado pelo uso. Trata-se de um espaço palpável — a extensão exterior, o que é exterior a nós, no meio do qual nos deslocamos. Nada também de espaços infinitos. São a rua, a praça, o bairro — espaços do vivido, *apropriados através do corpo* —, espaços públicos, divididos entre zonas de veículos e a calçada de pedestres, dizem respeito ao passo e a um ritmo que é humano e que pode fugir aquele do tempo da técnica (ou que pode revelá-la em sua amplitude). É também o espaço da casa e dos circuitos de compras dos passeios etc. (CARLOS, 2007, p. 18)

O conceito de lugar, a partir de suas várias possibilidades de leitura, faz-se mais pertinente do que o conceito de cidade para a consecução de nossos objetivos. E nossa escolha se dá a partir de uma escala, um recorte. Pensando que a cidade só pode ser vivida parcialmente, principalmente em se tratando de metrópoles como Salvador, recortamos a cidade em bairros, onde o pensar a cidade como campo de relações se torna mais factível: recortando “bairros” na cidade/metrópole chegamos ao lugar. Da cidade para o bairro, do bairro para o lugar – como recorte de um bairro que, por sua vez, é um recorte da cidade –, esse é o trajeto teórico-metodológico da pesquisa que pode ajudar a revelar como o indivíduo amplia suas redes de interação e sua relação com a cidade como um todo, mas partindo de uma escala específica e recortada: o lugar. A metrópole vivida parcialmente nos oferece tantos lugares na cidade quanto habitantes. Lugares particulares revelam a cidade e a cidade enquanto totalidade está presente nos lugares. Nem toda totalidade é abstração, assim, o lugar media nossa cidade em particular e essa mediação é o uso, o lugar, o cotidiano. A totalidade, assim, vive e revela o particular no lugar.

O TEATRO EXPLODINDO A QUARTA PAREDE, RECONFIGURANDO AS SALAS DE ESPETÁCULOS E GANHANDO A CIDADE

A cidade pode não ser um palco, mas nos oferece lugares possíveis de serem ocupados, vividos, habitados e abertos para a arte. Estas subdivisões da cidade, que expressam e condicionam “recortes” de seus espaços, possibilita-nos incluir em nossas reflexões a casa, o jardim, a praça, a fábrica, o hospital, o ponto de ônibus, a rua.

Para as artes cênicas em geral, não só para o teatro, a rua trouxe uma alternativa de sobrevivência para o artista, mas, além disso, trouxe a possibilidade da arte se apropriar da cidade e alcançar outros horizontes ao se aproximar, também, do público. Porém, o que podemos constatar é que as antigas formas urbanas sofreram transformações descontínuas que podem fazer surgir uma nova sociedade, fruto da industrialização e da crise da cidade industrial: a “sociedade urbana”. (LEFEBVRE, 1999) Nesse contexto, o processo de urbanização se intensificou a partir do século XIX gerando um crescimento desordenado e uma sobreposição da cidade sobre o campo:

O tecido urbano prolifera, estende-se, corrói os resíduos da vida agrária. Estas palavras, ‘O tecido urbano’, não designam, de maneira restrita, o domínio edificado nas cidades, mas o conjunto das manifestações do predomínio da cidade sobre o campo. Nessa acepção, uma segunda residência, uma rodovia, um supermercado em pleno campo, fazem parte do tecido urbano. (LEFEBVRE, 1999, p. 17)

Com a “explosão” da grande cidade, o campo e as cidades de pequeno e médio porte se tornaram dependentes das metrópoles. (LEFEBVRE, 1999) Estes processos hegemônicos de industrialização e urbanização produziram também desigualdades, segregação e fragmentação, o que dificultou os estudiosos do chamado teatro de rua a dar conta de toda essa diversidade, que se tornou mais complexa também no que diz respeito ao uso e à apropriação do espaço urbano pela arte.

A rua é vista como organismo vivo, e o teatro não faz parte desse organismo. O teatro precisa ser esse organismo, misturar-se, invadir a rua, ocupar seu espaço na cidade. Desde a Grécia Antiga, com o surgimento da tragédia, a cidade (*pólis*) já fazia parte dos questionamentos dos pensadores, artistas da época. Mesmo acontecendo no edifício teatral, construídos a céu aberto no alto das montanhas e colinas, o lugar da ação era a cidade e nas tragédias podemos encontrar entre seus temas centrais lutas, batalhas, disputa pelo poder, relações familiares e fatos cotidianos. E a vida dos três mais importantes autores dessa época se confunde com o próprio surgimento da tragédia.

Em 480 a.c. durante a segunda guerra médica, aconteceu a batalha naval de Salamina. A frota ateniense infligiu uma derrota decisiva aos invasores persas, apesar da sua inferioridade numérica. Uma tradição liga a essa grande façanha guerreira os três principais poetas trágicos gregos: Ésquilo, com 45 anos de idade, participou do combate; o jovem Sófocles dirigiu o coro dos efebos que celebrou a vitória; Eurípedes, dizem, nasceu nessa ilha no mesmo dia da batalha. Essa tradição – certamente um pouco bela demais para ser verdadeira no que se refere a Eurípedes – realça, porém, dois fatos importantes: ela mostra que todo esse teatro grego foi colocado sob o signo da guerra (primeiro contra os persas, depois dos gregos entre si na Guerra do Peloponeso) e estabelece bem a relação cronológica entre os três autores trágicos, considerados desde a Antiguidade como os três maiores e os únicos de quem temos peças completas. (THIERCY, 2009, p. 11)

Para Holzer, na Grécia Clássica, a noção de “mundo” já se configurava como um “lugar” “onde ocorrem as vivências compartilhadas pelo mesmo grupo”. (HOLZER, 2012) E é seguindo o raciocínio adiante, guiados por Holzer, que vamos desenvolvendo, sobretudo sob uma perspectiva fenomenológica, nosso pensamento em busca desse lugar que liga o ser ao mundo, fazendo-o se relacionar com o que está a sua volta:

Para a fenomenologia, mundo e lugar são vistos como um par essencialmente inseparável, algo como o par espaço e lugar para a geografia. A dialética entre ‘mundo’ e ‘lugar’ é mais antiga do que a do par ‘espaço’ e ‘lugar’. Na geografia, esse par vem sendo discutido muito recentemente, e considero que envolve essências espaciais de natureza muito diversas: o ‘lugar’ está ligado a vivências individuais e coletivas a partir do contato do ser com seu entorno; enquanto o ‘espaço’ é uma racionalização abstrata, uma construção mental, que busca uniformizar e homogeneizar o ‘suporte físico’. (HOLZER, 2012, p. 290-291)

Voltando ao teatro, seja amigável ou conflituosa, a relação entre teatro e cidade foi se estreitando, desde a Antiguidade, com a ocupação de ruas, feiras e praças até que, no Renascimento, e para contemplar os desejos da burguesia, o teatro se fecha, surgindo, assim, os edifícios teatrais. A prática teatral se elitiza, limitando o contato com o público, restringindo o acesso ao teatro àqueles que possuíam meios para tal e também o caráter político dos temas abordados. Esses fatos fizeram com que o teatro se reconfigurasse, com o surgimento de outras práticas e categorias, como o teatro de rua, apropriadas por artistas que desejavam se expressar fora dos teatros, firmando-se como alternativas ao edifício teatral e permitindo que esses artistas dessem continuidade a seu ofício.

O teatro de rua criou seus códigos e suas configurações: o que aconteceu foi que, em muitos casos, o teatro feito na rua estava reproduzindo as convenções do teatro fechado no edifício teatral, apesar de utilizar o espaço público. Quero dizer com isso que o teatro de rua não tem, necessariamente, que delimitar a própria rua, marcando o lugar da cena, separando o lugar da cena, não incluindo a rua mesmo estando nela.

A cidade é maior que a rua, a cidade abriga a rua. As ruas são veias, vias, artérias da cidade. Estar na cidade quer dizer ocupar os espaços vividos ou tornar

vivos/vividoss os espaços sem vida, estimular as relações e reflexões da/sobre a vida urbana. Daí a inquietação despertada em artistas que se envolveram com a *performance*, o *happening* e as artes plásticas, criando a intervenção urbana e o teatro feito em espaços não convencionais – ou simplesmente subvertendo a arquitetura teatral –, até então construídos “à italiana”, ou seja: um palco cercado por três paredes, duas nas laterais e uma no fundo e o público de frente para o palco: uma caixa cênica.

Paralelo ao advento do palco italiano, outras práticas também eram desenvolvidas como a comédia *dell'arte* e o circo. Antes do século XVI, tínhamos as representações medievais dos Mistérios e Milagres e, a partir do século XVII, o palco italiano domina a cena e surge um monopólio da arquitetura teatral à italiana nos séculos seguintes, o que não impede, com o passar dos anos, que esse formato seja questionado por muitos artistas que tinham o desejo de democratizar a cena teatral:

Democratizar o teatro seria, portanto, democratizar antes de mais nada a relação mútua dos espectadores, assim como sua relação com o palco. Já em 1903 Romain Rolland sugere um caminho que será efetivamente adotado um pouco mais tarde: tirar o teatro da sala italiana cujas possibilidades de arrumação e adaptação são limitadas, e instalá-lo em outros locais mais adequados. A uma nova prática do teatro precisa corresponder a uma nova arquitetura. (ROUBINE, 1998, p. 83-84)

Reforçando essa ideia de reconfiguração do espaço teatral, anos mais tarde, podemos destacar Antonin Artaud com sua obra manifesto *O teatro e seu duplo* (2002), passando pelo *Living Theatre*, Ariane Mnouchkine com o *Théâtre du Soleil* e, aqui no Brasil, Antônio Araújo com o *Teatro da Vertigem*, o diretor teatral André Carreira com o grupo “(E)xperiências Subterrâneas”, Amir Haddad com o grupo “Tá na rua”, e os grupos “Oi nós aqui traveiz”, o grupo “XIX de Teatro”, o grupo “Imbuaça”, entre outros.

AS VEIAS E VIAS DA CIDADE

Antes lugar de encontros e desencontros, de tensões e de conflitos, a rua tem deixado de ser vivida para ser meramente um lugar de passagem, onde vidas se

cruzam, mas não se reconhecem. A rapidez e o “corre-corre” da vida diária não possibilitam a troca de olhares, os encontros, as interações e as ruas vão ficando para trás, esvaziadas de gente, mas acumulando rastros e pegadas. E é esse fluxo, nesse “campo de batalha”, onde todos precisam assegurar o seu lugar ao sol, que nos interessa como ponto de partida para viver a cidade.

Alimentar o corpo com o movimento que a rua traz para descobrir nela momentos de repouso, mas também de tensão. A rua como vias e veias de uma cidade aberta para os acontecimentos:

Nesse contexto, pode-se, através da rua, apreender o imprevisto, a improvisação, o espontâneo. Isso significa pensar a rua enquanto evento. Teatralidade que se superpõe à rotina no igual e no repetitivo, onde as formas ganham a dimensão da vida cotidiana e que se refere aos pontos de referência da cidade, as praças e avenidas. (CARLOS, 2007, p. 58)

Dividir a experiência artística com o público é o que move os artistas da arte urbana, ou da arte pública, como defende Amir Haddad (1999), mas, para que isso efetivamente aconteça, é preciso extrapolar o uso da cidade como palco e ver a cidade como uma dramaturgia a ser escrita coletivamente, no ato do acontecimento teatral. E, nessa escrita, todas as sensações precisam ser evocadas. Carreira, durante a entrevista realizada no âmbito deste trabalho, descreve o que representa criar para a rua, para a cidade:

André Carreira:

A coisa mais interessante que tem na rua é quando as pessoas tomam coragem para não se comportar bem. Eu não estou falando de cometer atos de violência ou atos de criminalidade que é outro tipo de não se comportar bem [pausa]. Eu digo não se comportar bem em relação à norma regradada do funcionalismo capitalista, moral, judaico-cristão, entende? Desorganizar a ordem do poder [faz movimentos circulares com as mãos], fazer manifestações políticas, isso é não se comportar bem. Gosto que o espetáculo possa sugerir que você não deve se gerir pelo olhar do outro. O ator atua num lugar de gozo e emoção, por que não procurar isso no público? Por que não propor esse espaço ao público? [espera que eu o responda] Medo! Eu acho que o teatro pode produzir medo. O risco é um território muito legal, correr risco imaginário ou real é sempre um lugar de afeto. Você corre

risco, você se afeta muito, se reconhece. No risco você tem a possibilidade do reconhecimento e no cotidiano controlado, não. Eu penso que um lugar interessante para o teatro é produzir no outro, junto com o ator, esse espaço que fratura o conforto. Seja porque leva ele para um extremo de medo ou porque surpreende de maneira extrema. Porque o emociona num lugar que ele não deveria estar emocionado.

E, nesse caminho de inquietações do que a rua pode gerar como processo criativo e de sensações, não somente ao artista, mas a todos que vivem a cidade, seguimos os passos de outro grupo. Nos processos de pesquisa do grupo “Teatro da Vertigem”, vários estímulos são utilizados para se chegar ao texto, ao discurso que o grupo deseja comunicar, um deles é a “vivência”, que prioriza uma investigação individual com o objetivo de provocar a sensibilidade do intérprete, revelando sentimentos e lembranças sobre cada tema abordado pelo grupo. (RINALDI, 2002) A relação entre ator e cidade é matéria-prima para um processo de criação artística no qual a cidade é vista como um lugar onde circula vida, relações e sentimentos: Um modo de viver, pensar, mas também de sentir.

O modo de vida urbano produz ideias, comportamentos, valores, conhecimentos, formas de lazer, e também uma cultura (CARLOS, 2005): a cidade é uma fonte inesgotável de inspiração para atores e encenadores que buscam novas formas de composição e novos espaços para abrigar suas criações. Nessa busca, os princípios do grupo dialogam com o pensamento do geógrafo humanista Edward Relph, que defende que “é por meio de lugares que indivíduos e sociedades se relacionam com o mundo, e essa relação tem potencial para ser ao mesmo tempo profundamente responsável e transformadora”. (RELPH, 2012, p. 27)

E, para todas as suas montagens, o Vertigem partia e parte para uma busca incansável pelo lugar, onde essa relação do artista com o mundo, através de uma história a ser contada, uma experiência a ser vivida, possa acontecer como fenômeno teatral.

De passagem por Salvador para ministrar o curso “O ator criador”, em fevereiro de 2014, o ator Roberto Audio do “Teatro da Vertigem” me concedeu uma entrevista no hotel onde estava hospedado. O curso realizado juntamente com Eliana Monteiro, uma das diretoras do grupo, ocupou as dependências do Forte do Barbalho em Salvador e proporcionou a um grupo de artistas, do qual eu e a atriz do Coletivo Cruéis Tentadores Tatiane Carcanhollo fizemos parte, traba-

lhar diariamente e, através de suas vivências, criar sua própria dramaturgia a partir da relação com a história do lugar e com os outros artistas.

Roberto Audio:

A cidade passa a ser importante para mim aí. Eu começo a perceber a cidade com o Teatro da Vertigem [cruza as pernas]. A questão não era um espaço X ou Y, mas sim a cidade e esses lugares na cidade. O percurso. O Apocalipse não começava no presídio. No metrô já tinha um personagem. Foi acontecendo. Hoje a cidade é um alimento artístico constante para mim. O cotidiano, a arquitetura. Tudo aquilo que me cerca. Hoje eu fico vendo os lugares que de repente me provocam alguma coisa. É como se tivesse colocado uma lente de aumento a partir do meu trabalho artístico [tira o boné, coça a cabeça]. Às vezes acontece alguma coisa que te chama à atenção. Alguma coisa que você leu no jornal, assim você conhece melhor o lugar, a cidade. São muitas hematomas na cidade e quando eu digo hematoma é porque tudo está desativado: [enumera usando os dedos da mão] o hospital desativado, o presídio desativado, a igreja desativada [pausa]. Esses lugares são pancadas como hematomas que não curam, que ficam a ferida, e com o grupo esses lugares acabam recebendo outro significado a partir da manifestação artística. Com BR3 e Bom Retiro a ideia de cidade cresce para mim. Com todos esses anos foi a primeira vez que eu fiz um espetáculo na rua. Fazer um trabalho num espaço alternativo é uma coisa, na rua é outra coisa completamente diferente.

Assim, na definição de Lefebvre, cidade é a “projeção da sociedade sobre um local, isto é, não apenas sobre o lugar sensível como também sobre o plano específico, percebido pelo pensamento, que determina a cidade e o urbano”. (LEFEBVRE, 1991, p. 56) Os exercícios de percepção da cidade aplicados pelos artistas do Vertigem estimulam essa projeção do ator rumo a esse lugar que nos mobiliza a ser e estar na cidade com toda a complexidade que isso implica: porque, assim como os arquitetos e planejadores não criam lugares (RELPH, 2012), simplesmente porque são as relações vividas e a apropriação que criam o lugar, o artista também precisa de sensibilidade para que, em suas andanças e experimentações, descubra na cidade os lugares ideais para serem vividos por seus personagens.

Abordar a história de outro ponto de vista, mais lateral e mais subterrâneo, vivendo os lugares em toda a sua diversidade possibilita, aqui, a valorização de uma dramaturgia mais orgânica e mais próxima do público, cons-

truída dia a dia a partir da relação dos atores com o lugar, fazendo dialogar informações e pontos de vista comuns a um coletivo, tendo o teatro como veículo para acessar e divulgar essas informações. (RYNGAERT, 1998) Uma dramaturgia na qual a vida diária seja contemplada e que a relação de artistas com quem vive esses lugares interfira a todo tempo na construção dessa dramaturgia, contribuindo com a criação.

Tânia Farias, atriz da Tribo de Atuadores “Ói nós aqui traveiz”, de Porto Alegre, também foi entrevistada em Salvador na sede do grupo Vilavox, no bairro Dois de Julho, em março de 2013, quando veio à cidade ministrar o curso “A cena e a cidade”. O grupo de Tânia ocupa o espaço “Terreira da Tribo”, na periferia de Porto Alegre, há muitos anos, o que faz com que essa relação interfira diretamente em sua vida e em suas criações.

Tânia Farias:

[Depois de uma pausa] Além de artistas nós somos cidadãos. Então a forma como a polis se organiza e o lugar que você ocupa determina a forma que você se relaciona com todo o resto também. Para além do que eu possa dizer objetivamente isso é claro que influencia, que espreme a gente mais para um lado ou mais para outro lado. Eu tenho, por exemplo, uma história de violência sofrida, que agora eu estou fazendo um trabalho de desconstrução de processos de personagens e desmontagem de trabalho de atriz. [Séria] Estou tentando fazer esse percurso para trás, para escrever e gerar uma desmontagem de trabalho, algo prático para mostrar, e eu não consegui e acho também que eu não quis, mas eu não consegui, por exemplo, ficar só na questão técnica [pausa]. O percurso do corpo, as técnicas utilizadas. Eu não consegui ficar só aí, eu necessariamente relatei a criação das minhas personagens com os momentos que o grupo estava vivendo de embate com a cidade, as crises de afirmação da sexualidade, do corpo com relação à cidade, o que a cidade estava produzindo de violência.

A partir de sua reflexão, podemos concluir que chegar a esta dramaturgia defendida por Ryngaert só é possível quando o ator libera seus sentidos e disponibiliza seu corpo, não somente para sentir e captar todas as informações que aquele lugar guarda, mas também estar atento ao que acontece à sua volta e sentir o que as pessoas que vivem aquele lugar sentem ou têm a dizer. Estar em um lugar deixando o silêncio nos invadir, para que novas sensações surjam, é

um dos princípios para estabelecer este diálogo entre o artista e o lugar, dando espaço para que os fenômenos aconteçam, através do mundo da percepção,

isto é, o mundo que nos é revelado por nossos sentidos e pela experiência de vida, parece-nos à primeira vista o que melhor conhecemos, já que não são necessários instrumentos nem cálculos para ter acesso a ele e, aparentemente, basta-nos abrir os olhos e nos deixarmos viver para nele penetrar. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 1)

Em alguns momentos de minha pesquisa, fez-se necessário viajar em busca de novas sensações e visões de mundo. Viver o lugar do outro ou me inserir no espaço de criação dos artistas que eu escolhi acompanhar. Mas essa escolha não foi fácil, aleatória. Era preciso que esse(s) artista(s) se relacionasse(m) com a cidade e que essa relação estivesse refletida em sua obra. Assim, de malas prontas, passei um mês imerso na sede do grupo “Lume de Teatro”, em Campinas, mais especificamente em Barão Geraldo. Lá, participei de várias atividades artísticas e vivi um pouco do cotidiano daquele lugar onde vários grupos fixam residência. Foi na sede do Lume que entrevistei uma atriz do grupo, Rachel Scotti Hirson. Como boa viajante que é, Raquel chegou a uma conclusão interessante que transcrevemos a seguir.

Raquel Scotti Hirson:

Em vários momentos, a cidade foi bastante importante, mas, por isso, porque a pesquisa me levou ao centro da cidade, [ênfática] porque a pesquisa me levou a uma fábrica no centro da cidade ou porque a pesquisa me levou ao Rio de Janeiro, aos rios da Amazônia [silêncio]. Então o ambiente sempre foi muito importante também porque a pesquisa me levou até aquele lugar. A sensação, a observação sempre partiu muito de onde eu estou. [Valorizando o “eu” de cada frase] Que lugar é esse que eu estou, de que maneira eu me sinto nesse lugar, o quê que eu como, o quê que eu vejo, que cheiros eu sinto? Estou sempre com os sentidos muito alertas, mas a minha cidade criativa é aqui! [Olha para toda a área da sede do Lume]

Assim como Raquel, outros profissionais ligados às artes cênicas começam a ocupar o espaço urbano aberto a todas as possibilidades de intervenção artística. Várias companhias teatrais e encenadores no Brasil e no mundo já experimentam realizar suas criações em espaços não convencionais que estão

fora do palco italiano. O que não quer dizer necessariamente que esses espaços sejam considerados lugares nos moldes como aqui defendo. Para Tuan (1983), “lugar é uma pausa no movimento” e esse movimento é a principal característica do espaço. Então quando você se desloca no espaço e de repente se detém e para, porque algo te chamou atenção, ali pode estar potencialmente um lugar. Segundo Tuan,

comparado com o espaço, o lugar é um centro calmo de valores estabelecidos. Os seres humanos necessitam de espaço e de lugar. As vidas humanas são um movimento dialético entre refúgio e aventura, dependência e liberdade. No espaço aberto, uma pessoa pode chegar a ter um sentido profundo de lugar; e na solidão de um lugar protegido a vastidão do espaço exterior adquire uma presença obsessiva. (TUAN, 1983, p. 61)

Analisando de forma dialética a afirmação de Tuan, podemos dizer que é através do movimento que chegamos ao lugar ou que o lugar não é somente uma pausa no movimento, mas sim pausa e movimento, já que, conforme a metodologia aqui aplicada, foi através de deslocamentos na cidade que chegamos aos lugares que ocupamos. Aqui não vamos opor espaço a lugar e sim pensar nos pares dialéticos: espaço e lugar – pausa e movimento. Para Holzer, que questiona a oposição entre espaço e lugar feita por Tuan, seguindo uma abordagem fenomenológica, o lugar

trata da experiência intersubjetiva de espaço (mundo) em seus fundamentos, quais sejam, distâncias e direções a serem vencidas, fisicamente ou na imaginação, sobre um determinado suporte que podemos chamar de ‘espaço geográfico’, constituindo-se a partir das vivências cotidianas como um centro de significados, como um intervalo, onde experimentamos o que pode ser denominado de geograficidade, como proposta por Dardel.³ (HOLZER, 2012, p. 282)

Pode-se também relacionar espaço e lugar (Tuan) com casa e universo (Bachelard), a casa assim como o lugar nos traz calma e repouso, estimulando a imaginação, o pensamento e as relações íntimas. O espaço e o universo nos

3 E. Dardel, *O homem e a terra* (2011).

colocam numa amplidão, o que requer atenção e disponibilidade para deslocamentos. Mas, o importante é que uma experiência não impossibilita a outra. Para viver a pausa que o lugar possibilita é preciso passar pelo movimento contido no espaço, e assim se dá também entre o aconchego do lar e a intensidade do universo. Por isso, também, a escolha de lugar como conceito-base desta pesquisa. No lugar encontramos pausa e movimento, tensão e repouso, conflito e acordo, o que requer imaginação, nos termos de Bachelard:

a fenomenologia da imaginação não pode se contentar com uma redução que transforma as imagens em meios subalternos de expressão: a fenomenologia da imaginação exige que vivamos diretamente as imagens, que as consideremos como acontecimentos súbitos da vida. Quando a imagem é nova, o mundo é novo. (BACHELARD, 1998, p. 63)

E aqui o importante é se aventurar e descobrir o que a cidade nos reserva entre pausas e movimentos. Sem obsessão, a busca por essa presença, por esse mundo novo, requer sair também de sua zona de conforto. Sair da proteção da caixa cênica foi a primeira atitude dos artistas de teatro, não só para ocupar o espaço urbano, mas também para investir na busca por lugares dentro da cidade. Assim, a cidade passa a ser vista não como palco, mas como dramaturgia; um texto a ser escrito, a ser lido, algo a ser ocupado como lugar de investigação, reflexão e experimentação, o que Relph (2012) chama de prática de resistência no ato de promover o lugar, seja em que perspectiva for: humanística, radical, artística etc.

Ainda em Barão Geraldo, buscando outras possibilidades de refletir a cidade, novas informações e novos questionamentos surgiram: Como articular todas essas visões de mundo? Como construir uma imagem de cidade, de lugar, a partir da visão e da obra desses artistas? Na tentativa de viver o cotidiano dessa cidade e desse(s) lugar(es), perdi-me muito, desviei caminhos, mas também encontrei fontes importantes para coordenar meu pensamento e a minha própria referência de cidade e de lugar.

Em uma dessas viagens, veio-me, como um raio de sol, a definição de Dardel para o termo cidade, que, a meu ver, dialoga bem com os princípios desenvolvidos aqui: princípios como transitoriedade, deslocamento e vivência. Para Dardel,

a cidade não é somente um panorama abarcado com um só golpe de vista. [...] A cidade, como realidade geográfica, é a *rua*. A rua como centro e quadro da vida cotidiana, onde o homem é passante, habitante, artesão; elemento constitutivo e permanente, às vezes, quase inconsciente, na visão de mundo e no desespero do homem; realidade concreta, imediata, que faz o cidadão 'um homem da rua', um homem diante dos outros, sob o olhar de outrem, 'público' no sentido original da palavra. Para muitos homens, sobretudo os dos séculos passados, a rua é onde se nasce, onde se vive e onde se morre sem que se possa sair. (DARDEL, 2011, p. 28)

A rua como Dardel nos apresenta foge da definição de rua apresentada no início deste capítulo. A rua como lugar de passagem não nos interessa, aliás, nenhum lugar que seja meramente transitório nos interessa, mas a partir de Dardel a rua pode, e deve ser vista, como lugar onde nos expomos ao olhar do outro e onde a vida se realiza. Então, as formas de uso e apropriação da rua também precisam ser repensadas e estimuladas. E viver as contradições da/na cidade nos leva a lugares onde o imprevisto, o acaso, a surpresa e a troca entre quem observa e quem é observado acontece. Dentro da cidade – lugar macro – temos a possibilidade de encontrar outras formas de vivê-la, seja na rua, na praça, em um ponto de ônibus – lugares micro –, retornando ao recorte inicial do lugar na cidade. E, nos guiando nesse caminho, Dardel conclui que:

Antes de toda escolha, existe esse 'lugar' que não podemos escolher, onde ocorre a 'fundação' de nossa existência terrestre e de nossa condição humana. Podemos mudar de lugar, nos desalojarmos, mas ainda é a procura de um lugar; nos é necessária uma base para assentar o Ser e realizar nossas possibilidades, um *aqui* de onde se descobre o mundo, um *lá* para onde nós iremos. (DARDEL, 2011, p. 41)

E nessas idas e vindas, ainda em Barão Geraldo, entre se perder e se encontrar e com a percepção sempre ativada na minha função de passante desamparado em busca do outro, de rua em rua, é que sou aconselhado por um amigo a procurar a diretora Tiche Viana, diretora do grupo “Barracão Teatro”. A entrevista foi realizada na sede do grupo e com sua definição de cidade vou chegando a uma síntese necessária a essa pesquisa cartográfica, que não se conclui aqui porque a busca continua.

Tiche Viana:

A cidade é meu caderno de estudos, é um ponto de referência de tudo. A minha criação vem da cidade. De minha observação da cidade com um ponto de vista crítico. O espaço cênico é para mim aquilo que eu tenha a dizer para a cidade [olhando à sua volta], nem sempre como uma resposta, aliás, quase nunca como uma resposta, mas como perguntas compartilhadas. Eu detesto solidão, então eu tenho que me relacionar com o meu bairro, com minha cidade e as cidades do entorno. Cidade é relação. A cidade é o meu coração criativo [batendo no peito com a mão fechada].

Deixo a sede do Barracão imaginando essa cidade. Observando cada canto, cada indivíduo que por mim passa. Viver a cidade, pensar a cidade, sentir a cidade exige de nós um estado de atenção consigo, com o outro e com o todo que está à nossa volta. Para isso, além de liberar a percepção é igualmente importante estimular a imaginação. E, para Serpa,

Imaginar é abstrair a realidade para a ela voltar após o sonho. Sonhar uma nova realidade para além do presente e do passado requer também coragem para imaginar outro mundo, outros modos de vida possíveis, para além da sociedade de consumo e da mercadoria. (SERPA, 2008, p. 65)

Mas, se até para imaginar é preciso ter coragem, imagina o que é preciso para viver os espaços, criar imagens poéticas na paisagem urbana, constituir lugares (cênicos) e se expor ao olhar de outrem! Para isso, é necessário ser quase um artista herói que, rompendo os muros das casas, salas de ensaios, edifícios teatrais e Universidades, decide sair de sua zona de conforto para ser, ele próprio, uma imagem poética de cidade. Então recorro às palavras do diretor do grupo carioca “Tá na rua”,

Amir Haddad:

[Observando o horizonte à sua frente] A cidade é o objetivo final, é o plano final. A utopia é o lugar da chegada. A cidade radiosa, a cidade feliz é o sonho. Isso é uma cidade que se constrói no dia a dia, no contato. A vida artística e cultural da cidade pode propiciar um avanço da melhoria das relações, da cidadania, do encontro. Então nunca é possível você ir para o espaço aberto e querer retroceder para a idade média. [Enfático] O que significa ser menestrel agora? Ir para a rua quer dizer ir para frente.

E eu fui ao Rio, em setembro de 2013, entrevistá-lo, no bairro de Santa Te-reza, em seu apartamento com vista para a Baía da Guanabara. Mas também fui à Lapa acompanhar um ensaio do seu grupo e lá pude perceber que, tanto na rua quanto na sala de ensaio, a rua continua a existir dentro de cada artista ali presente. Se o grupo não vai até a rua, a rua vem até o grupo. Ao ouvirem o som das músicas que guiam o ensaio, transeuntes, mendigos, prostitutas e bêbados se misturam a turistas e curiosos nas escadas da sede do “Tá na rua” só para saber se hoje tem espetáculo.

Renata Pitombo, em seu estudo da indumentária como forma de entendimento de si próprio, nos vários “papéis” que representamos em nossas relações sociais, aponta-nos que “o alvo da sociologia deve ser visto nas formas de socialização onde se realiza a vida coletiva”. (PITOMBO, 2003, p. 70) Para entender como a vida se realiza coletivamente, ainda segundo Pitombo, é preciso compreender que “no fluxo do vivido, a forma opera como um princípio de diferenciação e individuação”. (PITOMBO, 2003, p. 70)

Mas, aqui, nesta pesquisa, a individuação existe como possibilidade de aproximar as práticas coletivas. Partimos do individual buscando o coletivo. Segundo a autora, é preciso primeiro que o indivíduo tenha suas opiniões formadas, suas posições de vida estabelecidas, para depois se posicionar no coletivo:

A possibilidade de manifestação do gosto particular nos pequenos detalhes satisfaz a vontade de particularidade e é, em última instância, o que permite preservar a liberdade individual, sobretudo quando essa vontade de singularidade consegue ser mais forte do que a necessidade de reconhecimento e acolhimento do grupo social. (PITOMBO, 2003, p. 72)

Se o indivíduo sabe quem ele é, mais possibilidades de firmar sua presença no meio social ele terá, e, assim como o artista, o cidadão ocupará os espaços urbanos independentemente de ser um palco ou um palanque, de estar aberto ou não. O importante é vencer o medo e assumir o risco de estar na cidade. Em se tratando do medo como um fenômeno social que anestesia o indivíduo, impossibilitando-o de viver a cidade e a vida coletiva, Tuan vai afirmar que

os medos são experimentados por indivíduos e, nesse sentido, são subjetivos; alguns, no entanto, são, sem dúvida, produzidos

por um meio ambiente ameaçador, outros não. Certos tipos de medo perseguem as crianças, outros aparecem apenas na adolescência, na maturidade. Alguns medos oprimem povos 'primitivos' que vivem em ambientes hostis, outros aparecem nas complexas sociedades tecnológicas que dispõem de amplos poderes sobre a natureza. (TUAN, 2005, p. 7)

E vencer esse(s) medo(s) é um dos desafios de artistas e cidadãos. Provocando o risco, a *performer* cearense, Maria Rosa Menezes, convidou-me para um chá, uma oportunidade para que eu pudesse experimentar como a vida se realiza coletivamente em uma área vista como perigosa nas extremidades do centro de Fortaleza. Ali, sentados no chão da Praça Gentilândia, no bairro Benfica, diante dos olhares curiosos dos feirantes que armavam suas barracas, foi o lugar onde nós conversamos.

Maria Rosa Menezes, que também é filósofa, traz no seu trabalho a preocupação com as relações sociais no espaço urbano. Durante a entrevista, ficou claro seu desejo em possibilitar o encontro na cidade, fazer com que as pessoas rompam o medo e ocupem os lugares, não como palcos, mas como espaços de sociabilidade e compartilhamento de conhecimentos, desejos e afetos. Quanto aos riscos que a cidade oferece, a artista se posiciona no trecho de sua entrevista transcrito a seguir.

Maria Rosa Menezes:

[Sentada no chão da praça] A cidade não é um palco para você atuar. Ela não está ali te esperando, ela não é receptiva. Ela é perigosa. Você pode levar choques fortes com a cidade, com o que ela tem. Com a violência, com os espaços de poder, com os espaços determinados. O espaço na cidade é um espaço que está manipulado ou pelo capital ou por microestruturas que o capital proporciona a pequenos grupos. A cidade não é essa coisa belíssima, poética, romântica só, não, ela tem uma violência. [Contundente] A poética da cidade é a poética da violência. Você quer estar com ela, tem que saber que isso acontece. Que você não pode fazer dela, na minha concepção, um palco para você atuar [silêncio]. Você tem que estar atento e seguro de que quer correr riscos.

A poética da violência apresentada por Maria Rosa nos faz pensar de como o medo se banalizou e se institucionalizou em nossas vidas. O medo faz parte de nosso cotidiano, estampado no rosto de cada um nas ruas, praças, nos ônibus

e metrô, mas também na obra e nos processos artísticos de vários artistas, gerando, assim, o que chamamos de poética ou estética do medo. Conforme Tuan,

de uma perspectiva aristotélica e sociológica, a cidade não são 'paus e pedras', mas uma complexa sociedade de pessoas heterogêneas vivendo perto umas das outras. Idealmente, pessoas de diferentes procedências habitam em harmonia e usam seus diferentes dons para criar um mundo comum. Todas as vezes que isso acontece, a cidade é, durante esse tempo, uma soberba realização humana. Porém, a heterogeneidade é também uma condição que incentiva o conflito. Durante sua história a cidade tem sido oprimida pela violência e pela ameaça constante do caos. (TUAN, 2005, p. 251)

Assim, viver, ocupar, habitar, jogar com a cidade extrapola a ação artística no momento em que o artista, cidadão que é, inclui o público como parte integrante na construção dessa dramaturgia que precisa ser escrita a cada dia, a cada nascer do sol, valorizando o cotidiano como um fenômeno para a escrita de uma história partilhada por todos que ali vivem, no lugar.

Assumir o risco de estar na cidade e se relacionar com todas as possibilidades que o encontro com o outro nos possibilita torna a criação artística uma obra pública e coletiva. O lugar do artista é, em princípio, nos ateliês, nas salas de ensaio, nos teatros. A cidade é de todos nós e para ocupá-la é preciso senti-la, percebê-la em sua totalidade, para que a arte aconteça para todos como uma obra do coletivo urbano, seja na rua, na praça, em um casarão abandonado, no hospital, no apartamento ou nas águas de um rio, porque, saindo do edifício teatral, não é de palco que o artista precisa, mas sim de um lugar que possibilite o encontro e a troca.

Francis Wilker Carvalho foi meu último entrevistado. Eu o conheci em 2012. Na ocasião, ele esteve em Salvador com o seu grupo "Teatro do Concreto" de Brasília para ministrar uma oficina, mas foi em 2013, em Porto Alegre/RS, que estreitamos nossos laços durante a reunião científica da Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes Cênicas (Abrace), da qual fazemos parte e frequentamos o mesmo grupo de trabalho, o "Territórios e Fronteiras da Cena".

Durante esses encontros, aproveitamos para conversar e dividir nossos questionamentos. E, em 2015, eu entrevistei Francis em Brasília, na pracinha

de um condomínio na Asa Norte da cidade, em uma tarde de sol. Ele que, atualmente, mora em São Paulo, estava em ensaio com seu grupo e eu tinha ido para resolver questões de visto na Embaixada da França. Aproveitamos a ocasião para realizar essa entrevista, já que estávamos os dois em Brasília. Francis também fala dos riscos de viver a cidade, mas também da cidade como fonte de pesquisa e experiência.

Francis Wilker Carvalho:

[Olhando a sua volta] Enfrentar a cidade no que ela tem de risco, de desafio e no que ela tem de doce, de afeto, de coisas que te aconteceu nessa cidade, que você viveu nessa cidade, ou que pode te fazer lembrar da sua cidade, que está dentro de você. Que não é necessariamente essa daqui, mas que é a cidade que você carrega. De fato a cidade é um foco de investigação, de pesquisa [pausa]. A cidade aponta estímulos. Brasília é uma experiência muito impar de espaço urbano, de convívio, porque é uma cidade completamente diferente de outra cidade. Essa ideia de vivência no espaço urbano numa cidade que é toda planejada, dividida em zonas utilitárias, setor disso, setor daquilo outro, eu tenho uma suspeita de que talvez isso possa ter gerado uma influência nas relações sociais também. Que vem do urbanismo. De como o espaço se organiza, de como a gente se organiza e intervém nesse espaço. Eu olho, às vezes, para um espaço na cidade e parece que esse espaço me chama e eu vejo esse espaço como lugar de acontecimento, de cena [paramos um pouco para observarmos o que se encontra em nossa volta]. Me interessa também como você incorpora o fluxo da cidade na dinâmica da cena. Às vezes você pode criar um espetáculo que acontece na cidade, mas que se propõe a ter um espaço quase que isolado para que ele possa acontecer. Ele continua dialogando com a cidade, com a memória daquele espaço, com a arquitetura daquele espaço, com o sentido político-social daquele espaço, mas que continua protegido de interferências externas. Quando você tem a rua ou algum outro espaço que tenha mais trânsito, uma praça, eu vejo que isso gera uma zona de risco, de interferência muito maior para o trabalho [silêncio]. Gera mais desafios, mas gera, também, mais possibilidades de composição.

É vivendo a cidade com o que ela nos oferece, em toda sua complexidade, encontros e desencontros, desafios e possibilidades, que damos continuidade aos nossos questionamentos. Pensando nisso, é que venho procurando,

através desse processo de pesquisa, desenvolver como pesquisador participante o conceito de *lugar-cênico* dentro desse coletivo urbano chamado cidade. O princípio é pensar como a arte urbana se apropria dos lugares que as cidades oferecem enquanto potencialidade, buscando elementos no teatro de rua e nas novas linguagens, como a *performance*, a intervenção urbana e o *happening*, e nos espetáculos em espaços não convencionais.

Para este fim, é preciso que o artista esteja disponível a deslocar seu corpo na cidade, buscando “desligar” seus *a priori*s. Se perder e se encontrar no espaço urbano requer uma abertura para perceber os acontecimentos da vida diária. Em cada momento que sentir o desejo de parar e perceber, um pouco mais, o que aquele espaço representa, poderá, aí, nesse instante, estar diante de um lugar.

Durante esse processo de busca por um *lugar-cênico*, para ser ocupado por uma obra artística, é possível se reconhecer e se encontrar na cidade. E nesse ir e vir, entre pausa e movimento, podemos nos deparar com lugares que não se enquadram nas definições aqui apresentadas, que, a meu ver, extrapolam a tríade histórico-relacional-identitário embutida na definição de lugar do antropólogo Marc Augé (1994), pois, além de abarcar esse tripé, é preciso que o lugar se relacione também com os estímulos criativos de um artista. Para ser cênico, o lugar (histórico-relacional-identitário) precisa também dialogar com a criação artística. É nesse lugar que a cena criada por um(a) encenador(a) irá acontecer. É nesse lugar que o personagem vai ser criado ou vivido por um (a) ator (atriz). O lugar está ali, seja uma praça, uma rua, um calçadão, mas não é vivido. Tem história impregnada em suas pedras, paredes, bancos, mas já não é mais usado, o que muitas vezes caracteriza abandono ou desinteresse da população em ocupá-lo. E aqui não estou generalizando, digo apenas que é possível encontrar na cidade lugares, ruas e praças, por exemplo, nos quais as relações, a identidade e a história foram esquecidas, abandonadas, esvaziadas pela falta de uso, de apropriação.

Nesse caso, vou dar um passo adiante e não definirei *a priori* como não-lugares – que Augé conceitua como espaços sem história, relações e identidade – essas pausas no espaço que, de uma forma ou de outra, se tornaram invisíveis na paisagem urbana. Prefiro defini-los como lugares-sem-“lugaridade” ou com ausência de “lugaridade”, contribuição elaborada pelo geógrafo Edward Relph,

por constatar que não se trata apenas de “uma simples oposição binária” (RELPH, 2012, p. 25) entre lugares e não-lugares.

Isso quer dizer que qualquer não-lugar pode apresentar algum elemento de lugar e vice-versa, mas uma vez se fazendo necessária uma abordagem dialética. Nesse sentido, é o equilíbrio entre particularidade e uniformidade que confere identidade ao lugar. (RELPH, 2012) Para tornar um lugar-sem-“lugaridade” em um *lugar-cênico* é preciso redefinir as configurações desse lugar e, o que é mais importante, fazer com que circule vida por ali, estabelecendo relações, construindo histórias, ou retomando histórias adormecidas.

Um trabalho que, certamente, o artista não pode fazer sozinho, mas sim em parceria com um coletivo interessado em viver, em tornar vivo aquele lugar e com as próprias pessoas que vivem esses lugares. Mas, pretendo trabalhar aqui como “cênicos” apenas aqueles lugares definidos depois de uma busca direcionada pelo artista e de deslocamentos no espaço urbano, pausando movimentos para potencialmente revelar lugares e “lugaridades”. Para Relph, “em um nível mais complexo, lugar se refere às configurações diferenciadas do seu entorno, pois são focos que reúnem coisas, atividades e significados”. (RELPH, 2012, p. 25)

Até aqui, tratei de *lugares-cênicos* com suas proximidades habitadas ou com fluxos diários de transeuntes, como praças, bairros, vilas e ruas. Mas, como se relacionar com *lugares-cênicos* sem vida cotidiana, como ruínas, galpões abandonados ou um rio, um canal, uma ponte? Nesses casos, o que será levado em conta é a forma como o artista ou um coletivo de artistas ocuparão esse lugar. De que forma se dará a relação desse artista ou desse coletivo com o lugar.

Nesse contexto, pressupomos que a ocupação precisa ser mais intensa e duradoura para que a vida e a relação com o outro e com o mundo seja estabelecida através da experiência que,

[...] implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência. Experienciar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. O dado não pode ser conhecido em sua essência. O que pode ser conhecido é uma realidade que é um constructo da experiência, uma criação de sentimento e pensamento. (TUAN, 1983, p. 10)

Em nossa concepção, o lugar somente será configurado como cênico, seja ele aberto ou fechado, privado ou público, no momento em que artista-obra-lugar es-

tiverem integrados tanto com o lugar como com as pessoas que vivem e circulam por ali, vivendo e fazendo parte da mesma experiência, da mesma pulsação, do mesmo batimento, do mesmo ritmo, em função da mesma história a ser contada com todas as contradições que a vida coletiva possibilita e faz aparecer.

Depois de um tempo vivendo aquele lugar, observando o que acontece à sua volta, como as pessoas vivem ali e se relacionam entre si e com o próprio lugar, é que o artista observador pode começar a se sentir como parte daquele conjunto, para, agora sim, pensar em sua criação e se realmente aquele lugar dialoga com seus anseios criativos. Imaginamos que esse processo possa e deva se repetir várias vezes, em horários e dias diferentes até o momento em que seja possível entender que aquele lugar faz parte daquela criação artística, aí talvez possamos, enfim, concluir que estamos diante de um *lugar-cênico*. São as possibilidades de novas conceituações que norteiem novos modos de criação artística o que buscamos explicitar com essa pesquisa.

O LUGAR QUE HÁ EM NÓS OU O CORPO-LUGAR QUE SOMOS NÓS

Mas, o que o lugar significa para meus entrevistados? Qual a importância dos lugares por onde eles passaram ou onde eles vivem? Como esses lugares interferem em seus processos como cidadãos e como artistas? Para sustentar a definição de lugar e de *lugar-cênico* é importante saber, também, como o lugar reverbera na vida das pessoas.

Nesse momento de nossos levantamentos, os entrevistados vão refletir sobre suas relações com os lugares importantes em suas vidas, contribuição fundamental para sistematização do conceito de *corpo-lugar*. Os percursos de vida desses artistas, relatados a seguir, vão abrir caminhos para a análise dos percursos realizados pelos artistas do Coletivo Cruéis Tentadores na cidade de Salvador, como veremos no capítulo seguinte.

O lugar para a atriz Tânia Farias está relacionado com a família, com o bairro, a periferia e até mesmo com a casa. Referência que dialoga com o sentido de lugar para Carlos (2007), que inclui o bairro, a praça, a rua e tudo que pode ser apropriado pela vida, e também com Relph, que sugere a comparação entre experiência de lugar com experiência de lar, definindo inclusive o lar como a essência do lugar. (RELPH, 2012, p. 29)

Tânia mudou de bairros e de casas em busca de novas perspectivas o que ajudou na sua formação como indivíduo, alterando sua visão de mundo, como nos revela no depoimento, transcrito a seguir.

Tânia Farias:

Eu nasci em Porto Alegre, Rio Grande do Sul e [silêncio] se eu for falar de lugar, o lugar para onde eu fui, quando eu tinha um ano de idade, a minha família se mudou para um bairro na periferia de Porto Alegre, no pé do morro. Lá também nós temos morros onde se localizam algumas favelas. E essa nossa casa, a casa da minha família quando eu tinha um ano era no pé do Morro da Cruz, em uma região bem pobre. Eu morei ali até os quatorze anos. Acho que se eu for pensar em lugares importantes para mim com certeza muito do que eu sou tem a ver com os anos que morei ali. Os motivos que me fizeram sair desse lugar, porque eu saí sem minha família sair. O meu pai e a minha mãe continuaram lá quando eu saí aos quatorze anos. Eu acabei indo morar com uma irmã e com um cunhado [para e pensa um pouco]. A saída de lá muda completamente a perspectiva de vida que eu tinha. Completamente. No lugar onde eu vivia até os quatorze anos as meninas nessa idade já engravidavam, acabavam casando ou morando junto ainda muito criança. Isso acontecia muito [silêncio]. Eu tinha uma irmã que engravidou aos dezesseis anos e ela e o marido pediram a minha mãe para me levarem com eles. E eu fui. Na verdade eu acabei conhecendo outros lugares, outras pessoas e tendo uma perspectiva de vida diferente das pessoas que viviam no lugar que eu nasci.

Já o ator Roberto Audio sempre viveu na capital paulista. Apesar de não considerar seu bairro de nascimento como um lugar importante em sua vida, podemos perceber no depoimento abaixo que parte de sua formação e visão de mundo se deu ali, no bairro do Limão.

Roberto Audio:

Eu vivi no bairro do Limão, periferia de São Paulo, zona Norte. Eu saí de casa muito cedo [fala sem parar], aos dezesseis anos, assim que eu entrei na faculdade. Especialmente o bairro do Limão não é um lugar tão importante para mim, mas meus pais moram lá ainda. Tenho irmãos que moram lá ainda. Tenho amigos de infância que eu não vejo mais, mas que ainda moram lá. Quando você sai muito cedo do bairro você também acaba perdendo um pouco isso. A ideia

maior que eu tenho do bairro do Limão era a mistura que tinha muito grande, um bairro bem misturado em todos os sentidos. Muitas raças, muitas religiões e todo mundo convivia tranquilamente [pausa]. Aliás, eu fui me deparar com esse problema de convivência quando eu entrei na faculdade e na primeira semana de aula eu percebi como as coisas eram diferentes. Ali eu percebi que só tinha brancos na sala [se mexe na cadeira com um certo desconforto]. Eu fiquei surpreso, mas eu demorei uns dois dias para perceber que tinha alguma coisa estranha. Quando você sai de um bairro que era e que é de muita mistura isso te chama à atenção.

Mesmo não permanecendo muito tempo no bairro, ainda é marcante para Roberto Audio a referência de encontro e boa convivência entre os moradores. O lugar onde a diferença é aceita, mas também o lugar como “arquivo de lembranças afetivas e realizações esplêndidas que inspiram o presente”. (TUAN, 1983, p. 171) Ainda que distantes, essas recordações do lugar ainda fazem parte de sua vida e de suas lembranças e servem também como estímulo comparativo entre um lugar e outro.

O diretor teatral Amir Haddad passou por várias experiências em sua vida. Entre idas e vindas de norte a sul do país ele pôde viver a intensidade que é o Brasil. Assim, em seu percurso, Amir teve a possibilidade de escolher “seu” lugar, independentemente das condições de vida e de trabalho. Para ele, o importante era conhecer o desconhecido, habitar o inabitado.

Amir Haddad:

Saí do lado mais desenvolvimentista do país (São Paulo) para o lado mais obscuro (Belém). A Amazônia ainda fechada no início da década de 1960. Sobrevoei a floresta e aterrissei numa cidade antiga, pequena, encravada no meio da floresta equatorial [fala num tom de aventura]. Lá eu tive que encarar todas as coisas, eu fui para lá para ensinar. Eu mal sabia como é que eu ia ensinar, mas eu ia para lá para ensinar. O pouco que eu soubesse eu iria passar para aquelas pessoas. Eles precisavam de gente lá, ninguém queria ir. Me diziam: ‘como você vai ensinar teatro em Belém do Pará? Aquela região não tem condições sociológicas para fazer teatro!’ [Enérgico] Uma pessoa reacionária do Sul diz que lá não tem condições sociológicas para fazer teatro e eu fui ver o que significava isso. Para mim o Brasil não ia além do restaurante que eu comia com os artistas de teatro. Eu tinha referência, sabia que o Rio de Janeiro era uma cidade sedutora, mas

não ia além disso. Eu fui viver a falta de condições sociológicas. Foi aí que eu comecei a conhecer o Brasil. [Saudoso] Belém do Pará me revelou uma outra possibilidade, um outro país, aquele contato com muitas coisas, outros modos de vida.

Maria Rosa Menezes, *performer* cearense, viveu essa experiência espaço-temporal transescalar, mas no seu próprio estado, do rural para o urbano. Nasceu em um bairro afastado da capital Fortaleza, Rosa conheceu a transformação de uma área rural em periferia urbana. O fato de ter sido criada em um lugar que possibilitava o encontro e outra vivência de lugar fez com que sua percepção dialogasse com essas duas configurações de lugar: o campo e a cidade.

Maria Rosa Menezes:

Eu nasci em Fortaleza num bairro que hoje é periferia da cidade, mas na época era um sítio e não era considerado como periferia. Lá eu vivi até os sete anos e somente um ano antes de sair desse lugar é que foi chegar energia elétrica [ri]. Isso é muito importante para mim porque me fez ter uma infância um tanto quanto primitiva, de certa maneira. Tinha quintal com cacimba [se empolga e faz muitos movimentos com as mãos], rua larga sem espacialidade definida, com direito a brincar de pipa me constituiu muito. Considero um lugar de começo e que me determinou. Hoje eu sei mais com clareza que esse é um lugar importante em minha vida, um lugar de memória que ficou no meu corpo e que me constituiu e me construiu sem que eu soubesse, acho que por dentro [busca uma imagem para expressar o que diz], como se costurando por dentro.

Para Rosa o corpo é um lugar de memória. É no corpo que sua relação com os lugares vai sendo construída ao mesmo tempo em que sua visão de mundo vai se estabelecendo mesmo que, às vezes, de forma violenta através das experiências que ficam marcadas no corpo. Assim chegamos a um *corpo-lugar* que se desloca e se relaciona, ao mesmo tempo em que se constrói, a partir das experiências vividas. No corpo, apesar das mudanças espaciais, os lugares se tornam vivos através da memória, dos rastros e marcas deixados nele. Pensando assim:

Se o espaço, em geral, e o lugar, em particular, como sua dimensão concreta, é existencial e a existência é espacial, além de compreender o que é o corpo e a corporeidade como componentes do devir, cabe-nos elucidar geograficamente os termos. Assim,

pode-se dizer que o espaço é a categoria de mediação na relação de experiência do corpo com o mundo por intermédio daquilo que é possível, portanto vivenciável e experienciável: o lugar. (CHAVEIRO, 2012, p. 250)

Foi em busca desses rastros de memória, de viver essas experiências, esse estado de devir, que Tiche Viana deslocou seu *corpo-lugar* em direção ao mundo e às pessoas. Da capital paulista para cidades da Itália, depois para o nordeste brasileiro para, enfim, encontrar-se como ser no mundo em Barão Geraldo, nos arredores de Campinas. E lá, ela pôde compreender a vastidão de referências que um corpo armazena ao longo dos anos.

Tiche Viana:

Eu tenho uma grande influência italiana de família e da cidade de São Paulo que é um lugar cosmopolita que tem ali, um tanto de coisa, mas eu sempre estive muito próxima dos bairros italianos, me servi muito da cultura italiana por experiência familiar. Mas eu só soube anos depois que isso era tão forte em mim. Durante toda minha infância e juventude eu não tinha isso presente. Eu tinha presente a cidade grande, a metrópole com todas as suas dicotomias, todas as suas contradições e todas suas maravilhas. Tudo que ela oferece e todos os impedimentos que ela apresenta em cima da oferta gigantesca. Você tem tudo, mas não pode ter [faz calor, ela levanta e abre uma janela]. Isso sempre foi, para mim, uma coisa muito presente e o que mais me trazia de olhar para o mundo, eu sempre fui muito interessada no mundo e nas pessoas, principalmente no modo de pensar e de ser das pessoas, eu tive uma linha filosófica de pensamento desde pequena que sempre me chamava à atenção para a diferença social.

O ato de se deslocar faz parte do ofício do artista. E no teatro isso se torna ainda mais latente porque o ator e a atriz criam vidas e, para isso, é preciso se perder e se encontrar nos lugares que a vida oferece em busca desses personagens, dessas vidas outras. Esses deslocamentos podem ser micro ou macro. É possível encontrar estímulos para criar um personagem ou para criar uma obra teatral, seja na esquina de casa, na praça do bairro ou por acaso como turista em qualquer cidade do mundo, nas salas dos museus, em bibliotecas, mas para isso é preciso sair do conforto do lar e deixar o corpo encontrar o seu lugar de observação, de percepção do mundo. A criação artística depende do mundo lá

fora e a formação do indivíduo e do artista é construída, também, a partir dos deslocamentos do que chamo de *corpo-lugar*, onde suas experiências e referências são estabelecidas.

Raquel Scotti Hirson:

Eu sou natural de Brasília, eu nasci em Brasília e vivi em Brasília durante os meus primeiros dezoito anos e eu acho que a cidade me desenhou bastante, acho que o lugar que eu nasci realmente determinou muitas coisas que eu vim sendo até hoje. Eu acho que um lado que pega forte é o lado do método, da organização. Eu vim de uma cidade toda planejada, as coisas vêm em sequência de números, número para cá, número para lá, [aponta as direções com as mãos] sul, norte, leste, oeste. Eu acho que isso, sem dúvida, determinou muito e me faz até hoje estar perdida em qualquer outro lugar. Eu preciso dessa sequência de números. Então eu estou perdida quando não estou nessa sequência. Então eu acho que esse é um lado sim que determinou bastante e também o fato de estar num lugar muito novo na época em eu vivi em Brasília, eu nasci em 1971 e ela era muito nova e repleta de espaços vazios, era uma cidade vazia. Então muitos espaços, muita terra vermelha e essa amplitude. Poder ir para o espaço, poder correr e poder viver vermelha de terra. Eu acho que isso determinou muito minha infância a maneira como eu entendi o meu corpo, a maneira como eu me coloquei naquele espaço e a maneira como eu fui me construindo também. [Contente] As pessoas ali vinham cada uma de um lugar diferente, cada uma com um sotaque diferente, uma história diferente. E hoje quando eu vou lá eu percebo que existe 'um jeito Brasília de ser', existe um sotaque e eu não participei desse momento. Quando eu vivi lá era essa miscelânea de várias culturas de pessoas de várias partes do Brasil.

Na fala de Raquel, a cidade se confunde com ela mesma. Ao mesmo tempo em que a cidade ia sendo construída e ocupada, definindo-se, seu corpo se adaptava à cidade através de suas estratégias de apropriação do espaço urbano. O método, o planejamento espacial, a organização são as definições que ela utiliza quando fala da cidade, Brasília, mas também para definir a si própria. E esta forma de organização que se tornou o seu *corpo-lugar* segue com ela onde quer que ela esteja, mesmo que o lugar não tenha sido milimetricamente projetado como Brasília, o seu *corpo-lugar* sente os efeitos desses deslocamentos reverberando também em seu cotidiano, na sua forma de estar na cidade.

Ao contrário de Raquel Scotti Hirson, André Carreira, que também passou por Brasília, tem, em sua formação, a passagem por vários lugares. Para ele, os lugares importantes são as cidades que habitou por um tempo considerável, cidades importantes em seu processo de formação por nelas ter vivido alguns de seus momentos de participação política mais relevante.

André Carreira:

Eu nasci em Minas, em Juiz de Fora, e, apesar de ter nascido lá, essa é uma cidade que me remete às férias de verão porque eu cresci em Brasília, cidade na qual eu fui educado, vivi minha juventude, vivi a Universidade, onde eu comecei a fazer teatro [pausa]. No começo da década de 1980 eu fui para Buenos Aires, onde vivi onze anos, que é a cidade que eu me desenvolvi como diretor de teatro, onde eu estudei teatro, fiz meu doutorado e onde montei uma companhia que eu dirigia. E agora tem Florianópolis, onde eu vivo nos últimos vinte anos, onde eu desempenho atividades como docente e diretor teatral. Já estudei em outros lugares, mas essas são as quatro cidades que têm uma interferência concreta no meu processo de formação como sujeito, cidadão e como artista por diferentes razões obviamente. Brasília eu vivi um momento de escassez no que era estrutura pública, mas muita riqueza na juventude, eu vivi nas décadas de 1970-1980 quando estava começando o movimento da geração que cresceu em Brasília. Aquilo que o Brasil chamou de rock nacional eu vivi na adolescência. Buenos Aires que eu vivi lá o período da democratização, Buenos Aires estava saindo da ditadura, vivi o último ano do regime militar lá e voltei ao Brasil por um tempo e retornei a Argentina em 1984 e vivi todo o período de reorganização e surgimento do movimento artístico-teatral pós-ditadura com o qual eu participei ativamente com a militância de direitos humanos, com as 'Mães da Praça de Maio' [pausa]. Depois do meu Doutorado, eu retornei ao Brasil onde armei em Florianópolis uma companhia e, deste então, neste lugar que é periférico, tento fazer um teatro que consiga ter uma certa presença nacional. Coisa muito difícil nesse país por conta da onipresença da cidade de São Paulo e de uma mídia que está localizada aqui nessa cidade,⁴ que é muito provinciana e que só consegue entender, de verdade, a arte que se faz na Europa, nos Estados Unidos e aqui. O resto para eles passa por um lugar indecifrável.

4 A entrevista com André Carreira foi realizada em São Paulo.

Importante encontrar nas palavras de Carreira o lugar da prática, do trabalho, do estudo, o lugar da realização pessoal. No caso do artista, esse lugar é onde ele pode realizar suas obras, criar com tranquilidade e fazer circular sua produção, o que é um tanto quanto complicado diante da diversidade cultural e territorial que é o Brasil. Ir em busca desse lugar o fez compreender que, independentemente das possibilidades oferecidas pelos grandes centros urbanos, o importante é estar onde se sente bem. Se sentir em casa e com suas relações estabelecidas é mais importante que habitar um lugar apenas guiado por interesses de mercado. Assim, tanto faz estar em Buenos Aires, Florianópolis, Brasília ou São Paulo.

Francis demonstra uma carga afetiva com os lugares por onde passou. Nascido em Jataí/Goiás, criado em Brasília/DF, além dos fatos ligados à infância e à adolescência, há também a relação com o teatro e sua construção como indivíduo que o acompanha como lembranças desses lugares.

Francis Wilker Carvalho:

[Emocionado] Nossa! Eu acho que a cidade onde eu nasci é uma marca muito funda que é Jataí, Goiás. Fui criado pelos meus avós maternos porque meus pais se separaram assim que eu fui gerado e acho que a cidade de Jataí é uma marca muito forte para mim porque é o lugar onde eu construí meus primeiros interesses, os primeiros valores, o primeiro interesse pelo teatro. Lá também estão as ruas onde eu aprendi a andar de bicicleta, onde eu dei meu primeiro beijo, onde eu caí e me machuquei. Depois disso tem Goiânia que é uma cidade que eu raramente lembro, mas de algum jeito eu vivi uma experiência muito forte, acho que é uma cicatriz Goiânia. Porque quando adolescente eu machuquei a perna e eu tive que ir para Goiânia, a capital do estado, onde tinha recurso e lá eu fiz uma cirurgia no fêmur, tive que por parafusos e por isso eu fiquei vários dias no hospital e depois dessa cirurgia eu fiquei sem andar, um ano no processo cama, duas muletas, depois uma muleta até voltar a andar. E Goiânia, para mim, de algum modo ficou associado a essa cirurgia, a essa cicatriz. É a primeira vez que eu conto isso porque nunca tinha feito uma associação da cidade de Goiânia com isso [silêncio]. Depois vem Brasília. Eu acho que Brasília é o lugar onde eu me construo como profissional. É a minha relação com o afeto, com o amor, com uma relação amorosa. É onde eu me formo em Artes Cênicas na UNB. É a cidade que me possi-

bilita criar um grupo que é o Teatro do Concreto e é onde eu vou exercitar a minha prática como encenador. O espaço que Brasília tem na minha vida representa o espaço que eu tive para me constituir como pessoa, como profissional, como pesquisador. Então, para mim, Brasília é espaço, é horizonte, é possibilidade [pausa]. Agora vem São Paulo, que representa uma mudança de rumo em minha vida, que é onde eu fui fazer Mestrado, onde eu tive a oportunidade de trabalhar com o Teatro da Vertigem em um processo. Uma cidade que ampliou os meus horizontes como pesquisador, como pensador de teatro e significou viver com outra paisagem, outro ritmo de vida. Me trouxe uma outra maneira de lidar com o espaço urbano porque Brasília você precisa de carro praticamente para tudo. Tudo muito longe. A escala de Brasília é muito grande e a escala humana fica muito pequena em Brasília e São Paulo é o choque com a multidão [suspira].

Ver o entrevistado se desnudar, se revelar a partir de sua relação com os lugares que ele identifica como formadores de sua construção como pessoa se faz importante para o que definimos como *corpo-lugar*: uma cadeia de sensações, histórias, dados e memórias que o indivíduo armazena ao longo da vida a partir dos lugares onde ele vive/viveu. Esses lugares podem ser uma multiplicidade de cidades, estados, países ou localidades, ou mesmo bairros de uma única cidade. Cada lugar tem suas características, peculiaridades, cultura e hábitos, e o que fica no corpo de cada um é o que vai possibilitando a constituição desse *corpo-lugar*, que, no caso do artista, produz repertório, vocabulário e estados de emoção que esse artista pode acionar, quando necessário, em seus processos criativos.

Viver a cidade, cada lugar que a cidade nos oferece, observar o mundo que se encontra à sua volta, circular, se perder e se encontrar. Passear por lugares desconhecidos, conhecer novas ruas, outras praças, novos caminhos. Visitar os espaços de sociabilidade, dialogar com as pessoas que ali vivem. Fazer da cidade sua própria casa. Participar um pouco mais do que envolve o cotidiano deste lugar e assim fazer de cada dia um novo dia, uma nova experiência que ficará marcada em seu corpo, em sua memória:

O contato cotidiano com o outro implica na descoberta de modos de vida, problemas e perspectivas comuns. Por outro lado,

produz junto com a identidade, a consciência da desigualdade e das contradições nas quais se funda a vida humana. [...] O indivíduo toma consciência de seu direito de participação nas decisões como decorrência da vida na cidade. (CARLOS, 2005, p. 87)

A cada nascer do sol a vida na cidade se reinventa. Como um ritual que se repete todos os dias, os habitantes de uma cidade estão sempre, ou quase sempre, preparados para a batalha diária. Assim também é o teatro: um cotidiano de repetições, ensaios, idas e voltas em busca de sensações, de um acerto que nem sempre chega. Mas essa busca tem que existir sempre. E é o que faremos no segundo capítulo: uma busca por *lugares-cênicos* entre pausas e movimentos como forma de refletir o *corpo-lugar* do artista.