Capítulo 3

Intervenções viárias ou a arte de transformar conceito em ação

Marcelo Sousa Brito

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

BRITO, M.S. Intervenções viárias ou a arte de transformar conceito em ação. In: *O teatro que corre nas vias* [online]. Salvador: EDUFBA, 2017, pp. 99-137. ISBN: 978-85-232-2001-3.
<https://doi.org/10.7476/9788523220013.0005>.

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/).

3

Intervenções viárias ou a arte de transformar conceito em ação

*Se o tempo perguntar por mim diga que eu falei
Que não volto mais, diga que perdi o trem,
Procurando alguém há tempos atrás.
Agora no final feliz o tempo não me diz em que cidade foi
Que ficou tua beleza rara
A solidão em minha cara e o tempo a perguntar por nós.
E já não basta derramar lágrimas no chão
Nem tocar teu coração com baladas fingidas
Se o tempo passa é tudo em vão, tudo passará.
Como as torres de carvão na estrada florida
Se o tempo perguntar por ti não vou mais fingir
Nem perder a voz
O futuro aconteceu o desejo é tudo, mas o mundo dói.
A cidade não termina na dobra da esquina que nos viu chorar.
Ficou tua beleza rara a solidão em nossa cara
O tempo ficou mais veloz
A luz quebrou nossa janela a brisa adormeceu com ela.*

O tempo esqueceu de nós. (Balada fingida – Fausto Nilo e Fagner
– CD: Pássaros urbanos).

Entre o ir e vir na cidade, com o passar do tempo, dos dias e a evolução do processo senti necessidade de experimentar esse confronto entre o que somos ou acreditamos ser e o que somos para o outro no momento em que dividimos o mesmo espaço. Para avançar nessa direção mais pessoas foram agregadas. Era necessário reunir mais corpos para enfim representar um coletivo urbano.

Diante da dificuldade de encontrar outros atores disponíveis para participar do processo, decidi abrir a experiência para artistas de outras linguagens

como músicos, fotógrafos, bailarinos que, juntamente com os cinco atores que acompanharam a pesquisa, dariam continuidade ao processo. Artistas em cujas criações a cidade ocupa um lugar importante e que também se posicionam enquanto cidadãos no cotidiano da cidade onde vivem.

E é aí que minhas reflexões distanciadas em Paris se tornam mais uma vez importantes. O pensamento distanciado de Salvador provoca em mim um estranhamento. Paris, apesar da distância geográfica, aproximava-me de Salvador. Eu estava distante fisicamente, mas próximo no entendimento, na reflexão dos acontecimentos vividos em Salvador.

O distanciamento aqui, além de geográfico, é também brechtiano, no sentido de me distanciar de meu objeto de pesquisa adquirindo um olhar crítico sobre ele. O distanciamento aplicado segundo os pensamentos do teatrólogo alemão Bertolt Brecht consiste em:

Tornar estranho e, portanto, criticável o que era muito familiar, com a ajuda de processos artísticos que denunciam a maneira habitual de representar um objeto depois de percebê-lo. Outras formas de distanciamento, menos políticas do que as de Brecht, como a desconstrução ou a disseminação, são o quinhão corrente de espetáculos contemporâneos. (PAVIS, 2010, p. 416)

Para essa pesquisa, faz-se necessário unir o pensamento brechtiano com o pensamento heideggeriano de distanciamento: Aqui, neste momento, para clarear meu raciocínio em relação à reflexão crítica da pesquisa e mais adiante no trabalho com os atores durante o processo de ocupação dos lugares na cidade. Heidegger nos explica que:

Enquanto modo de ser da presença no tocante a seu ser-no-mundo, o distanciamento não é por nós entendido como distância (proximidade) ou mesmo como intervalo. Usamos a expressão distanciamento com significado ativo e transitivo. Indica uma constituição de ser da presença em virtude da qual o distanciar de alguma coisa, no sentido de afastar, é apenas um modo determinado e fático. Distanciar diz fazer desaparecer o distante, isto é, a distância de alguma coisa diz proximidade. Em sua essência, a presença é em distanciando. (HEIDEGGER, 2014, p. 159)

E distanciando do meu cotidiano eu me sinto mais presente nas experiências vividas em Salvador. Então, foi em Paris, observando o cotidiano de meus amigos franceses como uma dramaturgia da vida diária, que eu cheguei à conclusão de que é preciso primeiro saber viver sua própria vida antes de viver a vida do outro ou uma outra vida.

Nesse processo, é importante perceber os fenômenos da vida cotidiana como uma *teatricidade*, ou seja, todas as imagens poéticas, todas as situações inesperadas que nos tiram de nosso percurso previsto, todos os encontros e desencontros, todas as surpresas que o viver a (na) cidade nos oferece. É a partir daí, depois de dar espaço para que a *teatricidade* apareça, quando não se espera nada, quando não se busca nada, não se pensa no espetáculo e na interpretação, é que estímulos para a concepção de uma *intervenção viária* podem surgir.

É preciso se distanciar no tempo e no espaço, viver momentos de suspensão da própria vida para que outra vida, outro cotidiano surja. Para isso é preciso estar disposto a viver a cidade, a perceber o que está em sua volta com outros olhos: os olhos da percepção.

É por isso que a fenomenologia é a única entre todas as filosofias a falar de um *campo* transcendental. Essa palavra significa que a reflexão nunca tem sob seu olhar o mundo inteiro e a pluralidade das mônadas desdobradas e objetivadas, que ela só dispõe de uma visão parcial e de uma potência limitada. É por isso também que a fenomenologia é uma fenomenologia, quer dizer, estuda a *aparição* do ser para a consciência, em lugar de supor a sua possibilidade previamente dada. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 96)

Esse ato de observar e perceber o outro, a vida do outro diante dos meus olhos, remeteu-me aos passeios de ônibus, às janelas dos ônibus abertas para a vida, essa janela como um recorte, uma visão parcial de mundo que me faz aproximar da ideia de paisagem defendida pelo geógrafo francês Paul Claval, que define a paisagem “não como objeto, mas como obra de um sujeito”. (CLAVAL, 2004, p. 46) Em seus estudos, Claval explica que o ato de descrever paisagens urbanas “[...] tais como as descobrimos percorrendo a cidade dá ideia das etapas de sua evolução, mas não explica seu papel, não mostra do que a cidade vive, não permite compreender seus problemas”: são as atividades que necessitam de contato que fazem a cidade viver. (CLAVAL, 2004, p. 34) Então, é a par-

tir desse olhar e dessa relação que eu pretendia viver a cidade com todas suas contradições através de *intervenções viárias*, querendo ir onde houvesse vida.

A vida acontece não como espetáculo, mas como *teatricidade*. E é essa *teatricidade* da vida urbana que me interessa. A vida vivida no espaço urbano está carregada de detalhes e sutilezas. Cada um vive e ocupa a cidade com seu corpo, fazendo desse ato um acontecimento: quando alguém para seu percurso e sua rotina, para observar o fenômeno que o outro é, ali, é o que chamo de *teatricidade*. E é nesse momento que a cidade se torna parte do processo criativo do ator. Acontece quando o ator abre os olhos da percepção para os fenômenos que se passam a cada instante e, dessa percepção, estímulos de criação vão surgindo, aumentando, assim, o repertório criativo do artista, tornando mais sólida a concepção de *corpo-lugar*.

Uma vez ciente de que meu *corpo-lugar* se alimenta e se constrói a cada deslocamento e com esses deslocamentos novas experiências são vividas, busco me abrir para o momento em que a *teatricidade* aconteça: para estar conectado a ela, além de observar e fazer parte dela. Assim, nos meus deslocamentos na cidade de Paris, pude presenciar várias situações de *teatricidades* e aqui relato uma que mexeu muito comigo por acionar em mim fragilidades de um *corpo-lugar* que se encontra fora de seu *habitat*.

Observando os códigos de convivência em sociedade que são instaurados na vida do francês percebo que, mesmo hoje, muitos desses traços se fazem presentes no cotidiano da vida na cidade. O comportamento das pessoas no metrô, a negação do olhar, da conversa casual, de se lançar diante do desconhecido; cada um aqui carrega seu “espaço privado” (o corpo) para o espaço público (a cidade) e essa configuração tem que ser seguida por todos. A frase “não invada meu espaço” é aqui, muitas vezes, levada ao extremo, inclusive no meio familiar ou entre pessoas íntimas. Por exemplo, quando temos que ligar para alguém, mesmo que seja íntimo, é de bom tom começar a conversa com “desculpa por te incomodar”.

A percepção dessas sutilezas tem me interessado muito e observar isso em Sennett – em seu livro *O declínio do homem público* – me anima principalmente porque uma das minhas intenções e descobertas aqui é que a sociologia ou o interacionismo simbólico como formulados por Erving Goffman (na obra *La mise en scène de la vie quotidienne*, 1973) utilizam referências do teatro

para definir o indivíduo na vida coletiva. Na obra de Sennett, identifiquei em duas páginas três termos oriundos do teatro como nos trechos: “do homem público como ator” (SENNETT, 1998, p. 180), “dramaturgia” e “entra em cena” (p. 181); mais adiante, o teatro vai ficando cada vez mais presente como “a cidade enquanto uma febril comédia – todavia, apenas poucas pessoas desempenham um papel ativo no espetáculo” (SENNETT, 1998, p. 188), “encenaram” (p. 368), “demonstrações dramáticas” (p. 376), até eu virar a última página e me deparar com o título do capítulo seguinte intitulado: “O ator privado de sua arte”. (SENNETT, 1998, p. 381)

Já em Goffman, o uso do vocabulário teatral é levado às últimas consequências, chegando o autor a substituir “indivíduo” por “ator”. A vida cotidiana definida por Goffman tem diretor, encenador, dramaturgo, personagem e público. É preciso a todo tempo nos concentrar ao ler a obra *La mise en scène de la vie quotidienne* (GOFFMAN, 1973), para não pensarmos que se trata de uma obra teatral e sim de um texto do campo da sociologia, como podemos perceber no trecho abaixo:

Quando um ator interpreta um personagem, ele solicita implicitamente a seus parceiros de levar a sério a impressão que ele produz. Ele os solicita de acreditar que o personagem que eles veem possui realmente os atributos que ele dá aparência de possuir; [...] Nesta mesma perspectiva, a gente admite geralmente que o ator dá sua representação e organiza seu espetáculo ‘à intenção das outras’ pessoas. (GOFFMAN, tradução nossa, p.25)

Penso que é preciso ter cuidado com o uso de termos do teatro fora do campo teatral, apesar de ser recorrente nas ciências sociais substituir “indivíduo” e “sujeito” por “ator” no sentido de atores sociais, como comprovado em um estudo minucioso do professor Pedro Vasconcelos no âmbito da geografia e da sociologia. Vasconcelos propõe a utilização do termo “agentes sociais” e apresenta uma série de possibilidades de ampliação do uso desse termo na geografia urbana. Para o autor, uma das maneiras de fazer avançar os estudos nesse campo “é tentar examinar as diversas possibilidades das ações dos agentes sociais no espaço urbano, tendo em vista as diferentes estratégias e práticas espaciais seguindo interesses convergentes ou contraditórios”. (VASCONCELOS, 2011, p. 91) Seguindo esse raciocínio, várias categorias de agentes seriam em-

pregadas nas pesquisas como: agentes culturais, sociais, econômicos, políticos, religiosos, ativos, passivos, entre outras. Essa variedade de agentes sociais deveria, segundo Vasconcelos, substituir o emprego do termo “ator” em pesquisas fora do campo teatral ou das artes.

Nesse caminho, tanto Sennett quanto Goffman cometem equívocos ou empregam colocações destorcidas, por exemplo, quando se fala em “teatralização” o correto seria usar o termo “teatralidade”. O professor baiano Armindo Bião, um dos fundadores da Etnocenologia,¹ deixou um vasto estudo nesse campo. Para ele a teatralidade designa

a ação e espaço organizados para o olhar que compreendo como uma categoria reconhecível em todas as interações humanas. De fato, toda interação humana ocorre porque seus participantes organizam suas ações e se situam no espaço em função do olhar do outro. Assim, penso em todas as interações, as mais banais e cotidianas, nas quais, podemos compreender, todas as pessoas envolvidas agem, simultaneamente, como atores e espectadores da interação (aqui utilizo esses vocábulos do mundo do teatro certamente – e apenas – como metáfora). (BIÃO, 2009, p. 34-35)

O pesquisador André Carreira define em suas práticas a “teatralidade urbana” como uma noção operacional que é constituída “pelo repertório de usos dos cidadãos e pelas normas institucionais”, e “modula os formatos espetaculares do teatro que ocupa o espaço público”. (CARREIRA, 2011, p. 7) Já “teatralização”, muitas vezes usada de forma pejorativa, é derivada da palavra “teatralidade”, mas está ligada diretamente ao ato de teatralizar uma situação através de ensaios para ser mostrada a um público.

Seguindo esse caminho, venho desenvolvendo a noção de *teatricidade* como forma de ampliação do termo teatralidade. O que difere um termo do outro é que na *teatricidade* nem a ação e nem o espaço são organizados para o olhar: eles são, antes, vividos através da interação corpo e cidade para que os fenômenos aconteçam naturalmente, possibilitando que essa interação entre os indivíduos e os lugares onde vivem abra espaço para que a *teatricidade*

1 “Amplia o estudo do teatro ocidental com relação às práticas espetaculares do mundo inteiro, particularmente aquelas que procedem do rito, do cerimonial, de *cultural performances*, evitando projetar nelas uma visão eurocêntrica”. (PAVIS, 2010, p. 417)

aconteça como fenômeno da vida diária e não como efeito ou expressão de uma “teatralidade”. É a percepção do artista enquanto cidadão que vive e se relaciona com a cidade que possibilitará o acontecimento de *teatricidades*. Então, nesse contexto, não concordo quando Goffman associa “atuar” e “fingir” ou usa “encenar” e “encenação” para definir os fenômenos do cotidiano. (GOFFMAN, 1973, p. 55) Se utilizarmos os recursos da encenação, da atuação e da organização para o olhar já não se trata mais de uma *teatricidade* e sim de uma encenação ou de uma teatralização.

A TEATRICIDADE NOSSA DE CADA DIA

Quando “algo” acontece no nosso cotidiano e nos coloca na posição de observador ou de observado e se esse “algo” (fenômeno) é tão intenso que faz com que outra(s) pessoa(s) se conecte(m) a essa ação, aí acontece uma *teatricidade* da vida e do cotidiano. Para isso, não precisamos de diretor nem de atuação (fingimento), mas sim de atuação no sentido literal da palavra: agir - viver - se colocar - tomar posição. E nesse caso também não é a emoção que está em jogo, mas sim “estados de emoção”, que defino e experimento aqui como as reações do corpo a partir de estímulos, representados por situações do cotidiano que nos mobilizam. A *teatricidade* expressa a essência do *corpo-lugar* e do *lugar-cênico*. É quando a *teatricidade* acontece que os fenômenos da vida cotidiana se revelam para o ator como presentificação daquele corpo no lugar. Essência que, segundo Eric Dardel, é atualizada, repetida e manifestada pelos diversos seres como realidade típica e exemplar. Pensando-se assim:

A Terra não é somente origem, ela é presença. A realidade humana se atualiza como possibilidade, convocando o ser pelo conjunto das presenças que o cercam. A Terra se manifesta como atualização que não cessa de se renovar em virtude da função eternizante do mundo. O mito não é de forma alguma a narrativa de um acontecimento ocorrido em uma data precisa e única. Ele é absoluto, isento do tempo como data ou momento. Essencial, ele engloba todos os existentes. (DARDEL, 2011, p. 51)

E foi pensando na *teatricidade* como essência que me revela enquanto “ser-no-mundo”, atuando em relação com os outros “seres-no-mundo”, que

eu continuei os meus passos. É essa essência que vai revelar e colocar em movimento os conceitos aqui apresentados bem como a *metodologia experimental* através da realização de *intervenções viárias*.

Assim, eu vivia meu cotidiano na França tentando colher experiências que me dessem suporte para “me” entender nesse mundo tão diferente do meu: deslocado e distanciado de meu “mundo” essas experiências poderiam me fazer mais seguro de quem sou e do que eu quero de mim mesmo em relação à vida.

Vamos ao exemplo mencionado anteriormente: um dia, voltando do almoço no meu bairro, vi uma mulher cair como se estivesse desmaiando. Fiquei tenso porque minha reação é sempre prestar socorro, mas na França é preciso ser cauteloso, atentar para os códigos de individualidade e espaço do outro. Respirei e de longe perguntei se ela precisava de ajuda, ela respondeu que sim. Ainda de longe perguntei se eu poderia ligar para alguém, por exemplo, ou ficar ali com ela esperando. Nesse momento, algumas mulheres se aproximaram e seriamente me pediram para ligar para o corpo de bombeiros e não me meter, não ajudar. Fiquei perplexo, e a mulher no chão, ao ouvir isso, agradeceu a minha ajuda, mas disse que ela não precisava de bombeiros e sim de beber algo, uma água, um suco. Então eu disse que a ajudaria, que iria comprar. Isso fez com que as mulheres fossem mais enérgicas comigo dizendo que eu estava errado, que nesse caso é aconselhado ligar para o corpo de bombeiros. Respirei, refleti bem, controlei minhas emoções – eu tremia entre medo e revolta – e deixei que o estado de certeza e confronto tomassem conta de mim: decidido, disse em bom tom a todas as mulheres que ali estavam que eu não ia incomodar os bombeiros só porque alguém se sentiu mal e precisava de água, de companhia, que elas poderiam seguir o caminho delas, que elas não precisavam se envolver com aquela “cena” e que eu me responsabilizaria por meus atos. E elas partiram inconformadas. No teatro, a cena acabaria nesse momento, mas na vida não. Eu ainda tive que acompanhar a mulher até o supermercado para comprar um suco e depois deixá-la num banco de praça enquanto ela se reestabelecia. Mas, durante toda a ação, pessoas de perto ou distantes olhavam e com certeza formulavam suas leituras, posições e questionamentos (dramaturgia) em relação ao que presenciavam.

Ali, teoricamente não tínhamos nem atores, nem diretores, muito menos dramaturgos ou público. Era a *teatricidade* que acontecia e, diante de tal inten-

sidade, é que o fenômeno mobilizou olhar, atuação e leitura de todos que compartilharam daquele momento. A *teatricidade* explicita o uso, tira o uso do banal, como se lançasse uma luz sobre ele. A cena em si, da mulher caída no chão, as pessoas vendo e comentando separadamente, configurava-se como uma teatralidade. O momento em que eu me senti afetado ao ponto de me aproximar e compartilhar meu tempo com aquela mulher, dividir o espaço e a situação com ela, gerando nas pessoas outra atitude – de se aproximarem e questionarem a minha atuação oferecendo socorro – é um exemplo emblemático do que chamo de *teatricidade*. Quebrar a barreira do espaço privado no espaço público torna uma simples ação de prestar socorro algo muito complexo, que precisa ser refletido em questões de segundos. Um ato como esse pode mudar todo o seu dia. É claro que aqui estou falando não como ator, mas como indivíduo. Porém, esse ato me trouxe material, sensações e estados emocionais diversos. Acionou em mim o desejo de fazer daquele lugar um lugar para me posicionar em relação ao que me incomodava naquela sociedade: o fato das pessoas não se relacionarem entre elas, o fato da individualidade ser algo tão preservado, mesmo diante de uma necessidade de se quebrar essa individualidade. E aquela situação me deu estímulo para, com o consentimento da mulher caída no chão, me aproximar, segurar seu braço e socorrê-la, mesmo contrariando a opinião dos outros transeuntes, que insistiam para que eu chamasse o corpo de bombeiros. Então, enquanto cidadão, perceber a *teatricidade* no cotidiano me oferece estímulo para atuar enquanto cidadão e enquanto artista, alimenta-me com imagens, situações, ações, discursos e temas para minhas criações artísticas. É nesse momento que a *teatricidade* se revela enquanto essência do *corpo-lugar* e do *lugar-cênico*.

Esse exemplo me remeteu à cena que o ator André Nunes e eu presenciamos durante a realização dos itinerários pela cidade de Salvador, relatados no capítulo anterior. Durante uma de nossas paradas, deparamos-nos com uma senhora que, aparentemente, dormia no chão junto a um movimentado ponto de ônibus (ver Figura 8). Mas, nesse caso, nossa ação foi de ficar parados, sentados no banco observando a cena: a mulher jogada no chão, as pessoas que esperavam o ônibus, o movimento de ir e vir das pessoas que se desviavam daquele corpo sempre que necessário. Hoje, aqui, escrevendo este livro, distanciado daquele dia, penso que ali também acontecia/aconteceu uma *teatrici-*

dade: a diferença é que nós agimos ou nos relacionamos com aquele acontecimento através da pausa e não do movimento, através da reflexão e não da ação. E aí se explicita a dialética de que é preciso pausa e movimento, reflexão e ação caminhando juntos para que a *teatricidade* se revele.

Visivelmente nós não agimos porque nossos corpos estavam parados, mas havia movimento em nosso pensamento, analisando a situação em todas as suas direções e possibilidades. Não socorremos a senhora porque aqui, no Brasil, é comum ver pessoas que dormem no espaço público, aquela imagem, por mais chocante que possa parecer, faz parte de nossa paisagem urbana, tornando a situação complicada para quem decidir romper a barreira da individualidade e se dirigir até a mulher e oferecer ajuda. Mas, entendendo que ali, naquele instante, não somente André e eu fizemos essa digressão. É possível que outras pessoas ao cruzarem com aquele corpo, ou ao verem aquela imagem, refletiram sobre a história daquela mulher, o estado daquele corpo: se estava dormindo, doente ou esperando ajuda.

Mesmo parados a observar, André e eu dividíamos o mesmo estado de atenção: o que aquela imagem nos causava, quais sensações se instalavam em nossos corpos? E ficamos ali deixando que aquela imagem se diluísse na paisagem; e, identificar em nós uma impotência diante de alguns fenômenos da vida, nos fez retornar para casa silenciosos, imóveis, mas com os corpos plenos de estados como inquietação, angústia e curiosidade. Ou seja, para agir, atuar, tomar posição é preciso que dispositivos acionem em nós esse desejo, essa vontade e, às vezes, uma *teatricidade* acontece apenas para nos fazer refletir sobre nossas ações cotidianas e como nos relacionamos e interagimos com elas. Esse ato também é uma construção de quem vive a vida da cidade, de quem se expõe a ela, fazendo com que um dia seja diferente do outro, que um fenômeno solicite de você esta ou aquela atitude. Esse exemplo é um indício de como a *teatricidade* e a relação com a cidade e seu cotidiano poderiam/podem servir como elementos criativos, como dispositivo para um processo de ocupação de lugares na cidade que chamo de *intervenção viária*.

Relacionar esses dois casos também me faz retornar à citação de Paul Ardenne (2002), utilizada para fazer refletir a nossa reação diante da cena da senhora caída no chão, e que aqui, nesse segundo caso, se faz também pertinente quando nos disponibilizamos a viver experiências que provoquem a ordem

das coisas, que nós tanto resistimos em não perturbar: e perturbar aqui significa ir ao ou de encontro, perceber as *teatricidades* que acontecem diante de nossos olhos.

É importante precisar que a concepção de *intervenção viária* não está relacionada aqui ao teatro do invisível ou ao teatro do oprimido propostos por Augusto Boal. O teatro do invisível acontece em um lugar de grande movimentação de pessoas, essas pessoas devem ser envolvidas na ação e os efeitos desse acontecimento muitas vezes permanecem reverberando mesmo depois da ação ter fim. Já o teatro do oprimido, seguindo as palavras do próprio Boal, é a própria ação, assim:

O espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense em seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume um papel protagonista, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia, preparando-se para a ação real. Por isso, eu creio que o teatro não é revolucionário em si mesmo, mas certamente pode ser um excelente 'ensaio' da revolução. O espectador liberado, um homem íntegro, se lança a uma ação! Não importa que seja fictícia: *importa que é uma ação*. (BOAL, 1975, p. 126-127)

Tanto no teatro do invisível como no teatro do oprimido, uma situação é ensaiada por atores profissionais ou amadores e levada a público. No teatro do oprimido, o público é consciente de que se trata de uma encenação, mas é solicitado a se colocar no lugar seja do opressor ou do oprimido, contribuindo, assim, com o desenrolar da ação. No teatro do invisível, o público participa sem saber que se trata de algo preparado e ensaiado: ocultar que se trata de uma encenação aberta à participação do público se dá justamente para que essa participação aconteça de forma espontânea.

Mas nos debrucemos mais agora sobre a categoria *intervenção viária*. Reinaldo Germano dos Santos Júnior, em sua dissertação de mestrado intitulada "O poder público planejando intervenções viárias: uma abordagem configuracional no Distrito Federal e entorno", defendida em 2014 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), faz um estudo sobre os impactos das intervenções viárias na configuração espacial de uma cidade. Para Santos Júnior, o

sistema viário é “fator fundamental na estruturação espacial urbana na medida em que interfere na maior ou menor facilidade de acessar determinados espaços, privilegiando certos locais em relação ao movimento”. (SANTOS JÚNIOR, 2014, p. 14) Essas intervenções são planejadas e promovidas pelo poder público, a fim de possibilitar movimento e fluidez ao sistema viário, interferindo também na estrutura espacial das cidades.

Ainda na busca por definições de intervenção viária como procedimento urbanístico encontrei duas matérias de jornal, uma na Bahia e outra em São Paulo, nas quais fica clara a importância relatada por Santos Júnior de tal intervenção. No site de notícias *Rede Brasil Atual*, o procedimento é descrito da seguinte forma:

A Companhia de Engenharia de Tráfego (CET) de São Paulo inicia na próxima segunda-feira (17) um programa de intervenções viárias em sete bairros da capital, buscando melhorar a mobilidade e a segurança nesse locais. São ações como pinturas de faixas de pedestres, manutenção de semáforos e lombadas, revitalização da sinalização, tapa-buraco e manutenção de pontos de luz, além de atividades de educação no trânsito nas escolas e nas unidades básicas de saúde. A perspectiva é de que o programa chegue a pelo menos 70 bairros nos próximos 10 meses.²

Através dessas ações, a Prefeitura de São Paulo pretende melhorar as condições de mobilidade, segurança e acesso em algumas localidades. Como uma medida emergencial, as intervenções viárias são programadas para localidades onde a necessidade de melhoria no tráfego e no deslocamento e fluxo de pessoas é urgente. Na maioria dos casos, é na avaliação do planejamento da cidade que essa necessidade é detectada. A opinião pública também é levada em consideração através de sugestões, reclamações e protestos: é o que acontece, por exemplo, na avenida Bonocô, na capital baiana. Uma grande avenida que liga a cidade a vários bairros e que vem passando por inúmeras intervenções ao longo dos anos, a fim de “melhorar o dia a dia dos baianos”, como podemos identificar no trecho a seguir:

2 Disponível em: <<http://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2014/02/prefeitura-de-sao-paulo-lanca-programa-de-intervencoes-viarias-para-70-bairros-5056.html>>. Acesso em: 23 out. 2015.

Para dar maior fluidez e evitar o congestionamento nas ruas da capital baiana, uma série de intervenções viárias está sendo realizada pela prefeitura nos principais gargalos da cidade. Além da região do Iguatemi, os estudos realizados pela Superintendência de Trânsito e Transporte (Transalvador) contemplam as avenidas Bonocô, Vasco da Gama e Paralela e o bairro de Pirajá. As intervenções vão desde a recuperação de ruas e avenidas, alteração de sentidos viários, construção de baias para ônibus, ampliação de faixas até a aplicação das sinalizações horizontal e vertical.³

Mais complexas são as intervenções urbanísticas: ligadas às operações de requalificação/renovação urbana nas grandes cidades, essas práticas são alvos de intensos protestos desde 1960. A população se via e ainda se vê excluída das discussões para elaboração do planejamento urbano, o que gerava e gera revolta e manifestações dos movimentos/ativismos sociais. O percebido e o vivido pela população, em muitos casos, são totalmente ignorados pelos planejadores do espaço urbano.

Para o arquiteto e especialista em planejamento urbano Vicente del Rio isso acontece porque

Nas cidades brasileiras, particularmente no Rio e nas grandes metrópoles, o espaço público é tratado como terra de ninguém: os moradores não o reconhecem como de 'sua propriedade' e o maltratam, a Prefeitura não o compreende como prioritário e não lhe dá a mínima atenção. Carros estacionados nas calçadas; trailers e quiosques alocados sem o menor critério ou cuidados ergonômicos; publicidade, telefones públicos e barreiras físicas alocados ao bel prazer das concessionárias. É preciso maior atenção onde, afinal, os contatos sociais acontecem: valorização, manutenção, mobiliário integrado e bem projetado, planejamento de atividades temporárias, etc. (DEL RIO, 1990, p. 120)

Tanto para as intervenções viárias quanto para as intervenções urbanísticas, a opinião da população, ou seja, de quem vive a cidade, deveria ser levada em consideração, o que evitaria o desgaste das relações entre a sociedade civil e o poder público, além dos gastos desnecessários com procedimentos e

3 Disponível em: <<http://www.correio24horas.com.br/detalhe/noticia/prefeitura-promove-serie-de-intervencoes-viarias-para-melhorar-fluxo-em-salvador/?cHash=0659eb142da221c647640fcaecc6dda>>. Acesso em: 23 out. 2015.

técnicas que não serão assimilados pela população. O indivíduo não planeja a cidade, mas produz lugares através da vivência da cidade. O repertório de uso poderia ser levado em consideração como material utópico para construção das cidades e, mais uma vez, a cidade aqui não é vista como abstração, mas como mediação entre o singular e o universal. O lugar (urbano, da/na cidade) é particular e a cidade é constituída de vários lugares, ambos (lugar e cidade) mediam o singular (o uso) e o universal (o mundo). A cidade está presente nos lugares (e no mundo), por isso não a consideramos como uma abstração. E nesse repertório de usos incluímos as práticas artísticas, especialmente esse teatro que se realiza através da vivência do espaço urbano por artistas-cidadãos, que também são agentes de construção da cidade ao dialogarem com ela.

No campo da arte, o termo “intervenções urbanas” foi apropriado por grupos específicos de artistas para definir uma prática artística realizada no espaço urbano. A maioria desses artistas veio do campo das artes plásticas com o intuito de estabelecer rupturas, particularizar lugares e recriar paisagens, realizando desde pequenas intervenções, como fixação de adesivos no espaço público, até grandes instalações artísticas. Para os artistas Renata Marques e Wellington Cançado:

Houve um tempo em que o termo *intervenção* era privilégio legítimo de militares, estrategistas ou planejadores e o *urbano* adjetivava o futuro ainda longínquo para a maioria da população mundial. Se a intervenção urbana foi, no século XX, predominantemente heterônoma, uma ordem vinda de cima, a partir da segunda metade deste mesmo século, os artistas começaram a interceptar tal heteronomia e a apropriar-se da possibilidade de intervir no mundo real e na cultura, irreversivelmente urbanos. Neste curto intervalo histórico, diversas iniciativas artísticas realizadas fora dos museus e galerias, dos palcos e dos pedestais buscaram novas relações socioespaciais e consolidaram a idéia de intervenção urbana em dois rumos: como estratégia de transformação física (monumentos também heterônomos) ou como tática de uso da cidade e da cultura (interferências efêmeras, imagéticas, móveis, colaborativas). Atuando através de forças imprevistas, de conflitos de tradução e da expansão das noções e hierarquias tradicionais do espaço, tais práticas (a deriva, o minimalismo, a *land art*, o *building cut*, o *happening*, o *site-specific*,

etc.) desmontaram de uma vez por todas a ideia clássica de arte baseada no consenso e possibilitaram a emergência complexa e indelével da noção de público. Uma breve e provisória taxonomia do espaço público no contexto da arte atual delinea, em maior ou menor grau, o desejo – poético, político, coreográfico – de propor contribuições para futuros renovados que permitam que o senso de coletividade e a prática espacial crítica exerçam-se na cidade. (MARQUES; CANÇADO)⁴

Inspirado nessas práticas e procedimentos urbanos é que me veio o interesse em desenvolver, como práxis dessa pesquisa, a categoria *intervenção viária*: talvez pelo desejo de pensar uma prática urbana para atores, como possibilidade de experimentar uma metodologia que, a partir da ocupação e da transformação de lugares em *lugares-cênicos*, contemplasse também o trabalho do ator no processo de criação de personagens. A categoria *intervenção viária*, nos moldes como aqui empregada, tira o ator do conforto das salas de ensaio e o coloca em contato e confronto com a própria cidade e a vida cotidiana. É a *intervenção viária* enquanto categoria da práxis que vai colocar os conceitos em movimento.

Desse modo, faz-se dialogar também a posição criadora e a participação cidadã do ator. Então, para se configurar uma *intervenção viária* é preciso fazer dialogar a prática teatral e o planejamento urbano, ou seja, priorizar, como locais de realização de uma *intervenção viária*, os lugares onde o uso, o fluxo e o acesso estejam comprometidos. Nesse caso, os artistas estariam ocupando o lugar de máquinas, tratores e escavadeiras e, ao invés de abrir buracos, calçar ruas e rasgar novas vias, os *corpos-lugares* dos atores, através da *intervenção viária*, criariam imagens poéticas desse/nesse lugar como forma de favorecer o acesso, o fluxo e a relação entre as pessoas que ali vivem/passam. A *intervenção viária* não propõe uma ruptura nos fluxos urbanos, mas sim pausas no movimento da cidade; e essas pausas, para quem transita na cidade, se tornam momentos poéticos, lúdicos, mas também reflexivos e críticos da própria cidade. Assim, nesse contexto de caos diário, de congestionamentos e de dificuldades de acesso nas grandes vias da cidade, se deparar com uma *intervenção viária*, nos moldes

4 Disponível em: <www.intervencaourbana.org>.

como defendo aqui, provoca naquele que vive e transita pela cidade uma pausa poética no espaço urbano, além de chamar sua atenção para lugares até então invisíveis pela falta de uso, seja esse transeunte um pedestre ou alguém no carro ou no ônibus. É por colocar em xeque a falta de urbanidade que a intervenção acontece nas vias, nas partes da cidade violentadas por intervenções urbanísticas “rodoviaristas”, e não nas ruas. A premissa é a de que sem *intervenção viária* o *corpo-lugar* e o *lugar-cênico* não acontecem em sua plenitude. É claro que a metodologia apresentada aqui pode ser praticada ou experimentada também em outros lugares, como na cobertura de um prédio, em um hospital ou em um parque, por exemplo, mas aí já não se trata, a nosso ver, de uma *intervenção viária* e sim de um teatro feito em espaços alternativos ou não convencionais: Prática realizada, por exemplo, pelo grupo “Teatro da Vertigem”.

CHEGAR ÀS VIAS DE FATO!

Stanislavsky (1972; 1984) com seu método já estimulava o ator a observar a vida não como forma de reprodução, mas como vivência, de se colocar no lugar do outro através da imaginação e da experiência vivida por cada um, e é nesse princípio que se fundamenta o processo de atuação para uma *intervenção viária*. Seguindo os princípios do teatro proposto por Stanislavsky:

Todo ser humano vive uma vida de fatos cotidianos, mas pode também viver a vida de sua imaginação. A natureza do ator é de tal ordem que, frequentemente, essa vida da imaginação é muito mais agradável e interessante que a outra. A imaginação de um ator pode atrair para si a vida de outra pessoa, adaptá-la, descobrir qualidades e traços mútuos e excitantes. (STANISLAVSKY, 1972, p. 19)

Nessa direção, além de me apoiar na fenomenologia e nos princípios criados pelo russo Constantin Stanislavsky, de estimular a imaginação do ator em relação à vida cotidiana, é que faço uso também de análises advindas do campo do interacionismo simbólico, principalmente dos estudos de Erving Goffman (1973) e David Le Breton (2008), que, através da sociologia, tratam o indivíduo como ator do cotidiano e a vida em comum como uma dramaturgia social. Mas, é importante precisar que aqui, neste caso, não me interessa uma abordagem

sociológica, mas sim observar como a sociologia se apropria dos vocábulos específicos do teatro para definir a sociedade atual em suas práticas de pesquisa.

Associar o teatro com a cidade não só como atividade artística, mas também como forma de pensar como nós artistas e cidadãos nos relacionamos com a cidade é o que me faz aproximar tanto da filosofia como da sociologia, da geografia, da arquitetura e do urbanismo.

Como os profissionais e teóricos do teatro que se servem de termos da arquitetura e do urbanismo em seus trabalhos, como “território”, “paisagem” e “fronteira”, entre outros, os sociólogos também se utilizam de termos do teatro para embasarem suas pesquisas como “ator”, “dramaturgia”, “espetáculo” etc. Como o foco aqui é o teatro realizado na cidade através da relação entre atores e as pessoas que vivem (n)essa cidade é que me veio a intenção de fazer dialogar esses campos do conhecimento como base de construção da definição de *intervenção viária*.

A arte no contexto real é definida como uma arte da ação, da presença e da afirmação imediatas, que se casam a uma realidade concreta, que o artista ‘alimenta’ à sua medida e à sua vontade. Entre todos os espaços da realidade aos quais ele tem o desejo de se ‘alimentar’, a cidade é um desses que ele gosta particularmente. [...] A cidade nascida da revolução industrial tem um forte poder de atração estética. [...] Ela é também o espaço público por excelência, lugar da troca, do encontro: da arte com um público, em contato direto; do artista com o outro, nos termos de uma proximidade que pode tomar diversas formas, afetivas ou polêmicas. (ARDENNE, 2002, tradução nossa, p. 87)

E, seguindo o pensamento de Ardenne e para ilustrar essas afirmações, é preciso analisar aqui a primeira *intervenção viária* realizada. Grande parte da sistematização da *metodologia experimental* – experimental porque ela acontece a partir de reflexões através da própria práxis e vem sendo construída à medida que as práticas acontecem – para uma *intervenção viária* surgiu durante a realização desta primeira intervenção, em conversa com os atores.

Antes de partir rumo a Paris para o doutorado sanduíche se fazia necessário realizar uma prática coletiva que me fornecesse material de análise durante minha temporada na França. Nesse sentido, comecei a pensar que prática seria

essa. O importante era reunir um bom número de participantes em um lugar que transitasse entre o visível e o invisível. O visível, porque ele está lá à disposição de todos, mas também invisível porque apesar de existir concretamente a população não vive esse espaço.

Na etapa das narrativas cartográficas, enquanto cruzávamos a cidade de ônibus, mas também nos passeios pelos bairros visitados, encontramos vários lugares que, aos nossos olhos, encaixavam-se no que definimos como *lugar-cênico*. Lugares que muitas vezes passam despercebidos aos olhares menos atentos e lugares que, apesar de serem percebidos, não são ocupados e vividos em toda sua potencialidade. São praças, jardins, becos, parques, escadarias, viadutos; espaços de uso coletivo, disponíveis na cidade e que necessitam de nossa presença para se realizarem em sua totalidade. E para que um lugar se realize enquanto *lugar-cênico* é preciso que artistas enquanto *corpos-lugares* ocupem esses espaços e se relacionem com eles.

Partimos do pressuposto que dessa interação imagens poéticas vão surgir, levando o artista a criar, ali, uma *intervenção viária*. Desse modo, fizemos evoluir o esquema desse processo criativo:

- Corpo + lugares = corpo-lugar
- Corpo-lugar + viver a cidade + percepção = teatricidade
- Lugar + presença de corpo-lugar = lugar-cênico
- Corpo-lugar + lugar-cênico = intervenção viária

Levando em consideração essas indicações contidas no esquema comecei a analisar todos os itinerários percorridos pelos atores, os lugares que passamos e identificamos como *lugares-cênicos* em potencial. Percebi, então, a existência recorrente de um canal em todos os itinerários; como forma de otimizar o tempo e também por estar presente em todos os percursos que traçamos, pensei que o lugar ideal para uma primeira *intervenção viária* deveria ser um espaço aberto às margens de algum canal da cidade.

Em Salvador vários canais cortam a cidade: canais que antes eram rios e hoje se transformaram em esgoto a céu aberto, perdendo com isso sua qualidade de uso e apropriação. Minha tarefa era escolher entre esses canais qual seria

o mais apropriado para, enquanto *lugar-cênico*, ser a base para a criação e realização da *intervenção viária*, batizada de “Aqui podia ser um rio”. É importante lembrar que nem todo *lugar-cênico* é propício para uma *intervenção viária*.

Antes de escolher o local dividi a ideia com os atores e, diante da indisponibilidade de tempo da maioria, passei uma tarde com o ator Alex Muniz visitando três canais selecionados por mim. Canais estes que cortam as avenidas Lucaia, Vasco da Gama e Antônio Carlos Magalhães.

Em cada canal era necessário pensar em questões práticas e estéticas. Para isso ficávamos um tempo considerável em cada lugar. O primeiro passo era apenas observar e perceber como nos sentíamos ali, Alex e eu. Quais sensações, quais estados de emoção aquele lugar nos despertava. Repetimos esse processo nos três lugares. Depois dessas observações mais ligadas ao fenômeno do encontro entre nós e o lugar, foram levadas em consideração algumas questões práticas como o acesso, por exemplo. O canal localizado na Avenida Antônio Carlos Magalhães na altura do bairro do Itaigara tinha um acesso complicado. O ponto de ônibus era distante, precisávamos atravessar uma grande avenida e em um exercício de medir a distância entre o ponto de ônibus e o canal constatamos que o canal propriamente dito, quando observado de longe, na perspectiva de quem cruza a avenida, é imperceptível. O nível da avenida é mais alto do que o nível do canal, que fica escondido pelas árvores. Já o canal da Avenida Vasco da Gama, nas imediações do bairro do Rio Vermelho, é de fácil acesso, é também bem visível para quem cruza a avenida, mas a quantidade de dejetos que são jogados ali é tamanha que fica impossível permanecer mais de cinco minutos nas margens do canal. Como a proposta não era uma prova de resistência, excluímos esse lugar.

Já o canal Lucaia, também nas imediações do bairro do Rio Vermelho, tinha um formato de ilha e ficava no meio da Avenida Lucaia e de outras pequenas ruas que direcionam o tráfego para as grandes avenidas como a Lucaia, a Vasco da Gama e a Garibaldi, o que fazia com que o entorno do canal fosse bem movimentado. As pessoas que cruzavam o entorno do canal, seja de carro ou de ônibus, tinham uma boa visão de toda a área, inclusive do líquido escuro e fétido que ainda corria por ali. Mas, talvez por conta da brisa apazível do local, o cheiro do esgoto era suportável e não incomodava tanto quanto o canal da Vasco da Gama. Então decidimos ficar um pouco mais por ali experimentando outros pontos de visão. O lugar parecia perfeito. Era possível encontrar lugar para estacionar, tínhamos

logo ao lado um movimentado ponto de ônibus, um quiosque que poderia servir de base, onde compraríamos água e bebidas, mas que também serviria de ponto de apoio e ponto de referência para localização e situar os participantes.

Estar ilhados e observados por todos que cruzavam aquela região nos trazia o desejo de ficar mais e descobrir lugares de pausa, com sombras das árvores, lugares às margens do canal onde pudéssemos abrir cadeiras de praia ou simplesmente um lugar agradável e fresco para organizarmos tudo: lugar para as bebidas, para as comidas, onde estenderíamos as cangas e toalhas. Tudo era possível naquele lugar: podíamos criar ali um lugar propício para ser ocupado e vivido por um grupo de pessoas interessadas em ter um dia de lazer. Havia também pontos de sombra, além de possibilitar a visibilidade de tudo o que acontecia à sua volta e ser grande o movimento de transeuntes e de veículos durante todo o dia. Enfim, depois de discutirmos as vantagens e desvantagens de cada lugar, decidimos apostar no canal que corta a Avenida Lucaia, no bairro do Rio Vermelho.

Quanto aos atores, pedi que todos se organizassem como se fossem passar um dia na praia: escolher o traje de banho, os acessórios necessários, como chapéu, cadeiras de praia, protetor solar, toalhas, cangas, instrumentos musicais, no caso de algum músico comparecer, enquanto eu me ocupava da produção, encarregando-me de convocar outros participantes, contratar o fornecedor do almoço, comprar bebidas, frutas e aperitivos. Era tarefa de todos pensar e reunir o maior número de itens dentro da temática praia, piquenique, cachoeira, rio, que, por ventura, pudessem ser úteis durante a ação.

O importante era passarmos o dia juntos, deixar o tempo passar sem pressa através de nossa vivência naquele lugar. Toda essa articulação foi feita por internet ou telefone. E no dia marcado estávamos lá às dez da manhã, primeiramente sentindo o lugar e juntos decidindo como nos colocar ali, qual seria a configuração que nossos corpos criariam. Nesse momento nossa presença já atraía a curiosidade dos transeuntes e dos ambulantes que, assim como nós, começavam a ocupar seus espaços na cidade.

Para essa fase da *metodologia experimental* convidei, além dos cinco atores que já fazem parte do processo, outros artistas. Nesse primeiro momento estavam presentes os atores Ia Santanche, Mirella Matos Sales, Danilo Lima, Daniela Lisboa, Alex Muniz, Márcia Andrade e a cantora Tali Avelino. Cada um, no seu tempo, aproveitava o momento de reconhecimento do lugar para rea-

lizar algum tipo de alongamento. Entre um deslocamento e outro, olhares se cruzavam, não só entre esse elenco, mas também com quem por ali passava. Enquanto isso, aproveitávamos para dar forma ao nosso *lugar-cênico*.

Embaixo de uma árvore central instalamos nosso material: cangas estendidas, cadeiras abertas, fruteiras, *cooler* com bebidas geladas, cestos com protetor solar, repelentes e um aparelho de som. Passada a fase de reconhecimento do lugar, nos reunimos no local que chamamos de “base”, onde realizávamos nossas conversas. Ali, despretensiosamente, cada um se acomodou como quis, uns deitando nas cangas, já vestidos com trajes de praia, outros sentando nas cadeiras, enquanto eu, de pé, reforcei a indicação de que nosso objetivo ali era, naquele momento, apenas viver o lugar. Deixar o tempo passar e aproveitar aquele encontro.

Já com esse primeiro grupo instalado, outros participantes se juntaram a nós. O fato de outras pessoas chegarem em momentos diferentes possibilitava ao grupo inicial uma renovação dos estados experimentados. Então, quem estava sonolento despertava para receber um novo convidado; quem estava se alongando ou meditando convidava quem acabara de chegar para participar também e isso favorecia o movimento, a dinâmica da experiência. Desse modo, os atores Amós Heber, Tatiane Carcanhollo, o fotógrafo Elói Corrêa, minha colega pesquisadora do grupo Espaço-Livre Caroline Vaz, acompanhada do amigo Victor Cavalcanti, também se juntaram a nós. Nesse momento a ocupação já se realizava em sua totalidade: já havíamos nos apropriado daquele lugar e quem passava por ali começava a construir sua leitura do que se passava às margens daquele canal.

A cada etapa da organização fazíamos uma pausa para que todos tivessem tempo de refletir e perceber seus corpos no espaço e como essa relação entre corpo e lugar se dava. O que acontecia no corpo de cada um, quais os desejos, quais os estados, o que passava na cabeça de cada participante. E sempre vinha a questão: o que vamos fazer? Qual rumo tomar em relação a quem nos observa? Que direção tomar? Criar ou não criar cenas? Performar ou não performar?

Um dos princípios na concepção de uma *intervenção viária* é justamente o de se liberar no primeiro instante da responsabilidade em relação ao ato criativo. Mais importante é perceber o lugar, vivê-lo em todas as suas possibilidades, apostando que, a partir dessa postura, uma interação será estabelecida entre o artista (*corpo-lugar*), o *lugar-cênico* e, também, as outras pessoas que ali vivem, transitam e circulam. Essa percepção global de tudo que o cerca vai gerando

para o ator imagens e sensações que, aos poucos, vão sendo compartilhadas e vividas por todos. Uma troca de experiências e encontros. Essa prática se aproxima de um teatro que esteja associado

à noção de acontecimento e no qual o ator não seria apenas centro da representação, mas, sobretudo agente de uma condição dessa representação como ato-social. A *performance* desse ator é compreendida nesse contexto como uma vivência que dialoga com o público buscando o estabelecimento de uma experiência compartilhada. Consideramos a noção dessa vivência a partir de ideias oriundas da estética relacional na qual, no campo das artes, existiria uma sociabilidade específica, pois a arte seria um 'estado de encontro' que reforçaria as dimensões socializantes do acontecimento teatral. (CARREIRA; FORTES, 2011, p. 12-13)

Naquele dia era isso o mais importante: viver o lugar através do encontro como acontecimento teatral. Com isso, a cada bloco de questionamentos dos atores eu pedia um tempo e solicitava que eles continuassem vivendo o lugar sem pensar em nada, ou sem pensar no teatro, na atuação, em fazer algo para o público. Que apenas agissem naturalmente como se estivessem em uma praia, apesar do lugar escolhido ser, na verdade, um canal fétido. O primeiro objetivo era “passar um dia na praia”, confraternizar com amigos e comemorar nosso encontro. O dia na praia foi apenas um estímulo para o encontro e o lugar foi escolhido como contradição, o que dificultava para aquele grupo não pensar em atuar nos moldes do fazer teatral. Mas o importante era participar de um jogo, produzindo um acontecimento, um encontro no qual cada um representaria o seu papel naquela rede de relações que ali se estabelecia. Assim, fazia parte desse jogo conversar, comer, beber, rir, saber da vida do outro, nos conhecer um pouco mais, dormir, se exercitar e deixar o tempo passar sabendo que:

Estar em materialidade presente é estar em estado de criação – portanto em estado de geração de diferença (de si, do outro e da própria zona de turbulência gerada pela relação diferencial si-outro). E, para manter-se nesse estado, é necessária a contínua experimentação da 'presentação' e da 'escuta' desses campos de força em atravessamento, um deixar-se afetar para a ação e não somente a realização mecânica da ação per si. (FERRACINI, 2013, p. 37-38)

Mesmo assim, assumindo um jogo sem muitas pretensões, era difícil para eles não pensar em atuar já que todos ali esperavam participar de alguma prática como uma intervenção urbana ou uma *performance*. Era difícil também não ter uma diretriz mais concreta a seguir, não pensar em um personagem, mas, com o passar das horas e já habituados com o lugar e com o olhar dos outros, o estado de escuta e criação começava a brotar em cada um e com isso passamos a viver o princípio de uma *intervenção viária* através da experimentação da “apresentação”, como propõe Ferracini.

A partida para que todos chegassem a esse estado de disponibilidade para a percepção se deu com a presença de cada um daqueles *corpos-lugares* ocupando aquele lugar abandonado, não vivido. Cada um escolhia onde ficar e como ocupar as margens do canal criando uma imagem coletiva.

Com o passar das horas, aquele coletivo de pessoas já ocupava todo o lugar de forma orgânica, o essencial era apenas se fazer presente, liberar as sensações que surgiam a cada momento sem julgamentos. Uma vez esse estado de disponibilidade instaurado, as relações começaram a fluir e a relação entre *corpo-lugar* e *lugar-cênico* começava a se desenhar. Danilo e Tatiane se instalaram nas margens do canal para tomar sol; mais ao fundo Alex, Tali e Daniela, munidos de instrumentos musicais, aproveitaram o tempo para se entrosar musicalmente e arriscar algumas improvisações; Mirella, Ia e eu, um pouco mais distantes, na outra margem do canal, respondíamos ali descontraídos questões da presidente da Associação dos Moradores do Rio Vermelho para o *blog* do bairro,⁵ enquanto Márcia transitava entre um núcleo e outro servindo bebidas, frutas e petiscos.

Nesse momento o importante era deixar o corpo se conectar com aquele lugar para que dessa relação surgissem as vivências, a experiência. Seguindo os princípios da Fenomenologia da Percepção,

enquanto tenho um corpo e através dele ajo no mundo, para mim o espaço e o tempo não são uma soma de pontos justapostos, nem tampouco uma infinidade de relações das quais minha consciência operaria a síntese e em que ela implicaria meu corpo; não estou no espaço e no tempo, não penso o espaço e o tem-

5 A matéria pode ser conferida neste link: <<http://blogdoriorovermelho.blogspot.com.br/2015/02/aqui-poderia-ser-um-rio.html>>. Acesso em: 14 out. 2017.

po; eu sou no espaço e no tempo, meu corpo aplica-se a eles e os abarca. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 194-195)

Figura 13 – Daniela, Alex e Tali, já instalados, aproveitando o instante para compor e fazer um som

Foto: Elói Corrêa.

O essencial, nesse primeiro momento, era esse estado de ser no espaço e no tempo. Depois de todos os corpos instalados, depois que cada um descobriu sua forma de se apropriar daquele lugar, eu visitava cada participante ou cada núcleo e conversávamos sobre suas dúvidas e questões. Naquele instante, a área já estava toda ocupada, as pessoas que circulavam por ali já percebiam que algo diferente acontecia e os atores já se sentiam como parte daquele lugar. Então, tranquilamente as horas passavam e o que buscávamos para essa fase da metodologia, que era apenas viver o lugar como se estivéssemos em uma praia ou em uma área de lazer, começava a tomar forma, como percebemos nas imagens das figuras 13, 14 e 15.

Prosseguindo com a *metodologia experimental*, aproveitava esse momento de descontração para continuar nossa conversa, para sugerir como indicação que cada um pensasse o que poderia fazer para se relacionar com aquele lugar e com as pessoas que por ali passavam: buscava o que Pavis define como “fenomenologia do sujeito perceptivo”. (PAVIS, 2010, p. 83) Em seu estudo sobre a

fenomenologia no teatro, Pavis chegou à conclusão de que “a fenomenologia inclui ativamente o espectador na sua dimensão corporal e emocional”. (PAVIS, 2010, p. 83) Portanto, inserir quem vive aquele lugar, não como espectador, mas como parte importante daquele acontecimento, faz toda a diferença nessa prática; outra questão importante para os atores era o que fazia cada um ali se relacionar com os lugares da cidade onde vivem; ou então, o que os fazia ter a sensação de pertencer a um lugar. O essencial era refletir sobre essas questões e as possibilidades de relação como estímulos para as próximas experimentações e práticas de *intervenções viárias*. Era preciso, por um lado, dar tempo ao tempo e viver as situações gradativamente, sem pressa, mas também já se fazia necessário, por outro lado, começar a pensar nessas possibilidades.

Figura 14 – Enquanto Marcelo concede entrevista para *Blog do Rio Vermelho*, lá, Mirella se diverte aproveitando o passar das horas

Foto: Elói Corrêa.

Essa conversa possibilitava a cada um se desprender da preocupação com o olhar do outro e também fazia com que o tempo passasse sem ser percebido. A atenção naquele momento estava voltada para a interação com o lugar a partir da ocupação e da reflexão para cada questão. A essa altura cada participante estava livre para se deslocar, trocar de lugar, experimentar e também formar pe-

quenos grupos, duplas, trios, ampliando assim a interação não só com o lugar, mas também com os outros participantes da intervenção.

Refletir o que estávamos fazendo ali gerou um tal estado de suspensão em todos, que, naquele momento, já não pensávamos no que estava em nossa volta, mas sim no que nos mobilizava a viver aquele lugar. É desta experiência inicial que eu comecei a reunir material para dar um passo a mais para a consecução da *metodologia experimental* a ser posta em prática mais adiante, quando reunirei novamente os artistas na realização de uma nova *intervenção viária*.

Figura 15 – *Corpos-lugares* em processo de transformação de um lugar em um *lugar-cênico*

Foto: Elói Corrêa.

O fato de um grupo de pessoas ocupar de forma lúdica as margens de um canal, que na paisagem urbana é lido como um esgoto, gerou em todos que por ali passaram uma curiosidade, mas também o desejo de parar para saber o que acontecia. Muitos paravam e questionavam o fato de estarmos ali sujeitos a contrair doenças, enquanto outros revelavam o desejo de ter a possibilidade de fazer o mesmo, mas que os códigos da vida cotidiana não permitiam que a população ocupasse e vivesse um lugar que o poder público não disponibilizou para o uso coletivo. E isso quer dizer cuidar, tratar a água, instalar equipamentos para o lazer.

Só que muitas dessas pessoas não sabem que é através do uso que tornamos um lugar vivo, que é através da presença que chamamos a atenção para os lugares que precisam de cuidados e é se relacionando com os lugares da cidade que revelamos, a todos, os lugares onde nos sentimos bem, mesmo que, *a priori*, alguns desses lugares estejam abandonados, invisíveis. E não foi somente a população que se interessou pelo acontecimento. Horas depois da intervenção instalada, um jornalista compareceu no local para apurar o que se passava ali. Para nossa surpresa tivemos a notícia de que algumas pessoas pensavam se tratar de um grupo de turistas desavisados que acreditavam estar em uma das muitas praias da cidade. Uma situação mais que inusitada. Mas, inusitada também foi a repercussão da visita do jornalista. Depois de algumas horas de conversa e sessão de fotos, eis que no dia seguinte tivemos uma foto estampada na capa do jornal *A Tarde*, jornal diário e de grande circulação na cidade e no estado, com a legenda “Artistas encenaram a peça ‘Aqui poderia ser uma praia’ na qual simulavam um piquenique às margens do córrego poluído que corta a avenida Lucaia. A reação de pedestres e motoristas variou de aplausos e buzinas a gritos de ‘vão trabalhar vagabundos!’”.

Figura 16 – Capa do jornal *A Tarde*, 5 de fev. de 2015

Fonte: Agência A Tarde.

A repercussão dessa foto nas redes sociais me fez produzir o seguinte texto, que dias depois foi publicado pelo mesmo jornal:

Nunca, ao longo de minha carreira, um trabalho repercutiu tanto quanto a desprestigiada intervenção viária 'Aqui podia ser um rio'. Como parte de minha pesquisa de doutorado em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFBA e bolsista da Capes, organizei com alguns artistas o que chamo de uma intervenção viária: conceito criado por mim e em fase de elaboração teórica. Essa primeira intervenção viária, pensada como experimento, consistia em ocupar o canal da Avenida Lucaia e fazer daquele lugar invisível um lugar-cênico, outro conceito que fundamenta minha tese intitulada 'O teatro que corre nas vias'. Fato é que a reunião do grupo às margens de um canal fétido e rejeitado pela população e pelo poder público fez de uma vivência como processo criativo um assunto de dois jornais, um blog e vários perfis no facebook. Vamos aos fatos: No dia 4 de fevereiro artistas em trajes de banho aproveitavam o dia de sol para um piquenique real nas margens de um rio fictício. Fictício, porque de tanto tempo abandonado e recebendo dejetos de toda a cidade o rio se tornou um esgoto a céu aberto. Para os artistas era uma tarde de encontro e criação, mas eis que surge um jornalista acompanhado de um fotógrafo, avisados por um colega de trabalho que algo inusitado acontecia no canal. E conversamos muito sobre teatro, ativismo, descaso do poder público, sobre a reação dos transeuntes, sobre o trabalho de cada um e o que nos motivava para a ação enquanto éramos fotografados. Para nossa surpresa, no dia seguinte o jornal *A Tarde* estampou com destaque na capa foto de Lúcio Távora com uma legenda que abria várias possibilidades de interpretação. Reproduzida por mim no facebook, a foto gerou muitas reações, antes mesmo de sermos informados que o texto que deveria acompanhar a foto havia sido publicado no jornal *Massa* da mesma empresa de comunicação. Na matéria publicada no dia 5 fev. 2015, o jornalista Raul Aguilar buscou situar o leitor em relação àquela 'novidade', mas, a essa altura, no facebook, a polêmica foto de capa já superava a máxima de que quem mostra algo está à mercê da interpretação de quem vê (na intervenção só queríamos criar uma imagem poética da cidade através de nossos corpos em um lugar aparentemente sem poesia e beleza). Diante da repercussão, o que mais impressionou foi a reação dos críticos virtuais: questionando a imprensa,

sugerindo outros lugares para ocupação, se disponibilizando a estar presentes nas próximas intervenções ou, simplesmente, como descrito na legenda da foto, nos chamando de vagabundos. E, aqui, uma ressalva: o termo vagabundo também significa saber viver a vida diante das adversidades do dia a dia, da labuta e do trabalho diários. Mesmo trabalhando, encontramos tempo para viver e celebrar o encontro. Isso é o teatro e o que nos mantém vivos: a arte do encontro. Tanto a população quanto os artistas querem mais poesia na cidade e no cotidiano, se apropriar dos espaços públicos sem que isso seja visto como vagabundagem (no sentido pejorativo), mas como manifestação da própria vida. Hoje, me encontro em Paris para um estágio de doutorado sanduiche e, mesmo aqui, alguns dias depois, eu continuo a responder sobre o que aconteceu no canal da Lucaia. *Voilà*, nada como estar na capa! (“Quanto vale uma capa”, publicado no jornal *A Tarde*, coluna Opinião, p. A2, 23 mar. 2015)

O fato é que esta ação funcionou como uma experimentação embrionária do que chamo de *intervenção viária*. Foi nesse dia que pude reunir material para refletir e sistematizar esse processo. Já sabia que ainda se fazia necessário, após a realização dessa primeira intervenção e de minhas análises distanciadas em Paris, planejar e realizar outra *intervenção viária* na qual aplicaria todos os princípios aprofundados durante essa pausa na França. Mas, antes de apresentar/realizar essa segunda intervenção, dou continuidade à exposição de minhas inquietações e reflexões.

Seis meses depois, retorno a Salvador após realizar meu doutorado sanduíche e, arrumando as malas, organizando meu material de pesquisa, revendo fotos, textos, áudios e entrevistas, sinto a necessidade de reencontrar meus entrevistados, talvez como forma de me fazer avançar nessas questões do uso da cidade, da apropriação do lugar como experiência criativa. Pensar nisso me fez reunir todo o material que tenho: espalho as fotos pelo chão, deixo as imagens gravadas sendo exibidas na tela do computador, releio trechos das entrevistas e me vem então a ideia de reunir todos esses artistas pesquisadores, tão importantes para o teatro que faz pensar a cidade.

Diante da dificuldade de realizar esse encontro, de ter, no mesmo tempo-espço, esses oito pesquisadores, é que me veio a ideia de fazer uso do teatro, da dramaturgia teatral, e criar um encontro fictício que, de uma maneira

ou de outra, já acontecia aqui na minha casa como parte de minha imaginação. Então, peço a permissão do leitor para criar aqui um chá, no qual faço dialogar meus entrevistados como estímulo para a continuidade dos desdobramentos de minhas reflexões e descobertas, na aplicação desta cadeia de essência/conceitos/categoria: teatricidade; lugar; corpo-lugar; lugar-cênico; intervenção viária.

O CHÁ QUE NÃO TOMAMOS! (UMA DIGRESSÃO)

Ainda é dia. O sol vai em breve se por e eu começo a preparar a casa para receber meus convidados. Claro que eu estou um pouco tenso, pois se trata de oito entre os mais importantes artistas pesquisadores no Brasil na arte de ter a cidade como um dos focos de suas criações, de suas vidas, de suas obras. É preciso pensar em tudo para que todos se sintam à vontade, já que preciso tirar deste encontro reflexões para continuar meu caminho rumo ao fazer teatral que acredito, que busco. À medida que os convidados vão chegando, eu vou solicitando a ajuda na organização da casa como forma de descontrair o ambiente. Tiche Viana e Raquel Scotti Hirson são as primeiras a chegar e aproveitam para colocar a conversa em dia enquanto me ajudam a arrumar a mesa. Tiche e Raquel moram em Barão Geraldo, mas nem sempre têm tempo para tomar um chá juntas. Enquanto arrumamos a mesa chegam Roberto Audio, André Carreira e Francis Wilker Carvalho. Os três estavam participando de um evento em São Paulo e vieram juntos. Por último chegam Maria Rosa Menezes e Amir Haddad, seguidos de Tânia Farias que se perdeu um pouco procurando a casa. O clima é descontraído. Existe uma felicidade, uma alegria, em estar todos juntos fora de obrigações e planos de trabalho. Eu procuro deixar a casa entregue a eles e fico de longe observando. Entre uma ação e outra o diálogo vai se estabelecendo no momento em que todos se sentam à mesa.

Tiche Viana:

[Que estava curiosa para saber um pouco mais sobre o evento que Francis, Roberto e André estavam participando lança uma provocação para o grupo a fim de incluir todos na conversa e começar um diálogo] Bom, eu começo a perceber que público é uma questão de formação. Eu não acredito muito na universalidade da arte. Claro,

eu acredito que todo mundo pode assistir qualquer coisa bem feita. [Serve uma xícara para Amir que observa atentamente] Agora a identidade, o tipo de olhar, o modo como se vê, a relação que se estabelece, isso não é universal. Isso é muito singular. É de cada um. Por mais que eu pertença a uma massa eu não posso perder minhas definições. Isso foi uma conquista: descobrir que eu não queria um espetáculo que diga alguma coisa específica. Porque eu tenho isso, eu sou de família comunista e isso é um horror, eu acho que todo tempo eu tenho que ter alguma coisa para dizer [ri]. Eu tento matar isso em mim, mas sempre volta. E eu vou com isso de quem constrói um espetáculo é o espectador, mas eu tenho que dar a ele um material altamente qualificado e lapidado. Eu trabalho muito para que o ator tenha um desprendimento na cena, para estar aberto à percepção e possa dialogar com a pessoa que está sentada. Isso é uma experiência única! Uma zona de risco absoluta. De troca. Entendem? [passa a chaleira para Raquel] As coisas não saem só da minha cabeça. Eu não crio a partir de um mergulho dentro de mim. Para mim é importante colocar alguém em experiência, em contato e a partir desse contato é que as coisas vão se criando e eu vou observando. Meu trabalho é de observação [abre bem os olhos e se dirige em direção a André enquanto fala] e provocação e a provocação é sempre um confronto com a realidade, com o mundo, com as coisas. Isso vem da máscara, do popular urbano que é um contato direto entre as pessoas e a cidade, os lugares. Por mais que seja algo pessoal é um pessoal sobre essa realidade eminente das coisas que estão em relação. A gente só cria em relação com o mundo. [Ouço essa frase e fico pensando. Às vezes, tudo que ouço, vejo, sinto e percebo vem com ares de fenomenologia, tem um 'q' de fenomenologia. E esse encontro me dá força para continuar pensando na metodologia que irei aplicar mais tarde, com mais afinco para a consecução de uma intervenção viária. E esta frase se faz muito importante: a gente só cria em relação com o mundo, com o mundo e com quem vive (n) nesse mundo]. Eu falo do mundo em mim e de mim no mundo, mas é muito mais o mundo em mim, o que o mundo faz comigo [volta para seu lugar]. O ator expressa o mundo nele e eu vejo esse mundo dele entrando em mim, para depois sair de mim para ele [linda metáfora!]. [Séria] O ato teatral é um acontecimento, se for só para contemplar é melhor ir ao cinema. O desafio é naturalizar o teatral. Na cidade a gente busca lugares misteriosos, envolventes [bom incluir esse critérios quando se tratar da busca por lugares-cênicos: misteriosos, envolventes].

Amir Haddad:

[Que se controlava para não cortar a colega aproveita a pausa para dar continuidade à conversa] Quando eu comecei a ir para a rua eu pensei que era apenas uma questão de espaço depois eu fui vendo que era mais que isso, que era a relação de espaço, ator, público [Tiche concorda fazendo movimentos com a cabeça]. Quando eu vi tinha gente na rua, tinha o povo, o que me pegou de surpresa, e o povo sem distinção nenhuma. Eu estava acostumado com uma plateia homogênea de classe média que frequentava igualmente, da primeira à última fila, o meu teatro. De repente eu vi uma variedade humana inesperada e eu tive que aprender a dialogar com aquela coisa. [Pausa] Eu observo a cidade, o cotidiano pensando nas minhas dificuldades, minhas reflexões. Nunca olho como um fenômeno artístico. Já olhei. Passava numa praça e dizia: 'nossa, a gente iria adorar subir nessa estátua!' [todos riem, mas eu, no meu canto, me intrigo com essa conclusão do Haddad, eu ainda vejo a cidade assim, com esse encantamento, mesmo diante da dor, do caos, da falta de uso, da invisibilidade. Eu, enquanto alguém que vive a cidade, estou sempre descobrindo lugares que de certa forma me encantam e me alimentam. Alimentam meu corpo-lugar, alimentam meu ato de criação, mesmo que não imediatamente; mas aquele momento de encantamento ou de reflexão que a cidade me proporciona ficará guardado em mim até quando puder recorrer àquela imagem ou sensação; e muito de minhas criações vem de minha relação com a cidade e todas suas contradições]. Quando comecei a fazer teatro de rua era assim, todo lugar que passava eu pensava no teatro. Depois eu fui perceber que a cidade inteira é propícia ao teatro. Mas sempre estou de olho na cidade porque isso me afeta diretamente. Você não tem como participar do fluxo, das artérias, das veias da cidade sem se deixar contaminar por qualquer coisa que passe por ali. [Falando para André] Você não flui numa artéria dessa com uma cápsula, protegido do sangue que tá ali. Para mim isso é direto. Pensar como está a cidade e como eu estou na cidade. [Perguntando para todos] A cidade é para quem vive nela ou para quem vive dela? O que é uma cidade? [Boa pergunta]

Francis Wilker Carvalho:

[Depois de um longo silêncio como reflexão para a pergunta: o que é uma cidade? Francis respira fundo e fala da relação cidade-lugar em seus processos criativos como ator e diretor] A cidade é produtora de

imagens poéticas que me estimulam e me atravessam como artista e como cidadão. O meu olhar para a cidade parece que, em alguma medida, procura beleza, mesmo diante de imagens fortes. Isso me estimula, me intriga, me revolta. A cidade está dizendo o tempo todo e a escuta da cidade, independente se a encenação vai ser ou não na cidade, diz muito. Eu sempre penso muito que a gente cria num lugar. Então o processo criativo não se desdobra numa bolha e eu creio que quanto mais a gente consegue ser atravessado pelas dinâmicas, por símbolos, por mitologias do lugar onde a gente vive, por questões sociais e políticas do lugar onde a gente vive, eu acho que a gente tem uma oportunidade muito potente, muito forte de conseguir falar com o tempo que a gente vive, com as pessoas do lugar que a gente vive. Isso me interessa muito [é assim também que eu me sinto em relação a como a cidade interfere na minha vida e no meu processo criativo]. Isso é um estímulo para mim como diretor, como performer, como ator, como arte-educador. Nos processos criativos que eu pude vivenciar até hoje, de algum modo, a cidade foi um elemento que me fez atravessar esses processos. Seja com visitas para fazer experimentos para compor personagem ou através das memórias da cidade. O ponto de vista de quem vive, de quem mora no lugar, me interessa muito. [Faz uma pausa esperando que alguém intervenha, mas diante do silêncio ele continua com o raciocínio] Tem espetáculos que têm uma relação direta com a cidade: as vias, as ruas, as praças. Percorrer um trajeto ativa a memória da pessoa em relação à cidade [ativar a memória e alimentar o corpo-lugar de cada ator com novas sensações e estados de emoção foram os principais objetivos durante a realização dos itinerários com os atores, apresentados no capítulo dois]. Eu observo muito e acho que vejo principalmente as pessoas na cidade. O que elas estão fazendo na cidade ou que característica um certo lugar parece carregar mais. A sensação que eu tenho é que os espaços da cidade são carregados especialmente de uma camada simbólica. Eu gosto de observar detalhes na cidade, seja desde como está estruturado um bairro, uma praça, a fachada de um prédio, até os hábitos das pessoas. Uma coisa que me desperta é aquele estranhamento na cidade, o que aparentemente parece deslocado do contexto [percebe que Roberto quer falar].

Roberto Audio:

[Se sentindo um pouco deslocado da conversa levanta a mão como que pedindo permissão a Francis para acrescentar algo] Eu preciso falar

que antigamente eu demorei um tempo para pensar a cidade. Eu era jovem, eu acho que não tinha essa ideia. Eu vou dar um depoimento de infância. Eu passava pelo rio Tietê e todos falavam 'rio' e eu não imaginava aquilo como um rio, para mim era um esgoto, uma veia entupida de sujeira. Eu pensava: já imaginou alguém cair aí dentro? Eu vou usar o Tietê porque é essa veia que corta a cidade. Eu ficava assustado com o tamanho daquele esgoto. Parece que não tinha fim. Depois eu fui fazer o espetáculo BR3 que percorre o rio Tietê e por ironia do destino eu caí no rio durante uma apresentação. [Todos riem] Você começa fazer faculdade, começa a trabalhar. A ideia da cidade é que tudo era distante para mim. Chegou uma época que eu fazia faculdade em Mogi, fui transferido da Abril para uma unidade próxima a Osasco, na Raposo Tavares, e morava no bairro do Limão. No primeiro mês de faculdade eu não conseguia dormir. Tinha que trabalhar, estudar e morar. Aí a cidade começou a significar para mim algo muito grande e você não consegue circular [levanta e vai até a janela]. E assim eu fui ganhando a cidade. Eu adorava andar de trem. As figuras do trem, as paisagens, as composições grotescas ou não. Eu achava tudo lindo. Eu não tinha ideia que eu ia fazer teatro, minha faculdade não era de teatro. Só hoje que eu faço essa relação que eu tinha um olhar para isso tudo. [Nesse momento outro silêncio envolve a sala. Raquel aproveita para colocar uma segunda água no chá, André faz anotações, Rosa desenha num guardanapo. Ali, o silêncio serve para a reorganização do pensamento. Por que essa conversa? Qual o objetivo desse encontro? Rosa decide continuar o assunto percebendo que ainda há algo a ser dito].

Maria Rosa Menezes:

A constituição do meu trabalho foi muito marcada pela cidade porque foi a partir dessas descobertas que eu comecei a pensar e fazer uma performance em que as pessoas e o espaço me falassem, antes mesmo de eu chegar com algo pronto para eles. Eu comecei a descobrir com caminhadas que não tinham uma função estética diretamente, caminhar sem destino, que aquilo estava constituindo o meu trabalho pelo corpo [todos se animam com a inclusão do corpo do artista no assunto e me interessa também, pois a opinião dela colabora para minha definição de corpo-lugar]. Assim, eu comecei a falar sobre o nomadismo urbano, sobre o nômade tardio. Escrevi textos, comecei a gastar horas [volta a rabiscar no guardanapo]. Eu fiquei afastada três anos por conta da tese e nesse período caminhei pela cidade inteira anotando tudo. O que me levou ao contato direto com

as pessoas, com o medo, com a violência. Assim, eu comecei a conversar com os espaços, a olhar os espaços e não só passar por eles, mas deixar que eles me atravessassem. É claro que tem o encontro com os amigos. A casa, o encontro, a conversa [levanta a xícara como se pedisse um brinde para comemorar aquele encontro. Todos erguem suas xícaras]. A minha própria casa é um local de muitos encontros. Eu não tenho um ponto específico na cidade, mas a caminhada pela cidade é fundamental para mim. Às vezes o cotidiano me cansa e o caminhar, o transitar principalmente pelo centro da cidade aos domingos, tem outro efeito. A cidade fica praticamente fechada, parada. Eu gosto de sair com o Vicente que é fotógrafo e geógrafo. A gente sai andando, observando as lojas fechadas, sem destino. No centro tem o Seu Raimundo que tem uma barraca onde ele vende queijo, água de coco, panelada, cachaça, tem um forró e a gente senta e fica lá. Eu nem tomo cachaça nem como panelada, mas fico lá observando as pessoas. Então eu gosto de caminhar, do movimento. Nietzsche dizia que 'a gente pensa melhor andando' e é mesmo. Quando você movimenta tem uma relação com o corpo, o cansaço, o suor. Isso tira o excesso de pensamento, por exemplo [levanta e vai ao encontro de Roberto na janela que dá para o jardim]. Então dedicar um tempo para andar pela cidade sem preocupação me dá muito prazer.

Tânia Farias:

[Se interessa em falar sobre a violência e o medo na cidade] Pessoalmente eu sou muito observadora. É um hábito que já me fizeram essa observação: 'nossa como você é observadora, percebe tudo!'. Eu tenho antenas, tudo que acontece me interessa de alguma maneira. Eu estou sempre em observação [gosto muito dessa imagem: estar sempre em observação, mesmo que seja uma observação desatenta, sem nada esperar. Às vezes em estado de observação estamos pensando em nós mesmos e quando estou nesse estado a cidade sempre aparece, sempre me apresenta uma saída, uma imagem, um estímulo]. É engraçado porque agora a gente está fazendo 'Medéia' e a gente está pegando na perspectiva da estrangeira, da fobia ao diferente. Acho que a gente sempre teve isso, a gente vive num país muito preconceituoso e acho que depois da tragédia do 11 de setembro, ficou muito pior. Todo diferente sofreu um pouco mais, os árabes por exemplo. Tem uma cena na nossa 'Medéia' que eles pagam uma parte da população para ir atrás dela, para ela sentir que vai ser linchada na rua. Agora, recentemente, aconteceu que roubaram a bicicleta de um me-

nino na frente do nosso espaço, de um menino do grupo e os vizinhos pegaram o rapaz que tinha roubado a bicicleta. Nós ficamos desesperados com a raiva dos vizinhos, para eles não lincharem o rapaz. Era uma raiva imensa e dois dias depois mataram ao redor do mercado público de Porto Alegre, às quatro e meia da manhã, um morador de rua [silêncio constrangedor]. Cinco pessoas espancaram ele [mais silêncio]. No final jogaram uma pedra na cabeça dele [outra pausa]. Tudo filmado pelo circuito de segurança [respira fundo]. Não tem como não interferir em tudo que pensamos a esse respeito de fobia, de raiva. Você vai encontrando pessoas para descarregar a raiva de tudo que você também sofre todo dia. De alguma maneira essa loucura, esse caos social que a gente está vivendo, em algum lugar vai ser descarregado e é assustador. Não tem como a cidade não interferir no que você está criando, aqui e agora.

Raquel Scotti Hirson:

[Aproveitando que Rosa e Roberto estão na janela a admirar o jardim, Raquel convida a todos para ocupar uma grande mesa à sombra de uma mangueira. Já é quase noite e é preciso retornar ao trabalho. A conversa está agradável, mas, a vida continua. Ela olha para André, que fazia anotações o tempo todo, como se quisesse saber o que ele tanto anotava e, antes que ele se pronunciasse, ela aproveita para falar de seu processo criativo] A minha criação parte sempre da observação. Não é uma criação a partir de algo externo no sentido de não existir uma troca. É o tempo todo o externo e o interno [deitando numa rede]. São dobras de mim mesma nisso tudo, então não tem essa separação, mas eu sempre parto de algum estímulo sim, externo, algo me chama a atenção no fora, ainda que esta observação seja de uma imagem como esse próprio exemplo que eu dei da casa. Essa casa eu não tenho como observar. Eu conheci quando eu era criança e essa casa foi demolida e se há alguma foto dela, da estrutura, são poucas e eu não me preocupei em buscar a imagem porque eu busquei a sensação da casa, mas isso para mim é uma observação. Quando eu chamo de observação não necessariamente é algo externo, palpável, mas é uma imagem que eu construo e corro atrás de observar aquela imagem construída em mim e essa imagem me faz dançar, me faz mover e me faz criar esses personagens, essas figuras [aqui Raquel aciona as sensações guardadas em seu corpo-lugar em relação a uma casa que ela frequentou durante a infância. Nesse momento, mais uma vez a casa é apresentada como lugar e são as sensações,

frutos de sua relação com essa casa, que ela aciona agora nesse processo de observação-criação].

André Carreira:

[Fecha seu caderno de anotações, pega uma garrafa de vinho, abre enquanto Rosa, Amir e Tiche pegam as taças] Meu processo de criação é muito diferente do ortodoxo que a gente aprende nas Escolas de direção. Esse foi um dos maiores dramas que vivi durante os dois anos que estudei na Escola Municipal de Arte Dramática de Buenos Aires, onde eu estudei direção. Demorei de internalizar que meu procedimento era outro. Eu raramente, para não dizer nunca, dirijo um espetáculo a partir de um texto. Eu dirijo a partir de imagens [serve o vinho, taça por taça]. O texto vai aparecer quando eu já sei ou intuo possibilidades da construção de uma imagem no espaço. Eu ando pela cidade, eu tenho ideias. Pedacos da cidade me conduzem para sensações, ideias, imagens, possibilidades, desafios etc. [entendo esses pedacos da cidade como lugares, sejam eles com ou sem 'lugaridade', mas lugares com potencial para se tornarem lugares-cênicos]. Aí eu procuro uma dramaturgia que pode me servir. Meu processo de criação começa com meu processo de habitação. Eu coleciono informações do espaço que eu visito em cadernos e depois, em algum momento, aquilo vai se transformar em um projeto de montagem [todos se levantam e fazem um círculo com as taças nas mãos]. Por isso que eu uso nos meus artigos e textos a definição de cidade como dramaturgia, porque, para mim, a cidade é um espaço a ser lido e não um espaço para complementar, cenográfico, de uma ideia [voltando à pergunta do Amir: o que é uma cidade?]. Eu não penso a cidade cenograficamente, mas como informação, como texto. A cidade tem que interferir em nós e não o contrário. Um brinde à cidade e ao encontro! [Todos brindam, festejam, se abraçam, se beijam. Roberto, Francis e Tânia saem às pressas para o teatro. Eles têm espetáculo essa noite. Tiche e André me ajudam a recolher as taças enquanto Amir e Rosa dançam em torno da mangueira].

Minutos depois eu abro os olhos, estou deitado no tapete da sala com fotos e textos espalhados pelo chão. Percebo que tudo não passou de um encontro produzido por minha imaginação, pelo meu desejo, mas algo desse encontro fictício ficou em mim, mesmo porque, separadamente, eu encontrei cada um desses personagens e as palavras de cada um deles ainda ecoam em mim. E revisitar esse diálogo me fez acreditar que é realmente da relação

corpo-lugar-artista-cidadão que se constitui o teatro que eu acredito e essa relação pode se materializar, nos termos como defendo aqui, através da criação de *intervenções viárias* em nossas cidades.

É comum na fala de todos a prática de caminhar pela cidade, de observar o cotidiano e se relacionar com ele. Essa relação também se dá durante o processo de criação em que o ator abre sua percepção para dialogar com o público, possibilitando uma experiência única e singular por todos que ocupam o mesmo espaço. Ouvir o que a cidade tem a dizer, ouvir o ponto de vista de quem vive o lugar. Tudo na cidade é interessante e produz imagens e sensações para quem está disposto a vivê-la. Não tem como um artista que dialoga com seu tempo não se afetar com os fenômenos da vida, que acontecem a todo instante no espaço urbano. Por isso, ler, viver e habitar a cidade é diferente de contemplar e, para ser fiel às palavras de Tiche Viana, “*a gente só cria em relação com o mundo*”, e não tem nada mais fenomenológico do que essa relação do ser no mundo e do mundo no ser. Deste modo, “a compreensão de ser-no-mundo como estrutura essencial da presença é que possibilita a visão penetrante da *espacialidade existencial* da presença”. (HEIDEGGER, 2014, p.102) Nesse caminho do “ser-no-mundo”, através da presença e da ocupação do lugar com a presentificação, Heidegger conclui que:

A aproximação não se orienta pela coisa-eu dotada de corpo, mas pelo ser-no-mundo da ocupação, isto é, pelo que sempre vem ao encontro imediatamente no ser-no-mundo. A espacialidade da presença também não se determina, indicando-se a posição em que uma coisa corpórea é simplesmente dada. Sem dúvida, também dizemos que a presença sempre ocupa um lugar. Este ‘ocupar’, no entanto, deve ser em princípio distinto do estar à mão num lugar, dentro de uma região. Ocupar um lugar deve ser concebido como distanciar o manual do mundo circundante dentro de uma região previamente descoberta numa circunvisão. A presença compreende o aqui a partir de um lá no mundo circundante. (HEIDEGGER, 2014, p. 161)

Disponibilizar o *corpo-lugar* de cada ator/atriz em relação com o mundo através da ocupação de lugares na cidade é o que buscamos até agora e nesse sentido entendemos que ocupar é diferente de estar. O ocupar requer viver o lugar através da presença corpórea do ator e também de suas relações de “ser-

-no-mundo” com os entes que estão à sua volta, mas também com o mundo circundante ora próximo, ora distante. E no momento em que o ator, enquanto *corpo-lugar*, estiver totalmente em relação com o mundo, no nosso caso, um *mundo particular* que se constitui como *lugar-cênico*, é que acontecerá a *intervenção viária*.

No capítulo seguinte, aplicarei a *metodologia experimental* com a realização de uma segunda *intervenção viária*. Além disso, meus entrevistados serão novamente evocados para trazer à tona perspectivas e questionamentos sobre esse fazer teatral e o que essa prática aponta para o futuro.