Capítulo 4

Arquitetos de um teatro público

Marcelo Sousa Brito

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

BRITO, M.S. Arquitetos de um teatro público. In: *O teatro que corre nas vias* [online]. Salvador: EDUFBA, 2017, pp. 139-193. ISBN: 978-85-232-2001-3.
<https://doi.org/10.7476/9788523220013.0006>.

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/).

4

Arquitetos de um teatro público

Houve um tempo em que eu andava pelas ruas do meu interior pensando como seria se eu não fosse.

Resta um pouco de mim no mar que banhava o meu corpo de criança, meus gritos ainda ecoam pelos longos corredores do colégio jesuíta.

Estou nos labirintos das memórias de alguém, nas esquinas onde deixei cair um lenço, um amigo.

Não sou mais aquela que dobrou a esquina, quando alcançar a praia já não serei mais a mesma. Um pouco de mim morre a cada passo.

Mas ainda sou eu a que sobe as escadas. Ainda é a rua que me espera aberta. (BARRAL, 2015)

O teatro, ao longo de sua história, passou por várias transformações e este processo de se adaptar ao tempo gerou várias crises. Nesse percurso de evolução, idas e voltas no tempo foram necessárias, para que cada passo fosse dado com a intenção de fazer a prática teatral avançar em direção ao futuro. Assim o teatro se reinventou: entrou e saiu do edifício teatral, confundiu a cabeça da burguesia com textos que provocavam a inteligência da plateia com situações absurdas; se hibridizou com a *performance*, a dança, a música; experimentou o *happening*; ocupou espaços alternativos na cidade; invadiu a rua reconfigurando o teatro público, se conectou com o uso de novas mídias, entre tantas outras experimentações. Mas, o que vemos é que a crise é constante e necessária para que o teatro continue existindo e se reinventando para o bem de todos.

Ainda em Paris, em um dia como outro qualquer, fui lavar minhas roupas na lavanderia do bairro e, enquanto esperava a máquina fazer seu serviço, folheava uma revista que encontrei ali, esquecida por algum cliente. A revista em

questão era a *Le figaro magazine*, que vem encartada no jornal *Le figaro*¹ todos os domingos. Folheava despretensiosamente até me deparar com a seguinte manchete: “Será a morte do teatro?” O dossiê escrito pelo jornalista Jean-Luc Jeener tratava, segundo suas palavras, do desaparecimento do “verdadeiro teatro” por razões econômicas, mas, não só por isso. Os outros motivos estavam relacionados ao surgimento de cada vez mais monólogos e *one-man-shows*, à abertura de cafés-teatro com *shows* de variedades e à substituição, em alguns casos, da atuação por leitura de estórias. Muitos atores, para continuar trabalhando no teatro, estão aderindo à tendência de ler em cena poemas, contos ou histórias de vida como biografias de personalidades.

A crise, nesse caso, apesar do destaque estar relacionado às dificuldades enfrentadas pelas salas de teatro, públicas e privadas, na França, se reflete também na necessidade de atores e diretores se reinventarem, experimentarem outra forma de se comunicar que não passe obrigatoriamente por textos clássicos e por grandes produções, como é o costume no país de Molière. O interessante no que pude perceber nos teatros dos arredores de Paris, onde é mais garantido encontrar montagens que arrisquem um diálogo com práticas contemporâneas e que não estejam tão atreladas ao teatro clássico francês, é que essa crise criativa é ainda resolvida nos limites da caixa cênica das salas de espetáculo.

O teatro francês ainda não descobriu o que a cidade tem para oferecer, seja como dramaturgia ou como lugar para abrigar suas criações. Nos palcos dos teatros na França você pode ver de tudo. Pode chover ou nevar, mas tudo está protegido pela caixa cênica. Talvez seja essa a forma dos artistas franceses enfrentarem a crise: lavando a roupa suja em casa (no palco) para depois ganhar o espaço urbano com mais segurança.

Refletindo sobre estas questões, o escritor francês Denis Guénoun estudou o fenômeno da crise na obra *O teatro é necessário?*. Uma questão contundente para estampar a capa de um livro. Para Guénoun, a questão está entre o teatro que se faz e o teatro que se vê e que, para se manter de pé, é preciso que estas duas ações – o ato de produzir e o ato de olhar – se orquestrem con-

1 “Est-ce la mort du théâtre?”, matéria publicada na revista *Le figaro magazine*, no dia 29 de maio de 2015.

juntamente. Mas, segundo Guénoun, a crise está também na necessidade do teatro extrapolar o uso do edifício teatral e com isso envolver mais o público nas produções:

O momento que vivemos está marcado pelo divórcio entre ambas: aprofunda-se a separação entre o teatro que se faz (ou que se quer fazer) e o teatro que se vê (ou que não se quer mais ver). Atores e espectadores caminham sobre trilhos cujo trajeto é divergente: o teatro está abalado, o edifício não se sustenta mais. (GUÉNOUN, 2004, p. 14)

Um dos focos importantes que busco analisar neste livro é a expansão do debate sobre a utilização da cidade como suporte para a criação em teatro. E, com essa imersão na cidade, necessariamente tivemos que passar por áreas do conhecimento como a geografia, a arquitetura e o urbanismo para darmos conta da complexidade que é trabalhar com a transdisciplinaridade.

Hoje em dia, é possível identificar, nos cadernos de cultura dos principais jornais do país, a utilização de termos como “lugar”, “não-lugar”, “geografia da cena”, “intervenção urbana”, “paisagem sonora”, entre outros, para descrever processos criativos, ou concepções cênicas, mas o que percebo é que muitos artistas se apropriam destes termos sem se aprofundar no que eles realmente significam, dando a esse fenômeno um caráter de modismo. A proposta aqui não é dar conta de todos esses conceitos, mas, sim, através do conceito de lugar, desenvolver uma metodologia a ser experimentada por atores que têm a cidade como base de suas criações. E é justamente o conceito de lugar que nos fará passar por esses outros conceitos tão importantes no desenvolvimento das práticas de um teatro urbano.

Neste capítulo, unirei e analisarei processos de encenadores no que diz respeito ao trabalho com o ator, recorrerei mais uma vez a meus entrevistados na discussão sobre os rumos apontados pelo teatro feito no espaço urbano através de seus processos criativos, além de apresentar e analisar a aplicação da *metodologia experimental* na realização da *intervenção viária* “Atenção: artistas trabalhando!”.

Passaremos por processos coletivos de criação nos quais o ator não é um mero reprodutor de indicações do diretor, por trabalhos que coloquem o ator diariamente em contato com a criação: “Herdadas da década de 1960, essas escrituras coletivas, das quais o *Living Theatre* foi exemplo memorável, se dissol-

veram a partir dos anos 1980 e, daí em diante, os processos tornaram-se novamente mais individualizados”. (FÉRAL, 2010, p. 37)

Durante os anos de atividade do grupo, incluindo as residências na Europa, o *Living* funcionava como uma comunidade e, mesmo quando utilizava as salas de ensaio, a filosofia que guiava os processos de criação era a filosofia de quem está na rua, de quem utiliza a cidade como forma de luta contra intolerâncias, repressões e violências. A filosofia de quem vive o teatro com paixão e anarquia. A história do *Living* foi

marcada por uma profunda coerência de pesquisa com a arte, e de vida; uma história em que o teatro é, com rigor de qualidade e paixão pelo trabalho, um instrumento pelo qual uma experiência interna e interior procura os modos de construir relações com o exterior, com os outros. (FÉRAL, 2010, p. 80)

Os artistas do *Living*, capitaneados por Julian Beck e Judith Malina, eram a favor de tudo o que aproximava e unia a cena do/ao público. O grupo defendia uma convivência em comunidade entre seus participantes, o que fazia com que cada membro fosse responsável pela forma de andamento da companhia, como metáfora para o modo como eles desejavam que caminhasse o mundo. (BINER, 1976)

Entre guerras judiciais, prisões, multas e despejo, o grupo resolve, em 1964, deixar os Estados Unidos e se exilar em Londres. Daí em diante, o grupo segue em viagem pela Europa. Uma viagem transformadora regada a drogas e experiências religiosas ligadas especialmente à Cabala e também pelo diálogo com o pensamento e a obra de artistas como Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Bertolt Brecht e Jean Genet. Esse período fez com que o grupo se envolvesse com o que mais tarde seria chamado de “Teatro de Guerrilha”. E foi na França, no festival de Avignon, na edição de 1968, que o grupo, por ser impedido de apresentar o espetáculo *Paradise now* gratuitamente nas ruas da cidade, resolve abandonar o festival e retornar aos Estados Unidos com mais questionamentos e desejos de que o grupo ocupasse as ruas com seus discursos libertários.

Outro exemplo é o *Théâtre du Soleil*, coordenado pela encenadora francesa Ariane Mnouchkine, uma das poucas companhias que sobreviveram ao tempo e às mudanças que o teatro vem vivendo ao longo dos anos, uma companhia que é centrada no trabalho de criação e não no trabalho de produção. Mesmo

não se debruçando sobre o diálogo direto com a cidade, a investigação do grupo na relação da cena com o espaço é de fundamental importância para as artes cênicas. Por isso, o grupo ocupa há mais de quarenta anos *La Cartoucherie*, um grande espaço onde eles moram, ensaiam e se apresentam: O teatro como comunidade em diálogo com a cidade.

E foi também no ano de 1968, ano importante para o *Living*, que, estimulados pelos acontecimentos de maio de 1968 com a tomada das ruas pelos estudantes de Paris reclamando por liberdade, que o *Théâtre du Soleil*, através de seus participantes, se inquieta e decide dar início a uma vida comunitária, aprofundando, com isso, o sentido da atividade teatral, se posicionando politicamente em relação aos fatos históricos e construindo, assim, suas próprias posições diante dos acontecimentos. E o grupo buscou inspiração em Brecht e Artaud, na *Commedia dell'arte*, no teatro oriental, mas também na vida que circula pelas feiras, praças e ruas. A vida que alimenta o trabalho dos atores. Uma prática que se sustenta até hoje e que define o próprio teatro contemporâneo que, na visão de Paulo Vieira, professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba,

Vive entre a tradição e a modernidade. Afirmar tal coisa parece um paradoxo, e, pensando melhor, é um paradoxo. Que foi estabelecido sobretudo depois da tempestade e do ímpeto das vanguardas históricas, quando todas as certezas ruíram, quando a busca pelo novo, pela nova arte que expressasse um novo tempo, uma nova linguagem, um outro ponto de vista, algo sintonizado com a relatividade das coisas e que pudesse expressar essa relatividade, fez com que o olhar para o futuro de alguma maneira invertesse a direção e apontasse para a permanência de um passado no presente, um passado nem sempre tão visível, uma tradição que se mantém, e por isso é atual, é moderna, é contemporânea, é o cerne de uma arte. Por exemplo: as técnicas corporais do ator, mas não do ator de *boulevard*, mas do ator de feira, da rua, do circo, da *commedia dell'arte* italiana, uma tradição que de alguma maneira aproxima o Ocidente do Oriente. (VIEIRA, 2010, p. 22)

No Brasil, um dos principais exemplos nesse campo é o grupo paulista “Teatro da Vertigem”. O grupo surgiu no início de 1990 com a reunião de jovens artistas saídos da universidade e que mantinham o desejo de continuarem juntos, a princípio como um grupo de estudos. (ARAÚJO, 2011) De lá pra cá, o grupo já

ocupou com suas montagens uma igreja (*O Paraíso Perdido*, 1992), um hospital (*O livro de Jó*, 1995), uma penitenciária desativada (*Apocalypse I,II*, 2000), as águas do Rio Tietê (*BR-3*, 2006) e até mesmo parte do bairro Bom Retiro em São Paulo com o espetáculo *Bom Retiro 958 metros*. Este último estreou em 2012 e fazia um passeio pela parte comercial do bairro, levando o público a viver situações que contam a história de formação do Bom Retiro e de vida de seus habitantes, em sua maioria imigrantes italianos, judeus e bolivianos. O grupo trabalha basicamente com a noção de *site specific*, a qual pressupõe que o estudo do lugar que abrigará a montagem é tão importante quanto o próprio espetáculo. A história do lugar precisa dialogar com a história que o grupo quer contar, precisa abrigar os personagens de forma orgânica, além de incluir o público dentro da vivência. Um fenômeno, aliás, que já vinha sendo anunciado por gerações anteriores de artistas e intelectuais.

Foi a partir do futurismo, iniciado em 1909 com a publicação do Manifesto Futurista, de autoria do poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti, que as artes vêm se fundindo, se misturando, se reinventando em busca de novas possibilidades de manifestações artísticas.

Os artistas, vistos como utópicos, que deram início a estes processos de transformação, como o próprio Marinetti, viviam um momento em que “a arte conceitual, que privilegiava uma arte das ideias em detrimento do produto, não podia ser nem comprada, nem vendida”. (GOLDBERG, 2001, tradução nossa, p. 7); era uma época de plena ebulição criativa e, nesse período, qualquer ação, qualquer transgressão eram consideradas arte, mas uma arte como provocação da própria arte. Entre formação e desaparecimento de um movimento artístico a outro surgiu o Utopismo, que agregava artistas oriundos do Dadá e do Surrealismo:

As características essenciais do Utopismo do século XX tornaram-se claras nesses movimentos do pré-guerra. Os partidários dessa tradição visam não somente a integração de *arte e vida*, mas a de todas as atividades humanas. Criticam a separação social e acreditam no conceito de totalidade. (HOME, 2004, p. 17)

Esse processo de transformação continua até hoje e tanto o espaço urbano quanto a vida de quem vive a cidade acompanham esses movimentos que, além de fazerem o teatro avançar no tempo, mantêm o frescor dessa arte tão

antiga. O teatro de invasão, por exemplo, é uma prática que aponta novas direções para o teatro contemporâneo feito na rua:

A noção da cidade como objeto cultural tem um papel-chave na modulação desta abordagem. É possível tomá-la como uma fala, uma narrativa que define o que somos. O teatro de invasão seria então uma nova escritura da cidade. O ator que invade a rua e incomoda o transeunte está deformando as linhas que definem a cidade e desta forma exige que nosso olhar suponha uma nova escritura que sustenha o fenômeno espetacular. (CARREIRA, 2008, p. 75)

O encenador e pesquisador André Carreira, um dos principais expoentes no Brasil na criação de um teatro público, desenvolveu o chamado “teatro de invasão” para definir sua prática e fazer avançar a reflexão do teatro feito para e no espaço urbano. Juntamente com os grupos “(E)xperiência Subterrânea” de Florianópolis/SC e o grupo goiano “Teatro que Roda”, Carreira exercita o que chama de nova escritura da cidade, tornando a relação entre teatro e cidade mais orgânica, substituindo o *status* de “palco” para dar à cidade o *status* de dramaturgia, a ser escrita e lida não somente pelos atores, mas também por quem vive a cidade. E é o próprio Carreira quem nos explica esse processo, ao responder que tipo de teatro ele pratica e se é importante “denominar” nosso processo criativo.

Essas questões surgiram também como questionamento aos diversos desdobramentos pelos quais passou o teatro, ao sair do edifício teatral, como, por exemplo, o teatro de rua, o teatro na rua, a intervenção urbana, a *performance*, o teatro feito em espaços não convencionais etc. Quanto a essa questão Carreira responde:

André Carreira:

[Depois de pensar um pouco] Rapaz!!! Olha as coisas tem nome porque a gente precisa explicar para a gente mesmo alguma coisa. Nome é uma forma da gente se apropriar das coisas, ser um pouco dono delas. Os artistas adoram nomear suas coisas diferentes porque o dele é mais lindo do que do outro. Na maioria das vezes a gente coloca o nome no sentido de deixar mais claro, de diferenciar. Por exemplo, eu chamo de ‘teatro de invasão’, ‘teatro de ocupação’ para ajudar entender que não é igual a teatro de rua da circunferência [desenha com o dedo um círculo na mesa], do semicírculo. Agora, o que acon-

tece é que essas nomenclaturas elas são instrumento que a gente não pode acreditar muito nelas porque se a gente for, realmente, olhar os objetos que estão nomeados, a gente vai encontrar dentro desses objetos muitas coisas semelhantes que a gente eventualmente chama por nomes diferentes. [Pausa] Vamos fazer uma listinha rápida para pensar: Teatro de rua, teatro na rua, intervenção urbana, teatro de invasão, teatro de ocupação, teatro ambiental na cidade, teatro da cidade, todos eles alguma coisa vão ter em comum e vão ter pequenas diferenças. Acho que a maioria das pessoas que chamam de intervenção urbana [pausa] está tentando fazer uma espécie de diferenciação com um teatro que supõe uma dramaturgia determinada, num sentido mais performativo, mas se a gente for pensar numa abordagem mais filosófica o teatro não pertence à rua, por isso que nas cidades existem regras que impeçam ou dificultem porque não é da natureza da nossa cidade contemporânea receber o artista, você precisa ter vários documentos autorizando seu espetáculo na rua. Alguém está te dizendo: ‘Você não é natural daqui, você tem que ter autorização’. As pessoas podem vir com explicações da Idade Média, do trovador, do carro de Téspis, mas no modelo do capitalismo moderno o teatro não está ali. O teatro foi deserdado da rua. Agora com o patrocínio, os editais, o capitalismo descobriu uma maneira de fazer rentável o teatro na rua. O teatro estava desterritorializado daquilo que é a arte. A minha geração é que conseguiu colocar ‘teatro de rua’ e ‘teatro na cidade’ nos dicionários. Toda historiografia sobre teatro de rua é muito recente.

Essa resposta de Carreira me animou a refletir por que eu me dediquei a desenvolver a categoria *intervenção viária* para esta pesquisa. E a resposta é justamente a de que, em um certo momento de minha vida, eu me encontrava um pouco desanimado com a prática teatral, mas eu também não me animava a desenvolver atividades ligadas à *performance* e à intervenção urbana, simplesmente porque eu precisava continuar no campo do teatro pensando no trabalho com atores e também considerando essa dramaturgia que a cidade é. Então um dia, entre um deslocamento e outro na cidade de Salvador, eu li uma placa da prefeitura que dizia: “Atenção: intervenção viária” e em tom de brincadeira eu disse para meus amigos que me acompanhavam: “Pronto! É isso que eu vou fazer: *intervenção viária*”. Mas ali, naquele momento, eu não sabia exatamente o que isso poderia ser se transposto para o campo da arte. Dentro dos procedimentos urbanísticos é claro que se tratava de mais uma obra pública que pos-

sivelmente iria melhorar o fluxo das pessoas e dos carros naquela via pública específica. Mas foi o nome que me seduziu. Foi a possibilidade de me debruçar sobre uma prática que seria nova, pelo menos para mim, o que me animou a investigar o que poderia vir a ser, no fazer teatral, uma *intervenção viária*.

Muito tempo se passou, mas, em mim, esse desejo ficou guardado, talvez esperando chegar o momento certo de realizar essa vontade de experimentar algo particular e especial para mim em uma pesquisa intensa. E hoje, aqui, depois de anos se passarem, é que me conscientizo que esse desejo foi mais do que a simples necessidade de negar um envolvimento com a *performance* e a intervenção urbana. Depois de parar e pensar nas palavras ditas por André Carreira é que percebo que foi, ainda no Mestrado, que eu realizei de forma inconsciente a minha primeira *intervenção viária*, que, ali, no âmbito daquela pesquisa, era definida como “ação cênica” (BRITO, 2012): hoje, com o amadurecimento de minhas indagações, concluo que a ação cênica “Mestra de obras” se encaixa mais nos moldes de uma *intervenção viária*.

Figura 17 – Gildete Silva durante a realização da ação cênica “Mestra de obras”, realizada na cidade de Itambé/BA, no dia 17 de jun. de 2010

Foto: Produzida pelo autor.

Durante minha pesquisa de mestrado, na tentativa de realizar o desejo de uma de minhas entrevistadas em ser modelo, propus a ela realizarmos um ensaio fotográfico nas imediações de uma obra (viária) que há dias atrapalhava o acesso dos estudantes na entrada e na saída da escola. Como forma de chamar a atenção da prefeitura, criamos o personagem de uma mestra de obras linda e eficiente, que chegaria no canteiro de obras para estimular com sua beleza o andamento dos trabalhos. Claro que esse é um exemplo de um esboço do que viria a ser mais tarde considerado por mim como uma *intervenção viária*, mas sinto que foi ali, naquele momento, que nascia o embrião da ideia de trabalhar mais estritamente com uma proposição artística ligada aos procedimentos urbanísticos.

Agora, estimulado pela resposta de André Carreira, reúno aqui, também, a opinião dos outros entrevistados, ainda buscando problematizar a necessidade de pensar sobre o teatro que cada um faz hoje e se cada um identifica diferenças nessas diversas categorias nas quais a linguagem teatral se desdobrou. Em relação às diferenças, Tiche Viana diretora do grupo “Barracão”, é categórica:

Tiche Viana:

Para mim eu não vejo diferença nenhuma entre ‘teatros’. [Enfática] Teatro para mim é uma coisa só, aconteça aonde acontecer. Entendo que tenha vários nomes, classificações. Mas isso só cria um problema para quem faz, porque quem faz fica preso a isso e tem que responder muitas questões. [Séria] Discutir teatro na rua e teatro de rua, eu acho que é falta do que fazer. O teatro era na rua porque era onde tinha gente. Teatro é uma coisa que acontece entre nós, a diferença é que um de nós traz algo para provocar esse acontecimento. O que nos diferencia são as formalizações que foram acontecendo. A arte é essencialmente a mesma. Eu preparo um ator do mesmo jeito, seja para trabalhar na rua ou para trabalhar na sala ou na televisão. Na rua ele tem que trabalhar numa potência ‘X’, no teatro a potência ‘Y’ e na televisão a potência ‘Z’. Porque tudo tem que atravessar. É uma questão de linguagem. Quando o teatro foi para a sala foi porque descobriram que o público podia pagar e como não cabia todo mundo na mesma sala o espetáculo tinha que ser apresentado vários dias. Eu preferia que o teatro que é feito na rua fosse o mesmo feito nas salas, porque dá nos nervos essa formalização de que todo mundo entra e fica quietinho. [Falando valorizando cada palavra] O teatro é um lugar de expressão, seja na rua ou na sala.

O diretor do grupo carioca “Tá na rua”, Amir Haddad, apesar de também se sentir cansado com essa necessidade de nomear e separar o teatro que é feito dentro da sala do teatro daquele que é feito fora da sala, nos apresenta uma diferença entre essas duas práticas que vai além de questões estéticas, como podemos conferir no trecho a seguir.

Amir Haddad:

[Um pouco nervoso em ter que voltar a esse assunto] Essa é uma discussão que fica toda hora indo e vindo e ela é recorrente, cansativa, porque é difícil você esclarecer totalmente, mas tem uma diferença. A diferença não é porque um é na rua e outro não é na rua. A diferença, que é mais difícil de entender, é que o que é feito dentro de uma sala fechada é produção de uma classe social. Quem desenvolveu essa linguagem que está ali foram as classes médias da burguesia. Esse teatro não tem a classe popular que Molière e Shakespeare tinham. Esse teatro passa a servir uma classe que começa a frequentar os teatros públicos que não eram nem no palácio do rei e nem na praça pública. São teatros públicos para onde a burguesia protestante vai assistir seus espetáculos. Sem a algazarra das ruas, a promiscuidade e a imoralidade. Teatro público onde em tese todo mundo pode ir, mas que o populacho não frequentava. Durante muito tempo representamos para essa classe social, que quando se sentou na plateia sabia muito bem o que ela queria ver e de que jeito queria ver, de acordo com os valores novos de prosperidade material. Essa burguesia ficou sentada nos teatros. Inevitavelmente passamos trezentos anos atendendo os interesses dessa classe. Não tem como você fazer teatro e não se adaptar às necessidades do seu público que está diante de você [aponta para mim]. O teatro se fez nas salas fechadas com propostas muito claras de uma representação ligada aos valores da ética e da estética da burguesia. E quando você vai para a rua a primeira coisa que você entra em choque é saber que não é a burguesia que está ali. Ali, diante de você, está uma complexidade social muito grande e que aqueles valores que você acreditava [faz vários movimentos com os braços] eternos, herméticos, intransponíveis, irremovíveis, insubstituíveis vão para o chão na hora. As paredes das casas que foram construídas com muito tijolo, elas ruem. A questão na rua ou não na rua se resume na ideologia. Na sala fechada é um grupo social, na rua não tem grupo social. Aberta, franca, espacial. Essa era a estética que começava com a ida do teatro para a rua. O cenário era a rua, a própria cidade. A linguagem é determinante. Mudar o espaço não

significa que você mudou a linguagem. Se você muda a linguagem você pode fazer interferência em todos os espaços. Eu faço um rompimento com a linguagem. O conteúdo só adquire forma depois que ele é manifestado [respira longamente]. O nosso espetáculo não depende da forma. A gente precisa de conteúdos vivos, de movimento.

Para Francis Wilker Carvalho, do grupo “Teatro do Concreto”, sediado em Brasília, que vive esse trânsito entre o teatro feito nas salas e o teatro feito fora do edifício teatral, é fácil fazer essas relações, mas o importante entre essas linguagens é, segundo ele, manter a relação entre as pessoas e favorecer o encontro através da presença de artistas e público em um mesmo espaço.

Francis Wilker Carvalho:

Eu acho que tem distinções sim. Para mim é difícil se contentar com uma categoria só. Quando eu penso no meu trabalho específico com relação ao espaço urbano, eu poderia falar de ‘site specific’, eu poderia falar de teatro de invasão, falar de teatro do real; poderia falar de um conceito muito interessante chamado ‘composição urbana’ do grupo ‘Corpos Informáticos’ de Brasília. Nenhum desses conceitos isolados me satisfaz, mas eu vejo que, o que eu tento fazer está nessa zona de encontro de todos esses conceitos. Onde eles se contaminam de alguma forma. É difícil pensar que nome dar para isso. Hoje eu chamo de ‘encenação no espaço urbano’, mas para pensar e refletir isso eu recorri a esses diferentes conceitos. Vi também nas artes plásticas um conceito simples da Lígia Pape chamado ‘espaço imantado’, ela vê a relação das pessoas nas ruas como teias, isso me interessa. É um hibridismo. [Suspira] Tem uma imagem que ilustra bem essa reflexão que foi durante os protestos que tomaram conta do Brasil, em 2013. Eu me lembro como hoje, a tarde no meu apartamento em São Paulo, estudando, e aquela manifestação inteira passando na porta do meu prédio. Era um ruído tão grande, tão forte e ao mesmo tempo tão agressivo de vidraças sendo quebradas que eu olhei pela janela e eu tremia olhando para aquilo tudo e pensei: ‘Nossa! Para quê que serve esse mestrado em teatro que eu estou fazendo diante desse mundo?’. Contando isso aqui, me fez lembrar, e eu não tinha feito essa relação, uma coisa que marcou muito quando eu li o Piscator, ele na guerra, ele olhar para aquilo e dizer: ‘Qual o sentido do teatro diante da barbárie?’. Pensar para onde as coisas apontam nesse tempo que eu vivo para mim é muito difícil porque eu vejo tudo em crise. Vejo o jornalismo em crise, vejo o modelo de política do meu país em

crise, o modelo de educação do meu país em crise, eu vejo profissões acabando, profissões sendo criadas. Então uma sensação de movimento tão grande nesse tempo que a gente calhou de estar habitando a Terra que parece muito difícil precisar alguma coisa. Está tudo tão móvel, mas eu intuo que a tendência talvez seja um lugar cada vez mais relacional para o teatro. Pelo menos para as pessoas que se interessam por um teatro que não está na categoria preconceituosa do que eu estou chamando comercial, porque no final todo artista quer vender seu ingresso e pagar suas contas, mas o comercial dos modos de produção e nas ideologias que movem esse fazer. Eu penso que esse teatro procure cada vez mais uma dimensão relacional e uma dimensão de experiência. Numa sociedade em que a gente é mediado o tempo todo pela tecnologia, pela ideia de não presença, não da presença concreta, mas da presença virtual. Todo mundo tem uma sede cada vez maior de participação. Parece que a gente vive uma necessidade maior de experiência mesmo. Alegro-me pensar que as quartas paredes caíam cada vez mais e que o teatro seja um espaço de convívio. Uma prática de convívio, de fazer algo junto. Mas eu acho bom que tenha espaço para todo tipo de teatro. O mundo seria mais pobre se só houvesse um único tipo de teatro mesmo, porque essas práticas contemporâneas chega um momento que vão produzindo seus clichês e começam a cristalizar algumas formas. A gente vai ser desafiado a reinventar essas formas. Não sendo um teatro doutrinário, um teatro palestra, um teatro asséptico, eu acho bom. Que as formas se multipliquem e as formas de encontrar o outro se multipliquem.

Essa relação que Wilker faz do teatro com a barbárie Artaud fez com a peste: Um teatro que não pode ser pensado sem levar em conta o que se passa diante de nossos olhos nas ruas e cidades, nos países e nações. Nascido no final do século XIX e grande pensador do teatro no século XX, Artaud foi considerado filho da peste vinda do próximo Oriente em direção à França, no navio onde se encontravam suas futuras avós. É impossível pensar o teatro proposto por Artaud sem levar em conta os fatos vividos por ele, como a peste e os internamentos constantes em sanatórios, por exemplo. No pensamento artaudiano,

Se o teatro é essencial como a peste, não é porque ele é contagioso, mas porque como a peste ele é a revelação, o realce, o impulso para o exterior de um fundo de crueldade latente pelo qual estão localizados sobre um indivíduo ou sobre um povo todas as possibilidades perversas do espírito. (ARTAUD, 2002, p. 44)

E são esses impactos do cotidiano, essas perversidades que o homem causa e sofre, que fazem Wilker refletir sobre o teatro que o move no mundo. Um teatro que, através do encontro, seja capaz de fazer pensar o mundo onde vivemos. Seja através das barbáries ou das crises que enfrentamos, mas também trazendo a esperança de dias melhores, quando seremos capazes de nos posicionarmos no mundo enquanto seres pensantes. Uma esperança de um mundo um tanto quanto diferente da realidade que vivemos agora. Na verdade, as barbáries e as pestes contemporâneas estão aí, nos acompanhando no tempo e se fazendo presentes, enquanto o teatro anda a passos lentos, isso quando não recua e retrocede para continuar vivo. Uma preocupação que Maria Rosa Menezes também tem. No final de sua fala sobre as diferenças entre as linguagens artísticas, podemos perceber esse sentimento de desânimo com o que é feito no campo da arte na atualidade, em relação ao que era feito nas décadas de 1960 e 1970, por exemplo.

Maria Rosa Menezes:

Tem. Eu acho que tem [pausa]! Não é porque eu gosto de hibridar, que eu acho que as fronteiras precisam ser rompidas que não existe a dança, o teatro, a performance e a intervenção. Existem! Agora as linhas entre elas precisam ser rompidas. O teatro de rua tem uma história política, experimentos que grupos fazem há muito tempo e que geralmente acontecem em um roda, em um espaço delimitado, mas é diferente do teatro na rua que está sempre aberto à arquitetura, a uma dramaturgia do espaço que dialoga com todo o lugar. O termo dramaturgia é muito importante. É diferente de texto. Um diálogo entre o corpo, o espaço, o uso dos espaços, tudo que está ali, incluso. Toda uma história de relações. Olha o que a Pina Bausch fez com a dança. Extrapolou os limites das linguagens. Mas eu não posso dizer que a transdisciplinaridade vai dominar o mundo. Não [silêncio]. Ainda existem limites entre uma coisa e outra. Nas décadas de 60, 70 os artistas eram muito mais inventivos que hoje. Corriam mais riscos. Nós estamos vivendo tempos dissimulados. Está tudo pulverizado [fica um pouco parada pensando um pouco talvez sobre o que acabara de dizer].

Nesse contexto, a revista *Select: arte e cultura contemporânea* convidou artistas, galeristas, curadores e pesquisadores para definirem, segundo eles, o que é *performance*, como uma maneira de atualizar a reflexão sobre essa ma-

nifestação estética tão maleável em seus usos e significados. Personalidades, como a crítica e curadora Christine Mello e o *performer* Lucio Agra, deram suas opiniões, mas a que, para mim, foi a mais abrangente na definição foi aquela dada pela curadora e pesquisadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), Cristina Freire. Segundo Freire:

A palavra *performance* tem muitos e contraditórios sentidos na atualidade. Sua origem nas artes cênicas desqualificou para muitos artistas seu uso no campo das artes visuais, em especial nos anos 1970. Artistas mais politizados, sobretudo latino-americanos, consideraram o termo *performance* inadequado, na medida em que teatralizava ações e situações, esvaziando seus conteúdos políticos. Na atualidade, *performance* presta-se a qualificar uma categoria tecnocrática, ironicamente ligada à avaliação de resultados no mundo dos negócios. Fala-se, por exemplo, da avaliação da *performance* de funcionários. Nesse sentido, muito longe dos artistas dos anos 1970, o conceito de *performance* insere-se num mundo cada vez mais estruturado pelas normas de socialização performáticas, isto é: eficácia, iniciativa, flexibilidade, além de reiteração continuada de si mesmo. Assim, o termo *performance* designa tanto uma poética originária no teatro e utilizada pelas artes visuais como também se aplica à eficácia do capitalismo. (FREIRE, 2015, p. 39)

A *performance* só foi reconhecida como expressão artística nos anos 1970, depois de realizados vários experimentos e manifestos por artistas e pensadores vindos de movimentos como o dadaísmo, o surrealismo, o futurismo, o expressionismo e o cubismo. Atores, coreógrafos, figurinistas, poetas, músicos, bailarinos, pintores, diretores teatrais e escritores se uniram para reivindicar uma arte viva e comprometida com um discurso engajado politicamente e menos comercial.

Tânia Farias, atriz do grupo “Ói nós aqui traveiz”, de Porto Alegre/RS, também se incomoda com a insistente necessidade de diferenciar essas práticas. Para Tânia, o importante é ser coerente com seu discurso; ela acha que, apesar das diferenças, as características de uma prática vão se imbricando com as de uma outra, criando um híbrido de informações e referências, o que torna desnecessária a vontade de querer rotular o trabalho alheio. E é de forma contundente que ela começa sua reflexão:

Tânia Farias:

[Se levantando da cadeira indo se servir de um pouco mais de café] Eu acho um saco essas divisões. Eu me recuso a discutir isso quando dizem: 'Ah, você está fazendo teatro de rua não é na rua.' Eu não tenho paciência. E também acho que o povo da performance muitas vezes fica rotulando o que é e o que não é performance. Não existe teatro sem performatividade e tem muito ator fazendo performance e tem muito 'performeiro' fazendo performances muito teatrais e tudo pode ser performance e tudo pode ser teatro. Eu não estou interessada. A cena contemporânea ela é híbrida. Quando a gente inventou esses termos 'hibridismo', 'interdisciplinaridade', 'transdisciplinaridade', quando a gente começa a falar dessas coisas a gente só está identificando uma coisa que já está aí há um tempo, mas a gente tem a necessidade de dar um nome a elas. Então a gente precisa aceitar que está tudo misturado, ficar criando divisões não existe, não existe nada puro. As pessoas ficam querendo um 'purismo' que eu sinceramente não vejo mais na cena. A gente não faz nada puro, a gente mistura tudo. A primeira vez que eu assisti um teatro de vivência do 'É nós' eu caí para trás, eu vi que o teatro pode ser tudo. Eu via o teatro no teatro, palco italiano, os atores com texto, interpretando, e eu na plateia. Isso para mim era teatro. Quando eu vi um espetáculo do 'É nós' as pessoas dançavam, cantavam, tocavam instrumento. Tinha todo um trabalho sensitivo da cena, eu sentia a cena, eu bebia, eu era tocada, eu era beijada, eu ia para um espaço pequeno, ia para um espaço grande. A cenografia me cercava, eu me sentia claustrofóbica, eu me sentia livre, eu tinha vontade de dançar, de chorar. Eu experimentava tudo em uma única encenação. Quando eu saí do 'Fausto' eu percebi que o teatro podia ser tudo e era aquilo que eu queria fazer. O teatro pode dialogar com tantas linguagens. Tudo ao mesmo tempo e envolver o público em sua totalidade. É isso aí que eu quero fazer.

Esse hibridismo entre as artes continua até hoje e, em alguns casos, se mantém imbricado em processos criativos de vários artistas: presença de música ao vivo, bailarinos dividindo cena com atores, imagens fílmicas substituindo cenários etc. Isso dificulta para os artistas a separação/distinção dessas linguagens na atualidade, como podemos verificar nas palavras a seguir, de Raquel Scotti Hirson, do grupo "Lume de Teatro", com sede em Barão Geraldo-Campinas/SP:

Raquel Scotti Hirson:

[Pensativa] Eu acho que todos eles de alguma maneira mobilizam as pessoas de um jeito diferente, pelo menos diferente da opção de ir ao teatro, mesmo que seja num espaço fechado, num teatro ou numa sala, eu acho que a própria estrutura mobiliza aquele que vai assistir, mobiliza de uma maneira diferente, mas principalmente aquele que nem está esperando que o teatro chegue até ele, que a performance chegue até ele [para um pouco para pensar observando seu entorno]. É muito diferente quando você é surpreendido por algo que é o que eu chamaria de teatro “na rua”, que é você trazer a estrutura do teatro para a rua. Talvez eu seja um transeunte que decide mudar o meu percurso e parar para assistir, é uma sensação, e outra sensação é o teatro que quase te obriga a mudar de rumo por que ele te atinge, ele entra na sua frente, você opta por olhar ou não olhar, quando você vê alguma coisa aconteceu, nem que seja só você ter de mudar de calçada, porque aquele negócio invadiu a calçada que você estava. [Pausa] Às vezes você não sabe se o que está acontecendo é teatro ou performance, essa sensação de que tem algo diferente acontecendo no caminho que eu sempre passo, tem algo diferente acontecendo nessa cidade. Uma pessoa, uma pintura, um som. Tem algo diferente e que às vezes eu não sei exatamente definir o que é. Se alguém está fazendo aquilo para me provocar ou se eu estou sendo provocada como sou provocada por várias outras coisas que acontecem na rua no dia a dia. Eu acho que tem muitas diferenças, tanto do espectador quanto de quem atua também. Eu sinto que me coloco de maneira diferente também. Quando eu estou num espaço fechado eu canalizo a minha energia para uma direção bem precisa e quando eu estou na rua eu não tenho como canalizar, eu tenho que abrir tudo e para todos os lados eu tenho que estar aberta. Quando eu estou num espaço fechado eu tenho como organizar melhor onde eu estou jogando essa vibração.

Essa aproximação entre teatro e *performance*, que muitas vezes dificulta a distinção entre um e outro, foi vantajosa para as duas partes. De um lado, o teatro se reinventou, saindo de uma zona de conforto para mergulhar em novas possibilidades de uso do espaço, no trabalho com o ator, no que diz respeito à voz e ao corpo, mas também à possibilidade do surgimento de uma nova escrita, uma nova dramaturgia que valoriza as imagens e as ações e não somente a palavra. A *performance*, por sua vez, reaproximou-se do recurso da teatralidade, no intuito de tornar mais rigoroso o processo criativo, além de se dedicar ao estudo de recursos para figurino, cenário e até mesmo atuação. Seguindo esse

raciocínio, Roberto Audio, ator do grupo paulista “Teatro da Vertigem”, prefere não se preocupar com as diferenças entre uma e outra linguagem, para ele, que está no campo da experiência, é mais importante praticar e deixar que os outros se dediquem a esse “serviço”.

Roberto Audio:

Eu não sou aquela pessoa que vai querer entender as diferenças das manifestações artísticas, aliás, algumas coisas eu descubro fazendo, realizando. Se eu ficar querendo explicar tudo para mim ou querer explicar tudo para o outro eu perco tempo naquilo que eu quero realizar, naquilo que eu sinto vontade, que está pulsando em mim. Mas existe sim, claro. Mas não quer dizer que é melhor ou pior. Eu não estou afim de respostas, eu estou descobrindo coisas. Esta instabilidade é importante para mim.

Pensando nisso, Patrice Pavis, professor de estudos teatrais na Universidade de Paris VIII, analisando os efeitos de teatralidade, dramaticidade e performatividade na encenação contemporânea, propôs a criação dos termos *mise-en-perf* ou *performise* como neologismo para *performance* + *mise-en-scène*. Assim, ao contrário de buscar diferenças, aliaríamos em nossas criações o que nos atrai entre uma e outra linguagem e a dosagem desse uso caberia a cada um a depender de suas necessidades e preferências. Para Pavis:

A tradição francesa, e mais geralmente a “continental”, concebe o teatro como representação ligada ao espetáculo, à teatralidade, termo utilizado pelos formalistas russos (por contraste à “literalidade”) e pelos encenadores do começo do século XX (Meierhold, por exemplo). A tradição anglófona, ao contrário, conhece apenas o termo *performance*, que utiliza ao mesmo tempo para representação cênica teatral, propriamente dita, e para qualquer tipo de cultural-*performance*, não somente do espetáculo, mas da atividade que realiza uma ação (rito, ritual, cerimônia). (PAVIS, 2010, p. 39-40)

Seguindo esse percurso de apropriação da cidade, profissionais ligados às artes cênicas começam a ocupar este imenso palco aberto com todas as possibilidades de intervenção artística. Várias companhias teatrais e encenadores no Brasil e no mundo já experimentam realizar suas criações em espaços alter-

nativos. Muitos, inclusive, criam seus espetáculos pensando na cidade como palco para estes acontecimentos. Essa busca por um novo espaço para abrigar as encenações pode ser relacionada com as provocações de Antonin Artaud e seu *Teatro da Crueldade*, que criou um tratado-manifesto de como o teatro seria concebido, escrito e interpretado segundo seus princípios. Como seus experimentos ficaram mais divulgados no campo da teoria, somente 30 anos depois é que começaram a florescer produções inspiradas nas teses artaudianas (ROUBINE, 1998):

O cansaço diante das práticas conhecidas, e talvez um questionamento de um brechtianismo que começava a afundar-se no academicismo, criaram um clima propício à (re) descoberta do Teatro da Crueldade. [...] As tentativas do Living Theatre nos Estados Unidos e, a seguir, na Europa, as buscas de Peter Brook na Inglaterra e de Jerzy Grotowski na Polônia constituem sem dúvida os empreendimentos mais rigorosos e bem sucedidos sob esse aspecto. (ROUBINE, 1998, p. 100)

E foi um pouco pelo cansaço de investir nessas práticas existentes, como a intervenção urbana, a *performance*, o teatro de rua e o teatro performativo realizado em espaços não convencionais, e também por sofrer com a crise, não só aquela pela qual o teatro vem passando, mas a crise que eu mesmo enfrento enquanto ator, diretor, pesquisador e produtor de minhas próprias obras, é que me veio o interesse de me debruçar na criação de uma *metodologia experimental* para atores e atrizes, como práxis desta pesquisa. A intenção é também a de trazer para o debate temas que possam estimular o público a pensar a cidade, a refletir sobre a cidade a partir da ocupação de lugares na cidade de Salvador.

O CORPO-LUGAR REVELANDO UM LUGAR-CÊNICO NA CIDADE

Um novo passo se inicia agora. Chegou o momento de experimentar a metodologia de forma mais orgânica e consciente: Essa metodologia, que veio sendo construída, pensada, vivida e experimentada no processo de pesquisa, e inicialmente apresentada/problematizada nos capítulos dois e três deste livro. Depois de nove meses de pausa para reorganizar as ideias, retomei o contato com os atores, para, agora sim, aplicar o que chamo de *metodologia experimen-*

tal para a criação de *intervenções viárias*. Tudo que havia sido vivido até esse momento serviu como reflexão para a criação dessa metodologia de bases fenomenológicas, com o intuito de revelar *lugares-cênicos* na cidade de Salvador a partir da ocupação e da vivência de *corpos-lugares* em um processo de criação e realização de *intervenções viárias*, como explicitado aqui neste livro.

Como dito, essa etapa consistiu em experimentar a metodologia de forma mais orgânica e consciente. Nos capítulos dois e três, apresentei a metodologia e como ela foi sendo aplicada e construída de forma intuitiva. Juntamente com os atores, fomos experimentando com o intuito de descobrir novas possibilidades, novos caminhos para chegarmos a uma definição mais clara de *intervenção viária* e também qual o lugar do ator nesse processo de pesquisa a partir da ocupação e da vivência de um lugar.

Nove meses se passaram desde a primeira *intervenção viária* realizada no Rio Vermelho. Nesse intervalo, viajei para a França e esse tempo foi necessário para que eu pudesse organizar o pensamento e refletir sobre o que seria importante realizar para dar um passo adiante na pesquisa. Em agosto de 2015, eu retornei ao Brasil, mas ainda precisava de um pouco mais de tempo para ter certeza do que buscava. O tempo, sempre o tempo me pedindo para parar e pensar. Parar e sentir o momento de avançar. Essa pausa se deu entre os meses de fevereiro e novembro de 2015. Enquanto isso, eu revisei anotações, fotografias; conversei com os atores, refleti sobre todo o processo realizado até então. Era hora de voltar à cidade com os olhos da percepção e sentir qual lugar iríamos ocupar.

Diante das dificuldades, resolvi realizar sozinho esse processo de busca pelo lugar. Os problemas continuavam os mesmos: o tempo dos atores (ou a falta dele) e com isso a impossibilidade de reunir todos em um mesmo dia. Assim, minha primeira providência foi saber de cada ator sobre sua disponibilidade e seu interesse em continuar participando do processo; quando seria o período mais favorável para marcar a realização da última *intervenção viária*. Para essa etapa precisaria de mais comprometimento deles, por se tratar da aplicação da *metodologia experimental*, que, nesse momento, já havia sido melhor delineada e apontava um caminho, claro que um caminho aberto para novos acontecimentos, mas tínhamos um plano a seguir.

Outro problema habitual era pensar na segurança do lugar, já que não tínhamos dinheiro para uma produção mais elaborada; então, era também

uma questão de logística que o lugar tivesse fácil acesso para os atores e que apresentasse grande movimento – de veículos, passantes, usuários etc. Antes, eu havia tido a ideia de ocupar um viaduto na Avenida Suburbana, que liga o centro da cidade ao Subúrbio Ferroviário de Salvador, mas, além de ser um lugar que abriga moradores de rua, o que configurava um território ocupado, também serve de fuga para ambulantes que se escondem da fiscalização e de passagem para delinquentes que realizam pequenos furtos no comércio local. Então, conviver com toda essa diversidade e complexidade demandaria muito tempo e diálogo para que negociações fossem realizadas, de modo a garantir uma atmosfera propícia para a *intervenção viária*.

Assim, eu passei alguns dias angustiado dando voltas pela cidade, passando por lugares sem “lugaridade”, sem relação nem convivência entre os poucos usuários presentes; eram lugares que eu já havia identificado durante a realização dos itinerários, descritos no capítulo dois, mas agora eu tinha também que seguir alguns critérios que surgiram depois, para a definição de um lugar para a segunda *intervenção viária*, ou seja: um lugar aparentemente sem uso ou com pouco uso, invisível aos olhos desatentos, utilizado apenas como passagem ou para curtas paradas; um lugar que necessitasse de vida, do estabelecimento de relações para se realizar enquanto lugar, que, ao abrigar *corpos-lugares*, pudesse se transformar em *lugar-cênico* através da realização de uma *intervenção viária*.

Eis que um dia voltando da praia com um amigo, da janela do carro, eu me deparo com a Praça Lord Cochrane, na Avenida Garibaldi. Essa é uma praça muito importante para o trânsito de Salvador. Em formato de rotatória, ela liga vários pontos da cidade e sempre apresenta um fluxo intenso de veículos à sua volta. Eu passo com frequência por essa praça, mas a observo sempre da janela do carro e, nessa perspectiva, o que vemos é uma praça vazia, com parte da vegetação devastada, com ares de abandono. A depender do horário, podemos ver alguns ambulantes que vendem seus produtos nas sinaleiras utilizando a praça para se proteger do sol ou fazer uma siesta. Também podemos identificar alguns usuários de drogas, que se aproveitam do pouco movimento para se encontrar ali. Enquanto esperávamos o sinal abrir, eu pensava: “*pode ser aqui!*”. E eu aproveitava cada segundo que tinha de sinal vermelho para me convencer que estava ali o lugar que procurava. Aquela praça tinha tudo que precisava. Primeiro, mesmo se encontrando em um local bem movimentado da cidade,

grande parte da população só percebia a praça de dentro dos automóveis, de passagem; segundo, porque parecia uma área importante para a cidade, uma praça relativamente grande, com várias entradas e saídas, vários lugares que poderiam proporcionar o encontro e a pausa nesse movimento frenético à sua volta; terceiro, o abandono e a destruição dos equipamentos e do monumento na parte central, o que configurava a necessidade de uma intervenção. O sinal abriu e meu amigo, que parecia estar dentro de meu pensamento, disse: “*olha aí um lugar bom para você ocupar!*”. Foi a confirmação que esperava. Ainda carregava a dúvida de que realmente se tratava de um lugar seguro: para quem vê de longe o lugar despertava certa insegurança. Resolvi apostar na praça e comuniquei a decisão aos atores. Independentemente de ter encontrado o lugar, ainda se fazia necessário a presença dos *corpos-lugares* para de fato ter certeza de que, ali, se daria uma relação entre eles.

O primeiro encontro foi marcado, mas até lá eu tinha que me organizar para que o tempo fosse otimizado. E me organizar significava também parar para pensar e refletir como conduziria esse encontro a partir de tudo o que foi pensado como metodologia para esse processo. Até então eu não sabia de quantos encontros eu iria dispor, porque dependeria da disponibilidade dos atores, mas a certeza era a de que, mesmo que individualmente com cada um deles, eu teria que ir, algumas vezes, na praça com os atores para que tivéssemos tempo para construir uma relação com esse lugar. E que dessa relação, dessa experiência, uma *intervenção viária* seria criada. O tempo é muito importante para esse processo, o silêncio, a pausa. Tudo isso faz respirar a pesquisa, dando espaço para que a reflexão se realize de forma intensa e que os fenômenos e situações surjam de modo natural. Foi aí que tive a ideia de criar uma placa de sinalização. Essa placa serviria, primeiro, como elemento fundamental de sinalização de uma obra, mas aí eu teria que pensar em uma placa que sinalizasse uma obra artística; segundo, porque essa placa nos protegeria também da desconfiança que, porventura, os poucos usuários da praça poderiam ter com nossa presença “repentina” ali.

Conversando com o artista plástico e colaborador do Coletivo Cruéis Tentadores, Silverino Ojú, que já tinha criado algumas placas para o espetáculo “Luz!”, chegamos juntos à conclusão que faríamos a seguinte placa: “Intervenção viária: atenção artistas trabalhando”. Essa placa daria conta, a nosso ver, de

resolver várias questões: primeiro, o próprio título já abria a reflexão de que ali não se tratava de uma intervenção urbana, já transmitia um estranhamento para quem por ali passasse; depois, por chamar atenção de que se trata de artistas trabalhando, colaborando para a compreensão de que intervenção é o artista trabalhando no espaço público; e, ainda, porque identificaria imediatamente o nosso objetivo ali, evitando, assim, possíveis desentendimentos com os frequentadores da praça, que veem aquele lugar não como lugar, mas sim como um “território” dominado por eles.

Figura 18 – A placa sinaliza que o trabalho vai começar

Foto: Produzida pelo do autor.

No dia nove de dezembro de 2015, às 14 horas, chegamos na praça para nosso primeiro encontro. Nesse dia, além de mim, compareceram os atores Amós Heber, Ia Santanche, Mirella Matos Sales e o bailarino Dejalmir Melo. Enquanto arrumávamos o lugar onde ficaríamos, que serviria de base para nossa ocupação, ficamos surpresos em constatar que mais pessoas utilizavam a praça, mas, como era esperado, nossa presença causou um certo estranhamento em todos. Ao chegar, fomos logo instalando nosso material: cangas e toalhas pelo chão,

algumas cadeiras de praia, frutas, água, cadernos de anotações etc. Ali seria o nosso escritório, nossa sala de reunião. Acho que foi essa atitude de chegar cientes de que ali era nosso lugar, o que gerou certo desconforto entre os outros frequentadores da praça. Criamos ali nosso “mundo”:

A essência de ser ‘mundo’ é de um pertencimento integral entre o ser e as coisas para as quais ele intencionalmente se volta, ou seja, ser e coisas constituem um fenômeno complexo que alguns geógrafos, com muita propriedade, chamam de espaço vivido, ou melhor, mundo vivido. (HOLZER, 2013, p. 22)

Nesse primeiro encontro o objetivo era sentir e perceber o lugar: se colocar em relação com o lugar e com quem por ali passa, transita, vive. Então, permanecemos alguns momentos juntos no início. Eu expliquei que, diferente da *intervenção viária* “Aqui podia ser um rio”, a qual realizamos apenas com o caráter de vivência para a realização da próxima, precisaríamos de mais encontros, de mais tempo para que cada etapa fosse vivida intensamente; para que a partir dessa relação com o lugar, desses encontros, surgissem os estímulos para a concepção desta segunda *intervenção viária*. A intervenção deveria começar a surgir a partir do coletivo. Eu ficaria acompanhando tudo de fora e anotando tudo para que, no final da experiência, nós avaliássemos o que fizemos juntos. O que aconteceria ali é o que Jacques Rancière define como “partilha do sensível”, principalmente quando buscamos entender nosso mundo a partir das coisas simples da vida, da banalidade do dia a dia que tudo pode revelar. Para Rancière:

Passar dos grandes acontecimentos e personagens para a vida dos anônimos, encontrar os sintomas do tempo, de uma sociedade ou de uma civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a área pelas camadas subterrâneas e reconstituir os mundos a partir de seus vestígios, este programa é literário antes de ser científico. (RANCIERE, 2000, tradução nossa, p. 50)

E aqui essa literatura é a própria cidade. É o próprio lugar que vai nos dar esses detalhes e nos fazer chegar até essas camadas subterrâneas para compreender um pouco as relações que se constroem ali. Com esses estímulos, os atores saíram cada um em uma direção diferente e com a indicação de apenas viver e perceber o lugar.

Enquanto isso, eu fiquei na nossa “base” observando e anotando tudo. Apesar de ter que ficar atento aos movimentos dos atores, também pensando na segurança deles, o clima era bem tranquilo. Somente o fato de portarmos uma câmera fotográfica criava algum desconforto, pois o grupo de rapazes que utilizam a parte central da praça para consumo de drogas queria ter certeza de que não estavam sendo fotografados. Com o mal-entendido esclarecido pude me tranquilizar mais. Com o tempo, percebi que alguns artistas de rua, que trabalham nas faixas de pedestres e sinaleiras em volta da praça, estão sempre por ali treinando ou descansando. Identifiquei também que alguns moradores da região cruzam a praça voltando das compras e a praça serve como atalho para chegar em casa mais rápido; e alguns entre eles aproveitam para fazer uma pausa na praça e descansar um pouco. Mas, o fato era que, até aquele momento, quem ficava por mais tempo na praça eram homens, jovens em sua maioria, e que são lidos e vistos por quem passa por ali como marginais, o que confere um ar de “perigo” ao lugar.

Não demora muito e percebo que um homem segue Mirella e insiste em estabelecer um diálogo com ela. Mesmo distante, começo a observá-los. Ela parece contornar bem a situação e segue seu caminho. Minutos depois, acontece o mesmo, só que com outro homem. Agora eu decido me aproximar mais e tentar ouvir o teor da conversa. Não consigo. Mirella percebe minha presença e se desloca indo se sentar em um local com mais pessoas, ao lado de um senhor. Eu aproveito e me sento bem próximo. Alguns minutos mais tarde o primeiro homem a tentar um contato com ela retorna: então, mais à vontade e se sentindo mais segura, Mirella deixa a conversa fluir.

O que aconteceu foi que os homens que estavam ou passavam pela praça se intrigaram com a presença daquela mulher ali sozinha e eles se aproximavam justamente para adverti-la do “perigo” que ela corria. Eles queriam saber o que uma mulher branca, bonita, de olhos azuis estava fazendo ali, que ela deveria estar na Barra ou em outro bairro mais “bem frequentado”. Esse assunto serviu para Mirella começar a esboçar sua personagem, mas, para mim, ali acontecia um momento de *teatricidade*: a presença de uma mulher bonita em um lugar frequentado majoritariamente por homens, sendo essa mulher segura de si e decidida a ficar sozinha, gerou um desconforto em alguns e certo *frisson* em outros, ao ponto desses homens disputarem a atenção dela. Um homem chegou a se oferecer para protegê-la, passando inclusive o número de seu celular

caso ela precisasse. E ela ali, reclamando o direito de frequentar a praça e de permanecer sozinha, em paz. Uma só mulher fez mudar a rotina dos homens da praça. A atenção deles estava toda voltada para ela naquele momento.

Figura 19 – A atriz Mirella Matos Sales enquanto é abordada pelos homens que passam pela praça vai colhendo material para a construção de sua personagem

Foto: Produzida pelo autor.

Nesse instante, Mirella se coloca em relação ao mundo, frente a frente com o que esse confronto pode nos oferecer através de sua percepção do lugar. E, em uma abordagem fenomenológica,

A percepção é uma modalidade fundamental de nossa relação no mundo, e uma primeira forma de habitá-lo: contrariamente de uma ideia dada, ela não nos coloca diante dele em posição de espectador, ela nos implica e nos interessa no próprio sentido de termo. (COLLOT, 2012, tradução nossa, p. 54)

Ao perceber que estava tudo sob controle, segui meu caminho e deixei Mirella dar continuidade a seu processo de vivência, completamente implicada e interessada naquele mundo que se apresentava a ela.

Do outro lado da praça, Amós, Ia e Dejalmir davam sinais de que estavam por finalizar a experiência do dia, já estava mesmo chegando a hora de voltar para nossa base e juntos discutirmos as sensações de cada um. Fomos, cada um no seu tempo, retornando ao ponto de encontro, enquanto Mirella concluía seu trabalho, sua experiência. Ficamos um pouco ali em silêncio, observando mais um pouco a praça. Dejalmir fazia anotações, Ia comia frutas e Amós fumava um cigarro. Mirella chega ainda com a energia proporcionada por esse encontro, pede um copo de água, respira fundo e se senta. Aproveito que o lugar ainda reverbera nela através de sua percepção e peço para que ela comece com suas observações. Ela então nos relata como foi sua experiência:

Mirella:

[Agitada] Adorei a ideia de fazer essa pesquisa nessa praça porque já passava por ela e sempre achei um lugar bonito, apesar do abandono. Geralmente passava de carro e ter a oportunidade de parar e vivenciar esta praça foi muito legal porque pude perceber que além de bonita ela tem uma história, tem pessoas que são frequentadores assíduos, tem macumba e religiosidade, tem a arte de Ray Viana [usa muito os braços para apontar todas as direções da praça], tem jogo de bola, tem drogas, tem pais e filhos, enfim, tem muita vida que se encontra e se mistura aqui. Por tudo isso, quando soube que faríamos a intervenção viária nela foi muito prazeroso e me permiti desde o início construir uma relação com ela. Hoje eu cheguei sem nenhuma intenção, simplesmente estava ali aberta para o que acontecesse e aconteceu. Encontrei-me com Lord [olha para o centro da praça onde se localiza uma fonte com a estátua de Lord Cochrane que dá nome à praça], sua aristocracia e abandono; encontrei com Jorge, sua bebedeira e solidão; encontrei com os cruzamentos da praça que mais pareciam passarelas; encontrei com placas de direção e também com a vulnerabilidade de ser uma mulher exposta naquela praça, mas não tive medo. Enfrentei todos.

Ia aproveita as observações de Mirella para se posicionar também. Ia é performer, dançarina, atriz e tem um envolvimento com a Yoga, o que faz com que se aproxime da natureza, que traga com ela certa leveza, quase zen, quase telúrica. Como colaboradora do Coletivo Cruéis Tentadores já havíamos trabalhado juntos na performance “Chame isso como quiser”, na intervenção urbana “Gender trouble”, em parceria com a estilista Carol Barreto e o fotógrafo Rômu-

lo Alessandro. Mais tarde retomamos o contato para a intervenção viária “Aqui podia ser um rio”. No depoimento a seguir podemos perceber como Ia se relacionou com o lugar:

Ia:

[Em tom de confissão] Quando Marcelo me convidou para a intervenção viária no fim do ano, quase desisti, estava no início de um recolhimento de um ano cheio de turbulências, voltando de uma mudança e indo para outras. Fase Nova da Lua. Mas de repente seria bom fazer algo com essa estranheza toda que me envolvia. Aceitei, pois daria um tom novo ao experimento porque precisava de recolhimento ou de um esconderijo nuclear e me expor iria contra ao meu desejo no momento. No primeiro contato com o local, achei engraçada a sincronia, pois sempre passei por fora e nunca observei a praça, pois ela também nunca chamou a minha atenção, só via o entorno, a lua nova oculta em pleno dia. Entrando pela primeira vez na vida do lugar já achei uma pena no meio do caminho, amo penas, quando encontro pego [mostra a pena que estava presa na sua orelha]. Dessa pena comecei a procurar o dono no céu, com certeza um gavião, enquanto andávamos era para o céu que eu olhava, as árvores eram lindas, de várias espécies. Me encantei pela biodiversidade do lugar. A árvore florida em amarelo tinha feito um tapete no chão, atraiu a todos, nosso ponto de encontro, nossa base. Continuei observando as árvores, de uma ia para outra como uma cientista colhendo dados, sempre pelas copas observando os pássaros. A maioria delas tinha oferendas religiosas, isso trouxe um caráter antropológico e mudou o foco da observação, uma riqueza de objetos [arrepia-se]. O interessante é ver como o homem se direciona à natureza para buscar deuses, esses objetos davam um toque de ancestralidade à minha observação. Continuei no fluxo agora das oferendas que sempre estavam nas raízes das árvores, parei em um local que o cheiro forte me fez sair para a calçada num salto e fui andando fugindo do cheiro, do nada fiquei ansiosa, queria correr, um sol forte, uma agonia, meu humor mudou radical, sentei na terceira pedra amarela para respirar. A velocidade dos carros alterou meu ritmo, na cabeça veio: ‘Eles passarão e eu passarinho’ e isso virou um mantra entre mim e os carros, os carros passarão e eu passarinho [vai fazendo movimentos circulares com as mãos em torno da cabeça]. Como esqueci os óculos coloquei a canga no rosto e fiquei em lótu sentindo a influência da velocidade dos carros sobre meu ritmo, que se altera. Se altera nas batidas cardíacas, os carros passarão-passarão e eu passarinho. Quis ser uma

estátua, assim eu fico quieta enquanto a sociedade evolui ou passa em alta velocidade para não sei onde e era um fluxo maligno. Voltei para o centro da praça, seu formato lembra as células, agora estava no núcleo infectado, ao invés de água e transparência tinha lixo, pichações e figuras humanas, uma fonte esquecida. Um núcleo de uma célula orgânica resistindo ao câncer, o verde que mantinha a célula. Sempre preferi ficar na parte verde da praça, o que dava beleza e vida ao entorno que parecia um cemitério abandonado. Agora aqui nessa conversa eu continuo perdida estranhamente em mim, que sou outra pessoa sendo a mesma [hesita em continuar desenvolvendo o raciocínio, mas resolve parar].

Aproveito a descrição da praça feita por Ia para mostrar o mapa criado por Dejalmir. Dejalmir Melo é bailarino e coreógrafo. Já viajou o mundo com as mais importantes companhias de dança do Brasil e da Europa. Nós colaboramos muito profissionalmente um com o outro, como no espetáculo “Na rua”, criação dele para o musical *Saltimbancos* de Chico Buarque. Uma adaptação para a dança e para a rua. Por isso, senti vontade de convidá-lo a fazer parte desse processo. E talvez por ser um artista da dança, ele se concentrou na forma e na espacialidade da praça; para minha surpresa, na hora de relatar suas impressões, Dejalmir preferiu mostrar o que ele desenhou durante a experiência. Era um mapa da praça, com suas entradas e saídas, seus pontos de encontro, suas divisões etc. Resolvi estimulá-lo a continuar com essa prática de mapear a praça, pensando em alguém que observa tecnicamente a praça, alguém que se aproxima e se distancia, que está e não está presente, que aparece e desaparece com a mesma velocidade.

Enquanto estendia o mapa feito por Dejalmir na mesa, ainda com as descrições de Ia reverberando em nossas mentes, ficamos um pouco em silêncio. Considero o silêncio muito importante em processos como este. É a partir do silêncio que as ideias se clareiam e tomam forma. E é no silêncio também que ouvimos o lugar, a pulsação do corpo do outro, as vibrações daquele coletivo. Para mim, o encontro havia acabado naquele momento. Preferi respeitar o silêncio de Amós, mas também pedi a ele, como indicação para a continuidade do trabalho, que ele se dedicasse à música, já que estava acompanhado de seu violão. Anteriormente, Amós havia dito que gostaria de fazer algo relacionado com a figura do Lord Cochrane, uma ode ao personagem que dá nome à praça, uma

serenata; então, como o intuito é sempre o de trabalhar com o estado emocional que aparece na vivência, solicitei que investisse nesse caminho: de alguém que leva música para a praça em homenagem ao homem que dá nome a ela.

Figura 20 – Mapa da Praça Lord Cochrane criado pelo bailarino e coreógrafo Dejalmir Melo durante a pesquisa

Foto: Produzida pelo autor.

Para Ia indiquei que ela continuasse também na busca por essa relação espiritual com a praça, essa relação do homem com a natureza, e também se utilizando das posturas da Yoga para pensar em esculturas como representação de quem vive ou viveu aquele lugar. Para Mirella, pedi que ela refletisse sobre os estados de emoção gerados pelos encontros com os homens da praça, para pensar em uma mulher que reclama o direito de, mesmo sozinha, frequentar a praça. Uma mulher que quer o direito de ir e vir, de estar em qualquer lugar da cidade sem se sentir vulnerável. Foram indicações preliminares para cada um ter o que pensar e para que todos se mantivessem conectados com a experiência até o próximo encontro.

É importante relatar também que, enquanto desfazíamos nossa base de trabalho, o assunto da “crise” surgiu como uma conversa final. Era consenso

no grupo o momento crítico pelo qual vinha passando a arte na Bahia: falta de patrocínio, todos dependendo de editais que, quando surgem, vêm acompanhados de grande concorrência, já que artistas de toda a Bahia se encontram na mesma situação, então todos se inscrevem nos editais concorrendo pelos mesmos recursos públicos. Eu, por exemplo, com a ajuda de Mirella, inscrevi essa *intervenção viária* no edital do município, lançado pela Fundação Gregório de Matos, e o projeto não foi aprovado. Obter esse apoio teria ajudado na produção e, principalmente, no pagamento dos atores, o que tornaria a pesquisa mais intensa: assim não precisaria disputar tempo e disponibilidade com os outros trabalhos dos atores, que, uma vez remunerados, teriam podido se dedicar exclusivamente ao processo. Mas, infelizmente, não tivemos nosso projeto aprovado, como, aliás, projetos inscritos por alguns dos atores ali presentes, que também não obtiveram aprovação no mesmo edital. Então, continuamos mesmo assim, porque a vida continua: o sinal fecha e atravessamos a rua, para viver a vida que nos alimenta de esperança de que um dia essa realidade mude.

DAR TEMPO AO TEMPO

No dia 15 de dezembro de 2015 retornamos à praça. O clima estava um pouco tenso, ou, pelo menos, um pouco confuso. Amós Heber, que esteve no último encontro, não pôde comparecer. Em compensação, três outros atores estiveram presentes: Márcia Andrade, Tatiane Carcanhollo e Alex Muniz. Talvez tenha sido essa alteração no grupo que tenha me deixado um pouco aflito, pois, assim, teria que coordenar dois grupos: o grupo que esteve no primeiro dia e os atores que se juntaram ao grupo neste segundo encontro. Outro fato é que dois atores tinham horário para deixar a experiência, o que também alterou meu estado de atenção. Eu tinha receio que o trabalho não fluísse. Tinha um cronograma a cumprir e precisava aproveitar cada instante daquele encontro, que poderia ser o último antes do acontecimento propriamente dito da *intervenção viária*. Como disse anteriormente, os atores tinham outros afazeres e isso comprometia a participação deles na pesquisa.

O fato é que uma tensão foi instalada ali e com isso não tivemos a tranquilidade inicial para nos conectarmos entre nós e com a praça. E foi assim, meio às pressas, que transmiti as indicações do dia: cada participante ia es-

colher um lugar na praça para se instalar, buscar uma conexão com a praça e com todos que ali estavam; pensar o que o/a fazia se aproximar e distanciar daquele lugar; quais sensações e estados de emoção aquela praça trazia para cada um; quem era você nesse lugar; quem eram as pessoas que passavam e circulavam, que ocupavam aquele lugar. Durante esse período, era importante também seguir os encaminhamentos de ouvir a praça; ter um momento de silêncio; ter uma ideia; mudar de ideia; observar o outro; observar o lugar; sentir o outro; sentir o lugar; ver-se no lugar; deslocar-se pensando em profundidade e tridimensionalidade; ter um momento em grupo; fazer uma pausa, provocar a imobilidade.

Conversamos muito sobre esses estímulos e a necessidade de se ter atenção ao se apropriar de cada uma das indicações. Mesmo que não fosse possível seguir todas elas, era importante estar consciente de sua existência; então, liberei os atores para começarem a vivência, para que cada um se dirigisse a seu lugar escolhido e dei um tempo para respirar e tentar reinstalar a tranquilidade em mim. Fiquei um tempo sozinho e depois ia visitando cada ator; como um mantra, ia repetindo as indicações citadas.

Mas, o que percebia é que a sintonia do grupo estava diferente naquele dia. É claro que muito dessa situação foi causada por meu próprio desejo de que tudo desse certo, o que me causava certa angústia. Percebi que Alex não estava muito bem com essa energia mais “acelerada”. Como ele participou do processo de pesquisa desde o início e pelo fato dele ter se ausentado no primeiro encontro dessa etapa, eu queria que Alex absorvesse o processo do encontro anterior e as indicações do dia, tudo de uma vez, e penso que essa minha atitude o deixou um pouco irritado. Mas tentei seguir mesmo assim, acompanhando os outros e deixando-o seguir sozinho, no seu tempo.

A praça estava muito movimentada, talvez pela aproximação das festas de fim de ano o fluxo de pessoas vindas dos supermercados vizinhos era intenso; havia rapazes jogando futebol e o grupo que ocupa habitualmente a parte central da praça. Naquele dia, para nossa surpresa, o grupo de rapazes contava com a presença de uma mulher.

Essa mulher foi o elo inicial entre nós e os rapazes que se incomodavam com nossa presença. Ela frequentemente ia até onde se encontrava um ator para conversar e saber o que estava acontecendo. A gente não mentia e res-

pondia que se tratava de uma ocupação artística para criação de um trabalho de teatro. Outro fator importante para a construção de uma relação amigável com esse grupo que, pelo visto, frequenta diariamente a praça, foi a presença de Alex, com seu berimbau, e de Tatiane, que buscava se relacionar com todos, já apropriada, mesmo que de um modo embrionário, de um estado de quem também vê a praça como um território: e de um território dominado por ela. Essa atitude ganhou a cumplicidade dos rapazes, como se ela, Tatiane, fosse mais uma daquele “bando”. Mas, claro, tudo isso ainda acontecia de forma bem discreta. Para nós, era importante quebrar essas barreiras e limites, pois não queríamos com nossa ocupação criar novos territórios. Essa abordagem de Tatiane foi uma boa e providencial estratégia para fazer a praça toda se comunicar, mesmo que somente através dela. Para Holzer:

A essência do território é a fronteira, o limite. Limites demarcam meu corpo em oposição a outros corpos e coisas, são campos de força, barreiras invisíveis, mais que visíveis. Se determinado grupo de pessoas compartilha mundos comuns, tornados lugares, esses são demarcados para outros grupos, que compartilham outros mundos, como territórios. Os territórios se apresentam como a afirmação da identidade, do comum-pertencer de determinado grupo, ou mesmo de um indivíduo, a partir dos lugares. (HOLZER, 2013, p. 24-25)

Eram muitas as informações. Para mim parecia tudo confuso. O horário de dois atores deixarem o grupo se aproximava e eu ali observando tudo: a praça, as pessoas, os atores, o tempo; percebendo minhas angústias, meus medos, meus desejos. Um dia crítico, mas importante para me fazer entender que um dia é diferente do outro; que, em um procedimento fenomenológico, entender o tempo e a disponibilidade de cada um para viver esse tempo é muito importante, mas eu ainda não sabia como me posicionar diante desse fenômeno.

Eu observava Mirella dando continuidade à sua busca por essa mulher independente que quer viver o lugar em todas as suas possibilidades e contradições. Ela quer correr riscos, mas quer ser capaz de se livrar dos riscos ela mesma, sem precisar da ajuda de um homem. Mas, lá estão novamente os homens a lhe seguirem e a oferecer ajuda. Entre eles, existe um que também é frequentador assíduo da praça. Esse já virou seu amigo.

Vejo Ia buscando sua conexão com a natureza, com o chão e a terra. Percebo que ela continua em uma conexão interior. É ela e a praça e nada mais, mas para ela isso não é pouco, porque entendo que ela busca primeiramente uma conexão mais espiritual com o lugar. Acompanho Márcia, essa sim, com toda calma se desloca pela praça, percebendo o que se passa por ali, buscando relações com as pessoas que estão no lugar. Alex, ao fundo, encontrou um companheiro para acompanhá-lo. Ele com o berimbau e o colega com uma espécie de cavaquinho. Dejalmir continuava a mapear a praça. Esse ato fazia com que ele se deslocasse por todos os pontos da praça e também lhe dava a possibilidade de observar tudo o que acontecia. E Tatiane, aos poucos, ia se encontrando e se conectando com o processo.

Esprei mais um pouco e, como sabia que dois dos atores tinham horário para sair, resolvi chamar o grupo todo para uma conversa final, aproveitando a presença de todos.

Neste momento de discussão, eu prefiro deixá-los à vontade para falar ou não, mesmo porque, quando tudo acaba e nos preparamos para ir embora, sempre acontece uma conversa informal na qual todos se posicionam. Mas eu guardo essas conversas para mim como estímulo para continuar refletindo o processo, às vezes, essa conversa acontece no carro, voltando para casa. Mas, é importante aqui apresentar as impressões de quem se posicionou e começamos com Tatiane, que vivia seu primeiro dia de experiência.

Tatiane:

O lugar escolhido é muito próximo de onde moro [aponta para a direção de sua casa], passo diariamente por aqui, mas me senti convidada a experimentar minha passagem de forma diferente. Ainda não mergulhei muito no contato com as pessoas. Alguns olhares, alguns gestos, aproximações, objetos. Ouvindo estes estímulos meu corpo rompeu o cotidiano e, ao mesmo tempo, não buscou ser cênico. Foi um exercício de pequenas vontades, ainda fechadas, mas presentes. Não me senti compromissada com nenhuma forma, apenas sensações. Na memória, a palavra 'intervir' aos poucos se manifestou na ação de simplesmente mover pedras, deitar na grama para ver a praça de baixo para cima, subir em outros níveis pra ver do alto o concreto, as árvores e as pessoas passando. Depois, o desejo de escrever algo nas pedras, de tentar repor um caminho arrancado pela ação do tempo e dos homens, de reger o som de um berimbau e um cavaqui-

nho, com os motores intensos dos carros. Lembrou-me uma noite, que passei sozinha por aqui e vi quatro rapazes tocando atabaques entre as mesas. Aquilo, por um instante, me hipnotizou. Fiz toda a volta nela, quis perguntar sobre eles, mas a cena parecia tão ritualística que não pude interferir. Hoje pensei que, naquele momento, eu era ali a mulher que me olhou curiosa hoje, porque me aproximei com um coco na mão. De certa forma, senti espontaneamente um recado do tempo, que me mostrava que a energia do local já começava a se deslocar. Diferentes ocupações. Artistas trabalhando.

Essa observação de Tatiane para as diferentes formas de ocupar e viver um lugar, chamando atenção para uma ocupação artística que se configura também como um trabalho, remeteu-me à primeira *intervenção viária* no momento em que fomos chamados pelos transeuntes de “vagabundos”. Chamou-me atenção também para o efeito que a placa que utilizamos, sinalizando nosso trabalho, provocou em quem por ali passou. Alguns se divertiram com a possibilidade de aceitar o fato de pessoas reunidas em uma praça, aparentemente conversando e se divertindo, seja trabalho, e outros, incrédulos, resolviam parar um pouco para se certificar se ali, de fato, havia artistas trabalhando, alguns chegando até a se aproximar e perguntar o que um artista faz como trabalho. E me veio também a imagem sugerida por Rancière de “fábrica do sensível”. Em suas palavras:

Na noção de ‘fábrica do sensível’, pode-se ouvir a constituição de um mundo sensível comum, de um habitat comum, pelo cruzamento de uma pluralidade de atividades humanas. Mas a idéia de ‘partilha do sensível’ implica algo mais. Um mundo ‘comum’ nunca é simplesmente o *ethos*, a permanência comum, que resulta da sedimentação de um certo número de atos entrelaçados. É sempre uma polêmica distribuição das maneiras de ser e das ‘ocupações’ em um espaço das possibilidades. É a partir daí que podemos questionar a relação entre o ‘ordinário’ do trabalho e a ‘excepcionalidade’ artística. (RANCIERE, 2000, tradução nossa, p. 66)

Ali, mais do que nos afirmar enquanto funcionários de uma fábrica do sensível ou sobrepor a arte ao trabalho, nós queríamos o direito de viver o lúdico no espaço público, de criar em relação com os outros e com aquele lugar: de não nos proteger entre quatro paredes da vida que corria lá fora. Queríamos ocupar esse

espaço das possibilidades e cada ator ali tinha sua maneira de ver, sentir, perceber e ocupar aquele lugar como podemos conferir no relato a seguir:

Ia:

[Um pouco apressada, pois chegava sua hora de partir] Cheguei cedo e vim logo para o nosso ponto de encontro. Duas meninas que estavam sentadas próximas da pista chamaram minha atenção, mas mesmo que eu tentasse me aproximar a natureza era mais forte. Na minha frente tinha várias Dracenas, elas começam rasteiras e crescem infinitamente para cima, a depender de quem poda, pode ser arbusto ou árvore. Suas folhas lembram espadas e pela altura elas tinham bastante tempo e cresceram juntas, como uma procissão. Esperei um pouco, minha vida está uma loucura e ali eu respirava 100% a experiência. Pensava na indicação de aproveitar o estado de ânimo, e me relacionar mais com as pessoas e com a praça. Quando não quero me relacionar sempre aparece alguém querendo interagir, agora que estou procurando me relacionar, ninguém se relaciona comigo. Às vezes o relacionar-se é muito sutil, está no gesto, como quando cheguei e comecei a escrever e alguém bateu forte uma garrafa de água na mesa e continuou seu caminho sem olhar para trás, mudou meu foco, fiquei acompanhando a menina que pelo andar parecia irritada e reverberava essa energia, enquanto atravessava a praça para continuar seu trajeto fora da célula. Ela ia em direção ao fluxo maligno [respira fundo]. Lembro-me da conversa do último encontro e vejo que estou em crise comigo mesma. As coisas que investi em 2015 não vingaram; 2016 já chega com uma dívida que só um milagre para me livrar dela. Tinha eu fracassado novamente? Meus estados emocionais indicavam que eu estava: desnorteada, perdida, sem fé e estranha. Voltei à biologia porque psicologia estava difícil. Então a calçada virou a membrana da célula que não se alimentava do fluxo externo que vinha dos carros, o fluxo maligno, eles causaram o rompimento da membrana e já tinham adoecido o núcleo, esse se mantinha pela pureza do ar filtrado pelas árvores e no vento que passava em várias direções e velocidades animando o verde! No meio do percurso tentava me relacionar com as pessoas, mas foram relações efêmeras, percebo que ali era tão familiar para elas e eu era uma estranha, nós éramos.

Mais uma vez Ia evoca uma descrição onírica para a praça. Curioso é que, como podemos perceber no mapa, a praça tem um formato de mandala e Ia se

conecta de corpo e alma quando vai viver aquele lugar. O filósofo francês Jean-Jacques Wunenburger traçou inúmeras possibilidades de ler o mundo a partir de estudos realizados por filósofos ligados à fenomenologia, como Maurice Merleau-Ponty, Gaston Bachelard e Martin Heidegger, por exemplo. Segundo Wunenburger, é na filosofia do século XX que nós nos reencantamos com o mundo. Esse (re)encantamento pode ser selvagem, onírico, poético, visceral, fantasiado etc. No ser, essa relação cria uma estrutura afetiva que:

O enraíza no tempo e no lugar (na angústia em particular), o despossuindo do Ser sobre o fundo de uma negatividade originária (a liberdade) e orientando seu pensamento sobre o acolhimento do Ser, em oposição a toda apropriação (serenidade). A poética do lugar como mundo é dada somente a este que, pelo menos, por uma parte de si mesmo, abandona fora o afrontamento em proveito de uma participação com o visível e o invisível. (WUNENBURGER, 2012, tradução nossa, p. 82)

E foi nesse misto de angústia e encantamento que Ia se relacionava com a praça. Uma forma catártica de pensar o mundo a partir de suas sensações e estados de emoção. Como a vida particular dela estava um turbilhão de muitas indecisões, ela se mostrava frágil e vulnerável naquele lugar, que, ao mesmo tempo, atraía sua atenção e nela provocava o recolhimento. E é assim que ela começava a se encontrar com aquele lugar, com a personagem que ela deveria buscar. Já que Ia compreendia o que se passava, era importante investir nessas sensações e dar vida a essa mulher que se encanta com a natureza, que se mistura com ela, que se sente melhor em companhia das plantas e do mundo vegetal do que com os próprios seres humanos.

Enquanto isso, Mirella avançava na sua busca de uma mulher independente, encantadora e destemida. Para ela agora era apenas questão de se dedicar mais a essa busca.

Mirella:

Eu já cheguei inspirada por esses encontros e tudo pareceu ter sentido na/para a construção de um personagem. Minha intenção foi buscar e aprofundar as sensações deixadas pelo primeiro encontro. Hoje prefiro falar pouco e guardar as sensações vividas em busca do meu personagem.

Dejalmir, nesse momento, analisava o mapa, talvez imaginando sua movimentação de hoje dentro daquela figura. Eu observava o silêncio de Alex, mas, antes de provocar a sua fala, aproveitei para dar as indicações para Márcia. Márcia é um caso a parte nessa experiência, pois ela vem de um processo ligado ao palco e ao edifício teatral, apesar de ter participado ao longo de sua carreira de montagens muito experimentais para o trabalho do ator. Ela acabara de perder a mãe e com isso um pouco da energia e da vontade de correr riscos, mas, por nossa amizade, decidiu continuar no processo desde que eu permitisse que ela, a cada dia, trabalhasse as emoções que lhe fossem mais confortáveis. Não vi problema nisso e procurei perceber nela uma necessidade de ser mãe, de proteger e de encantar; de levar mistério e surpresa para a praça; de transmitir segurança e conforto a todos ali. Com isso ela se alimentaria de todas as sensações que estava disponível a oferecer, como uma troca. A gente colhe o que planta, foi o que li em seus olhos. Eu achei essa presença necessária naquele grupo, principalmente quando se trata de Márcia, que tem, em seu currículo de atriz, mulheres marcantes e de caráter forte. Agora ela precisava acolher para ser acolhida.

E, antes de finalizar o encontro, pedi a Alex que, mesmo contrariado com a condução da vivência, falasse sobre suas sensações, o que tudo isso fez reverberar em seu corpo. Nós nos conhecemos há muito tempo e eu sabia que ele não estava contente, que algo o incomodava.

Alex:

[Sem vontade de falar] Eu estou no processo desde o início, eu entendo o que você busca, Marcelo, e hoje o que aconteceu aqui foi um pouco o contrário daquilo que você busca. Eu cheguei para viver o lugar, viver a experiência, mas eu tenho outro tempo, outra forma de me envolver e você não me deu esse tempo. Não tenho culpa que você tem prazos para cumprir, que um ou dois atores precisam sair. Se eu não acredito, eu não posso me jogar, eu tenho que ser verdadeiro primeiro comigo mesmo e se eu fosse seguir o seu tempo eu não estaria sendo verdadeiro comigo e eu acho que você procura sinceridade no trabalho. Então hoje eu estou saindo um pouco triste, porque logo no dia que eu compareço você tem todas essas angústias e demandas para gerenciar. E eu sei que você se preocupou comigo, em me deixar à vontade, mas eu também queria que você não se preocupasse comi-

go nem com todas as suas angústias. Mas é assim a vida de quem leva a sério o trabalho [silêncio].

Todos ouviam em silêncio, de certa forma todos concordavam com ele, pelo menos no que diz respeito à atmosfera desse dia. Tatiane e Dejalmir ponderaram dizendo que realmente foram as circunstâncias que causaram esse corre-corre vivenciado hoje, mas que também era importante trabalhar com essa pressão, deixar seguir para, no final, avaliarmos se foi pertinente ou não ao processo.

Estar na rua e vulnerável a todos os imprevistos causa esses ruídos, principalmente quando temos prazos a cumprir, e, mesmo em processos nos quais dar tempo ao tempo é necessário, acidentes de percurso acontecem. O importante é manter a atenção e a percepção de todas essas energias ativadas, para poder trabalhar, caso a caso e separadamente, mesmo trabalhando em conjunto. E isso não é um dever de quem conduz o processo, mas de todos os envolvidos. Manter a “saúde” do processo é dever de todos, eis a lição que ficou deste dia.

Com a necessidade de dar uma chance para novos acontecimentos, o grupo decidiu marcar outro encontro como possibilidade de amadurecer e aprofundar os encaminhamentos dados até então. Findo o dia, desmontamos nossa base e voltei para casa de carona com Alex, conversando sobre a difícil arte de ser verdadeiro nesse mundo excepcional que é o trabalho do artista.

Eu passei a semana inteira com as palavras de Alex reverberando em minha cabeça, precisava tirar algo de bom daquela situação. Isso me fez refletir mais, me concentrar mais, me conectar mais profundamente com a pesquisa e considerar que o encontro como fenômeno é o mais importante e independe da angústia, dos prazos a cumprir e do gerenciamento de toda uma logística, incluindo as necessidades de cada ator: apesar de tudo, o encontro aconteceu e produziu em nós qualidades variadas de estados emocionais diversos. Aproveitei esse momento para organizar melhor o próximo encontro: revi fotos, anotações, voltei sozinho à praça, fiquei lá em silêncio. Promovi um encontro comigo mesmo.

No dia 23 de dezembro de 2015, véspera da véspera de Natal, com a cidade praticamente parada em preparação para as festas de fim de ano e também para o carnaval, voltamos nós para o nosso *lugar-cênico*. Fomos chegando cal-

mamente. Amós Heber retornou ao grupo, naquele dia formado por Márcia Andrade, Ia Santanche, Tatiane Carcanhollo, Mirella Matos Sales e Dejalmir Melo. Infelizmente, por questões pessoais, Alex Muniz não pôde comparecer. Eu convidei Samara Santos, colega de trabalho de Tatiane no Teatro Gamboa Nova, para me ajudar na produção. Assim eu ficaria mais livre para me deslocar e acompanhar o trabalho dos atores.

Até aqui trabalhamos a apropriação do lugar pelos *corpos-lugares* dos atores. Foi importante perceber como esses corpos com suas histórias e memórias se relacionaram com esse lugar até então novo para eles. Essa ocupação se fez necessária para a transformação desse lugar sem “lugaridade” em um *lugar-cênico*, através da realização de uma *intervenção viária* como obra artística.

Todos a postos, nossa base de trabalho instalada, sentamos todos em círculo, no chão, demos as mãos, fechamos os olhos e começamos a nos conectar com o lugar e com nós mesmos. Nesses últimos dias de ocupação, percebemos que a praça é utilizada para diversos rituais religiosos e resolvemos considerar esse fato e pedir licença a essas forças, inclusive às forças da própria natureza. Nós, como corpos estranhos, estávamos ali, pedindo a permissão para viver aquele lugar. Assim, a gente construía, também, uma pulsação coletiva, uma vibração necessária para nos fazer sentir parte de um todo, mas com as particularidades individuais de cada um. Ficamos um tempo ali, sentindo a respiração do outro, a respiração do grupo, os sons da praça, os ruídos, o barulho dos carros e suas buzinas e os sons dos passos de quem passava por nós, em situação:

Os fenomenólogos, quando se referem ao ser-no-mundo, falam da essência de nossa existência, que é existir em situação. Somos seres em situação, o que significa que constituímos e desvelamos o mundo a partir de nossa individualidade de ser. (HOLZER, 2013, p. 21)

Depois de um tempo nessa conexão do individual para o coletivo e vice-versa abrimos os olhos, pedi que mantivéssemos essa qualidade de atenção e repassei as indicações do dia: o foco era repetir de forma mais intensa o processo de vivência desenvolvido até então; a essa vivência acrescentaríamos uma maior relação com o lugar e com as pessoas, como possibilidade de dar vazão aos estados de emoção surgidos nos dias anteriores, e, com isso, chegar mais

próximo ao desenho de um personagem levando em consideração todas as observações feitas até o momento. Recapitulando: Amós se relacionaria enquanto músico que busca a praça para se inspirar, para se realizar enquanto indivíduo e artista; Ia buscaria na natureza uma conexão com o mundo e com os outros como forma de conhecimento pessoal; Márcia levaria, como estímulos, qualidades maternas como: proteção, acolhimento, vigilância, cuidado etc; Tatiane levaria às últimas consequências o sentido de territorialidade: ela faria daquela praça um lugar dominado e organizado por ela; Dejalmir seria o tempo, o passar das horas, o ir e vir, o construir e o desconstruir, quem observa o tempo passar e faz a vida girar e os fenômenos acontecerem; e Mirella levaria beleza, movimento, provocação e sensualidade para as curvas sinuosas da praça.

Dito isso, cada um se deslocou para um ponto da praça e lá ficou até sentir necessidade de se locomover, até identificar com qual disposição e atenção corporal poderia contar naquele dia. Eu, do meu lado, preparei meu caderninho de anotações para tentar perceber e ler que relação dramática surgiria daquele encontro.

Penso que a tensão gerada no último encontro serviu como estímulo para os atores se concentrarem e se conectarem melhor com o prosseguimento do processo. Durante minha passagem por cada ponto da praça, pelos locais escolhidos por cada ator, pude perceber a entrega deles. As etapas iam sendo experimentadas gradativamente, no tempo de cada um: primeiro encontrar um lugar e se preparar para a vivência; depois dos estados de emoção identificados, cada um no seu tempo, se deslocaria pela praça fazendo uso desses estados e percebendo o que essa experiência gerava no corpo de cada um e na relação com o lugar e as pessoas que por ali se encontravam; por último, era importante que cada ator levasse esses estados de emoção ao extremo, ocupando todo o centro da praça como meio de externar as sensações trabalhadas durante a vivência. Só depois desse ato catártico é que nos reuniríamos para a avaliação do dia.

Mas, o que ocorreu foi que, durante o acompanhamento do trabalho dos atores, me veio o estímulo de traçar um roteiro para o que poderia ser a *intervenção viária* que revelaria aquele *lugar-cênico* para quem passasse por ali. Então, com caderno e caneta à mão, fui, ao mesmo tempo, refazendo meu trajeto, passando por cada ator e anotando o que cada um deles me transmitia como imagem. Não parei de anotar. As ideias vinham a cada imagem, a cada

movimento dos atores. E entre pausas e movimentos, aquele lugar ia sendo revelado para mim mesmo. A praça começava a ser realmente vivida, ocupada pelos atores e a presença deles era tão intensa que mesmo o território ocupado pelos rapazes foi atravessado. A personagem de Tatiane já era a dona da praça e, dentro do jogo, até os rapazes foram pedir a ela permissão para ocupar aquele lugar. Mirella transitava exuberante por onde queria, sempre acompanhada pelos olhares atentos dos homens.

Importante mostrar logo aqui as observações de Tatiane sobre seu processo de criação, que está sempre relacionado ao encontro com a cidade. Há muito tempo que não trabalhávamos assim, tão dedicados ao processo, e percebo que essa prática mexeu muito com ela. Tatiane é o tipo de atriz que o diretor nunca pede mais. Ela joga com todas as possibilidades, oferece um leque de caminhos a seguir e o diretor atento estimula a atriz a seguir a viagem em busca de seus desejos.

Tatiane:

Procurei neste tempo, entre um encontro e outro, não engessar nenhuma ideia, nenhum objeto, nenhum som. Precisava experimentar mais, com todas as pessoas ali e foi o que aconteceu. Talvez um texto, que ouvi por brincadeira esta semana na rua, tenha sido a coisa mais fixa que não quis se desfazer. Quando trabalho com Marcelo e os Cruéis Tentadores, sempre me vem um ânimo de observar a cidade de forma diferente e, principalmente, enquanto intérprete, sentir esta liberdade de me ver diferente na cidade. E o texto era basicamente uma brincadeira entre duas amigas que diziam: 'dá vontade de pegar tudo e enfiar na bolsa dizendo: é meu, fui eu, foi meu imposto que pagou'. No primeiro encontro já tinha percebido algo em meu corpo que queria arrumar aquele lugar, pertencer, poder me sentir 'dona', mesmo que por alguns instantes. Vendo a praça ali. Aberta, de passagem, pública, nossa. Transcendendo suas fronteiras físicas e também pensando num contexto tão atual entre povo X governo, público X privado [emocionada]. Sentindo suas pedras soltas, sua grama seca, sua fonte suja, sem perder sua importância entre os carros, meditando entre o calor do sol e dos escapamentos, decidi experimentar recolher o que a praça pudesse me dar: pedras, folhas, grelhas, cocos. Afinal, como disse a moça: 'a praça era minha!' Escrevi este texto entre as faixas de pedestres. Tentei conduzir os carros. Deixei claro para as pessoas que aquele lugar ali era meu [contundente]. Com uma energia muito mais de uma loucura, do que de hierarquia. Não havia repressão suficiente

em minha figura que fizesse os outros desistirem de passar, de ficar, até de me darem um abraço. O que me deixa potente, ao fazer esta proposta de Marcelo girar, é que sinto sempre nestas experiências que a coisa mais espontânea que há em mim joga com o mais espontâneo das pessoas e do lugar. Acontece. Nós nos entendemos [ri]. Nossos pesos, nossos textos, risadas, loucuras, se misturam. Simbolicamente, moldamos a praça com uma nova energia, provocamos algo. E isso só acontece, porque nos sentimos provocados antes, a observar, a perceber a praça. Nesta etapa do experimentar tudo é um movimento cíclico. Às vezes as coisas acontecem ao mesmo tempo, sem descrição linear possível. Curiosamente ficamos com a sensação de que estamos em um círculo criativo, que cria vínculos diferentes com as pessoas, como o formato quase redondo da praça. São apenas diálogos, mas encontros revisitam os olhares [se emociona mais uma vez].

É muito bom ver o artista se entregar ao ponto de impor “seu” lugar através da delicadeza, sem forçar nada, sem sofrer. Apenas disponibilizando o seu corpo. O que parece simples, mas não é: Disponibilizar seu corpo para uma experiência é se entregar ao desconhecido, é se lançar num precipício. Mas, no momento em que você se disponibiliza, você neutraliza todos os impedimentos com os quais esse risco pode vir acompanhado. E, assim como Tatiane, todos estavam entregues, cada um com a sua forma de se entregar, com sua intensidade.

Márcia já se sentia melhor no tempo e no espaço, já percebia que era da dor que ela iria recuperar a doçura; Dejalmir deslocava o tempo de tudo que acontecia ali para o tempo de seus movimentos, às vezes lento-lentíssimo, às vezes rápido, cortado, estanque, e começava a construir uma imagem escondida por tecidos coloridos: o desconhecido; Amós também mantinha uma certa distância do centro da praça, ele também circulava pela periferia do lugar, como se ainda não estivesse se sentindo parte daquele todo ou como se, timidamente, procurasse o momento ideal para se juntar aos outros; e Ia não esperava nada: com tantas questões existenciais que povoavam sua mente, ela buscava respostas ali naquele lugar, naquela experiência.

De longe vejo que Ia tinha concluído seu trabalho. Isso porque ela já estava instalada no lugar que nos serve de base. Então, dirigi-me até ela e, enquanto os outros finalizavam o trabalho, perguntei como se sentiu durante o processo. Ela ficou um pouco em silêncio, pegou uma maça, sentou-se no chão e começou a falar.

Ia:

[Enigmática] Continuo estranha, o tempo passava e as coisas na minha vida estavam sem a evolução necessária, ficava lendo as cartas toda hora para saber o futuro já que esse me afligia. Trouxe minhas cartas e estava certa de que seria uma cigana com uma tenda de tarô. Lá perdi a vontade, queria outra coisa, andava muito efêmera, o cérebro não acompanhava a metamorfose do pensamento. Podaram as palmeiras, coqueiros e deixaram os galhos no chão, a identificação rolou, dessa vez tinha que encontrar um ponto neutro na praça. Achei e comecei a arrastar as folhas de palmeiras para construir algo, talvez a tenda, mas o balançar do vento transformou em asas, tinha que ter força para segurar, guiar as duas. Que adianta asas gigantes se não tem força? Viajei só com uma, senti as várias direções do vento. Abandonei. Continuava esquisita e efêmera. Tatiane tinha mudado o cabelo e toda hora que ela passava por mim sentia Obaluaê.² Foram várias vezes e muito forte [pausa]. Fui na fonte e achei uma lata vazia. Deu vontade de batucar, rolou um encontro lindo com todos hoje. Senti brotar algo novo em um solo desgastado. O batuque destoadado me animou. Principalmente pelas músicas que Amós tocou, de uma sincronia encantadora. A experiência coletiva é ótima, mesmo cada um 'pirando na sua', cria-se um magneto do desejo de não parar a órbita da evolução da arte, são mundos diferentes em sincronia artística.

Guardei comigo todas essas observações de Ia. Em todos os atores os estados de emoção importantes para a atuação de cada um naquela vivência começavam a tomar forma. Todos se apropriavam bem do processo de composição de personagens a partir da relação entre o *corpo-lugar* de cada um com um lugar na cidade e com as pessoas que vivem e circulam nesse lugar. E eis que quando todos os atores retornam à nossa base, uma situação de *teatricidade* acontece: uma senhora se aproxima de nós, de uma maneira um tanto quando agressiva e nos pergunta o que estamos fazendo ali, por que não a convidávamos a participar. Nós, mais que prontamente, a convidamos a se sentar conosco. Oferecemos frutas e água. Ela pediu um cigarro e sentou e, ali, como parte de nosso grupo começou a contar sua história: ela, moradora da área vizinha à praça, estava descontente

2 Obaluaê é o orixá da cura, mas também das mazelas, das doenças. Senhor das pestes, mas também médico dos pobres. O Orixá dos mistérios. No sincretismo religioso é representado por São Lázaro.

com o descaso com que o poder público tratava os lugares de convivência na cidade. Ela mesma já havia lutado por melhorias para aquele lugar, mas não obteve sucesso. Iracema era o nome dela: mulher de voz forte e presença intensa. Ela falava para toda a praça e parece que era conhecida de todos ali, pois algumas pessoas vieram nos dizer, discretamente, para não darmos ouvidos a ela, pois se tratava de uma louca. Mas nós queríamos ouvi-la e aprender com ela como fazer uso de tanta energia contida em um corpo só, como atrair a atenção de todos em se tratando de um lugar tão extenso: Iracema atuava com tanta intensidade, reclamava com tanto fervor seu papel de cidadã que tem o direito de ser feliz! Enquanto isso, outro homem veio em minha direção para dizer que aquele lugar não era seguro para nós, que, pelo que ele percebia, nós não éramos de Salvador, e eu retruquei que sim, que éramos de Salvador, que nos sentíamos bem naquele lugar e que não corríamos nenhum risco, convidando-o também a se sentar conosco. Ele, irritado, recusou, dizendo que tinha mais o que fazer do que ficar dando conversa a malucos. Ele também parecia ser conhecido de todos ali, pois, ao sair, alguns rapazes o vaiaram em repúdio à sua atitude. Ficou Iracema gritando para os quatro cantos da praça: que era de arte que aquele lugar precisava, de vida, de cor, de luz! E a gente ali, sentindo toda a força de Iracema e entendendo que, realmente, a *teatricidade* é a essência do teatro feito no espaço urbano, do teatro feito e pensado na e para a cidade. É a *teatricidade*, como fenômeno criativo e criador, o que alimenta o ator, a atriz, o diretor, o bailarino e todos que têm a cidade como base criativa.

Depois da passagem do furacão Iracema foi impossível conversar, mas decidimos o dia da realização da *intervenção viária*. Pedi para que todos pensassem na intervenção de Iracema, como a presença dela mexeu conosco e com a praça, pensar como a pesquisa foi vivenciada hoje, o que podemos guardar, o que temos para aprofundar e fazer avançar, mas, antes de liberá-los, distribui algumas indicações e prometi enviar o roteiro por *e-mail*. Já tínhamos definido que, no dia da *intervenção viária*, teríamos duas horas de preparação e ajustes. As indicações foram as seguintes:

1. Cada participante escolherá na praça um lugar para se conectar com ela, para se concentrar, perceber os estados de emoção;
2. Quando sentir que acabou esse momento, o ator se apropria dos estados

- de emoção e vai passear pela praça como forma de se reconhecer como parte daquele lugar;
3. Depois do passeio só as mulheres vão se dirigir ao centro da praça – Mi-rella, Márcia, Ia e Tatiane. Cada uma no seu tempo;
 4. Enquanto isso, Dejalmir começa seu processo de imersão na praça fazendo círculos em volta dela, ora em sentido horário, ora em sentido anti-horário;
 5. E Amós se prepara para, depois que sentir que as mulheres se apropriaram do centro da praça, dirigir-se até elas e cantar quatro músicas, criando um clima de festa. Nesse momento, é importante envolver também as pessoas que estiverem na praça;
 6. Depois que essa atmosfera for instalada, surge Dejalmir com energia e presença oníricas, envolvendo todos com sua presença e criando um núcleo, uma célula, que, depois de formada, fará um percurso em forma de cortejo pela praça no sentido contrário dos carros.

Indicações pessoais: Dejalmir vai precisar de muitas cangas, tecidos, lenços para compor sua figura mítica; Márcia também, já que sua personagem vai se construir e se desconstruir através de lenços para a cabeça; Tatiane e Ia, ao chegar na praça, precisarão de um tempo para verificar o que a praça dispõe como objetos: entulhos abandonados na praça como lixo e que elas usarão como objetos de cena e adereços. Acordei que enviaria por *e-mail* o roteiro e também trechos de depoimentos dos meus entrevistados como estímulo para os atores pensarem em um discurso, o que eles gostariam de dizer naquele momento, já que nesse processo não tivemos tempo de nos dedicar à criação de um texto. Instruções dadas, seguimos para casa, preparados para intervir cenicamente nas vias daquele lugar.

ATENÇÃO: ARTISTAS TRABALHANDO! UMA INTERVENÇÃO VIÁRIA

Dia oito de janeiro de 2016 foi o dia marcado para o grande acontecimento e eis que, ao chegarmos na praça, deparamo-nos com um canteiro de obras instalado. Fiquei um tempo pensando se adiariamos o trabalho e depois conclui que seria interessante unir as duas intervenções viárias: a urbanística e a artística. Uma equi-

pe de trabalhadores preparava o lugar para o carnaval, pintando o meio fio e instalando grandes barracas para abrigar a polícia montada durante o carnaval. Muitos operários e até alguns carros circulavam no interior da praça. Para me ajudar na logística, convidei novamente Samara Santos e também Mateus Barbosa, autor dos mapas técnicos e meu colega no grupo Espaço Livre de Pesquisa-Ação. Também criei, juntamente com Silverino Ojú, outras duas placas: “Atenção: entrada e saída de artistas” e “Atenção: artistas na pista” para reforçar o caráter de obra artística, trazendo mais elementos para a cena. Questões técnicas resolvidas e base de apoio instalada, ficamos ali, em silêncio, conectamo-nos com o lugar, pedindo permissão para começar os trabalhos, sentindo a energia do grupo e percebendo os estados de emoção de cada um. Depois de um tempo ali conectados, li o roteiro pontuando algumas observações, mas deixando claro que aquele roteiro era apenas um estímulo: o mais importante era estar abertos aos fenômenos, aos encontros e desencontros. Deveríamos estar prontos para viver o que ali acontecesse.

Dejalmir, Ia, Mirella, Tatiane, Amós e Márcia saem em busca de um lugar para se concentrar, se conectar consigo mesmos e com o lugar. É o momento de cada um respirar, deixar o *corpo-lugar* perceber as sensações e disponibilidades presentes naquele momento; como cada um se encontrava e poderia se fazer presente. Um tempo depois, os atores se deslocaram para outro local na praça, dessa vez um lugar que servisse como “camarim”, para que ali o ator começasse a dar forma ao personagem ou a assumir os estados de emoção que buscara durante o processo. Era o momento de abrir espaço para que um pouco de “outra vida” nascesse em cada um.

É bonito ver o trabalho do ator acontecer. Como cada um se prepara, se conecta consigo mesmo e se abre para novas sensações, outros estados de emoção, outras formas de atuação. Uma vez instalados e compreendendo que algo se passa dentro deles é hora de viver a praça como *lugar-cênico*. Os operários da obra e as pessoas que ali estão começam a perceber que algo acontece ali: sem dividir atenções, todos passam a fazer parte de uma única imagem que se constrói e desconstrói a cada instante, reconfigurando aquele lugar.

Agora é possível ver a mãe que se preocupa com o bem-estar e segurança dos filhos e de todos que vivem aquele lugar; a moça bonita eleita pelos homens como musa da praça, dançando e desfilando pelos quatro cantos sem deixar de provocar os machistas; a fada azul que encanta o lugar, levando fantasia e cor

à praça; a louca que se acha dona da praça e que é sua obrigação reconstruir e organizar tudo; o cantor-trovador que, em troca da inspiração que a praça é para suas composições, canta aos quatro ventos seu amor por aquele lugar; e o homem misterioso que dita o tempo e o ritmo, circulando pelas vias do lugar, assim como o sangue circula pelas veias dos corpos de cada um: é essa presença mítica que liga e conecta todos que ali estão; é o fio que conduz e faz as horas passarem, alinhavando a dramaturgia que se produz coletivamente a cada dia.

Os personagens começavam a viver a praça e a se relacionar com as pessoas, criando uma imagem poética do lugar. Agora a praça já se realizava enquanto *lugar-cênico*: entre um deslocamento e outro, os atores passeavam pela periferia da praça, chegando até às vias congestionadas de automóveis e ônibus, fazendo a ponte entre as ruas e a praça, o interior e o exterior. Muitas vezes era o personagem de Dejalmir que mantinha essa ligação presente, principalmente no momento em que as mulheres ocupavam o centro da praça para um duelo sobre apropriação e o lugar do lúdico do/no espaço público. Mirella nos relata no trecho a seguir uma discussão que ela teve com funcionários da obra e com outras pessoas na praça:

Figura 21 – Atores vivem o *lugar-cênico* através da *intervenção viária*

Foto: Produzida pelo autor.

Figura 22 – O lugar-cênico através da intervenção viária

Foto: Produzida pelo autor.

Figura 23 – Atores vivem o lugar-cênico através da intervenção viária

Foto: Produzida pelo autor.

Mirella:

Aproximei-me dos funcionários e conversei com eles, aproximei-me deles e pude saber o que eles pensavam. Um deles, por exemplo, disse pra mim 'Vá pra Barra, lá que é bom pra você fazer isso, aqui ninguém vai dar valor não. Eu sei o que você tá fazendo, eu gosto de cultura'. Outro funcionário da obra, um que parecia ser o coordenador, não gostou muito de minha abordagem e depois de muitas indiretas ele esbravejou 'Por que você não vai pra Brasília? Lá eles vão te ouvir. Você devia ir falar com Dilma pra ela te ajudar'. Eu disse que isso não seria fácil, daí ele respondeu 'É fácil sim, é só bater na porta'. Perguntei se ele tinha conseguido que a porta se abrisse pra ele e ele disse que sim. O mais curioso é que esse mesmo homem hostil comigo resolveu se aproximar de nós quando já estávamos todos juntos e outra atriz, Márcia Andrade, sem saber, o abraçou, foi carinhosa e ele acabou se deixando envolver. Bom, como disse, as relações com as pessoas na praça foi o que mais me tocou nesse dia, poderia descrever vários encontros, mas vou citar só mais dois. O primeiro foi com um artista de rua com quem eu conversei, eu comecei perguntando se ele achava que a cidade era um palco, ele respondeu que sim, mas quando eu coloquei aspectos da violência existentes na cidade, quando falei da manipulação dos espaços públicos pelo capital, juro que meu coração partiu porque notei naquele olhar sonhador um pouco de tristeza e realidade, de decepção por ouvir o que eu dizia. O outro encontro que não posso deixar de mencionar foi com uma menininha com seus sete aninhos mais ou menos, ela me olhava fascinada enquanto eu dançava, até que ela se aproximou e começou a dançar comigo, e tudo o que fazia, cada movimento, cada gesto, a menininha repetia como se fosse o meu espelho e o meu reflexo no olhar dela era de encanto, alegria e admiração. Esse foi o momento mais maravilhoso pra mim, como a pureza de uma criança pode ser tão gratificante! Toda esse processo que Marcelo me proporcionou me fez perceber o quanto a cidade esta carente de espaços para o lúdico e abandonada. A violência que só cresce nos afasta das ruas e nos impede de curtir lugares da cidade que estão nos esperando, mas de tão abandonados se tornam invisíveis e perigosos. Essa experiência abriu minha visão para a possibilidade de ver nas praças, nas ruas, nas feiras, ver a arte, mas não só a arte do entretenimento e sim a arte que forma e informa; a arte política sem deixar de ser poética, a arte do teatro que dialoga com o público sem barreiras, sem quartas paredes, sem distanciamento. Uma qualidade de teatro que se aproxima do público aonde ele está e dialoga diretamente com ele.

O diálogo com os operários começou no momento em que Tatiane e Mi-rella passaram pelo canteiro de obras em preparação para o carnaval. Ali, surgiu um discurso sobre a importância do trabalho e da arte como trabalho. Mas também sobre a necessidade do artista, enquanto atuator, se aproximar mais do público e dividir sua criação.

O atuator (ator, dançarino ou performer) atua justamente nos espaços 'entre' elementos, fazendo-os se relacionar e gerar uma máquina poética que se faz e refaz num *continuum* fluxo espiralado. Mesmo considerando que o ator interprete ou represente, que o dançarino dance, que o performer performe, todos eles atuam no espaço-tempo entre elementos cênicos em busca de gerar um possível território poético. Atuam pela ação mesmo de atuar, de modificar, de possibilitar, de experimentar. O ator atua *com* sua interpretação ou representação, assim como o dançarino atua *com* sua dança e o performer atua *com* sua *performance*. Portanto, fica claro que *atuar* se distancia em muito de representar uma personagem ou utilizar-se de alguma técnica de atuação. O verbo *atuar* = disparar processos de compartilhamento de sensações, utilizando-se da materialidade corpórea como meio. (FERRACINI, 2013, p. 70-71)

Mais do que gerar um território poético, a atuação na *intervenção viária* se propôs a revelar o lugar da poesia e do lúdico no espaço público. E, para ser lugar de poesia e não território poético, para fazer acontecer os fenômenos aqui relatados e analisados, foi preciso quebrar as barreiras e fronteiras entre os núcleos e pessoas que vivem esse lugar, através da *intervenção viária* que realizamos. Tatiane nos relata suas impressões ao chegar na praça, refletindo sobre a possibilidade de todos os atores e frequentadores do lugar atuarem em conjunto e também sobre sua relação com a pesquisa:

Tatiane:

A praça estava bastante 'mexida' quando chegamos. Como um organismo vivo ela já contava com outras pessoas: operários trabalhando, construção de coberturas para o carnaval e este também foi um fator importante para que pudéssemos escutá-la de novo e participar dela. Procurei resgatar o que tinha me parecido importante no último encontro, mas sempre me mantendo aberta para aquele momento. Sem elementos externos à praça, apenas com alguns acessórios de

figurino que pareciam anular quem eu era, investi num diálogo entre o riso e o medo, com o lugar e as pessoas. Poderia eu ser uma louca, uma moradora de rua, um risco para os carros com as pedras e cocos que carregava bem junto deles. Poderia ser eu apenas uma mostra da violência que a cidade me parece imprimir, mas não posso reduzir minha construção a isto. Seguindo os estímulos da direção, acho que consegui acreditar que era muito mais tridimensional quanto às minhas falas, meu corpo, gestos e emoções. O texto que recebi como estímulo, junto com o roteiro, antes deste último encontro, me completou muito também. Nele havia este desejo de que as pessoas, independentemente do teatro ou não, não se comportassem tão bem na rua, no sentido de animar o que fazemos para além da lógica social. 'O teatro pode produzir medo' - eu adoro isto enquanto imagem de algo novo, esta pausa entre a vida e a arte, entre escolher transitar ou paralisar. Quando falei o texto pela primeira vez, como exercício, os outros colegas imaginaram que o texto era meu, pela minha própria construção e, realmente, poderia muito ser meu. Acredito nesta provocação do humano quando estou atuando, mas não no sentido de me fazer ser vista, mas de fazer um discurso novo, um lugar novo ser visto. A potencialidade de criar uma nova paisagem ou de tornar visível um lugar invisível. É 'nossa' praça, mas até fazermos aquilo, era também invisível para gente. De repente, as pessoas e nós mesmos não éramos mais invisíveis. Isso causou instabilidades, mas não receio, todos precisavam falar um pouco, parar, perguntar, participar. Havia ali também um contraste do interesse da visibilidade pública de um lugar onde circulam populares e de outros lugares que fizemos mais próximos de bairros nobres. Antes, capa de jornal e um tanto ignorados pelo público, agora nem um pouco ignorados pelas pessoas da praça, mas sem visibilidade midiática. Há tantos lugares 'encobertos' dentro de uma cidade como Salvador. Há tantas pessoas em silêncio. Localizar-se e estar pronto para o enfrentamento diante do outro é um princípio básico que procuro salientar em mim e nos atores com os quais trabalho. Nunca soube ser somente atriz, o teatro me interessa sempre na cena ou fora dela, palpitando, gerando indicações, criando estéticas. O que me deixa feliz nesta experiência é perceber que sou parte deste organismo vivo incessante da criação, para além do erro ou da vaidade.

Esse embate entre as atrizes e os operários foi o estímulo para que todo o elenco feminino se dirigisse ao centro da praça, como se fossem as troianas, que queriam defender sua cidade e gritassem para os quatro cantos as dores e

as delícias de se viver em comunidade, de ser um ser sociável e de dividirem o mesmo espaço. Nesse momento, cada uma assumiu o discurso relativo aos estados de emoção que elas vinham trabalhando como arquétipos de seus personagens. Enquanto elas atraíam a atenção e a presença de todos ali, o cantor-trovador de Amós se aproximava, acompanhado de uma melodia agradável, trazendo calma. Era o momento de confraternizar e brindar o encontro. Um pouco de vinho, frutas e petiscos, mas a festa não dura muito até se aproximar a figura mítica de Dejalmir, encantar a todos e, como uma força magnética, fazer com que cada um, no seu tempo, o acompanhasse em um cortejo pelas margens da praça em sentido contrário do movimento dos carros. Esse foi o momento de comunhão, no qual todos ali mantinham a mesma atenção, a mesma intensidade de presença, a mesma pulsação. O lugar agora era vivido por todos.

Figura 24 – O centro da praça como lugar de cruzamento de ideias e ideais

Foto: Produzida pelo autor.

E é com o depoimento de Dejalmir Melo, o único no grupo que não é ator, que eu encerro esse ciclo em busca de um teatro que me aproxime da cidade e das pessoas que nela vivem. Foi importante ter um bailarino no grupo para perceber um profissional da dança criar não a partir da forma, mas das sensações e da relação com o lugar.

Dejalmir:

Nos primeiros momentos eu fui invadido por uma sensação de estar perdido, mas não demorou muito até eu observar a praça e perceber a vontade de reconhecê-la como lugar-cênico. Eu me posicionava como um arquiteto estudando o espaço, a disposição dos pequenos lugares e de pontos que mais tarde deveriam ser ocupados por nós. Me concentrei realmente em transcrever para o papel todos os pontos da praça e observar a relação que os colegas estavam criando com aquele lugar. Cada ponto que eles ocupavam. O interior da praça tinha muita informação, então decidi caminhar pelos contornos da praça e observava as pessoas e carros que passavam por ali. O que me fez constatar que o excesso de informação se encontrava tanto dentro quanto fora da praça, mas percebi um tempo distinto entre o que se passava dentro da praça e o que se passava fora dela, o que me fez me concentrar num ritmo diferente que não representava nem o ritmo de dentro nem o ritmo de fora. Eu tive algumas experiências com intervenção urbana, mas cada uma foi trabalhada de forma diferente. O comum é produzir um roteiro na sala de ensaio e depois ocupar o espaço urbano. Nesse trabalho proposto por Marcelo se trata de ir para um lugar e a partir de uma vivência tirar inspiração para compor um personagem e a intervenção viária. Tudo criado em relação com o lugar. Essa prática nos permitia no primeiro momento o ócio ou um estado contemplativo, nos deixando livres para dialogar com os registros impressos na experiência artística, partindo do repertório do corpo-lugar de cada um, como defende Marcelo. Essa prática me levou a investigar um personagem livre no espaço-tempo. Que permaneceria no lugar mesmo depois de terminar nossa ocupação. Começaria do vazio e ia experimentando todos os estados que surgissem no meu corpo como um ciclo contínuo. Enchendo e esvaziando o corpo sucessivamente até o infinito. Fui trabalhando esse processo pensando sempre no corpo em relação ao lugar e às pessoas. Como um senhor do tempo que observa o lugar e todas suas dinâmicas, segui essa vivência sem pensar em resultado ou acerto, minha atenção estava em potencializar através do meu corpo-lugar a dinâmica circular do tempo/do lugar-cênico com aquele personagem que começava a emergir e tomar forma em mim.

Ao final do capítulo, me vem à mente uma fala da professora do Departamento de Drama da Universidade do Quebec, em Montreal, Josette Féral, sobre a importância do trabalho do ator, como o ator constrói seu repertório criativo, seu corpo-lugar:

O que é necessário conhecer? Tudo. É preciso ser curioso, é preciso ler, também é preciso conhecer o mundo e manter-se informado sobre tudo. Não é necessário de forma alguma separar o teatro das outras formas de arte. Não se deve pensar que o teatro existe sobre sua ilha, separado do mundo. O teatro partilha ligações estreitas com as outras artes, ele sofre influências delas. Em segundo lugar, não é preciso separar o mundo das artes, da vida em geral. (FÉRAL, 2010, p. 261)

Figura 25 – O cortejo de corpos-lugares revelando o lugar-cênico através da intervenção viária

Foto: Produzida pelo autor.

As palavras de Féral e a imagem trazida por Dejalmer de criar algo que permaneça no lugar mesmo independente da presença física de nossos corpos, como espectros, como rastros de nós mesmos, animam-me a continuar essa busca, investindo na possibilidade da presença do ator ser tão intensa ao ponto de permanecer na cidade em eterno processo de atuação. Porque quando estamos em relação com um lugar e com as pessoas desse lugar existe sempre algo que permanece em nós e no lugar: e é essa presença, essa relação que alimenta meu *corpo-lugar*, o que pode produzir *lugares-cênicos* e estimular a criação de *intervenções-viárias* na cidade.