UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

RENATO BOLELLI REBOUÇAS

**a construção da espacialidade teatral:
os processos de direção de arte do grupo XIX de
teatro**

SÃO PAULO, 2010

RENATO BOLELLI REBOUÇAS

**a construção da espacialidade teatral:
sobre os processos de direção de arte do grupo XIX
de teatro**

**Dissertação apresentada ao Centro de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo para a
obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas**

Área de Concentração: Teoria e História do Teatro

Orientador: PROF. DR. FAUSTO ROBERTO POÇO VIANA

SÃO PAULO, 2010

Nome: REBOUÇAS, Renato Bolelli

Título: a construção da espacialidade teatral: os processos de direção de arte do grupo XIX de teatro

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

A Beto Guilger,
pelo empenho na construção da verdade ao trilhar comigo os caminhos da artevida

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos muitos envolvidos neste projeto, resultado de um longo processo de feitura, amadurecimento e reflexão.

Especialmente

Ao Fausto Viana, orientador e querido amigo, incentivador desta pesquisa, sempre disposto à troca, permitindo liberdade nas escolhas e respeitando meus caminhos.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

Ao Kabila Aruanda e à Korrente da Alegria de Aruanda, que me ensinam na prática a honrar as crenças aqui expostas.

Ao Grupo XIX de Teatro, casa longa que habitei e onde me formei. A todos que participaram de sua construção: Luiz Fernando Marques, Sara Antunes, Janaina Leite, Juliana Sanches, Gisela Millás, Raissa Gregori, Luís Murat, Paulo Celestino, Rodolfo Amorim e Ronaldo Serruya.

O simples é o sofisticado e o sofisticado é o essencial.

Bombogira D. Maria Gertrudes de Aruanda

Fazer o possível com o necessário.

Zé do Kôko Verde de Aruanda

A verdade é líquida.

Exu Sete Kaminhos de Aruanda

Esta pesquisa teve apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

RESUMO

REBOUÇAS, R.B. **A construção da espacialidade teatral: os processos de direção de arte do Grupo XIX de Teatro**. 2010. 203f. Dissertação (Mestrado) – Centro de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

A presente pesquisa descreve os processos de construção espacial teatral realizados pelo Grupo XIX de Teatro a fim de apresentar os procedimentos utilizados para a efetivação de uma poética característica no trabalho da direção de arte, aqui abordado como sendo a concepção visual de um ambiente, englobando espaço, iluminação, indumentária e adereços.

Ao reconstruir cada experiência, analiso as etapas do fazer teatral em consonância com a ocupação de espaços específicos. O caráter investigativo das propostas abrangem elementos relacionais, como o entorno, as características arquitetônicas, a comunidade e a própria cidade como participantes da visualidade e funcionamento da cena.

Os três espetáculos criados pelo grupo constituem, deste modo, situações distintas que mantêm, contudo, uma continuidade evolutiva. Percorrê-los em sua feitura e resultado permite compreender a diversidade e liberdade destas ações, assim como perceber como as operações realizadas pela direção de arte transformam-se à medida que as propostas e condições solicitam.

Palavras-chave: direção de arte, teatro, Grupo XIX de Teatro.

ABSTRACT

REBOUÇAS, R.B. **The construction of the theatrical spatiality: the process of art direction by Grupo XIX de Teatro** . 2010. 203f. Dissertação (Mestrado) – Centro de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

The present study describes the processes of theatrical space construction made by the Grupo XIX de Teatro, in order to present the procedures for the realization of a poetry featuring the unique work of art direction, defined as the visual conception of a environment, including space, light, costumes and props.

To reconstruct each experiment, I analyze the steps of the theatrical development in line with the occupation of specific spaces. The investigative character of the proposals include relational factors such as the surroundings, the architectural features, the community and the city itself as active participants to the scenes and visual context.

The three spectacles created by the Grupo XIX de Teatro are distinct cases, however, they maintain a continuing evolution. Their making process and final results allow us to understand the diversity and freedom of those actions, as well as perceiving how art direction can transform the operations due to the proposals and conditions applying.

Keywords: art direction, theatre, Grupo XIX de Teatro.

SUMÁRIO

Introdução 11

1. Hysteria 15

- 1.1. Processo em colaboração 15
- 1.2. Pesquisa 16
- 1.3. Proposta espacial 24
- 1.4. O espetáculo em sua forma acabada 36
- 1.5. Adaptações 43

2. Hygiene 55

- 2.1. Processo de pesquisa 55
- 2.2. Proposta/projeto 61
- 2.3. A pesquisa 72
- 2.4. Proposta espacial: caminhos do habitar 96
- 2.5. O espetáculo em sua forma acabada 109
- 2.6. Adaptações 125

3. Arrufos X

- 3.1. Processo de pesquisa 146
- 3.2. Processos Curtos 165
- 3.3. A construção do espetáculo 174
- 3.4. Proposta espacial 178
- 3.5. A prática do privado 189
- 3.6. O espetáculo em sua forma acabada 191
- 3.7. Adaptações 194

Conclusão 196

Referências Bibliográficas 211

Arquivo de Imagens 213

Anexo 216

INTRODUÇÃO

Na ampla discussão que cerca os estudos do espaço teatral desde a Antiguidade, percebe-se uma divisão entre propostas que integram e separam cena e platéia. A primeira, eleita como pressuposto, baseia-se no conceito de ambiente para organizar a prática espacial. Um ambiente é o resultado da experiência partilhada que se apropria do espaço. Possui dinâmica própria e determina conformações específicas.

Segundo CARDOSO (2008,p.83),

“na história e historiografia do teatro, constata-se que o espaço cênico esteve marcado pelo surgimento, pelo desaparecimento e pelo renascimento de diferentes tipos de configurações. De acordo com Bablet, 'cada época, cada etapa da história social, corresponde a certo tipo de lugar teatral, definido por uma organização precisa do espaço'. A princípio, essa organização se instituiu a partir de uma relação determinada entre o palco e a platéia (...). Teoricamente, essa relação corresponde às necessidades de uma dramaturgia e da maneira pela qual uma sociedade representa o mundo”.

Nesta perspectiva, os espaços reais, tomados como linguagem (cenário), contribuem para a definição da identidade da escrita cênica. Interferem diretamente na construção do sentido do espetáculo, pois sugerem, através de sua história, sensações e memórias.

Desta forma, ao analisar projetos de cenografia e direção de arte que baseiam-se neste princípio, surge o interesse em investigar os processos que os conformaram. Como apropriar-se de “espaços vivos”? De que maneira o espaço muda e interfere na encenação? Como os espaços permitem iniciar outras abordagens artísticas que as veiculadas no palco tradicional? Como o próprio conceito de direção de arte é redefinido e aplicado num espetáculo a partir de novos elementos de composição e criação?

A direção de arte, expressão vinda do cinema, tem sido utilizada pelo fazer teatral a fim de abarcar a complexidade de operações que transbordam a construção cenográfica tradicional, geralmente pensada para o palco italiano, e amplia sua ação sobre a visualidade total de um ambiente.

A fim de discutir uma experiência prática continuada e identificar conceitos fundadores de uma poética, toma-se como objeto de estudo a trajetória dos espetáculos *Hysteria* (2001), *Hygiene* (2005) e *Arrufos* (2008), do Grupo XIX de Teatro¹, com enfoque direcionado aos procedimentos de ocupação artística através da constituição da direção de arte.

A companhia paulista, fundada em 2001 por jovens profissionais vindos de áreas como interpretação, filosofia e arquitetura, nasceu de um processo colaborativo. Esta pesquisa se dedica a estudar como os espetáculos do grupo constroem um percurso evolutivo na abordagem do espaço (a partir da definição de um tema) e sua contribuição para a reflexão sobre a criação contemporânea.

Segundo PONCIANO,

“as relações entre espaço, tempo e memória são as bases que definem o trabalho do grupo (...). Em suas duas primeiras peças, o cenário era o Brasil do século XIX: em *Hysteria*, que retratava internas de um hospício, o tema era a condição da mulher; em *Hygiene*, o cenário era um cortiço carioca, num momento em que a política sanitária se confundia com exclusão social. Nos dois casos, o grupo encontrou na Vila Maria Zélia, um antigo bairro operário da zona leste de São Paulo, um palco simbólico. (...) É também neste endereço que *Arrufos* é encenada. Em vez do lugar aberto das montagens anteriores, o tema levou o grupo a se concentrar em uma sala fechada. Em torno do pequeno palco, há uma arquibancada vermelha de ferro, com almofadas para acomodação de casais e abajures controlados pelos espectadores. Está formada a alcova.” (2008,p.86)

Realizada de formas diferentes, resultante de processos distintos, a ocupação de edifícios históricos, um dos pilares temáticos do grupo, possibilita a reflexão sobre o modo de viver da sociedade brasileira em temporalidades anteriores e as relações traçadas a partir desta vivência com a memória pessoal e da cidade, oferecida pelo atrito entre os tempos.

Hysteria, o primeiro trabalho e tema do capítulo 01, se apresentou em mais de 30 lugares diferentes no Brasil e exterior estabelecendo uma relação harmônica

¹ O Grupo XIX de Teatro, em nove anos de existência, tem recebido reconhecimento por seu trabalho e contribuição no teatro brasileiro pela crítica e público. Foi apoiado por diversos programas e editais públicos municipais, estaduais e federais, como o projeto Formação de Público (2003), a Lei Municipal de Fomento ao Teatro (2004, 2005 e 2007), Prêmio Funarte Myriam Muniz (2006) e Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo-PAC (2006). Em 2008, o grupo foi contemplado com o subsídio da Petrobrás Cultural para a manutenção da companhia pelo período de dois anos.

com a arquitetura e a memória. Ocupando salas e casarões datados do final do século XIX, trata da condição feminina num percurso do trancafiamento até a liberdade.

Já *Hygiene*, tema do capítulo 02, foi criada a partir de uma Residência Artística na Vila Operária Maria Zélia (1917), zona leste de São Paulo, durante 13 meses. Nesta pesquisa, foi possível vivenciar o conjunto urbano existente, seus prédios abandonados em estado avançado de deterioração e a comunidade ali inscrita. A peça propõe, evolutivamente, uma ocupação espacial em escala urbana, ou seja, transborda o limite do edifício em direção ao espaço público, a rua.

Arrufos, o terceiro trabalho, descrito no capítulo 03, ao tomar como tema as relações amorosas no Brasil nos séculos XVIII, XIX e XX, encontra no domínio do privado sua forma expressiva. Utiliza o interior de um edifício histórico como invólucro para instalar uma estrutura-arquibancada onde atores e platéia seguem juntos a transformação entre os séculos, dada pela manipulação de elementos cênicos, como objetos e fontes de luz, determinantes de referências das épocas.

Leva-se em conta durante a análise, além dos contextos históricos e culturais, as formas desenvolvidas pela sociedade, ou de grupos específicos, com relação às tradições e as práticas do habitar. Esta pesquisa parte das artes cênicas e transita entre a arquitetura, o urbanismo, o patrimônio e a antropologia, realizando uma reflexão sobre as relações do homem com seu ambiente. Desta forma, o trabalho da direção de arte apresenta formas teatrais mais livres, abertas à participação e à transformação do espaço através do uso.

Somando-se aos apontamentos teóricos sobre a ocupação espacial, o trabalho conta com imagens das ações do grupo produzidas durante oito anos. Os registros contribuem para a reconstrução das etapas dos processos de criação, acompanhados de material produzido pelos próprios integrantes durante no período.

A pesquisa descreve e reúne os procedimentos de criação cenográfica em espaços existentes realizados pelo Grupo XIX de Teatro incorporando à discussão autores que estiveram presentes na constituição de cada processo. Assim, operando em uma rede livre de associações e relações, demonstra-se,

através do olhar e da experiência do autor (integrante do núcleo artístico e diretor de arte da companhia de 2004 a 2009), como a prática artística do grupo manteve-se aberta às experiências.

CAPÍTULO 1. *Hysteria*

1.1. Processo em colaboração

A condição espacial bem delineada e sintética do espetáculo *Hysteria* guarda em sua gestação e desenvolvimento uma delicada rede de conceitos, referências e, sobretudo, de práticas. Por não ter sido concebida como um espetáculo com previsão definida para os prazos de pesquisa e estréia, *Hysteria* seguiu um “processo que começou como um exercício, feito de forma colaborativa, aberta e plural” (MARQUES *in* XIX DE TEATRO, 2006, p.72).

Tratava-se de um experimento. Para tanto, foram levantados aspectos relacionados à gênese desta experiência, a fim de realizar uma descrição abrangente dos elementos que fundaram a proposta espacial.

A pesquisa de *Hysteria* é oriunda de uma cena curta realizada durante a disciplina de direção teatral ministrada pelo diretor Antonio Araújo em 2000, no Curso de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP. Orientaram o trabalho os princípios que norteiam o processo colaborativo, prática decorrente das pesquisas e espetáculos aplicada por Araújo junto à sua companhia, o Teatro da Vertigem.

Segundo o Dicionário do Teatro Brasileiro, num processo colaborativo

“todos os criadores envolvidos colocam experiências, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo, de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles, estando esta relação criativa baseada em múltiplas interferências. (...) Cenografia, figurino, iluminação, sonoplastia e outros componentes podem ser pesquisados e elaborados concomitantemente à construção do espetáculo, estando os responsáveis abertos tanto a dar quanto a receber os comentários e sugestões da equipe” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p.254).

Assim, a colaboração organiza as relações de forma menos hierárquica, ao menos nas intenções. Desde a criação coletiva dos anos 1960 e 70, até o processo colaborativo, que toma corpo na década de 1990, o trabalho em colaboração tem interessado diversas disciplinas. “Surge da necessidade de um novo contrato entre os criadores na busca de horizontalidade nas relações criativas” (*idem*). Nesta forma de

trabalho, o material criativo produzido expressa-se geralmente como ação cênica, escrita ou improvisada/representada.

Deste impulso toma forma o Grupo XIX de Teatro. Inicialmente o trabalho foi desenvolvido pelos estudantes Daniela Scarpari, Gisela Millás, Marina Henrique, Raissa Gregori, Sara Antunes, Luiz Fernando Marques e Rafael Carvalho, respectivamente nas funções de atrizes, direção e dramaturgia. Baseado nos princípios propostos na disciplina, o grupo tinha a produção de cena como unidade fundamental da pesquisa, sendo os elementos do fazer teatral elaborados e desenvolvidos concomitantemente à evolução do processo.

Para realizar a análise espacial de *Hysteria*, será tomado como ponto de partida o ano de 2001. Luiz Fernando Marques, como diretor e dramaturgo, dá continuidade à pesquisa juntamente com as atrizes Gisela Millás, Janaina Leite, Juliana Sanches, Raissa Gregori e Sara Antunes. Com formações variadas, nas áreas de Rádio e Tv, Interpretação, Letras e Filosofia, característica que seguiu com a inclusão de novos parceiros em 2004, os jovens artistas lançam-se ao aprofundamento da investigação do tema histeria no Brasil do século XIX.

Faz-se importante destacar que não há, como os próprios artistas o defendem, uma ordem específica de evolução dos acontecimentos que permita uma descrição linear do processo. A seqüência eleita baseia-se num esquema que busca manter o caráter orgânico; porém, não pretende ser determinista com relação ao desencadeamento dos fatores.

1.2. Pesquisa

O tema histeria possibilitou uma organização das relações do espetáculo: relação das atrizes com suas personagens, relação das atrizes com a encenação (e entre si) e relação das atrizes/cena com os espectadores. Cada uma destas foi construída a partir de estudos teóricos e práticos realizados por todos os integrantes, não havendo distinção entre as funções exercidas por cada um.

Os artistas valeram-se de diversas fontes para a coleta de material, a fim de construir um repertório sobre o tema. Desde livros publicados e teses, até documentos

específicos, como boletins médicos, fichas policiais, e ainda depoimentos contidos em diários e relatos. Esta característica, verificada desde o início das atividades do grupo, tornou-se posteriormente um dos pilares do XIX – pesquisa temática pautada na história do Brasil com interesse pela história oral (ou história do cotidiano).

Segundo os integrantes, “no intuito de enraizarmos nossa pesquisa em um solo mais orgânico e mais fértil, optamos pela história marginal à oficial. A história da mulher supõe, especialmente, rememoração e tradição oral, características típicas de sua personalidade. Na busca de fazer ecoar a voz embargada da mulher, somamos boletins de ocorrência, laudos médicos, jornais cariocas da época, anotações íntimas, retratos posados e tirados por mulheres, diários publicados e cartas esquecidas; e também a valorização da longevidade das vozes roucas de nossas mães, tias e avós” (GRUPO XIX DE TEATRO, 2006, p.59).

Interessante perceber que a forma de pesquisar relacionava-se diretamente ao tema – a condição da mulher e a histeria – sendo, posteriormente, definidora de uma característica marcante do processo criativo do grupo.

O estudo teórico, assim, dentre a diversidade de fontes, pautou-se em bibliografia específica, tendo como base o artigo *Psiquiatria e Feminilidade*, de Magali Engel, do livro *História das Mulheres no Brasil*, organizado por Mary Del Priore. Ali estavam contidos elementos que veremos aplicados durante o percurso, relativos tanto à dramaturgia, como à concepção espacial.

1.2.1. Espaços de referência

La Salpêtrière, Paris

Nos caminhos trilhados por médicos e psiquiatras para definir e difundir o perfil da mulher histérica no fim do século XIX, marcados pelos referenciais construídos e disseminados pela medicina mental europeia, destaca-se o trabalho do renomado psiquiatra francês Jean Martin Charcot (1825-1893), que “isolou a histeria como tipo clínico específico e descreveu à exaustão todas as suas modalidades, transformando seu serviço num grande laboratório experimental. (...) Tornam-se clássicas suas aulas

na La Salpêtrière, antigo asilo de Paris transformado em hospital de referência” (SANTOS *in* XIX DE TEATRO, 2006,p.121). Ali, ele exibia suas pacientes como forma de estudo para um público eminentemente masculino, composto de artistas, escritores e homens públicos.

Na pesquisa, os artistas entram em contato com a histeria feminina e seu contexto social, político, cultural e ainda, espacial. “Em meio às mudanças [da sociedade brasileira] consolidava-se o processo de medicalização da loucura, transformando-a em doença mental, em objeto exclusivo de um saber e de uma prática especializados, monopolizados pelo alienista” (ENGEL, 2002,p.322). Por trás da questão, uma intrincada rede de relações e poderes e, ainda, a conformação de espaços e procedimentos para realizar as práticas terapêuticas.

As aulas práticas e estudos de Charcot caracterizavam-se por “uma profunda violência, expressa na apropriação do sofrimento e dos corpos das mulheres internadas, expondo-as à exibição pública, a fim de consolidar o prestígio ‘social e científico’” do médico (*ibidem*,p.350).

O quadro de André Brouillet, *La leçon de Charcot* (1886), capta o espírito daquelas lições de histeria. Nele, “vemos vários homens compenetrados na bela Blanche Whitemann, hipnotizada nos braços do chefe de clínica. Internada na Salpêtrière aos 18 anos, a moça é uma espécie de ‘primma donna’ das sessões” (SANTOS *in* XIX DE TEATRO,2006,p.121). Esta imagem servirá como inspiração para a organização espacial do espetáculo.

Fig. 1 – *La leçon de Charcot*, M. Brouillet

Instituto Pedro II, Rio de Janeiro

O Hospício de Pedro II foi criado em 1841 no Rio de Janeiro. Na época, configurava o sítio de avanços da psiquiatria brasileira.

A partir de sua análise, percebemos outro importante elemento presente na pesquisa de *Hysteria*: a arquitetura sanatorial. Apesar desta tipologia não interessar diretamente, é possível identificar a influência dada pelo contato visual (através de registros fotográficos) com este padrão formal, seu programa de atividades, dimensões, tipo de ocupação interna e contexto urbano, com relação à implantação e situação.

Fig. 2,3,4 – Hospício Nacional Pedro II, fachada e interior

Os sanatórios constituem “elementos marcantes na paisagem urbana, devido à escala, ao tipo de construção e, principalmente, à formidável área verde que sempre os acompanha. Difícil ignorá-los na trama da cidade” (BITTENCOURT, 1998, p.23).

O sanatório, pois, constitui um reflexo do processo de transformação urbano-arquitetônica comandado nos fins do século XIX pelos princípios da higiene, cujos mecanismos disciplinares são identificados em nossa sociedade até hoje, como a vigilância, o controle, o registro e o isolamento do doente. Estas práticas inauguraram a medicalização dos espaços delineando novas relações do corpo com o ambiente.

O conceito de higiene, como se verá mais atentamente na pesquisa do segundo espetáculo, transformou a concepção da arquitetura, que passou a ocupar-se da disposição e manutenção do edifício, a fim de garantir salubridade aos ambientes, através da aeração e insolação, assim como o uso de materiais impermeáveis e laváveis.

O contato com a arquitetura sanatorial auxiliou a compreensão do ambiente de atuação, espaço que abrigou várias mulheres tomadas como personagens da peça. Entender que tipo de espaço ocupavam, mesmo que intuitivamente, fortaleceu a interpretação.

A investigação desta espacialidade desperta, ainda, a memória. Sua função no passado é envolta em “histórias de vida, contadas com reservas, carregadas de dor e sofrimento” (*idem*). Os sanatórios mostram, assim, como as necessidades funcionais, expressão arquitetônica e mensagem cultural podem estar estritamente ligadas.

Fig. 5,6 – Exemplos de arquitetura sanatorial em São José do Rio Preto/SP: pavilhão médico cirúrgico do Sanatório Ezra e Pavilhão feminino Santa Terezinha (conjunto do setor médico com capela)

Fig. 7– Garantia de iluminação e ventilação naturais nos interiores no Sanatório Vicentina Aranha; 8,9 - corredor da Galeria de Cura do Sanatório Ezra; 10 - Sanatório Adhemar de Barros I, todos em São José do Rio Preto.

Casa de Dona Yayá, São Paulo

A partir da conscientização de uma tipologia espacial específica ao tema, faz-se interessante analisar a Casa de Dona Yayá, cuja história alimentou profundamente a pesquisa. Embora não tenha sido explorada fisicamente pelo grupo na época, pois ocupada pelo processo de restauro, representa um exemplo vivo da arquitetura psiquiátrica da época adaptada a uma residência.

A casa, tombada pelo Condephaat, atualmente abriga o Centro de Preservação e Cultura da USP. O trabalho de restauro preservou suas características originais, assim como documentou com zelo sua história e as transformações do espaço, sendo possível acessar informações precisas durante a investigação aqui realizada.

Sebastiana de Mello Freire, conhecida como Dona Yayá, foi dona de uma das maiores fortunas de São Paulo na virada do século XIX para o XX. Última representante de uma família cujos parentes morreram em situações trágicas num curto período, foi internada em 1919, aos 32 anos, após ser diagnosticada como portadora de doença mental. Assim, seus tutores decidiram, a conselho médico, que deveria mudar-se para um local mais calmo, escolhendo uma casa na Rua Major Diogo. Datada no final da década de 1870, tratava-se de uma grande chácara afastada do núcleo urbano.

A partir dos anos 1920, “a ampla casa de morada foi transformada numa casa de saúde privada para receber sua última proprietária, tornando-se um testemunho físico das formas históricas de tratamento psiquiátrico da loucura” (TIRELLO, 1998,p.133). Contrastou alto padrão, cuja ornamentação típica do estilo neoclássico, incluía muitos afrescos, com um programa hospitalar específico, baseado em confinamento e vigilância constantes.

Os três ambientes ocupados por Yayá (duas dependências e banheiro) passaram por reformas de adequação sob consulta de especialistas. O objetivo era preservar a integridade da interdita, que poderia ser vigiada sem perceber. Nestes cômodos, os elementos decorativos das paredes foram retirados e substituídos por pintura esmalte monocromática de cor clara, de fácil limpeza. Os pisos de madeira do salão central, transformado em dormitório, foram trocados por pisos especiais feitos de cortice², com cantos arredondados. Outros cuidados foram dispensados no sentido de

² Cobertura para o assoalho, semelhante ao linóleo, feita de cortiça triturada, borracha e óleo de linhaça.

evitar que a paciente se machucasse durante seus acessos. No banheiro, por exemplo, construído em 1923, a água saía diretamente da parede, sendo retiradas as torneiras.

Portas e janelas também foram substituídas. Consideradas inseguras, foram trocadas por caixilharia de ferro em forma de grade, com vidros duplos. Executadas a partir de croquis baseados no desenho adotado no Instituto Pedro II, impediam a abertura pelo lado de dentro.

Nos anos 50, a casa passou por outra reforma para aumentar as instalações da interditada. Parte da varanda foi fechada juntamente à construção de um solário anexo, para permitir maior circulação, baseado nos mesmos princípios de segurança. Esta nova área foi preservada, resistindo como testemunho de como a sociedade do período tratava seus “diversos”.

Fig. 11 - Casa antes do restauro; 12 - vista do solário construído posteriormente (2010)

Fig.13– Área destinada à interna (cômodo e solário); 14 - desenhos da luz natural no piso (2010)

Constata-se, na Casa de Dona Yayá, as mesmas intervenções espaciais presentes nos sanatórios em vigência no período. Torna-se evidente a força deste modelo que colaborou na criação do ambiente no qual o espetáculo é circunscrito. As condições de salubridade impostas, característica dos preceitos da higiene, como se verá adiante, foram identificadas também na sala de ensaio.

Foi possível destacar, portanto, três referências determinantes na pesquisa que “constituíram” o desenho do espetáculo:

- a relação espacial entre gêneros, dada pelos estudos do médico francês Charcot e suas pacientes histéricas expostas “em cena” por observadores e estudiosos que assistiam suas evoluções;
- a tipologia da arquitetura hospitalar, em especial do Hospital Pedro II, que não fora visitado naquele momento, mas conhecido através de fotos da época (onde também foram encontradas fichas médicas e biografias que deram corpo a algumas personagens);
- a casa de Dona Yayá, cuja biografia inspirou igualmente a construção de personagens, por sua personalidade, e da própria cena, por sua condição de isolamento e trancafiamento.

As referências, situações e conflitos pesquisados foram espacializados na sala de ensaio, e é nela, em suas dimensões, materiais e elementos, que se definem as relações de *Hysteria*.

Fig.15 – Aberturas especiais desenhadas para um sanatório em São José dos Campos;16,17, 18 - janelas encontradas na casa de Yayá

1.3. Proposta espacial

1.3.1. Sala de ensaio: gênese

Dando continuidade à pesquisa, o grupo dedica-se a práticas laboratoriais nas manhãs de sábado e domingo. Os ensaios matinais realizam-se num período de dezoito meses na escola, tendo como matéria-prima físico-espacial a sala de número 23. Tomo a investigação deste lugar em particular como gênese espacial do espetáculo.

Identifica-se um grande interesse pela sala pois percebo nela elementos que, juntamente às referências descritas anteriormente, direcionaram a proposta “ambiental” do espetáculo. Um ambiente é o resultado da experiência cotidiana partilhada que se apropria de um espaço, possui dinâmica própria e determina conformações específicas. Nele, está presente o funcionamento de um lugar, pois constitui um meio no qual se vive, sendo identificado através de imagens, hábitos e padrões.

Geralmente, na prática teatral, o trabalho desenvolvido em sala de ensaio é fundamental para a formatação do projeto artístico. Ali, os atores lançam-se na busca por personagens em experimentações, valendo-se do que está a sua volta. Ocupam o ambiente de forma livre e investigativa. Por mais que se tome a sala de ensaio como um ambiente neutro, feito para permitir aos criadores liberdade imaginativa e propositiva em todos os aspectos de um espetáculo, verifico em minha experiência que ela sugere um formato de trabalho. Suas características arquitetônicas, como estilo, proporções entre altura e largura, formato (quadrado, retangular ou outro), materiais (revestimentos do piso, paredes e teto), cores, quantidade e formato de aberturas (se houver), enfim, toda a ambiência geralmente influencia as escolhas.

Assim, toma-se a sala 23 como princípio espacial detonador das relações propostas em *Hysteria*, afirmando sua importância no processo de criação. “Na transposição do espetáculo, a Salpêtrière é convertida em Sala de Asseios do Hospício Pedro II” (SANTOS *in* XIX DE TEATRO, 2006, p.121).

O trabalho na sala teve inicialmente caráter experimental, determinante para os participantes. Adiante, pode-se identificar na carreira do espetáculo, que a relação com a materialidade dos locais ocupados é determinante para as intérpretes, pois construtora de um repertório de movimentação, gestual (de hábitos), de afetos e memórias. Elementos presentes neste momento reverberarão para as atrizes e

constituirão a base sensorial que, em paralelo à pesquisa teórica, formarão a gênese da proposta.

Faz-se importante sublinhar que estas relações e sensações referem-se, sem sobreposições, à arquitetura e ambiente externo. Para a atriz Sara Antunes, “na EAD consegui ver a arquitetura real daquela sala. A gente usava a parede, a janela, o chão, eles eram elementos que ajudavam a gente a narrar. Não estávamos investigando nada em cima deles, a gente usava o espaço como ele é. *Hysteria* fez por muito tempo isso”³.

Em concordância, Brook defende que “as experiências teatrais mais vitais acontecem fora dos lugares oficialmente construídos e usados para este fim” (BROOK, 1970, p.66). Neles, a convenção teatral não é preexistente, e a possibilidade de instaurar novas dinâmicas é superior ao palco à italiana. “Um lugar lindo talvez nunca provoque explosões de vida; enquanto que um lugar qualquer pode ser um salão muito vivo: este é o mistério do teatro, mas na compreensão deste mistério está a única possibilidade de organizá-lo como ciência” (*idem*).

O interesse pela investigação na sala de ensaio é que nestes locais “a estética é prática” (*ibidem*, p.103). Desta forma, pode-se indagar: quais os elementos presentes na sala de ensaio 23? Em que medida aproximam-se das referências investigadas?

Reforço, na concepção do que se tornará o “método criativo” do grupo, que não houve o interesse pela construção de cenários⁴, ou mesmo pela idéia de cenografia como lugar construído para a realização de um espetáculo.

Todo o relacionamento estabelecido dá-se no campo da realidade, tomando a arquitetura e seus elementos como instrumentos relacionais. Assim, os aspectos da criação cenográfica são transpostos para o entendimento da noção de ocupação do espaço pré-existente, tendo como princípio as formas de habitar e suas tradições, comportamentos e convenções.

A proposta de integrar as atividades arquitetônica e teatral possibilita experienciar lugares tomando do espaço real a condição de sítio cênico, tornando-se ele próprio,

³ Depoimento coletado no vídeo “*Teatro em documentário – Grupo XIX de Teatro*”, direção Danilo Dilettoso, Elefante Filmes, 2008.

⁴ Cenário, segundo o *Dicionário do Teatro Brasileiro*, “é todo conjunto dos diversos materiais e efeitos cênicos que serve para criar a realidade visual ou a atmosfera dos locais onde decorre a ação dramática” (2006, p.75).

destituído de artifícios, espaço da representação. Esta sobreposição torna-se assim condição de inseparabilidade. Constitui uma contaminação ou um estado em que não se diferem espaço histórico/real e espaço cênico/imaginário: adquirem ambos uma nova condição, híbrida.

A partir de então, são descobertas novas relações entre a cena e seu ambiente. As possibilidades ultrapassam a frontalidade sugerida pela disposição do palco e da platéia no edifício teatral, geralmente com o cenário instalado ao fundo, nas laterais ou ainda perspectivado. A dimensão total do espaço constitui o ambiente da cena.

Fig. 19, 20 - Sala 23 da EAD (2010) e 21 - exterior ligado ao grande jardim

1.3.2. Dança: espacialidade livre

O espaço vazio da sala, com piso de tacos e grandes janelas elevadas oferece, tomando-se as lições de Peter Brook, uma área a ser experimentada. O caminho entre a teoria e a prática constitui a própria investigação. De caráter relacional, são percebidas e criadas em relação ao espaço.

Fig. 22, 23 - Sara Antunes na Vila Maria Zélia e Porto (Portugal); 24 - elenco na Vila Penteado

É, pois,

“o passado do sujeito – sua tradição cultural – que governa a percepção do espaço presente, que o faz reconhecer os lugares. Não um passado histórico, mas o passado que nos fala das experiências cotidianas que já vivemos: o espaço vivido. O espaço no qual estão impregnadas as nossas emoções, boas e ruins, advindas de eventos nos quais tomamos parte, seja como agentes, seja como receptores. O espaço vivido é o espaço da nossa experiência no mundo (...), é o espaço que comporta as espacializações que nos fizeram felizes, ansiosos, tristes ou alegres, que nos trouxeram recompensas ou sofrimentos, que nos engrandeceram ou castigaram. (...) São espaços onde tivemos experiências significativas, são os lugares da nossa vida” (MALARD, 2006, p.29).

O processo, ao aprofundar a experiência na sala, permitiu que esta se fizesse presente à memória sensorial das intérpretes como espaço vivido. A textura do espaço vazio era sentida.

Neste momento,

“a dança nos revelou um caminho diferente. Nos espetáculos mais contemporâneos de dança, percebíamos que eles haviam se libertado das coreografias rígidas e apostavam em uma relação com o espaço, com a música e com os outros bailarinos; relação que se aproximava de um diálogo, era uma conversa entre corpos, sonoridades e arquiteturas. Esta dinâmica virou a base de nosso processo criativo” (MARQUES *in* XIX DE TEATRO, 2006, p.73).

De fato, “a dança contemporânea é provocadora no uso dos espaços” (RENGEL, 2006, p.64). Sua presença nos ensaios construiu uma atmosfera em suspensão, preenchendo aquele espaço vazio com a ação dos corpos estimulados com música e luz natural em busca de intimidade e convivência. A matéria – paredes, piso e aberturas como portas e janelas, de grande transparência – foi somada à liberdade de ação no vazio, constituindo uma espécie de invólucro, casca ou suporte suficientemente contextualizado historicamente a fim de não contrapor-se à dinâmica ali instalada.

As mulheres trancafiadas, através da impossibilidade, passaram a explorar espaços mais intimistas, circulares, espiralados. Inundadas pela luminosidade diurna, construíam delicadamente, como teias, espaços diminutos destacados e internos. A dança permitiu criar uma poética especial de uso do espaço.

Desta forma, identifico a existência de duas dimensões espaciais: a arquitetura da sala que abriga a situação teatral, como ambiente, e a espacialidade fluida e espiralada originada pelos movimentos das atrizes entre si, na sala e com relação ao espaço destinado à plateia, também entendido como relação.

A dimensão da ocupação do espaço pela dança, apontada por Marques, ofereceu a possibilidade de investigar uma área livre, uma relação própria. “O espaço da dança não é uma peça do espaço histórico, direcionado, mas uma parte simbólica do mundo. Não é referido pela distância, direção e grandeza, mas pela vastidão, altura, profundidade e movimento próprio do espaço” (BOLLNOW, 2008, p. 268). O movimento passa a funcionar como um tipo de identificação das personagens, uma forma de agir de cada mulher, definindo-as.

1.3.3. Saias e giros

Da experiência adquirida o grupo entendeu em seus corpos a espacialidade. O XIX de Teatro “faz do espaço primitivo aquilo que assumiria como condição vital em sua linguagem em progresso de cena e de texto: a ocupação. A forma como a sala é apropriada (...) faz-se decisiva para os modos de criação e produção que ganhariam corpo” (SANTOS *in* XIX DE TEATRO, 2006, p. 112). O espaço, portanto, é produzido, ocupado e vivido ao manter um relacionamento direto com o corpo e o imaginário do ator.

Para intensificar a relação, surge a necessidade de uso de figurinos. O interesse por vestimentas daquele período histórico seria, então, natural e, aprendeu-se, colaborador na definição dos movimentos. Surgiram assim blusas de mangas longas e inúmeras e grandes saias, de diferentes tecidos. Como se comportava uma mulher desta época num ambiente “social”?

“Enquanto Marques garimpa figurinos de época do acervo do CAC/EAD⁵, as atrizes miram-se nos exemplos das avós, tias e mães. É dessa mistura que, num dos ensaios, é lançada ao centro da sala uma muda de roupas. Cada uma escolhe, experimenta a peça que mais gosta, de modo que o tempo faça o melhor ajuste em sua personagem. (...) Coletivamente, como demanda o processo, decidem por tecidos de renda, tons pastéis, brancas saias rodadas, lenços, etc.” (ibidem, p. 115)

⁵ Nota do autor: o guarda roupa pertence ao CAC e à EAD.

que somaram-se às propostas de sentir o som da época, trazer à lembrança o clima, os cheiros.

Os figurinos confienciavam o aspecto histórico, e foram certos na busca por este tempo, localizando as atrizes no passado e auxiliando a transposição para o final do século XIX. A dimensão da dança, através dos movimentos circulares, ao receberem informações “históricas” sugeridas pelos figurinos, ganharam densidade narrativa.

Somava-se a textura, peso e cor dos figurinos às características da sala de ensaio. A gestação permitiu tatear a ocupação de modo simples, criando camadas sensoriais. Esta presença, marcante, é descrita pela atriz Raissa Gregori:

“A sensação corpórea daqueles ensaios na Escola de Arte Dramática eram feitos de deslizes no espaço: nos (nossos amigos) bancos, no chão de madeira, na chuva inventada, na seda dos figurinos. E ainda, talvez porque a Hercília é uma personagem que se desloca por deslizes nas paredes, no piso, nos vidros” (GREGORI *in* XIX DE TEATRO, 2006, p.82).

1.3.4. Materialidade e objetos

Há, no entanto, no espaço, “elementos que podem ser decodificados e compreendidos pelos membros de uma mesma cultura: fixos, constitutivos do edifício, e elementos móveis, a ele acoplados. Esses elementos são moldados pela nossa vivência no mundo” (MALARD, 2006, p.30). Somam-se então à sala, sete bancos de madeira pertencentes à própria escola, destinados à platéia feminina e também usados nos ensaios.

“Ao realizar atividades, o homem faz acontecer no espaço as suas intenções, os seus desejos. Nesse processo, ele dispõe objetos, sinais e marcas, para adequar o ambiente àquilo que ele quer espacializar; assim ele cria lugares. A disposição dos objetos e dos sinais, bem como a marcação do ambiente não são feitas aleatoriamente. Elas são intencionais; são para um fim específico, um propósito e, por isso, elas possuem um significado” (*ibidem*, p.37).

Desta forma, os bancos de madeira definiriam uma área mais concentrada de ação das atrizes, assim como uma arquibancada neutra do lado oposto às janelas receberia a platéia masculina, mais distante.

A atriz Juliana Sanches defende a importância do objeto durante o processo de construção das personagens:

“o banco era nosso único objeto, era o que tínhamos de físico e, desde então, percebi a enorme necessidade de M.J. desta presença física, deste contato que ela desejava tanto e que só podia ter com um banco, tão forte e tão simples, capaz de segurá-la, de apertá-la, de apoiá-la, de dançar com ela, enfim, capaz de estar com ela ali, de verdade” (SANCHES *in* XIX DE TEATRO, 2006, p.80).

Fig.25 - Espaço cênico na Vila Maria Zélia; 26 - Juliana Sanches em Londres; 27- Centro Hélió Oiticica (RJ)

Desta forma, o grupo cria situações reais no espaço, usando tanto os elementos da arquitetura local como objetos significativos para contar a história. Os materiais que os compõem são tão importantes quanto sua forma e função, pois inscritos em nossa percepção cotidiana. Esta escolha aproxima os elementos de cena não apenas das atrizes, durante o processo, como da platéia. São o que são, não representam algo. Este partido de comunicação será mais explorado posteriormente.

Objetos reais oferecem ainda liberdade na criação. Não determinam uma situação, mas justamente abrem um campo de possibilidades, pois pertencentes a um sistema de usos e costumes. Neste sentido, inscrevem-se como detonadores de experiência aos atores. “Ainda hoje esta sensação é muito forte quando estou em *Hysteria*, acho que a dança com o banco nasceu deste primeiro ensaio, tamanha foi a

importância deste dia, tamanha foi a ligação que eu senti com este objeto tão cotidiano: o banco de madeira” (*idem*).

1.3.5. A luz natural

Presença “espontânea” na pesquisa, a luz do sol, absorvida através das janelas, desde o princípio foi incorporada à cena. “A relação com aquele espaço e com aquela luz abriram, sem dúvida, a nossa sensibilidade para receber e responder a estímulos diversos” (MARQUES *in* XIX DE TEATRO, 2006, p.74).

Para analisar esta relação, recorri à experiência arquitetônica. Em *Arquitetura Vivenciada*, Steen Rasmussen constata que a luz do dia altera-se constantemente, em intensidade e cor; e questiona: como esse fator pode ser utilizado artisticamente?

Segundo o autor, a luz é um fator decisivo para sentirmos a arquitetura, sendo sua qualidade mais importante que a quantidade. O verbo sentir, por ele empregado, é pertinente a esta pesquisa por conceber a relação com a luminosidade de forma poética e não apenas funcional.

Na pesquisa de *Hysteria*, a luz passou a ser explorada intuitivamente, como uma presença à qual as atrizes poderiam criar relacionamentos. Em constante movimento, simplesmente penetrava no interior da sala e incidia no espaço e nas intérpretes de forma variada. Novamente a noção de ambiente reforça-se como determinante ao processo, ao entender a luz como um dos elementos incorporados à cena sem, contudo, ser desenhado a priori.

A noção de presença também reforça-se, pois o ato de habitar inscreve-se no agora, no instante, e as possíveis relações entre a luz natural e a cena decorrem da experiência em cada momento. Posteriormente, este elemento passou a ser “sistematizado” pelo grupo, que adotou a realização das apresentações às 16h, a fim de incorporar o movimento do pôr-do-sol e o crepúsculo, tomando-o como metáfora ao próprio espetáculo, e ainda acompanhando os diferentes climas estabelecidos nas cenas com as variações de intensidade e coloração.

O uso de tal fonte de luz, porém, prevê oscilações, como por exemplo em dias chuvosos. Essa característica também foi incorporada de forma a tirar proveito das

situações que se apresentavam. Assim, o tipo de incidência existente nas salas assemelhava-se pela tipologia, construindo uma cartografia de movimentação para as atrizes.

As fontes de luz incidindo na mesma direção, observadas na sala 23 e em inúmeras outras, com grandes janelas, valorizam a percepção de forma e textura. Ao mesmo tempo, “esse tipo de iluminação enfatiza o caráter fechado de uma sala. (...) A luz pode, por si só, criar o efeito de espaço fechado” (RASMUSSEN,2002,p.201).

Evidente perceber aqui a associação ao solarium de Dona Yayá como espaço tomado pela luz do sol. A condição de trancafiamento, decisiva para o espetáculo, é intensificada pela disposição seriada das aberturas. Este modelo construtivo também ativa nossa memória com relação aos sanatórios.

Ainda, a presença de árvores no entorno, próximas às aberturas, pode ser apontada como um estímulo subjetivo ao uso do espaço interno. A incidência de luz cria sombras que formam desenhos variados no piso, nas paredes e sobre os corpos. Muitas vezes, estas texturas possuem movimento, “dançando” sob a ação dos ventos. As intérpretes buscam posicionamentos para melhor explorar tais elementos que se oferecem. Uma trama delicada vai sendo traçada nas correspondências entre espaço, luz e presença.

O olhar atento do diretor Marques, confirma:

“como arquitetura, os bancos de madeira, a sala vazia transformada a cada dia pelos desenhos que o sol diferentemente formava no chão, somados aos corpos das atrizes vestidas com as longas saias de época. Assim, desenvolvemos uma série de dinâmicas que ampliaram nosso entendimento sobre a relação em cena” (MARQUES *in* XIX DE TEATRO,2006,p.73).

Apesar da relação orgânica e situacional com a luz, é a continuidade da presença que permite uma percepção mais aprofundada na construção das redes de significados entre os elementos. “As noções e os sentidos do habitar, do co-habitar, são caras ao processo. A luz solar entrevista na janela (...), por cerca de dezoito meses a fio de investigação, treinamento e ensaio em torno de *Hysteria*, aquela luz logo é assimilada como elemento constitutivo da cena” (SANTOS *in* XIX DE TEATRO, 2006,p.112).

O cotidiano na sala de ensaio, assim, ambientou a condição rotineira da mulher no século XIX, naturalizando sua permanência. De acordo com o próprio grupo, “a história da mulher do século XIX é uma história diurna. A idéia de abdicar dos holofotes e apresentar a peça utilizando a luz solar, além de uma coerência histórica, aproxima a nossa cena das referências pictóricas da época” (XIX DE TEATRO, 2006,p.60).

Fig.28,29 - Atrizes buscando relação com a luz (Vila Maria Zélia); 30 - Roman/FR; 31- ensaio na EAD

1.3.6. A Sala de Costura

Finalmente encontramos, pela rede de associações, a espacialidade ocupada pela mulher na história.

Na arquitetura brasileira, especialmente o período compreendido entre os séculos XVIII e XIX, o programa de atividades da casa definia a área ocupada pela mulher, construída geralmente voltada para os fundos. Os demais espaços eram destinados ao relacionamento público, do qual elas não participavam. A ‘sala da senhora’ ficava próxima à cozinha, ligada à saída dos fundos, completada por jardim e horta. Tratava-se da normatização da segregação da mulher no interior de sua própria casa.

Uma espacialização refere-se “a um modo de ser, no espaço, de um fato social. É a forma físico-social de um acontecimento” (BOLLNOW, 2008,p.37). Transportando tal relação para o espetáculo, é Viana que destaca que o isolamento entre homens e mulheres da plateia marca a própria estrutura social do século XIX.

“Na verdade, há muito mais a ser investigado. (...) É Maria Paes de Barros que conta um pouco sobre a vida doméstica na Capital de São Paulo, no final do século XIX:

‘Na grande sala de estar, ou antes, de costura, sentava-se a senhora, na sua cadeirinha baixa, tendo em frente uma mesinha com a almofada dura para prender o trabalho. Ao lado, o pequeno balaio com todos os seus petrechos. À pouca distância sentavam-se pretas costureiras, cada uma tendo seu banquinho e seu balaio’ (BARROS, apud VIANA *in* XIX DE TEATRO, 2006, p.89).

A sala da senhora, também chamada de sala de costura, permaneceu durante muito tempo no programa da casa brasileira. Constituindo ao mesmo tempo isolamento e intimidade, incentivando a cumplicidade do gênero, porém, restringindo seu convívio com a sociedade em geral. No século XIX, a demanda para construir casas urbanas iniciou a dissolução deste formato e, conseqüentemente, deste hábito. Mas a separação entre atividades e cômodos para homens e mulheres, como a sala de costura e o *fumoir* ou o escritório, continuou presente.

Fig.32 - Exemplos de áreas para mulheres: *Uma senhora brasileira em seu lar*, de Debret; 33-saleta de senhoras numa casa paulistana de 1929

Ainda de acordo com VIANA: “em *Hysteria*, o público como um todo, homens e mulheres, teve o direito de acesso a esta sala interna, quase uma sala de costura disfarçada de hospício” (*ibidem*, p.90). A comunhão constitui o elemento desafiador da pesquisa, estabelecida a proposta espacial – a interatividade.

A habitação do espaço traz consigo o verbo compartilhar. E assim, prevê-se a interatividade com as mulheres da platéia. Estariam elas, em *Hysteria*, convivendo na Sala de Asseios, todas internas. A “naturalidade” deste espaço comum seria fundamental para tal experiência.

“Ao pesquisar a vida destas mulheres entramos em contato com suas casas e, por consequência, com a arquitetura daquela época. Percebemos que viviam em ambientes de outras dimensões, cores e texturas. A opção por situar a cena em um edifício “de época” não só é um resgate físico de como aquelas pessoas viveram, mas também a tentativa de resgatar um pouco da memória espacial destes locais em que nos apresentamos” (XIX DE TEATRO, 2006,p.60).

Contudo, apenas colocar a peça em uma “casa antiga” não bastava. Era preciso que a estrutura do acontecimento estivesse voltada para o local. Assim, cena e platéia formaram um espaço único, uma única estética, uma única acústica.

A vivência constituía a chave para atuar no ambiente, perceber as linhas de força e energia presentes, os hábitos e padrões instaurados e como poderiam ser alterados ou desafiados. Abrir a janela tornava-se desafiar uma ordem, uma regra, uma conduta; significaria modificar ou atualizar um hábito.

A escolha das determinantes da encenação permitiu aos artistas enveredarem-se em caminhos autônomos. O que lhes interessava era a descoberta, sobretudo do espaço. “Um experimento novo deve ter lugar num espaço neutro que não se converte em teatro até que se desenvolva um acontecimento vivo. Num espaço sem condicionantes, pode-se construir todas as convenções, como o local onde se situa o público, a complexa questão de sua participação, a duração da peça, a hora do dia” (LECAT;TODD,2003,p.37).

O aprendizado do/no espaço

Os aspectos da espacialidade investigados têm o corpo como sujeito. Entender esta relação orgânica entre corpo e espaço foi fundamental para a compreensão do espetáculo, pois é a ação do corpo que faz acontecer o evento e produz o lugar.

O espaço é, portanto, “um mediador de existências, uma condição preliminar para que as coisas sejam dispostas e conectadas, isto é, para que as coisas façam sentido” (MALARD,2006,p.27). Deste modo, uma vez assimilada a relação com a espacialidade, o grupo seguiu rumo à interatividade, conceito este que fundamentou a busca pelo espaço. E foi por esta conformado, através do corpo das atrizes em presença e contato com o corpo da platéia feminina.

O corpo é, pois, “a referência de toda a percepção espacial, de toda a noção que temos da espacialidade. (...) O nosso corpo – através de nossos sentidos – estabelece as conexões entre as coisas, arranjando-as adequadamente à percepção e, conseqüentemente, à experiência espacial” (*idem*).

Assim, o grupo aprendeu a “ler”, sentir e reconhecer as características espaciais e relacionar-se com elas; cada personagem com um uso específico, porém todas internas, numa mesma condição.

Fig. 34 - Relação com as janelas em Gap (FR); 35- atrizes no Museu Mineiro Belo Horizonte

1.4. O espetáculo em sua forma acabada

Hysteria estréia em 2001, realizando sessões nos edifícios da Escola Politécnica e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, ambos situados na USP, assim como na edícula da Casa das Rosas, na Avenida Paulista.

Fig.36,37 - Apresentação realizada na FAU-USP

Em 2002, o espetáculo estréia em Curitiba, na programação paralela do Festival. O espaço escolhido para apresentações foi a Casa Vermelha, no Largo da Ordem, centro histórico curitibano.

“Erguido em 1891, o casarão número 143 já abrigou uma firma, um depósito, um comércio atacadista e, a partir da década de 70, uma tradicional loja no ramo de ferragens, a Casa Vermelha, nascida em 1916 em outro endereço. Desde 1993, a edificação é administrada pela Fundação Cultural de Curitiba. Eis o espaço que adere definitivamente à memória de *Hysteria* e a revela para o mundo” (SANTOS *in* XIX DE TEATRO, 2006, p.124).

A ampla sala do antigo casarão possui pé direito duplo com escada de madeira, e portas seriadas com folhas de vidro voltadas ao largo. A visita do diretor anteriormente permitiu que fossem confeccionadas cortinas duplas, com uma camada de algodão cru, espessa para abafar a luz, e outra, translúcida, de *voil* branco.

Fig.38,39 – *Hysteria* na Casa Vermelha; 40 - cena final no exterior

Intervenções pontuais, como esta, advindas de necessidades técnicas (no caso, permitir a entrada de luz sem permeabilidade visual), são encontradas ao longo da carreira da peça. Buscam integrá-las harmonicamente ao espaço, muitas vezes não sendo percebidas pelo público. As cortinas, por exemplo, passaram a ser usadas sempre que necessário.

As paredes evidenciavam a ação do tempo na pintura, contribuindo à ambientação, de forma a conferir um clima “antigo” que, aliado às colunas de ferro originais e um belo piso de pedras opacas, constituíram um conjunto simples e eficiente.

As apresentações foram dimensionadas para 40 pessoas, 20 homens e 20 mulheres. A preocupação com a escala e a interatividade, no início, solicitavam uma

platéia pequena. Porém, uma vez absorvido este aprendizado, a capacidade aumentou gradativamente, chegando a 200 espectadores numa sessão.

1.4.1. Interatividade, intimidade, cumplicidade

À medida que as apresentações aconteciam, as atrizes ganhavam consciência e segurança para ocupar a sala e interagir. A confiança no trabalho passa pela destreza em perceber os espaços e retirar deles significados próprios.

Para a primeira temporada em São Paulo, o espaço que melhor atendeu a concepção e viabilidade de *Hysteria* foi um edifício histórico do bairro de Higienópolis, o Palacete Vila Penteado, na rua Maranhão, 88, atual sede da Pós Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

Construído em 1902 pelo arquiteto sueco Carlos Ekman, é considerado um dos ícones da burguesia paulistana do início do século XX, por suas proporções, luxo e prestígio social dos moradores. O estilo *art nouveau*, recém chegado ao Brasil, inspira as formas e detalhes construtivos do edifício, encomendado pelo fazendeiro de café e industrial Antonio Alves Leite Penteado. Ali, “num dos cômodos outrora destinado à cozinha, o espetáculo ganha melhor acabamento” (SANTOS,2006,p.124).

“Compreendi que o espaço possui uma importância fundamental em qualquer acontecimento teatral por sua capacidade de impedir ou possibilitar um passo vital a outro nível de percepção. A busca de todas as formas possíveis, ideais, efêmeras, duradouras, claras, óbvias e inesperadas que poderia ter um teatro se converteu, para nós, numa obsessão: algo tão importante em nossa investigação como o trabalho de um ator ou a preparação de um texto. (...) nós enfrentamos com sinceridade a pergunta: Como deveria ser um teatro? E a resposta nos levou a surpreendentes descobertas (BROOK apud LECAT;TODD, 2003,p.34).

Assim como para Brook a relação entre palco e platéia é continuamente reconfirmada para atender ao tipo de encontro desejado, para o Grupo XIX, a busca pela interatividade provocou uma relação íntima.

Fig.41 – Planta de montagem na Casa Vermelha (Curitiba); 42 - montagem na Vila Penteado (São Paulo) – sem escala

A temporada na Vila Penteado, em 2003, será tomada para a análise da espacialidade na forma “acabada”, tendo sido assistida pelo autor. E também pelo tempo em que ficou em cartaz, através da habitação mais efetiva do espaço cênico e do lugar como um todo.

A análise foi dividida em três partes:

A chegada: transposição

O encontro com um espaço histórico, construído no século XIX ou início do XX, para uma platéia brasileira (advinda de um país “jovem”), muitas vezes causa fascínio.

O ato de chegar a um espaço preenchido por testemunhos históricos provoca curiosidade e ativa o interesse do espectador: que lugar é este? Quando foi construído? O que abrigou e o que abriga atualmente? Tal interesse contrapõe-se ao cotidiano do homem na cidade.

Assim, neste contexto, a história do lugar passa invariavelmente a fazer parte da experiência partilhada pelo indivíduo que, ao se deslocar para assistir o espetáculo, não previa que seria envolvido com o espaço onde é apresentado.

Segundo Jean-Guy Lecat⁶, a experiência do espetáculo inicia-se no momento em que o espectador chega ao local da apresentação. O percurso, assim como as

⁶ Diretor técnico de Peter Brook por aproximadamente vinte anos, com quem realizou turnês por todo o

características arquitetônicas, intervêm na percepção e podem ser tomados como uma “informação” referente à peça. Ou ainda podem mediar a transposição do espectador ao universo ao qual se relacionará em breve⁷.

O imaginário do público é provocado estabelecendo relações com o tempo e a memória, sendo cada um ativado de uma forma, pois possuidor de percepções e experiências diversas.

No caso da Vila Penteado, estamos diante de um importante “documento material” arquitetônico representante do estilo *art nouveau* paulistano. A beleza do edifício é somada ao entorno silencioso. É possível percorrer o loteamento e descobri-lo, assim como usufruir a estadia no frondoso jardim, composto por caramanchões, bancos de madeira e uma fonte central.

O edifício, em processo de restauro na época, mantinha parte das fachadas renovadas e parte com os registros do tempo, constituindo interessante repertório visual ao espectador.

Fig.43,44 - Fachada do edifício, detalhe da fonte; 45 - atrizes na sacada

Entrada na sala: separação de homens e mulheres

Ao dividir o público por gênero, torna-se evidente que será oferecido um jogo distinto para cada parte.

munho.

⁷ Notas do workshop *O Círculo Aberto de Jean-Guy-Lecat*, ministrado pelo mesmo em 2005 na Vila Maria Zélia.

“Ao colocar a platéia feminina sentada junto às atrizes numa espécie de arena, na qual os homens ocupam o lugar clássico da platéia, damos outra pista. O fato de não estarmos em um teatro propriamente dito também abre a sensibilidade para um outro tipo de relação que não àquela passiva da sala escura. Mas sem dúvida, é na relação direta entre atriz e platéia que está a grande chave” (MARQUES *in* XIX DE TEATRO, 2006, p.74).

Esta opção interfere decisivamente na relação espacial que cada parte usufruirá.

Sempre que possível, a peça oferece acessos diferentes para homens e mulheres. Na Vila Penteado, homens adentravam a sala pela lateral direita, enquanto as mulheres aguardavam defronte a fachada principal, junto ao jardim. Este percurso auxilia a transposição do tempo e espaço. Oferece ao espectador, por exemplo, a possibilidade de adentrar a casa para acessar a sala, aguçando sua curiosidade e, conseqüentemente, percepção.

Fig.46 – Esquema com acesso das platéias masculina e feminina; 47- cena da entrada das mulheres na Vila Maria Zélia

A encenação

Como preâmbulo da apresentação, primeiro entram os homens. Eles ocupam as duas fileiras de bancos ou cadeiras que permeiam uma das laterais da sala. As personagens já estão em cena, cuidando de seus afazeres no hospício. Em seguida,

adentram as espectadoras. Elas sentam em bancos dispostos em semi-círculo no centro do espaço, misturando-se às personagens.

Assim sendo, *Hysteria* constrói um espaço uniforme que mantém uma relação íntima entre o ator e o público. O ambiente integrado entre cena e audiência, sem divisão entre o mundo da obra e o mundo do público, permite que interajam naturalmente. Mesmo a relação da platéia masculina com o espetáculo, apesar de não fazer parte da cena e interagir, é de total integração no ambiente.

Fig. 48,49 - Sala com carteiras (2010); det. janelas ritmadas com vista ao jardim; 50 - atrizes no exterior

Passamos a identificar, então, poéticas pessoais inscritas nas ações da cada personagem. Hercília, por exemplo, atua nas paredes, deslizando, tateando, escrevendo. Clara, que coleciona bilhetes num saco, faz de um ralo seu baú, assim como usa um prego esquecido na parede como armário para tais guardados. O uso desta dimensão do espaço também comunica situações e lógicas de trancafiamento.

Fig.51,52,53,54 - Personagens interagindo no espaço interno, com objetos e exterior (Vila Maria Zélia)

Hysteria aborda a oposição entre dentro e fora, interior e exterior, trancafiamento e liberdade. Das portas fechadas pela austera Nini logo no início da encenação, até a ruptura e abertura de todas as janelas por Hercília, ao final, assistimos um percurso ao qual adentramos uma Sala de Asseios, da qual será impossível retirar-se.

A dicotomia entre espaço interno e externo é “fundamental para a estrutura de todo o espaço vivenciado, e mesmo para a vida humana” (BOLLNOW, 2008,p.139). Habitar a condição e conflito internos faz com que, ao final, tenhamos o desejo de nos direcionar para o exterior. O espaço externo, entendido como contraponto, ou ainda o lugar da liberdade, “é o espaço da atividade no mundo, em que se tem constantemente de superar resistências, e armar-se diante do oponente; é o espaço do desabrigo, dos perigos e da exposição” (*idem*). Espaço este ao qual as internas uma vez estiveram e ao qual desejam retornar, assim como o público.

O hospício, tomado como lugar de exceção, atua no limite entre as esferas pública e privada. Deste modo, a peça constitui o próprio campo de exceção. A relação entre cena e público, a rigor, faz com que o segundo habite este lugar – hospício – e faça deste um campo possível de afetividade e compartilhamento. Constitui um “encontro entre espaço real e espaço cênico, texto fixo e improvisação, século XIX e XXI, artistas e platéia” (MARQUES *in* XIX DE TEATRO,2006,p.75).

1.5. Adaptações

Refiro-me ao termo ‘adaptação’ quando da realização de apresentações em outros locais que não o da estréia (no caso, da primeira temporada em São Paulo). No processo em colaboração com o espaço, cada nova apresentação configura uma adaptação da versão original, ou ainda, pode-se entender, como a definição dos artistas, de uma montagem.

O espetáculo, que circulou por seis locais antes da primeira temporada, seguiu impressionante carreira em cidades brasileiras e do exterior. Desta forma, pode experienciar muitas versões espaciais, apesar de todas, em graus diferentes, seguirem os conceitos estipulados pelo grupo. Busca-se não apenas um padrão ou tipologia em cada nova escolha, mas uma condição que permita a melhor relação com o espaço, dada pela conjuntura entre elementos.

As salas ou salões por onde circula constituem o ambiente de cada apresentação. É nele também que muitas vezes são obtidos elementos como bancos ou apoios. Para o XIX, é preciso que a platéia não só contemple uma arquitetura diferenciada, mas também interaja, vivencie este local, “não perdendo nunca a noção

de que aquelas mesmas paredes já circundaram outras velhas histórias, tão diferentes ou iguais àquela que agora presencia” (XIX DE TEATRO, 2006,p.60).

Para as intérpretes, o reconhecimento do espaço na forma de ensaios é fundamental a cada remontagem. A invenção se dá na experiência, entre a memória e a possibilidade. Elas carregam em seus corpos registros de aprendizados adquiridos nas apresentações e apreendem outros, constituindo uma espécie de repertório de usos e hábitos ao qual cada personagem está relacionada. Cada uma adquiriu um movimento, um ritmo, uma forma de circular na sala e conviver no ambiente.

Portanto, as montagens em outros espaços atualizam até hoje a criação e transformam-na, pois novos lugares oferecem aos artistas novas possibilidades de ocupação. As qualidades arquitetônicas dos espaços, geralmente pesquisados anteriormente e escolhidos pelo diretor, variam de mais austeras a mais informais. Portas e janelas grandes ou pequenas propõem a cada novo encontro um jogo em busca de harmonia. O desafio é perceber e agir imaginando como aquelas personagens poderiam tirar proveito de tais características.

Outro aspecto fundamental para as escolhas é a memória do espaço e sua representatividade na cidade para a comunidade e seus habitantes. A ocupação de um edifício histórico (muitas vezes, são cedidos equipamentos urbanos como prefeituras, câmaras municipais, museus e outros edifícios institucionais) por uma atividade artística não pertencente à sua rotina redimensionando o olhar e a percepção do cidadão para com aquele espaço e sua função social.

Em muitos casos, *Hysteria* é convidada a apresentar-se em festivais ou eventos organizados por outras produções ou instituições culturais, sendo sua viabilização partilhada com uma equipe local. As necessidades técnicas para sua realização, faz-se interessante destacar, não seguem o modelo do palco italiano, sendo muitas vezes difícil sua completa execução. A partir das demandas da peça, os procedimentos de adaptação foram organizados e apresentados a seguir, resultados da própria experiência do grupo nos variados espaços por onde se instalou:

- Seleção de prédios históricos ou mais antigos das cidades, atualmente ocupados, em geral, por instituições e órgãos municipais e equipamentos

públicos, como escolas, bibliotecas, secretarias administrativas, museus, centros de cultura e afins;

- Seleção de sala ou salão interno que possua janelas e portas que permitam a entrada de luz natural, preferencialmente em andar térreo, e que possua vista para um jardim ou área verde anexa ou próxima. A vista também poderá direcionar-se a varandas ou outras fachadas do edifício;

- Verificação das condições sonoras do espaço, selecionando salas que sejam menos expostas à rua (pelo trânsito) ou a outras áreas do próprio edifício que estejam em funcionamento quando da apresentação;

- Retirada de possíveis elementos “modernos” da sala, como móveis e outros, deixando-a vazia. Mobiliário antigo, como balcões, armários, pinturas de época ou até mesmo piano poderão permanecer como parte do ambiente;

- Viabilização de bancos de madeira para a acomodação da platéia feminina. Como há a necessidade de um desenho antigo, porém tradicional, podem ser encontrados em escolas ou igrejas. Para a formação circular no espaço, solicita-se que cada banco acomode de 5 a 6 pessoas, sendo a quantidade ligada ao tamanho da sala e da platéia, podendo ainda ser diferentes entre si;

- Viabilização de acomodação para a platéia masculina. Geralmente, são utilizadas arquibancadas de dois ou três níveis, para possibilitar boa visibilidade.

O grupo solicita conhecer os locais anteriormente, através de fotos ou imagens em vídeo de diversos pontos-de-vista, a fim de garantir que tais condições sejam satisfeitas. Solicita ainda chegar ao local com antecedência para definir a nova versão e realizar ensaios no horário previsto da apresentação, para conhecer as condições de incidência de luz que o espaço dispõe.

Outro aspecto importante é o fato de que muitos edifícios potenciais à adaptação são tombados por algum (ou mais) órgão de preservação e de patrimônio. Esta característica implica em negociações constantes entre o grupo, a equipe de produção e os responsáveis pela liberação de uso. Estas variam de acordo com as solicitações e

estado em que se encontram, assim como da disposição dos envolvidos em aceitar tal operação.

Finalmente, a capacidade de público permitida refere-se, diretamente, à dimensão da sala. Atualmente, o número sugerido pelo grupo varia entre 100 e 150 pessoas, escala a qual o espetáculo ocorre sem prejudicar seu funcionamento. Deste montante, o grupo prevê que 30% dos assentos são destinados para os homens e 70% para as mulheres. Estas podem ser acomodadas no chão em frente aos bancos, para manter a amplitude do semi-círculo, ocupando assim a maior parte do espaço cênico.

Encontro, recepção, habitação

De 2003 a 2009, foram realizadas inúmeras apresentações em 25 cidades no Brasil e 13 no exterior percorrendo, entre elas: Santos, Campos do Jordão, São José do Rio Preto, Rio de Janeiro, São João do Meriti, Curitiba, Londrina, Belo Horizonte, Mariana, Brasília, João Pessoa, Itajaí; Cidade do Porto (Portugal), Mindelo (Cabo Verde), Pierrefonds, Arles, Lyon (França), Londres, Manchester (Reino Unido)⁸.

Serão destacados alguns destes processos, detendo-se primeiramente às temporadas em São Paulo no Sítio Morrinhos (2003) e no Rio de Janeiro no casarão da Rua Cosme Velho (2005).

1.5.1. Sítio Morrinhos

O Sítio Morrinhos, situado na zona norte de São Paulo, é datado de 1703. Na descrição de VIANA, “o lugar, por si só, já era um convite à entrada em outra dimensão. Um espaço paulistano, autêntico, repleto de energias seculares” (*in* XIX DE TEATRO, 2006,p.88). Ao longo do tempo, recebeu várias reformas e adaptações na casa-sede e nas construções anexas, que alteraram as feições originais, sem comprometer a integridade do conjunto. A casa-sede é tombada pelo IPHAM, CONDEPHAAT e CONPRESP, restaurada entre 2000 e 2002.

⁸ Informação disponível no site www.grupoxixdeteatro.ato.br

Fig. 55 - Fachada do Sítio Morrinhos; 56 - público aguardando no pátio

Em 2003, o Grupo XIX de Teatro, convidado pelo Projeto Formação de Público⁹, ocupou uma das salas, até então sem um projeto que lhes desse função, realizando apresentações semanais para estudantes da rede pública (adultos) e apresentações abertas nos finais de semana.

Durante aproximadamente oito meses, *Hysteria* cumpriu temporada de terça a domingo, redimensionando as relações do espaço com a cidade. Impunha-se neste momento aos artistas a idéia de habitação ao verem-se estreitando os laços com o lugar, a vizinhança, o entorno.

De fundamental importância histórica, porém desconhecido para grande parte dos cidadãos, o edifício passou a ser visitado por um enorme público, atraído para assistir ao espetáculo. A ocupação deste espaço permitiu uma ampliação nas relações do patrimônio com a vida cotidiana, além de ter o mérito de implantar um uso artístico em seu interior.

A casa não correspondia estilisticamente à concepção original, o final do século XIX; porém, adequava-se perfeitamente à proposta. Oferecia outros materiais e, ainda, integrava-se com o exterior de forma plena, no qual existia um pequeno pomar, inspirando assim a linguagem da peça. Como intervenção interna, cordões de sisal foram enrolados num guarda-corpo instalado durante o restauro, dando-lhe aspecto antigo.

⁹ O projeto *Formação de Público*, coordenado pelo então secretário Celso Frateschi, foi um projeto pioneiro que levava alunos das escolas públicas ao teatro, acompanhados de estudo dos temas abordados e discussões.

Ainda, como as apresentações semanais eram realizadas à noite, foi utilizada uma roda de madeira antiga, proveniente de uma carroça, funcionando como um lustre rústico, onde apoiavam-se velas. A presença da luz natural, neste caso, foi impossibilitada; porém, o tipo de claridade instável que o fogo proporcionava garantia uma atmosfera mágica à encenação.

Para VIANA, a proposta aparentemente austera da cena nestas condições invertia-se a favor da recepção

“(n)a utilização exatamente oposta do realismo: o público é levado ao exercício pleno da imaginação, da criação de espaço cênico a partir de suas próprias memórias, sentimentos e percepções. Não é apenas de saudade que estou tratando. Este é apenas um dos fatores que faz um sítio do século XVIII se transformar em um hospício do século XIX” (*in* XIX DE TEATRO, 2006,p.88).

A presença continuada permitiu um contato dinâmico e aprofundado com a espacialidade, sendo o resultado estético colhido a cada nova apresentação. Para o diretor,

“neste período ficou claro que esta relação deveria se dar desde a chegada da platéia. (...) Era preciso que as pessoas fossem recebidas ali como se é recebido em uma casa, que houvesse uma relação direta e de igualdade com cada um que vinha ali pra ver a peça” (MARQUES *in* XIX DE TEATRO,2006,p.88).

O lugar solicitava um relacionamento mais direto com o público, em oposição a uma relação com menor envolvimento, característica dos modos de produção usuais. A forma de habitar o Sítio Morrinhos passa então a interessar ao grupo, sendo incorporado como aspecto necessário ao trabalho.

Esta vivência transformou o projeto artístico do XIX. Neste momento identificam o potencial da atividade teatral realizada em espaços históricos fora do circuito central. Na reflexão de MARQUES, “o Sítio veio com um projeto junto ao espaço. Ele abriu o

processo de formar platéias”¹⁰. Estima-se, segundo o DPH¹¹, que o número de visitas subiu de 30 para 3.500 no período.

A visita ao local contrastava com outras edificações históricas em geral destruídas da cidade, gerando surpresa. “São Paulo passou por cima de sua história e quando as pessoas chegavam no Sítio Morrinhos, já tinha um impacto que era metade do que queríamos provocar na platéia. Depois começamos a perceber que isto mudava a relação das pessoas com a cidade. Elas voltavam durante a semana para estudar, trazer amigos, sobretudo a vizinhança” (*idem*)¹².

A história do lugar não pertencia ao espetáculo, porém, a memória sugerida e provocada pela atmosfera foi fundamental à sua realização. A ocupação detonou um processo político-social dos moradores com a cidade e sua memória.

1.5.2. Casarão do Cosme Velho

No Rio de Janeiro foi realizada curta temporada em 2006, após apresentações pontuais anteriormente. Desta vez, foi escolhido um casarão histórico na Rua Cosme Velho, numa região que ainda guarda o charme dos bairros marcados pelo passado. Pertenceu à família de Austregésilo de Athayde durante cinquenta anos e em 2006 transformou-se em Instituto Cultural.

Fig. 57,58,59 - Fachada, varanda com vista ao jardim interno e sala principal que foi ocupada

¹⁰ Depoimento coletado no vídeo *Teatro em documentário – Grupo XIX de Teatro*, direção de Danilo Dilettoso, Elefante Filmes, 2008.

¹¹ Departamento de Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura.

¹² *idem*.

O jornalista carioca Macksen Luiz descreve o espaço cênico escolhido como um

“casarão com amplo quintal arborizado, varanda senhorial e janelas que se abrem para outros tempos. Esta arquitetura da mesma época, ou próxima, do período em que evolui a cena, serve bem mais do que cenário para se tornar o meio integrado na própria concepção da montagem. Os refletores inexistem, assim como outros artifícios que interfiram na luz natural da sala. O tempo da duração do espetáculo se coaduna com a queda da luminosidade exterior” (LUIZ *in* GRUPO XIX DE TEATRO, 2006, p.103).

Constata-se que as características da peça são preservadas nesta remontagem. O crítico estabelece uma bela relação entre espaço e luz na encenação. “O sol, que baixa suavemente nestes fins de tarde de verão no Rio, acompanha o crepuscular confinamento das mulheres, marcando, em paralelo, o ritmo do espetáculo” (*idem*). E completa: “na integração da arquitetura preexistente, que se faz cenografia, e a luz exterior, que sugere a passagem do tempo, *Hysteria* ajusta a sua envolvente ambientação” (*idem*).

Contudo, as condições do lugar e as negociações para a adaptação muitas vezes permitem concessões que podem prejudicar a fruição do espetáculo. A crítica Bárbara Heliodora, por exemplo, afirmou que o local “tem a arquitetura que o grupo busca para suas apresentações, mas o calor e a má acústica impedem que as condições sejam ideais” (HELIODORA *in* GRUPO XIX DE TEATRO, 2006, p.102).

1.5.3. Turnê na França

De abril a junho de 2005, o grupo realizou uma turnê por oito cidades, integrando a programação do Ano do Brasil na França. O desafio foi realizar a peça na língua francesa, a fim de manter a interatividade livre com a platéia. Com relação ao espaço, ocupou lugares diversos, históricos e atualizados, podendo experimentar outros formatos datados da época em questão, estimulando a criação e a busca de soluções.

Destacam-se algumas versões. Na primeira cidade, Gap, os artistas realizaram a peça num casarão na montanha. A paisagem local, “ligada a muitas emoções, a muitas infâncias, a muitos gestos” (CAUQUELIN, 2007, p.31), era acompanhada por um imenso jardim. Natural para os espectadores, adentrava o espaço através da janela.

Para o grupo, a experiência do relacionamento com grandes jardins, incomum, trouxe um novo repertório, baseado no imaginário europeu. Os jardins, “lugares de repouso e meditação, ao romper com o espaço indeterminado ou superinvestido de marcas por e para uma história, constroem seus traços distintivos longe da cidade” (*ibidem*,p.61). Representado no espetáculo como caminho para a liberdade, o jardim encontrou nesta perspectiva não a cidade, mas o campo.

Estas questões não comprometem ou modificam diretamente a peça. Porém, ao serem analisados, trazem novas camadas de leitura para a mesma, enriquecendo-a. Ocupar edifícios instalados na cidade ou no campo, portanto, podem alterar a percepção do espectador sobre a dramaturgia.

Fig.60,61,62- Fachadas dos edifícios em Gap, Pierrefonds e Arles

Fig.63,64,65 - Ocupação dos interiores em Rouen e Pierrefonds (com e sem platéia)

Fig. 66,67 - Ensaios em Arles; 68,69 - ocupação dos entornos (arcadas e janelas) em Romans

Em outras cidades, a presença da paisagem configurada por grandes e bem desenhados jardins, perdurou. Em Arles, *Hysteria* instalou-se no Château D'Avignon, um castelo cuja sala escolhida possuía pé direito duplo e grandes portas e janelas em arcos. Em Pierrefond, manteve a mesma proposta, sendo utilizada a casa de campo de Napoleão. Estes lugares associam-se ainda aos sanatórios da época, localizados em áreas distantes da cidade em atmosferas tranqüilas e assim ligadas à natureza e à salubridade.

1.5.4. Reino Unido

Em 2009, *Hysteria* apresentou-se em Londres, a convite do Barbican Centre, e em Manchester, pelo Contact Theatre. Porém, apesar das características tradicionais e padronizadas da arquitetura inglesa, os espaços eram distintos.

Em Londres, a proposta foi ocupar o Grande Salão do Hospital St Bartholomew, o mais antigo hospital inglês edificado. Utilizado atualmente para concertos, o salão, construído em 1732, fica no segundo pavimento, e impressiona pelo imenso pé direito, assim como pelas pinturas e tratamento decorativo em estilo barroco. O piso de madeira e grandes janelas aproximavam-se da espacialidade da peça, porém, a dimensão da sala era bem maior do que a cena comportava, sendo diminuída com a colocação de biombos de madeira.

Dada a altura, a acústica não era apropriada ao espetáculo. Mesmo com o posicionamento de grandes tapetes dispostos do outro lado dos biombos, para absorver o som, a reverberação prejudicou a comunicação.

O salão possuía placas com inscrições nas paredes que listam, em detalhes, as contribuições em dinheiro feitas ao hospital e os nomes dos benfeitores, em vários períodos. A informação, que poderia ser lida como uma lista de nomes possivelmente escritos por Hercília pelas paredes, porém, gerou uma informação fora do contexto do espetáculo.

Houve divergência entre os críticos à nomeação de *Hysteria* como um *site-specific*, cuja obra é criada de acordo com um espaço determinado. Porém, tal expressão fora vinculada pela produção local, e não pelo grupo.

Contudo, outros elementos do lugar contribuíam com a montagem. Um piano de cauda, uma lareira, pilastras móveis em estilo dórico e um busto em mármore da Rainha Vitória foram utilizados. A tradição da cultura inglesa envolveu *Hysteria* de austeridade.

Já em Manchester, o espaço escolhido foi o Victoria Baths, um importante e luxuoso complexo de banhos da cidade, construído em 1906. O interior é todo revestido de azulejos e nas janelas, observam-se belos vitrais decorativos.

Fig. 70,71,72 – Cenas da peça (vide pé direito e relação com paredes) e ensaio

Fig.73 - Edifício em Manchester (em restauro); 74- uma das 'salas' com a piscina descoberta

Fig. 75,76- Remontagens na Vila Maria Zélia e Fortaleza

O edifício encontrava-se em processo de restauro, com parte interditada. O interesse da produção pelo local se deu por este ser vencedor de um concurso local promovido pela BBC, *Restoration*, que elege um edifício para ser restaurado para uso público. O Victoria Baths, neste sentido, pertence a um vínculo afetivo estreitado com a população, sendo a peça beneficiada com tal interesse.

Das possibilidades de uso, foi sugerida uma das piscinas olímpicas, vazia, e outro salão, com piso de madeira que fora construído sobre a piscina central para a realização de bailes. A escolha se deu pela segunda opção, por conta da má acústica e dificuldade de acesso para a platéia da primeira.

Ali, apesar de não corresponder ao programa de atividades de uma casa ou salão, a memória da audiência presente trouxe à tona uma emoção por reviver o espaço, importante símbolo da sociabilidade local.

Outras remontagens, desta forma, mantiveram o mesmo princípio para realizar as adaptações necessárias. Assim, *Hysteria* ocupou inúmeras salas e salões, dentre outras tipologias. Em Belo Horizonte, instalou-se no Museu Mineiro; em Ouro Branco, numa experiência inédita, ocupou a Igreja Matriz datada do século XVIII; em Londrina, uma antiga garagem em forma de galpão; no Porto (Portugal), um salão da aristocracia; em Fortaleza, o Salão Nobre do Teatro José de Alencar; em Cabo Verde, a sede da Câmara Municipal, entre outros.

Assim, estavam dadas após a consolidação das idéias de *Hysteria*, as bases do que se intensificaria na pesquisa da companhia: a busca de uma cena que transita entre memória, história e espacialidade, estabelecida de forma harmônica e respeitando sua condição. O processo compartilhado ao qual a platéia é submetida converte o espetáculo em uma “experiência”.

CAPÍTULO 2. *Hygiene*

“Na arte há um caminho possível para o estabelecimento de lugares nos quais se tenha a possibilidade de um espaço para o habitar humano. A alma que falta, o sagrado que falta, talvez possa comparecer se, em vez de pensar nossa relação com o território como uma relação de domínio técnico, a pensarmos de um ponto de vista poético e artístico”.
(CERECEDA, 1996,p.32)

2.1. Processo de pesquisa

O processo do segundo espetáculo do grupo, *Hygiene*, se deu de forma a aprofundar os temas verificados em *Hysteria*. A experiência em colaboração, vivenciada ao longo de dois anos de atividades, foi redimensionada durante a temporada no Sítio Morrinhos. O contato prolongado no espaço histórico despertou interesse de aprofundar a relação entre teatro e cidade. Ao final daquele ano, o grupo foi convidado pela Secretaria de Cultura Municipal a estender sua residência no Sítio, porém prefere outro destino: a Vila Maria Zélia, no bairro do Belenzinho.

Definido o perfil baseado no tripé - processo de pesquisa em colaboração/pesquisa temática pautada no atrito entre história oficial e memorializada, espaço histórico como espaço cênico e interatividade - o grupo lançou-se à investigação do tema “casa”. A radicalização da experiência de relacionamento com prédios históricos constituiu o fio condutor deste novo projeto.

2.1.1. Vila Maria Zélia - imaginário e realidade

Berço da atividade industrial nacional, a cidade de São Paulo teve em seu auge aproximadamente 40 vilas operárias, das quais sobreviveram na atualidade poucos exemplares significativos. Uma das primeiras vilas industriais do Brasil, ainda existente, é a Vila Maria Zélia.

Construída em São Paulo no período de 1911¹³ a 1917, foi idealizada pelo industrial Jorge Street (1863-1939), para abrigar residência para os operários e equipamentos de uso coletivo da Companhia Nacional de Tecidos de Juta.

Sua construção é singular na tipologia “vila operária – fábrica”, idealizada durante o primeiro surto de industrialização do país. O projeto, considerado revolucionário, foi assinado pelo arquiteto francês Pedarrieux, inspirado no modelo arquitetônico e urbanístico das vilas inglesas, em particular a vila operária de Saltaire¹⁴.

As vilas operárias inglesas constituíram uma resposta ao legado de miséria, insalubridade e precárias condições de vida para os trabalhadores da primeira revolução industrial. A influência dominante destes empreendimentos era do Socialismo Utópico e das experiências de Robert Owen, que aplicava em suas indústrias um modelo de legislação novo para a época, como menor jornada de trabalho e a construção de creches, hospitais e escolas para as famílias dos operários¹⁵. Porém, a família de Street discorda que este tenha recebido tais influências, alegando que já no início do século XX tais teorias eram tidas como ultrapassadas, e que Marx teria inspirado-o.

A vila, baseada nestes princípios, foi provida de equipamentos e serviços de saúde (consultórios médico e odontológico, farmácia), educação (creche, jardins de infância e duas escolas), abastecimento (armazém, açougue e restaurante), lazer (teatro, salão de baile, quadras esportivas, praça e coreto) e serviços de apoio (policiamento e transporte escolar), além de uma igreja católica.

O conjunto contava com seis tipologias residenciais divididas entre 178 casas, que se diferenciavam inclusive no tamanho dos terrenos. De acordo com BLAY, “as áreas variavam entre 75 e 110 m², todas de um só pavimento, originalmente pintadas de amarelo, com portas e janelas pintadas de marrom e

¹³ Alguns autores apontam o início da construção da vila em 1912.

¹⁴ Vila operária em estilo vitoriano construída em 1853.

¹⁵ Dados coletados no *Relatório Final do Projeto de Revitalização de Desenvolvimento Local e Revitalização da Vila Maria Zélia: a implantação do Museu do Trabalho da Cidade de São Paulo*. PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO, dezembro de 2004. Não publicado.

telhado de amianto. As casas eram distribuídas de acordo com as necessidades de cada família, bem como a função do operário na produção. Havia também um edifício destinado ao abrigo de rapazes solteiros” (BLAY,1985,p.225).

Representante das primeiras indústrias de tecelagem que começavam a se instalar no bairro do Belém no período, localizada no encontro da Rua Cachoeira com a Rua dos Prazeres, o conjunto urbano da Vila Maria Zélia constitui um “documento fundamental de uma época e de uma forma de ocupação do espaço urbano” (*ibidem*,p.219). Foi reconhecida como bem cultural de interesse histórico, urbanístico, arquitetônico e social pelos órgãos de preservação estadual e municipal (CONDEPHAAT¹⁶ e CONPRES¹⁷) em 1992, por representar uma típica vila operária do início do século e por suas características originais, que compreendem o traçado urbano, o conjunto de casas e a vegetação de porte arbóreo.

Fig. 1,2- Vila Maria Zélia (projeto original); 3 - casas ainda preservadas em 2009

A vila, cujas ruas inicialmente não eram pavimentadas, concretiza uma das possíveis formas de habitação operária produzida pelo capital. Apesar disso, ela é a representante única no país de um modelo que não se reproduziu. Para BONDUKI (1998,p.65),

¹⁶ Conselho de defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo.

¹⁷ Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo.

“com caráter autoritário e moralizador, esta vila foi precursora dos conjuntos residenciais propostos, com outra visão, pelos arquitetos do movimento moderno e pró-Vargas, através dos Institutos de Aposentadorias e Pensões. Além de ser segregada do tecido urbano, introduz a noção de habitação não só como o abrigo unifamiliar, mas como o conjunto de equipamentos coletivos necessários para o desenvolvimento de todas as atividades do tempo do “não-trabalho”.

Fig.4,5 – Vistas aéreas do conjunto em 2005

Street foi um entusiasta da reforma trabalhista. Porém, havia contradições entre seu discurso e a conduta para com os funcionários, identificadas no controle do cotidiano. Uma vila operária não poderia ser pensada, pois, como uma entidade isolada de todo o processo social em curso. O momento de expansão do capitalismo industrial concorrencial significava a exploração dos operários em diversos níveis e meios.

Segundo BONDUKI,

“em geral, as vilas operárias procuravam difundir padrões de comportamento adequados, na óptica capitalista do desempenho do trabalho livre. As regras de moral burguesa e as normas de vida transmitidas pela burguesia ao operariado constituíam parcela da ideologia a ser difundida aos subordinados. Para tanto, as vila-cidades contavam com vários equipamentos coletivos (...) administrados e sustentados pela indústria, que exercia controle quase absoluto sobre seus funcionários, tanto durante a jornada de trabalho como nas chamadas horas livres. A vida cotidiana obedecia ao ritmo imposto pela sirene da fábrica (...). A vila operária funciona como um verdadeiro laboratório de uma sociedade disciplinar, combinando um saber higienista com um poder que ao mesmo tempo proíbe, pune, reprime e educa” (*ibidem*,p.47).

Fig.6,7,8 – Edifícios e serviços oferecidos pela Fábrica Nacional de Tecidos de Juta

Fig.9,10,11 – Edifícios históricos perduram na paisagem local

Relação fábrica - casa

A vila funcionava como extensão da fábrica, e seu cotidiano era permeado por um regulamento que disciplinava a vida de seus moradores. A condição de habitabilidade estava subliminarmente condicionada à conduta dos operários no trabalho. Desta forma, “tornaram o operário invisível, através da segregação social e urbanística” (BRUNO,2004) ¹⁸.

Contudo, o relacionamento entre a fábrica e os moradores-funcionários era incentivado através de ações culturais e recreativas, como apresentações teatrais e musicais, além da organização de torneios esportivos e festas. “Street, segundo seus filhos, procurava um conagraçamento entre operários e sua família, fazendo com que aqueles freqüentassem sua chácara em certas datas, e fossem servidos por suas filhas” (BLAY,1985,p.226), sendo considerado por muitos moradores com os quais o pesquisador manteve contato como um defensor da classe operária.

¹⁸ Dados coletados no Relatório Final do Projeto de Revitalização de Desenvolvimento Local e Revitalização da Vila Maria Zélia. Não publicado.

Trajetória

A indústria foi desativada na década de 30, provocando uma sucessão de acontecimentos e mudanças de uso pouco imagináveis para a vila que havia sido um até então modelo. Na ditadura do Estado Novo, por exemplo, um dos galpões foi utilizado como presídio político entre 1936 e 1937, chegando a confinar cerca de 700 presos. Alguns deles eram intelectuais ilustres como Caio Prado Jr., Fúlvio Abramo e Paulo Emílio Salles Gomes.

Paralelamente à falência de Street, as vilas começam a perder a função de promoção do binômio operário-fábrica quando o Estado passou a garantir o direito à moradia e realizar investimentos na circulação. Esta “mudança de paradigma trouxe como consequência o desenvolvimento dos primeiros planos e companhias de habitação, e o acesso ao local de trabalho pelos meios de transporte coletivos, fatores que levaram ao esvaziamento da função e do significado da tipologia da vila operária” (BONDUKI, 1998, p.53).

Em 1938¹⁹, parte da vila e os edifícios que formavam o conjunto industrial foram vendidos para a Goodyear. Esta operação teve como consequência a demolição de dois quarteirões originais, onde estavam implantadas dezoito casas, os edifícios da creche, do jardim de infância e do coreto, cujas áreas foram incorporadas ao setor industrial. De 1939 a 1968, os moradores, grande parte ex-operários ou seus descendentes, continuaram residindo nas casas pagando aluguel. Finalmente o INPS, novo proprietário, decidiu vender os imóveis através de financiamento. A partir de então, muitas casas foram reformadas para abrigar as famílias que cresciam e as novas famílias com mais recursos atraídas pelo local, construindo um ou mais pavimentos superiores. “Os prédios das escolas e armazéns, por sua vez, foram abandonados e saqueados, restando hoje pouco do que havia no passado” (LOPES; KRAML, 1998, p.143).

Formas de organização

Na década de 1980, surgiram preocupações entre os moradores relacionadas à segurança e ao funcionamento noturno da fábrica, motivando a

¹⁹ Alguns autores consideram a data como 1939.

formação da “Sociedade de Amigos da Vila Maria Zélia”, em meados de 1981. A falta de segurança foi associada aos espaços abandonados, despertando o interesse da comunidade em recuperar o sentido do conjunto. Iniciou-se assim o processo de restauração da igreja e, conseqüentemente, a ampliação das relações comunitárias.

Em setembro de 1996, a Sociedade organizou uma exposição de fotos atuais e antigas, coletadas junto à comunidade. Esta iniciativa “reforçou o desejo de preservar a memória social, evoluindo para a festa de comemoração dos 80 anos da vila, que contou com a participação entusiasmada de seus moradores em todas as atividades”, entre elas missa, baile e desfile de carros antigos (*ibidem*,p.140).

Considero este movimento um ponto de partida para realizações posteriores a favor do resgate da memória e preservação do patrimônio. A intensificação de debates, pesquisas e projetos a partir de então atraiu e envolveu parte dos moradores. De acordo com Claudio Fernando Fagundes Cassas, sociólogo do DPH²⁰, “este processo de reconstituição do tecido social, no entanto, vai além. Sua visibilidade atrai a atenção dos agentes que podem contribuir para reverter o processo de degradação do tecido físico (...) e promover o restauro e reutilização dos prédios públicos abandonados” (*ibidem*,p.141).

Porém, o tombamento e suas implicações têm gerado divergências entre os grupos da comunidade.

“As pessoas mais antigas da Vila Maria Zélia são muito ciosas de tudo o que se escreve sobre a mesma. Várias delas possuem recortes de jornais, livros, revistas, todos mencionando a vila, a parte da cidade que lhes pertence. Avaliam criticamente este material e se mostram revoltados quando alguns “intelectuais” fazem considerações inexatas. Têm muita consciência do sentido histórico do lugar onde moram” (BLAY, 1985,p.243).

Em 1996 foi criada uma Comissão de Moradores que se dedica ao interesse patrimonial e cultural, buscando parcerias para a conservação dos edifícios. Participa também da atualização da memória da vila, organizando

²⁰ Divisão de Patrimônio Histórico da Secretaria de Cultura de São Paulo.

eventos e chamando a atenção para a importância do conjunto. Desde a chegada do Grupo XIX de Teatro, em 2004, houve um interesse mútuo pela soma de esforços a fim de realizar tais desejos. Em 2006, a Comissão torna-se Associação Cultural Vila Maria Zélia (ACVMZ), atuando na organização do registro histórico local e a abertura dos espaços para atividades da comunidade. Em 2008, inaugurou o Museu da Vila, reunindo imagens fotográficas, documentos e objetos de antigos moradores, aberto à visitação de pesquisadores, estudantes e interessados.

2.2. Proposta/projeto

2.2.1. Residência Artística

Após a vivência de um intenso processo de ocupação de inúmeras casas para as apresentações de *Hysteria*, a idéia do habitar passou de intuição a tema. Para tal empreitada, o grupo reformula-se com a saída de uma atriz e a chegada de três atores, um administrador, além de minha participação como arquiteto e cenógrafo, mais tarde denominado diretor de arte²¹.

Inicialmente, o grupo interessou-se pelo ato de morar como manifestação de caráter cultural e simbólica, estimulados pela leitura d'*A Poética do Espaço*, de Gaston Bachelard. Posteriormente, a pesquisa histórica demonstrou que, no caso brasileiro, o padrão da casa inscrevia-se num contexto mais amplo. Repete-se então o encontro com a passagem do século XIX ao XX e o interesse pelas inúmeras transformações ali existentes. Neste período, o Estado, inspirado por modelos urbanos europeus, coloca em prática a idéia de uma casa unifamiliar baseada nos princípios da higiene. Neste confronto, constata-se a primeira crise da habitação social no país.

A constituição de um novo espaço urbano deu-se de forma impositiva, como muitas vezes ocorre nos chamados 'processos civilizatórios'. Na capital Rio de Janeiro houve a destruição de avenidas inteiras, cujo modelo eram as

²¹ Atores convidados: Paulo Celestino, Rodolfo Amorim e Ronaldo Serruya; administrador Luís Murat e cenógrafo Renato Bolelli Rebouças.

ações de Hausmann²² em Paris. Já São Paulo, ainda uma vila, ao receber um enorme contingente de migrantes e imigrantes, sobretudo europeus, tem de ampliar sua escala instantaneamente para atender a explosão demográfica.

Nesta conjuntura, identificou-se a existência de “outro paradigma de habitação e de convivência baseado na idéia de uma casa coletiva, como é o cortiço, que faz parte de outro imaginário, de outra relação com o outro, e isso foi afunilando a pesquisa para a classe operária” (LEITE)²³. Os artistas percebem suas histórias pessoais como parte continuada da discussão e ao inscrever suas biografias no processo histórico vêem-se como resultado de um violento processo civilizatório.

Assim, a partir dos estudos sobre vilas operárias, descobrem e visitam a Vila Maria Zélia, no segundo semestre de 2003. Na condição de forasteiros, surpreendem-se com a realidade encontrada e começam a imaginar um processo artístico desde o início relacionado a um espaço desta escala.

Mesmo que grande parte das casas já tenha sofrido descaracterização, os edifícios conservam ainda a magia de nos transportar no tempo e revisitar um período tão significativo da história da cidade, em que a indústria se consolidava dando novas bases às relações de trabalho. O armazém, o boticário, as escolas de meninos e de meninas, a sapataria, o antigo salão de bailes, a casa dos solteiros e a capela, ainda originais, impressionavam pela beleza e abandono.

O modo de habitar de seus moradores, parte constituída de descendentes diretos dos primeiros operários, muitos deles imigrantes, ainda hoje é conservado por algumas tradições identificadas em pequenas cidades interioranas. O ambiente apresenta um tempo rarefeito, ‘pré-moderno’, como se retirado de uma fotografia antiga. Tal evocação de uma época passada, tão presente no cotidiano da vila, é traduzida “nas suas construções organizadas numa escala em que o gabarito (altura) das edificações e disposição das vias de

²² O Barão de Haussmann, o “artista demolidor” como ficou conhecido, entre 1853 e 1870, foi responsável pela reforma urbana de Paris, cujo projeto de modernização e embelezamento estratégico expulsou a população pobre do centro e destruiu ruas e edifícios antigos para uma nova organização geométrica da cidade, determinada por Napoleão III, e tornou-se muito conhecido na história do urbanismo e das cidades.

²³ Depoimento da atriz Janaina Leite coletado no vídeo *Teatro em Documentário*, direção Danilo Dilettoso, Elefante Filmes, 2008.

circulação interna geram a sensação de integração ao espaço da comunidade e, mais do que isso, resistem às mudanças ocorridas com o tipo de crescimento urbano que tivemos” (LOPES; KRAML, 1998, p. 141).

Apresentava-se aos artistas, portanto, uma paisagem surpreendente, espécie de metáfora da condição brasileira. A igreja, conservada pela comunidade católica, manteve-se em funcionamento e recebia os fiéis para missas aos domingos. As casas, privadas, materializavam os sonhos de superação da condição operária. Exibiam reformas e ampliações com novos e modernos materiais, que muitas vezes se opunham ao entorno. Os edifícios abandonados, de caráter público, sofrendo a ação do tempo, comunicavam a falência de um sistema destinado à população, com portas e janelas vedadas com alvenaria, ou ainda o descaso e a dificuldade de tal reabilitação. O abandono dos interesses públicos em detrimento da realização dos desejos de ordem individual foi evidenciado.

1- Escola de Meninos:

formada por 3 prédios de dois andares, com 14 salas e um grande pátio interno. Hoje, sua estrutura ainda está conservada, porém seu interior está entulhado e invadido por plantas e bichos.

2- Escola de Meninas:

as mesmas instalações da escola de meninos. Hoje, é o patrimônio mais deteriorado da Vila. Está com suas estruturas bastante comprometidas.

3- Armazém I:

Com 3 salões de grande, médio e pequeno porte, está hoje em bom estado e desocupado

4- Armazém II: Antigo Salão de Baile e Sapataria. Hoje, está muito entulhado e com o telhado comprometido.

5- Igreja: com status de capela está em ótimo estado e hoje abriga grande parte dos eventos sociais da Vila.

Fig.12 – Vista da vila com a situação dos edifícios históricos em 2004 (arquivo Grupo XIX)

Desta forma, ao chegar a este conjunto tão expressivo, o grupo encontrou um terreno para efetivar seu projeto. A aproximação da criação de um novo espetáculo a um microcosmo urbano tomava sentido, e assemelhava-se tanto na forma quanto às relações da comunidade, às imagens documentais coletadas. O estado de abandono, característica decisiva para a escolha, surpreendia por agregar um misto de resistência e ruína. A proposta que se formulava era investigar tal espacialidade e suas formas de habitação e convivência que, somada à pesquisa histórica, indicariam os caminhos para o grupo.

O primeiro passo para a efetivação desta idéia foi o encontro com a Comissão de Eventos, que se interessou de imediato pelo projeto e possibilidade de parceria. A fim de estabelecer contato com a comunidade, em dezembro de 2003 foi realizada uma apresentação de *Hysteria* na vila. O local escolhido foi o armazém 9, utilizado até então como depósito informal de materiais e equipamentos de moradores. A limpeza e preparação do espaço foi realizada pelos integrantes do grupo e alguns moradores, numa ação que anunciava o tipo de convivência posterior.

Dada a receptividade dos espectadores, em grande parte idosos, o Grupo XIX inscreveu o projeto *A Residência* no Programa Municipal de Fomento ao Teatro, aprovado no início de 2004. Segundo o grupo, procurava-se, “por meio de iniciativas criativas e coordenadas, propiciar a 10 artistas condições favoráveis para realizarem um projeto de residência artística dentro da Vila Maria Zélia” (GRUPO XIX DE TEATRO, 2004) num período de 13 meses.

Prevvia-se a pesquisa, desenvolvimento e estréia do segundo espetáculo, incluindo a elaboração da dramaturgia e a formação de “núcleos colaborativos” com diferentes grupos sociais para acompanhamento do processo artístico. A nova peça contemplaria a crise da habitação social no Brasil no final do século XIX, os cortiços, as vilas operárias, o processo de higienização e as manifestações musicais que deram origem ao samba.

Parte destas propostas seria desenvolvida junto aos moradores “na luta pela revitalização dos prédios históricos da vila (...), chamando a atenção para a vocação destes espaços para cultura, lazer e educação” (*idem*). Além destas atividades, estavam previstas ações voltadas especificamente à vila e seus moradores, no sentido de aproximá-los do fenômeno teatral por meio de oficinas, aulas e debates.

Dadas as novas condições, o grupo experienciou uma nova etapa, não apenas pela entrada de novos integrantes, como pela chegada a um novo espaço, já habitado. Para MARQUES,

“se no Sítio Morrinhos já tinha o impacto do contato com o lugar, onde a Prefeitura já tinha realizado o restauro, já era um equipamento público, o que seria fazer esse processo na Vila Maria Zélia, tão próximo dos moradores? Então entregamos aquele espaço com infra-estrutura e com uma história já construída por nós, e topamos vir aqui do zero”²⁴.

Realizar uma residência artística neste espaço propôs ao grupo acessar outra dimensão relacional. Nas intenções do projeto, o título *A Residência* evidencia o desejo de enraizar-se num local e desenvolver uma pesquisa compartilhada a uma estadia. Porém, como se daria na prática esta relação? A participação anterior do grupo em projetos públicos indicou um caminho possível.

O surgimento do XIX deu-se num momento especial de transformação da política cultural para a cidade, idealizada pelo então secretário Celso Frateschi. Destas, participou de três relacionadas ao teatro: *Teatro Vocacional*²⁵ (quando da pesquisa de *Hysteria*), *Formação de Público*²⁶

²⁴ Depoimento de Luiz Fernando Marques, coletado no vídeo *Teatro em Documentário*, direção Danilo Dilettoso, Elefante Filmes, 2008.

²⁵ *Teatro Vocacional* é um projeto que, desde 2001, estimula a prática do teatro em comunidades fora do eixo cultural da cidade, incentivando a formação de coletivos que possam atuar em tanto no âmbito artístico quanto no social.

²⁶ O projeto *Formação de Público*, realizado entre os anos de 2001 e 2004, oriundo de uma parceria entre as Secretarias de Educação e Cultura, possibilitou o acesso de estudantes da rede pública a espetáculos de grupos paulistanos, acompanhados por monitores, realizando debates e trocas com os artistas.

(temporada no Sítio Morrinhos) e *Lei de Fomento*²⁷ (projeto *A Residência*). Tais participações culminaram na ampliação das ações do coletivo, inserido na dimensão da própria política urbana e gestão da cidade.

Diante da disposição à participação de tais questões, o grupo identificou dois processos em convivência na vila, que muitas vezes se sobrepunham. O primeiro - a organização do espaço e seus moradores ao redor de sua origem - apresentava um lugar preenchido de significados históricos e hábitos enraizados. Neste contexto, foi percebida a continuidade de práticas entre gerações, além da dificuldade por transformações ou atualizações em seu repertório.

Já o segundo - a presença dos edifícios abandonados em crescente destruição - oferecia uma paisagem surpreendente e um vasto caminho exploratório. A relação direta com os edifícios e não com sua história, desvinculava-o de suas funções primeiras ou seu pertencimento ao imaginário daquelas pessoas e transformava o espaço num campo de possibilidades. A memória da arquitetura e dos materiais, não desprezada, não cristalizava-o numa condição, mas libertava-o para o vir-a-ser.

Pouco a pouco, os integrantes perceberam como tais processos, baseados no passado e no presente, poderiam somar-se à pesquisa. Havia, no mínimo, quatro potencialidades que poderiam gerar contaminações entre os campos ali envolvidos: um coletivo artístico compreendido por dez artistas “estrangeiros”; uma vasta pesquisa histórica que tinha como argumento o impasse perante a transformação das cidades brasileiras no final do século XIX – seus agentes e ações; a realidade da Vila Maria Zélia, o conjunto arquitetônico tombado em estado de abandono e destruição; e sua comunidade e forma de habitar.

Após muitas negociações com os gestores dos edifícios, deu-se a ocupação do armazém 9, localizado ao lado esquerdo da capela. As condições,

²⁷ A *Lei de Fomento ao Teatro* foi elaborada pela própria categoria, num diálogo entre sociedade e Estado. Constitui um modelo para as políticas culturais no país, contemplando a realização de projetos de pesquisa teatral de forma livre e democrática. Incentiva a contrapartida social dos artistas à cidade, na forma de oficinas, cursos e espetáculos, entre outros. Ainda, permitiu a inserção de coletivos em áreas periféricas de São Paulo, assim como a constituição de sedes próprias.

precárias, não limitaram a experiência. Acredito que, ao contrário, estimularam-na: “Mesmo sem água, sem luz, sem banheiro, entendemos que ali era o chão da nova casa” (MARQUES in GRUPO XIX DE TEATRO, 2006, p.68). Tal realidade permitiu vivenciar uma situação correspondente à pesquisa. Os desafios impostos desde a chegada, como a falta de infra-estrutura no local, também constituíam parte da experiência.

Fig.13,14,15 – Aspectos do casario e crianças brincando defronte o armazém

A partir de então, as atividades diárias na vila criaram conexões entre o grupo e o lugar, fazendo com que cada um pudesse pertencê-lo a seu modo e como conjunto. Assim, entendeu-se na prática que não haveria real ocupação da vila sem habitá-la. E habitar, por sua vez, significava estar, ocupar como residência, morar em, residir. Povoar, freqüentar. O procedimento metalingüístico foi inesperadamente tomado como parte de um método de trabalho, pois a cada novo passo o grupo redimensionava-se nas dependências da vila, analisando sua conduta, ações, relações e reações.

A ocupação dos casarões em *Hysteria*, apesar do tempo disponível para os ensaios, não configurou ações continuadas. No Sítio Morrinhos, por sua vez, não houve relacionamento com a condição do espaço, seu destino e população do entorno, apenas a ocupação de suas dependências. Na maioria dos casos, uma equipe de produção se encarregava das visitas e negociações para a obtenção da permissão de uso. Nesta nova etapa, todas as instâncias para a

habitação foram cumpridas pelos integrantes do XIX, obrigados a transitar num terreno burocrático e de parâmetros desconhecidos.

Situação: Invasão negociada

Os edifícios - equipamentos urbanos - pertenciam à Previdência Social (INSS). As condições precárias foram oficialmente constatadas:

“O edifício do grupo escolar de meninas está em avançado estado de deterioração, sendo de fato uma ruína arquitetônica. O grupo escolar de meninos está mal conservado, mas conserva elementos como a cobertura e alvenarias externas com integridade. O antigo armazém está em avançado estado de deterioração, com o madeiramento da cobertura comprometido, mas conserva as características originais de alvenarias, caixilhos e fachada. O antigo clube apresenta algum grau de descaracterização, mas conserva os principais elementos do edifício íntegros. A capela também apresenta alguma descaracterização, mas está conservada em função da permanência de seu uso ao longo do tempo” (BRUNO,2004).

Após grande insistência, o INSS recebeu o grupo para iniciar um diálogo sobre um acordo de uso possível. O interesse deu-se pelo armazém 9, localizado na rua Mário Costa, 18, onde duas vezes foram realizadas apresentações de *Hysteria* (para a vila em 2003 e integrando a programação dos 450 anos de São Paulo, em 2004).

Assim iniciou-se um longo processo de relacionamento com os órgãos responsáveis pela gestão e destino do casario. O INSS simpatizou-se pela proposta sem poder, contudo, emitir uma permissão oficial ao grupo. A legislação específica de uso destes imóveis proíbe tal ação, não havendo procedimentos para liberar a residência artística do grupo, mesmo caracterizada como temporária.

A vontade política, fundamental para a efetivação da residência, deu-se não apenas pela Previdência, mas pelo diálogo entre esta e as administrações municipal, ambas na época pertencentes ao Partido dos Trabalhadores. A esta colaboração somou-se uma parceria efetuada com a Comissão de Moradores, defensora da presença do grupo como fator positivo para a recuperação da memória da vila. E, naturalmente, inclui-se a participação da Secretaria de Cultura, que aprovava o projeto através da Lei de Fomento, endossando as atividades no local.

Fig.16 – Mapa da vila com indicação dos edifícios históricos

Fig.17 – Estado atual da capela; 18 - armazém 9; 19 - escola de meninas

Fig.20,21 – Interior do armazém; 22 - e do boticário

Desta forma, sem uma permissão registrada, o Grupo XIX lançou-se à sua residência na Vila Maria Zélia aqui classificada como “invasão negociada”. O processo foi acompanhado pelos gestores do INSS, numa atitude pioneira. A possibilidade de pensar o uso temporário e/ou artístico para muitos dos imóveis pertencentes à Previdência lhes interessou, porém, sem desdobramentos futuros ou instrumentalização legal para tal prática.

Esta característica “provisória” foi decisiva ao processo de elaboração de *Hygiene*. Por este motivo, ao experienciar uma condição não-oficial, a residência fundamentou-se na exploração da ocupação. A condição de insalubridade dos imóveis fora aceita na medida em que não seria possível realizar intervenções ou atualizações no local. Os espaços internos, que passaram a funcionar como uma base para abrigar suas atividades de pesquisa, por conta do tombamento e um possível restauro, não sofreram alterações em sua configuração.

Apresentava-se, assim, um “modo” de habitar que assemelhava-se ao estudo iconográfico e também à realidade das dificuldades da política habitacional do país, sobretudo verificada em São Paulo em propostas de ocupação de edifícios vazios na área central: ‘transitória’, instável. Novamente, os contextos do passado e do presente sobrepõem-se a fim de sugerir uma forma de uso e instaurar uma poética para a constituição da linguagem artística. A dimensão histórica questionava os artistas como agentes, cobrando-lhes subjetivamente posicionamento e ação.

Segundo CARREIRA, que defende a idéia de práticas artísticas invasoras na/da cidade,

“o conceito que fundamenta esta abordagem é o de ambiente. Ambiente é o resultado da experiência cotidiana que se apropria do espaço que nasce como projeto, mas se deforma para alcançar uma organização que é sempre temporária (...), se modula com durabilidade relativa, pois sua dinâmica interna sempre conduz a novas conformações” (2008, p.67).

A vila é portanto entendida como ambiente, sendo incluídas em sua configuração, além do espaço, as dinâmicas sociais e culturais ali existentes.

A idéia de ambiente foi posta pelo grupo desde a pesquisa de *Hysteria*. Para o segundo espetáculo, a opção por realizar uma imersão num ambiente específico, radicalizou os aspectos de uma experiência detonada anteriormente. Assim, amplificaram-se todos os elementos presentes no primeiro espetáculo, como a arquitetura dos espaços externos e internos, os materiais, formas e incidência luminosa. Somam-se ainda a este conjunto o fato do ambiente ser habitado por uma comunidade específica, que partilha uma memória comum, e a condição não-oficial de permanência.

É devido sobretudo a estes dois últimos fatores o caráter da pesquisa de *Hygiene*. O ato de habitar um ambiente, de participar dele e tomá-lo como campo relacional, solicita uma disposição para a troca. No caso da Vila Maria Zélia, tanto a comunidade (vizinhança) como os órgãos gestores responsáveis, mesmo que numa condição ‘informal’, representaram campos relacionais de interesse.

Um ambiente construído, portanto,

“engloba as espacializações – as configurações arquitetônicas – que são prescritas pela tradição cultural da comunidade que o habita, pois é essa tradição que determina as formas sociais. (...) Por isso, ele é, por si só, um sistema de comunicação, uma vez que através dele são veiculadas diversas manifestações do imaginário coletivo” (MALARD, 2006, p.38).

Uma invasão negociada, por assim dizer, permitiu estabelecer uma situação instável: pouco a pouco habitavam um espaço ao qual não pertenciam sem, contudo, ter o direito oficial de habitá-lo. Ocupar este conjunto permitiu aproximar-se uma forma social específica. Assim, os artistas transitavam, ao mesmo tempo, entre uma condição de pesquisadores/investigadores e vivenciadores daquele cotidiano. Este caráter de fricção entre realidades e de fronteiras entre papéis sociais será verificado em muitas etapas do processo.

2.3. A pesquisa

2.3.1. A política de higienização e os “bota-abaixo”

Da vasta pesquisa realizada, destaca-se a bibliografia voltada à transformação das cidades no período. Alguns estudos guiaram a pesquisa, como *Origens da habitação social no Brasil*, de Nabil Bonduki; *A cidade febril*, de Sidney Challoub; *Cem anos de promiscuidade: o cortiço na cidade de São Paulo*, de Lúcio Kovarick; assim como *História da Vida Privada no Brasil 3*, organizado por Nicolau Sevcenko, onde destaca-se o artigo *Habitação e vizinhança*, de Paulo Cezar Garcez Marins.

Complementar ao tema, identifica-se a presença da medicina como ciência e saber especializado utilizada como instrumento de intervenção nas políticas urbanas. Assim, são analisados os livros *Ordem médica e norma familiar*, de Jurandir Freire Costa e *A danação da norma*, de Roberto Machado.

Ainda, fundamental para o entendimento das questões estudadas à luz de sua época, *O Rio de Janeiro do meu tempo*, de Luís Edmundo Costa, numa série de crônicas relata o cotidiano da então capital brasileira com imagens e caricaturas. Suas descrições precisas reúnem as reações dos cidadãos perante as transformações, com seus julgamentos e críticas ligadas às operações urbanas e às novas demandas advindas da transformação dos hábitos da população. Costa expõe as contradições de seu tempo, reverberando de modo a questionar que tipo de evolução na forma de viver de fato ocorreu no país, pela identificação de questões similares na atualidade.

Tais estudos explicitavam que a gênese da crise da habitação brasileira deu-se na constituição do novo espaço urbano e na conseqüente segregação social imposta, instaurando a ordem dos espaços públicos e privados, a fim de colocar o país nas marchas do progresso.

Porém, a realidade tinha os cortiços como uma das únicas possibilidades de habitação, em vista da explosão demográfica repentina, entre outros fatores.

“Casas abarrotadas de gente, espalhadas de forma abundante por toda a cidade, afligiram e constrangeram as autoridades diante do dito progresso, porque o próprio espaço coletivo propiciava relações que se opunham à nova moral da ordem burguesa. Na voz do higienista, trata-se do lugar por excelência da anarquia e da promiscuidade, portanto, questão de Estado” (ANTUNES; LEITE, 2006, p.57).

A vida na cidade passou a ser vigiada: polícia, sanitaristas e políticos agiram na demolição de habitações precárias e no mascaramento das mazelas sociais. Em curtos intervalos, às vezes de menos de 24 horas, cortiços eram condenados e centenas de pessoas desalojadas. No Rio de Janeiro, depois da destruição do célebre cortiço “Cabeça de Porco”²⁸ (1897), os moradores viram nos destroços uma possibilidade de abrigo.

Em São Paulo, a proibição dos cortiços na região central foi concomitante à construção de vilas operárias nas regiões industriais. O projeto higienizador atacou não só a propagação de vírus e epidemias, comuns nestes espaços, como também os focos de propagação de idéias revoltosas. Um duplo perigo a ser exterminado, pois a instauração da ordem pública não podia ser contagiada.

Este “conjunto de transformações gerou um amplo processo de desestabilização da sociedade e cultura tradicional, cujo sintoma mais nítido e mais excruciante, foi o desejo das novas elites em promover a modernização a qualquer custo” (SEVCENKO,1998,p.16). O ‘bota-abaixo’ demoliu não apenas casas e avenidas, mas o cotidiano das habitações coletivas. “Comentando o ímpeto, a escala e os objetivos da reforma urbana, o escritor Lima Barreto observaria: ‘De uma hora para outra a cidade antiga desapareceu e outra surgiu como se fosse obtida por uma mutação de teatro. Havia mesmo na coisa muito de cenografia’” (*ibidem*,p.25).

2.3.2. O registro fotográfico: construção do cotidiano e da memória

A iconografia pesquisada constitui-se, sobretudo, de registros fotográficos. Imagens de famílias de imigrantes durante o embarque e desembarque, em seus países de origem e em suas novas pátrias, e de suas tradições herdadas e cultivadas por diversas etnias. Imagens da cidade velha, de origem colonial, e da cidade que se erguia sobre esta, de feições europeizadas. Imagens de um Brasil miscigenado forçosamente excluído com o

²⁸ O cortiço Cabeça de Porco foi o maior do período, abrigando cerca de 4 mil pessoas. Foi demolido pelo então prefeito Barata Ribeiro durante o processo de higienização no centro do Rio de Janeiro.

processo de higienização, Brasil de curandeiros e místicos, de ex-escravos e imigrantes, de casas de taipa e ruas de terra.

Fig.23 – Área coletiva de um cortiço do período; 24 - charge ilustrando despejo, comum nos jornais da época

Fig.25,26,27 – Registros de Malta no Rio de Janeiro: alargamento da Rua da Prainha (1904), Morro do Castelo (1903) e obras na Rua da Carioca (1906)

Com a difusão da máquina fotográfica, equipamento ainda raro no país, inicia-se uma documentação realizada por profissionais, muitos deles franceses, contratados pelo Estado. Evidente a força do registro de tais imagens pelos fotógrafos e sua influência na pesquisa do grupo em duas esferas: as vidas pública e privada. Destes, destaco Augusto Malta e Marc Ferrez, cujos trabalhos definiram a memória coletiva sobre os espaços em transição.

O carioca Augusto Malta atuou como fotógrafo oficial da Prefeitura do Rio de Janeiro (1900). Realizou uma leitura precisa de seu tempo ao documentar toda a gestão do prefeito Pereira Passos, registrando prédios históricos, quarteirões condenados ao desmanche, assim como cenas cotidianas.

Como um “artista documentador”, buscou ser o mais fiel possível com a realidade, relacionando elementos subjetivos em fotografias aparentemente objetivas. Malta costumava escolher “os planos médio e geral, que expressam bem sua intenção de neutralidade diante da fotografia”

(COSTA;RODRIGUES,2010). Esta tradição visual almejava uma espécie de naturalismo documental.

A maior parte do trabalho do fotógrafo estava voltada ao registro dos locais que passariam por reformas e demolições, assim como suas transformações. Registrou também a proliferação de uma nova modalidade de habitação - as favelas - que iniciaram sua expansão a partir de então. Por vezes, flagra detalhes das construções e das atividades cotidianas, no geral mulheres com crianças paradas em frente às casas ou envolvidas na lavagem das roupas, sugerindo o que havia de mais significativo na organização de suas vidas: o convívio apertado pela pobreza, a mistura de gerações e etnias, as atividades feitas em conjunto.

Desta forma, Malta transformou as fotos em argumentos para os assessores do prefeito, utilizadas como documentos aos processos de intervenção na cidade. Os registros, utilizados como justificativa para as desapropriações e negociações com os proprietários dos imóveis, comprovavam o estado das velhas casas e sobrados e demonstravam os “maus hábitos” dos moradores (SOUZA, 2006). A riqueza de detalhes permitia a avaliação dos imóveis condenados.

A independência recentemente conquistada exigia que se construísse uma identidade para a nova nação, que teve no registro fotográfico o principal veículo para a consolidação da imagem do Brasil. A fotografia, tomada como instrumento de indução e propagação de modos de comportamentos e controle social, também funcionou como agente do processo de criação da memória nacional, sendo registradas cidades, atividades econômicas, expedições científicas, obras públicas e costumes da classe dominante.

Assim, o francês Marc Ferrez capturou, de 1863 a 1915, as grandes transformações na paisagem urbana da capital Rio de Janeiro, entre muitos temas. A cidade, em fase de modernização acelerada, procurava deixar para trás um estilo de vida arcaico, marcado pela escravatura, e tentava "civilizar-se". Em 1907, publica o *Álbum da Avenida Central*, onde retratou a impressionante construção da então Avenida Central no Rio de Janeiro, entre 1903 e 1906.

Numa edição luxuosa cuja maioria dos exemplares fora distribuída na França, eram apresentados os desenhos técnicos das fachadas dos palacetes novos e, ao lado, a fotografia das construções, idênticas aos projetos.

O interesse por estes registros “não tinham como intenção o resgate da memória deste momento particular, (...) mas sim a possibilidade de identificar através dessa reprodução fotográfica um projeto de memorização daquelas obras e projetos” (TURAZZI, 2000, p.305). Desta forma, é possível constatar que a documentação da paisagem urbana brasileira visava edificar uma herança às gerações futuras como um patrimônio coletivo, registro do progresso e afirmação do projeto civilizatório brasileiro.

O repertório de imagens fornecido pelos fotógrafos narrou a transformação das cidades e constituiu, assim, um acervo de referência para o grupo. Contudo, é possível identificar a existência de um processo de sobreposição entre imagens coletadas e vividas.

Alguns dos edifícios abandonados da vila como as escolas, à semelhança dos velhos casarões de muitos cômodos do final do século XIX, após o encerramento dos usos, foram condenados pela própria comunidade, que impossibilitou o acesso de crianças ou moradores de ruas com soluções precárias. Reconheceram-se neles, por exemplo, identificações com as imagens de Malta.

A vila operária, pretendida como modelo regenerador da ordem pública e do progresso, tornou-se ela mesma retrato do que combatia. Abandonada em ruínas de beleza ímpar, resistindo ao desaparecimento, sua história documenta o ideal da transformação e sua falência. Criado um contexto crítico de diálogo entre os tempos, zona de fricção entre passado e presente, novamente é questionada a ação do grupo como agente do processo na atualidade.

Assim, ao invés dos edifícios destinados à burguesia da Avenida Central, tomados como documento da cultura urbana em vigência, nos deparávamos com prédios para operários em desabamento. O patrimônio, aqui, torna-se a própria crítica da modernidade, presentificando uma espécie de um anti-monumento.

A fotografia como documento e garantia da memória foi utilizada como instrumento do processo realizado tanto nos espaços como para com os moradores, indicando um caminho de abordagem do próprio processo de registro. Na condição de agentes, os artistas puderam revelar para um grupo maior o que vivia, identificava e sentia. E, ainda, aplicar o conhecimento como situação da peça, quando os personagens posicionam-se diante de uma antiga máquina fotográfica afirmando que “esta foto hoje é viva em cores. Amanhã será preto-e-branco e um dia ficará amarela. (...) Amarela como nossa vida. Amarela como nossa peste” (XIX DE TEATRO, 2006, p.10).

Fig.28,29,30 – A construção da nova cidade nas imagens de Ferrez e página do *Álbum da Avenida Central*

Fig.31 – Inauguração da vila; 32 - cena final de *Hygiene* na escola de meninos

2.3.3. Processo - espaço e convivência

O processo de construção do espetáculo envolveu uma ampla pesquisa, construída, além da bibliografia e dos registros fotográficos, por seminários temáticos, entrevistas, e, sobretudo, pela vivência, que permitiu contato aprofundado com o espaço. Identifico a seguir elementos que contribuíram para tal imersão, constituindo um processo evolutivo e acumulativo.

Cada nova experiência fora somada à seguinte, efetivando um repertório. Para realizar as atividades, o convívio com os moradores e com os espaços foi ganhando abertura e identidade.

Seminários

Os seminários foram realizados a fim de trazer temas e atmosferas aos artistas. Constituíram vivências, ou ainda laboratórios teórico-práticos, onde buscou-se chegar a um estado de “embriaguez” ao ‘consumir’ casa universo estudado. Para o diretor, “o fato é que para criar *Hygiene* fizemos, diferentemente de *Hysteria*, um mergulho profundo no passado, mas nos colocamos em uma situação de presente que nos alimentava e nos esclarecia sobre tudo aquilo que queríamos falar” (MARQUES, 2006, p.70).

Dividiram-se em nove temas, também chamados pelo grupo de ‘bandeiras’, por trazerem em suas emblemáticas defesas de um universo específico de interesse. Estavam ligados aos seguintes ofícios, ideologias e processos em vigência: despejo/epidemias, festas/carnaval, misticismo/religião, samba/malandragem, imigração, lavadeiras, meretrizes, operários e crianças.

Em cada um destes encontros, o grupo ocupava o armazém de maneira diversa, buscando retratar, além de textos e informações teóricas, propostas de ambientes que englobavam instalações cenográficas, uso de figurinos, objetos, gastronomia, música e outros elementos que pudessem oferecer atmosferas e contribuir ao estudo. Os atores iniciaram nesta etapa o relacionamento com tais universos, experienciados através da reprodução das tradições, cores, texturas, cheiros e sabores.

Cada artista valeu-se de seus referenciais e objetos para a materialização dos universos. O tempo curto de preparação e a falta de verbas específicas destinadas a tal atividade, entre outros fatores, direcionaram as escolhas para o ‘acervo’ pessoal, de onde foram encontradas fotografias, roupas, objetos, artefatos, tecidos variados para diversos fins, pertencentes a familiares. Foi possível, desta forma, reportar-se a tais atmosferas sem realizar uma reconstituição fiel das épocas. O caminho deu-se pela aproximação das imagens

com os imaginários presentes na ancestralidade de cada um, abrindo guardaroupas, conectando tios e avós residentes em diversos locais, por sua vez vindos de países europeus com suas tradições e lembranças.

Núcleos colaborativos

Os núcleos colaborativos, idealizados para o projeto *A Residência*, são um desdobramento do projeto *Formação de Público* do Sítio Morrinhos, que previa debates sobre o espetáculo com a platéia e a inclusão de seu olhar sobre a obra, a fim de desenvolver diálogos. A proposta incluiu a participação de quatro grupos diferentes no acompanhamento do processo (moradores, professores da rede pública, um grupo de teatro vocacional da região e público em geral), que visitavam a vila mensalmente para assistir as apresentações das etapas da pesquisa.

Esta situação, além de incentivar a convivência direta nos espaços da vila e com os próprios moradores, propiciou o exercício da espacialização e o caráter de “acabamento” do que era apresentado. A idéia de receber alguém pressupõe, neste sentido, uma casa. Intensifica-se a proposta de residência, fazendo da visita ao local e os eventos ali inscritos parte de seu processo artístico. O estreitamento destes vínculos será fundamental na construção do pertencimento ao lugar para a realização de *Hygiene*.

Em agosto de 2004, num dos encontros realizado no Boticário (espaço que pouco havia sido utilizado até então), todo o material recolhido pelos seminários foi apresentado. Foram montadas instalações que traduzissem os enfoques pesquisados, com a inclusão dos textos, imagens e objetos mais significativos. Houve a participação de todos os integrantes na preparação do espaço, pressuposto do processo em colaboração estabelecido na forma de trabalho do grupo, partilhando uma experiência necessária no desdobramento da criação. A proposta destes encontros, além de apresentar a evolução da pesquisa e os desafios do grupo perante a realização do espetáculo, partilhou as mesmas experiências sensoriais com os participantes.

Assim, o encontro descrito ofereceu uma lúdica viagem de bonde conduzida por motorneiros que visitavam o espaço e realizavam paradas nas estações. Nelas, os núcleos ouviam música, participavam de jogos, liam e ouviam histórias, registravam imagens e cheiros – viviam cada universo proposto.

Após a visita, os participantes contavam suas impressões e explicavam por que se sentiram mais envolvidos com alguns temas. Iniciara-se o compartilhamento da pesquisa em forma de cena, ainda sem texto dramático finalizado, porém, incluindo a totalidade da ambientação.

O repertório material formado foi inscrito no imaginário da peça desde então. A pesquisa traduzia-se em imagens que tomavam corpo no espaço histórico, cuja arquitetura somava-se à transposição dos tempos, conferindo veracidade.

Esta prática constituiu uma etapa seguinte na aproximação com os elementos do espetáculo pois não apenas testava a pertinência de alguns ‘tipos’ em situações no espaço real, assim como possíveis relações de posicionamento e interação com a platéia.

Fig.33 – Varais com roupas e papéis na ocupação do armazém com seminário sobre lavadeiras

Fig.34 – Planta esquemática do percurso no boticário; 35 - armário onde foram montadas as estações e a exposição

Exposição

Outra atividade realizada com os núcleos foi a materialização da idéia de uma casa real e uma casa idealizada. Esta dicotomia foi identificada em diversas fontes, como na vila, nas construções e reformas após a compra dos imóveis, no estudo de Bachelard e na leitura de *O Cortiço*, além da pesquisa sobre habitação popular. Como um imigrante recém-chegado ou um cidadão que teve sua casa-cortiço demolida poderia entender a idéia de casa ou pertencimento? A fim de provocar e remexer o imaginário dos participantes, este encontro solicitou que trouxessem um objeto representativo de tais temas.

As inúmeras contribuições incluíram fotografias, objetos, móveis e plantas. O conjunto tornou-se estimulante, pois preenchido pela memória individual que, em alguma instância, podia ser reconhecida. Assemelhavam-se a uma “mudança”, a uma loja de móveis usados, ou mesmo à cenografia e os adereços coletados para um espetáculo. Representavam um tempo passado, marcado pelos materiais gastos ou apresentando pequenos defeitos decorrentes do uso.

Esta coletânea constituiu, naturalmente, uma exposição, que foi instalada nos grandes armários originais de pinho-de-riga do boticário e permaneceu durante a Festa Junina de 2004. Após muitos anos, este espaço, outrora participante da vida social da comunidade, fora reaberto à visitação pública, e os moradores puderam relembrar e partilhar memórias, através da exibição de

vídeos com as entrevistas realizadas com os moradores mais antigos sobre a vila e seus espaços.

A experiência de reconexão com o passado estimulou os moradores que também contribuíram espontaneamente com objetos pessoais e elementos da própria vila por eles guardados para compor o acervo. Nesta participação, havia muitos registros de imprensa, como matérias de jornais de diferentes épocas, materiais de construção (como tijolos especiais, portas, janelas), objetos como chaves e louças, roupas e até um filme em 8mm com imagens feitas nas dependências da vila na década de 1950.

O envolvimento e colaboração dos moradores, inéditos, afirmaram a aproximação da vila para com o grupo. Tornava-se possível, de forma gradual, entender-se e ser entendido como vizinho, pois residente. Esta lógica está ligada à participação do Grupo XIX nas atividades sócio-culturais e de caráter coletivo retomadas pela Comissão de Eventos (futura *Associação Cultural Vila Maria Zélia*), como as comemorações do aniversário e a Festa Junina.

Esta oportunidade permitiu aos moradores reviver ou adentrar pela primeira vez nos espaços conhecidos muitas vezes apenas externamente, através da imaginação. Ação simples que redimensionou o caráter do local, ao oferecer um novo espaço de convívio (apesar da praça existente na entrada e da área de recreação – privada – ao fundo) ocupado com entusiasmo.

Identificou-se aí o potencial do espaço de abrigar atividades culturais, dado pela integração de um processo artístico com um espaço histórico. A contaminação entre estes temas seguiu durante muito tempo, sendo reconhecida no local uma linguagem para a criação do grupo. Na medida em que as relações afetivas consolidavam-se, abriam-se as portas para acessar os valores mais nobres de cada família, suas crenças e memórias.

Assim, a exposição permaneceu muitos meses no boticário por solicitação dos próprios moradores. Ela confirma a essência relacional presente na pesquisa, constituindo parte de um processo continuado. A ativação da memória se desdobrará, futuramente, na ampliação da participação dos moradores na

realização do espetáculo de diversas maneiras, numa troca efetuada no cotidiano.

Os objetos trazidos, por sua vez, despertaram a vocação museológica do projeto, cuja importância poderá ser investigada com mais atenção adiante. Inspirados nas histórias dos participantes e de seus antepassados, existentes ou manufaturados, traduziram a seus modos referências a um modo de habitar de nossos pais e avós.

Criação de personagens: experiências no(s) espaço(s)

O processo criativo teve os personagens como base dramática. Estudados, desenhados, descritos, imaginados, tais representantes das ideologias postas em conflito foram criados também em processo colaborativo. Cada um deles surgiu pertencente a uma espacialidade específica, sendo este repertório determinante para as escolhas da proposta de ocupação final.

Cada ator/atriz desenvolveu cinco personagens em processos distintos, somando-se 35 figuras. Para a escrita da dramaturgia, muitos deles foram dispensados, sendo 15 na versão de estréia. Cada um destes processos constituiu uma etapa em evolução na ocupação dos espaços da vila, fundamentais à transição do espaço fechado do armazém à conquista da rua e outros edifícios.

A primeira experiência cênica relacionada diretamente à construção do espetáculo foi apresentada no armazém. Os personagens foram escolhidos pelos atores. O uso das características da sala permaneciam como na pesquisa de *Hysteria*. A atmosfera de tons sépia, constituída pela cor das paredes, piso e portas, favoreciam a presença de tais figuras no local e criavam enquadramentos singulares pelo relacionamento com a luz natural.

Dado o formato da sala, com uma sequência de três portas e uma grande janela, além de uma passagem para o espaço intermediário, era possível identificá-la como uma área interna de uma hospedaria ou cortiço, característica que favoreceu os ensaios. Invertia-se em alguns momentos a relação entre

dentro e fora pela necessidade das cenas sem, contudo, comprometer a 'fidelidade' relativa à arquitetura.

Ainda, alguns elementos foram trazidos para compor o espaço, como um varal de corda de sisal com grandes tecidos que velavam uma presença desenhada ao fundo, pregadores de roupa de madeira, uma rede pendurada entre pilares e ainda um carrinho de madeira para transportar um homem de pernas amputadas, feitos pelo ator Paulo Celestino com sobras coletadas na vila.

A segunda e a terceira apresentações de personagens deram-se também nas dependências do armazém. Os atores ganhavam confiança no contato com o espaço ao investigar na prática relações entre os tipos surgidos. A apresentação de cada personagem e sua presença inserida numa situação ou conflito no espaço foi parte do trabalho criativo dos atores, acompanhados pelo olhar do diretor e diretor de arte, que sugeriam modificações e melhorias específicas.

Fig. 36, 37 – Interior do armazém com vista para a rua e fachada

Fig.38- Cena das lavagens (Gisela Millás); 39 - Juliana Sanches como Noiva Amarela

Já haviam sido coletadas peças de figurino, adereços, objetos e algum mobiliário trazidos pelos artistas, contribuindo para a criação de um acervo informal do grupo. Somado a estas, chegaram peças também doadas por moradores que, ao perceber o uso de materiais antigos, trouxeram materiais em desuso para os laboratórios.

Transcrevo notas realizadas em meu caderno sobre o processo de construção visual de cenas, que descreve os materiais existentes nos ensaios e as atmosferas por eles construídas:

"Utilização do espaço com todas as suas possibilidades – planos, áreas livres e ocupadas, disposições arquitetônicas – alturas variadas, pilares, portas e janelas, passagens e elementos de mobiliário, objetos de uso, tanto do acervo, por *Hysteria*, como trazidos pelo grupo – tecidos, cortinas opacas e translúcidas, rendas, chitas. Escadas, bancos de tamanhos e cores variados, a maioria já gastos pertencentes à escola e à igreja, cordas e fitas, barbantes. Saídas pesadas e leves, xales, bacias, tinas, cestos, pregadores de roupa. São os pregos existentes nas paredes e portas, as frestas proporcionadas pelo frouxo da corrente do cadeado, o gancho e a grade do janelão, sua luz permitida que inunda o piso e os pilares em regiões específicas. A falha, a idade dos materiais, as várias demãos de tinta já gastas das paredes, as gambiarras, as tábuas apodrecidas resistindo. A precariedade das instalações e equipamentos (como água, luz, banheiro) torna-se a realidade que proporciona ganhos na pesquisa e no encontro de soluções, na formulação de propostas. Castiçais, velas, folhas e flores secas e frescas, água, fogo, pequenos pratos e talheres toscos, tocos de madeira, pedaços de tijolo. Cabelos suados, cachos suados e tão vitais" (03.08.2004).

Fig. 40 – Esquemas com situação das cenas no espaço; 41- croqui dos ensaios

Tal repertório construiu um envoltório utilizado pelos atores que somou-se à arquitetura. Inspirados pelas referências contidas no livro *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, que descreve em detalhes, além de espaços, objetos, tecidos, roupas e costumes dos habitantes de um cortiço da época, o acervo formado se

apresentou como parte da cena de *Hygiene*. Ainda segundo nota do autor, “dispomos de elementos os mais simples para a construção de um espaço específico (com significado específico) dentro do espaço real que, por constituição, fornece o imaginário e o envoltório rico, amplamente generoso para o desenho da cena e do corpo do ator no espaço” (03.08.2004).

Os ensaios e a produção destas cenas ensinavam o grupo a retirar energia do espaço e devolvê-la. Assim, entendia-se a arquitetura através das diversas possibilidades de deslocamento e aceleração, sendo o espaço tomado como lugar de práticas, de movimentos, de conexões e de interações. Aprendizado de *Hysteria* aqui ampliado: é a geografia do corpo que redefine a arquitetura estabelecida. Ou seja, são os personagens que se apresentam no espaço propondo relações para si e para a platéia. É deles que surgem as demandas e é através de seus modos de ser que é investigado e ocupado o armazém.

Fig.42, 43, 44, 45 – Cenas do filme *O Cortiço*, baseado no livro homônimo, utilizadas como referência

Fig.46, 47 – Edifícios da escola de meninos (direita e central) ;48- ruínas da escola de meninas

A quarta criação de personagens inaugurou outra etapa do processo de ocupação. Ela aconteceu, pela primeira vez, nas escolas de meninos e de meninas, espaços até então abandonados e fechados, cuja vegetação cobria boa parte das áreas não edificadas. Para tanto, foram necessárias negociações com os parceiros da vila a fim de dimensionar tal risco. Pois tal ação seguiu, mais uma vez, a idéia da ‘invasão negociada’.

Segundo o relato do autor,

“após muitas conversas sobre quando e como deveríamos realizar uma ‘expedição às escolas’ com os atores, a fim de conhecer sua situação, montamos uma ‘viagem surpresa’ solitária. Idas, vindas e negociações com cadeados... mas enfim pudemos encontrar espaços muito interessantes como proposta. (...) As situações espaciais e estéticas encontradas puderam reforçar idéias e imagens, além de redefinir caminhos”²⁹.

Os atores tinham como desafio deslocar-se até as escolas sozinhos, munidos de uma mala recebida com material para pesquisa, elementos de apoio como objetos e peças de figurinos para compor os personagens e as cenas nas áreas propostas. Até então, não tínhamos real conhecimento de como eram estes espaços internamente. Foram realizadas visitas pelo diretor e diretor de arte que escolheram o local que cada um deveria habitar.

O desafio e abandono real permitiram entrar em contato com as falas do lugar. Dos espaços que viviam naquele período era necessário absorver informações, sensações, emoções, a fim de pertencê-lo. Quem poderia viver nestes locais? Que hábitos os personagens tinham? Para o ator Ronaldo Serruya, “a idéia era vivenciarmos uma dinâmica” (SERRUYA, 2006, p.77). A totalidade da experiência revertida nas cenas, profundas, possuía força dramática. Para Sara Antunes, tratou-se de uma

“experiência pontiaguda de se defrontar com o esquecimento, com o descaso, com a inércia. Contato impactante de respirar ar parado na história. Sensação particular engasgada, quando voltamos à casa de nossa infância, ao quarto de um parente que não está mais entre nós. (...) Histórias que não eram minhas, mas que vieram num fluxo, povoaram o imaginário; como num abrir de baú” (ANTUNES, 2006,p.84).

²⁹ Relato feito pelo autor no caderno de registros do processo da peça *Hygiene*. Acervo Grupo XIX de Teatro.

Fig.49, 50, 51 – Plantas com áreas ocupadas: escola de meninas (1 – Rodolfo Amorim; 2 – Ronaldo Serruya), escola de meninos térreo (3 – Janaina Leite; 4 – Gisela Millás; 5- Juliana Sanches) e escola de meninos primeiro andar (6 – Sara Antunes; 7- Paulo Celestino)

Fig. 52, 53, 54 – Áreas ocupadas por Juliana Sanches, Janaina Leite e escada de acesso à sala ocupada por Paulo Celestino.

Assim, a pesquisa de linguagem tornou-se uma forma de habitar, vivências que tornaram-se possíveis através do teatro. Identificamos que “o lugar esquecido tinha a mesma força que aqueles personagens, era constituídos da mesma matéria quebradiça” (REBOUÇAS, 2006, p.74). Foi necessário ouvir o espaço e sua condição para que este pudesse colaborar com a cena; respirá-lo, tocá-lo.

Sobre esta experiência, constatou-se, como BROOK, que “a vantagem do cenário pré-existente nos ensaios, supondo que ele tenha o espírito aberto, é que ele constitua uma matéria tão familiar ao espetáculo que seja habitado

intimamente; ele não é mais um cenário simplesmente mas um terreno de jogo”. (apud LECAT;TODD,2003,p.203). A possibilidade de habitar e sentir espaço real, nesta perspectiva, aprofundou-se.

Por não se tratar de um cenário construído para a cena, de ‘ condições ideais’ (no sentido da realização de um projeto encomendado), o espaço encontrado, vivo, reagia ao tempo e às intempéries. Modificava-se continuamente por fazer parte de um ambiente ou sistema natural. Assim, os personagens receberam, ao invés de uma área pré-determinada, territórios para investigar; apropriar-se, em suma, viver.

A conquista da ocupação de tais espaços determinou que aquela potencialidade deveria ser incorporada à peça, ou seja, evidenciou-se aí o desejo de realizar o espetáculo nestes locais. Estes testemunhos de uma condição, cujo caráter artístico é impressionante, acumulavam e traduziam sensações, atuando como um colaborador fundamental. A junção entre teatro e espaço histórico abandonado redimensionou a própria presença do grupo na vila e sua função artístico-social. Diferentemente do armazém, ali se reconheciam vestígios da ação humana, evidenciada pela dominação da vegetação e de fauna característica como pombas e outros pequenos animais, e pela ruína que se formava por elementos já destruídos e em decomposição.

“As espacializações e os lugares são fortemente conexos: os eventos que ocorrem em determinados lugares são apenas aqueles que são espacializáveis naqueles lugares. (...) Cada padrão ou evento tem uma forma que lhe é peculiar. O espaço que abriga o evento deixa-se conformar por ele, ao mesmo tempo que o acolhe e o afeta. Cada padrão de atividade cotidiana tem um ou mais correspondentes físico-espaciais. (...) Isso quer dizer que o ambiente construído é específico para cada cultura e congruente com a organização social daquele grupo” (MALARD,2006,p.44).

O trabalho de escuta do espaço foi intuitivamente desenvolvido, não para descobrir sons específicos do lugar, mas a fim de, numa correspondência a um personagem, colher depoimentos, acessar suas áreas mais antigas e reativar histórias e situações ali enterradas. Diferentemente em cada uma das cenas criadas, o espaço encontrado apoiava a dramaturgia de maneira comovente. Segue a descrição das associações feitas:

Uma área destelhada coberta por musgos tornou-se a casa de um homem que perdera sua família na luta contra a destruição do cortiço; um interior repleto de pequenos cômodos vazios deram voz à uma mulher que idealizara seu casamento por muitos anos; o fantasma de uma criança ex-escrava ocupava um hall acessado por uma larga escada de mármore, ampliando a escala para a atriz e sugerindo uma atmosfera de suspense entre inúmeras portas semi-abertas (a presença de pombas no local fez com que a atriz incorporasse-as à dramaturgia); uma operária anarquista encontra, numa antiga biblioteca abandonada um esconderijo para produzir jornais políticos; um médico que resolve viver no cortiço a fim de agredir sua origem burguesa transforma as ruínas da escola, com grandes paredes já sem revestimento, em sua nova morada; um homem que se traveste de mulher que tem no cortiço seu único espaço de tolerância é obrigado a desocupá-lo, onde a platéia acompanha a chegada a seu quarto no último andar de um edifício, cuja pintura praticamente desaparecida, deixa transparecer delicados motivos florais nas paredes, registro de sua identidade; e por fim, uma camareira de circo vê, sobre o antigo pátio abandonado, composto por bela escada, uma possibilidade de realizar seus sonhos, munidas de desbotadas fantasias, também coletadas e doadas.

“O espaço tem suas preferências, e deve-se prestar atenção, há que estar atento às suas exigências. Ele impõe certo tipo de discurso, de atuação, de estado em cena que se harmoniza com o espírito do lugar” (CARRIÈRE apud LECAT, 2003,p.87). O fato de poder usar os espaços praticamente intactos após anos sem atividades, conservou suas identidades concretas e suas associações históricas, que por sua vez estavam intimamente ligadas ao tema da peça.

Finalmente, a quinta cena apresentada teve caráter livre. Os atores puderam escolher quais espaços iriam ocupar e qual relação travariam com a platéia, buscando na maioria das vezes que esta recebesse um perfil, tomada como personagem também. Interessantemente, duas cenas ocorreram nas ruas da vila, evidenciando a necessidade da pesquisa em tomar a dimensão urbana

como registro da linguagem, incorporando nas situações distâncias reais e diferentes espaços numa mesma apresentação.

O processo de exploração espacial tornou a vila – os armazéns, boticário, escolas de meninos e de meninas e suas ruas - um laboratório de investigação, permitindo uma relação direta com elementos sólidos, reais, exteriores. O uso de todo o espaço como zona de atuação reforça a idéia de ambiente e liberta os atores à criação de uma totalidade, de modo a incluir, além do espaço, sons, cheiros e possíveis interferências já comuns na dinâmica da residência. Assim, cada escolha ocupou-se de todas estas questões a fim de potencializá-las.

Fig.55, 56, 57- Área ocupada no piso superior por Sara Antunes; 58- det. da pomba morta utilizada na cena

Fig.59 – Mutirão na escola para retirada de vegetação; 60, 61 - reencontro dos antigos alunos com o local

Limpeza da Escola de Meninos

Após tais explorações, a decisão de investigar a fundo o espaço disponível da escola de meninos mobilizou todo o grupo assim como a Comissão de Moradores além de antigos alunos, residentes e não-residentes na vila atualmente.

A ação envolveu negociações com a Sub-Prefeitura da Mooca, assim como outros órgãos para a liberação da limpeza dos espaços e a retirada da vegetação em excesso e entulho. Neste momento, o Grupo XIX atua diretamente nos processos de sociabilização com os moradores, assim como gera iniciativas em prol da coletividade, no sentido de possibilitar novamente o acesso aos espaços da memória pertencente a três gerações ali residentes, assim como, ao ocupá-lo, demonstrar seu potencial para usos futuros.

A presença de inúmeros passantes curiosos que não hesitavam em entrar e conhecer o interior da antiga escola, fechada há pelo menos 10 anos após o funcionamento do *Colégio Técnico de Química Manoel da Nóbrega*, ampliou o interesse para a abertura e limpeza do local, numa ação pioneira de intervenção em espaços tão enraizados na inércia e em sua própria memória. Até então, o armazém e o boticário não haviam sofrido nenhuma intervenção.

O sentimento de transformação foi imenso para os integrantes do grupo, e despertou o caráter afetivo de tal atividade ao perceber o envolvimento dos antigos usuários do espaço relembrando seus tempos de colégio, seu cotidiano, atualizando, partilhando e valorizando suas memórias. Ainda, muitos objetos como livros e carteiras, que aguardavam no tempo, envelhecidos, também foram “resgatados” e ganharam novo destino integrando a exposição montada no Boticário e também incorporados em algumas cenas.

De acordo com ANTUNES, “quatro caminhões de entulhos, vegetação e lixo acumulado saíram da vila depois de nossa ação. Experiência extasiante do encontro com um tempo, passado sujo, empoeirado. Fica a questão: qual a sua relevância no presente e no porvir?” (2006,p.84). A liberação de tal espaço, que passaria então a ser ocupado, após o abandono e a presença silenciosa das plantas e pequenos animais característicos, demarcou tanto um avanço na contextualização do espetáculo, indicando um caminho a ser seguido pelo grupo, como ampliou a discussão sobre as consequências de tal ação para a comunidade.

Especificamente para a direção de arte, foi possível perceber a vila como “um espaço investigativo, um ‘museu vivo’, onde a pesquisa de realidades,

maneiras e tradições gerou novos procedimentos para nós em função do que era confidenciado” (REBOUÇAS,2006, p.74). Ainda, no uso do espaço para as cenas “pudemos diversificar escalas, dimensões, percursos e acessos, pensar em platéia, nos moradores e vizinhos, fauna e flora existentes internamente”³⁰.

Para ANTUNES, este momento decisivo confirmou a vocação do espetáculo para ocupar espaços variados da vila. “As portas, de velhas já tinham tombado. Caídas, clamavam para serem adentradas, lembrando a vocação coletiva de espaços que são públicos. E aí, que diante dos olhos se ergueu, naquilo que estava tombando, a possibilidade transformadora da ocupação” (2006,p.84).

Portanto, a história e a realidade da vila somada à pesquisa histórica, sobrepunham-se, e iniciaram um processo de hibridização. O conjunto, idealizado como proposta à habitação social que surgia como questão na época, não cumpre o destino do projeto de Street. Após o fechamento dos prédios representantes de um ideal, uma ação artística/teatral os ocupou, reproduzindo o “método” utilizado pelos que não tinham onde morar: a invasão. O modelo arquitetônico-social transforma-se na metáfora da ruína e é, ele mesmo, a representação da própria. Camadas de significação sobrepõem-se enriquecendo as leituras, somadas ainda à encenação, servindo como ação crítica à atualidade.

A invasão “cria uma interferência na lógica da cidade, uma intromissão ao uso cotidiano dos espaços” (CARREIRA,2008,p.69), implica na criação de “estados de ruptura”. A fricção produzida pela tomada dos espaços por intervenções artísticas subverte os fluxos e ritmos cotidianos. Assim, o conjunto da Vila Maria Zélia tornou-se depoimento. Ali encontrava-se todo o argumento de que necessitávamos para o direcionamento da pesquisa e realização do espetáculo.

Fórum “Se essa rua fosse minha”

³⁰ Depoimento coletado no caderno de notas do processo do autor.

Apesar de não constituir um elemento do processo de criação de *Hygiene*, a investigação deste evento interessa à medida que criou interlocuções importantes para a discussão e posterior uso dos espaços, assim como ofereceu à comunidade uma oportunidade de participação na elaboração de tais diretrizes.

Previsto na residência para a discussão das relações entre habitação, teatro e cidade, o fórum confrontou o processo histórico com a realidade presente da vila. Realizado em julho de 2004, com o título “*Se essa rua fosse minha...*”, apresentou mais uma perspectiva em direção ao desenvolvimento de ações comunitárias. Participaram, além das Secretarias Municipais de Cultura, Meio Ambiente, Trabalho, representantes do INSS, da Subprefeitura da Mooca, profissionais da área envolvidos, como a museóloga Maria Cristina Bruno, então diretora do Departamento de Museus do município, os arquitetos Paulo Bastos, Nabil Bonduki e a historiadora Palmira Petratti.

O fórum estabeleceu comunicação entre gestores e moradores, cuja intenção era a elaboração de um Museu do Trabalho, a fim de recuperar a memória das relações fabris na cidade, utilizando os edifícios públicos como suporte para as atividades, assim como documento museológico. A proposta solicitou a discussão sobre o destino dos espaços que, pela primeira vez, receberiam alguma intervenção oficial após a cessão ao INSS.

Como estímulo, a ocupação realizada na residência artística já demonstrava uma realidade em transformação. Resultaram deste encontro contatos entre a DIM (Divisão de Iconografia e Museus) e o Grupo XIX de Teatro, que “possibilitaram a discussão sobre as perspectivas comuns entre os processos museológicos e aqueles realizados pelo Grupo, uma vez que ambos desenvolvem ações comunitárias a partir da noção de pertencimento” (BRUNO, 2004).

Foi compreendida nesta etapa a diferença entre os conceitos de restauro e revitalização, pois esta não só compreende as ações de conservação e recuperação do patrimônio edificado, como também a “reabilitação das estruturas sociais, econômicas e culturais locais, objetivando a conseqüente

melhoria da qualidade urbanística e social da comunidade local, e da população da cidade” (*idem*).

Como parte integrante do museu, pretendia-se desenvolver eventos incentivadores da coleta de memórias da vila, integrando as populações interna e externa. A nova museologia, defendida por Bruno, percebe toda a vila como um museu a céu aberto, cuja ação de revitalização desenvolveria um trabalho conjunto no espaço, desde a concepção de circuitos expositivos até as estratégias culturais para a implantação destes. O museu foi aqui compreendido como uma atividade de pesquisa de realidades, memórias, tradições e novas práticas que acontecem em função de novos procedimentos adotados no cotidiano.

Assim, identificou-se grande semelhança nas relações entre a elaboração do museu e o projeto colaborativo do grupo. A museologia, ao estudar o homem e seus objetos num cenário específico, aproxima-se da pesquisa de um espetáculo, pois cria uma história sobre a história do espaço e deixar que estas se relacionem.

Paradoxalmente, a realização do fórum gerou muita discussão entre os moradores. Era a primeira vez que um projeto de revitalização e intervenção era apresentado à comunidade. Como o conjunto urbano organizou-se ao longo do tempo de maneira particular, muitos moradores incomodaram-se com tamanha intervenção, pois a implantação de um projeto daquele porte afetaria consideravelmente o cotidiano e as relações de habitação e vizinhança internas.

Durante o segundo semestre de 2004, foi elaborado um Grupo de Trabalho envolvendo as Secretarias mencionadas, profissionais ligados à museologia e restauro e o grupo, pois “foi identificado na metodologia do Grupo XIX de Teatro perfil de educação patrimonial” (*idem*).

Com o final da gestão de Marta Suplicy em dezembro do mesmo ano, o projeto foi arquivado. Porém, ressalta-se sua importância para o entender o funcionamento das estruturas de comportamento dos moradores e dos órgãos de gestão e patrimônio. O aprendizado consolidou estratégias de ação para o grupo na vila, possibilitando viver experiências não apenas em sua positividade,

mas com todas as potencialidades ali existentes. Para o diretor, “nos agrada poder – em uma escala muito diminuta, mas que entendemos importante - se envolver numa dinâmica de cidadania, de criação de uma ágora de discussão” (MARQUES, 2006,p.70).

2.4. Proposta espacial: caminhos do habitar

Após o estreitamento das relações entre os diversos agentes desta rede, o grupo definiu uma estrutura na qual o espetáculo basear-se-ia, incorporando o deslocamento de cenas pelos espaços num percurso físico e dramaturgico.

Afinal, vivenciar o conjunto urbano existente permitiu desenvolver uma cartografia afetiva para a realização do espetáculo, uma possibilidade de apreensão do espaço através da criação de uma zona híbrida entre os tempos.

“Criar num local como a vila foi decisivo. (...) As ruelas acolhedoras ofereciam pistas sobre a lógica do fora, como abordá-lo, como habitá-lo? E assim, apenas habitando para ser possível o diálogo, apenas sendo vizinho para ouvir histórias, apenas oferecendo afeto para receber a memória das paredes, escadarias e esquinas, deixamos contaminar por sua umidade, poeira e verdade. (...) A acústica, a luminosidade, a própria condição do lugar oferece relações de dramaturgia e conflito” (REBOUÇAS,2006,p.74).

Determinou-se então que o espetáculo deveria acontecer em duas instâncias: nas ruas, para relacionar-se com o caráter público delas apreendido, e nas áreas internas dos edifícios, para relacionar-se com a espacialidade do convívio privado. Ambas as dimensões oferecendo possibilidades de habitação, cada uma a seu modo.

“Chamamos habitar ao modo como o homem vive em sua casa. (...) O habitar é uma constituição básica da vida humana. Mas habitar é mais que o simples estar ou encontrar-se; pois ambos estão para o espaço numa relação apenas externa. Habitar, no entanto, significa sentir-se em casa num determinado local, com enraizamento, pertinência” (BOLLNOW,2008,p.135).

A habitação dos espaços tomou corpo e impunha-se ao processo como seu próprio discurso.

O diretor explica a escolha ao afirmar que

“não é de se estranhar que a estrutura da peça tenha explodido a sala de ensaio e ganhado a rua. Nunca foi nossa intenção ser um grupo de rua, mas sempre foi nossa meta ser sincero com nossas propostas e encontrar a maneira mais contundente de colocar isto em cena. Fazer boa parte de *Hygiene* na rua é colocar em pauta um povo que tinha a casa apenas como um abrigo para dormir, pois suas questões de ordem política, sexual, religiosa e festiva estavam postas na rua, no coletivo, ou seja, na cidade” (MARQUES,2006,p. 70).

Além da apreensão da experiência da vila, a escolha remete ao foco da pesquisa histórica, dado a uma parcela da população para a qual o cotidiano estava posto no usufruto da vida pública. No Brasil pós-escravista dos fins do século XIX, as relações de convívio se davam sobretudo nos espaços abertos e exteriores.

Em contrapartida ao espaço exíguo dos interiores, “os moradores faziam uso do quintal coletivo, tomavam conta da calçada diante das casas, das ruas e de seus pontos de encontro, dos botequins e dos mercados para estabelecer suas relações mediadas por outros elementos que não os que orientavam o viver das camadas dominantes ou que organizavam o trabalho fabril” (WISSENBACH,1998,p.104).

Desta forma, os temas casa e rua foram tomados como verdadeiras categorias sociológicas, pois “mais do que espaços geográficos ou coisas físicas mensuráveis, são acima de tudo entidade morais, esferas de ação social, províncias éticas, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, música, e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas” (MATTA apud ANTUNES; LEITE,2006,p.57).

Ocupar espaços tão específicos tornou-se uma nova maneira de compreendê-los. Ao se deparar com as possibilidades presentes nesta espécie de “museu vivo”, o potencial de uso dos espaços (interiores e exteriores) ganhou novos contornos. O próprio processo/projeto de realização da peça foi redefinido pois agora, a partir da vivência de realidades antes abandonadas e desconhecidas.

Se o ato de habitar proporcionou exploração e pertencimento, tem-se que a partir dele é que se articula o sistema das relações espaciais. Porém, “o que

significa habitabilidade e o que é necessário para criá-la?” (BOLLNOW,2008,p.159).

Para BOLLNOW, “a sensação de bem-estar em casa, com sua satisfação e aconchego, constitui um aspecto do habitar” (*ibidem*,p.160). Um espaço, portanto, “se torna a expressão da pessoa que o habita, um pedaço dessa própria pessoa que se tornou espaço. (...) Desta forma, pode-se reconhecer no espaço habitado certas marcas de uma vida viva – num livro deixado, num trabalho começado” (*ibidem*,p.162). Assim, a habitação pode refletir um passado e uma “história”, não apenas numa casa, pois todo espaço do convívio humano significa um aspecto da habitabilidade.

Paralelamente, identifico que todos os espaços ocupados pelo Grupo XIX na Vila Maria Zélia são, interiores ou exteriores, espaços públicos. Esta condição permitiu uma ocupação *sui generis*, dada pelas condições do armazém, assim como o interesse pelas ruas e áreas abandonadas. Sem ater-se ao fato, o grupo repetia, porém de forma autêntica, as situações verificadas no objeto de estudo, ou seja, a transformação das cidades há aproximadamente cem anos.

Na década de 1890 “em muitas das cidades brasileiras, as camadas populares assenhorearam-se também dos sobrados das zonas centrais, casarões deixados por seus habitantes originais, que passaram a preferir locais mais retirados, livres da insalubridade, das epidemias e da desordem que tomava conta do centro. (...) Velhos casarões de muitos andares divididos e subdivididos por um sem-número de tapumes de madeira” (WISSENBACH,1998,p.104).

Tanto o armazém 9 como a escola de meninos, que abrigará a parte interna de *Hygiene*, possuem semelhanças com a descrição anterior das ocupações. Como se o processo artístico solicitasse que, para conhecer o tema, não bastaria a forma teórica, distanciada; seria necessário experienciá-lo com inteireza, no corpo, lidar com tal sentido e sensação.

Na proposta final, o grupo buscará na escola as mesmas condições identificadas nos cortiços da época, “formados por pequenas unidades que não chegavam a ultrapassar três por quatro metros, construídas em torno de um

pátio central no qual se localizavam a torneira, o banheiro e os tanques coletivos” (*idem*).

A convivência nas habitações coletivas, casas de cômodos, estalagens, cortiços, pensões ou casarões multifamiliares baseava-se no princípio da partilha e da coletividade. Ali, “as atividades eram feitas em conjunto. (...) O quintal coletivo, para onde davam as portas e janelas (...), era o local onde se compartilhava das aflições, do cuidado das crianças e dos ensinamentos passados de geração a geração” (*ibidem*,p.103).

Paralelamente, o grupo identificou um caráter coletivo em sua forma de residir na vila. Para o diretor, desde a primeira apresentação de *Hysteria* no local, “entendemos que o que quer que fizéssemos ali deveria ser de porta aberta, pois uma vida continuava lá fora e era justo e honesto que assim fosse” (MARQUES,2006,p.68). Ele defende a evolução deste relacionamento durante o período de residência, e completa: “foi aos poucos que percebemos que cada morador iria encontrar a sua maneira de se relacionar conosco, que pode ser pela indiferença, passando pela implicância, mas em sua maioria atuando no campo da convivência e do companheirismo” (*idem*).

Desta forma, pela presença estrangeira, o Grupo XIX de Teatro gerou curiosidade e estranhamento desde sua chegada no local. Naturalmente, “o próprio e o estrangeiro se opõem” (BOLLNOW,2008,p.98). Por todos os aspectos apresentados, a distância foi se diluindo, até que se tornassem caminhos. A transposição das fronteiras impostas pelos habitantes dos espaços transformada pela convivência, partilha e inclusão tornou-se um importante instrumento da poética característica do grupo. “*Hygiene* construiu um percurso em sua feitura de conquista de espaços interiores, exteriores e, sobretudo, dos espaços de travessia” (REBOUÇAS, 2006,p.72).

2.4.1. Memória como instrumento

Estes espaços de travessia pertencentes a categorias diferentes, foram também partilhados através do relacionamento com a memória. O tema pode,

num primeiro momento, parecer não vinculado à investigação espacial. Porém, foi justamente para o espaço que se direcionou a memória.

O grupo coletou com os moradores informações sobre seu passado na vila, como habitavam, o cotidiano, as relações com a fábrica e os edifícios. Tal imaginário foi somado à pesquisa na forma de lembranças e devolvido às ruas através de cenas, inicialmente privadas e depois expostas aos passantes, “públicas” e com público.

Assim, moradores – geralmente os mais antigos – ao assistir as cenas e embriões da estrutura da peça que ganhava corpo e seqüência, não só participavam, mas davam sugestões, ofereciam novas informações e, ainda, contribuía doando objetos. Foram, desta forma, incluídos novamente na rede que era tecida. Ao entrar em contato com suas memórias postas em cena, a comunidade foi despertada a um processo de afetividade.

Apesar da peça não contar a história da Vila Maria Zélia, ao se retratar os conflitos do período do qual ela faz parte, inscreve-se na dramaturgia. E a espacialização de tais conflitos nos edifícios e ruas torna-se veículo para a transposição do tempo histórico, confirmando o atrito entre passado e presente, reativando e atualizando a memória dos moradores exposta.

O espaço então passa a operar como um personagem, não apenas como moldura para o evento, mas sua ocupação como o próprio evento. Antes abandonado (e conseqüentemente, não utilizado, tido como um “problema” na área, por representar perigo, doenças e invasão), foi elevado à categoria de sujeito. Portanto, o uso do espaço também inscreve a história dos moradores e seus antepassados como agentes, cuja condição permite ação transformadora.

Assim como o grupo tomou consciência de sua participação como agente do processo histórico ao ocupar a vila, ofereceu aos moradores a mesma possibilidade ao exhibir o processo, criando reconhecimento, pertencimento e relacionamento destes com a(s) história(s). A ocupação da residência ganha consistência.

O descobrimento do espaço afetivo partilhado por ambas as partes cria a dissolução ou, antes, a diluição das fronteiras por um bem comum que, em

última instância, é a própria vila e seus moradores. Aprofundar os vínculos significa incluir memórias e objetos ao espetáculo, manipular material real.

“A memória das sociedades antigas se apoiava na estabilidade espacial e na confiança em que os seres de nossa convivência não se perderiam, não se afastariam. Constituíam-se valores ligados à práxis coletiva como a vizinhança, a família larga, extensa, apego a certas coisas, a certos objetos biográficos” (BOSI,1987,p.366).

A práxis da coletividade é atribuída às recentes ações em parceria da Associação Cultural e do Grupo XIX, como as festas comemorativas de datas especiais, o museu, entrevistas, oficinas, encontros e apresentações.

Cabe também investigar a memória como instrumento de transformação do presente, como ação. Porém, não se trata de aceitar a prática memorialista, modismo verificado atualmente em diversos campos da cultura. O interesse não se dá aqui pela fetichização da memória ou conservação desta como um aspecto consumido pelo processo artístico do grupo, mas sim pela participação desta na construção de um território comum.

Em contrapartida ao mercado que alimenta-se do discurso memorialista para vender produtos, entre tantos outros “negócios”, faz-se necessário encontrar sentido no fragmento do passado, a fim de tornar-se material poético, rastro de ligação entre uma emoção e outra. Repertório que passou a ser empregado, entre outras searas, no trabalho de direção de arte. Na maior parte das vezes, “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho” (*ibidem*,p.17).

O risco real de esquecimento parte do abandono das práticas sociais, do convívio e do encontro, que permitem as trocas entre os cidadãos. As estratégias de rememoração pública e privada, que se midiaticizaram, escondem preocupações de um mundo que se torna cada instante mais distanciado de experiências reais, caracterizado por uma crescente instabilidade do tempo e pelo fraturamento do espaço vivido. Ao retomar práticas nestes espaços cuja

memória em grande parte é partilhada entre seus habitantes, possibilitamos a lembrança e ativamos sua importância para tal grupo social.

Esta rememoração foi identificada em muitas atividades já listadas, como o fórum e a exposição. Porém, interessa analisar a relação que se estabelece com as escolhas da direção de arte de *Hygiene*. Ao aceitar a lembrança como uma espécie de sobrevivência do passado, a peça permite inscrever nos espaços imagens e situações que conectam-se à atualidade. A forma de percorrer as ruas da vila e de habitar os edifícios durante a peça não interessam apenas por remontar ao tempo histórico estudado, mas por realizar uma prática abandonada das cidades, sobretudo sob a dimensão metropolitana de São Paulo.

A memória pessoal é ligada à memória do grupo, e esta última à esfera maior da tradição, que é a memória coletiva de cada sociedade. E, para que possa existir, seu instrumento socializador é a linguagem. “Ela reduz, unifica e aproxima no mesmo espaço histórico e cultural a imagem do sonho, a imagem lembrada e as imagens da vigília atual. (...) As imagens não são, embora pareçam, criações puramente individuais. São representações, ou símbolos, sugeridos pelas situações vividas em grupo pelo sonhador” (*ibidem*,p.18).

Categorias sociais do passado, como ruas, casas, móveis, roupas antigas, histórias, maneiras de falar e de se comportar de outros tempos, aproximaram-se do grupo e passaram a fazer parte de seu cotidiano. O universo das lembranças tornadas imagens, partilhadas e somadas ao repertório de cada artista, espacializou-se nas dependências da vila.

Afirmo, desta forma, que os espaços também atuam em nossa memória. Eles transmitem significados fazendo “uso de citações, isto é, despertando lembranças e fazendo referências aos contextos nos quais vimos anteriormente seus equivalentes ou modelos. Eles comunicam por meio de associações. Parece que somos incapazes de olhar prédios ou móveis sem atá-los às circunstâncias históricas e pessoais das nossas observações” (BOTTON,2006,p.93).

Vivenciar locais que conservam um forte estilo de vida em continuidade nos (re)liga com uma tradição, assim como a espacialidade pode nos conduzir a regiões da memória infantil, como a primeira casa que habitamos ou a casa de nossos avós. Se os lugares veiculam estados d'alma e valores que podem ser lidos e identificados de acordo com o que experienciamos ou tomamos conhecimento, construímos um repertório de imagens e sensações que perduram na memória e ao qual nos valemos. As intenções contidas numa construção, ao serem lidas, nos conectam a “uma variedade de texturas emocionais que de outra forma só experimentaríamos acidental e ocasionalmente” (*ibidem*, p.121).

Durante a criação de personagens, estas texturas foram despertadas e encontradas na relação dos atores com os espaços do armazém e escolas. Posteriormente, encontram-se com o espaço exterior, que desperta as idéias de distância, percurso, velocidade e cidade. Cria-se destes encontros um trânsito de experiências que constitui a linguagem.

Na rua, foram observadas ações e conformações cotidianas que despertaram interesse na pesquisa: uso das áreas verdes e ajardinadas para encontros, uso de vegetação para a individualização das casas, a materialização de crenças no espaço, como santinhos religiosos fixados nos cantos das portas, uso de meios de transporte informais como bicicletas e carroças, o cuidado com o espaço no ato de varrer alpendres e calçadas, uso de vestimenta informal, como pijamas, para realizar atividades na casa e em áreas próximas, cultivo das relações de vizinhança, entre outras.

2.4.2. Objetos biográficos

Outra categoria da memória utilizada na investigação espacial e visual é a apropriação de objetos e materiais usados. Estes chegaram de diversas formas – coletados nas casas dos artistas e seus familiares, comprados em lojas de segunda-mão, catados nas ruas, caçambas e áreas de reformas, doados por moradores da vila.

Fig. 62 – Imagens do cotidiano; encontro no armazém promovido pela Velha Cia. (2007); 63 - tenda para Festa Junina anual ao lado do boticário; 64 - a moradora Dona Margarida que assistiu a maioria das apresentações da peça; 65 - mudança no caminhão concomitante à peça

Fig.66 – Tradições continuadas: meninos jornaleiros fotografados por Ferrez; 67 - bicicleta de morador estacionada no mesmo local da cena de Janaina Leite; 68,69 - crianças acompanham a personagem Maria João (de idade aproximada)

Fig.70 – Toalha bordada pela tecelã aposentada Dona Margarida; 71,72 - a atriz Sara Antunes em cena inspirada por sua história e artefatos

Tais peças não foram manufaturadas para serem adereços cênicos, mas em determinado momento de suas existências foram apropriadas pelo uso teatral. Carregam consigo sua história e condição, e apresentam marcas de manipulação e funcionamento. Exibem expressividade e autenticidade, e geralmente aludem ao passado.

“Quanto mais voltados ao uso cotidiano, mais expressivos tornam-se os objetos: os metais se arredondam, se ovalam, os cabos de madeira brilham pelo contato com as

mãos, tudo perde as arestas e se abranda. São estes os objetos que Violette Morin chama de *objetos biográficos*, pois envelhecem com seu possuidor e se incorporam à sua vida: o relógio da família, a medalha do esportista, a máscara do etnólogo, o mapa-mundi do viajante. Cada um desses objetos representa uma experiência vivida” (BOSI, 1987,p.361).

Os objetos biográficos se enraízam nos interiores dos espaços, envelhecem com o dono. “O que se poderá igualar à companhia das coisas que envelhecem conosco?” (*idem*). Assim, sua matéria responsabiliza-se por testemunhar a passagem do tempo. Coletados, angariados, recolhidos, encontrados, recebidos como herança, os objetos constituem elementos fundamentais para a comunicação da direção de arte, pois assim como o espaço, cumprem mais que uma função, exprimem sentimentos.

Eles possuem o registro da afetividade de seus portadores, seja pelo tempo que ficou guardado e muitas vezes preservado, assim como as funções que cumprem, muitas vezes decorativas. Há também os objetos de ofícios, ligados a atividades humanas e ao trabalho. Possuem nobreza e grande utilidade, muitas vezes caídos em desuso e reconhecidos apenas por gerações mais antigas.

A coleta destes materiais durante o processo seguiu a lógica do desuso. “Peças velhas, descartadas, que ao nosso ver não teriam mais utilidade senão seu próprio fim, foram apresentadas como matéria-prima, peças que acompanhavam a trajetória daquelas figuras que tomavam forma” (REBOUÇAS,2006,p.86). A partir do aprendizado com as características dos materiais encontrados nos espaços, muitos deles abandonados há anos, como tábuas caídas, livros mofados, carteiras quebradas, tijolos e pedaços de madeira entalhada, surgia uma poética.

O trabalho da direção de arte adquiriu caráter arqueológico ao coletar e preservar objetos, numa operação de composição de um acervo, um depósito, ou ainda um laboratório. Neste lugar entre as coisas construiu-se afinal um repertório, “espécie de registro arqueológico de cestarias, malas, painéis, e peças de barro, rendas diversas, panos de mulheres e de homens, de vestir e de dormir, trapos que muitas vezes encontrava pelas ruas e não hesitava em pegar, se assim me despertasse uma idéia – a generosidade da exclusão” (*idem*).

Além de criações anônimas pertencentes na maioria à esfera doméstica, fizeram-se presentes outros artefatos carregados de história, sagrados pelo uso intenso, instrumentos de serviços e práticas cotidianas vindos de moradores e amigos. Dos objetos biográficos da vila fizeram parte as rendas de dona Margarida, os guardanapos portugueses de dona Gilda, antigas madeiras de pinho de riga e peroba rosa da Éride, sapatinhos de amarrar e banquinho de dona Ernestina, malas de metal do seu Jean e inúmeros objetos coletados pelo seu Dedé (que tornou-se grande colaborador) e pelas crianças Valter, Gabriel e Daniel, cujo pai trabalhava como catador e que aprenderam desde cedo a reconhecer o valor do que é descartado e tido como lixo.

Todos estes objetos impregnados de vida deram vida ao nosso fazer. Memórias reais, objetos reais que, postos em cena, manipulados pelos atores, responsabilizaram-se igualmente pela transposição histórica e mesmo pela espacialização das imagens criadas. “Estavam lá, testemunhas de um processo que, ingenuamente acreditava, seriam trocados para a estréia por panos resistentes, por objetos envelhecidos e não velhos” (*ibidem*,p.87). Seu uso apoiou a constituição do espaço, funcionando como importantes instrumentos de comunicação da temporalidade e sugestão à época.

2.4.3. Colaboração com o espaço

O espaço “encontrado” para a ação teatral demonstra que “edifícios e espaços inusitados têm caráter e ambiência e um potencial dramático que é excitante, oferecendo um espaço criativo muito diferente” (ODDEY;WHITE,2008,p.148). A investigação progressiva destes forneceu intensidade ao projeto. Os atores eram desafiados a lidar com situações de abandono e sobrevivência. O espaço real, sua condição de precariedade perante um modo de habitar burguês, baseado no conforto, determinava contornos expressivos, fazia surgir ações e estados limites.

Inicialmente, a presença do grupo num local tão enraizado pela comunidade e tão distinto em sua forma de habitar, causou grande estranhamento

à população que, por sua própria história, passou a entender sua condição como privada. Desta forma a vila, apesar da visita constante de grupos turísticos, professores, pesquisadores e outros, vivia até então um tempo rarefeito, antigo, parecendo mesmo anterior à realidade da cidade moderna. Seu traçado característico e a memória intensa que guarda e é repetida diariamente por seus moradores, entre outros fatores, preservam uma espécie de congelamento, apesar dos sonhos habitacionais construídos por seus habitantes, visto em casas reformadas e verticais, tão dissonantes. Num lugar onde o reconhecimento do espaço havia se comprometido pela própria comunidade, cenário de edifícios fantasmas abandonados e fechados, a possibilidade de abri-los e ocupá-los passou a operar uma espécie de experiência de choque. A cidade operária que foi por décadas imagem, começou a ser entendida como espaço real. E esta transformação/atualização comprometeu, assim, a condição dos habitantes e visitantes.

Foi possível, no processo de pesquisa e construção de *Hygiene*, entender as relações existentes na vila entre seus grupos organizados e informais, entre o conjunto Vila e seu entorno/região, e entre seus moradores, sua associação e a cidade. E, a partir da vivência diária que se configurou realmente como habitação, o grupo passou, pouco a pouco, a participar destas relações e a ser entendido como vizinhança. A idéia de habitar, ampla e fundamental, foi tomada como instrumento de integração e apropriação.

Habitar os edifícios vazios, resultado de um processo complexo de uso e propriedade, caracterizou o início de uma proposta de inserção e sociabilização do patrimônio para o grupo, para os moradores, para a comunidade regional e, enfim, para toda a cidade. Desde a abertura das portas, da limpeza à ocupação destes espaços, parte da comunidade interessou-se numa parceria com o grupo, entendendo que a vila poderia potencializar seus valores arquitetônico, histórico e simbólico, resgatando não só a especificidade dos edifícios mas da vila como conjunto.

Assim, a participação ativa do Grupo XIX de Teatro em alguns campos da vida social, principalmente no da cultura, pôde inspirar experiências de apreensão do espaço urbano, formas de viver e de experimentar a cidade.

Buscar na cidade, em seu espaço público/urbano o uso, é buscar um território onde se possa dialogar junto, em relação, reestabelecendo seus potenciais, recompondo seus espaços dilacerados e redefinindo sua dimensão através da geografia do corpo, do indivíduo social, afetiva e efetivamente. *Hygiene* é resultado direto deste processo.

Habitar a Vila Maria Zélia fez entender que ela própria é material de pesquisa e acervo. Encenar por suas ruas e edifícios, junto à sua comunidade, significa utilizar o ambiente urbano para induzir à participação, à construção de situações, a buscar identidade e diversidade, sobretudo pelas pessoas reais das cidades.

2.5. O espetáculo em sua forma acabada

Como dito, a peça optou por não contar a história da própria vila, porém, utilizá-la como sítio cênico para abrigar os percursos externos e interiores de *Hygiene*, que estreou em março de 2005. Propõe uma ocupação espacial em escala urbana, ou seja, transborda o limite do edifício para tomar o espaço público, a rua.

Segundo COSTA,

“o exercício desta liberdade começou com a decisão de produzir um espetáculo que se integrasse ao espaço onde foi criado e apresentado, uma vila operária do início do século XX, interessante amálgama de resistência e ruínas. O passo seguinte foi buscar a sua história e a da classe que lhe dá sentido. Foi o suficiente para o grupo se deparar com um material explosivo ao qual resolveu dar a forma por este solicitada.” (2006,p.62).

A forma em questão é a itinerância. Como “conseqüência da percepção acertada, *Hygiene* naturalmente se configurou como um dos mais recentes exemplares do teatro processional, ou itinerante, redescoberto há alguns anos

pela nova geração de produtores-pesquisadores de teatro em São Paulo” (*idem*).

Na primeira parte, externa, a platéia acompanha o elenco por um percurso que se inicia defronte a capela e segue assistindo e participando de cenas que acontecem perante as fachadas e internamente nos edifícios históricos – armazém, oficina, escola, e casa – ora como figura e ora como fundo. Porém, apenas os atores adentram estes edifícios.

A platéia, sempre seguindo a cena pela rua, experimenta situações públicas e manifestações populares na maior parte do trajeto que percorre: uma festa de casamento (ou a saída da noiva da Igreja), uma procissão, uma dança-ritual em louvor a São Gonçalo que se dá entre esquinas, uma manifestação fabril, um cortejo de carnaval.

“Dar sentido estético-lúdico-político às narrativas foi criar situações em que o público pudesse participar dos acontecimentos de modo a reiterar o ‘pacto ficcional’ proposto: todos foram convidados para uma festa de casamento e de resistência contra a ação policial que vai evacuar aquele último cortiço, foco central das experiências” (*idem*).

Ao fim do percurso, apartados pela presença da ‘ordem normatizadora’ representada por um agente sanitário, os espectadores são conduzidos até a entrada de um dos edifícios, a escola de meninos.

A outra parte do espetáculo, interna, se dá num pátio no interior da escola, que remete a um pátio de convivência de um cortiço do final do século XIX. Aqui, a platéia é colocada em conformação à italiana, assistindo as cenas posicionada frontalmente e acomodada em arquibancadas. “O público, agora convertido em espectador, assiste passivamente ao relato dos últimos sonhos e à consumação das derradeiras violências – as mortes e a arrumação dos trastes dos ‘sobreviventes’ que, expulsos dali, não têm idéia de para onde seguir” (*idem*).

Fig.73 – Início do espetáculo: saída da Noiva da igreja (Curitiba); 74 - público assistindo a cena na vila; 75- cortejo com procissão a São Benedito

Fig.76 – Cenas públicas: Giuseppe faz negócios com Maria João na sacada;77 - Dalva e a louvação a São Gonçalo; 78,79 - os operários Pedro e Helena, imigrantes, protestam contra as condições de trabalho e moradia

A parte interna da escola traduzia de maneira eficiente o imaginário de um pátio de uma habitação coletiva. No período analisado, “a concentração, o viver conjunto em espaços exíguos, era o elemento mais característico da vida citadina” (SEVCENKO,1998,p.101). E assim, muitas pessoas, ao assistir *Hygiene*, acreditavam que a área escolhida constituía um cortiço real que fora ocupado. No registro dos ambientes interiores, contatou-se que “as paredes com quadros de mau gosto têm o reboco ferido por uma infinidade de pregos e tornos de que pendem vários objetos de uso doméstico e a roupa de serviço” (*ibidem*,p.104). Curiosamente, encontramos muitos pregos já instalados nas paredes dos espaços ocupados pela peça, reproduzindo o mesmo sistema assinalado e aproximando-se de um modo característico.

A experiência transformadora de ocupação-habitação deste território definiu que a forma acabada da peça seria justamente o não-acabamento: encenávamos o processo. As questões referentes à ocupação, habitação,

memória e comunidade estão absolutamente presentes na realização do espetáculo, não constituíram apenas uma etapa finalizada do trabalho.

Fig.80 – Entrudo de carnaval; 81,82 - chegada e intervenção do agente sanitário defronte a entrada da escola de meninos

Fig.83, 84, 85 – Ensaios na parte interna: exploração das possibilidades do lugar

Fig.86 – Platéia assiste a parte interna sentada; 87 - final da apresentação (remontagem na vila com nova ocupação do pátio)

A proposta espacial, enfim, ficcionalizada, convida aos participantes (espectadores) a percorrer juntamente com os personagens, uma grande ‘festa-manifesto’ pelas ruas da cidade, possivelmente no centro, região onde se

concentrava a maioria das habitações coletivas e casas de cômodos. Os personagens, habitantes, percorrem espaços ruas e edifícios, utilizando portas, janelas e sacadas para criar a sensação de habitação real e intimidade para com os espaços e seu funcionamento. Utilizam alguns veículos, pois há a necessidade de vencer grandes distâncias, e interagem diretamente com a espacialidade, com menções às conformações e suas características físicas.

A dramaturgia segue com a proliferação de muitos personagens que, ao final do trajeto, após a intimidade estabelecida com os espectadores, separam-se e exibem o resultado final de um dia de resistência contra a nova lógica instaurada pelo poder público.

Fig.88, 89, 90, 91 – Uso de elementos simples para criar alturas, como cesto, pallets, escada e carroça

Fig.92– Plano cênico de um mistério (1547): estruturas de apoio à cena

As formas empregadas aproximam-se do teatro popular medieval, pois seguem um percurso composto por estações, onde acontecem cenas específicas aos espaços onde estão posicionadas. Para este teatro, “a representação teatral poderia ser realizada em qualquer localidade que se mostrasse mais adequada” (CARDOSO, 2008, p.81).

Porém, se estas “manifestações artísticas se integraram à realidade daquela comunidade, em espaços que literalmente se confundiam: o comércio, as residências, o céu e o chão, enfim, todo aquele ambiente participava do espetáculo, transformando a cidade, um espaço cotidiano, em espaço teatral” (*idem*), em *Hygiene* os espaços foram escolhidos especialmente para realizar cada cena, pois tomados como personagens. “O próprio espaço urbano se apresentava como o verdadeiro lócus da representação” (*idem*), sendo retirado dele o sentido da cena.

A cena simultânea, presente na tipologia do teatro medieval francês, também é utilizada com a participação do público. As tipologias relacionais trazem à cena a participação, o movimento e reconfiguração da platéia. Ainda, a carroça utilizada, além de carregar atores e objetos, funciona como um nível superior para a realização das cenas, resolvendo também a visibilidade. Esta referência está presente no *pageant*, espécie de carro puxado por cavalos onde eram montados cenários, espaço comum do teatro medieval.

As soluções de visibilidade para as cenas dão-se de maneira simples e variada, buscando elevar os atores com o apoio dos elementos da cena. Utilizou-se tanto a carroça, onde fica todo o percurso a Noiva Amarela, assim como a própria arquitetura, como escadas de acesso, janelas e grades. Ainda, nos valem do uso de *pallets* de madeira, comparados aos tablados e estrados utilizados pelos *forains*³¹. A peça utiliza a precariedade e a impossibilidade de permanência dos “cenários” como linguagem, outra semelhança ao modelo dos ambulantes que, impossibilitados de entrar nas cidades, montavam seus tablados em áreas próximas que, quando necessário, eram desmontados e

³¹ Os *forains* referem-se aos feirantes e ambulantes que trabalhavam nas ruas e realizavam nela suas apresentações. Geralmente usavam carroças para transportar seus cenários e a partir delas criar tablados de madeira como palco ao ar livre.

carregados em carroças. Esta proximidade ainda pode ser identificada pela encenação à luz do dia, mais especificamente ao entardecer, quando os espetáculos aproveitavam a saída dos agricultores das lavouras a fim de ganhar público.

Se por um lado este procedimento assemelha-se aos autos medievais com seus palcos móveis e estações, onde a platéia, em itinerância, seguia pelos espaços das aglomerações urbanas a fim de acompanhar a história, numa escala que é a da própria realidade (cidade), com os edifícios tomados como cenários/suportes para as cenas; por outro também aproxima-se de certos princípios questionados e praticados nas artes visuais, especialmente o minimalismo, a partir dos anos 60. Também identifica-se a aproximação com práticas interdisciplinares como a performance e o *happening*.

Apesar das semelhanças, não houve interesse *a priori* em basear-se na tipologia medieval. Identifico, antes, uma relação com o 'teatro rústico' de Peter Brook. Segundo ele,

"o teatro rústico é muito próximo ao povo (...). É, geralmente, distinguido pela ausência daquilo que chamamos de estilo (...), nenhuma convenção, nenhuma limitação – mas na prática, ele tem todos os três. Assim como na vida, o uso de roupas antigas usadas como um desafio pode tornar-se moda, também a rusticidade pode tornar-se um fim" (BROOK, 1970, p.67).

A rusticidade pôde também ser verificada no uso de elementos descartados específicos, como as flores decorativas da capela que eram trocadas aos sábados após a missa, garantindo o aspecto 'desbotado' aos mastros decorados da carroça que emolduravam a Noiva Amarela durante todo o percurso.

Para a circulação, a gênese dos personagens aliada à dimensão urbana solicitou a inclusão de meios de transporte para os atores. Além de uma carroça, tão característica do teatro medieval, que carregava o cenário e servia como palco à encenação, surgiram um carrinho com rodas para Eustáquio, amolador de facas pernetas, e uma bicicleta para Maria João, menina-jornaleiro e entregador que tirava do veículo sua forma de sobrevivência.

Seguem mapas da vila identificando edifícios históricos ocupados, as estações e situações que ali acontecem durante todo o percurso. Todo o

processo de criação deu-se de forma prática, sendo as cenas criadas diretamente no local com a presença dos atores. Os mapas, instrumentos de abstração do território, foram elaborados posteriormente a fim de elucidar o funcionamento das cenas.

2.5.1. Percurso como experiência

A ocupação artística permite a ativação da memória através da sugestão de espaços vivenciados que pertencem ao imaginário pessoal e coletivo, ainda que fraturado. Estes são entendidos e experienciados em si, mas também como percurso, como distância e relação, exigindo estado ampliado de percepção: para onde ir? Por quê ir? Não há trocas de cenas, a conexão entre eles dá-se por um caminho.

“O caminho ganha uma função especial na exploração do espaço exterior” (BOLLNOW,2008,p.106), ele tem como efeito ‘inaugurar’ o espaço. A afetividade gerada pelo entusiasmo em descobrir suas possibilidades, espécie de cartografia subjetiva, provoca o interesse pelas cenas. Os atores compartilham com a platéia o festejo e as situações públicas, mas também demonstram apreensão sobre a chegada dos inimigos, garantindo o inesperado e a surpresa no percurso. Durante toda a parte externa vê-se na movimentação idas e vindas para acessos diversos, demonstrando aceleração, mantendo a platéia atenta.

O caminho ainda pode ser identificado como a marca de uma distância infinita. “Ele coloca a paisagem estática em movimento para o horizonte. (...) O caminho é a expressão da transcendência do próprio homem, pois revela a atração pela perspectiva do longínquo” (*ibidem*,p.112), instiga o olhar a ir além, procurar, seguir, explorar.

Tomar o percurso como uma forma crítica afirma o quanto nos distanciamos desta prática na cidade contemporânea. O percurso gera liberdade, cria identidade e relações variadas.

Fig.93 – Esquemas geral do percurso de *Hygiene* na Vila Maria Zélia. Edifícios ocupados pelos atores em verde e circulação do público em rosa

Fig.94 – Esquemas sequenciais da relação entre cena e público. Saída da igreja; procissão; estação dos imigrantes; estação dos operários; cortejo de carnaval e intervenção higienista defronte a escola de meninos.

“São essas experiências do espaço pelos habitantes, passantes ou errantes que reinventam estes espaços no seu cotidiano. Para os errantes – praticantes voluntários de errâncias – são sobretudo as vivências e ações que contam, as apropriações feitas *a posteriori*, com seus desvios e atalhos, e estas não precisam ser

necessariamente vistas, mas sim experimentadas, com os outros sentidos corporais. Os praticantes das cidades, como os errantes, realmente experimentam os espaços quando os percorrem e, assim, lhe dão “corpo” pela simples ação de percorrê-los. (...) Para eles a cidade deixa de ser um simples cenário no momento em que ela é vivida. E mais do que isso, no momento em que a cidade – corpo urbano – é experimentada, esta também se inscreve como ação perceptiva e, dessa forma, sobrevive e resiste no corpo de quem a pratica” (JACQUES;BRITO,2008,p.188).

O percurso permite à platéia conhecer a vila por inteiro, não apenas os edifícios públicos. As casas, apesar de raros exemplares ainda originais, também espacializam um tempo anterior e colaboram no registro do espetáculo. O cotidiano dos moradores é naturalmente incluído na parte externa, e mesmo que não estejam caracterizados como figuras da época, sua forma de habitar já traduz aquele espírito.

O caminho ainda proporciona à platéia incluir-se na dinâmica do espetáculo, partilhando as mesmas experiências que os personagens. Passam assim a integrar o espetáculo de forma autoral e receber do espaço todas as suas configurações. Ao percorrer distâncias reais e acompanhar os conflitos narrados em tempo real, têm de lidar com desafios verdadeiros.

Nestas condições, “a acústica, a luminosidade, a própria condição do sítio escolhido e suas relações com a comunidade existente e na urbe na qual se insere, engendram as relações espaço-dramáticas” (REBOUÇAS,2006,73). O ambiente percorrido opera como um sistema no qual a totalidade da experiência corresponde à encenação num determinado dia. As variações climáticas, presença ou ausência de moradores e a disponibilidade da platéia em envolver-se com as cenas determinam resultados variados.

A experiência resultante em *Hygiene* consiste, em suma, em transportar o espectador até esta área da cidade, esquecida, abandonada, para que possa, através do deslocamento, confrontar a cidade dita formal com a cidade sobreposta, ou antes, subterrânea e resistente, motor da situação que vivemos hoje e suplantada por este mesmo sistema. Entrar em contato com locais que marcaram a história do país, onde ainda se guardam estes vestígios, opera situações de transformação, pois os espaços possuem potenciais afetivos, assim como uma comunidade que preserva esta memória. São, neste aspecto, revolucionários. O salto para trás transforma-se em salto para frente. A história

passa a constituir instrumento para projetar o futuro. Vivenciar o passado requer envolvimento.

2.5.2. Participação

Em *Hygiene*, o espectador realiza uma interação com a obra, sendo simultaneamente espectador (para si mesmo), ator (para a obra) e elemento constitutivo da encenação (para os outros espectadores). “No espaço tomado como elemento, é preciso percorrê-lo ao invés de apenas contemplá-lo” (MOASSAB,2003,p.67). Assim, obra artística e entorno confundem-se, diluem-se, perdem os contornos para atuar como situação sobre o conjunto.

“A construção de situações começa após o desmoronamento moderno da noção de espetáculo. É fácil ver a que ponto está ligado à alienação do velho mundo o princípio característico do espetáculo: a não-participação. Ao contrário, percebe-se como as melhores pesquisas revolucionárias na cultura tentaram romper a identificação psicológica do espectador com o herói, a fim de estimular esse espectador a agir, instigando suas capacidades para mudar a própria vida. A situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores. O papel do “público”, se não passivo pelo menos de mero figurante deve ir diminuindo, enquanto aumenta o número dos que já não serão chamados atores mas, num sentido novo do termo, vivenciadores” (DEBORD apud JACQUES,2003,p.21).

Assim o espetáculo, seguindo o raciocínio situacionista³², ao construir um relacionamento direto da cena com a platéia, permite que ele aja, participe. O indivíduo que constrói situações num espaço relaciona-se com um momento concreto e com acontecimentos. O comportamento afetivo dos indivíduos durante as apresentações nos espaços simbólicos da vila deflagra a realidade destes. “As pessoas sabem que existem bairros tristes e bairros agradáveis. Mas estão em geral convencidas de que as ruas elegantes dão um sentimento de satisfação e que as ruas pobres são deprimentes, sem levar em conta nenhum outro fator” (*ibidem*,p.23). O contato direto com a condição de abandono, somada à participação, possibilita a fruição de uma cena livre e aberta. Aproxima-se da naturalidade, da realidade.

³² O Situacionismo é um movimento europeu de crítica social, cultural e política surgido em 1957, apoiado em teorias críticas à sociedade de consumo e à cultura mercantilizada. A idéia de "situacionismo", segundo eles, se relaciona à crença de que os indivíduos devem construir as situações de sua vida no cotidiano, cada um explorando seu potencial de modo a romper com a alienação reinante e obter prazer próprio.

Atendendo a aspiração de Artaud que, já em 1924 “sonhava em abolir o caráter fixo da relação entre espectador e espetáculo” (ROUBINE,1998,p.85), a relação entre as partes tendem a disseminar a divisão entre as mesmas, integrando-as. A platéia, ao seguir manifestações públicas, experiencia a liberdade de buscar melhor visibilidade, de reposicionar-se, aproximar-se ou afastar-se de acordo com sua vontade.

Ainda, mantendo uma associação direta ao trabalho de Peter Brook, o entorno passou a constituir a base da relação entre o ator e o público, e a história se derivava do que acontecia neste momento. Tudo apresentava esse outro aspecto, a integração direta e a inclusão da imaginação dos atores e do público para poder adentrar juntos outro mundo, que evoca a “magia” do mundo compartilhado e comum do acontecimento.

Interessante perceber que os formatos propostos, também inscritos no imaginário e nas práticas coletivas, são previamente reconhecíveis pelos espectadores, ou seja, algumas propostas de configuração destes já são dadas anteriormente pelos próprios, enunciando algo reconhecível. Isto demonstra uma simplicidade na escolha dos formatos, ou antes, estes são definidos pela necessidade: é a necessidade de ver a cena que configura o espaço e o conjunto. Aqui não há metáforas, o espaço deve ser ocupado.

Fig. 95 – Relação entre público e cena: dança de Dalva (Ouro Branco); 96 - conversa de Carmela (Salvador); 97 - entrudo na praça (Extrema)

A forma circular da platéia em torno dos atores atende a um princípio natural, forma de organização mais simples. Estar em roda remonta a um formato ancestral. Para BROOK, “é a cerimônia, com todos os seus significados,

que deveria ter ditado a forma do local” (1970,p.43). Assim, as situações públicas e populares vivenciadas retomam cerimônias e rituais antigos, aliados à conformação circular, cumprem seu significado.

Contudo, nas transições entre as estações, a conformação da platéia é induzida. Um cordão feito com tecidos amarrados é utilizado em dois momentos a fim de ‘conter’ o público. Incluído como argumento dramatúrgico, insere-se naturalmente na peça. A intenção para seu uso dá-se na organização do conjunto facilitando as travessias das ruas, de forma a não haver grandes dispersões. Em outros momentos, ao contrário, a platéia segue pela rua livremente, podendo ater-se a alguma característica do local, escolhendo assistir à cena mais distanciada, com visão ampliada, ou inserida no conjunto.

A parte externa, em suma, aproxima-se do espírito do *happening*.

“Um happening pode ser em qualquer lugar, a qualquer hora, de qualquer duração. Um *happening* pode ser espontâneo, pode ser formal (...). A trás do *happening* está o grito ‘Acorde’. (...) O choque existe para romper todas as barreiras construídas por nossa razão, o distanciamento” (*ibidem*,p.54).

A semelhança alude ao estado desperto que a experiência externa de *Hygiene* solicita ao espectador.

A segunda parte, interna, ao entrar na antiga escola - o pátio do cortiço onde habitam os personagens - a platéia é convidada silenciosamente a acomodar-se numa arquibancada, assistindo as cenas finais partilhando o mesmo espaço, porém sem participar das cenas. A interação encerra-se neste momento. A mudança de conformação indica a mudança em relação à apropriação e vivência das formas públicas e privadas em vigência na época. A partilha da experiência e a possibilidade da troca, presentes nas ruas e áreas públicas da cidade, assim como nos cortiços, são massacradas por um formato controlado de caráter científico e higienizador, opressor, radical e redutor.

A ruptura alude também a mais de um significado. Pode-se ler que ela realiza a defesa de que a forma à italiana, com sua sala controlada, configura também um tipo de violência espaço-social. A platéia, na maioria dos casos, estranha a mudança e avalia criticamente a escolha. Mas que, neste caso, é

muito pertinente, pois adequada à encenação. A participação, restrita à visão, confronta os momentos mais dramáticos do espetáculo à passividade dos que assistem, explicitando o processo histórico e fazendo com que o espectador, através de sua situação no espaço, possa sentir a impossibilidade da ação.

Após a permissão, incentivo e construção da participação do espectador na área externa, para que pudesse vivenciar esta dimensão sobretudo no espaço, a parte interna rompe com esta seqüência a fim de criar a sensação de ausência. Desta forma, simbolicamente questiona-se sobre o caráter comunitário da construção das cidades, assim como os conceitos de colaboração, pertencimento e empatia. A passividade imposta também caracteriza a postura que tomamos diante da dimensão urbana. Assim, JACQUES aponta que como alternativa que “a participação, a experiência efetiva ou prática dos espaços urbanos são pistas interessantes” (2008,p.185) à omissão do cidadão.

2.5.3. Abandono: imagens da destruição

Ponderando sob a relação de diversos condicionantes presentes neste processo de criação, habitar a vila significou residir em ruínas. Vivenciar este estado foi determinante para o entendimento de como se direcionaria o partido da direção de arte de *Hygiene*: ocupar o território na sua condição atual, interferindo apenas em situações específicas, que desfavoreciam a dramaturgia³³, mantendo o jogo profundo entre o passado e o presente.

Tratar daquele tempo habitando sua forma correspondente reforça o choque quando deparamo-nos com seu estado atual. O lugar esquecido, tomado como ruína, possuía a mesma força que os personagens criados, numa simbiose desenvolvida durante a residência.

Estão inscritos nas ruínas procedimentos que vão contra à lógica da produção de bens de consumo, ao permitir ser ocupada ao invés induzir à construção de algo novo. Assim, o verbo que regeu nosso olhar foi retomar, ao invés de abandonar e esquecer.

³³ As interferências referem-se à pichações e inscrições nas paredes, assim como partes revestidas com azulejos.

Percorrer estes lugares condenados da cidade, ocupá-los e torná-los presença, significa reverter o processo oficial de destruição ao qual estão imersos. A cidade desaparecida das fotografias de Malta encontra seus correspondentes nesta realidade, na ação de experienciá-la e na possibilidade de indagá-la sobre seu sentido e vocação hoje.

Estes espaços, signos da decrepitude, contavam de seu modo a história encenada. Passaram a constituir as ruínas de nosso próprio tempo. Através do abandono, percebemos neles a permanência de processos físicos de longa duração, como a metamorfose, a oxidação, a decomposição. Ações naturais silenciosas que atuam no tempo esquecido, que habitam a história dos materiais e a memória inscrita nos objetos.

A arquitetura evidenciada nos edifícios abandonados da vila é um retorno à paisagem, a um “estado natural”, enraiza-se. Seu aspecto silencioso e ao mesmo tempo em suspensão, ocupado delicadamente pela natureza que retorna de onde foi expulsa, provoca a imaginação e sugere situações. Além disso, sua memória já constitui um ensinamento identificado em “marcas e resíduos, que resistem ao apagamento dos registros e à dissolução” (BRISSAC,1999,290). O espaço, personagem, conta sua história a medida em que é percebido, mostrando memórias, e oferecendo o vazio, o vir-a-ser.

Ao invés de perceber o espaço nesta condição como morto ou ainda perigoso, a chave para sua compreensão e fruição está justamente na possibilidade de contemplá-lo e ocupá-lo. A própria narrativa que ele proporciona é, pois, a garantia de sua memória. Ao ser evidenciado, expõe as “tensões entre o passado que se perdeu e o futuro não realizado, explorável” (*idem*). As transformações naturais que nele perduram constituem desta forma material para a encenação. O passado abandonado da vila opera como um terreno arqueológico que, ao ser ocupado, explicita o transcorrer de sua memória fabril evidenciada nos lugares, nas formas e nas coisas.

O grupo, ao interessar-se em abordar a arquitetura em estado de abandono, desenvolveu uma poética a partir de sua configuração. Aprendeu, através do uso, contaminar-se de seu estado para assim transportá-los aos personagens.

Fig.98 – Laboratórios no espaço: armazém (sapataria) antes da limpeza; 99 - Noiva Amarela na escola de meninos; 100 - Carmela sentada sobre tanque existente; 101 - detalhe de Eugênio na janela com musgo

Toda ação neste local dedicou-se a assimilar este sentido. As imagens criadas pelos artistas, carregadas de tal qualidade, atingem os participantes. E a encenação passa a ser a partilha deste estado, relacionando a destruição física a qual estão experienciando com a da história que é contada, indistintas.

Intervir em áreas de abandono possibilita lidar com a impermanência ou o transitório. O lugar entre o descartável e o transformável fornece liberdade de ação. Experienciar a complexidade da cidade e contar histórias nos locais onde anteriormente aconteceram, relatando seu estado, passado o tempo das vontades políticas, após outros direcionamentos. O cotidiano e o fragmentar se reconfiguram, combinam-se entre reconhecimentos e estranhamentos, pedaços de memórias pessoais dos espectadores e da coletividade.

2.5.4. Elementos naturais

Os elementos naturais terra e água, que misturados formam o barro, a lama, dependendo da proporção das partes, tomam consistências ora líquidas, ora sólidas, edificantes. A materialidade flexível destes elementos também foi adotada como guia das emoções e da própria encenação: ora mais densa, ora mais leitosa, os personagens, a história e o espaço se reconfiguram ininterruptamente. O abandono e as ruínas dos edifícios também configuram estes estados. A resistência das massas espessas das fachadas, com o passar dos anos e a falta de manutenção, desmoronam e esfarelam ao tato, como

placas de barro de um barranco. Ou ainda, é a água que derrete e desmorona o barro, vide os casos de desmoronamentos em barrancos e vales.

O espetáculo também comunica-se com o espectador através da presença destes materiais. Os elementos e as formas da natureza presentificados buscam organicidade.

Hygiene adota a metáfora e constrói personagens de terra e barro, porosos, contamináveis, moldáveis, orgânicos, empoeirados, desgastados. A presença da água vai pouco a pouco criando rachaduras na aparência austera, massuda, abre frestas de libertação e escorrimento que, em algum momento, desmoronar-se-á. Para que, posteriormente, os cacos sejam coletados ou a massa recolhida, exposta novamente ao sol, e reconfigurada, reordenada, reinventada.

2.6. Adaptações

Após a primeira temporada de *Hygiene* na vila, muitos ajustes em relação à dramaturgia e a dinâmica dos atores em cena e durante a ‘contraregragem’ foram realizados. Tal nível de elaboração exigiu ainda muitos ensaios e preparação física a fim de atender a disposição para percorrer uma área tão grande durante um único espetáculo.

Após a conquista de uma ‘segurança’ para a realização da peça e suas solicitações, inicia-se o processo de circulação do espetáculo. Diferentemente de *Hysteria*, cuja gênese deu-se na ocupação de um espaço interior por um princípio circular e na apropriação dos elementos construtivos disponíveis, como portas e janelas, *Hygiene* solicitou uma reconstrução espacial. Por tomar a arquitetura como personagem e interagir diretamente com suas características formais, um novo local solicitaria, naturalmente, uma reorganização e adaptação ou, como dito, remontagem. “Ainda hoje, depois de 2 anos de temporada, fazemos mudanças quando entendemos algo mais profundo em *Hygiene*, principalmente depois das viagens que fizemos” (CELESTINO, 2006, p.88).

De acordo com o ator Paulo Celestino, “à convite de alguns festivais de teatro, saímos de nosso local de criação. Sempre tivemos um pouco de medo quando estávamos criando, de fazer uma peça dependente daquele espaço. Não era só uma questão dramática, cenográfica, ou mesmo do “clima”(...). Era uma questão pragmática, ou seja, teríamos as mesmas condições tão específicas, e sem exagero dizer, únicas da vila?” (*idem*).

A estrutura da peça, que se apóia na circulação por ‘estações’ específicas, retirando destes encontros argumentos da própria dramaturgia, teria então que iniciar um novo contato com outra espacialidade. A busca por um território para a apresentação de *Hygiene* deveria não só encontrar uma tipologia próxima à época como sua disposição em conjunto de modo a permitir o percurso característico da encenação.

A discussão e preparação para a adaptação envolveu anseios dos participantes. Explica CELESTINO:

“Onde conseguiríamos um lugar que tivesse ao mesmo tempo uma igreja, e que pudesse ser utilizada por dentro e por fora e inclusive tocar o seu sino? Uma rua em que não passassem carros, e nessa rua prédios históricos e abandonados com sacada, janela, grades e também poder utilizá-los por dentro e por fora? E neste mesmo percurso, que não poderia ser nem muito longo nem muito curto, numa ponta ter essa igreja, e não outra ter de desembocar num último prédio histórico e abandonado com um pátio interno com escada, portas e espaço para a arquibancada da plateia?” (*idem*).

2.6.1. Curitiba

A primeira remontagem do espetáculo deu-se em Curitiba, no Festival de Teatro, em março de 2006. Após uma visita técnica realizada pelo diretor e diretor de arte, foi escolhido o percurso que seguia o calçadão, no centro histórico da cidade. Com distância aproximada de dois quarteirões, a sequência começava no Largo da Ordem e descia até a Casa Vermelha, mesmo local onde o grupo se apresentou com *Hysteria* em 2002.

Aos poucos, foi sendo entendida pela equipe como poderia dar-se uma adaptação de um espetáculo cuja espacialidade era absolutamente específica. Assim, ao perder as referências tão enraizadas da Vila Maria Zélia, foram identificadas necessidades para a estruturação física da peça. E desta forma,

através da organização da seqüência de cenas, das necessidades de circulação dos atores para as trocas e contra-regragem e o entendimento das lógicas territoriais ali construídas, foram organizados esquemas com as operações possíveis para cada ator na duração do espetáculo.

Percebeu-se nesta prática que as áreas históricas, baseadas no modelo de organização urbana vigente no período e adotado até hoje nas cidades brasileiras, permitiam uma forma de atuar e pensar a circulação do espetáculo. Nas cidades que haviam se formado no final do século XIX ou no início do XX, encontrava-se uma área histórica central, onde estão localizados os edifícios representativos do poder do Estado e da Igreja, permeados por grandes praças. E, atualmente, também encontra-se nesta área casario característico, em geral preservado, destinado ao uso público.

Desta forma, o território ocupado em Curitiba não foi exatamente fiel à organização do espaço existente na vila. Surgiam assim adaptações necessárias, operadas pela lógica das ações dos personagens no espaço.

“Neste percurso, não tínhamos exatamente sacada, mas conseguimos um telhado de uma casa para o Giuseppe, uma outra casa com janela para o Pedro, as grades para a Helena e a parte interna numa casa histórica, com um enorme móvel antigo que preenchia toda uma parede com gavetas pequenas, ideais para a venda-cortiço do Manuel. (Além disso), (...) os prédios eram todos históricos, e estavam restaurados, o que causava uma outra leitura, mas que ainda continha a essência da peça que criamos” (*idem*).

Porém, outras características do lugar reforçaram situações favoráveis. A igreja do início, por exemplo, apesar da localização no quarteirão acima do calçadão exigir o fechamento da rua para a passagem do cordão com a procissão, pertencia a Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, padroeira cujo canto em louvor é entoado no início do espetáculo.

Seguindo por este percurso, a rua que dava acesso ao Largo da Ordem tornou-se o sítio cênico de *Hygiene*. Mesmo repleta de transeuntes (pois localizada na área central da cidade, intensificada pela organização do festival que ali tinha sua sede), conseguia conservar preservar a identidade da peça. “Apesar de ser um local conhecido pelas pessoas da cidade, o fato de um

personagem aparecer numa janela automaticamente ressignificava a janela e aquele lugar de todo o dia passava a ser um lugar especial” (*idem*).

Fig.102,103 – Giuseppe realiza cena no telhado de um casarão; 104 - Carmela na rua de paralelepípedo

O desafio era garantir a transposição do tempo sob o ponto de vista da direção de arte, pois a rua alternava entre edifícios históricos, todos restaurados, pintados com cores variadas, e outros modernos, de materiais como metal e vidro. Foi necessário estabelecer uma indução à direção das cenas, de modo que o olhar do espectador estivesse na maior parte do tempo voltado aos prédios datados do final do XIX tendo-os como fundo, quando as cenas não aconteciam em seu interior. Este aspecto foi reforçado pela necessidade de elevar os atores do chão, estratégia já realizada na vila, de modo a garantir sua visibilidade. Assim, alguns elementos arquitetônicos que não interessavam à peça não eram vistos, e era possível focar os atores em ângulos elevados e ver assim os telhados e janelas dos sótãos.

Na parte interna, apesar da pintura na cor branca também recente (aplicada justamente para receber os espetáculos), havia elementos muito interessantes que ajudaram a composição do espaço e na construção do clima. Assim, dois grandes pilares no meio da sala funcionaram como apoio às cenas para a montagem dos varais, como realizado na vila; e um armário antigo de madeira ao fundo, que havia pertencido à casa de ferragens, ajudou na delimitação do tempo histórico. O mezanino era acessado por uma escada lateral, e havia uma sacada de madeira ao invés do plano intermediário da

escada da escola, situação que não comprometeu a comunicação com a platéia, mas solicitou alguma modificação do posicionamento da cena original.

Aprendeu-se, com a remontagem, a aceitar a transformação da peça a partir da reorganização do espaço. Um exemplo foi a cena final, originalmente composta pela coleta dos destroços de cada personagem colocados na carroça. Neste caso, o desenho da sala tinha portas de madeira e vidro na lateral esquerda que, ao serem reveladas pelos varais no final, exibiam a rua no exterior. Como a invasão do cortiço acontece de fora para dentro, através da pressão dos agentes sanitários sobre os últimos moradores resistentes, a direção para qual a carroça se colocava deveria seguir a mesma lógica. Assim, surgiu uma cena anterior à cena final, onde os atores criaram uma espécie de barricada contra as portas de vidro, preservando o possível acesso dos inimigos. Esta cena foi posteriormente incorporada a outras remontagens, sempre que tal lógica espacial é verificada.

Ao término desta experiência, ficou claro à equipe que o percurso externo não necessitava encontrar correspondentes precisos aos existentes na proposta original, porém, deveria encontrar possibilidades para realizar cada cena conforme sua intenção.

A saída da noiva da igreja poderia ser imaginada sem o edifício, por exemplo, pois fundamental seria concentrar-se na chegada desta com sua carroça. A sacada de onde Giuseppe vigia a chegada dos inimigos e de onde rouba os sapatos, poderia ser substituída por uma janela, ou ainda algum outro acesso superior que demonstrasse uma invasão/roubo. A pequena casa onde Pedro conta sua história para apenas um homem da platéia, como se seu esconderijo, poderia dar-se numa área mais distante do percurso, ocultada. O armazém gradeado onde Helena aparece entre máquinas antigas abandonadas tinha sua síntese numa aparição trancafiada, denunciando as condições de trabalho aos quais era imposta. E finalmente a escola, que figurava o pátio interno do cortiço, poderia ocupar uma casa antiga e abandonada, ou uma área onde pudesse ser montada uma habitação improvisada.

Esta descoberta libertou o olhar dos criadores, ampliando suas possibilidades de ação e permitindo-lhes flexibilidade para realizar as remontagens. Cada território novo deveria ser vasculhado a fim de descobrir sua lógica e escolher as áreas que oferecessem melhores condições de circulação, comunicação e posicionamento da cena e da platéia. *Hygiene* descolava-se da Vila Maria Zélia e, definitivamente, encontrava argumento ao defrontar-se com as questões urbanas das cidades brasileiras. A dramaturgia também, neste sentido, poderia manter sua estrutura e igualmente tratar da constituição do espaço urbano de cada cidade que intervia. Passava de uma história sobre um local específico ao questionamento das políticas de construção e de transformação de cada lugar, ganhando potência e atualidade.

Para Chloé Obonlensky, cenógrafa parceira de Peter Brook, “nas turnês, temos que simplificar as coisas. Isso significa que há que se colocar em primeiro plano as qualidades inerentes do espaço: os elementos básicos, estáveis” (OBOLENSKY apud LECAT; TODD, 2003, p.137). Assim, foi determinante para as estratégias de ocupação do grupo entender que o próprio espaço oferece solução às questões da adaptação.

2.6.2. Araraquara

A segunda adaptação do espetáculo foi realizada em Araraquara, interior de São Paulo. Nesta versão, a equipe recebeu um vídeo com uma proposta do percurso realizada pela produção local, e a escolha deu-se anteriormente à chegada do grupo. Havia duas casas possíveis para a realização da parte interna, praticamente uma em frente a outra, que foram escolhidas sem comprometer o percurso.

Contudo, se a parte interna estava garantida, o início do espetáculo teria que ser modificado. Apesar de estarmos na região central, de ruas mais antigas, ainda repletas de paralelepípedos, a igreja mais próxima, a catedral, ficava a mais de duas quadras do conjunto. Para não comprometer o trajeto e a duração da peça, a opção foi iniciá-la na grande praça central, muito arborizada e com

características históricas, como bancos e postes de luz datados da época correspondente.

Assim, identifica-se outra adaptação das lógicas que organizam *Hygiene* a fim de incluir novas relações no percurso. O argumento que defendeu a realização desta cena foi a criação de um “cortejo” que, supostamente saía da catedral – pois vindo de sua direção – e seguia rumo à praça. Os atores chegavam cantando e a Noiva Amarela já estava posicionada dentro da carroça, até o encontro com o público. Este acompanhava, primeiro pelo som, depois pela visão, a chegada do grupo entre as folhagens e vegetação característica. Era “um lugar muito arborizado e bonito, e continuava por uma rua igualmente bonita, com as copas das árvores se encontrando no alto, fazendo de nosso percurso um imenso túnel verde” (CELESTINO,2006,p.89).

A casa escolhida para a realização da parte interna, térrea, antiga e maltratada pela ação do tempo, só era acessada pelo lado de fora e pelos fundos. A platéia atravessava o portão lateral e entrava rumo a um quintal de terra batida e com uma pequena jaboticabeira. Desta vista interna, “olhando-se para a casa, não víamos postes e fios, apenas as copas das árvores e o céu. Perdíamos a dimensão do urbano. Parecia que estávamos no interior do nordeste brasileiro” (*ibidem*,p.90).

As características deste local trouxeram uma identidade arcaica ao espetáculo. Apesar do uso de terra por alguns personagens e no próprio envelhecimento de objetos e figurinos, a presença da terra avermelhada no local intensificou as cenas e comportamentos complementares do ambiente. No início, era levantada com a movimentação acelerada dos atores e pela passagem da bicicleta de Maria João. E ao final, misturada à água dos baldes utilizados pela mesma atriz, criou uma grande área de lama em tons alaranjados. Assim, a atriz Janaina Leite, ruiva, cujas personagens usavam terra para simbolizar o sangue, misturou-se ao local através da cor, em cena repleta de poesia. A remontagem, através dos elementos presentes no local, modificou a coloração do espetáculo.

Outro aspecto identificado nesta remontagem foi o uso de materiais existentes no local para a construção do cenário. Apesar de o grupo levar nas viagens seu acervo de objetos e tecidos, muitas vezes nos deparamos com novas necessidades, como vedar janelas, fechar acessos, criar dispositivos elevados, desnivelados, ou ainda preencher espaços muito grandes ou dar-lhes a sensação de aperto. A lógica do uso de materiais locais foi desenvolvida por necessidade e prática, pois alguns espaços escolhidos são distantes, ou mesmo o cronograma exige agilidade na preparação da cenografia. Posteriormente, seguindo o método utilizado na vila, a proposta foi tomada como parte das montagens.

Fig.105– Ocupação de praça histórica; 106 - platéia assistindo a segunda parte nos fundos de uma casa abandonada

Fig.107,108,109 - Espaço ofereceu dimensão rural; características e tonalidades locais influenciaram as cenas

Muitos espaços abandonados ocupados pelo grupo possuem rastros materiais e elementos em desuso, pertinentes à utilização na peça. Este trabalho aproxima-se da lógica da população de baixa renda, cujos moradores

muitas vezes habitam favelas, cortiços ou a rua. Ou seja, retoma-se aqui o ‘método’ construtivo estudado: a precariedade.

No final do século XIX,

“numa singular simbiose com as reformas da cidade, os moradores expulsos pelas demolições alimentavam-se dos destroços, extraíndo dali os materiais de construção que acabariam perpetuando as vizinhanças. À noite, desciam das íngremes veredas para a cidade, bandos de homens insinuando-se pelos escombros, e ali, com cautela desentranhavam paus, vigotes, tábuas, velhas folhas de zinco, tudo quanto mais a mão demorava” (MARINS,1998,p.154).

Assim, para a montagem de um tanque de lavagem, nos valem de uma pilha de tijolos existentes ao fundo do quintal, assim como folhas de madeira velha foram usadas para a vedação das janelas. O uso destes materiais configura a cena, tornando-se objetos biográficos e, mesmo tendo um significado simbólico, como um objeto de uso reconhecido, suas características materiais comunicam e auxiliam na territorialização e transposição do tempo.

Para Jean-Guy Lecat,

“descobrir um espaço novo significa, em primeira instância, ir ao encontro de um lugar e do ser humano que o concebeu e construiu. A primeira coisa a se fazer é tentar ver o que pretendia e o que alguém conseguiu em outro período e em outro contexto: tratar de entender através do filtro da cultura para não se destruir o frágil equilíbrio que permanece depois que um lugar perde sua função original” (LECAT;TODD,2003,p.233).

Assim, encontrar no local parâmetros para sua adaptação requer atenção e sensibilidade de escuta. Investigar sua história construtiva também pode ajudar a desvendá-lo.

O quintal da casa, por sua vez, era ocupado por um estacionamento. Fechada e abandonada há muitos anos, apesar de integrar o imaginário da população, a casa corria o risco de ser demolida para a construção de um prédio novo, ‘funcional’. A ocupação artística do espaço despertou o interesse pelos artistas locais em imaginar um uso possível para a casa. Esta que havia sido residência de um importante músico, cuja lembrança fazia parte da memória de muitos moradores, poderia conquistar um novo lugar de interesse para a cidade, situação que provocou muita discussão durante a estadia do grupo.

A ousadia em ocupar espaços abandonados revela-se à medida que ela reverte longos processos de ruptura de uso dos espaços e seu pertencimento à memória social. Quando uma ação artística os habita, mesmo que temporariamente, redefine seu caráter e reativa sua presença. Atua dando-lhe foco, devolvendo-lhe o potencial e instigando novas possibilidades, antes não imaginadas. Ele provoca criativamente o cidadão e o artista a propor outros usos para os espaços da cidade, não baseados na geração de renda e no consumo material. Desta forma, *Hygiene* toma “o acontecimento como o princípio da busca. E por detrás do acontecimento, as diretrizes, as indicações” (CLAUDEL apud LECAT;TODD,2003,p.233).

Fig. 110- Esquema do autor indicando acessos e área da platéia

2.6.3. Londrina

A proposta de remontagem mais desafiadora experienciada pelo grupo deu-se em 2007 em Londrina, a convite do FILO (Festival Internacional de Teatro). A cidade, localizada ao norte do Paraná, fundada em 1934 não possuía, naturalmente, patrimônio de tipologia característica neoclássica. Após visitas a diversos locais, não encontrávamos algum que fosse identificado com a peça. As igrejas, geralmente circundadas por praças, tinham um aspecto moderno. Para a parte interna, houve interesse pelas casas de madeira feitas por construtores alemães e japoneses, porém, durante a pesquisa, não foi possível encontrar exemplares disponíveis e satisfatórios.

Faz-se interessante apresentar algumas propostas eleitas pela equipe de produção do festival e visitadas pelo diretor e diretor de arte, como uma antiga escola, armazéns ligados à atividade agrícola e ainda a sede de uma fazenda de café, com grandes galpões de estocagem repletos de sacarias, fora da cidade. Esta, cujos espaços vastos e a presença do aroma do café interessaram a equipe, foi descartada pela predominância de uma atmosfera rural, não caracterizando uma situação urbana.

Ao final do dia visitamos um complexo de armazéns de processamento de grãos localizado ainda na área central da cidade. Não foi possível adentrar o local, mas através do muro, não muito alto, foi possível identificar suas características e perceber que o local poderia receber a montagem. Assim, o produtor geral do festival, Paulo Braz, empenhou-se em contatar os responsáveis pelo conjunto e negociar a ocupação. Vale ressaltar a dificuldade na concessão de uso deste espaço, fruto de herança, cujo acesso é restrito por decisão judicial, sendo necessário consultar os envolvidos no caso (residentes no interior de São Paulo) assim como o juiz responsável pela causa. Ao final de aproximadamente um mês de trabalho, a produção obteve o acesso ao local, coincidindo com a chegada do grupo em Londrina.

O lugar, contudo, não correspondia ao repertório de imagens da época. Suas características construtivas tinham aspecto fabril, e o uso de estruturas e painéis metálicos reforçava um caráter agressivo e industrializado. O impressionante conjunto, cuja área correspondia a uma quadra, incluía diversos armazéns, casas de caseiros, grandes máquinas de limpeza e processamento, áreas de sacaria e estocagem, entremeados por espaços livres. Notava-se, pelo estado dos materiais, que estavam abandonados e fechados há muitos anos.

Foi investigando a história do lugar que se definiu um partido para a ocupação. Ao vasculhar a memória de seus proprietários, descobriu-se que os galpões foram desativados por conta da reurbanização realizada na década de 80. Tal operação desativou a linha de trem da Cia. de Terras Norte do Paraná que conectava em rede as cidades da região para o transporte e distribuição do café, transformando-a na Avenida Leste-Oeste. Assim, toda a área próxima à

avenida – da qual o complexo escolhido faz parte - antes tida como “industrial”, perdeu sua função e tornou-se de uso misto, incluindo o residencial. Esta mudança obrigou a família a desativar seus negócios da região, abandonando o lugar com todos os equipamentos e mobiliário.

Esta situação ampliou definitivamente o entendimento do caráter da ocupação realizada por *Hygiene*, relacionando-a com a história da cidade, morfologia urbana, e os processos de territorialização, planejamento e políticas urbanas. Sobre a experiência com remontagens feita por CARRIÈRE, constata que “nas adaptações temos que estar abertos aos acontecimentos externos, às mudanças políticas, às catástrofes naturais, que podem modificar o sentido da obra” (apud LECAT;TODD,2003,p.232).

Um espírito aberto exigiu que o grupo encontrasse novas soluções para espacializar a história. “Lá não tinha igreja, não tinha sacada e fazíamos a parte interna não numa casa, mas num galpão sem escadas e sem portas. (...) Ali era um local repleto de histórias, um lugar mítico para a cidade. Os moradores nunca haviam entrado lá” (CELESTINO,2006,p.90). Assim, pela atmosfera fabril, o discurso que moveu a remontagem foi a ocupação dos galpões por antigos operários, pessoas que descobriram o espaço vazio e passaram a habitá-lo, como verificamos com frequência ainda hoje. Todo o espaço então, pela lógica, era ocupado de forma ilegal, e não apenas a casa-cortiço da segunda parte.

O abundante material abandonado, composto por portas, portões e grades metálicas foram utilizados para criar barreiras, separações e barricadas no local. A necessidade de altura para a cena de Maria João foi resolvida posicionando-a sobre um antigo carro. A sacada de Giuseppe transformou-se numa torre de caixa d’água, onde foi construído um piso para que o ator pudesse subir. A dança-ritual de Dalva, realizada originalmente numa esquina, foi localizada próxima a uma grande área verde, também sem cuidados, sendo a personagem associada à uma condição natural.

Na parte interna, o desafio acentuou-se. A proposta foi utilizar um grande galpão para transpor o cortiço. Em seu interior, amontoavam-se pilhas de lixo reciclável abandonado, assim como uma infinidade de materiais e objetos

descartados. Além disso, não havia nenhum elemento que pudesse caracterizar a espacialidade pretendida, nem um aspecto de habitação. Não havia portas de abrir e poucas janelas basculantes muito altas.

Fig.111 - Vista do galpão com cobertura metálica; 112 - depósito de processamento; 113 - Rodolfo Amorim preparando barricada no portão

Fig.114- Utilização da caixa d'água; 115 - antigo *Cadillac* como praticável; 116 - portas metálicas de enrolar; 117 - precariedade real, 118 - e interior com cenário

Assim, seguindo mais uma vez a lógica da precariedade, somada ao fato das imagens existentes serem mais atualizadas, foram construídas estruturas diversas, que caracterizaram as habitações e 'nichos' correspondentes a cada personagem, tirando partido de materiais como madeiras, ferros, e mesmo grandes móveis como mesas, bancos e máquinas. Como numa favela ou habitação feita por moradores de rua, temporária, a junção de placas, tecidos e chapas permeados por varais e escadas deram origem a um cortiço diferente, único. Duas portas de enrolar metálicas foram utilizadas também, assim como o som que faziam na manipulação e o exterior que davam acesso. Uma delas, ao fundo, dava a ver a uma área verde com plantio de mamonas e grandes árvores,

numa espécie de pequeno bosque. A abertura das portas, além de transportar a outro espaço, manteve a iluminação natural no galpão, garantindo certa naturalidade. A platéia, acomodada em arquibancadas, ocupava uma parte de toda a área coberta.

Às vezes, é preciso criar um universo totalmente novo no interior do espaço.

“Ao fazer com que a população entrasse naquele lugar pela primeira vez e pudesse vê-lo através da peça e ler a peça através daquele lugar, ao misturar os significados de ambas as coisas, lugar e peça se confundiam e por isso se potencializavam. Percebemos que estávamos destrancando aquele lugar físico e ao mesmo tempo destrancando o imaginário de uma cidade inteira” (*idem*).

Assim, o que está em jogo na identificação com a paisagem, na escolha da imagem e ação, é o ato de ocupar e seu funcionamento. A possibilidade desta realização inclui também as negociações e seus envolvidos, instituições e órgãos responsáveis em diversas instâncias, produtores da paisagem. A escolha final dos espaços, no sentido representacional, das apostas “cenográficas”, visuais, torna-se desdobramento.

A questão passa a ser como intervir e os relacionamentos ali existentes, as coisas retiradas de seu contexto original e reorganizadas segundo outras funções, ganhando novos significados. É assim que o passado pode ser recuperado: como presente. Arqueologia do edifício, da vida possível, do habitat. Para CELESTINO, “o passado problematiza o presente. É a coerência entre o que a peça diz e a própria ação necessária para fazê-la” (*idem*).

“Não basta um lugar histórico, mas sim a história de um lugar. Temos que encontrar a “Vila Maria Zélia” de cada cidade” (*idem*). Declara Peter Brook, sobre sua experiência: “o importante é que o local satisfaça as necessidades da história que se conta. Há que se converter, durante a representação, num espaço vivo e brilhante. Alguns já o são pois existe algo em suas proporções e sua textura que é aproveitado; mas outros são simplesmente entediantes e feios. É aí onde intervém a arte de quem vai transformá-lo” (BROOK apud LECAT; TODD, 2003, p.180).

O trabalho de encontrar ou recriar o espírito do local original tem muitas formas distintas. Cada nova remontagem, neste caso, seguirá um princípio único, pois o conjunto de elementos e informações que contém diferem-no e individualizam-no. As adaptações, variadas, seguem contudo uma mesma intenção, que é buscar as mesmas sensações através da ativação do ambiente.

“Para isso há que se investigar muito. Para criar um espaço em que eu possa encontrar meu lugar com facilidade (numa adaptação), é necessária muita sensibilidade, uma mentalidade aberta e uma atitude receptiva. O mundo em geral parece estar perdendo esta capacidade; mas para um artista são fundamentais, e uma de nossas responsabilidades é colocá-las em prática em nosso trabalho”. (LECAT, *ibidem*, 236).

2.6.4. Diamantina

Em Diamantina, cidade histórica de Minas Gerais, as características da região e do território urbano tombado foram fundamentais à remontagem. O aspecto natural, verificado em Araraquara no uso da terra, nesta ocasião foi ampliado pela paisagem rochosa existente.

O percurso, seguindo por uma rua calçada com pedras, partia de uma belíssima igreja mineira datada dos fins do século XVIII. Dali, o público seguia acompanhando os atores pelo território característico da cidade, numa descida que oferecia a vista para o edifício onde seria instalada a parte interna, assim como para um vale rochoso.

O local escolhido pela produção local era ideal à peça. Um casarão abandonado datado da época aproximada, com muitas janelas, portas e sacadas recuado da rua, com uma grande área defronte à fachada com jardins. Pelo estado avançado de deterioração, guardava em seu interior elementos como partes de gradis, cadeiras, pedaços de madeiras e outros, que foram utilizados na adaptação.

Como uma ruína, o edifício surpreendia pela propriedade dos materiais, muito adequada, assim como as cores características, já esbranquiçadas pela ação do tempo. Esta condição favoreceu a encenação e o desenho do espaço. Ocupar estas ruínas, “que estão seguras dos vestígios físicos de seus inícios e que se sentem unidas à continuidade de sua herança” (LECAT, 2003, p.150),

remeteu à vila.

Fig.119 - Percurso externo com igreja ao fundo; 120- vista para a paisagem (com telhado do local) ; 121- edifício ocupado

Fig.122– Cenografia utilizou materiais locais (grades e janelas); 123- detalhe do baú enterrado; 124- área de lavagem junto à torneira existente

Fig.125 – Fachada do edifício Prestes Maia; 126- pátio com varais visitado como possibilidade para área interna; 127- piso da garagem a ser ocupado ; 128- portão de acesso à rua com carroça de catador local utilizada

A lógica da uma construção improvisada também foi aplicada nas fachadas, para montar áreas veladas com tecidos e materiais mais leves. A

precariedade do lugar se harmonizava com a precariedade proposta pelo espetáculo, como se o processo de destruição seguisse de forma inconsciente um objetivo teatral concreto. E assim, nos valemos de todo o tipo de material disponível, cumprindo o mesmo princípio que o original vivido pelos personagens.

A fim de solucionar o posicionamento do baú pertencente ao personagem Manuel, Paulo Celestino encontrou no pequeno jardim um esconderijo interessante. Apegado aos bens materiais e aos valores da terra natal, a proposta do ator foi enterrar o baú para que nunca fosse encontrado. Esta idéia, ao utilizar a terra real do lugar, reforçou a relação com o uso do material e trouxe qualidade dramática, desta forma, à ação do personagem. Esta acertada escolha foi incorporada ao espetáculo sempre quando há alguma área com terra disponível.

Além desta inovação, a remontagem utilizou também uma torneira existente, cuja localização determinou a implantação do tanque para lavagens e os baldes e bacias. O uso de água corrida nas cenas finais permitiu que o espaço fosse, pouco a pouco, molhado e, conseqüentemente, manchado. A diferença de coloração funcionou como uma espécie de irradiação no piso, conferindo maior dramaticidade ao desfecho da peça, desafiando os atores a lidar com a presença abundante da água.

2.6.7. Ocupação Prestes Maia

Outras adaptações, realizadas em Blumenau, Rio de Janeiro e Salvador, por exemplo, não apresentaram nenhum aspecto inovador e não há, portanto, interesse em relatá-las. Porém, uma das últimas remontagens do espetáculo, e a mais divergente, foi num edifício contemporâneo em São Paulo. O interesse em participar na luta pela defesa da ocupação do edifício Prestes Maia, na região central da cidade, levou o grupo a propor uma apresentação em suas dependências.

Há aproximadamente quinze anos vazio, o edifício foi ocupado em 2002

por diversas famílias ligadas ao Movimento dos Sem-Teto do Centro. Em 2007, abrigava cerca de dois mil moradores. “Na ausência de uma política habitacional autêntica, as ocupações se transformaram num instrumento de pressão junto ao poder público, colocando em pauta ao mesmo tempo a questão da habitação na áreas centrais e a necessidade de combater a vacância no centro da cidade” (BONDUKI, 2005).

No entanto, marginalizados pelos meios de comunicação hegemônicos e repreendidos violentamente pela polícia, o movimento encontrou apoio em diversos artistas que, entre oficinas, projetos artísticos e inclusão de moradores em atividades culturais, deram grande visibilidade à questão.

Desta forma, o grupo encontrava-se com a atualidade na prática. O espetáculo, que retrata o mesmo processo ocorrido há um século, seria espacializado numa forma contemporânea. Discussões foram feitas entre os artistas a fim de definir a viabilidade da proposta e como seriam feitas as adaptações numa condição tão distante da concepção original, de relacionamento com edifícios históricos.

Acreditou-se que seria possível encontrar no local um distanciamento para manter a estrutura dramática preservada. A direção de arte valeria-se mais uma vez da própria realidade e das imagens e espaços construídos internamente por seus moradores e retiraria do conflito o material necessário à veracidade das cenas. Após a visita de diversas áreas do edifício, optou-se pelo piso da garagem, no primeiro subsolo, constituído por uma ampla área livre com pé direito duplo, com pilares distribuídos, além de intervenções de outros artistas e alguns painéis. Seria possível utilizar algumas das estruturas existentes. Assim, poucos elementos foram levados até a ocupação.

Numa ação inovadora até então para a linguagem do grupo, seria assumida uma forma atual como argumento do espetáculo, mesmo que diferente estilisticamente do original. Neste sentido, um grande aprendizado foi realizado, pois ao lidar diretamente com a condição de precariedade do lugar, os artistas perceberam que os princípios de organização e uso do espaço eram os mesmos, guardadas as diferenças entre materiais e tempos. Foram

identificados, então, elementos que compunham *Hygiene* e perduravam no cotidiano, como varais, construções feitas com restos de madeira, metal e plástico encontrados nas ruas, instalações ilegais.

Esta remontagem constitui uma outra situação de uso do espaço. Não se tratava de realizar uma ocupação num local abandonado, definindo áreas para as cenas e possíveis modificações a serem realizadas no lugar, mas sim utilizar uma ocupação existente para realizar a peça. O caráter humano sempre construído pela equipe a cada nova experiência já existia. Um desconforto tomou a equipe no dia da apresentação, como se estivessem realizando uma invasão na casa dos moradores reais, que viviam ali a condição encenada. Havia poucos moradores presentes para assistir, e a maioria era público que viera especialmente para o evento.

Finalmente, o espetáculo foi cancelado na segunda cena por um grave acidente ocorrido com um dos atores. Tal experiência, interrompida, questiona se a proposta seria efetivamente positiva tanto ao espetáculo como ao lugar. Não houve interesse por uma apresentação posterior no local. Somado a este fato, pouco tempo após a data houve a expulsão das famílias do edifício. Tal fato exibiu novamente as mesmas cenas já vistas no material de pesquisa e no próprio espetáculo, esclarecendo sobre a continuidade dos processos sociais e reforçando a atualidade e importância do tema.

Portanto, constata-se que os espaços “encontrados” nas remontagens variam desde grandes complexos até estruturas habitacionais, mais íntimas. “O que cria o vínculo com a forma fundamental do espaço (original) é a maneira como se tem definido as relações com estes lugares” (LECAT;TODD,2003,p.242). Porém, cada um dos espaços teve configuração única para a encenação, estando os envolvidos dispostos empiricamente a encontrar as formas determinadas pelos limites da dramaturgia, das condições do lugar e suas possibilidades de intervenção.

Para BROOK,

“as formas sempre mutantes de nosso trabalho nos obrigam a enquadrar o espaço continuamente. Conforme a sociedade tem se transformado, temos buscado

formas, movimentos e proporções novas que favoreceram a união entre o intérprete, o público e o espaço. Temos escutado, e também intervindo, às vezes com firmeza e outras com delicadeza; ou lamentavelmente, não temos podido intervir em absoluto quando torna-se evidente que as autoridades não entendiam o caráter de nossos espaços” (apud LECAT;TODD,2003,p.182).

É possível aproximar, desta forma, a pesquisa espacial realizada pelo diretor com a do Grupo XIX de Teatro. Inspirados em vários aspectos da ocupação feita por Peter Brook, Jean-Guy Lecat e Chloé Obolensky, percebe-se que “é necessário dirigir um espaço como se dirige atores” (WARNER apud LECAT;TODD,2003,p.237). Afim de encontrar sua neutralidade e caminhos para intervir, é preciso aprender a ler e ouvir o local, perceber como se harmoniza, com quais materiais se constitui.

Neste sentido, é possível afirmar que as ocupações e possíveis transformações realizadas em remontagens, em geral, são simples. Atuam, além da resolução das questões impostas pelo espetáculo, estimulando e introduzindo uma energia renovada no espaço, afirmando uma nova perspectiva, permitindo acesso do público, redefinindo-lhe a condição, oferecendo-o à possibilidade.

Após algumas experiências realizadas, o grupo organizou um roteiro ressaltando questões fundamentais para a remontagem do espetáculo. Assim como *Hysteria* encontrou, em cada uma das cidades por onde passou, possibilidades de encenação a partir da ocupação de diferentes espaços, *Hygiene* pode ser pensada para lugares diversos a partir do entendimento de sua estrutura.

Inicialmente, apresentam as condições em que o espetáculo acontece na vila, ressaltando o avançado processo de deterioração em que os prédios se encontram, que permite uma interessante leitura crítica sobre o tema da peça e o abandono destes espaços. Outra informação importante é sobre os fluxos, advertindo que a Vila Maria Zélia possui tráfego controlado, não sendo permitido o acesso livre de veículos e pedestres, preservando assim qualidade física, visual e sonora para a realização da peça.

Divididos em temas, o roteiro lista suas determinações:

O lugar: preferencialmente, espaços construídos no final do século XIX ou na primeira metade do século XX, e que possibilite uma leitura tanto tipológica (pela forma e arquitetura) como temática (degradação e estado de abandono);

Parte externa: interesse por um traçado urbano que permita a utilização das fachadas do(s) prédio(s) histórico(s). No caso da Vila, utiliza-se uma capela e armazéns/ oficinas. Há necessidade de acessos como portas e/ou janelas pelas quais o elenco realiza algumas cenas. Estes prédios podem ter funções diferentes das remetidas pela peça (por exemplo: na Vila, utiliza-se uma escola abandonada como cortiço), com exceção da capela, que deve preferencialmente ser uma construção que remeta a ícones religiosos católicos;

Parte interna: possibilidade de utilizar desde o interior de um edifício que possua iluminação natural suficiente até uma área interna ou externa que remeta a um pátio de um cortiço (interesse em lugares com portas, janelas, escadas; sacadas ou outras propostas de uso em diversos níveis);

Capacidade: é importante pensar que as dimensões dos espaços escolhidos relacionam-se diretamente com o número de espectadores, sendo 80 pessoas a capacidade limite;

Platéia: para a parte externa, a platéia acompanha o espetáculo de forma itinerante; para a interna, é necessário acomodá-la em bancos ou cadeiras posicionadas em desnível para melhor visibilidade.

Fig.129,130,131 – Outras propostas espaciais para a parte interna em Ouro Branco, Blumenau e Salvador

CAPÍTULO 3. Arrufos

3.1. Processo de pesquisa

Durante aproximadamente dois anos, o grupo dedicou-se às turnês de *Hysteria* e *Hygiene*, retirando das experiências novos aprendizados e ampliando o repertório de ocupação e uso dos espaços.

Em 2006, inicia-se a pesquisa de um novo tema: o amor. Trazida pelo diretor, a idéia foi questionada e posteriormente aceita pela equipe. Com a sugestão da leitura de *O amor nos tempos do cólera*, de Gabriel Garcia Marquez, pôde-se entrar em contato com um universo entre os costumes, as crenças e as formas de convívio.

O processo criativo seguiu propondo ampla pesquisa, investigação livre e debates a fim de encontrar caminhos para a concepção de um terceiro espetáculo. Porém, antes de dedicar-se à elaboração de um recorte específico, o grupo optou pela inclusão de um dramaturgo no processo em colaboração. Foram então convidados para realizar projetos curtos de experimentação Cássio Pires e Newton Moreno.

A presença de um dramaturgo como alguém que propõe uma idéia estrutural – a dramaturgia - não havia sido experimentada até então pelos artistas. A constatação da interferência desta presença poderá ser observada adiante, quando da escolha do roteiro do espetáculo pela direção.

Seguindo o método desenvolvido nos espetáculos anteriores, a pesquisa sobre o amor deu-se de forma aberta. Discutiu-se intensamente o tema, os pontos-de-vista e as possibilidades de abordagem. Neste caso, em relação aos outros processos, a diferença residia no fato da experiência amorosa ser subjetiva, e não tratar de uma questão objetiva, como a mulher e a casa ou o habitar. Sobre um mesmo recorte, poderia haver muitas escolhas. Assim, os artistas participantes do grupo no momento, três atores e três atrizes, seguidos pelo diretor e pelo diretor de arte³⁴, começaram a trazer idéias, imagens e

³⁴ Durante a temporada de *Hygiene* na vila, desligaram-se do grupo a atriz Gisela Millás e o administrador

propostas cênicas para os ensaios. O amor, percebeu-se, trazia consigo noções de individualização.

A partir das experiências pessoais e seus questionamentos, foram estudados não apenas o século XIX, mas outros períodos históricos. Como base, a leitura do livro *História do Amor no Brasil*, da mesma Mary Del Priore que instigara a criação de *Hysteria*. Ao entrar em contato com a história (novamente em trânsito entre oficial e privada), o grupo identificou que, neste caso, não haveria uma ‘tese’ ou idéia à qual os artistas defenderiam em uníssono, pois a temática não poderia incluir todos os posicionamentos individuais.

A autora apresenta uma grande ‘arqueologia’ desse sentimento no país, abordando as mudanças comportamentais ocorridas entre os séculos. Dividido em partes, o livro orientou os artistas de modo a conceber momentos distintos. A primeira trata do entendimento e da concepção do amor no Brasil Colônia e como esse sentimento foi administrado pela Igreja e pelo Estado de então, cujo modelo fora imposto pelo colonizador.

A segunda destaca o amor romântico do século XIX, sua prática nos grandes centros do segundo reinado, como São Paulo e Rio de Janeiro, sede da Corte. E enfim, a terceira parte detém-se no século XX, mostrando a passagem do tempo e a contínua transformação do tema. Identificou-se na atualidade certa melancolia acerca desse sentimento, apesar dos avanços inegáveis.

Assim, o grupo encontrou argumento no amor como construto social, como um código que não é o mesmo nem se comporta da mesma maneira ao longo dos tempos. Desta forma, seria possível, apesar das diferenças, identificar uma seqüência ou evolução neste percurso.

3.1.1. Ocupação X Espacialidade

Residente na Vila Maria Zélia pelo terceiro ano, o grupo XIX já havia encontrado caminhos para o relacionamento com a comunidade local assim

como os responsáveis pelos imóveis. Após as temporadas de *Hygiene*, o cotidiano do grupo modifica-se. Oficinas e cursos mantêm os espaços ocupados por longos períodos, e os artistas dedicam parte do tempo para as turnês em outras cidades.

Tanto o processo de pesquisa como as apresentações, sobretudo de *Hygiene*, mantiveram um encontro cotidiano do grupo com os moradores e seu território. A necessidade de liberação de uso dos espaços, solicitação de ‘empréstimo’ da energia elétrica e água, colaborações com contraregragem, como a presença nas ruas, garantiam a relação a vila. Desde sua chegada, o XIX desenvolvera e estimulava uma troca baseada justamente no encontro, nas relações de solidariedade e senso comunitário e patrimonial.

Tal processo, intenso, gerou um desgaste nos artistas. A colaboração com o espaço e os vizinhos mantinha as portas abertas continuamente, gerando posteriormente a necessidade de um distanciamento daquela realidade. Em paralelo, a consolidação da residência artística associou a ocupação dos edifícios ao estabelecimento de uma sede para o grupo.

‘Aceito’ por diversas instâncias, como a Secretaria de Cultura, a Sociedade de Amigos e a Associação Cultural, o XIX de Teatro permaneceu nas dependências da vila reforçando o interesse pela relação com o patrimônio e a revelação contínua do casario para a sociedade. Paradoxalmente, a consolidação da habitação permitiu uma redefinição da participação na ‘vida pública’ local.

Somado ao desgaste pela conquista e manutenção da dimensão urbana, tanto para a realização dos espetáculos, como para a residência artística, o grupo tende a recolher-se no armazém, sua sede. Passado o interesse pelo espaço exterior, o momento de transição para o terceiro espetáculo, o segundo pesquisado e produzido no local, solicitava isolamento.

A mudança de gestão na Prefeitura criou, após um período de instabilidade, o interesse da nova administração pelo projeto desenvolvido na vila. A simpatia para com a proposta reinicia uma aproximação com a Secretaria de Cultura. Esta, imaginando usos para os edifícios que seriam então

restaurados, cogita a oficialização da permanência do grupo no armazém.

Neste período, o governo do Estado também interessa-se em revitalizar as escolas com projetos para o funcionamento de escolas técnicas, que utilizariam os próprios edifícios como instrumento de pesquisa. Assim, há um afastamento das questões ligadas ao destino dos imóveis, e o grupo perde a relação com os gestores responsáveis.

A luta pela ocupação dos espaços, momentaneamente ‘garantida’, abrandando-se. E, naturalmente, os interesses dos artistas passam a individualizar-se. Uma dimensão privada começa a se manifestar, na promessa de uma ‘nova etapa’ menos desgastante. Não houve, no entanto, arrependimento pelo trabalho desenvolvido até então. Sua realização é que levou a outras escolhas.

Em paralelo ou associado ao processo de ocupação, verifica-se que a pesquisa do amor levava ao território privado. A subjetividade com a qual o tema fora relacionado tratava do indivíduo e seu universo em confronto com a realidade. Pode-se afirmar que ambos os percursos, neste momento, levaram a um movimento de interiorização.

Priore, ao apresentar um panorama, permitiu identificar elementos constantes ao longo dos séculos que somaram-se a este movimento, como a associação da relação amorosa com a noite, a idéia de privacidade ou de um lugar específico para encontros e romances, assim como o segredo, as juras, o desejo e a escolha.

O espaço do amor apresentou-se como o lugar possível livre das convenções sociais. A dicotomia entre o dever (a obrigatoriedade do casamento por conveniência, a noção de fidelidade, a constituição de filhos/herdeiros, a formação da família, por exemplo), o desejo (um tipo de “amor perfeito” idealizado pelo romantismo e inatingível, o sonho) e a prática deram origem, no Brasil, à associação do “amor verdadeiro” a um tipo de ‘marginalidade’, pois destacado das normas de conduta até hoje vigentes.

Assim, foram identificados relatos de encontros amorosos em praças durante a noite atrás de imensos jardins, a criação de códigos por entre janelas e por debaixo das mesas, de relações iniciadas em atividades públicas como as

missas, as ruas, os jantares, a ópera, o teatro. A possibilidade e a impossibilidade de viver uma experiência amorosa interessava na medida em que se identificavam inscritos nela princípios sociais cultivados por entre os séculos. O amor transformou-se num sentimento normatizado, ou seja, num instrumento utilizado com diversos fins e intenções.

3.1.2. Pesquisa espacial

A partir deste repertório inicia-se o primeiro processo criativo com Cássio Pires. O dramaturgo debruçou sua participação sobre o amor romântico burguês, baseado no casal heterossexual como modelo, inscrito na sociedade brasileira e em seus códigos. A pesquisa foi apoiada numa vasta bibliografia disponível que, em sua maioria, apresentava informações sobre a classe burguesa.

De acordo com SENNET, “o capitalismo industrial tem um segundo efeito sobre o domínio da vida pública (...). Ele mudou a natureza da privacidade; isto é, afetou o domínio que era a contrapartida do domínio público” (1995,p.186). Assim, ao buscar o modelo europeu como fator de integração, brasileiros passaram a imitar seus padrões na intenção de participar do processo civilizatório.

Durante alguns ensaios, todos os integrantes ofereceram propostas de situações ou cenas. Na função de diretor de arte, criei com os materiais disponíveis no acervo uma improvisação baseada em três espaços: a rua, a sala de jantar e o quarto. Em cada local montado, foram oferecidos aos atores objetos e figurinos a fim de integrar-se à ambientação e despertar sentidos e ações. A intenção foi experimentar as formulações sobre as naturezas pública e privada. Foi possível acompanhar as particularidades existentes em cada lugar e as possibilidades de criação que propiciavam.

Para acompanhar as improvisações, foram citados trechos do artigo *Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade*, de Nelson Schapochnik, que integra o livro *História da vida privada no Brasil* 3. Tratam do

“estabelecimento de novas relações fundadas na consagração do individualismo, (...) repercutindo na organização do espaço doméstico, na decoração requintada dos ambientes e nas novas formas de convivialidade” (SCHAPOCHNIK,1998,p.489).

Ao perceber os diferentes espaços, temos que a rua traz a idéia de anonimato, onde a presença do capital passava a organizar funções e necessidades de consumo e satisfação. Na rua, a identidade do homem e da mulher, que no período passa a participar da vida pública, é identificada pela aparência. Assim, poder-se-ia comprar roupas e objetos a fim de construir e afirmar uma idéia de si escolhida, assim como dar-se à ousadia, à sedução e ao inesperado.

A sala, por sua vez, representava um espaço de transição baseado no princípio da exibição.

“Não serve para a casa, mas sim à ‘sociedade’”. (...) Dessa maneira, as recepções oferecidas nos salões dos palacetes urbanos permitem entrever uma tênue fronteira entre o privado e o público. Nas salas e salões, a recepção adquiria a função de veículo informal pela disputa de cargos e privilégios, tramavam-se candidaturas, estimulavam-se intrigas entre concorrentes, estabeleciam-se compromissos matrimoniais” (*ibidem*,p.500).

Fig.1 – Categorias espaciais de convívio: a rua (Avenida Central,1910); 2- a sala (palacete em Petrópolis,1900); 3- o quarto (detalhe de área privativa)

E o quarto, individualizado, representava uma espécie de “templo da privacidade”. Último espaço da casa, esta dependência, domínio legítimo do privado, carregava traços da personalidade dos moradores inscritos em objetos

decorativos, funcionais e devocionais. O quarto favorecia “um conjunto de práticas que davam vazão à subjetividade, caracterizando-se como um espaço propício para a solidão e autonomia pessoal” (*ibidem*, p.510), assim como a leitura, a escrita de diários, a confissão e o sexo.

A vida privada encontrou no espaço doméstico burguês uma chave para a compreensão do desejo de intimidade. A casa, assim, passa a funcionar como um depósito de desejos reprimidos em gavetas e no interior dos armários, onde estavam guardados também objetos da nostalgia do cumprimento das normas e ordens morais estabelecidas – a camisola do batizado, a roupa da primeira comunhão, o vestido de noiva, o terno do casamento. Esta espécie de museu da intimidade percorria a vida como registro de uma moralidade, boa conduta e idoneidade, funcionando como suporte material para a rememoração dos episódios da existência pessoal.

A área privada da casa ainda era distribuída por gênero, materializados na sala das senhoras para as mulheres, “a meio caminho da sala de jantar e da cozinha, onde passavam boa parte do dia a bordar, programar e organizar as atividades” (*ibidem*,p.506); e o *fumoir* e o gabinete para os homens, “onde poderiam desfrutar os prazeres solitários ou receber pessoas que compartilhavam de sua amizade e intimidade” (*idem*). Ambos os espaços acumulavam “símbolos do eu”, numa atmosfera simultaneamente intimista e exibicionista.

A casa vista através do interior luxuoso conquistado ou desejado tornava-se modelo para todas as camadas sociais. A padronização deste desejo, iniciada no século XIX, marcou profundamente a noção de privacidade, eleita como seu símbolo até os dias atuais.

“Ao percorrer o interior de uma casa podemos acompanhar o enraizamento pessoal, material e afetivo que singulariza cada residência como um microcosmo familiar. A maneira de organizar o espaço disponível que se revela pelo jogo das exclusões e preferências, pela ordem e pela desordem, pelo visível e invisível, pela harmonia e discordâncias, e a distribuição de diferentes funções diárias compõem um relato da vida e um teatro de operações no qual se entrecruzam objetos pessoais, palavras e idéias” (CERTEAU apud SCHAPOCHNIK, 1998,p.494).

Desta forma, o interesse do grupo migrou para o lado oposto do território pesquisado em *Hygiene*. Apesar de não deter-se apenas sobre o século XIX, este funcionou como um eixo central que, assim que inaugurado, passou a crescer radicalmente até os dias atuais. Após as discussões críticas acerca de uma dimensão pública interrompida pelo processo ‘civilizador’, este se tornaria o foco seguinte.

Em suma, as situações do imprevisto puderam demonstrar a dificuldade inicial de apresentar o cotidiano burguês e seus códigos. O interesse maior nas cenas foi pelo domínio privado, representado pelo interior da casa, especialmente o quarto. O sonho, o romantismo, o desejo e a confissão, contrapontos à ordem e ao progresso da República, espacializaram-se nestes locais.

“Ao percorrer a pluralidade dos espaços domésticos, vamos observar a consagração do indivíduo e a exaltação das suas marcas de distinção. Por meio de um sistema de convenções e ritos precisos vão se estabelecendo oposições entre o estar formal e informal, entre a solenidade e a privacidade, que repercutiram nas estratégias da aparência e na conformação e decoração dos ambientes” (SCHAPOCHNIK, 1998, p.489).

3.1.3. Arrufos: a intimidade exposta

Neste momento, o diretor Luis Fernando Marques apresentou à equipe uma imagem do quadro *Arrufos*, do pintor Belmiro de Almeida. Quando exposto pela primeira vez, em agosto 1887, no Salão de Wilde, centro do Rio de Janeiro, causou furor e polêmica por apresentar numa cena íntima um casal em sua alcova. O arrufo, ou “ressentimento passageiro entre pessoas que se querem bem”, fora retratado como um “pequeno drama que se desenrola dentro da moldura: uma briga de casal. Ou melhor, a discussão acabou de acontecer e nós chegamos no momento em que a moça atirou-se ao chão e escondeu o rosto no divã, chorando. Enquanto ela se desespera, ele permanece sentado na poltrona e contempla a fumaça de seu charuto. A luva que ele tirou e o chapéu que ela deixou no banco são sinais de que há pouco chegaram. A rosa despedaçada sobre o tapete acrescenta uma nota tocante à cena”.³⁵

³⁵ Descrição citada no programa de *Arrufos*, 2009. Autor desconhecido.

Fig.4 – A pintura de Almeida localizou o casal entre panos adamascados e papéis de parede

A cena retratada, para os padrões temáticos de pintura da época, representou uma inovação. *Arrufos* revelou um interesse por uma arte ‘que fala intimamente das alegrias e das desilusões’. As batalhas heróicas não seriam adequadas à casa de família que ‘não comporta o peso sanguinolento dessas cenas de guerra’. Os personagens são um casal contemporâneo à época com o qual as pessoas podiam se identificar, trazendo para a discussão pública uma situação privada: o próprio amor.

O que mais encantou os espectadores foi imaginar a história sugerida pelo pintor: Por que a moça estaria chorando? Seria culpa do rapaz? Um cronista do *Diário Illustrado* escreveu que “quando uma mulher, vestida de seda, se atira ao chão, brutalmente, como aquela, quando ela chora, quando espatifa uma rosa, mordida de cólera, o negócio é muito mais sério que um simples arrufo’. Comovido com as lágrimas da moça, esse mesmo jornalista acusou o homem de ser um ‘pelintra banal’, ‘incapaz de inspirar uma paixão a uma mulher de espírito como parece aquela’, ‘um pobre de espírito, que tem a preocupação única da *toilette* e da pose calculada’ mas usa uma ‘horrível gravata vermelha de mau gosto, de caixeiro ao domingo’”.³⁶

Nunca se havia retratado uma cena de tamanha privacidade, que fugia dos motivos usuais como a paisagem ou as cenas históricas. Na apresentação da tela, a sociedade questionou a situação, gerando discordância e polêmica. Ao

³⁶ *idem*.

deslocar a pintura para um tema subjetivo, Almeida trazia o privado para o público. Retomando assim a virada entre o século XIX e XX, momento das transformações nas formas sociais, o grupo percebeu que também as relações amorosas, retratadas pela arte (representante dos salões), exibiam novas questões para o século que se anunciava, revolucionário.

Assim, como apoio à discussão que o quadro propunha, a direção de arte apresentou outro livro para a pesquisa: *O Declínio do Homem público – as tiranias da intimidade*, de Richard Sennet. Tratando do mesmo período, o autor apresenta os conflitos embutidos na passagem dos séculos pela aceleração dos processos de transformação que o capitalismo industrial exerceu sobre o domínio da vida pública, alterando a natureza da privacidade e, conseqüentemente, da própria noção de amor.

“A entrada da personalidade para o domínio público, no século XIX, preparou a base para esta sociedade intimista, induzindo as pessoas a acreditarem que os intercâmbios em sociedade eram demonstrações da personalidade, e compondo de tal modo a percepção da personalidade que os conteúdos dela nunca chegavam a se cristalizar e desse modo engajando os homens numa busca obsessiva e infundável de pistas de como os outros e eles próprios eram realmente” (SENNET, 1985, p. 271).

Descobre-se que a aparência e a privacidade, dois conceitos que basearam a idéia de amor por muito tempo e ainda hoje reverberam na busca por parceiros, foram construídos historicamente como categorias sociais, e assim introduzidos no domínio público.

Desta forma, as histórias recolhidas no livro de Priore demonstravam que a experiência amorosa no Brasil, através dos séculos, deu-se na busca por espaços intimistas ou privados para a realização de juras, declarações, romances e práticas sexuais, a noite, período ligado ao mistério, à sedução e à idéia de esconderijo. O espaço privado, ou uma condição de privacidade impunha-se como ambientação para a pesquisa, reforçado pelo quadro de Almeida, que exemplificara tal situação localizando o casal entre tecidos, tapeçarias e móveis bem desenhados, iluminados por fontes de luz de baixa intensidade.

O amor romântico burguês, praticado pela sociedade cujos personagens haviam atuado na reforma urbana que expulsara os personagens do cortiço na trama anterior, passou de idéia à imagem. Não houve, porém, durante a pesquisa, o objetivo de realizar tal inversão. Os temas é que induziram à investigação da idéia de amor da burguesia, pois seus padrões determinaram nossa forma de amar na atualidade e se irradiaram como modelo para todas as camadas.

Os temas abrangentes, recorrentes na poética do grupo, serviram como trampolim para a escolha de um recorte de caráter social e comportamental. Inspirados em suas próprias crenças e em seu questionamento, os artistas perceberam, através de cada uma das peças, o quanto são hoje resultado de um longo processo formador e deformador, cuja base afirma-se no fim do século XIX. “Em XIX começaram a se formar o homem e a mulher de hoje, começaram as cidades em que vivemos (...). O choque entre o conservadorismo e a inevitável transformação social e suas contradições, efeitos da expansão industrial, que levou o homem às cidades, são amplificados” (PAIVA *in* XIX DE TEATRO, 2006).

Neste sentido, a continuidade por um interesse da pesquisa no comportamento social do passado traz, através do atrito entre os tempos, esclarecimentos. A constituição social da mulher (e do homem), em *Hysteria*; a casa e o habitar, em *Hygiene*; e enfim o relacionamento amoroso, no terceiro espetáculo. Em processo contínuo, pode-se perceber que a investigação temática segue de forma orgânica. Das ruas buscadas pelas mulheres pela libertação, às ruas como significado coletivo, chega-se às ruas como suporte para a construção da aparência e como oposição à vida privada.

O processo de ocupação é que, através da escolha do tema, foi interrompido em sua organicidade, restringindo-se ao armazém, espaço já conhecido e investigado pelo grupo desde 2004. Contudo, é curioso perceber que a pesquisa assemelhou-se à prática. Desta maneira, o grupo opunha-se também às ruas e ao convívio direto com a vila, encontrando no interior do armazém um tipo de refúgio para seu trabalho e ‘intimidade’. A associação do

cotidiano burguês a um 'teatro', artificial, também encontrou caminhos relacionais entre o processo e a realidade vivida.

A vida pública, para a burguesia, servia como espaço de representação, onde se poderia através da aparência, firmar uma personalidade, ou mesmo um personagem para interação e manutenção de desejos. No século XIX,

“as pessoas levavam seriamente em conta as aparências umas das outras nas ruas. Acreditavam poder esquadrihar o caráter daqueles que viam, mas o que viam eram pessoas vestidas com roupas cada vez mais homogêneas e monocromáticas. Descobrir uma pessoa a partir de sua aparência tornara-se, portanto, uma questão de procurar pistas nos detalhes do seu vestuário” (SENNET, 1985, p.203).

Assim, sugerido por *Arrufos* e confirmado por SENNET, identifica-se que a classe e o sexo são as duas maiores categorias determinadas pela aparência pública.

“A roupa passa a representar um sentimento, uma função, um modo de relacionar-se (...). Uma pessoa poderia ou não ser aquilo que suas roupas proclamavam, mas esta era clara. A atenção ao detalhe torna-se compulsiva: como o sentimento é expressado em termos físicos, de aparência? (...) O amor criado e formatado a partir das mesmas regras que formataram o padrão da família exige aparências fixas para ser compreendido, deve manifestar-se através de símbolos” (*ibidem*, p.207).

A partir desta premissa, transpusemos a atenção dada à dimensão da cidade para nos concentrarmos numa escala diminuta. Os detalhes, inscritos em adornos, nos objetos personalizados e nas vestimentas, traduziriam assim a temática amorosa com eficiência, a busca por um ideal de perfeição. A exibição da beleza individualizada surgia como caminho não apenas visual, mas como um argumento que reforçava sensorialmente uma possível dramaturgia.

Estas questões foram se formando como um conceito para a nova peça aos poucos. Aliado a imagens e argumentos trazidos por todos os integrantes, percebemos que este seria um caminho frutífero para a abordagem do tema amor: apresentá-lo em sua diversidade expondo sua formação e transformação ao longo do tempo. Cada história, uma história.

Apesar das determinações entre as épocas sobre conduta e relacionamento, houve em todo o processo histórico experiências livres de seus contextos morais, identificadas como 'verdadeiras'. O que seria então o amor real? A busca pela resposta foi sendo encontrada, para a direção de arte, nas

imagens em construção e nos elementos que a comporiam. “Podemos encontrar uma série de objetos e relíquias que, expostos no ambiente doméstico, na superfície dos corpos ou, ainda, aninhados em continentes recônditos, (...) fazem remissão ao painel das grandes esperanças e das ilusões perdidas” (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 489).

Transposição para a cena

Retomando o trabalho na ‘sala de ensaio’ (armazém número 9), o quadro inspirou uma cena conduzida pelo diretor que versava sobre a continuidade do conflito retratado, o antes e o depois daquele momento, incluindo o cotidiano de uma relação amorosa da época. A proposta era representar o mesmo casal por diferentes atores, em momentos diversos. Os três casais formados pelos atores viabilizaram a adoção desta estrutura.

Na realização da cena havia a busca pela transposição do universo pictórico de *Arrufos* para o espaço do armazém, aproximando figurinos, ambiente e objetos dos ‘originais’. Estavam presentes o tapete, as cortinas, mobiliário (uma cadeira), o abajur, as almofadas. Não houve, porém, uma reconstrução das peças retratadas, mas a utilização dos elementos existentes adaptados a fim de propiciar o mesmo clima e ambientação.

Surge, então, pela primeira vez, a necessidade de criar uma situação noturna durante os ensaios. Como dito, se a relação amorosa dá-se sob a luz do luar, ou através da penumbra, seria ‘natural’ inverter a parceria com o dia pela noite. Assim, as janelas e as aberturas existentes sobre as portas do armazém foram fechadas para os ensaios diurnos.

Utilizei objetos que compunham o acervo do grupo que, desde *Hygiene*, continuou aberto para receber peças variadas entre objetos, tecidos e roupas. A criação de cenas em colaboração, no caso do XIX, solicita que os atores estejam caracterizados o mais definidos possível, e que utilizem adereços e objetos de cena apropriados, e não apenas sugeridos.

Fig.5 – Ensaio no armazém; 6- detalhe de Sara Antunes com figurino

No espaço, dispúnhamos os elementos de modo a buscar relacionamentos com a arquitetura, localizando as cenas defronte a grande janela, próximas aos pilares ou às portas. Ainda, os bancos de madeira de tamanhos e cores parecidos, que faziam parte de *Hysteria* e também usados em *Hygiene*, serviram não só como assento mas como praticáveis, atendendo a solicitações variadas.

A imagem oferecida pelo quadro inspirou a busca por outro tipo de acabamento. Criou a necessidade de coletar peças com detalhes mais sofisticados, especiais, de materiais mais nobres e com maior requinte nas manufaturas. Para representar esta sociedade, havia que se instrumentalizar a produção das cenas. Assim, iniciou-se neste momento a reconstrução de algumas peças do vestuário e objetos, que foram revestidos, remontados ou transformados a fim de aproximarem-se do imaginário proposto.

Tendo uma pintura como modelo, apesar de não original, mas uma reprodução, os aspetos visuais continham riqueza e exatidão de formas e volumes. Se em *Hysteria* a dança inspirou os movimentos livres reforçados pelas grandes saias; e em *Hygiene* as fotografias cuja exposição à captação criavam uma atmosfera antiga; no novo processo a pintura solicitava uma composição plástica precisa.

Assim, apesar do caráter de ensaio, as cenas mantinham o espírito do grupo mas aprofundavam-se a fim de encontrar o melhor posicionamento de uma fonte de luz (atividade até então inédita) ou das pregas de uma cortina. A informalidade e o amassado de *Hygiene* solicitava agora ferro de passar,

máquinas de costura e a obtenção de 'reliquias', únicas, preciosas.

3.1.4. Experiências de cenas

Outras cenas foram desenvolvidas, como a proposta pela atriz Juliana Sanches que, inspirada em Balzac, apresentou uma mulher da alta sociedade contando sua história a um grupo de pessoas, seu envolvimento com o jardineiro da casa onde morava e a fuga com ele para um casamento escondido, a desaprovação da família, e o posterior abandono do marido após constatar que não alcançaria a mesma posição social que ela.

O ambiente criado, instalado próximo à janela, aproximava-se de uma casa simples, com um banco e um móvel funcionando como uma mesa de canto, onde via-se um vaso com flores e detalhes como uma toalha bordada. A pintura descascada, assim como o estado precário da janela, reforçavam a condição da personagem, auxiliados pelo figurino. Faz-se interessante perceber o caráter intimista da cena, operando como um depoimento, uma confissão à platéia (no caso, bem reduzida, composta pelos artistas envolvidos).

Fig.7,8 – Desenhos da cena proposta por Juliana Sanches (a esq.) e Ronaldo Serruya (a dir.)

A fim de dialogar com a proposta, o ator Ronaldo Serruya trouxe à cena uma 'resposta' à conversa de Sanches, dando voz ao marido. Assim, a platéia poderia ouvir as duas versões da história e os pontos-de-vista de ambos sobre o relacionamento amoroso. Somou-se ao espaço desenhado pela atriz um espelhamento desenhado pelo ator.

A mesma conformação, com o uso de uma cadeira e uma mesa de apoio, trouxe equilíbrio à visualidade da cena e em suas proporções, ligando-se também a um caráter de justiça nos depoimentos, onde cada personagem teria o mesmo espaço disponível para contar sua história. A intenção de intimidade foi mantida e a platéia dividida pela metade. Os personagens eram então assistidos de frente e de costas, à medida que se levantavam de suas cadeiras para falar com seu interlocutor.

Percebe-se o interesse por uma escala diminuta, pelo espaço da intimidade, o espaço da confissão, dos segredos. Em oposição ao processo de *Hygiene*, que dilatou a escala de ação a fim de conquistar a dimensão urbana, verifica-se um retorno ao foco, pelo detalhe da cena, por imagens com menor velocidade, concentradas, essenciais. Este interesse se afirma pela dimensão da casa.

O grupo dedicou-se à pesquisa da casa como guardiã da intimidade. Neste sentido, ela seria responsável por guardar o amor e suas práticas. Em suma, ela espacializa o amor. O sentido do habitar, presente nas ocupações dos dois espetáculos anteriores, toma o espaço da casa como um campo do comportamento da vida humana.

Assim, a casa marca a oposição entre o exterior - “espaço da atividade no mundo, em que se tem constantemente de superar resistências, e armar-se diante do oponente; o espaço do desabrigo, dos perigos e da exposição” (BOLLNOW,2008,p.139) – e interior. A dicotomia do dentro e fora, tema também presente nas outras peças, retoma a idéia de que as “lembranças das diversas habitações em que a pessoa viveu, antes de tudo as primeiras experiências do habitar na casa paterna, se adensam numa imagem ancestral de casa” (*ibidem*,p.142).

O espaço habitado, desta forma, transcende o espaço geométrico. “Toma qualidades sentimentais, humanas” (*ibidem*,p.144). Seguindo o pensamento de BOLLNOW, tem-se que

“a habitação deve ser mais que a expressão de alguém, deve ao mesmo tempo refletir um longo passado se quiser transmitir às pessoas o sentimento de constância segura da vida. Isso requer tudo o que nela tem uma ‘história’. Mesmo as marcas do uso e leves

danos ganham aqui um valor positivo. A montagem passo a passo, numa tal habitação, expressa a história de vida, nela cada peça lembra algo; figuras e algumas miudezas de lembrança, muitas vezes incompreensíveis aos estranhos, mantêm vivo um pedaço do passado” (*ibidem*,p.162).

Este caráter apontado pelo autor permite-nos aproximar da ‘função antropológica da casa’. E, portanto, investigar as relações entre a casa e a identidade. Conseqüentemente, os afetos e sentimentos, serviram como um elo para se chegar à idéia de amor e sua espacialização.

É importante esclarecer que a oposição citada entre interior e exterior não tem haver necessariamente com as definições de público e privado. As casas que interessam à pesquisa, morada burguesa, “permitem entrever uma tênue fronteira entre o privado e o público, entre uma convivialidade eletiva, regrada pelos indivíduos, e uma sociabilidade obrigatória, imposta pelos interesses associativos e conflitos restritivos a grupos sociais” (SENNET,1985,p.501).

A cena, ao basear-se nos retratos críticos de Balzac sobre a sociedade francesa, apresentava um retrato da sociedade brasileira na época, por esta adotar o estilo parisiense. Desta forma, “impôs-se à ‘boa sociedade’ a europeização da vida social, o que incluía uma sociabilidade baseada nas festas particulares e nos salões (...). Esse processo, contudo, não se restringiu à moda e aos costumes, atingindo uma dimensão mais ampla” (RAINHO, 2002,p.54).

Questões como a preocupação com a aparência das pessoas e dos espaços passa a constituir uma questão de estilo até então inexistente no Brasil. Importam-se imagens, objetos, e também estados d’alma e sentimentos, propondo uma ruptura também nos procedimentos amorosos vigentes, agora permeados pelos códigos impostos pelo modelo.

A investigação adota estes estímulos do território do privado, em detrimento ao urbano. Porém, estudar a construção do formato social vigente constitui um desdobramento das questões presentes em *Hygiene*. Entender a sociedade em seus rituais poderia esclarecer sobre os procedimentos adotados com relação ao desmanche de uma possível sociabilidade interrompida quando da higienização dos espaços e das idéias. “Com a europeização seriam

alterados de forma profunda os costumes da 'boa sociedade' e também sua relação com as outras camadas da população. Pode-se dizer que essa europeização foi a base do chamado 'processo civilizador' (RAINHO, *ibidem*, p.55).

Os gêneros masculino e feminino, estimulados pela diferenciação, foram também elaborados e construídos neste período. A afirmação desta diferença foi também explorada pelo grupo. O homem baseado na liderança, racionalidade e força, apresentando um perfil conciso e objetivo opunha-se à mulher, fragilidade, sensibilidade e intuição, cujo perfil associava-a aos modismos e à frivolidade. Tema de *Hysteria* que aqui ganhava relevância no confronto, pois presentificando os dois lados.

Posteriormente, outra cena foi proposta pelos atores Janaina Leite e Rodolfo Amorim. A idéia foi mostrar um relacionamento já esvaziado. Inicialmente, não havia época precisa, mas era possível identificar uma atualidade nos diálogos e uso de figurinos – pijamas e roupas íntimas. Um casal entre escritos, memórias, desencontros e cartas, relacionaram-se em tempos e planos diferentes.

Nitidamente identifica-se a dimensão privada da cena. Realizada no boticário, a configuração proposta transitava entre uma biblioteca particular, um escritório/gabinete ou um quarto de um casal com uma escrivanhinha. A intimidade como possibilitadora da liberação do desejo e da imaginação foi retratada entre sonho, memória e realidade. Desta forma, pudemos exercitar relações com a idéia do amor inventado, fracassado, adiado. Questões verificadas a partir da modernidade, com o advento de novos sistemas ligados aos modos de produção, ao comportamento, à sexualidade.

E enfim, Pires apresenta um pequeno roteiro inspirado num relato de Priore no qual propunha uma estrutura. Primeiramente sem a definição de personagens ou lugares, a cena, intitulada *João e Maria*, tinha como tema central o formato familiar e seu desmanche. Com a morte do marido, na leitura do testamento descobre-se que ele tinham uma amante, que herdará sua casa. A filha sai em busca desta mulher pelas ruas, a fim de conhecê-la, indiciando o

desejo da nova geração pela liberação.

Figuras como os participantes de uma família nuclear são aqui retratados, assim como seu funcionamento, incluindo um funcionário, a Igreja e a amante feiticeira. Está posto o sistema de relações do século XVIII, evidenciando práticas assimétricas entre os sexos. Havia duas concepções amorosas: uma voltada para o santo amor conjugal, e outra que podia ser vivenciada fora do casamento, com direito à realização física.

Para a montagem do esboço, direção e direção de arte espacializam esta dicotomia, tendo um nicho central 'privado', e assim velado, circundado pelas ruas, marcadas pelas quinas conformadas pelos pilares. Bancos como cama ou praticável, funcionando também como caixão. Para a separação dos 'mundos', varais são montados entre a janela e os pilares, cujos tecidos esbranquiçados vinham de *Hygiene*. O espaço central ainda foi tomado como uma quadra urbana, onde pelas bordas percorria a filha em busca da amante, tendo de lidar com os perigos do espaço público exposto.

Pode-se afirmar que, neste momento, por constituir o início das pesquisas práticas, a idéia de ocupar o interior do armazém para a investigação de cenas não determina a condição espacial do terceiro espetáculo. As peças anteriores também tiveram suas gêneses em espaços fechados, aos quais foram somando experiências e formas de apropriação. Contudo, ao invés de abrir-se às possibilidades de ocupação ou às falas do lugar, já exploradas, o grupo afunilou seu olhar para dentro da cena, para sua constituição como um dispositivo que se transforma, formalizado.

Por exemplo, toma-se o quadrado formado pelos varais e tecidos como a espacialidade da proposta de Pires, e não mais o espaço real do armazém. Esta passa a atuar como um invólucro ou fundo que mantém a dimensão do passado, por sua configuração, mas que não interessa diretamente como argumento. E assim seguiu o processo, em busca dos sistemas de convenções e ritos burgueses.

Fig.9 – Esquema da cena proposta por Pires (base central com bancos ao redor); 10- e varal velando o espaço interior

3.2. Processos Curtos

3.2.1. Rosa Indevida

Das propostas descritas, foi possível diferenciar espaços privados e públicos, como se opõem a casa e a rua. A noção de intimidade, transformada desde a experiência anterior, urbana, impôs-se como um tema a ser aprofundado. Dadas as cenas anteriormente descritas, além de outras imagens criadas, Pires organizou uma estrutura onde foram apresentadas três situações, localizadas em tempos e espaços diferentes.

Para o diretor Marques, pensar o amor em seqüência através dos tempos permitiria identificá-lo como prática, modelo, comportamento e rito. Tomando como referência a letra de *Futuros Amantes*, de Chico Buarque, destacam-se os versos: “O amor não tem pressa/ ele pode esperar em silêncio/ num fundo de armário”; “Os escafandristas virão/ Explorar sua casa/ Seu quarto, suas coisas”; “Amores serão sempre amáveis/ Futuros amantes, quiçá/ Se amarão sem saber/ Com o amor que eu um dia/ Deixei pra você”.

A noção de uma arqueologia amorosa, neste sentido, trouxe a premissa de que os desencontros do amor numa determinada época podem transformar-se em histórias de amor em outro tempo. Assim, poderia-se investigar como as formas sociais a moldaram e nomearam, sendo identificados mecanismos de controle e comportamento.

Um desafio colocado desde então foi como apresentar três histórias em tempos diferentes num único espaço. A resposta deu-se de maneira orgânica, fazendo uso dos elementos disponíveis. O diretor tomou as passagens entre os séculos como “entreatos” onde a platéia poderia assistir as modificações dos móveis e as novas posições dos objetos para a cena seguinte. Permeado por música e pequenas situações que anunciavam o “clima” do próximo quadro, o roteiro ganhou beleza no jogo entre revelar e esconder.

Com relação à cenografia, foi estabelecida uma área central como limite para situações que seriam vividas em seu interior e em suas bordas. Mantendo a grande janela do armazém como fundo, a área desenhada para a cena central apoiava-se em dois pilares como cantos do perímetro do quadrado, de onde seguiam as cordas a fim de delimitar 4 linhas altas, como varais. O primeiro quadro, inspirado no XVIII, seguiu basicamente a mesma configuração proposta em *João e Maria*.

Fig.11 – Áreas ocupadas por atores e público; 12- cena com tecido preto formando uma cruz

Identificam-se elementos já inscritos na poética do grupo vindos dos espetáculos anteriores, como o uso de varais e tecidos alvos a fim de velar espaços e personagens, assim como a apropriação do espaço real à cena, relacionando-se com sua arquitetura. Para os figurinos, muitas peças de tecidos naturais, cujos tons remetiam a *Hysteria*, mas possuíam cortes mais simples e atualizados, baseados em alguns períodos do século XX. As cores claras em movimento do figurino e tecidos contrastavam-se na cena à densidade dos materiais antigos cujo desgaste natural trazia opacidade. Luzes de baixa

potência posicionadas no piso contribuíram para a construção do clima intimista necessário ao período.

Além destes elementos, destaca-se o uso dos bancos de madeira, reforçando a linguagem do grupo. Para a nova demanda, foram lixados, sendo descobertas outras camadas de tinta, revelando tons rosados e a própria madeira clara, próxima ao pau-marfim. Tal intervenção permitiu a renovação, ainda que sutil, dos objetos e sua presença e significado na cena, mantendo-se em proporção e funcionalidade.

Internamente ao espaço delimitado pelos varais, havia uma cama feita com os bancos justapostos, permeada por outros menores nos quatro lados. Nestes, sentavam-se atores e foram apoiados alguns objetos, como um jarro de cerâmica e uma bacia. Margeando os bancos por fora do quadrado, quatro tecidos como cortinas, sendo três brancos e um preto foram pendurados, e recolhidos assim que a peça iniciava, revelando todo o espaço cênico.

Como proposto anteriormente, os personagens compunham uma família, acompanhados por um padre, representação da Igreja Católica, como se esta, por sua participação na vida amorosa, também compusesse a intimidade dos casais. Foram estudados pelo ator Paulo Celestino alguns rituais, como o batismo, o casamento e a extrema-unção. O interesse por esta simbologia também fez parte da pesquisa da direção de arte, que materializou objetos como jarros, bacias, tecidos e sinos.

Desta configuração, que finalizava com todos os familiares cobertos sob um grande tecido preto, revelado posteriormente a saia da mãe, útero, vestido de noiva e túmulo, ascendia do final do século XIX a passagem para o XX, novo, iluminado, cheio de promessas. A cena, composta por meninos e meninas em espaços de intimidade – a rua e o quarto, respectivamente – foi permeada pela história do casal apresentada no início do processo pelos atores. Interessado na ampliação da estrutura deste quadro, o diretor propôs criar antecedentes na história, incluindo como se comportavam os personagens antes do encontro, o que os fez abdicar de suas crenças sociais e dos rígidos padrões de conduta para lançarem-se a tal experiência amorosa. São retomados os argumentos estudados nos livros citados, assim como em outras fontes literárias, exibindo as categorias mais importantes construídas no período: a classe e o sexo. Pobres e ricos, homens e

mulheres (aqui ligados à constituição das identidades, representados por moças e rapazes).

Fig.13,14 – Cena do quadro XIX com namoradeira montada por duas cadeiras sobre base de bancos

A cama feita de bancos serviu como base elevada para as cadeiras/namoradeiras, tomadas como divisória entre os dois universos que se ordenavam. Os personagens comunicavam-se entre a rua e o quarto, por espaços semi-públicos, como os salões, os jardins, os teatros. Narrados pelos atores, o público imaginava estes espaços, mas via somente a configuração do quarto e da rua, de maneira estilizada. O jogo entre os atores favoreceu o entendimento da oposição, cuja transformação ficou a cargo apenas dos objetos e da apropriação da área da cena.

Foram incorporados ao quadro temas como a literatura romântica, mostrando também as contradições do período. Os valores burgueses tornam o amor ser sinônimo de felicidade e, para que esse fosse efetivo, era necessário que fosse escolhido pelos próprios amantes. Na prática, entretanto, a escolha ainda estava presa a interesses de classes, com dotes, bem ao estilo do poder patriarcal. Assim o amor, valorizado pelo Romantismo – “ama-se o amor e não propriamente as pessoas” (PRIORE,2005,p.214) –, não deveria prevalecer acima da sociedade e de suas instituições.

A última cena, criada também a partir dos atores anteriormente, retratava a atualidade. Acontecia no mesmo espaço central do armazém; porém, propunha uma nova ocupação. Os bancos foram empilhados ao fundo formando uma grande divisória com vãos, comparada a uma estante, biblioteca ou mesmo uma parede, lugares já

sugeridos na cena original. À frente, a área esvaziada do piso foi coberta com o mesmo tecido que cobria a cama, formando assim uma outra, informal. Ainda, ao redor do espaço, também havia a idéia de um jardim, preparado por alguns atores com rosas 'plantadas' entre sapatos.

Fig.15 – Croquis da terceira cena, mantendo o quadrado central apoiado por dois pilares; 16- det. dos atores

Fig.17,18 – Transição para o quadro do século XX com reorganização dos elementos: idéia de solidão

Esta cena trouxe liberdade no uso do espaço e em sua própria continuidade. Os microcosmos criados referenciavam-se à vida de um casal. Três histórias, três espaços, três relações com o amor e o momento da separação. Não apoiou-se tanto nas questões sociais, e sim na subjetividade. Por assemelhar-se à vida dos atores e ao tempo presente, estabeleceu-se que não haveria apenas uma defesa ou crítica a ser feita. A forma de amar hoje, verificou-se, ainda carrega modelos e conjunturas de nossos

antepassados. Retomando a letra de Buarque, a proposta foi sugerir que amores plantados no passado, como os apresentados nas cenas dos séculos XVIII e XIX, poderiam atravessar o tempo e serem vividos no futuro.

Há, portanto, o aprofundamento da linguagem do grupo em alguns aspectos, como a interatividade, a dramaturgia coletiva e transposição de tempos históricos. O espaço, porém, passa a ser operado sobre outra lógica. Como elemento fundamental da relação entre atores e platéia, torna-se o próprio caminho para a conexão e, ao mesmo tempo, delimitação entre as partes.

A característica de abrigar cena e platéia num mesmo espaço para que possam partilhar uma experiência comum é alterada. As duas partes não se encontravam integradas num único ambiente, apesar de compartilharem o interior do armazém. A platéia, sentada em dois níveis em bancos formando um “U”, acompanhando o desenho da cena, não deslocou-se, assumindo a postura do teatro à italiana. Outro aspecto que reforça a separação é o uso de luz artificial apenas na cena, ao invés do uso da luz natural em suas condições reais para o evento teatral como um todo.

Assim, após dois meses de pesquisa, o ‘esboço’ intitulado *Rosa indevida* foi apresentado ao público como um experimento cênico, à noite. O armazém, de portas fechadas, de onde surgiu o interesse por sua condição privada durante os ensaios, tornou-se versátil funcionando como um salão, quarto ou área íntima. Os moradores da vila, curiosos, puderam, pela primeira vez neste processo, adentrar o espaço e assistir o novo experimento, descobrindo o que os artistas ali faziam ‘fechados’ durante tanto tempo.

Rosa Indevida determinou como se daria a continuidade do trabalho. Ao dedicar-se ao tema, o grupo interrompeu seu relacionamento com outros espaços da Vila Maria Zélia e com a própria comunidade. Os encontros amorosos, portanto, no ponto-de-vista dos artistas, distanciam-se da histórica vila como território de investigação. Contudo, não é possível apontar um aspecto decisivo para tal situação, mas sim retomar algumas idéias apontadas.

O período de temporada de *Hygiene*, apesar de estimulante ao projeto do espetáculo, acabou por desgastar a equipe, pela grande demanda de trabalho envolvida

em cada remontagem. Os atores, não dedicados especificamente ao trabalho de rua, desdobravam-se com as solicitações deste formato, que envolvia grande disposição física, apuro de técnicas vocais, além de grande disponibilidade para lidar com a precariedade das instalações nos espaços, a não existência de coxias e a imprevisibilidade do tempo e condições do lugar, que muitas vezes impossibilitaram as apresentações.

O desejo de trabalhar outro viés que a ocupação de espaços urbanos como os de *Hygiene* estava posta, mesmo que inconscientemente. O grupo, ao pesquisar as relações do espaço e da memória, não tem como premissa exclusiva a realização de projetos de ocupação de espaços não-convencionais para instalar seus espetáculos. Ao deparar-se com o material da nova pesquisa, lançou-se ao tema buscando a melhor forma de espacializar as cenas que nasciam e desenvolviam-se, ligando-se ao interior do armazém e tomando-o como espaço privado assim como a burguesia construía suas casas e palacetes nas novas avenidas.

Os edifícios da vila não interessaram como locação como nas outras peças, cujo argumento tomava sentido no lugar. A utilização de um interior ‘anônimo’, neste caso, bastaria. E assim, este foi sendo preenchido até a finalização do processo com móveis e objetos, testemunhos da busca por outra escala.

Outro aspecto apontado é a permanência do grupo em sua residência artística na vila. Inicialmente, quando da pesquisa do segundo espetáculo, os artistas necessitavam afirmar sua presença no local através de ações afetivas e efetivas em prol do conjunto, inserindo-se nas formas de sociabilização da comunidade, suas práticas e tradições. A busca pelo pertencimento do estrangeiro ao novo lugar, já existente, desencadeou um intenso processo relacional de conquista dos espaços e de credibilidade por parte dos moradores e parceiros. Após a experiência adquirida e o contato estabelecido, a continuidade no local permitiu que se associassem diretamente Grupo XIX de Teatro e Vila Maria Zélia.

O primeiro, ao identificar tal confirmação, percebeu que sua estadia havia fortalecido o interesse da cidade (Estado, gestores, Prefeitura e cidadãos) para com a vila. Comprovou a vocação dos espaços para atividades culturais, assim como reinseriu

o patrimônio abandonado no debate das políticas públicas urbanas, culturais e de preservação, funcionando como um disparador de situações e lente de aumento para a percepção das condições ali existentes. Desta forma, inaugurou outra etapa de relacionamento com o lugar.

Os projetos realizados neste período, como *Casa Aberta* e *Casa em Obras*, aprovados pela Lei de Fomento e pela FUNARTE, comprovam a dilatação da residência artística e as conquistas inscritas no local. *Casa aberta* alude à abertura de portas e janelas, da recepção do público e de participantes para as atividades ali desenvolvidas, como oficinas e apresentações de outros espetáculos convidados. Já *Casa em obras* demonstra que transformações deveriam ser feitas. Uma outra forma de se relacionar com o conjunto solicitava uma compreensão e um aprendizado de ambas as partes.

Desta forma, o processo criativo da terceira peça seguiu com a ocupação do armazém, explorando as possibilidades de instalação no espaço interno. E assim, após a pesquisa com Pires, o grupo recebe Newton Moreno.

3.2.2. Frestas e Festas

O dramaturgo possuía pesquisa voltada à homossexualidade. Optou-se por seguir por este recorte, percorrendo outra parte do imaginário construído anteriormente. Se a sociedade passou a exhibir-se através das convenções sociais, agora iríamos em busca do amor que se ‘esconde’ (ou é escondido), da marginalidade e da fantasia do travestimento.

O tema, com menor oferta bibliográfica, foi analisado também sob o ponto-de-vista social. Em relação ao amor burguês, o relacionamento homossexual foi considerado situado na borda, como se ocupasse uma margem da questão, como se por uma fresta pudesse aparecer. A fresta também poderia remeter a um rasgo ou pequena área livre para posicionar o olhar para enxergar através de algo. Fresta como lugar onde se vê o que está escondido.

Seguindo a lógica, a ocupação do armazém foi mantida como princípio de espacialização deste novo processo. O tema intensificou a idéia de intimidade, como se as figuras pesquisadas só pudessem aparecer ou se revelar à noite. Surgia a proposta

de algo que se enconde, que é revelado, que é mostrado apenas em estado de confiança.

A fresta se opunha assim à festa, o esconder e o revelar. Por estes dois territórios transitam estas figuras. E desta forma os atores dedicaram-se à investigação de personagens que materializassem tais conflitos. Homens e mulheres, apoiados pelo travestimento, buscando possibilidades de exposição perante o público. Buscou-se em geral uma forma delicada, ligada à confissão e o segredo, modelo adotado na pesquisa anterior e também característica do grupo.

Fig.19, 20, 21 – Croquis com esquema de ocupação do armazém e transformação das cenas

Fig.22, 23, 24 – Montagem da cena incluindo porta diagonal e móveis situados nas outras extremidades do quadrado

A cenografia, ao perceber o desafio de compor estas figuras de forma tão próxima da platéia, propôs uma espécie de tenda ‘coberta’ por tecidos leves, que tanto poderia aludir a um quarto, como a um salão de festas, como a outro espaço para o amor. O mesmo formato quadrado utilizado em *Rosa Indevinda* foi deslocado para a esquerda do armazém, mantendo dimensões aproximadas, tendo como um dos vértices

a porta diagonal. *Voil* rosa claro foi usado para o fechamento das laterais e teto, onde a platéia estaria inclusa. Inverteu-se o jogo, e agora quem estava fora da área quadrada eram os atores.

Assim, apoiados por mobiliários simbólicos, como uma cômoda, uma cama, cadeira e mesa, os atores experimentaram jogos de esconder-se, velar-se e revelar-se. A luz, importante elemento tanto na presença como na ausência, em black-out, favoreceu a exploração. Somaram-se outros tipos de fontes, como a UVA (luz negra), filtros com cores (vermelhos e rosados), seqüências de luzes coloridas, características de decorações e de festas, assim como uma lanterna, que funcionava como um foco acionado manualmente.

Apesar do material dramático ter sido descartado posteriormente, sua realização foi fundamental para o processo. Ao permitir o uso de iluminação artificial e a espacialização de uma estrutura interna independente ao armazém, inovou em aspectos até então condensados na linguagem do grupo. A criação de novas configurações que não através da arquitetura reforçou a poética que seguiu até a estréia do terceiro espetáculo.

Tomava-se assim a arquitetura como invólucro, como casca de uma outra dimensão. O interesse por esta lógica, não se aproximou, porém, da condição oferecida pelo palco italiano, caixa 'neutra' que dá vazão a diversas construções. A dimensão histórica do armazém garantiu a continuidade da chamada "trilogia histórica" do Grupo XIX de Teatro.

3.3. A construção do espetáculo

Após a experiência com os dois dramaturgos, os artistas escolheram seguir o processo que daria origem à *Arrufos*, sozinhos. A estruturação de idéias e tempos proposta por Pires foi retomada, e dela surgiu o espetáculo. Porém, antes de adentrar a reinvenção das cenas de *Rosa Indevinda*, o diretor deu início a um grande trabalho com os atores a fim de ambientá-los no registro pretendido, gerando um novo frescor.

O desejo de Marques era propor a emoção de uma relação amorosa, cujas surpresas, estímulos e 'presentes' fariam parte da construção de um imaginário. Apesar dos processos e pesquisas anteriores, o grupo havia se dedicado até então quase que

exclusivamente à imagem do quadro *Arrufos*. Um grande repertório, sobretudo pictórico, foi então coletado pelo diretor de arte, a fim de apoiar sensações, figurinos e objetos.

Munida destes 'instrumentos', a continuidade do processo passou a atuar relacionando-se com os atores como se fossem interlocutores amorosos. Por carta, receberam um convite com um endereço ao qual cada ator deveria se apresentar para um encontro. O local escolhido foi o Parque da Luz, grande área de jardins preservada e reconstruída pelo patrimônio, símbolo da elegância e convivialidade social no início do século XX em São Paulo. A carta propunha um passeio no local, para que cada ator, acompanhado pelo diretor, pudesse receber informações do trabalho que seguiria.

Determinantemente, a busca por situações novas afastou a pesquisa da sede, e a Vila Maria Zélia não participou como locação ou espaço relacional. As características da vila operária não pertenciam ao imaginário construído do amor burguês. Não houve também interesse do diretor em buscar outro espaço para a realização da peça. Foi sugerido por mim um parque, como o próprio Parque da Luz ou outros similares, como praças, para ser ocupado. Porém, a sugestão não foi adiante.

O parque, com lagos, fontes, caramanchão, pontes e *promenades*, apesar de atualmente abrigar uma população de baixa renda, remetia à sofisticação e romantismo da época. A busca por esta atmosfera seria, entretanto, transposta ao espaço do armazém. O laboratório em outros espaços permitiu assimilar situações e a propor à equipe como poderia incorporá-las às cenas.

Fig.25– Imagens dos cartões postais recebidos pelos atores: edifício da Pinacoteca; 26- pequeno lago ao estilo Belle Époque

O estímulo oferecido pela carta foi instigante. O cartão, que estabelece uma comunicação entre ausentes a fim de restituir uma distância, tratava também no século XIX da distância entre a cidade velha e a cidade nova. “Sob os escombros uma nova paisagem se convertia; fachadas e prédios eram cuidadosamente dispostos como símbolo fulgurante do cosmopolitismo e do arrivismo” (SCHAPOCHNOK,1998,p.439) em cartões enviados a familiares. O projeto de transformar Rio de Janeiro e São Paulo em “Europas possíveis” foi materializado nos cartões, cujo procedimento foi assim reproduzidos com os atores. O padrão de sociabilidade burguês deveria, portanto, ser emoldurado num cenário suntuoso. Aqui, o Parque cumpriu a demanda com nostalgia e beleza.

As cartas recebidas, com papéis e envelopes especiais, buscaram reproduzir as trocas de juras entre os amantes. Também este elemento confirma a valorização dos detalhes em detrimento de uma escala generalizada.

Tendo como fundo o edifício da Pinacoteca de São Paulo, antigo *Lyceu de Artes e Offícios*, o passeio mostrava que as construções de estilo neoclássico, por exemplo, utilizaram das formas e dos adornos como materialização de hierarquias e sentimentos. A configuração destes espaços, nas fachada ou em seus interiores, demonstravam que eles comunicavam as aspirações daquela sociedade.

A proposta de “focalizar com incomum intensidade o poder de comunicação de todos os objetos, inclusive nossos prédios e móveis” (BOTTON, 2006,p.81) relacionava-se diretamente com a sociedade exibicionista do século XIX, eixo da discussão que se fazia. Assim, fomos nos conscientizando que “o design e a arquitetura nos falam sobre o tipo de vida que deveria desenvolver-se mais adequadamente dentro e ao redor deles. Eles nos falam de certos estados de espíritos que buscam incentivar e sustentar. Enquanto nos mantêm aquecidos e nos ajudam mecanicamente, eles nos convidam a sermos tipos específicos de pessoas. Eles falam de visões de felicidade” (*ibidem*, p.72).

O amor, investigado nas relações dos dois processos, havia se transportado para as construções, não importando a escala. O artífice, artesão, mestre ou construtor,

acreditou-se, emprega seu amor na execução de algo, e este elemento, por sua vez, também pode materializar-se como objeto representante da idéia amorosa. Por exemplo,

“descrever um prédio como belo, portanto, sugere mais do que uma simples afeição estética; implica uma atração pelo estilo particular de vida que esta estrutura está promovendo com seu telhado, maçanetas, molduras de janelas, escadas e móveis. Sentir uma sensação de beleza é sinal de que encontramos uma expressão material de certas idéias que temos do que seja viver bem” (*idem*).

E assim, reconhecemos que as formas correspondem a emoções. A comunicação é capturada pelo admirador, que ativa em sua memória uma forma já vista associada a algum momento de sua vida e redimensiona-a afetivamente.

“Quando as construções falam algo, elas também o fazem usando citações – isto é, despertando lembranças e fazendo referências aos contextos nos quais vimos anteriormente seus equivalentes ou modelos. Elas comunicam por meio de associações. Parece que somos incapazes de olhar prédios ou móveis sem atá-los às circunstâncias históricas e pessoais das nossas observações; conseqüentemente estilos arquitetônicos e decorativos tornam-se, para nós, suvenires emocionais dos momentos e cenários nos quais os encontramos” (*ibidem*,p.93).

O interesse pela ocupação dos espaços dá lugar à forma. E esta, promovida pelo consumo incentivado pela indústria, percorre o século XX sendo desejada, fetichizada, idolatrada. O amor poderia passar de forma à imagem. E foi neste sentido feito o convite para um segundo encontro com os atores, também por carta. Um cinema havia sido escolhido pelo diretor como ponto-de-encontro.

Por inúmeros fatores, o cinema remete a um encontro amoroso. Aqui, o filme não foi o elemento detonador da experiência, mas sim o ambiente. A sala escura de um grande cinema antigo foi utilizada como locação. Seguindo instruções, cada ator deveria encontrar uma caixa na platéia, onde estavam guardadas informações sobre os procedimentos da nova experiência. Não estavam no cinema com um parceiro, mas sozinhos, em busca de algo. A associação do amor com a busca também foi aqui explorada.

Saindo do cinema, os atores seguiriam pela Avenida Paulista, onde localiza-se a sala, e deveriam seguir até um local onde pudessem acessar a Internet. Nas caixas, um cd com imagens aguardava para ser visto. Foram preparados seis repertórios, um

para cada ator, escolhidos pelo diretor de arte. Traziam referências a tipos, personagens, emoções e espaços, detalhes e textos curtos. Após as sensações despertadas, as instruções solicitavam que seguissem pelas ruas até o destino final, percorrido a pé, registrando eles próprios imagens amorosas com uma câmera fotográfica.

O encontro no cinema ofereceu a possibilidade de relacionarem-se com imagens em aproximação – entre a peça, suas identidades e a realidade. Poder registrar olhares e escolher enquadramentos trouxe, ainda, a perspectiva da individualidade, exclusividade e aparência presentes nos estudos iniciais. Reencontrar na atualidade estes temas permitiu a conexão entre os processos anteriores e uma espécie de recomeço que culminaria no terceiro espetáculo.

3.4. Proposta espacial

Finalmente, o grupo retorna às dependências da vila para dar continuidade ao seu trabalho na sala de ensaio. O projeto de estréia de *Arrufos*, nome provisório que depois se oficializaria, previa que

“a pesquisa dramaturgica do grupo, (...) continua e se consolida na idéia de construir uma história do amor através dos séculos. Dessa vez o recorte dá lugar ao painel, para tentar mapear o amor como fenômeno social e político e tentarmos entender como o conceito moderno de amor, limitado ao casal burguês e ao espaço claustrofóbico da família nuclear, foi construído: a chamada concepção privada do amor. Olhando para trás, vê-se valores intrínsecos às suas épocas e que moldaram definitivamente a idéia do amor. A idéia de *Arrufos* é um pouco dar conta de colocar essa problemática em cena, através de histórias de amor diversas de diferentes séculos, misturando os tempos para que o espectador do século XXI possa tentar entender de onde vem esse ideário do amor romântico e a quem serve essa construção” (GRUPO XIX DE TEATRO, 2006)³⁷.

A espacialidade do convívio humano amoroso foi explorada a partir de estímulos que percorreram todo o processo. Direção e direção de arte passaram a construir juntamente aos atores as personalidades das figuras que percorreriam os séculos mantendo semelhanças. Mas antes, seria preciso condicioná-los a uma mesma experiência de reconhecimento. Um ambiente, esboço da cenografia finalizada, foi então criado com tecidos e pisos e

³⁷ Texto coletado no Projeto *Arrufos*, contemplado pelo PAC – Programa de Ação Cultural da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

preenchido com abajures e móveis. Cada ator, deste modo, foi associado a um elemento ou a um móvel.

Fig.27, 28 – Espaço com móveis e delimitado por cortinas, conformado pelos pilares do armazém

Fig.29, 30, 31 – Móveis dispostos no espaço e experimentos dos atores com luz – esquema para o primeiro quadro

Assim, os objetos, adquiridos em lojas de segunda mão e feiras de antiguidades, foram experimentados nos ensaios. Duas cadeiras, uma escrivaninha, uma cama, um baú, dois criados mudo, além de uma bandeja com xícaras, um jarro, saltos, e camisolões compunham, junto aos seis abajures, o conjunto.

Tecidos variados formando uma cortina espacializaram o mesmo quadrado utilizado como área cênica anteriormente. Formando um dossel, retomava-se a proposta construída em *Frestas e Festas*, mas apresentava diferentes tecidos, como se pertencessem a diferentes pessoas e histórias. A

idéia de apresentar um panorama inspirou a eleição pela diversidade da maioria dos elementos presentes, a fim de contemplar possibilidades.

O espaço interno, de aproximadamente três metros de lado, foi comparado à perfeição, cujo símbolo corresponde à forma quadrada, justa, simétrica. Ao redor, um piso determinava a área limite de encenação. Dispostos sobre este, móveis e abajures. Este dispositivo permitiu criar relações entre o dentro e o fora, o revelar e o esconder, centro e periferia, contido e não contido; enfim, temas que aludem à pesquisa e retratam simbolicamente como os contratos sociais determinaram códigos de acesso através do matrimônio.

Os móveis foram escolhidos de acordo com as funções e as formas. Divididos pelos temas adorno, culto, descanso, guarda, repouso e serviço, serviram como um 'ensaio' para a versão final da peça. Fazia-se importante definir as funções dos atores para que pudessem ser experimentadas. Porém, o formato definitivo dos móveis seria escolhido posteriormente, garantindo uma 'certeza' nas escolhas. O processo assemelhou-se ao trabalho do restaurador e do arqueólogo, buscando no mobiliário brasileiro destas épocas uma 'resposta' visual.

Algumas questões vieram à tona e então investigadas: os arquétipos dos atores se relacionam com que tipo de móvel? Que tipo de ação está ligada a que tipo de objeto? Qual o ritual que cada móvel propõe? De forma distanciada, imaginava como trazer a memória da vila e de seus moradores ao processo. Recordações das visitas feitas quando da pesquisa de *Hygiene* poderiam ajudar a reconstruir fragmentos de espaços, hábitos e disposições.

Os ensaios seguiram dilatando as temáticas de *Rosa Indevida*, como se desfizessem os textos e roteiros e estes fossem reinventados. Apesar de já apontados em momentos anteriores, faz-se interessante descrever algumas notas feitas pelo autor em seu caderno durante o processo. Entitulado *Percebendo a família*, elencou os elementos presentes neste quadro. Expulsão/negação do sol, e conseqüentemente a incorporação do uso da iluminação artificial; a ritualística dos materiais; o constructo, a artificialidade, a

techné expostos, como se sua demonstração também revelasse os constructos sociais.

Neste caso, as improvisações desenvolvidas já tinham um rumo definido. A pesquisa estruturada no roteiro, assim, criou áreas livres que poderiam ser preenchidas para a constituição das cenas e das transições. Esta objetivação permitiu que a direção e direção de arte pudessem se dedicar à resolução técnica e estética dos elementos cênicos com mais apuro, fazendo destes parte do discurso teatral.

3.4.1. Novos procedimentos

O deslocamento do interesse da ocupação para a manufatura centrou as expectativas no funcionamento interno da sala. Estimava que a disposição do público e das cenas tivesse o funcionamento semelhante a um laboratório, ou à própria idéia da alquimia, de transformação ou transmutação dos materiais e suas propriedades. Os ensaios do quadro do século XVIII já apontavam para a resolução de questões postas como demandas nos quadros seguintes. A conformação dos espaços da cena retornaram. Como o espaço se articularia definitivamente para representar os três tempos com uma platéia presente?

Surgem assim os princípios côncavo e convexo como organizadores da ocupação do espaço da cena. Ao redor do pequeno quadrado, localizado ao centro, estava posta a platéia. Formando uma arena completa, foi criada uma arquibancada para o público. As cenas, desta forma, seguiriam o movimento evolutivo do centro para a periferia, em expansão. Do côncavo, que remete ao centro, ao convexo, que remete ao aberto, ao fora.

Da claustrofobia familiar, tema da propriedade, austeridade e do pesado, seguiu-se para o século XIX, com frivolidade, excesso e frescor, até chegar à atualidade, cujo esvaziamento de sentido poderia remeter ao abandono pelo sentimento amoroso. O cenário criou espaços de intimidade e noturnos, primeiramente no século XVIII por entre bosques e praças, no século XIX em quartos e saletas, e no século XX, em nossas kitnetes e em nossos corpos. O

movimento dos quadros em aceleração definiu uma seqüência, onde evoluíam o uso da luz (com o advento da eletricidade), a importância da definição de espaços públicos e privados e suas escalas, assim como a aparência.

O terceiro quadro, faz-se importante ressaltar, teve o foco alterado. Assim, tomou uma cena criada pela atriz Janaina Leite, baseada em histórias ficcionais misturadas à sua história pessoal. Cada ator, em seguida, criou sua cena inspirada na mesma idéia, confirmando a não obrigatoriedade de se apresentar uma única postura ao tema, e assumindo a multiplicidade.

Fig.32, 33 – Estruturas desenvolvidas para ensaios buscando aproximar os quadros XIX e XX

Fig.34, 35 – Propostas finais: quadro XVIII com espaço concentrado, XIX buscou maior movimentação

A platéia, segundo o diretor, deveria participar de forma sincera, como nas outras peças, ativada de diversas maneiras. Se o tema permitia uma discussão interminável sobre as escolhas, definiu-se que estas deveriam ser respeitadas. Não seria possível apontar erros e acertos de uma experiência amorosa, ou

mesmo sobre a postura dos meios sociais, mas sim expor situações onde o indivíduo e o corpo social/institucional fossem desafiados em seus papéis.

De acordo com LECAT, “um teatro é um lugar complexo: o auditório, o público, o cenário e a atuação se enfrentam entre si com o propósito de compartilhar sua energia. Ao mesmo tempo, cada um dos espaços tem que conter a atuação e o público ao mesmo tempo. Portanto, o espaço tem uma função dupla: conter e relacionar” (2003,p.103). Acreditou-se que este caminho traria a platéia também como voz ativa, ao expor suas próprias experiências. Mas de que forma poderiam assistir a cenas íntimas? Cumprindo o papel de voyeur, cúmplice e objeto de desejo durante o percurso. Assim, formava-se a alcova a qual todos participam.

Em *Hysteria*, a solução para a participação versou na classificação da platéia feminina como internas num espaço junto às atrizes; em *Hygiene*, o público viveu experiências públicas num território histórico real das cidades. Agora, com *Arrufos*, deveria sentir as variações de uma experiência amorosa. A excitação, a surpresa, o amor e o desamor estariam então disponíveis nas situações e nas imagens.

Assim, o dispositivo encontrado para receber o público, que ocuparia uma arena completa, foi a constituição de assentos especiais. Um ambiente, trânsito entre cena e platéia, indistinto, foi concebido para o público. Mas como sozinhos se colocariam em relação ao tema? A solução proposta pelo diretor foi que se sentassem dois a dois, dispostos como casais, já que o tema amor pressupõe duas partes.

Na iconografia pesquisada retratando espaços privados, os modelos, sobretudo marcados pela Belle Époque inspiraram padrões, texturas e cores. Foram criados então lugares específicos, cuidados com almofadas e encostos revestidos com diferentes tecidos, de estampas florais em tons quentes. O percurso até o lugar, a acomodação, a idéia de que cada um que fosse assistir ao espetáculo teria uma experiência única e especial foi refletida nas estampas, cores e objetos.

Conhecidos ou não, casais reais ou imaginários, as duplas formadas teriam de compartilhar durante a duração do espetáculo uma experiência. Um dos atores dirá em seu texto, posteriormente, que numa situação destas poderia surgir um encontro amoroso. Ao provocar a platéia com relação aos seus sentimentos, o Grupo XIX manteve a delicada e intensa interatividade que caracterizou sua linguagem. Sentados, porém juntos, em comunhão, os 'vivenciadores' finalmente teriam acesso ao mesmo universo que a encenação. E, entre o casal, um abajur seria manipulado pelo mesmo durante as cenas.

Uma estrutura foi então desenhada a fim de espacializar este conceito no armazém. Por suas características espaciais, deveria ser utilizado em sua potencialidade máxima para permitir uma capacidade favorável. Dadas as medidas de sua proporção, um quadrado de 10 metros de lado ocuparia a maior parte do espaço interno, entremeado pelos pilares existentes. Verticalmente, a arquibancada-cenário também avançaria próxima ao teto.

Fig.36, 37 – Quadro do século XX esparrama área de encenação para a platéia, integrando as partes

Fig.38, 39 – Pinturas do período Romântico; 40- assentos para a platéia nele inspirados

Inspirado nas construções européias do início do século XX que, com o advento da estrutura metálica, dedicaram-se a novas formas e à criação de diversos tipos de ornamentos para todos os elementos construtivos, o projeto foi desenvolvido para atender tanto à encenação como a acomodação da platéia, sendo necessário resolver acessos, circulação, entradas e saídas, e ainda assentos para portadores de necessidades especiais e desmontagem para viagens.

Durante as temporadas das outras peças em cidades históricas, como Belo Horizonte, Salvador, Rio de Janeiro e mesmo em São Paulo, pude coletar, em aproximadamente dois anos, registros de edificações e estruturas construídos no período de interesse. Este acervo fotográfico foi utilizado para encontrar soluções formais para o projeto. Verifica-se, portanto, uma importante transformação da pesquisa espacial do grupo. Se antes, o interesse deu-se por encontrar e ocupar edifícios históricos e fazer destes um dispositivo cênico para as peças, aqui a proposta foi construir uma arquitetura que, apesar da inscrita num espaço histórico, não teve unicamente nele o ponto de convergência de suas experiências.

O projeto, inspirado por estes estilos, materializou-os apenas nas passarelas e escadarias. Estas áreas tanto seguiram desenhos sob medida, como nos guarda-corpos, como receberam adornos metálicos existentes fixados nos eixos principais. Por questões financeiras, prazos de execução e difícil acesso a mão-de-obra especializada, a estrutura teve que ser racionalizada a fim de permitir encaixes simples. A necessidade de desmontá-la também dificultou a realização de um desenho *art nouveau* ou mesmo *art déco*, sendo assumido o próprio artifício da simulação das formas.

Desta maneira, o lugar pré-existente, histórico, cujas marcas e memórias despertaram a criação cênica e a própria lógica de organização dos espetáculos, tornou-se o invólucro de uma espacialidade construída. A fim de manter relações com a memória, o desenho de alguns detalhes tomaram como referência edificações existentes. Esta escolha também pode ser vista como uma espécie

de homenagem aos artífices, geralmente anônimos, responsáveis por este tipo de execução e artefato não industrial.

Porém, observa-se que foi mantida uma relação com a arquitetura do armazém 9. A cenografia de *Arrufos* não é um projeto desenvolvido para o palco de um edifício teatral. Ao constituir ele próprio um espaço cênico, o cenário materializou-se a fim de encontrar um relacionamento harmônico com o armazém. O centro da cena, o quadrado citado, surgiu a partir de ensaios no local, onde três pilares sugeriram a conformação naturalmente.

Outros elementos incorporados à peça são os pilares, nos quais foi instalado o dossel. O projeto sofreu algumas adaptações para inclui-los no desenho dos assentos e escadas, sendo necessários cortes em pequenas partes e a diminuição de dois lugares. Cenas criadas tendo os pilares como eixo ou apoio foram mantidas, como se marcassem também, pela presença, a lembrança de que não estamos num espaço sem referências.

Ainda, tem-se a porta diagonal, usada em *Frestas e Festas* como acesso da platéia. Mantida como entrada para o universo da peça, determinou o desenho das duas passarelas opostas em dois vértices do quadrado, tanto para a circulação do público, como para localizar as cenas do século XIX, cuja referência de ponte ou passadiço, comuns na época, foram fundamentais ao desenvolvimento da dramaturgia.

3.4.2. Forma e discurso

Apesar de trata do tempo histórico, a citação de elementos da arquitetura eclética no projeto remeteria à pós-modernidade, movimento artístico que se apropriou de formas históricas, reempregando-as através da colagem. Contudo, o que despertou o partido foi a busca por demonstrar que a demanda do estilo por detalhes e ornamentos poderia traduzir ou corresponder a afetos e outros sentimentos. “Parece que não podemos evitar projetar semiconscientemente a nossa própria dinâmica interna nos prédios, correlacionando as oposições que certas construções exibem a aspectos concorrentes de nossos próprios

caráteres. A tensão entre curvas e linhas retas numa fachada ecoa a tensão entre razão e emoção em nós mesmos” (BOTTON, 2006,p.199).

Fig.41 – Desenho da passarela; 42- referência de portal em São Paulo; 43- detalhe da sacada

Fig.44, 45 – Relações do espaço interno com o desenho da estrutura:incorporação de pilares e portas

Fig.46, 47 – Passarelas nas extremidades para meninos e meninas com desenhos específicos

Ao descrever uma construção, BOTTON demonstra como a manufatura encontrada em arquiteturas do passado remete a um estado emocional:

“Nota-se uma série de florzinhas de ferro fundido. Achar que elas são elegantes é reconhecer o trabalho extraordinário por trás da sua criação. Num mundo atarefado, muitas vezes desatento, eles são como símbolos da paciência e da generosidade, representam um tipo de doçura e até de amor, uma bondade sem segundas intenções. (...) Nos floreios mais primorosos podemos ler sinais de bondade, uma forma de benevolência congelada” (*idem*).

Esta defesa, norteadora da direção de arte, abriu um campo fértil para a aplicação dos conceitos do espetáculo nas formas disponíveis.

O cenário de *Arrufos* tornou-se, ainda, um grande objeto, não autônomo pois toda cenografia só toma sentido pleno na ação teatral; mas inteiro, uma estrutura de ferro que guarda no interior segredos e surpresas, como as gavetas dos toucadores femininos ou os bolsos dos paletós masculinos. Associado a uma instalação, o cenário forma um pequeno ‘teatro’ que pode ser ‘instalado’ de diversas maneiras em diferentes espaços, sendo percebido em seu interior e, além, em seu ‘exterior’, como volume.

O amor, materializando-se no objeto, foi executado de modo precioso e artesanal, em busca da perfeição, assim como buscamos nossos seres amados. A feitura das coisas passou a constituir um princípio, baseados nas técnicas manuais de cada área construtiva. Porém, os artefatos também tiveram usos diversos nos períodos estudados, reunidos nas casas atestando elegância e esnobismo, configurando desejos e seduzindo, transformando assim o sentimento entre as pessoas. Neste “palco de representação”, houve o depósito de aparências e, desta forma, de uma linguagem sutil e codificada para expressar idéias e emoções sobrepostas.

A nova ordem material determinou, assim, o culto aos objetos, como fetiche e sedução, na esperança de que o sentimento estivesse contido neles. A emoção passa a ser depositada nestes representantes, e nunca exposta publicamente como ação.

A europeização da casa burguesa brasileira (criticada em *Hygiene*) demonstra, pois, a absorção de um modelo de forma não orgânica, impondo a

uma sociedade um referencial que não pertencia aos códigos vigentes até então, sendo utilizado como instrumento de controle e segregação social, visto perdurar até os dias atuais.

Dentre as múltiplas referências utilizadas durante o processo, o período romântico europeu foi o mais utilizado. Especialmente a pintura foi tomada como fonte de pesquisa por representar o novo estilo de vida que o século prometia. Os padrões para tecidos e papéis de parede, as fontes de luz e suas possibilidades de incidência, tecidos, formas de roupas e coisas, reinventados a partir das fontes originais, afirmaram um tipo de artificialidade ao qual o espetáculo se debruçava.

Assim, "se a sociedade do século XVIII apreciou as máscaras, a do XIX torna-se mentirosa: os assivistas envergam maneiras para melhor enganar os outros" (RIBEIRO apud RAINHO,2002,p.101). Foi possível então denominar formas de representação aos modos de se comportar das classes dominantes, estruturadas em papéis abstratos e em esteriótipos. Uma série de discursos e a exibição de signos e aparatos teatralizam a vida social, levando a crer que a aparência vale pela realidade.

3.5. A prática do privado

Há, portanto, uma relação entre o direcionamento do processo de ocupação espacial e a temática embutida em *Arrufos*. A 'institucionalização' do armazém como residência do grupo associou-se à adoção da casa como o local para a representação do novo imaginário que surgia, tanto historicamente na pesquisa, como para a vila.

A realização de um processo cujo tema voltou-se ao interior, após a expansão para a esfera urbana, deslocou os procedimentos de intervenção e ocupação para o privado. A privacidade, conjunto de atuações que devem ocorrer na esfera do velado, no intramuros, tornou-se uma das funções mais valorizadas da casa e do processo.

Faz-se interessante perceber a coexistência de argumentos opostos em processos seqüenciados. Após *Hygiene*, assistimos a sobreposição do privado

ao público, processo que ocorreu também na Vila Maria Zélia e nas cidades. A sociedade civil conferiu maior importância à dimensão privada da vida, tornando-se objeto de estudo do grupo.

Esta escolha permitiu uma aproximação da pesquisa de outros modos de relacionamento sociais existentes, ganhando em seu repertório novas práticas e outras qualidades artísticas de criação cênica. Aproximar-se dos hábitos do homem burguês é buscar a essência de seus vícios e modelos. “A manutenção de referências cognitivas e visuais amplia o sentimento de identidade cultural, sendo a arquitetura, a morfologia e as tradições partilhadas pela população residente os melhores referenciais de um grupo social” (CARDOSO apud LIMA,2004,p.12).

Assim, a qualidade do trabalho de pesquisa do XIX não se comprometeu em momento algum, sendo o espetáculo apontado pelo público e pela crítica como um dos melhores do período. Porém, sob o ponto-de-vista da ocupação espacial, identifica-se um recuo da pesquisa em andamento. Ao abdicar do relacionamento com a arquitetura histórica, sua configuração e memória, o XIX inaugura outro procedimento.

Segundo o grupo, o projeto de *Arrufos* significou o aprofundamento da “criação cênica não convencional” característica de sua linguagem, baseada na “relação público-platéia (proximidade, interação, permeabilidade), na utilização de espaços não convencionais e na conversão de prédios históricos em espaços cênicos”³⁸. Neste caso, contudo, não houve tal conversão, apenas a instalação do espetáculo no local. Situação que não deixa de ser impactante e original, mas que não mantém a ocupação como investigação.

Além disso, fatores como o desinteresse para com a Vila Maria Zélia, o afastamento da comunidade e certo isolamento do grupo apontam uma situação de crise. Já apontados anteriormente, o desgaste físico, a imprevisibilidade do tempo e as condições dos locais, entre outros, reafirmam o desinteresse pelo contexto a qual estavam inseridos. Ainda, aponto divergências entre os artistas para com o processo de *Arrufos*, gerando uma atmosfera instável para a criação.

³⁸ Projeto *Arrufos* enviado ao PAC (Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo)

A paixão não estava localizada na vila como questão em si, mas na vila como tema em relação à pesquisa. Envolver-se com o projeto de *Arrufos*, contudo, gerou no grupo disposição para refletir as questões relativas ao uso dos espaços públicos, sua abertura à cidade, e a retomada de seu caráter aberto. A vila, funcionando como um território de pesquisa para o projeto de habitação e residência artística, de forma legítima, interessava ao grupo.

Pode-se afirmar, portanto, que o terceiro espetáculo representa um caminho em direção a outros desafios. Vindo de uma formação arquitetônica, com práticas em intervenções urbanas, percebo que a disposição em dar continuidade a um processo de ocupação artística não foi verificada entre os integrantes do grupo. Este, assim, pertenceria à temática da peça, sendo realizada a fim de integrar a pesquisa das cenas, e não exatamente como um princípio a ser intensificado.

3.6. O espetáculo em sua forma acabada

Arrufos seguiu o modelo proposto. Após realizar os ensaios e clarificar o uso dos elementos, o diretor de arte, acompanhado pelo diretor, pôs-se a concretizar as formas acabadas para a estréia. Os móveis e objetos de ensaio foram, na grande maioria, substituídos por elementos mais precisos e refinados, adquiridos em antiquários. Tecidos e outros passaram pelo mesmo procedimento, cuja busca levou a equipe até Santos em busca de objetos antigos indispensáveis para determinadas funções.

Esta renovação nos aspectos físicos ocorreu também no armazém e remete ao uso do espaço de maneira privada. A liberdade de intervir no local assumiu uma condição de propriedade. Paralelamente, o grupo também percebeu que, após quatro anos de residência e muitas promessas e intenções, uma intervenção oficial no espaço nunca ocorreu de fato. Desta forma, foi incentivada a melhoria das instalações do armazém e boticário a fim de garantir mais qualidade no uso. Assim, as paredes do primeiro foram descascadas, a fim de trocar sua pintura. Durante a execução, descobriu-se anteriores, que

remetiam a tons rosados e encarnados, de beleza ímpar. Para compor com a estrutura-arquibancada, pintada na cor vermelho intenso, as paredes contrastaram com os pilares, que foram então pintados na cor ocre. O piso, já característico das peças, foi limpo a fim de oferecer mais contraste visual entre as cores preto e branco que o constituem.

No boticário, houve também certa atualização, com a instalação de um sistema de iluminação e o conserto de vãos no forro. Ainda, um pequeno café foi instalado ao fundo, numa saleta anexa, a fim de contemplar não apenas o público dos espetáculos, mas também os visitantes.

Fig.48 – Intervenções no armazém: Marques descascando as paredes; 49, 50 - pintura nos pilares e nova configuração

Fig.51 – Instalação do cenário no armazém 9

O estímulo, animado por uma possível transformação oficial do destino destes espaços, por parte da Secretaria de Cultura, criou no grupo o desejo de atualização das condições espaciais. Vale dizer que para a gestão da logística, o grupo convidou um produtor, Erlon Bispo, para integrar a equipe. O perfil desta

função, que não integrava o núcleo criador, direcionou aspectos práticos do trabalho em colaboração. Bispo incentivou a renovação dos espaços para abrigar tanto o novo espetáculo como o museu, o café e a recepção do público.

O próprio espaço, assim como a postura do grupo, passou por um efeito de 'aburguesamento' que gerou divergências com os parceiros da Associação Cultural. A oficialização do espaço na função semelhante a um 'edifício teatral' deu origem às renovações nas instalações, nunca feitas até então por conta da instabilidade da ocupação e pelo desinteresse por investir no local. E assim, o terceiro espetáculo inscreveu-se de forma mais dilatada no circuito cultural da cidade, atraindo novos públicos.

A dimensão do trabalho continuado pelo grupo ganhou, com a estréia de *Arrufos*, grande visibilidade. A movimentação de novos visitantes reforçou a importância das parcerias, mantendo 'livre' o acesso à vila histórica. O público poderia não apenas deslocar-se para assistir um espetáculo num local 'pitoresco', mas também visitar um sítio fundamental à história da cidade. Assim, a presença do grupo inspirou uma postura cada vez mais aberta para (re)construir uma nova relação com a cidade e com a cultura, ou seja, da vila com o teatro.

Ainda, evidencio alguns elementos presentes na transformação das características da ocupação. A 'reforma' nos espaços a fim de oferecer melhores condições ao público assemelha-se, devidas as escalas, aos famosos projetos de intervenção urbana realizados a partir dos anos 1990 em diversas cidades no mundo. Apesar de não fundar parcerias privadas, mantendo a identidade primeira dos espaços, o investimento aponta o interesse em deixar uma condição de espaço investigativo em prol da vila como território simbólico da cidade.

A memória como força subjetiva do trabalho manteve-se operando na espacialização. Porém, estima-se não corre o risco de fetichizar-se como interesse turístico ou econômico. A seriedade da pesquisa e resultado artístico mantém a residência como um importante foco cultural em São Paulo, atuando como uma alternativa para a chamada 'cidade do pensamento único'.

3.7. Adaptações

As adaptações de *Arrufos* constituem processos relativos à busca de espaços para a instalação do cenário. As condições do espetáculo, voltadas ao interior, constituem uma composição pré-determinada, em que não há modificações.

Idealmente, apoiado pela pesquisa, apontei como espaços de interesse grandes salões burgueses datados do século XIX ou Belle Époque. Geralmente encontrados nos salões nobres dos teatros, museus, além de edifícios institucionais, estes espaços receberiam de forma harmônica a estrutura-arquibancada rubro, criando contrastes e ao mesmo tempo valorizando suas características.

O salão, histórico, poderia comentar o tema da peça ao ser ocupado pela forma-caixa, que seria vista à distância. Primeiro como objeto, imagem, e depois como espaço, a relação do espectador com a peça dar-se-ia operando pela descoberta, lentamente, apaixonadamente. Assim, também se aproximaria da idéia de instalação, ao ser tomado como objeto.

Porém, na prática, a proposta ainda não ocorreu. Acompanhei três processos de adaptação, nas cidades de Santo André, Santos e Belo Horizonte. Por motivos como a praticidade, segurança, pouco tempo disponível e orçamento, estas três versões foram realizadas em teatros. Tradicionalmente assumidos como caixas-pretas, dispuseram o palco para a montagem do cenário.

Por um lado, caracterizado como autônomo, o espetáculo não sofreu perdas relevantes com esta escolha. Contudo, por outro, também não ganhou expressividade e dimensão histórica como havia na vila, originalmente. Após a entrada do público, o apagar das luzes ‘apaga’ o entorno, concentrando toda a atenção na cena.

A identificação do projeto com características mais tradicionais é identificada em dois prêmios recebidos em 2009, Prêmio Shell de Melhor

Cenografia e Prêmio de Melhor Projeto Visual da Cooperativa Paulista de Teatro. Materializado e entendido como um cenário edificado, o projeto de *Arrufos* inseriu a prática do grupo num terreno demarcado. A dificuldade em nomear o trabalho realizado até então, cuja dinâmica transita entre a arquitetura, o patrimônio e a direção de arte (como um termo oriundo do cinema), passou a ser assimilada pelo público em geral. Se anteriormente não havia distinção entre espaço real e cenário, sendo ambos constituintes de um único sentido, agora esta divisão dava-se de forma clara, inscrevendo os artistas em salas convencionais.

Fig.52 – Montagem do cenário no teatro da Escola Livre, Santo André

CONCLUSÃO

A direção de arte como construtora da experiência

Após percorrer os processos da direção de arte do Grupo XIX de Teatro, identifico uma pesquisa em contínua evolução que deu origem a uma poética característica. Cada obra, ao formular um questionamento sobre aspectos das formas de comportamento e convívio da sociedade brasileira em períodos anteriores, desenvolveu uma relação específica com a espacialidade.

O espaço é tomado como território de investigação, sendo abordado tanto como suporte ou abrigo para o desenvolvimento das relações do homem, como o próprio produto cultural, resultado de intenções e desejos da sociedade.

Aqui, a cenografia ampliou seu campo de atuação para a direção de arte, termo oriundo do cinema que refere-se à concepção visual de um lugar. Este princípio percorreu desde o início a criação do grupo, tendo como referencial o espaço construído, interno e externo, público e privado, chamado de ambiente. Desta forma, cada espetáculo desenvolveu-se dialogando diretamente com o ambiente ocupado, buscando pertencimento e naturalidade.

No cinema, tanto o ambiente como os objetos que a ele pertencem são produzidos prevendo o aumento da escala em que serão vistos, solicitando um olhar apurado não apenas sobre as escolhas como sua execução. Já no trabalho desenvolvido no grupo, a direção de arte previu o uso do espaço e a manipulação dos elementos pelos atores e pelo público. Esta proximidade criou para ambos uma relação direta com os aspectos da visualidade, sentindo-se geralmente imersos nos universos propostos. O contato cria identificação com os lugares, as histórias e as coisas, despertando emoções ligadas às memórias individuais e coletivas.

Assim, operando em escalas distintas, a direção de arte - e suas operações no espaço - torna-se fundamental para as encenações, pois constitui o próprio elemento de ligação da equipe artística e do espectador com a obra. Esta acontece espacializada no lugar, geralmente dotado de referência, e atua como ponte transportando informações visuais e estímulos sensoriais aos vivenciadores, assim como é referenciada, transformada e ressignificada pelos mesmos a cada nova apresentação.

Os 'resultados' obtidos são a somatória de longos processos de pesquisa em colaboração, em que todos os artistas se dispõem a vivenciar as experiências. Em cada uma das propostas, o espaço onde posteriormente é encenado o espetáculo, ou um espaço com características aproximadas é utilizado durante todo o percurso criativo como local de pesquisa. Assim, como território, possui previamente características que interessarão aos trabalhos; porém, mantêm-se abertos ao relacionamento, para que dali possam emergir sentidos e formas de apropriação e relacionamento.

Como parte do processo de colaboração, o espaço fundamenta-se como parceiro para dialogar com a pesquisa, e a direção de arte, conseqüentemente, acompanha tal movimento, somando repertório através da vivência, da coleta de referências e de outras matérias que serão praticadas no lugar. É na prática, nas ações de pesquisa do espaço que surgem as propostas de ocupação e a relação entre as partes que constituem o fenômeno teatral.

Os três espetáculos, integrantes da chamada 'trilogia hystórica', possuem como característica este envolvimento com o lugar, permitindo desenvolver relações mais sinceras com tais arquiteturas e, assim, com a noção de realidade. Ao dispor-se ao relacionamento, o processo ganha em qualidade e sutileza, pois permite que a prática do espaço seja efetiva. As ações nele desenvolvidas não constituem representação apenas, são realizadas de fato, fazem parte de repertórios espaciais específicos explorados e descobertos para cada tema e história.

A imersão nos locais fornece, portanto, chaves para a compreensão de possíveis formas de habitá-los e ocupá-los. É na relação do tema com o espaço escolhido (seja ele ocupado, cedido, invadido, alugado, etc.) que a encenação é criada, produzida ou reinventada. Neste sentido, cada espetáculo torna-se autêntico e autônomo, pois determina uma experiência única.

Desta forma, a direção de arte opera as relações da encenação, tornando-se co-produtora dos espetáculos. Ela inclui procedimentos que muitas vezes encontram-se separados no fazer teatral, como a interpretação, a direção de cenas, a dramaturgia, sendo determinante da própria encenação. Esta colaboração, vista através do repertório apresentado, faz da direção de arte um dos fios condutores da poética do grupo.

Assim, o próprio percurso do XIX de Teatro, seus espetáculos e processos de ocupação de diferentes espaços com diferentes intenções, construíram uma certa visão de direção de arte que não existia *a priori*. A importância e ressonância desta constatação é que o trabalho manteve-se aberto para encontrar formas para sua expressão a partir das demandas e possibilidades oferecidas em cada processo. Ou seja, as três peças, motivadas pelo interesse em relacionar-se com intimidade com o público, em estabelecer uma experiência compartilhada em espaços geralmente históricos (ou com alguma memória), permitiu uma ação livre que buscasse responder às demandas.

Olhar do público

Um dado que reforça esta afirmação é a tabulação de um questionário formulado em 2008, durante a temporada da trilogia na Vila Maria Zélia (vide Anexo 1). Oferecido à platéia, foi composto por cinco questões sobre a recepção da espacialidade, a relação com o espaço histórico, a arquitetura e os objetos

utilizados, a fim de debater os conceitos propostos a partir da compreensão do espectador.

O olhar do público, não vivenciador dos processos de construção da espacialidade das peças, foi apontado durante a elaboração desta pesquisa como um importante elemento para a análise dos conceitos formulados³⁹.

Sobre a peça *Hysteria*, o público classifica o ‘cenário’ como ‘simples’ e ‘real’, sendo apontados o clima do espaço e o tom intimista como fundamentais à fruição do espetáculo. Por ser a peça mais sintética, os elementos arquitetônicos são destacados de forma precisa. Assim, portas, janelas, a luz natural e o próprio chão são citados como contribuintes da encenação, favorecendo o imaginário. O público masculino afirma de um modo geral que, apesar de não participante da interação, sente-se imerso na experiência e na temporalidade proposta. Os elementos e figurinos, bastante citados, também são compreendidos no sentido de reforçar o tempo histórico e citar um perfil feminino.

Em relação a *Hygiene*, o público identifica com clareza a vila/ o espaço como personagem ou elemento integrado ao espetáculo, entendido também como território, ‘cenário muito grande’. Muitas vezes é utilizada a expressão ‘realista’/‘real’ para a descrição do ‘cenário’. A imersão ou interação que realizam os aproxima da dramaturgia, reforçados pela presença no local histórico. Este permite adentrar um ambiente do passado e sentir-se como um dos personagens da saga. A participação dos espectadores e a interação com os atores também foi apontada como favorável a despertar a sensação de fazer parte do lugar e da história. Objetos e figurinos foram denominados como apropriados, também carregados de sentido real e, portanto, colaboradores com a veracidade que a experiência propõe.

³⁹ A temporada dos três espetáculos ocorreu de agosto a dezembro de 2008. O questionário teve a seguinte participação do público: Sobre a peça *Hysteria*, 20 espectadores responderam; sobre *Hygiene*, 41 e sobre *Arrufos*, 24.

Interessante identificar que, diferentemente, em *Arrufos* variam os argumentos com relação à cenografia e à Vila Maria Zélia. Se em *Hygiene* ambas seguiram relacionadas nas respostas de todos os participantes, no terceiro espetáculo apontou-se o caráter de intimidade, aconchego, ‘romantismo’ e delicadeza do cenário (referência à estrutura construída); e a relação da memória ou com o passado justificando a realização da peça na vila.

Sobre os objetos e adereços, houve um interesse maior, passando de ‘corretos’ ou ‘adequados’ à ‘artesanais’, ‘belos’ e ‘singulares’. Fica clara assim a transformação do eixo em que opera a direção de arte do terceiro espetáculo. Porém, tal fato não é apontado por nenhum espectador como uma diferença, ruptura ou mesmo mudança. O público compreende que outras bases que determinam igualmente a linguagem do grupo são mantidas.

Verifico que os conceitos apresentados e investigados nesta pesquisa assemelham-se à percepção da platéia. Neste sentido, há uma confirmação das idéias defendidas, associando temas e modos de espacialização aos espaços existentes. O público demonstra de um modo geral interesse por esta prática, apontando sua pertinência.

Não há interesse, contudo, em se provar uma coerência ou não nas abordagens da visualidade ou das operações espaciais do Grupo XIX de Teatro. Pelo contrário, o que se firma como subsídio para uma eventual continuidade da investigação é a liberdade com que cada espetáculo se efetivou e a sinceridade com que o coletivo aproxima e relaciona sua dimensão pessoal/privada às obras criadas.

O percurso da ocupação artística

É importante destacar que o grupo não teve como premissa desenvolver um projeto de ocupação de espaços, mas sim do relacionamento com o mesmo. Cada projeto despertou, assim, um sentido de experiência que ofereceu

possibilidades próprias de ocupação de espaços, conforme a proposta, intenção e duração.

A percepção do espaço e sua conseqüente ocupação forneceu aos envolvidos um aprendizado para a construção de cenas, pois passaram a conceber de forma integrada situação (conflito) e espacialidade. Esta inteligência dilatou o campo de atuação dos artistas, mantendo-os receptivos às inúmeras remontagens dos espetáculos. Cada novo local trouxe uma nova forma de ser ocupado, mantendo ao mesmo tempo as solicitações dos roteiros originais.

A ocupação, assim, diretamente associada ao campo da direção de arte, oferece inicialmente estímulo ao grupo e, posteriormente, quando da recepção, determina a experiência e a fruição do público. Ao entrar em contato com arquiteturas específicas e vivenciá-las como parte do processo teatral, o espectador desperta emoções ligadas a sua história, integrando-se pela rememoração de seus episódios pessoais.

Neste sentido, entende-se a noção de ocupação dos espaços como proposta do grupo verificada nas três peças. E desta forma, este conceito se desenvolveu construindo uma poética. Assim, o grupo baseou seu fazer no relacionamento não apenas com espaços, mas com outros elementos ali circunscritos eventualmente envolvidos. Cada processo, portanto, segue a investigação em direção a um foco mais amplo, que são as formas de convívio.

A pesquisa evolutiva, a partir de *Hysteria*, apresentou interesse pela abordagem espacial de modo 'instintivo'. Assim, tomou o sanatório como lugar de exceção, fazendo com que o público pudesse habitá-lo. A ação teatral permitiu a ocupação de diversos espaços, oferecendo tanto o acesso de um público variado a uma arquitetura muitas vezes esquecida ou esvaziada de uso (e de sentido), assim como incentivando o relacionamento entre indivíduos através do encontro.

Assim, por constituir uma experiência *sui generis*, o público passou a associar o espetáculo à arquitetura onde era instalado, despertando seu

interesse pela história e memória do lugar, assim como a disposição para a circulação no espaço urbano e ampliar sua percepção.

Em *Hygiene*, a ida para a Vila Maria Zélia permitiu um aprofundamento na questão, de modo que o espaço tornou-se personagem. A peça radicalizou a experiência, sendo encenado o próprio processo de ocupação vivido e o relacionamento com o local e seus moradores.

A proposta de ocupação, que iniciou-se abrigada no armazém, dilatou suas arestas e interesses. O processo de criação somado à vivência local conduziu a pesquisa para o ambiente externo. Assim, “a construção da peça (...) tratava de um processo coletivo e precisava ser contada publicamente. Os personagens e seus conflitos saíram para as ruas” (RUBANO, 2009).

Neste sentido, o segundo espetáculo representou de fato uma proposta de ocupação, pois a vila permitiu e solicitou o relacionamento com todos os campos que envolvem a dimensão urbana, inserindo o grupo no funcionamento de um lugar e seu cotidiano.

A residência artística ali realizada ampliou a compreensão do que seja o habitar e a função do teatro na sociedade contemporânea para o grupo, fazendo com que os artistas entrassem em contato real com os conflitos e negociações sobre os procedimentos de produção da cidade, este o tema da peça.

A necessidade de ocupar os espaços abandonados e as ruas da vila deu-se de forma gradual e orgânica. Quanto mais desenvolviam afinidades e pontos de proximidade, peça e vila ganhavam novos contornos de significação, uma revelando a outra, espelhadas. Na fronteira entre pertencimento e estrangeirismo, na discussão da sobreposição entre o público e o privado, nas condições de artistas e cidadãos o grupo debruçou-se com total intensidade numa operação em escala urbana. Sua postura, variante entre tática e estratégica, buscou manter o processo aberto o suficiente para que incluísse toda a experiência.

Desta forma, *Hygiene* “age no sentido da revelação dessas estruturas do abandono, das formas viciadas de gestão da vida coletiva, sugerindo aproximações de um tempo histórico, que se materializa nos espaços ainda presentes nas cidades que, mais que passado, expressam, talvez, estruturas potenciais do cenário urbano contemporâneo” (*idem*).

Já *Arrufos*, após a consolidação da experiência criativa e da apropriação do lugar, mantém a proposta do espaço compartilhado entre cena e público. Porém, deslocou a investigação do espaço histórico à consolidação da presença na Vila Maria Zélia. Neste caso, o tema somado à imersão no armazém gerou uma espacialidade previamente construída, a fim de abarcar situações e configurações pré-estabelecidas. O aspecto de artificialidade presente relaciona-se diretamente à proposta, instalando o dispositivo cênico num espaço sem interesse específico.

Após a abertura de outra perspectiva de convívio e participação construídas, caminhando “no sentido contrário ao do congelamento do tempo ou das formas tradicionais de gestão da vivência coletiva no espaço da cidade” (*idem*), o desinteresse pela vila como tema é ‘compensado’ pela própria continuidade da residência artística (e sua institucionalização), mantendo o local aberto à novas apropriações e visitas. A decisão de continuar desdobra o projeto de ocupação em outro projeto que discute a coabitação.

Desta forma, o percurso de ocupação artística do grupo possui uma significação variada, pois é fruto de um somatório de experiências. De acordo com RUBANO, “o Grupo XIX de Teatro tem elaborado, há alguns anos, uma ação a partir da cidade. Desde o início, do Sítio Morrinhos ao uso da Vila Penteado como espaço cênico, configurou-se uma busca pelo teatro não tradicional e, especialmente pelo papel do espaço em cada uma dessas experiências distintas” (*idem*).

Em cada uma das diversas disciplinas tomadas como campo de investigação da direção de arte (como a arquitetura, as artes visuais, a

antropologia), a ação de ocupar possui um significado próprio. Contudo, no trabalho do grupo, a prática da ocupação define-se no cruzamento das mesmas, cujo perfil interdisciplinar mantém possibilidades abertas.

Experiências compartilhadas: a busca pelo território da cidade

Assim como verificado na poética que caracterizou o Grupo XIX de Teatro, o propósito de habitar um espaço em continuidade tem despertado coletivos e companhias teatrais, apoiando-se nas condições espaciais como instrumento de investigação e construção da encenação e, por sua vez, da linguagem.

Verifica-se em São Paulo, com a retomada da formação de grupos teatrais, no final da década de 1990, e também com o subsídio posterior da Lei Municipal de Fomento ao Teatro, o interesse pelo binômio grupo-espaço. Além da ocupação de espaços como sítio cênico, a criação de sedes para as companhias, que na maior parte das vezes contempla espaços para pesquisa e encenação, tem permitido aos artistas desenvolver processos *in loco*, resultando em projetos pautados na ocupação de espaços diversos.

Na evolução dos trabalhos, identifico o desenvolvimento de poéticas que vêm ao encontro das sugestões oferecidas pelos espaços. Ocupar um espaço não se trata, nesta perspectiva, de lhe “impor ‘projetos’, mas produzir nele os sentidos, quase sempre provisórios, que o uso, as práticas forjam” (NARRADORES, 2006, p.5). Esta característica tem determinado a experiência dos coletivos, que se lançaram ao território urbano, buscando novas áreas para a pesquisa, o relacionamento, a troca e a circulação.

Assim, a cena do Grupo XIX assimila a experiência dos grupos teatrais em São Paulo. É possível identificar em seu percurso elementos que contam a história dos coletivos na cidade. O Teatro da Vertigem, a Cia. São Jorge de

Variedades, Tablado de Arruar, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos são exemplos que guardam semelhanças com os processos analisados.

O interesse pela dimensão pública, o confronto com seu funcionamento regido pelas leis de mercado, e não pelos princípios da coletividade, e seu posterior recuo demonstram uma experiência partilhada. A dificuldade de operar a ação teatral no território urbano, baseada na ocupação ou intervenção, está fundada na própria indistinção com que se elaboraram os conceitos de espaço público e privado no país.

Porém, seguindo a intenção, a construção do lugar teatral a partir da eleição da cidade toma em geral o vazio urbano (construído ou não) como terreno de ação. Constantemente ignorados ou apontados com valor negativo pela organização das cidades, os espaços vazios dificilmente participam da dinâmica urbana.

Estes espaços, existentes, porém sem cumprir funções na cidade, não são circunscritos pela esfera do capital, não geram lucro e, portanto, não interessam aos gestores e administradores. Desta forma, o caráter de um espaço abandonado também está ligado a sua possibilidade de transformação. Por não ser determinado por funções específicas, exigindo utilização controlada, garante liberdade criativa.

A experiência de ocupação espacial fruto desta liberdade é vasta e diversa. Cada projeto estabelece suas redes de ação e relacionamento, ligadas inicialmente às intenções de cada grupo e das possibilidades de negociação e realização dos projetos. O local ocupado se apresenta neste contexto de maneira renovada, pois ao se tornar espaço de encenação, passa a ser visto por um novo olhar. Esta situação pode ser abordada de diversas maneiras e formatos, de acordo com as propostas da encenação.

A ocupação de um espaço específico interfere em seu cotidiano e, conseqüentemente, na cidade, alterando momentaneamente as redes nela existentes. Quando do uso de um espaço em abandono, o procedimento revela

outra camada subterrânea, expõe, anima, dá uso e sentido, relaciona-se, dá vida. A comunhão da ação artística e a poética circunscrita nestes locais pode oferecer resultados determinantes para ambas as partes, redefinindo-as.

As operações exercidas nestes territórios expressivos atestam resistência perante a condição do urbano na era do capital. Tomar o abandonado e descartado como valor, reinseri-lo na dinâmica de fluxos e interesses, dar-lhe lugar, configura uma ação revolucionária na atualidade. Porém, há que se enfrentar tal processo plenamente.

A habitação dos espaços efetiva a aproximação de um imaginário pertencente à determinada realidade. Desta forma, ocupação e habitação permitem a ressignificação dos espaços. Ao habitar artisticamente os lugares muitas vezes sem uso, as peças geram uma ação inédita e o redimensionam. Neste sentido, produzem não apenas um espaço disponível, mas “espaços-tempos relacionais, lugares onde se elaboram socialidades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído” (BORRIAUD,2009,p.62).

Seguindo o raciocínio de RUBANO (2009), “a ressignificação não se restringe aos edifícios ou espaços, quase sempre *terrain vague*, escolhidos como suporte e componentes da cena teatral, mas pode também estar associada a uma outra interpretação, uso ou apropriação que um desses territórios pode passar a ter”.

Quando o espaço encontra-se em estado de abandono, acredita-se na possibilidade de transformação de sua condição através do uso artístico, como no caso da residência do Teatro de Narradores ou o Teatro da Vertigem na Casa nº1. Mas quando o espaço encontra-se veiculado ou pertencente a um sistema, a um cotidiano ou a uma comunidade – como a Vila Maria Zélia, ou o albergue municipal ocupado pela Cia. São Jorge - mesmo que vazio ou abandonado, a ocupação pode facilmente inserir-se em negociações ou conflitos. Ainda, dar visibilidade a um espaço através da ocupação (ou de outros processos artísticos semelhantes) pode propiciar o surgimento de dinâmicas

velozes e ser tomado pela própria efemeridade da cidade contemporânea, espetacularizando espaços e não construindo relações e, desta forma, utilizando o território apenas como suporte. A defesa que se faz é de que a ocupação cumpre seu caráter quando pode ser entendida e praticada de acordo com intenções de colaboração.

Tem-se que “o ato de ocupar espaços para fins teatrais ou ligados às artes da presença não ignora as falas da própria cidade” (CARREIRA, 2008,p.70). Assim, é importante considerar questões relacionadas ao local propriamente dito, como sua destinação, uso, história e memória; e ainda à arquitetura - programa de atividades, forma, circulação - e ao urbanismo, como sua localização dentro da malha urbana e acessibilidade. Estas considerações permitem uma ampliação da ação teatral em dimensão à dimensão urbana, no sentido de oferecer outras possibilidades de relacionamento.

Porém, o próprio funcionamento da cidade, estimulado pelo conceito de ‘novidade’ e consumo, ao identificar um espaço ocupado por um destes processos artísticos, pode apropriar-se dele a fim de institucionalizá-lo ou privatizá-lo, retomando um espaço sem destino ao interesse do mercado. Sendo assim, constata-se ao mesmo tempo a fragilidade destas propostas. Sem uma ação edificada em parceria com um contexto mais amplo que a mera ocupação ou estetização de um lugar, dificilmente haverá continuidade ou permanência.

A idéia de encontrar e ocupar um espaço para atividades teatrais assemelha-se ainda aos procedimentos realizados por Peter Brook no Théâtre Bouffes du Nord, assim como o Théâtre du Soleil na Cartoucherie, ambos em Paris. Em 1989, uma entrevista com Ariane Mnouchkine publicada no periódico *Theatres*, introduziu o conceito de “espaço encontrado”⁴⁰.

Paralelamente, o trabalho de Jean-Guy Lecat, arquiteto e diretor técnico de Brook por aproximadamente vinte anos, percorreu inúmeras cidades do mundo buscando espaços para realizar adaptações do grupo. Segundo seu

⁴⁰ Citado por ODDEY;WHITE in LIMA,2008,p.148.

aprendizado com o diretor inglês, “não se pode descrever um espaço, mas pode-se explicar que tipo de relação deveria existir nele” (2003, p.62).

Muitas das estratégias e ações eleitas pelo Grupo XIX aproximam-se de Lecat e Brook. Em 2005, Lecat veio ao Brasil a convite do núcleo CenografiaBrasil⁴¹ ministrar um workshop nas dependências da Vila Maria Zélia. O contato com sua prática ampliou a compreensão de outras abordagens para intervenção nos espaços, que acompanhou e coordenou propostas de quatro grupos compostos por jovens cenógrafos, diretores de arte, atores e diretores de teatro. O francês apresentou sua experiência percorrendo a trajetória dos trabalhos desenvolvidos em parceria com Brook, que tanto debruçou-se sobre a requalificação do Théâtre Bouffes du Nord, encontrado e há muitos anos abandonado após um incêndio, fazendo dele sua sede e centro de pesquisa, como as turnês e as adaptações.

Do aprendizado

Vale ainda apontar o aprendizado adquirido com a experiência de ocupação de espaços durante a participação nos processos desenvolvidos pelo Grupo XIX de Teatro. Da experiência descrita, emergem sentidos que acredito importantes não apenas para se delimitar uma estética ou poética, mas num sentido mais amplo, para somá-los aos estudos dos procedimentos teatrais de construção espacial.

Portanto, como profissional da área, concluo que especificamente voltado ao trabalho de direção de arte, o ato de ocupar artisticamente um espaço não determina a conformação de um método ou modelo a ser seguido. Cada proposta determinará, dentre sua escala de valores e necessidades, como, quando e para onde seguir.

Um aprendizado que perdura é sobre a relativa neutralidade da cor negra,

⁴¹ O grupo paulistano (2002) reúne artistas visuais cênicos e promove ações, como encontros, debates, exposições e cursos livres buscando ampliar as redes de comunicação na área.

por exemplo, defendida nos procedimentos da caixa preta, e que num outro espaço perde a validade. Neste caso, é a escuta do local, a observação de suas características - materiais, formas e cores constituintes – é que determinará o que se assemelha à idéia de neutralidade ou de contraste para a realização de intervenções.

Outra é a identificação de possibilidades criativas e de uso inscritas nos espaços. Encontrar um local, como afirmado por Lecat, opera sobre a idéia de identificar nele relações que permitam ações pretendidas ou que se configure, ao menos a priori, como campo de investigação. Não apenas a variedade de elementos a serem explorados, como as qualidades de conforto ambiental são fundamentais ao reconhecimento de algumas emoções ligadas a um determinado lugar.

Outro aspecto é o destino dos espaços, se possuem ou possuíram função determinada, se guardam alguma memória ou resquício desta destinação que seja reconhecível, e se constitui interesse relacionar-se afirmando, negando ou transformando sua função primeira. A relação de nossa cultura com as qualidades dos espaços está ligada com que tipo de atividades podem neles ocorrer.

Estar atento às evidências que levam à formulação de uma arqueologia subjetiva ou objetiva, de acordo com cada interesse, é observar elementos e informações (marcas, por exemplo) reais que despertam o interesse em reconstruir/criar e não reconstituir uma situação histórica, espaço, forma de uso ou relacionamento. Assim, o espaço anteriormente vivido pode despertar e reelaborar vivências quando encontrado, oferecendo uma postura criativa.

E, finalmente, o aprendizado de que quando usamos determinado espaço, reativamos sua função. Assim, torna-se possível e favorável (re)ver os espaços como reutilizáveis. Este ponto-de-vista segue uma linha de pensamento mundial, baseada não especificamente na idéia de ecologia, mas no trabalho de artistas que atuam sobre o princípio da busca e da coleta, do encontro com as

coisas e lugares, do ato de investigar, encontrar e relacionar.

Percebo, portanto, que tal prática despertou uma disposição para atuar na cidade e seus espaços, buscando neles relações e o aproveitamento de suas potencialidades muitas vezes adormecidas. Esta escolha dá-se sobre diversos tipos de espaços, não apenas históricos. Deslocados dos espaços usualmente reconhecidos para as práticas artísticas, como uma encenação, por exemplo, os participantes/vivenciadores libertam em geral seu comportamento pré-determinado e aproximam-se do fenômeno artístico através da presença.

Aos artistas, cabe a exploração de um território desconhecido a fim de renovar não apenas suas formas de agir e criar espaços, ambientes, cenas ou histórias, mas também os métodos de criação e intervenção. O relacionamento com o novo solicita uma reinvenção – e não adaptação – dos conceitos apreendidos, tornando-nos interessados na troca, na flexibilidade e na busca do equilíbrio entre as idéias de necessidade e possibilidade. Estímulos estes que, ligados às adversidades e adaptabilidades do local, nos desafiam a buscar um resultado simples que é, afinal, sinônimo de essencialidade e, portanto, de sofisticação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAUJO, Emanuel. **O Teatro dos vícios – Transgressão e transigência na sociedade urbana colonial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- AUGÉ, Marc. **Los “no lugares” - espacios del anonimato**. Barcelona: Gedisa, 1995.
- BABLET, Denis. **As revoluções cênicas do século XX**. São Paulo: Jorge Zahar, 1996.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BLAY, Eva. **Eu não tenho onde morar – vilas operárias de São Paulo**. São Paulo: Nobel, 1985.
- BITTENCOURT, Tania. **Arquitetura sanatorial São José dos Campos**. São José dos Campos, 1998.
- BOLLNOW, Otto Friedrich. **O homem e o espaço**. Curitiba: Editora UFPR, 2008.
- BONDUKI, Nabil. **Origens da habitação social no Brasil**. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade - lembranças de velhos**. 3ed. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- BOTTON, Alain de. **A arquitetura da felicidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis: Vozes, 1970.
- BRUNO, Maria Cristina. **Relatório Final do Projeto de Revitalização de Desenvolvimento Local e Revitalização da Vila Maria Zélia: a implantação do Museu do Trabalho da Cidade de São Paulo**. PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO, dezembro de 2004. Não publicado.
- BURNETT, Kate (org.). **Collaborators – UK Design for Performance 2003 – 2007**. London: SBTD, 2007.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- CASTILHO, Sonia Salcedo Del. **Cenário da arquitetura da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CERECEDA, Miguel; ECHEVERRIA, Javier; PARDO, José Luís; CIVIT, José; LAGUILLO, Manolo; ASÍN, Luís. **Las afueras – siete visiones de la vida metropolitana**. Madrid: Exit, 1996. tradução do autor.
- CHALHOUB, Sidney. **Cidade febril – cortiços e epidemias na Corte imperial**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- ENGEL, Magali. **Psiquiatria e Feminilidade** in PRIORE, Mary Del. **História da mulher no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2002.
- DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.
- FREYRE, Gilberto. **Modos de homem & modas de mulher**. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- FROTA, Lélia C. **Pequeno Dicionário da arte do povo brasileiro – século XX**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: SESC São Paulo, 2006.
- GRUPO XIX DE TEATRO. Projeto **A Residência**, apresentado para o Programa Municipal de Fomento ao Teatro, janeiro de 2004. Não publicado.
- _____. **Hysteria/Higiene**. São Paulo: Grupo XIX de Teatro, 2006.
- _____. Projeto **Arrufos**, enviado ao PAC – Programa de Ação Cultural da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. Não publicado.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

JACQUES, Paola B. (org.). **Apologia da deriva – escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/RIOARTE, 2003.

LAGO, Bia e Pedro Corrêa. **Os fotógrafos do Império**. Rio de Janeiro: Ed. Capivara, 2005.

LECAT, Jean-Guy; TODD, Andrew. **El círculo abierto – los entornos teatrales de Peter Brook**. Barcelona: Alba Editorial, 2003.

_____. **Un spectacle, un public, un seul espace**. Praga: OISTAT, 2007.

LEMOS, Carlos. Notas da disciplina **Programas da casa brasileira**, ministrada em 2009, FAUUSP.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Espaço e Teatro – do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

MALARD, Maria Lúcia. **As aparências em arquitetura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

MOASSAB, Andréia. **Pelas fissuras da cidade – composições, configurações e intervenções**. Dissertação de mestrado apresentada a PUC-SP, São Paulo, 2003. Não publicada.

MOASSAB, Andréia; REBOUÇAS, Renato. **Arte e Cidade: Construindo Territorialidades**, artigo apresentado no I Congresso de Arte Pública de Salvador, 2007.

MORLEY, Helena. **Minha vida de menina**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

NARRADORES, Teatro de, **Cadernos de ensaios 1-2**. São Paulo, 2006, p. 5.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Cenários em ruínas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac, 1999.

_____. **Arte/cidade - a cidade e suas histórias**. Catálogo do projeto. SESC São Paulo.

PRIORE, Mary Del. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2002.

_____. **História do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2005.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. **A cidade e a moda**. Brasília: Editora UNB, 2001.

RASMUSSEN, Steen. **Arquitetura vivenciada**. Martins Fontes: São Paulo, 2002.

RENGEL, Lenira; LANGENDONCK, Rosana Van. **Pequena viagem pelo mundo da dança**. São Paulo: Ed. Moderna, 2006.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral 1880-1980**. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. São Paulo: Edusp, 2007.

SENNET, Richard. **O declínio do homem público – as tiranias da intimidade**. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil 3**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SOUZA, Gilda de Mello. **O espírito das roupas: a moda no século XIX**. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

TEIXEIRA, Palmira Petratti. **A Fábrica do Sonho - Trajetória do Industrial Jorge Street**. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

TIRELLO, Regina. **Um trabalho arqueológico – a descoberta de murais artísticos in LOURENÇO, Maria Cecília França. A casa de dona Yayá**. São Paulo: Edusp, 1999.

TURAZZI, Maria Inez. **Marc Ferrez, fotografias de um 'artista ilustrado'**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

VASQUEZ, Pedro Karp. **O Brasil na fotografia oitocentista**. São Paulo: Metalivros, 2003.

VIANA, Fausto. **As Renovações Cênicas do Século XX**. Tese de doutorado, São Paulo: USP, 2004.

VIGARELLO, Georges. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

Jornais, Revistas e Periódicos:

CAMARGO, Nádia; KRAML, Vanessa. **Vila Maria Zélia: 80 anos in Revista Cidade**. Ano V n5, 1998.

COELHO, Sérgio Salvia. **Sem insistir em fórmulas testadas, peça consagra estilo do Grupo XIX**. Crítica escrita ao jornal Folha de São Paulo, 06.03.2008, p. E8.

PONCIANO, Hélio. **O amor em três tempos** in Revista Bravo!, março 2008, p. 86.

REBOUÇAS, Renato Bolelli. **Espaço e memória: vivências possíveis**. Revista Luz & Cena, março/2006.

_____. **Arrufos: o espaço do amor do grupo XIX de teatro**. Revista Luz & Cena, abril/2009.

Websites:

ITAÚ CULTURAL - http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.

RIZOMA.NET - KESTER, Grant. H. **Colaboração, arte e subculturas**. Coletado em www.rizoma.net/interna.php?id=307&secao=artefato, 14.09.2009.

COSTA, Amanda Danelli; RODRIGUES, Antonio Martins. **Augusto Malta, 2010**.

Capturado em <http://catalogos.bn.br/redememoria/augmalta.html> em 12.06.2010.

SOUZA, Fernando Gralha. **Augusto Malta e o olhar oficial – Fotografia, cotidiano e memória no Rio de Janeiro – 1903/1936**, 2006. Capturado em: www.historiaimagem.com.br, 12.06.2010.

Videografia:

Teatro em Documentário – Grupo XIX de teatro, direção Danilo Dilettoso, Elefante Filmes, 2008.

ARQUIVO DE IMAGENS

CAPÍTULO 1

Fig.1 - Arquivo Grupo XIX de Teatro
Fig.2, 3, 4 – Acervo Instituto Pinel capturadas em <http://sademarat.blogspot.com/2008/06/mostra-memria-da-loucura-e-exposio.html>, 2009
Fig.5 – BITTENCOURT, Tania. *Arquitetura Sanatorial*, 1998, p.100
Fig.6– BITTENCOURT, Tania. *Arquitetura Sanatorial*, 1998, p. 109
Fig.7, 8 - BITTENCOURT, Tania. *Arquitetura Sanatorial*, 1998, p. 84
Fig.9 - BITTENCOURT, Tania. *Arquitetura Sanatorial*, 1998, p. 102
Fig.10 - BITTENCOURT, Tania. *Arquitetura Sanatorial*, 1998, p. 123
Fig.11 – LOURENÇO, Maria Cecília. *A Casa de Dona Yayá*, p.54
Fig.12 – Arquivo do autor
Fig.13 - LOURENÇO, Maria Cecília. *A Casa de Dona Yayá*, p.67
Fig. 14 - Arquivo do autor
Fig.15 a 21 - Arquivo do autor, 2010
Fig.22 a 25- Arquivo Grupo XIX de Teatro
Fig.26 - Arquivo do autor, 2008
Fig.27 a 31 - Arquivo Grupo XIX de Teatro
Fig. 32 - <http://modasemodosnobrasil.zip.net>, capturada em 03.04.2010
Fig. 32 - VASQUEZ, Pedro. *O Brasil na fotografia oitocentista*, p.122
Fig. 34 a 40 - Arquivo Grupo XIX de Teatro
Fig.41, 42– Arquivo do autor, 2010
Fig.43 – Pedro Kok in <http://www.flickr.com/photos/kuk/2693126359/> capturado em 15.07.2010
Fig.44 – Camila Maricato, 2010
Fig.45 – Arquivo Grupo XIX de Teatro
Fig.46 –Arquivo do autor, 2010
Fig.47 – Arquivo Grupo XIX de Teatro
Fig.48,49 – Arquivo do autor
Fig.50 – Arquivo Grupo XIX de Teatro
Fig.51,52,53,54 – Adalberto Lima, arquivo Grupo XIX de Teatro
Fig.55, 56 - Arquivo Grupo XIX de Teatro
Fig.57 a 59 - <http://casaraaoa.blogspot.com> capturada em 12.05.2010
Fig.60 a 69 - Arquivo Grupo XIX de Teatro
Fig.70 a 74 – Arquivo do autor, 2008
Fig.75, 76 - Arquivo Grupo XIX de Teatro

CAPÍTULO 2

Fig.1 a 3 – Arquivo Associação Cultural Vila Maria Zélia
Fig.4 – Arquivo do Museu do Trabalho, acervo do autor, 2004;
Fig.5 – Roberto P. Fernandes <http://360graus.terra.com.br/> capturada em 04.06.2010
Fig.6 a 11 - Arquivo Associação Cultural Vila Maria Zélia
Fig.12 a 15 - Arquivo Grupo XIX de Teatro
Fig.16 - Arquivo do Museu do Trabalho, acervo do autor, 2004
Fig.17 a 19 - Arquivo Grupo XIX de Teatro
Fig.20 a 22 - Arquivo do autor, 2005
Fig.23, 24 – SEVCENKO,Nicolau (org.) *História da vida privada no Brasil* 3,1998, p. 140 e 151
Fig.25 a 27 – Augusto Malta in <http://www.almacarioca.com.br/malta.htm> capturado em 24.06.2008
Fig.28 a 30 – Marc Ferrez in Instituto Moreira Salles, *O Brasil de Marc Ferrez*, p.88
Fig.31– Arquivo Associação Cultural Vila Maria Zélia;
Fig.32 - Arquivo do autor, 2008

Fig.33 - Arquivo Grupo XIX de Teatro
 Fig.34, 35 - Arquivo do autor, 2004
 Fig.36 a 39 - Arquivo Grupo XIX de Teatro
 Fig.40, 41 - Arquivo do autor, 2004
 Fig.42 a 45 – Imagens do filme O Cortiço, in AZEVEDO,Aluísio. Ed. Abril, 1982.
 Fig.46 a 48 - Arquivo do autor, 2005
 Fig.49 a 58 - Arquivo do autor, 2006
 Fig.59 a 61 - Arquivo Grupo XIX de Teatro
 Fig.62, 63 - Arquivo do autor, 2006
 Fig. 64 - Arquivo Grupo XIX de Teatro
 Fig.65 - Arquivo do autor, 2006
 Fig.66 – Marc Ferrez in Instituto Moreira Salles, *O Brasil de Marc Ferrez*, p.32;
 Fig.67, 69 – Adalberto Lima, arquivo Grupo XIX de Teatro;
 Fig.68 – Arquivo do autor, 2008
 Fig.70 a 73 - Arquivo Grupo XIX de Teatro
 Fig.74 a 79 – Arquivo do autor, 2008
 Fig.80, 81 - Arquivo Grupo XIX de Teatro
 Fig.82 - Arquivo do autor, 2008
 Fig.83 a 85 - Arquivo Grupo XIX de Teatro
 Fig.86 - Arquivo do autor, 2008
 Fig.87 - Lenise Pinheiro in <http://cacilda.folha.blog.uol.com.br> capturado em 19.07.2010
 Fig.88 – Arquivo Grupo XIX de Teatro
 Fig.89 – Arquivo do autor, 2008
 Fig.90, 91 – Arquivo Grupo XIX de Teatro
 Fig.92 – BERTHOLD, Margot. História mundial do teatro. Ed. Perspectiva,2004. p.67
 Fig.93 a 97- Arquivo do autor, 2005
 Fig.98 a 105 - Arquivo Grupo XIX de Teatro
 Fig.106 a 110 - Arquivo do autor, 2006
 Fig.111 a 117 – Regina Acutu
 Fig.118 - Arquivo Grupo XIX de Teatro
 Fig.119 a 131 - Arquivo do autor, 2006

CAPÍTULO 3

Fig.1 – Marc Ferrez, in Instituto Moreira Salles, *O Brasil de Marc Ferrez*, , p. 34
 Fig.2 – Jorge Henrique Papf in VASQUEZ, Pedro. *O Brasil na fotografia oitocentista*, p.173
 Fig.3, 4 – Arquivo Grupo XIX de Teatro
 Fig.5 –Joana Freitas, arquivo do autor, 2006;
 Fig.6 z 33 – Arquivo do autor, 2006
 Fig.34 – Adalberto Lima, 2008, arquivo Grupo XIX de Teatro;
 Fig.35 - Alessandro Santos, 2007, arquivo do autor
 Fig.36 – foto 1 Guto Muniz,2009;
 Fig.37 - Alessandro Santos, 2007, arquivo do autor
 Fig.38 a 43 – Arquivo do autor, 2007
 Fig.44 - Alessandro Santos, 2007,
 Fig.45 - Arquivo do autor,2007
 Fig.46, 47 - Alessandro Santos, 2007, arquivo do autor
 Fig.48 a 52 - Arquivo do autor, 2007

ANEXO 1

QUESTIONÁRIO oferecido aos espectadores durante a temporada da trilogia dos espetáculos do Grupo XIX, a fim de coletar impressões da recepção.

Este questionário faz parte da pesquisa de mestrado (ECA/USP) do diretor de arte do Grupo XIX de Teatro, Renato Bolelli Rebouças, sobre a participação da direção de arte na construção do significado da cena. Agradeço sua colaboração.

NOME:_____IDADE:_____

Data:_____Espetáculo:_____

1. Como você descreveria o cenário deste espetáculo?
2. Na sua opinião, por que o grupo escolheu a Vila Maria Zélia, um espaço real, para realizar este espetáculo?
3. Do seu ponto de vista, a arquitetura e o espaço real contribuem no significado do espetáculo? De que forma?
4. Você se sentiu imerso no espetáculo, como se fizesse parte dele? Sim ou Não? Se sim, diga porque e se o espaço o ajudou nesta percepção.
5. Qual sua opinião sobre os figurinos, objetos e adereços utilizados?