FRANCIS WILKER DE CARVALHO

Teatro do Concreto no concreto de Brasília: cartografias da encenação no
espaço urbano

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes
Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Mestre em Artes.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientador: Prof. Dr.

Antônio Carlos de Araújo Silva

São Paulo

2014

FOLHA DE APROVAÇÃO

CARVALHO, Francis Wilker de.

Teatro do Concreto no concreto de Brasília:
cartografias da encenação no espaço urbano

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes
Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Mestre.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

APROVADO EM:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr.

Antônio Carlos de Araújo Silva (orientador)

Instituição: ECA-USP

Assinatura_____

Profa. Dra.

Silvia Fernandes Telesi

Instituição: ECA-USP

Assinatura_____

Profa. Dra.

Eleonora Batista Fabião

Instituição: UFRJ

Assinatura_____

*Dedico carinhosamente este trabalho aos artistas do Teatro do
Concreto, de hoje, ontem e amanhã...*

*E à memória de Ary Pára-Raios e Mangueira Diniz que, antes de
nós, imantaram de afeto os espaços de Brasília.*

AGRADECIMENTOS

A Lucia Andrade, definitiva mão a me empurrar nesse abismo de elaboração, dor e revelação chamado mestrado.

Aos amigos Glauber Coradesqui, Juliana Sá, Barbara Tavares e Marcelo Carmozini pelo diálogo e a imantação das ideias.

À Ivone Oliveira, Douglas Teixeira e aos companheiros do Teatro do Concreto pelas experiências partilhadas e a cumplicidade nos caminhos do criar.

A José Perdiz, bruta-flor do meu cerrado.

Aos amigos artistas Jonathan Andrade, Joana Abreu, Sérgio Maggio, Guilherme Bonfanti, Eliana Monteiro Tiche Vianna, Francisco Medeiros, Luiz Fernando Marques, Chico Pelúcio, Leonardo Lessa, Henrique Fontes, Tatiana Carvalheda e Pedro Vilela pelas partilhas do sensível.

Aos amigos Conrado Carmvem, Paula Capovilla, Elenor Júnior e Célio Félix pela companhia acolhedora em SP.

Aos meus amigos do Instituto Ayrton Senna Mônica Pellegrini, Renata Mônaco, Rita Carmona, Helton Souto e Simone André pela torcida, apoio e compreensão.

Ao Fundo de Apoio à Cultura da Secretaria de Cultura do Distrito Federal pela bolsa de estudos que me possibilitou fincar raízes em São Paulo e mergulhar na pesquisa.

Aos professores Agnaldo Cunha, Ecléa Bosi, Fernanda Fernandes, Carlos Magnani e Marcos Bulhões, pelas reflexões partilhadas nas aulas da pós-graduação da USP.

As professoras Eleonora Fabião e Silvia Fernandes que fizeram do exame de qualificação um encontro generoso e rico em contribuições.

A Julia Guimarães, por me ajudar a ver na neblina das ideias e pelas contribuições todas.

Ao meu orientador Antônio Araújo pela liberdade, diálogo, parceria e inspiração de ontem e hoje.

Aos meus pais, irmãos e familiares pela torcida e carinho.

Ao Gabriel mais lindo, que coloriu minha cidade com o mais doce dos afetos, por segurar a minha mão.

Aos meus amados fantasmas Maria Isabel Carvalho e Jerônimo Carvalho por terem me ajudado a construir a cidade que sou.

“Se e dissesse que Brasília é bonita veriam imediatamente que gostei da cidade. Mas se digo que Brasília é a imagem da minha insônia vêem nisso uma acusação. Mas a minha insônia não é bonita nem feia, minha insônia sou eu, é vivida, é o meu espanto...”.

Clarice Lispector

“Para tanto foi e é preciso agir com e pelo coletivo, com muita e muita gente, porque mesmo assim, o vazio ainda é dominante na esplanada dos ministérios...”.

Mangueira Diniz

RESUMO

CARVALHO, F. W. de. **Teatro do Concreto no concreto de Brasília: cartografias da encenação no espaço urbano**. 2014. 410 f Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

A presente dissertação investiga a relação da cena com a cidade, na perspectiva da encenação, com o propósito de identificar e analisar procedimentos metodológicos que possam contribuir para o trabalho do diretor teatral. Como encenar no espaço urbano? De que modo opera a construção de sentido para a cena a partir da escolha de um espaço e dos possíveis diálogos que são com ele estabelecidos? Visando responder a tais questões, o trabalho se dedica a algumas aproximações teóricas em torno de conceitos como espaços praticados e dramaturgias da cidade, num diálogo transdisciplinar que recorre, por exemplo, a áreas como a arquitetura e o urbanismo, com destaque para o movimento inglês Archigram; bem como a noções relacionadas ao campo artístico como *site specific*; espaços imantados; teatro de invasão; composição urbana e teatros do real. Além disso, na perspectiva metodológica da crítica de processos, examina os percursos criativos dos espetáculos *Diário do Maldito*; *Ruas Abertas* e *Entrepartidas*, do grupo brasiliense Teatro do Concreto, a fim de descrever e analisar práticas de ensaio e procedimentos de criação presentes na relação do coletivo com a cidade de Brasília. Finalmente, à luz das reflexões teóricas e das experiências artísticas aqui exploradas, traça uma possível cartografia da encenação no espaço urbano, a fim de evidenciar princípios e aspectos gerais da encenação que vai ao encontro do tecido vivo e dinâmico da cidade.

Palavras-chave: Encenação contemporânea. Dramaturgias da cidade. Cartografias de ensaio. Teatro do Concreto. Processo criativo.

ABSTRACT

CARVALHO, F. W. de. **Teatro do Concreto at the concrete of Brasilia: cartographies of staging on urban space**. 2014. 410 f Thesis (Master Degree) – School of Communication and Art, University of São Paulo, São Paulo, 2014

The present work investigates the relationship between the scene and the city, in the perspective of staging. It aims at identifying and analyzing methodological procedures that might contribute to the theater director's work itself. How to stage on urban space? Which meanings might emerge from space when a scene is set at a specific place in the city and how to operate them considering the place itself determines different appeals to it? In order to answer these questions the work is devoted to some theoretical approaches to concepts such as practiced space and dramaturgy of the city which delivers themselves a transdisciplinary dialogue with areas such as architecture and urbanism, especially English movement Archigram; as well as notions related to the artistic field such as site-specific; magnetized spaces; invasion theatre; urban composition and theatres of the real. Furthermore, in the methodological perspective of critical processes, it examines the creative paths of the plays "Diário do Maldito"; "Ruas Abertas" and "Entrepartidas" created by Brasilia based group Teatro do Concreto (Concrete Theatre), in order to describe and analyze rehearsal practices and creative procedures present in the relationship between the group and the city of Brasilia. Finally, in light of theoretical reflections and artistic experiments explored here, it brings forward some possible cartography of staging on urban space, according to which apparent principles and general aspects of staging meet the living and dynamic woof of the city.

Keywords: Contemporary staging. Dramaturgies of the city. Cartographies practices. Teatro do Concreto. Creative process.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO OU CARTA INICIAL	11
I A CIDADE DO CONCRETO: ESPAÇO E TEATRO NA PAISAGEM INSÓLITA.....	19
1.1 Programações do urbano ou brasillite: notas sobre Brasília	23
1.2 Poetas da cena que enfrentaram Brasília: o espaço inclemente	30
1.2.1 Ary Pára-Raios e o Esquadrão da Vida	31
1.2.2 Mangueira Diniz e a solidão existencial do Planalto	35
II ENTRE O VISÍVEL E O INVISÍVEL: A CIDADE COMO ESPAÇO DA EXPERIÊNCIA E DE MÚLTIPLAS DRAMATURGIAS.....	42
2.1 Primeira potência: experiência e memória – nós que praticamos os espaços	44
2.2 Segunda potência: gramática urbana ou o corpo da cidade.....	56
2.2.1 A nossa imagem da cidade	61
2.2.2 Alguns aspectos ou elementos da Gramática Urbana	65
2.2.3 Archigram e as metamorfoses da cidade	73
2.3 Terceira potência: os fantasmas da cidade – história e memória coletiva	77
2.4 Quarta potência: ocupações da cidade e sua dimensão política.....	81
III ARTE E ESPAÇO URBANO: POSSÍVEIS (DES)PROGRAMAÇÕES DO EXISTENTE	90
3.1 Instantâneo histórico e o desafio de nominar	91
3.2 <i>Site Specific</i> : a expansão múltipla de um conceito.....	95
3.3 Os Espaços Imantados de Lygia Pape: a cidade como teia	100
3.4 Teatro de Invasão: a cidade entre tensões e rupturas	105
3.5 Composição Urbana: a cidade como corpo de afectos.....	110
3.6 Teatros do Real: a poética da realidade.....	116
IV TEATRO DO CONCRETO NO CONCRETO DA CIDADE.....	122
4.1 O Instrumental Metodológico: Aproximações da Crítica de Processo	123
4.2 O Grupo: um encontro de encontros	128
4.2.1 Como é que se faz na Aldeia do Desconsolo? – Aspectos da Gestão	130
4.3 – Modos de Criar: referências ou aqueles que levo comigo	132
4.3.1 Modos de Criar – Práticas Recorrentes no Teatro do Concreto	137
4.4 O Encenador como Cartógrafo: Anteverisões do Processo.....	147
4.4.1 Notas sobre Ensaio e Encenação: Aproximações Performativas	156

4.5 <i>Diário do Maldito</i> : Cartografias Iniciáticas	163
4.5.1 Aspectos do Percurso de Criação	165
4.5.2 Relações com a Cidade em <i>Diário do Maldito</i>	183
4.5.3 Espaço e Encenação: da procura ao encontro com a Oficina Perdiz	198
4.5.4 <i>Diário do Maldito</i> e suas Evocações da Cidade	219
4.5.5 Cartografias Iniciáticas	227
V RUAS ABERTAS E ENTREPARTIDAS: FRUTOS DE AMOR E ABANDONO	230
5.1 O grupo e suas novas dinâmicas	230
5.2 Contextos de Criação.....	233
5.3 Cartas de um Processo	236
5.3.1 Carta 1 – Dividindo solidões ou Da configuração do tema	237
5.3.2 Carta 2 – Relatos de experiência ou abordagens do encenador no processo	242
5.3.3 Carta 3 – Uma Carregadora de Mortos a tecer com a Cidade	249
5.3.4 Carta 4 – Campo da Esperança ou Procurando Amor no Cemitério	256
5.3.5 Carta 5 – Inscrições do Corpo no Espaço	260
5.3.6 Carta 6 – Imagens de Poesia e Estranhamento.....	267
5.3.7 Carta 7 – Escolhendo e Mapeando Espaços.....	278
5.3.8 Carta 8 – Nossa chegada às faixas de pedestre	281
5.3.9 Carta 9 – Nossas Ruas Abertas	286
5.3.10 Carta 10 – Tentativa de Sistematização	291
5.3.11 Carta 11 – O Espaço da Palavra: Narrativas de lugar	294
5.3.12 Carta 12 – A Potência dos Encontros: Diálogos Diversos.....	301
5.3.13 Carta 13 – A Separação de um Casal e a União da Cena com o Real	307
5.3.14 Carta 14 – Pistas Iniciais sobre Dramaturgia e Encenação: a fricção entre realidade e ficção	311
5.3.15 Carta 15 – À Procura de Amor e Abandono nos Espaços da Cidade: definindo uma proposta de Encenação	320
5.3.16 Carta 16 – Apontamentos sobre Praticar e Escolher Espaços.....	327
5.3.17 Carta 17 – Testando a Viagem: quando ir ao Teatro é ir à Cidade.....	345
5.3.18 Carta 18 – Aspectos da Encenação no Espaço Urbano a partir de <i>Entrepartidas</i> : aproximações com o Archigram.....	369
5.3.19 – Carta 19 - <i>Entrepartidas</i> : o espaço urbano como campo de experimentação e operador poético.....	384
CONCLUSÃO OU A ÚLTIMA CARTA	389

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	394
ANEXOS	400
ANEXO A – FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO DIÁRIO DO MALDITO	401
ANEXO B – FICHA TÉCNICA DE RUAS ABERTAS	402
ANEXO C – EXEMPLO DE CARTAS DISTRIBUÍDAS AOS ESPECTADORES EM <i>RUAS ABERTAS</i> E <i>ENTREPARTIDAS</i>	403
Carta 2	404
Carta 3	405
ANEXO D – FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO ENTREPARTIDAS	406
ANEXO E – DVD COM IMAGENS DOS ESPETÁCULOS DISCUTIDOS	407

INTRODUÇÃO OU CARTA INICIAL

De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas. Ou as perguntas que nos colocamos para nos obrigar a responder, como Tebas na boca da Esfinge.

Italo Calvino¹.

Olá! Seja bem vindo (a)!

Como qualquer viajante em direção a novas terras; imagino que guarde certa curiosidade quanto àquilo que encontrará ao longo das próximas páginas. O que vou encontrar? Quais as discussões? Como está organizada a viagem? Será prazerosa ou entediante? E tantas outras questões que nos movimentam num ponto de partida.

Tentarei apontar algumas antevisões do seu percurso, porém, relacionar-se com esse corpo de palavras será uma experiência única, individual e intransferível, e como toda experiência, exige tempo, abertura e uma aposta, um risco a correr. Espero que possa dizer sim.

O objetivo deste trabalho é discutir a encenação no espaço urbano a partir da prática do grupo brasileiro Teatro do Concreto, criado em 2003, por jovens estudantes ou recém-formados, em sua maioria oriundos da Universidade de Brasília, reunidos pelo desejo de um trabalho continuado de pesquisa e criação. Para isso, buscará configurar cartografias dos percursos criativos que resultaram nas obras *Diário do Maldito* (2006); *Ruas Abertas* (2008) e *Entrepartidas* (2010). A pergunta central que guia esta pesquisa pode ser sintetizada do seguinte modo: como encenar no espaço urbano? Assim, esta dissertação, **Teatro do Concreto no concreto de Brasília: cartografias da encenação no espaço urbano**, se propõe a investigar a relação da cena com a cidade, na perspectiva da encenação, com o propósito de

¹ (CALVINO, 1990, p. 44).

identificar e analisar procedimentos metodológicos que possam contribuir para o trabalho do diretor teatral.

A cidade é um corpo múltiplo e complexo, que, para François Ascher (2010), se caracterizaria em função dos agrupamentos de população que não produzem seus próprios meios para a fundamental subsistência alimentar.

A existência das cidades pressupõe (...) desde a sua origem, uma divisão técnica, social e espacial da produção, e implica trocas de natureza diversa entre aqueles que produzem os bens de subsistência e os que produzem bens manufaturados, bens simbólicos, o poder e a proteção. A dinâmica da urbanização está ligada ao potencial de interação oferecido pelas cidades, à sua 'urbanidade', ou seja, à potência multiforme que gera o reagrupamento de uma grande quantidade de pessoas em um mesmo lugar (p. 19).

Sendo a cidade dotada de uma potência multiforme e marcada por relações de interação, parece fundamental refletir sobre a prática artística, cada vez mais intensa, no tecido urbano. Curioso notar como essa busca pela intrincada relação entre teatro/performance e cidade aparece fortemente nas pesquisas e ações de tantos coletivos teatrais nos quatro cantos do país. Poderíamos citar as experiências do Núcleo do Dirceu, em Teresina, Piauí; as ações com mídias locativas² do grupo pernambucano Magiluth; passar pelo Centro Oeste com os trabalhos do Teatro que Roda, em Goiânia, e da Andaime Cia de Teatro, em Brasília; Na cidade de São Paulo, se deparar com as produções do Teatro da Vertigem, Teatro de Narradores e a Cia. São Jorge de Variedades. Em Florianópolis, ser surpreendido com o ERRO Grupo ou o (E)xperiência Subterrânea. Isso apenas para citar alguns exemplos de coletivos que têm explorado as potências poéticas do espaço urbano em diferentes partes do Brasil.

Se procurássemos abarcar também artistas que procuram se situar mais fortemente no campo da dança ou das artes visuais ou ainda da intervenção urbana e da performance, certamente teríamos uma enorme lista de exemplos. Todavia, esse rápido apanhado já demonstra o interesse que a cidade tem despertado nos artistas, sobretudo naqueles que

² Mídias locativas: conjunto de tecnologias e processos info-comunicacionais, cujo conteúdo da informação está diretamente associado a uma localidade. Elas tornam possível a troca de informação móvel, fornecendo dados dinâmicos sobre um determinado ambiente, criando novas possibilidades de espaço urbano e resignificando as cidades. São processos de emissão e recepção de informação digital, a partir de um determinado local, ou de lugares/objetos. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%ADdia_locativa

configuram seus modos de produção na perspectiva do que poderíamos chamar de grupalidade, com dinâmicas mais horizontais e a busca por um trabalho continuado de pesquisa e criação. Além disso, se propor a aprofundar possíveis categorizações na atuação desses artistas já nos insere num outro problema paradoxal, que parece inútil nos dias de hoje. Essas ações se configuram como performance, dança ou teatro? Responder a isso já não parece nos mobilizar, uma vez que nessas práticas no espaço urbano estão presentes uma série de elementos múltiplos que afirmam a sua contundente natureza híbrida.

Talvez sejam outras as questões que essas práticas inscrevem no nosso tempo: o que move esses artistas no desejo de encontro com a cidade? Que procedimentos de criação se articulam nessas experiências tão distintas? Tentar respondê-las significaria percorrer um campo de pesquisa transdisciplinar que poderia envolver áreas como o teatro, a performance, a arquitetura, a geografia, a antropologia, entre outras. Múltiplas também são as tentativas de nomear e refletir sobre trabalhos dessa natureza: ocupação, teatro de rua, apropriação, intervenção cênica no espaço urbano, composição urbana, teatro de invasão, arte contextual, site specific, performance urbana, teatros do real, entre outras.

Importante lembrar que estamos falando de artistas que propõem outros modos de relação do espectador com a cidade e com a experiência artística. Inclui-se aqui tanto obras que se realizam em espaços públicos, como ruas e praças, quanto aquelas que, ao escolherem um espaço não teatral (no sentido institucional do edifício teatro), ocupam hotéis, casas, shoppings, rodoviárias e outros locais que alteram a rota do espectador e o seu modo de “praticar” os espaços da cidade para participar da experiência.

Ao abordar o teatro em espaços não institucionalizados, como hotéis, igreja e espaços públicos, o pesquisador alemão Hans-Thies Lehmann (2007) recorre às artes plásticas para tecer suas reflexões sobre espetáculos que operam nesse contexto. Desse modo, evidencia a contaminação entre as linguagens, na qual é possível também flagrar certa dificuldade em nomear a natureza da obra, como por exemplo, quando fala de um trabalho de Klaus Michel e usa os termos “ação teatral” e “instalação”.

Fazem parte do teatro pós-dramático a produção e a utilização de ambientes segundo o padrão das artes plásticas. Em 1979, Klaus Michael Gruber realizou nas dependências do antigo hotel de luxo Esplanade, em Berlim, uma ação teatral (ou uma instalação)(...)(LEHMANN, 2007, p. 281).

É possível encontrar ainda na obra de Lehmann outros termos para se referir a experiências artísticas que lidam com espaços não originalmente destinados ao acontecimento teatral: “teatro específico ao local”, onde o autor evidencia a filiação da expressão ao universo das artes plásticas, o *site specific*; “Espaços heterogêneos”, para caracterizar obras que, segundo ele, dialogam com a arte performática e que são motivadas por uma *ativação do espaço público*.

O ponto de vista da arte contextual, como proposto pelo historiador e crítico de arte Paul Ardenne (2006), se insere também como outra possibilidade de ler essas práticas artísticas na cidade. São trabalhos que muitas vezes instauram um campo de relação com a realidade, seja no espaço onde a ação se realiza, seja na interação entre seus participantes. Talvez esse procedimento de inscrição no real, que foge à representação, seja um ponto que reforce a dimensão pública e política dessas produções.

Uma arte chamada “contextual” opta, portanto, por estabelecer uma relação direta, sem intermediário, entre a obra e a realidade. A obra está inserida no tecido do mundo concreto, a confrontação com as condições materiais (ARDENNE, 2002, p.11)³.

Talvez, independente da lente conceitual proposta, seja exatamente a relação com o real um dos elementos mais evidentes nessas práticas, o dispositivo capaz de gerar ao mesmo tempo certa dose de encanto e espanto. É comum ouvir de algum espectador: “isso foi cena ou realidade?”, “nossa, é uma casa de verdade!”. É comum ouvir dos artistas: “entrou um mendigo na cena e precisei jogar com a situação” ou “passou um carro de som na rua e precisei alongar a cena”. Está configurado o risco em lidar com o tecido vivo que é a cidade, de onde ninguém sai impune. De algum modo, são obras que nos convidam a um novo modo de relação com o espaço urbano, a reinventar nossos trajetos, que fazem acordar memórias que dormiam tranquilamente em algum quarto de nossos corpos. Situações que nos fazem atribuir novos sentidos à experiência de viver a cidade.

³ Trecho original em espanhol: “Un arte llamado “contextual” opta, por lo tanto, por establecer una relación directa, sin intermediario, entre la obra y la realidad. La obra es inserción en el tejido del mundo concreto, confrontación con las condiciones materiales”. Tradução do autor.

Para investigar o tema proposto, a metodologia empregada nesta pesquisa tem como referência a crítica de processos, abordagem que se dedica à investigação do percurso criativo, enquanto rede relacional, dinâmica e em constante interação. É nessa perspectiva que são analisados diários de encenação, roteiros, textos e demais documentos de processo. Além disso, recorreremos à análise documental tendo como fonte publicações do Teatro do Concreto nas quais os próprios artistas e outros pesquisadores discorrem sobre as criações do grupo. Por fim, completando o acervo de fontes analisadas, foram realizadas entrevistas com alguns membros e colaboradores do coletivo, de modo a aprofundar questões em torno da temática discutida nesta pesquisa.

A escolha por *Ruas Abertas* e *Entrepartidas* como principais objetos de análise no presente trabalho levou em conta a relação mais direta que os mesmos estabelecem com o espaço urbano, tanto no processo de criação quanto em sua resultante cênica, uma vez que fazem uso de espaços da cidade como elementos importantes de suas variadas dramaturgias.

Os dois trabalhos, gerados num mesmo processo, têm como ponto de partida o interesse pelo tema amor e abandono na sociedade contemporânea e o desejo por ampliar a reflexão sobre as relações entre teatro, performance e intervenção urbana. Já as análises em torno de *Diário do Maldito*, pesquisa a partir da vida e obra do dramaturgo Plínio Marcos, foram motivadas pela sua natureza de mito fundador⁴ do grupo e de seus principais procedimentos de trabalho, percurso que, como será revelado, aponta aspectos que foram radicalizados nas duas montagens já citadas. Esses processos foram o terreno a partir do qual muitas indagações se desenharam na minha prática como encenador: como o Teatro do Concreto efetivamente dialoga com a cidade de Brasília? Como se dá a construção de sentido para a cena a partir da composição/ocupação/diálogo com espaços urbanos? Como um encenador escolhe um espaço? Como desenvolver o trabalho com os atores de forma a explorar as possibilidades desse espaço? Como o encenador promove o diálogo e o confronto entre as diferentes dramaturgias do espetáculo e da cidade?

⁴ Foi nesse processo, iniciado em 2004, que o coletivo se efetiva, adota as principais metodologias de trabalho e também se insere no ambiente ou mercado cultural a partir do diálogo com críticos e outros artistas que seria gerado pela repercussão do espetáculo *Diário do Maldito*.

Ao nos propormos a discutir a prática da encenação, mostrou-se necessário construir uma visão geral dos procedimentos de ensaio utilizados pelo grupo e, especialmente, rastrear a atuação do encenador nesse território de experimentação. Desse modo, ainda que pensar a encenação envolva o percurso entre uma ideia ou projeto e o seu encontro com o espectador - a resultante cênica -, nosso intuito foi o de focalizar com maior ênfase o processo de feitura das obras, ou seja, seus percursos criativos. Em menor grau, abordaremos as reverberações das resultantes cênicas, o que nos demandaria outros referenciais teóricos e metodológicos. Além disso, por se configurar como recorte temático o campo da encenação, este trabalho não irá abordar as demais áreas criativas envolvidas num processo de criação teatral, como cenografia, iluminação, etc.

Numa tentativa de relacionar tema de pesquisa e forma, imaginemos que esta dissertação seja uma cidade e que você recebe algumas orientações para o percurso.

Partindo daqui, imagine-se num passeio de carro pela capital brasileira. Vamos compartilhar com você aspectos de uma primeira relação entre o nome do grupo Teatro do Concreto e Brasília; Fornecer algumas aproximações em relação ao projeto urbanístico da cidade, importante contexto dessa pesquisa, considerando, sobretudo, as contribuições do antropólogo americano James Holston; Realizar uma primeira reflexão sobre o modo como outros dois encenadores – Ary Pára-Raios e Mangueira Diniz - enfrentaram esse espaço tão singular, ícone das ideologias do modernismo, contando aqui com a ajuda do jovem pesquisador Glauber Coradesqui, além dos encenadores citados. Por fim, nosso desejo é que esse seja um trajeto capaz de compor um contexto para a inserção da produção do Teatro do Concreto, foco desta pesquisa, em termos de espaço (onde) e tempo (contexto histórico).

Mas, essa viagem pela cidade como espaço da experiência e de múltiplas dramaturgias só faz sentido com a sua presença, o seu modo singular de caminhar por ela, de habitá-la, por isso, vamos explorar o extenso e belo Parque da Cidade, revezando nossa caminhada com pausas para sentarmos na grama verde e colocar um pouco de paisagem em nossos olhos, nos permitindo o tempo do diálogo.

É nessa atmosfera que iremos falar de conceitos que se mostram estruturantes e atravessam toda essa dissertação como eixos horizontais a cruzar o nosso Plano Piloto: a noção de experiência, tendo como referência o pesquisador Jorge Larossa Bondía, e de

espaços praticados, a partir das proposições de Michel de Certeau. Depois disso, discutiremos as potências dramatúrgicas da cidade: gramática urbana ou corpo da cidade; os fantasmas que habitam o tecido urbano e a dimensão política que a ocupação da urbe pode ativar. Extenso percurso onde contaremos com as contribuições teóricas do urbanista Jan Gehl, do planejador urbano Kevin Lynch, e de análises do movimento da arquitetura inglesa Archigram, a partir do olhar de José Miguel Cortés. Para abordarmos a matéria fantasma e a dimensão da memória, recorreremos a André Lepecki e Italo Calvino. A dimensão política será ativada por apontamentos de Roberto DaMatta, Eleonora Fabião e Manuel Delgado.

Como aqui as coisas são divididas por setores ou áreas, caminhando um pouco mais em direção ao centro da cidade, você encontrará o setor artístico sul, sua terceira parada. Esse bairro é formado por casas muito diferentes uma das outras, nas cores, nas fachadas, nos materiais usados. Porém, todas elas nasceram de um mesmo desejo: estabelecer novas possibilidades de relações artísticas com a cidade. Aqui, saberá o que há de específico e talvez comum em conceitos operativos como: *site specific*, espaços imantados, teatro de invasão, composição urbana e teatros do real. Nossos anfitriões serão Miwon Kwon, Lygia Pape, André Carreira, Bia Medeiros e Silvia Fernandes.

De posse dessas referências e conceitos discutidos nos espaços por onde andou, finalmente irá conhecer a experiência do Teatro do Concreto. Identificar elementos nos vestígios de um processo de criação e tecer análises a partir deles é uma tarefa bastante complexa, por isso, uma nova colaboração será importante ao longo desses dias com o Concreto: a pesquisadora Cecília Almeida Salles fornecerá alguns nortes relacionados à crítica de processos, para que seja possível extrair, desse convívio com o grupo, informações consistentes para a compreensão de seus procedimentos.

No convívio com esses artistas, poderá conhecer como eles se organizam, quais são as suas referências, os elementos presentes em suas criações e, o mais importante, conhecerá em detalhes como foi o processo de criação de três trabalhos desse grupo: *Diário do Maldito*, *Ruas Abertas* e *Entrepartidas*. Diálogo que contará com a participação dos encenadores Antônio Araújo, Eugênio Barba e Anne Bogart. Tente perceber nessas conversas e observações quais os procedimentos de encenação mais relevantes nas práticas desse coletivo e os modos que encontraram para dialogar com a cidade.

Gostaria de ressaltar que o exercício da escrita e análise de uma prática a *posteriori* corre o risco de passar uma impressão de que estávamos certos do caminho seguido e dos procedimentos adotados nos processos descritos. Porém, acima de tudo, essas foram experiências nascidas da procura, de um encenador e de um grupo em formação, tateando paredes, caindo em buracos, correndo em ruas, sentando em bancos em momentos de completo não saber. Além disso, talvez algumas reflexões sobre Brasília possam ser tomadas como uma aversão à cidade; preferiria que fossem lidas como um gesto de amor por ela e, especialmente, por homens e mulheres que constroem a cada dia outra capital, por meio de sua arte.

O principal desejo é que as linhas aqui traçadas, apesar de escritas a partir de um contexto específico, possam encontrar um lugar de diálogo com estudantes, professores, encenadores e outros artistas e pesquisadores que se interessem pelas articulações entre teatro e espaço urbano. Pois apesar desse elo ser recorrente em nossos dias, ainda carece de bibliografias que nos permitam ampliar nossas leituras sobre as questões que o envolve.

É este o percurso proposto a você, lembre-se que, entre um ponto e outro, existem possibilidades de que o inesperado aconteça e que você passe a conhecer mais sobre essa cidade aqui proposta do que fomos capazes de imaginar. Por fim, é preciso adverti-la (o) que está é uma cidade em obras, nela, nada é definitivo, tudo se encontra em permanente estado de construção e desejante de suas invasões e composições.

Meu melhor abraço e que o seu encontro com estas páginas seja uma potência de afetos!

I A CIDADE DO CONCRETO: ESPAÇO E TEATRO NA PAISAGEM INSÓLITA

E espero que Brasília seja uma cidade de homens felizes; homens que sintam a vida em toda a sua plenitude, em toda a sua fragilidade; homens que compreendam o valor das coisas simples e puras – um gesto, uma palavra de afeto e solidariedade.

(Oscar Niemeyer)⁵

Ao longo deste trabalho trataremos da relação entre arte e espaço urbano, com especial ênfase na prática do grupo brasileiro Teatro do Concreto e sua relação com os espaços da capital brasileira. Como traço de identidade, é interessante notar que o próprio nome do grupo carrega fortemente o signo da cidade de Brasília, como tão bem constatou a coreógrafa e diretora Luciana Lara ao perceber nessa operação semântica duas dimensões da cidade. A primeira, como substantivo, estaria diretamente associada ao material utilizado na construção civil, indispensável na edificação da cidade. A segunda, como qualidade adjetiva, revela a urbe como o espaço radical do encontro com o real, a vida.

A relação do grupo Teatro do Concreto com a cidade começa com o nome. Concreto é feito de uma mistura de cimento, água e matérias granulosas como areia, brita ou pedras maiores que formam um material moldável. Ainda mole pode adquirir formas, quando endurecido ganha resistência e é usado em construções civis. A associação direta com a cidade se dá na leitura da palavra “concreto” como síntese e símbolo da materialidade urbana. Agora, concreto como adjetivo é o contrário de abstrato. Não opera com as ideias e suas associações, e dessa forma está ligado ao que chamamos de real, ao palpável, ou seja, ao que é perceptível pelos sentidos. A cidade pode ser considerada o lugar da realidade (LARA, 2011, p.159-160).

A cidade foi de fato forte inspiração no modo do grupo se denominar, minha primeira proposição ao coletivo teria sido, inclusive, Teatro do Concreto Armado, procurando evidenciar de modo mais direto o tipo de concreto utilizado nas principais edificações de Brasília e, ao mesmo tempo, reforçando o contorno político e contestador, influenciado pelas produções de importantes bandas de rock ali originadas, como Plebe Rude, Capital

⁵ NIEMEYER, 2012, p.155.

Inicial e Legião Urbana, apenas para citar as mais conhecidas que geraram uma visibilidade para além da rotineira associação da capital à esfera das atividades dos poderes executivo, legislativo e judiciário. A maneira como a música retratava a carga simbólica e as dinâmicas daquele espaço urbano tão peculiar pareciam me apontar algumas possibilidades poéticas sobre o que poderia significar “cantar o nosso lugar”.

Os prédios se habitam as máquinas param
 As árvores enfeitam e a polícia controla
 (Utopia na mente de alguns...) (...)
 Oh... O concreto já rachou! rachou! rachou! rachou!
 Rachou! O concreto já rachou!
 Brasília....
 Brasília.... Brasília! (...)

Os comércios só vendem
 e os porteiros só olham
 E essas pessoas elas não fazem nada
 mas essas pessoas elas não fazem nada
 Nada! (Brasília...) Nada! (Brasília...)
 Nada! (Brasília...) Nada! (Brasília...)

(Plebe Rude, *Brasília*⁶).

As ruas têm cheiro
 De gasolina e óleo diesel
 Por toda a plataforma
 Toda plataforma
 toda a plataforma
 Você não vê a torre

(Capital Inicial, *Música Urbana*⁷).

E a alta burguesia da cidade
 Não acreditou na história que eles viram na TV
 E João não conseguiu o que queria
 Quando veio pra Brasília, com o diabo ter
 Ele queria era falar pro presidente
 Pra ajudar toda essa gente que só faz...
 Sofrer...

(Renato Russo, *Faroeste Caboclo*⁸).

⁶ A faixa de Philippe Seabra, André X, Gutje e Jander Bilaphra foi lançada no primeiro álbum da banda, *O concreto já rachou*, em 1985.

⁷ A faixa de Fê Lemos, Flávio Lemos, André Pretorius, Renato Russo foi lançada no primeiro álbum de estúdio da banda, *Capital Inicial*, em 1986.

⁸ Composição de Renato Russo em 1979, a faixa foi lançada oficialmente no álbum da Legião Urbana, "Que País É Esse?", em 1987.

Essas e tantas outras canções estão repletas de diálogo com diferentes aspectos da capital: a plataforma da rodoviária do Plano Piloto ou a torre de tv na composição da Capital Inicial. A utopia falida, a inação e o vazio evocado pela Plebe Rude. A relação com a alta burguesia e as instâncias políticas presentes na popular composição de Renato Russo, onde também faz menção a algumas cidades satélites como Taguatinga e Planaltina. Ainda que quase intuitivamente, essa potente relação entre Brasília e a arte criada naquele chão se mostrou para mim pela primeira vez como música. Porém, voltando ao nome do grupo, naquele momento, concluímos que concreto já era suficientemente forte e não precisaria ainda de um adjetivo – armado - que poderia correr o risco de rotular a produção de um coletivo que estava nascendo. Assim, nascemos Teatro do Concreto, sob o signo da cidade. Posteriormente abordaremos de modo mais específico questões relativas à origem do grupo.

Essa espécie de DNA da relação com a cidade, intuído ou assumido, se fará presente nas principais encenações do grupo, seja nas pesquisas e experimentações durante o processo de criação, seja como lócus do acontecimento cênico. A relação entre a obra cênica e a cidade está presente de modo mais notável em quatro desses trabalhos: *Diário do Maldito* (2006); *Ruas Abertas* (2008); *Entrepartidas* (2010) e *Mirante* (2010). Nessa pesquisa, concentraremos nossa análise sobre como o Teatro do Concreto dialoga com a cidade a partir dos processos de criação que resultariam em *Diário do Maldito*, *Ruas Abertas* e *Entrepartidas*.

Esses processos criativos foram o ambiente onde emergiram questões como: em que medida o espaço possibilita leituras mais polissêmicas da cena? Como se dá a construção de sentido para a cena a partir da composição/ocupação/diálogo com espaços urbanos? Como um encenador escolhe um espaço? Assim, se configuram como indagações que demandam um duplo olhar: um diz respeito à capacidade de ler a cidade e, o outro, pensar os modos como a ação artística dialoga com esse espaço e seus textos urbanos. Temos aqui a possibilidade de nos aproximarmos de questões relativas aos sentidos e às potências que os artistas podem descobrir no encontro com o tecido urbano e, também, de identificar alguns procedimentos metodológicos para a encenação nesse contexto.

Logicamente essa delimitação da pesquisa em torno do espaço urbano responde também a inquietações artísticas que percebem nessa relação entre o teatro que fazemos e a cidade uma provocação capaz de possibilitar dinâmicas diferenciadas com os espectadores de nosso tempo. Talvez, um modo de afetar essas sensibilidades tão catequizadas pela mídia, pelo uso utilitário/funcional da cidade e por uma sociedade que opera de acordo com os interesses mercantis. Por entender nessa ruptura que o nosso fazer pode realizar no cotidiano e, na forma de pensar a cidade e as relações, um sentido político. Desse modo, significa pensar e explorar a cidade para além de um conglomerado de pessoas e edificações, como um agente potencial de afeto.

As cidades não existem só como ocupação de um território, construção de edifícios e de interações materiais entre seus habitantes. (...) Não atuamos na cidade só pela orientação que nos dão os mapas ou o GPS, mas também pelas cartografias mentais e emocionais que variam segundo os modos pessoais de experimentar as interações sociais (CANCLINI, 2008, p.15).

Pensar todas essas dimensões tendo como base um grupo de teatro que vive e cria na cidade de Brasília significa levar em conta um urbanismo previamente pensado para separar, criar distâncias, carregado de uma ideia modernista de funcionalidade, organização e consequente assepsia e, além disso, símbolo das principais decisões políticas do país. Esses trabalhos e esse interesse pela cidade como agente criador são respostas e também novas perguntas sobre como se relacionar de forma artística, social e política com essa emblemática cidade.

Por entender a cidade como elemento fundamental nessa pesquisa, mostrou-se absolutamente necessário compor um quadro sobre Brasília, a cidade que abriga o Teatro do Concreto e onde o grupo inscreve sua poética e é também inscrito por esses espaços.

1.1 Programações do urbano ou brasílite: notas sobre Brasília

Brasília é construída na linha do horizonte. Brasília é artificial. Tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado. (...) Toda uma parte nossa, a pior, exatamente a que tem horror de ratos, essa parte não tem lugar em Brasília. Eles quiseram negar que a gente não presta. Construção com espaço calculado para as nuvens. (...) Se não for povoada, ou melhor, superpovoada, será tarde demais: não haverá lugar para pessoas. Elas se sentirão tacitamente expulsas. (...) Por mais perto que se esteja, tudo aqui é visto de longe. Não encontrei um modo de tocar. (...) Eu sei o que os dois quiseram: a lentidão e o silêncio, que também é a idéia que faço da eternidade. Os dois criaram o retrato de uma cidade eterna. (...) Brasília é uma cidade abstrata. E não há como concretizá-la. É uma cidade redonda e sem esquinas. Também não tem botequim para a gente tomar um cafezinho. É verdade, juro que não vi esquinas. Em Brasília não existe cotidiano. (...) Porque é preciso que alguém chore em Brasília. Os olhos dos habitantes são secos demais. (...) Brasília é o meu martírio. E não tem substantivo. É só adjetivo. E como dói. (...) Será que eu já disse que em Brasília não se vive? se mora. (...) Brasília é o mistério classificado em arquivos de aço. Tudo lá se classifica. E eu?
(Clarice Lispector)⁹.

A principal imagem que guardei da cidade foi vê-la da janela do ônibus, de longe e em movimento, imensos prédios e monumentos que se erguiam do chão, tons de branco que se contrastava com o azul do céu. Espaço, muito espaço. A área de concentração de gente – personagem que não se via nas ruas – estaria para mim sempre associada à rodoviária do Plano Piloto, o terminal de ônibus que, como um coração, pulsa recebendo e enviando diariamente toda a diferente gente que se move, guiada pelos mais distintos objetivos, entre o Plano Piloto e as demais cidades do Distrito Federal. Em 1998, para o jovem migrante vindo do interior goiano, tudo ali, como no poema de Pessoa, era a “eterna novidade do mundo”.

A citação acima foi extraída de uma crônica da escritora Clarice Lispector após duas visitas à Brasília, a primeira em 1962 e a segunda em 1974. Podemos identificar certa perplexidade da autora diante da nova capital, de suas ruas sem esquinas, da ausência de multidão, da incessante claridade, em suma, da artificialidade inerente a uma cidade pensada, planejada e construída sob a égide do modernismo. De algum modo, podemos

⁹ Uma das crônicas consta em (LISPECTOR, 2012, p. 179). A outra em:
http://brasiliapoetica.blog.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=1763&Itemid=1

inferir que esse tom artificial e asséptico deriva da constatação de se estar diante de uma cidade inventada e dissociada de um processo de transformação histórica¹⁰.

(...) Tanta diversidade histórica acabou soterrada pelo furacão modernista que aqui se instalou a partir de 1956 (...), desde que Juscelino estufou o peito e decretou que “deste Planalto Central, desta solidão que em breve se transformará em cérebro das mais altas decisões nacionais...”. Estava decidida a versão predominante da história, a de que neste naco de Goiás havia tão-somente “solidão” (FREITAS, 2011, p.1).

Todavia, ao longo da história, as terras que hoje dão lugar a capital não seriam simplesmente um “meio do nada”, como a história política oficial propagou. Embora ainda não haja suficientes pesquisas e documentos amplamente divulgados sobre o tema, estudiosos têm se dedicado a recuperar a história que o concreto encobriu.

Levando em conta as características culturais locais, uma pergunta possível seria: que “cara” teria Brasília se fosse fruto de um diálogo com essa tradição já presente no estado de Goiás? Todavia, não figura como característica do modernismo essa convivência entre o antigo e o novo. No caso de Brasília, conforme conclusões de James Holston, há uma convergência entre os pressupostos estéticos do modernismo e a tendência dos governos desenvolvimentistas que buscam imprimir uma ideia de modernização.

(...) sugiro algumas afinidades entre o modernismo, enquanto estética de apagamento e reinscrição, e a modernização, enquanto ideologia do desenvolvimento pela qual os governos, quaisquer que sejam suas tendências políticas, tentam reescrever a história de seus países (HOLSTON, 1993, p. 13).

Essa tensão diante do “novo”, que pode ser notada no texto de Clarice Lispector, citado no início de nossa discussão, já recebeu o nome de *brasilite*.

A Brasília modernista perturbou o mundo conhecido da década de 1950, com sua exibição de modernidade, regulamentação e invenção, tanto que a sua

¹⁰ Alguns pesquisadores têm se dedicado a estudar a ocupação do Distrito Federal anterior à construção de Brasília. O historiador Paulo Bertran, morto em 2005, foi sem dúvida um ícone dessa empreitada. Atualmente Gustavo Chauvet é um dos estudiosos que empreende esforços na continuidade das pesquisas.

primeira geração de habitantes cunhou um termo especial, *brasilite*, para descrever o choque do novo...(idem, 1993, p.II)¹¹

Como esse novo modo de pensar a organização e a ocupação do espaço pode influenciar a percepção em relação à cidade? Que premissas orientaram, em algum sentido, o trabalho de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer no planejamento de Brasília? James Holston, conhecido crítico da cidade, recorre a cinco proposições modernistas que “tentam redefinir as funções da vida urbana” e que talvez nos auxilie a entender como foi pensada a ocupação do espaço em questão.

1) Organizar a cidade em zonas exclusivas e homogêneas de atividade, baseadas numa tipologia predeterminada de funções urbanas e formas de construção; 2) concentrar a função do trabalho em relação com assentamentos dispersos de dormitório; 3) instituir um novo tipo de arquitetura e organização residenciais; 4) criar uma cidade verde, uma cidade no parque; 5) impor um novo sistema de circulação de tráfego (idem, 1993, p. 29).

A descrição acima desvela com eficiência as diretrizes que orientaram o planejamento e ocupação de Brasília. A cidade de fato se divide entre áreas comerciais e residenciais, Setor Hospitalar, Setor Hoteleiro, Setor de Diversões, Setor de Oficinas, Setor de Autarquias etc. É interessante pensar hoje essa “setorização” depois de mais de cinquenta anos da inauguração da cidade, quando a vida parece reivindicar estruturas mais flexíveis e dinâmicas, uma vez que todas essas dimensões da vida não parecem dissociadas umas das outras. Quanto à circulação, chama atenção o quanto a cidade não levou em conta – ou não desejou – o transeunte, a circulação do pedestre. Isso pode ser notado tanto nas longas distâncias entre um setor e outro quanto na ausência de esquinas.

Segundo Harvey, a maneira como o espaço é organizado influencia nas práticas cotidianas. Seguindo essa premissa, a cidade inventada acabaria também por inventar, nos seus moradores, práticas de uso e convívio nesse espaço.

¹¹ Citação extraída de um prefácio à edição comemorativa, escrita em março de 2010 por ocasião dos 50 anos de Brasília, que também teve uma versão anterior para a revista *Veja* em novembro de 2010 na edição especial *Brasília 50 anos*.

Quando, por exemplo, um arquiteto-planejador como Le Corbusier ou um administrador como Haussmann criam um ambiente construído em que predomina a tirania da linha reta, temos forçosamente de ajustar as nossas práticas diárias (HARVEY, 1992, p. 190).

Observamos desse modo que a arquitetura se estabelece como linguagem, emitindo discursos e orientando possíveis usos do espaço, talvez, ordenando nossas experiências de/na cidade. Para Cortés (2008, p.39), “a arquitetura tem uma participação muito importante na formação da imagem da ordem social e até mesmo em sua configuração e imposição”.

As asas que habitam o imaginário sobre Brasília não parecem alçar voo em direção ao encontro coletivo, ao contrário, o modelo de ocupação ali instituído parece gerar profundas separações. As longas distâncias, a dissociação entre zonas de trabalho e moradia, a impessoalidade, o trânsito que privilegia os carros, o desenho de ruas sem esquinas etc. Essas talvez sejam as características mais rápidas de serem notadas numa primeira mirada sobre a cidade.

O poeta Nicolas Behr (2004), que se mudou para Brasília na década de 1970, fez da urbe personagem central dos seus versos.

“Senhores turistas, eu gostaria de frisar mais uma vez que nestes blocos de apartamentos moram inclusive pessoas normais”.
 “Eixos que se cruzam. Pessoas que não se encontram”.
 “A superquadra nada mais é do que a solidão dividida em blocos” (p.85, 107, 109).

Essa dimensão da solidão associada à cidade estaria presente desde o seu mito fundador, como pode ser notada na frase criada em 1956, pelo presidente Juscelino Kubitschek quando visitou o local onde seria construída a nova capital.

Deste Planalto Central, desta solidão que em breve se transformará em cérebro das altas decisões nacionais, lanço os olhos mais uma vez sobre o amanhã do meu país e antevejo esta alvorada, com fé inquebrantável e uma confiança sem limites no seu grande destino¹².

¹² Informações coletadas no site da Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal.

Há, nas cidades em geral, uma dimensão da experiência do convívio, do trânsito entre público e privado, da possibilidade de encontro, que talvez encontre na rua a sua máxima expressão. O tratamento dado às ruas, desde a criação de Brasília, parece afetar significativamente a percepção de seus moradores. Exemplo disso pode ser notado nas entrevistas citadas por Holston no desenvolvimento de sua pesquisa:

Ao mesmo tempo em que apreciavam a ausência de congestionamentos de tráfego, reclamavam que a eliminação das ruas e das esquinas também eliminava algo de que gostavam nas cidades, os agrupamentos de pessoas. Sem a agitação das ruas, Brasília lhes parecia “fria”... (HOLSTON, 1993, p. 31).

Não será apenas Holston a criticar esse aspecto de Brasília. Cortés ao refletir sobre as políticas do espaço e as relações entre arquitetura, gênero e controle social é enfático na sua crítica ao modo como seu planejamento é um exemplo do “esquecimento humano”.

Uma arquitetura realizada para conseguir a submissão e a despersonalização do indivíduo por meio do encolhimento de sua pessoa e da sua redução ao tamanho de um acessório quase insignificante diante de um poder que tem na construção de seus edifícios uma de suas maiores linhas de expressão... (CORTÉS, 2008, p.57).

A Brasília de hoje certamente apresenta aspectos diferentes daquela descrita por Holston no início da década de 1980. Sim, hoje há metrô ligando algumas regiões; grandes engarrafamentos que resultam da numerosa frota de veículos que ocupa a cidade. Além disso, alguns circuitos de lazer foram criados como os bares da 109 Sul, blocos de carnaval que ocupam as ruas, os encontros do hip-hop no Setor de Diversões Sul, setor este criado originalmente para abrigar teatros, cafés, cinemas, dos quais, resta apenas o Teatro Dulcina.

Apesar da importância da contundente pesquisa de Holston, talvez, hoje, seja possível identificar novos modos de uso do espaço e de relações de convívio que os moradores da cidade criam e recriam no exercício de habitá-la. Afinal, se de um lado existe uma programação espacial que orienta um uso, a ação de praticar esses espaços pode configurar-se também como uma subversão da programação prévia. Para Certeau, “supõe-

se que as práticas do espaço correspondam, elas também, a manipulações sobre os elementos de base de uma ordem construída” (2012, p. 167).

Talvez numa aproximação superficial com a esfera da linguagem poderíamos imaginar que há uma gramática pré-existente, porém, o uso da língua e dessa gramática pelo falante pode apresentar diversas variações linguísticas. Outro aspecto que não exploramos no presente texto diz respeito às cidades localizadas ao redor do Plano Piloto, que, ao lado de Brasília, integram o território do Distrito Federal. São cidades com práticas e modos de ocupação do espaço urbano distintas daquelas encontradas na cidade tombada e que muito enriqueceriam as reflexões aqui propostas.

Fábio Santos, ao analisar características do modernismo, aponta que na medida em que esses princípios também levavam em conta o tipo de relação a se estabelecer com o público, em que o Funcionalismo dava primeiro plano à função da obra/objeto/arquitetura, o público ganharia considerável foco, uma vez que dele se esperava um “uso correto” dessas criações.

Isso redundava em uma operação de engenharia social: incentivar hábitos condizentes com a sociedade industrial, presidida pela racionalidade e pela técnica. (...), os modernos desdenharam a contemplação, centrando sua atenção na recepção “tátil”. Logo, o Funcionalismo engendrou uma concepção específica: a “recepção programada”, intimamente relacionada com seu programa de “viver o moderno” (SANTOS in FARIAS *et* FERNANDES 2010, p.144,145).

A partir dessa reflexão, uma questão importante seria pensar que impacto essas características urbanísticas foram capazes de gerar na produção dos artistas que vivem ou viveram na capital. Assim, antes de seguirmos com a análise propriamente dita acerca do diálogo do Teatro do Concreto com a cidade, nos parece pertinente conhecer alguns exemplos de encenadores que enfrentaram esse espaço tão emblemático, oportunidade de também inscrever no contexto histórico a produção do grupo brasiliense.

Algumas imagens de Brasília

Mapa de Brasília¹³

Vista da cidade num cartão postal¹⁴

Vista da área central do Plano Piloto¹⁵

¹³ <http://www.viagemdeferias.com/mapa/brasilia/>

¹⁴ Retirado no site <http://fotosdacapitalfederal.blogspot.com.br/2011/04/residenciais-inauguracao-brasilia.html>

¹⁵ Foto de Jamila Tavares.

1.2 Poetas da cena que enfrentaram Brasília: o espaço inclemente

Em 2012, a convite do pesquisador e arte-educador Glauber Coradesqui, escrevi o prefácio de seu livro *Canteiro de Obras: notas sobre o teatro candango*. Naquela ocasião, um fato ocorrido em Brasília que muito me emocionou, serviu de ponto de partida para a escritura daquele texto. Imagem que gostaria de retomar aqui, antes de apontar algumas considerações acerca das relações dos encenadores Ary Pára-Raios¹⁶ e Mangueira Diniz¹⁷ com os espaços da capital.

“Só temos uma esperança: nos brasileiros de amanhã”.

“Saudade: palavra que nunca morre, quando morre fica arquivada no coração”.

“Que os homens de amanhã que aqui vierem tenham compaixão dos nossos filhos e que a lei se cumpra” (José Silva Guerra).

“Amor, palavra sublime que domina qualquer ser humano”.

Em agosto de 2011, durante uma reforma no Salão Verde do Congresso Nacional, foram encontradas frases deixadas em 1959 pelos operários que ajudaram a construir o prédio, símbolo das mais importantes decisões políticas do país. De algum modo, revelam suas expectativas em relação ao futuro da cidade e também falam de sentimentos recorrentes para tantos “candangos” que deixaram seus lares e embarcaram na promessa de trabalho e futuro melhor vinculada à construção de Brasília (WILKER, 2012, p.10).

É potente para mim essa imagem justamente por revelar outras camadas de tempo presentes na cidade. Por ressoar vozes que não entraram na boca de cena da história oficial. Pela situação ocorrida parecer uma revanche a um aspecto do modernismo, tão associado à Brasília, no qual há um apagamento do passado para valorizar o novo, o moderno. Desse modo, não gostaria de correr o risco de soterrar, nesta pesquisa, encenadores que deixaram sua contribuição quanto à relação entre teatro e os espaços de nossa capital.

Poucos são os registros de uma possível historiografia do teatro brasiliense ou candango. Portanto, são notáveis os esforços dos pesquisadores Fernando Villar, Eliezer

¹⁶ Ary José de Oliveira (1939-2003), eternizado como o diretor teatral e ambientalista Ary-Pára Raios, fundador na década de 1970 do grupo Esquadrão da Vida, ícone do teatro de rua na capital.

¹⁷ Mangueira Diniz (1954-2009), diretor teatral e servidor público, formou-se diretor pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, foi responsável por emblemáticas encenações em espaços alternativos da capital nas décadas de 1980 e 1990.

Faleiros, Elizângela Carrijo, Maria de Souza Duarte e do próprio Glauber Coradesqui, citado anteriormente, na tentativa de salvaguardar os vestígios dessa produção cênica como conhecimento para o presente e o futuro. Embora a pesquisa em questão não tenha nenhuma pretensão historiográfica e mesmo que a produção dos encenadores Ary Pára-Raios e Mangueira Diniz não se configurem como uma influência nas práticas de encenação do Teatro do Concreto, suas reflexões dialogam com os temas aqui discutidos, bem como ajudam a estabelecer um contexto histórico para a leitura da produção do Concreto no concreto da cidade.

1.2.1 Ary Pára-Raios e o Esquadrão da Vida

Segundo Coradesqui (2012), apesar da carência de equipamentos culturais na cidade, foi apenas em 1989 que teria início não só a ocupação de espaços alternativos, mas “a encontrar neles potência de sentido e delineamento de uma nova proposta estética”. Todavia, às vésperas da década de 1980, Ary realizaria uma ação nas ruas de Brasília, denominada em matéria do *Correio Braziliense* de Esquadrão da Vida.

(...) era o fim da década de 1970, uma época que só se ouvia falar nos esquadrões da morte, e nós começamos a brincadeira. Fizemos uma coisa que se chamava procissão da alegria, em dezembro de 1979 (...) a palavra de ordem era: “abaixo o baixo astral!”... (PÁRA-RAIOS, 2004, p.95).

A ação proposta pelo diretor e ambientalista, recheada de irreverência e humor, parece demarcar uma tentativa singular de mobilização social para invadir a silhueta da cidade a partir do encontro, da festa, da possibilidade de ativar as potências relacionais do espaço urbano. Para mobilizar a cidade, Ary faz o convite por meio da imprensa.

No dia 28 de dezembro de 1979, Ary escreve um artigo [no *Correio Braziliense* onde atuava como colunista] convocando a sociedade para uma “palhaçada geral” nas ruas. A proposta era deixar explodir o palhaço que existia em cada um. As crianças deveriam ir fantasiadas, os adultos usando roupas coloridas e levando instrumentos (CORADESQUI, 2012, p.53).

Temos neste exemplo, uma ação que se situa na nebulosa zona de contaminação entre arte e mobilização social. Não existe um roteiro prévio; não se espera representações; um ato aberto à participação e interferência do outro, sendo ou não artista. Há simplesmente um convite para uma experiência coletiva, uma ocupação simbólica do espaço público como ato de liberdade. Se considerarmos que na capital a escala humana é bastante desconsiderada, como veremos a seguir, Ary convoca o corpo para ser presença nas ruas amplas e maciçamente ocupadas por carros. Um ato que demonstra a potência política presente na ocupação do espaço da cidade.

Foi nesse contexto que surgiu o grupo Esquadrão da Vida, tendo Ary Pára-Raios como diretor. A trupe se tornaria um ícone do teatro de rua na capital, formando novos artistas por meio de suas oficinas e influenciando outras gerações por meio de sua linguagem. Conforme afirma Coradesqui (2012), “Ary insere o teatro de rua como um elemento fundamental na constituição da identidade do teatro brasiliense”. Ousaria dizer que, apesar de ser uma cidade nova, além dessa inscrição na historiografia de nosso teatro, o Esquadrão certamente pode ser considerado como um dos coloridos fios dessa trama que seria a identidade cultural de Brasília. Além do valor histórico, interessa também aqui conhecer o modo como o encenador pensava a relação com o espaço urbano nessa cidade.

E desde lá o Esquadrão está querendo descobrir o valor intrínseco e extrínseco da figura humana na paisagem urbana. Considerando que a paisagem urbana de Brasília, cidade que nós amamos, é a mais **inclemente em termos de escala com a figura humana**, assim como o cerrado. (...). É muito fácil fazer espetáculos na rua em qualquer outra cidade para quem vence Brasília no aspecto espacial. (PARA-RAIOS, 2004, p.96, grifo meu).

Para se ter uma ideia do desafio apontado por Ary em relação à paisagem humana na escala da cidade, a avaliação do arquiteto Jan Gehl em relação à capital nos oferece um expressivo ponto de vista.

(...) a cidade é uma catástrofe ao nível dos olhos, a escala que os urbanistas ignoraram. Os espaços urbanos são muito grandes e amorfos, as ruas muito largas, e as calçadas e passagens muito longas e retas. As grandes áreas verdes são atravessadas por caminhos abertos pela passagem das pessoas, mostrando como os habitantes protestaram, com os pés, contra o rígido plano formal da cidade (GHEL, 2013, p. 197).

Desse modo, podemos identificar claramente nas reflexões do encenador a preocupação em como inscrever a figura humana num espaço urbano que opera na escala monumental. Temos aqui uma questão muito convergente com os interesses do presente trabalho: como encenar neste espaço urbano onde o humano é tão pequeno? Coradesqui aponta algumas características do trabalho do grupo que oferecem pistas de suas tentativas de irromper na paisagem inclemente.

Os figurinos estilizados lembravam as trupes de saltimbancos que povoam nosso imaginário sobre os artistas mambembes da *commedia dell'arte*; um quadro de Picasso em três dimensões saltando em acrobacias pela cidade, cantando e recitando versos otimistas por tempos melhores (...). A gestualidade e a movimentação – e, portanto, a ação – se davam pela via da acrobacia na maior parte do tempo, compondo esculturas humanas que eram chamadas de “formação”. Neste ponto, o trabalho de Ary flerta fortemente com o circo... (CORADESQUI, 2012, p.54,80).

Guerrilha do Bom Humor, de Ary Pára-Raios, 1979¹⁸.

O modo como a pesquisa de linguagem do Esquadrão da Vida parece ter procurado responder a esse desafio passa por uma forte ligação com elementos da cultura popular,

¹⁸ Créditos: Wilson Pedrosa.

tradição à qual o teatro de rua é fortemente vinculado. Notamos assim que o investimento na visualidade (figurinos); na plasticidade das ações acrobáticas - a que Coradesqui chama de “esculturas humanas”- e a musicalidade, se mostraram como procedimentos composicionais do encenador para se inscrever no espaço. Essa filiação aos elementos da cultura popular pode ser notada em uma fala de Ary (2004, p. 97) ao afirmar que: “descobrimos que trabalhamos com as ferramentas que a expressão popular nos dá”.

Em artigo denominado *Teatro de Rua: mito e criação no Brasil*, o pesquisador e diretor André Carreira (2000) aponta alguns aspectos acerca da historiografia do teatro de rua no Brasil. Entre as questões discutidas, aponta a relação desta modalidade teatral aos movimentos sociais durante o período da ditadura militar; a crescente ocupação das ruas a partir do movimento das Diretas Já, na fase de abertura política do país; além de problematizar as referências estéticas dessa prática tanto em relação ao contato de artistas brasileiros com grupos internacionais como o Odin Theatre, quanto aos modelos de teatralidade oriundos das manifestações culturais populares.

(...) A lógica que se observa é: se os elementos do circo estavam relacionados com momentos tradicionais da nossa teatralidade também deveriam servir para reconstruir a identidade do teatro de rua enquanto modalidade popular, e portanto, as técnicas circenses poderiam ser reivindicadas enquanto elemento paradigmático para o treinamento do ator. Se o carnaval é nossa manifestação artística de rua por excelência, seu caráter lúdico e paródico pode ser aplicado à estrutura dramática do espetáculo teatral de rua (CARREIRA, 2000) ¹⁹.

Todavia, o termo “teatro de rua”, comumente associado a traços estilísticos que derivam de uma possível estética popular, como vimos acima, já não é capaz de nominar as mais diversas práticas artísticas que dialogam com o espaço urbano. Ainda que pensássemos a partir do termo, hoje seria quase impossível dizer teatro de rua no singular, dada a crescente diversidade desta linguagem.

Até aqui, pudemos conhecer uma possível resposta do Esquadrão da Vida para a encenação nos amplos espaços de Brasília. Um reconhecimento, histórico, sobre como o

¹⁹ O artigo, encontrado em meio virtual, não apresenta paginação e pode ser consultado no site: http://www.ceart.udesc.br/Revista_Arte_Online/Volumes/artandre.htm

olhar de um encenador foi capaz de identificar e explorar a potência latente na ocupação poética desses espaços.

1.2.2 Mangueira Diniz e a solidão existencial do Planalto

Partindo da rua e da estética característica do Esquadrão da Vida, para a exploração de outros espaços da capital na busca de construção de sentido para a cena, o diretor Mangueira Diniz parece inscrever novas proposições com suas encenações de *Esperando Godot* (1989), *Bella Ciao* (1991) e *Dias Felizes* (1992).

(...) no ano de 1989, o encenador Mangueira Diniz já havia devassado um espaço nada convencional para encenar seu ESPERANDO GODOT (1989): uma oficina mecânica. Tamanha foi a potência da intervenção de Mangueira que, não fosse nosso isolamento geográfico, sua obra teria sido inscrita entre os clássicos da encenação brasileira contemporânea (CORADESQUI, 2012, p.72).

De fato, a obra de Diniz talvez represente as experimentações mais radicais em relação ao diálogo entre a cena e a cidade de Brasília no período que vai de 1989 a 1992. É interessante notar a aguda percepção do encenador em relação a essa gramática urbana tão específica.

As formas dos monumentos do poder, os prédios residenciais e comerciais de concreto armado constituídas pelos traços e riscos de Oscar Niemeyer; setores disso e daquilo e endereços com pompa de superior (Super-quadras Sul e Norte, Eixões e Eixinhos, Eixo Monumental, Élis essa, aquela e aquela outra, Lagos Sul e Norte, Dáblis tantas...) modelam o plano piloto em forma de avião com prédios feito pirâmides e pedras de dominó. Uma arquitetura surrealista projetada para o futuro, tudo isso contrastando com o cerrado de paus tortos, espaços enormes e vazios e ainda um lago quase que cercando a cidade como ilha das fantasias (DINIZ, 2007, p.172).

A percepção do encenador consegue revelar sua imagem da cidade permeada de indicações variadas: relacionadas à forma das construções; a disposição setorializada; a organização funcionalista do espaço; o imponente vazio e uma irônica alusão a capital como “ilha das fantasias”, o que talvez revele, de antemão, uma leitura crítica das dinâmicas sociais e políticas associadas, inevitavelmente, ao centro das decisões políticas do país.

Diniz relata ainda outras impressões que vão além da morfologia desse tecido urbano, apontam percepções sobre sentimentos e emoções relacionados à cidade:

A quebra repentina de clima atmosférico e psicológico, o contraste das verdades e mentiras religiosas e políticas, as premonições do misticismo da região, a falta de mar, de esquina, o vazio e a solidão depressiva; a discriminação social, a briga pelo poder, alto índice de suicídio...(idem).

O encenador parece, a partir de sua percepção da cidade, construir uma poética do vazio existencial, não por acaso, realizou duas montagens de textos de Samuel Beckett, ambas em espaços alternativos, e notava uma singular relação entre a paisagem brasiliense e a obra do dramaturgo irlandês.

O despojamento dos traços retos e curvos dos monumentos de concreto, a vegetação seca e torta do cerrado e a luminosidade horizontal do nascer e pôr do sol são concepções naturais e coincidentes com as do Teatro do Absurdo que em suas pausas reflexivas dialoga com a introspecção brasiliense. Quando pensamos que não, paramos na amplidão do Planalto Central do Brasil, sem nada a fazer (...) só e desprovido de tudo ou quase tudo, amargando-se ao relento num mundo sem perspectiva (idem, p.173).

A imagem que o encenador constrói da cidade parece configurar um discurso semântico que, podemos intuir, opera de modo decisivo no modo pelo qual suas encenações irão se inscrever nessa paisagem. Ainda que o espaço pareça lhe interessar, numa primeira aproximação, como ambientação cenográfica, é inegável que o seu discurso sobre a cidade e suas escolhas espaciais traduzam diferentes dramaturgias do texto urbano e se articulem com a ficção de modo a reforçar seu sentido ou o seu sem sentido.

Sua encenação emblemática de *Esperando Godot* se realiza numa oficina mecânica criada pelo mecânico José Perdiz (que se transfere para a capital em 1965) e irá inscrevê-la no mapa cultural da cidade, mesmo espaço, onde, dezessete anos depois, o Teatro do Concreto irá encenar o seu *Diário do Maldito* (2006), marco de seu diálogo com Brasília. A oficina se configura como um espaço que mescla três aspectos: moradia do mecânico Perdiz; oficina mecânica/seu espaço de trabalho e espaço cultural alternativo.

(...) José Perdiz era um consertador de tudo (...), monta sua oficina na SCRLN 708/709. O vínculo com o teatro começa quando Ivan Marques, então estudante da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, pede o espaço da oficina para ensaiar (...). Ao pensar ESPERANDO GODOT nesse espaço, Mangueira já pensava o conceito: “o absurdo da condição humana em confronto com a maquinação” (CORADESQUI, 2012, p. 73).

Para além das possíveis coincidências ou necessidades de produção numa cidade com poucos espaços culturais na época, o que parece motivar a escolha desse espaço pelo encenador diz respeito às suas qualidades materiais e também metafóricas. Um espaço precário, marginal, repleto de máquinas, inscrito no Plano Piloto da capital. Aspectos que, por si só, já revelam um texto ou uma dramaturgia do espaço. Como ressalta Coradesqui (2012,p.73) “o diretor utiliza-se do que existe no espaço para compor sua encenação; em meio a máquinas de solda, esmeril, peças usadas, ferro amontoado, os atores executam suas ações – esperam”.

Esperando Godot, de Mangueira Diniz, 1989²⁰.

²⁰ Créditos: Denis Leão.

A segunda montagem a realizar na Oficina Perdiz, em parceria com Francisco Rocha, será *Bella Ciao* (1991), do dramaturgo Luís Alberto de Abreu. Podemos notar que Diniz (2007) intensifica a radicalização no diálogo entre espaço e encenação. Se na montagem anterior a relação entre cena e plateia era frontal e fazia uso de apenas uma área do lugar, nesta, temos uma exploração de todos os ambientes: “... usamos as dependências da oficina todas, inclusive a rua. Quartos, sacada, quintal, cozinha, banheiro, descarga de vaso, máquinas, escritório, paredes, elevador de levantar carros, portas, escadas, espaço sob arquibancada, etc.” (p. 181).

Desse modo, nessa segunda montagem, a encenação parece explorar de modo mais contundente a própria arquitetura do lugar, sua materialidade concreta, como composição poética geradora de múltiplos sentidos para a cena. Investigação que certamente demandou dos atores a abertura necessária para lidar com experimentações num espaço nada asséptico e distante de qualquer luxo ou comodidade de um teatro convencional. A montagem viria inserir-se como um dos marcos do teatro brasileiro, ficando em cartaz durante um ano. Como poderá ser notado em capítulo posterior deste trabalho, o modo como a encenação de *Bella Ciao* explora os ambientes da Oficina guarda muitas convergências com a sua utilização pelo Teatro do Concreto, em *Diário do Maldito* (2006). Era bastante comum ouvirmos de alguns espectadores, ao final das apresentações, e também de Perdiz e Manguiera, que haviam se lembrado da montagem ao nos assistir.

Em meio a toda a visibilidade gerada pelas duas montagens, foi durante a temporada de *Bella Ciao* que José Perdiz começaria a enfrentar os desafios para manter seu espaço. Nesse período foram duas queixas em delegacias da cidade em função do barulho provocado pelo espetáculo. “O barulho de cenas de greve com falatórios e gritos de palavras de ordem, e o de cenas com pancadas em chapas de ferros e movimentação dentro e fora da Oficina como agito do corre-corre da partida, no navio, da Itália para o Brasil, foi motivo de intimação policial.” Conforme relata Diniz, a partir desse momento, a Oficina seria constantemente ameaçada, sendo que em 2002 tratores da Administração de Brasília chegaram a iniciar a derrubada do espaço, suspeitamente interrompida depois de alguns minutos. A classe teatral da cidade irá se mobilizar em diferentes momentos para tentar proteger o espaço, a temporada de *Diário do Maldito* (2006) seria uma das últimas

montagens a realizar temporadas no espaço e contribuir para sua visibilidade na imprensa local; marcaria também o engajamento do Teatro do Concreto e o meu na defesa do espaço²¹.

Retomando a discussão em torno das encenações de Diniz, parece ser a experiência mais radical em relação ao espaço urbano a montagem de *Dias Felizes* (1992) no Lago Paranoá, inscrevendo um rasgo na paisagem da cidade, como descreve Coradesqui:

Em DIAS FELIZES (1992), o diretor coloca os personagens Winnie e Willie no Lago Paranoá. Winnie (...), que está em situação insólita, encontra-se submersa até a cintura, enquanto que Willie, o marido, repousa em um pequeno cais. No segundo ato, em conformidade com a evolução da narrativa, Winnie fica submersa até o pescoço, com apenas a cabeça fora d'água. No meio, uma estonteante árvore seca – referência ao cerrado e ao vazio daqueles vindouros dias felizes (2012, p. 74).

A encenação em questão parece mobilizar diferentes potências do espaço urbano na construção de seu discurso poético. No lago artificial da cidade inventada para ser a capital da República, uma mulher tenta se agarrar aos seus objetos, uma bolsa, enquanto vai sendo pouco a pouco “afogada” pelas águas e, seu marido, parece presenciar a tudo de modo indiferente. De algum modo, Diniz materializa sua própria imagem da cidade em composição sinérgica com o texto de Beckett, fazendo do real a metáfora mais concreta do vazio existencial e da falta de perspectiva presentes na ficção. Uma fricção com a paisagem criada sob o signo da utopia de um Brasil moderno.

²¹ A luta pela sobrevivência da Oficina Perdiz foi tema do documentário: *Oficina Perdiz* (2006), de Marcelo Díaz.

Dias Felizes, de Mangueira Diniz, 1992²².

Talvez essa conexão com a paisagem da cidade e o tema da solidão, explorados por Diniz em sua montagem, em alguma medida, dialoguem com as investigações do Teatro do Concreto na criação de *Entrepartidas* (2010), que será explorada de modo mais detalhado adiante.

Logicamente outras experiências com a encenação no espaço urbano foram realizadas na cidade, como Coradesqui (2012) irá apontar de modo mais detalhado em seu livro. Por ora, citaremos rapidamente experiências que também têm contribuído para uma cartografia da encenação no espaço urbano na capital do país. Por exemplo, a montagem de *Moby Dick* (1993) em uma antiga boate em Taguatinga, com direção de Humberto Pedrancini e Zé Regino; e *O olho da fechadura* (1994), com direção de Hugo Rodas,

²² Créditos: Waldir Pina.

utilizando todas as dependências do prédio do Instituto de Artes da UnB. Nas experiências mais recentes, poderíamos destacar o projeto *Tubo de Ensaio* (2001), idealizado por Magno Assis, que irá realizar diversos eventos em torno da performance em salas e nos vãos do ICC Sul da UnB, iniciativa da qual alguns artistas do Teatro do Concreto participaram em diferentes edições²³. Em 1999, o ator e diretor Denis Camargo encenaria em sua própria casa na W3 Norte o espetáculo *Aqui ninguém paga meia*, explorando diversos cômodos da casa. Mais recentemente, cabe mencionar o trabalho *Serpentes que fumam* (2010), da companhia Andaime, que desenvolve diversas ações entre o teatro e a performance em espaços da capital que vão desde um cartório à Torre de TV.

Porém, optamos por nos deter, ainda que de modo sintético, às encenações de Ary Pára-Raios e Mangueira Diniz, que nos parecem evocar um sentido de marcos quanto aos distintos modos de relação do teatro com o espaço urbano de Brasília, configurando um contexto em termos de espaço e tempo para situar a produção do Teatro do Concreto, objeto de análise do presente trabalho. Partiremos agora em busca de noções mais gerais em torno do entendimento do espaço urbano como lugar fecundo em nos proporcionar experiência e também de algumas reflexões em torno dos diferentes discursos que podemos encontrar nos múltiplos textos que a morfologia e usos dos espaços de uma cidade produzem.

²³ A saber, as edições foram: *Apocalipse de performances* (2001); *Gênesis de performances* (2002); *Êxodos de performances* (2004), nesta edição, o núcleo inicial de artistas do Teatro do Concreto participaria coletivamente de uma performance denominada *Altar das Sentinelas*, já explorando traços estilísticos como o depoimento pessoal e a relação com o espaço alternativo.

II ENTRE O VISÍVEL E O INVISÍVEL: A CIDADE COMO ESPAÇO DA EXPERIÊNCIA E DE MÚLTIPLAS DRAMATURGIAS

As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra.
Ítalo Calvino, As Cidades Invisíveis.

Muitas vezes percorremos a cidade, no fazer cotidiano dos distintos compromissos, sem dispor de outra qualidade de percepção, que não a da rotina apressada, para os lugares que habitamos temporariamente e as pessoas que por eles transitam. É como se a rotina utilitarista gerasse um automatismo capaz de “sedar” a percepção e inibisse outros modos de agir e reagir na cidade ou com a cidade. Ou ainda, um modo de vivenciar esse espaço que não nos incentiva a ler seus diferentes textos, ainda que sejamos por eles atravessados. Nesse sentido, as práticas artísticas que se entranham no tecido urbano parecem criar oportunidades para que as diferentes portas da percepção possam se manifestar nesses corpos-vias que praticam o espaço urbano, de modo a lançar renovadas possibilidades relacionais com o ambiente e seus mais diversos estímulos.

Pensar a encenação no espaço urbano parece demandar um olhar para a urbe na busca de identificar algumas potências dramáticas que parecem constituintes de sua materialidade, operação que identificamos, por exemplo, na montagem de *Dias Felizes* (1992) quando tratamos anteriormente do encenador Manguiera Diniz. Ao escolhermos a cidade como elemento composicional de uma proposta artística, talvez esteja na base desta escolha o fato de reconhecermos nesse universo caracterizado por complexidade, dinamismo e multiplicidade, elementos potentes para a criação. Para o diretor teatral André Carreira (2008), a cidade se apresenta como um conjunto de dramaturgias, um tecido composto de dimensões geográficas, políticas, edilícias, fluxos e contrafluxos, e seria exatamente da sobreposição desses elementos, que emergiria o discurso teatral.

(...) refletir sobre as relações existentes entre as regras de funcionamento do espaço cênico, do espaço cultural e a construção de textos espetaculares nos espaços abertos da cidade é também pensar a ideia de uma dramaturgia do espaço (CARREIRA, 2008, p.68).

Corroborando com essa perspectiva de uma gramática dos espaços, as reflexões do sociólogo Roberto DaMatta, que ressalta também a relação com a memória a partir de nossas atividades no espaço.

Cada sociedade tem uma gramática de espaços e temporalidades para poder existir como um todo articulado, e isso depende fundamentalmente de atividades que se ordenam também em oposições diferenciadas, permitindo lembranças ou memórias diferentes em qualidade, sensibilidade e forma de organização. (DAMATTA, 1997, p.34).

Ao refletir sobre a prática do Teatro do Concreto, que será explorada detalhadamente em capítulo posterior, bem como às encenações comentadas anteriormente de outros encenadores de Brasília, especialmente interessado em questões relativas à encenação na cidade, entre as muitas perguntas que elaborei, três delas me chamaram bastante a atenção: Como um encenador escolhe um espaço? Em que medida o espaço possibilita leituras mais polissêmicas da cena? Como se dá a construção de sentido para a cena a partir da relação com o espaço urbano? Essa tríade parece guardar, no seu cerne, uma questão que diz respeito às motivações de um artista na escolha do espaço para a encenação.

Ao intuir que um determinado espaço pode ampliar as leituras de uma cena e sua consequente construção de sentido, é porque reconheço, em algum nível, que nessa operação estética há diferentes camadas de discurso que podem compor, se atritar, se justapor, se complementar. Se escolhermos um lago e não um teatro ou uma praça para determinada cena ou performance, é porque há, nesse espaço específico, elementos que interessam na elaboração desse discurso e no jogo que se deseja estabelecer com os transeuntes ou espectadores.

Em nossa trajetória, conforme antecipamos, encenamos *Diário do Maldito* (2006) numa oficina mecânica que também funcionava como teatro e residência privada. Já em *Ruas Abertas* (2008), nos lançaríamos nas ruas da cidade, suas faixas de pedestre e um

terminal rodoviário. Por último, em *Entrepartidas* (2010), colocaríamos em jogo a ideia de trânsito e a ocupação de espaço público (praça) e espaço privado (casa) para tratar de relações afetivas. O que poderia haver nas dramaturgias da cidade, nesses diferentes espaços, que nos interessaria na elaboração de um discurso poético? Foi a partir dessa reflexão que pude começar a identificar algumas potências, visíveis ou invisíveis, que parecem interessar ao encenador na definição de um espaço e na articulação de um discurso a partir, também, desses textos urbanos.

A seguir, procuramos esboçar uma primeira tentativa de aproximação dessas potências dramatúrgicas que se revelam na cidade e que, de algum modo, parecem mobilizar o interesse de encenadores e grupos pelo espaço urbano. Num esforço didático de sistematização, exploraremos cada uma dessas potências de modo individual, embora, como a posterior análise da nossa própria prática irá revelar, elas se mostrem quase sempre sobrepostas, podendo ser evidenciadas em maior ou menor grau a partir das escolhas que se dão num processo de criação.

2.1 Primeira potência: experiência e memória – nós que praticamos os espaços

*“As lembranças se gravam na minha memória com traços
cujo encanto e força aumentam dia a dia; como se sentindo
que a vida me escapa, eu procurasse aquecê-la pelos seus
começos”*

Rousseau (*Confissões*)²⁴.

O modo pelo qual enxergo o exercício da escrita, de vertente acadêmica ou não, é sempre pela perspectiva da criação. Como passar horas numa sala de ensaio revirando referências, experimentando possibilidades, procurando gestos, movimentos, emoção, palavras. Talvez, por vício ou necessidade, o disparar de meus processos criativos passa sempre pelo modo mais básico da minha relação com o tema em questão. Um desejo urgente de encontrá-lo na minha própria vida ou, já de início, estabelecer a intrincada relação

²⁴ BOSI, 1994, p.76

entre criação/ficção e vida/realidade. Parto então do desejo de fazer desta dissertação de mestrado um espaço de criação-reflexão, por isso, preciso começar pelos meus começos: quais as imagens que me tomam a lembrança quando penso em espaço urbano? Como sou habitado pela cidade? Será a partir do fluxo de imagens convocado por essas questões que procurarei delimitar dois conceitos que nortearão as reflexões propostas ao longo deste trabalho, são eles: espaços praticados e experiência.

Seja bem-vindo ou bem-vinda à minha cidade!

Imagens de minha infância e adolescência em diferentes espaços da cidade²⁵

A primeira lembrança talvez seja a de uma casa com alpendre, piso conhecido popularmente como vermelhão, duas muretas com finas colunas. Da outra, me recordo do quintal onde podia começar a descobrir o mundo e da mesinha com a TV em cima, um mundo que cabia numa caixa. Depois um casarão antigo, com muito espaço, um quintal ainda maior com árvores, folhas secas, um tom de mal assombrado, dois degraus que davam acesso à cozinha que tinha um fogão à lenha. As festas juninas no pátio da escola. Foi num meio fio da Rua Miranda de Carvalho onde dei o primeiro beijo, rua onde minha avó me ensinou a andar de bicicleta, o asfalto da minha primeira queda ou o dia em que aprendi a usar os freios. A aula de cerâmica numa escola, onde fazer um pote no formato de morango foi como levantar paredes e criar o dentro e o fora. A escola com amplos espaços, muitas escadas, janelas de vidro e o palco onde nasci para o teatro. O estranho universo do laboratório de materiais de construção e mecânica dos solos. A outra casa, num estilo mais moderno, toda branca, cerâmica, um pequeno córrego ao lado, onde eu ia pegar as libélulas, ali tínhamos o Mongo (um cachorro preto e grande) que sempre batia as patas no portão de madeira, cômodos onde a puberdade se fez. Durante a infância acordar cedo e seguir, diariamente, o mesmo trajeto de mãos dadas com meu avô até a Escola Independente Santa

²⁵ Acervo pessoal.

Lúcia. O casamento da minha tia Kátia na igreja São Judas Tadeu, onde, nessas mesmas escadas o Joaquim, agregado de minha família, seria assassinado por alguns jovens em busca de um par de botinas. Brincar de bandeirinha na Rua Joaquim Nabuco. O *x-salada* da Praça Lambari. A Avenida Goiás com suas lojas que encantavam meus olhos de menino e tantas idas ao banco com minha avó. Machucar a perna e ir para Goiânia fazer uma cirurgia, primeira visão da capital e o adiado sonho de conhecer um *shopping center*. Jogar vôlei na rua. Caminhar durante oito anos pela Rua Riachuelo, onde ficava a Escola Técnica Federal de Goiás, unidade de Jataí, espaço que me formou para a vida. Depois passar no vestibular e me mudar para Brasília. Não tinha esquina. Lembro-me de olhar aquela cidade tão diferente pela janela do ônibus. Aprender a me orientar por outro jeito de dizer onde mora. Casa do Estudante Universitário, Asa Norte, Bloco A, apartamento 218. L2 Norte e a Universidade de Brasília. Um apartamento na SCRLN 715. Depois morar em outro na SHCES 703 Bloco E apartamento 306. Ir ao Pátio Brasil na W3 Sul. Andar de ônibus para quase tudo ou conseguir carona. Banho de piscina na casa da Paula Capovilla, no Lago Norte. Centro Educacional de São Sebastião, onde iniciei minha vida de professor e a relação com as cidades satélites. Ficar num banco na Praça dos Três Poderes ouvindo o som que a bandeira do Brasil faz quando balança ao vento. Dirigir com Lidianne Leão uma peça no cemitério Campo da Esperança em Brasília. Realizar performances no subsolo do minhocão da UnB no *Apocalipse de Performances*. Ensaiar com o Teatro do Concreto na Rodoviária de Brasília ou no CONIC. A inesquecível Oficina do Perdiz na 708 Norte onde o velho mecânico nos serviu sopa numa noite fria. Falar de amor e abandono nas faixas de pedestre no coração da capital. O coreto da Asa Sul e o encontro com um mendigo de Jataí, talvez, um reencontro com minhas raízes. Levar espectadores num ônibus pelas ruas da cidade. As crianças tomando a cena na Praça da Vila Planalto... E inúmeros outros espaços, memórias e personagens compõem a minha cidade, levo-a comigo por onde vou e, como qualquer cidade, ela está sempre em expansão, a cada nova experiência, a cada chegada, partida e encontros.

Certamente, cada um de nós carrega cidades inteiras e poderia traçar uma biografia a partir dos espaços onde viveu, ou, como diria García Montero, “cada pessoa tem uma cidade que é uma paisagem urbanizada de seus sentimentos” (apud CANCLINI, 2008, p.15). Acima,

procurei vasculhar minha memória em busca de algumas imagens ou pistas que dialogam com o tema em questão nessa pesquisa e que podem ser úteis para uma primeira aproximação com o modo pelo qual nos relacionamos com os espaços ou ainda sobre as potências dramatúrgicas que um encenador pode encontrar na cidade.

Esse fio narrativo que procurei desenvolver acerca dessas memórias pessoais talvez se aproxime do que a arquiteta e urbanista Paola Berenstein Jacques propõe como corpografia.

Para o errante²⁶, são sobretudo as vivências e ações urbanas que contam (...). A cidade é lida pelo corpo, e o corpo escreve o que poderíamos chamar de uma “corpografia”. A corpografia seria a memória urbana do corpo, o registro de sua experiência da cidade... (JACQUES, 2011, p. 202).

O que chama a atenção nessa primeira aproximação com minhas próprias reminiscências do urbano é a constatação de que nossa memória está fortemente relacionada aos espaços, suas formas, cores, temperatura, intensidade de luz e a tudo aquilo que vivemos neles, nossas experiências ou, uma possível corpografia, como sugerido acima. Uma memória que guarda não apenas na lembrança, mas no “corpo da memória e na memória do corpo” nomes de ruas, familiares, amigos e se tece daquilo que experienciamos nesses espaços, daquilo que nos passou, nos aconteceu, de modo que cada espaço pode estar associado a diferentes sentimentos, sensações e afetos.

O geógrafo chinês Yi-Fu Tuan, ao discutir teoricamente espaço e lugar, como categorias do meio ambiente intimamente relacionadas, ressalta a perspectiva experiencial que marca a relação entre os seres humanos e o espaço. Em linhas gerais, o autor aponta que um espaço ao qual atribuímos valor se configura como lugar. Entende-se que essa atribuição de valor se dá a partir das experiências do ser humano com o espaço.

(...) Na extensa literatura sobre qualidade ambiental, relativamente poucas obras tentam compreender o que as pessoas sentem sobre espaço e lugar, considerar as diferentes maneiras de experienciar (sensório-motora, tátil,

²⁶ A autora usa o termo “errante” no seguinte sentido: “o errante urbano seria aquele que busca o estado de espírito errante, que experimenta a cidade através das errâncias, que se preocupa mais com as práticas, ações e percursos do que com as representações, planificações ou projeções...” (JACQUES, 2011, p. 202).

visual, conceitual) e interpretar espaço e lugar como imagens de sentimentos complexos – muitas vezes ambivalentes (TUAN, 1983, p. 6-7).

Assim, podemos inferir que há, naquilo que tomamos como lugar, uma intrincada relação entre experiência e memória. Apesar das distintas problematizações quanto ao uso dos termos espaço e lugar, a perspectiva da experiência destacada pelo geógrafo parece ser também elemento fundante para a noção de “espaços praticados”, proposta pelo filósofo e historiador Michel de Certeau (2012, p.184, grifo do autor). Para ele, “*o espaço é um lugar praticado*. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres”, ou seja, os praticantes da cidade.

É nessa perspectiva que, ao tecer comparações entre linguagem e espaço, Certeau adotará o princípio de que nós “praticamos o espaço”. Ao observar o caminante, cada escolha de trajeto, cada jogo que estabelecemos com obstáculos encontrados e toda a rede de significações envolvida naquilo que não se deixa ver, imediatamente, na superfície construída da cidade configuram nosso modo de praticar o espaço.

(...) Esses praticantes jogam com espaços que não se vêem; têm dele um conhecimento tão cego como no corpo a corpo amoroso. Os caminhos que se respondem nesse entrelaçamento, poesias ignoradas de que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escampam à legibilidade. (...). As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços... (CERTEAU, 2012, p. 159).

Levando em consideração esse ponto de vista, estamos, a todo o momento, praticando o espaço e, a partir de nossas experiências, atribuindo-lhe valor, sentido e uma dimensão simbólica ou talvez mítica. Quais seriam os meus espaços praticados? Quais os fantasmas ou nomes próprios que guardo da cidade? Essas são perguntas absolutamente pessoais e que ajudariam a revelar parte da cidade que cada pessoa leva consigo. Desse modo, no relato biográfico com o qual iniciei esse capítulo, é possível encontrar algumas imagens que ajudam a pensar sobre essas questões ou mesmo ilustrá-las. São exemplos das cidades metafóricas que criamos.

(...) praticar o espaço é portanto repetir a experiência jubilatória e silenciosa da infância. É, no lugar, *ser outro e passar ao outro*. (...) A infância

que determina as práticas do espaço desenvolve a seguir os seus efeitos, prolifera, inunda os espaços privados e públicos, desfaz as suas superfícies legíveis e cria na cidade planejada uma cidade “metafórica” ou em deslocamento... (idem. p. 177, grifo do autor).

No modo pelo qual Tuan compreende espaço e lugar e também no cerne do conceito de espaços praticados proposto por Certeau, nos deparamos com um elemento comum, que parece fundamentar essas duas perspectivas de relação com o espaço: a experiência, a prática do espaço. Na citação acima, quando Certeau nos fala sobre “no lugar, ser outro e passar ao outro” evidencia-se um sentido de alteridade, marcadamente presente na infância e que determinaria as cidades que criamos, de ordem subjetiva, a partir de nossas próprias experiências e que vão muito além da cidade objetiva e real, erguida de alvenaria e concreto. Praticar os espaços pressupõe um duplo movimento, que envolve abertura, se expor a algo exterior e, também, numa outra via, se repensar, se rever, se refazer a partir dos atravessamentos gerados por esse risco que correu ao permitir que algo lhe passasse.

Se pudermos pensar no espaço urbano como um campo potencial da experiência, parece fundamental nos aproximarmos desse conceito a partir de algumas leituras que nos oferecem pistas que serão úteis para, posteriormente, discutirmos as práticas artísticas nesse contexto.

Para o professor de Filosofia da Educação na Universidade de Barcelona Jorge Larossa Bondía (2002), a noção de experiência está diretamente associada ao que **nos passa, nos acontece, nos toca**, de modo que, em nossas cotidianas rotinas, muitas coisas se sucedem, porém, pouquíssimas coisas nos acontecem de fato, nos tocam. A partir do que o autor discute, uma ilustração possível seria pensar que para ser atravessado por esta chama viva da experiência, precisamos de rupturas, interrupções, de algum modo, situações em que opere uma alteração, ou talvez uma libertação, de nossas práticas e percepções, tão domesticadas por noções funcionalistas, utilitárias e velozes.

(...) requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte

do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002: 21-24).

Notamos nas suas reflexões que a experiência requer abertura, uma qualidade de percepção que se dispõe à escuta, ao encontro, que se permite uma vivência diferenciada de tempo e de espaço. Qualidades perceptivas que também parecem estar presentes no jogo que as práticas artísticas na cidade buscam provocar na relação com o espectador. Assim, o modo de se relacionar com o espectador busca percebê-lo não como um receptor, mas, como um sujeito da experiência e procura criar nos percursos e práticas rotineiras por espaços da cidade, a possibilidade de um encontro, de um atravessamento que nos toque, nos afete. Ao refletir sobre a semântica da palavra experiência em diferentes idiomas, como espanhol, francês e português, conclui Bondía²⁷:

(...) Em qualquer caso, seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. (idem, 2002, p. 24).

Essa abertura e receptividade em permitir que algo lhe afete não estão restritas apenas ao espectador como sujeito da experiência, mas convoca também o artista que se lança no tecido urbano para a construção de sua ação poética. Ser e estar que exige um estado de abertura e constante jogo para lidar com a imprevisibilidade, o indeterminismo que marca fortemente a vida na cidade, espaço não controlado, espaço da diferença.

A experiência sempre tem algo de imprevisível (do que não se pode ver de antemão), de indizível (do que não se pode dizer de antemão, do que não está dito), de imprescritível (do que não se pode escrever de antemão, do que não está escrito). E mais, a incerteza lhe é constitutiva. (...). Por isso a

²⁷ Citação completa: Se escutamos em espanhol, nessa língua em que a experiência é “o que nos passa”, o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos. Se escutamos em francês, em que a experiência é “ce que nous arrive”, o sujeito da experiência é um ponto de chegada, um lugar a que chegam as coisas, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar. E em português, em italiano e em inglês, em que a experiência soa como “aquilo que nos acontece, nos sucede”, ou “happen to us”, o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos. BONDÍA, 2002, p. 24.

experiência sempre supõe uma aposta pelo que não se sabe, pelo que não se pode, pelo que não se quer. A experiência é um talvez. Ou, o que é o mesmo, a experiência é livre, é o lugar da liberdade (BONDÍA, 2011, p. 19).

Para Bondía, a experiência guarda alguns princípios, entre eles, a singularidade, de modo que o valor ou sentido atribuído à determinada experiência, as conexões criadas a partir daquilo que lhe passou, são singulares porque lidam justamente com nossas subjetividades. A irrepetibilidade seria outro princípio, uma vez que não seria possível repetir exatamente da mesma forma uma experiência e esperar que ela provoque os mesmos efeitos. Por último, indica a pluralidade como um terceiro princípio, de modo que podemos participar de um mesmo espetáculo ou vivenciar uma mesma situação, porém, o sentido dessa experiência para cada um de nós será singular, ou seja, ao possibilitar um conjunto diversificado de singularidades, cria uma pluralidade de sentidos para a experiência.

Numa aproximação mais direta com o campo artístico, foco desta pesquisa, é importante destacar que a ideia de experiência se colocou como questão central na produção artística já a partir da década de sessenta. Essa evidência pode ser notada em obras de artistas como Lygia Pape (*Divisor*) e Hélio Oiticica (*Parangolé*) e também em espetáculos como *Gracias, Señor* que marcaria uma ruptura na poética do Teatro Oficina no início da década de setenta. Isso, apenas para citar alguns exemplos brasileiros conhecidos.

Na contemporaneidade, as reflexões em torno da ideia de experiência têm assumido, cada vez mais, lugar fundamental e, de certo modo radical, em projetos artísticos, como por exemplo, nas proposições do Teatro da Vertigem (*BR3*) ou da artista plástica Graziela Kunsch (*Projeto Mutirão*). A pesquisadora e performer brasileira Eleonora Fabião, ao pensar a relação entre teatro e performance, sobretudo na perspectiva do trabalho do ator/atriz/performer, aponta elementos que parecem delinear com precisão essa perspectiva explorada anteriormente no campo da geografia, da educação e da linguagem.

Em *Do Ritual ao Teatro*, o antropologista Victor Turner entrelaça diferentes linhas etimológicas do vocábulo experiência e esclarece: etimologicamente a palavra inclui os sentidos de risco, perigo, prova, aprendizagem por tentativa, rito de passagem. Ou seja, uma experiência, por definição, determina um antes e um depois, corpo pré-experiência e corpo pós-

experiência. Uma experiência é necessariamente transformadora, ou seja, um momento de trânsito da forma, literalmente, uma (trans)forma. As escalas de transformação são tão variadas quanto relativas, oscilam entre um sopro e um renascimento (FABIÃO, 2011, p.240).

Ao que parece, a partir dos elementos apontados por Tuan, Certeau, Bondía e Fabião em torno do sentido da experiência, o modo como praticamos os espaços ou experienciamos a cidade nos transforma. A cada experiência de cidade, novas inscrições tomam esse “corpo pós-experiência”. No depoimento inicial, sobre minhas lembranças das cidades de Jataí e Brasília, encontramos vestígios do que seja um corpo pós-Jataí ou pós-Brasília. Posso dizer então que a minha relação com o espaço urbano se desenhou desde muito cedo, especialmente a cada mudança de residência. Até os dezoito anos, foram mais de oito casas diferentes. Nova rua, bairro, casa, quarto, pessoas, e precisava refazer minhas cartografias²⁸, ao passo em que escrevia novas corpografias, que se desenhavam segundo as inscrições das novas experiências nesses espaços.

A investigação em torno dessa potência de experiência no espaço urbano já mobilizou diferentes práticas e noções conceituais num intrincado campo entre arte, arquitetura e urbanismo. Paola Berenstein Jacques identifica, especialmente, três marcos históricos a esse respeito.

O pequeno histórico das errâncias urbanas poderia ser dividido em três momentos, de forma quase simultânea aos três grandes momentos da história do urbanismo moderno {modernizações, movimento moderno e modernismo} e que corresponderiam às diferentes críticas ao urbanismo hegemônico. (...) o primeiro momento, flâneries ou flanâncias, corresponderia principalmente à figura do flâneur em Baudelaire (...), ou seja, as flanâncias urbanas, a investigação do espaço urbano pelo flâneur. O segundo momento, deambulações, corresponderia às ações dos dadaístas e surrealistas, as excursões urbanas por lugares banais, as deambulações aleatórias (...), experiência física da errância no espaço urbano real (...) o terceiro momento, derivas, (...) corresponderia ao pensamento urbano dos situacionistas, uma crítica radical ao urbanismo, que também desenvolveu a noção de deriva urbana (JACQUES, 2011, p. 204).

²⁸ O termo cartografias é aqui utilizado no sentido proposto por Suely Rolnik: “Para os geógrafos, a cartografia – diferentemente do mapa: representação de um todo estático – é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem. Paisagens psicossociais também são cartografáveis” (ROLNIK, 2011, p.23).

Além das três noções apresentadas acima, nesse campo da experiência de praticar a cidade parece importante citar ainda alguns conceitos fundantes dessas reflexões em torno do urbano - mesmo que nossa pesquisa não se detenha sobre eles – nos quais está presente a intrincada relação com as práticas urbanas e novos modos de pensar a relação com a cidade. Conceitos operadores que articulam as recíprocas influências entre caminhante, espaço, arquitetura, paisagem, experiência e percepção. Noções que podem se oferecer como dispositivos e pontos de partida para novas experimentações na contemporaneidade.

Entre essas noções, podemos destacar:

Urbanismo unitário - noção que explora a construção das dinâmicas do espaço que não é feita por especialistas ou nos escritórios, mas uma construção no cotidiano;

Psicogeografia - “estudo dos efeitos precisos do meio geográfico, conscientemente organizado ou não, que atuam diretamente no comportamento afetivo dos indivíduos” (CARERI, 2013, p. 90);

Situação construída – “momento da vida, concreta e deliberadamente construído mediante a organização coletiva de um ambiente unitário e de um jogo de acontecimentos” (idem, ibidem);

Um campo inesgotável de conceitos operativos, aspectos e modos de compreensão da cidade, do urbanismo e das práticas sociais nesse contexto²⁹. A título de exemplo da aproximação entre essas noções, citadas acima, e experiências artísticas em nossos dias, poderia destacar o procedimento da *deriva* que operou como importante dispositivo no processo de criação do espetáculo *Bom Retiro 958m* (2012), do Teatro da Vertigem. Conforme destaca a pesquisadora Silvia Fernandes ao analisar o modo como o processo de criação do grupo transbordou para a própria realização da obra e na relação com os espectadores.

Em parte, o convívio intenso que se conquista na cena-travessia das ruas e dos espaços públicos do Bom Retiro decorre da prática de derivas, de inspiração situacionista, usadas como dispositivo de intervenção urbana.

²⁹ Contribuíram para a composição dessas reflexões as questões discutidas ao longo da disciplina “Modos de produção do espaço na arte contemporânea”, ministrada pelos professores Agnaldo Farias e Fernanda Fernandes na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, no primeiro semestre de 2012. Oportunidade na qual um encontro com o arquiteto Paulo Miyada (15/05/2012), para tratar do Archigram, possibilitou anotações que deram suporte ao desenvolvimento desse capítulo.

Durante o processo criativo, as perambulações ao acaso em que os criadores se lançaram foi um modo privilegiado de interação com o bairro. De certa forma, elas se repetem na jornada performativa, em que as marcas do processo evidenciam-se na construção de um campo expandido de experiência, vivência e imersão no espaço. (FERNANDES, 2014, p.129-130).

A reflexão tecida até aqui oferece pistas de uma possível potência presente no espaço urbano que diz respeito ao seu potencial de provocar uma experiência, dada a sua dinâmica imprevisível, complexa e múltipla, que foge aos esquemas e projetos urbanísticos.

Nos capítulos IV e V, destinados a analisar o processo de criação de algumas obras do Teatro do Concreto, teremos a oportunidade de aprofundar essas questões. Todavia, para fornecer uma primeira aplicação dessas perspectivas conceituais no campo da prática artística, tomemos o espetáculo *Entrepartidas* como um possível exemplo. Ao propormos que o espectador se deslocasse até a rodoviária de Brasília e tomasse parte entre os passageiros de um ônibus para poder acompanhar a obra, ao que parece, estamos produzindo uma experiência em potencial, tanto para espectadores como para os atores/performers.

Primeiramente porque alteramos a rota habitual do espaço da arte (teatro enquanto edifício institucionalizado) para outro espaço que irá expor o espectador a diversos estímulos inerentes aquele local, que conseqüentemente, provocarão diversas sensações. Desse modo, o espectador é convidado a praticar esse espaço numa outra perspectiva, diferente daquela de quando saí de casa para ir ao teatro e também daquela de quando usa cotidianamente a rodoviária em busca de transporte público. Segundo, porque há para cada espectador uma imagem, uma memória e uma experiência com aquele espaço, especialmente se for um morador da cidade, ou seja, o contato com aquele espaço e sua natureza é um ativador de memórias. Talvez alguns se lembrem de quando estiveram no local, dos motivos, do tempo em que isso ocorreu, do que ficou da experiência de ter estado ali algum dia. Não sendo um morador da cidade, estar naquele espaço específico, rodeado de ônibus, de milhares de pessoas voltando para casa depois de um dia de trabalho ou chegando para trabalhar, estudantes, bêbados, crianças, moradores de ruas, etc. são também elementos inerentes àquele espaço que podem acordar memórias de vivências similares.

Essa potência do espaço urbano em possibilitar uma experiência e ativar nossas memórias pode ser articulada numa proposta artística com maior ou menor intencionalidade, porém, parece ser fato que esses elementos estão latentes nesse contexto. Talvez isso se deva pela intensa ligação entre memória e espaço. A memória está diretamente associada a relações de espaço, tempo e também uma espécie de motivo ou justificativa em relação ao acontecido que é narrado. Esses elementos constituem o que se pode chamar de noções gerais presentes em nossas lembranças.

No quadro dessas “noções gerais”, que não abandonam o homem, sequer no sonho, destaquem-se as relações de *espaço* (aqui, aí, ali, dentro, fora, em cima, embaixo, à esquerda, à direita...), as relações de *tempo* (agora, já, antes, depois, sempre, nunca, ontem, hoje, amanhã...), as relações de *causa* e de *consequência* (porque, para que, tal que, de modo que...). As categorias, que a linguagem atualiza, acompanham nossa vida psíquica tanto na vigília quanto no sonho (BOSI, 2010, p. 56).

Se as relações de espaço são estruturantes em nossa memória e a mesma é constituída de imagens e sensações de experiências vividas, parece evidente a possibilidade que a encenação pode descobrir num processo de criação de fazer uso dessa potência. Logicamente, essas relações não podem ser tratadas como vetores específicos de uma encenação no espaço urbano. Basta considerar que podemos estar sentados na poltrona de um teatro e uma cena igualmente ativar elementos de nossa memória e também nos provocar uma experiência potente. Porém, aqui se trata da escolha de um espaço como dispositivo potente nesse processo de gerar experiência e ativar a memória.

Ao abordarmos por diferentes pontos de vista a relação entre espaço, experiência e memória, buscamos evidenciar que o espaço urbano pode ser tomado como um campo potencial na tentativa de promover experiências, gerar afetos. Seguindo essa premissa, poderíamos propor uma leitura da própria prática artística na cidade enquanto um modo singular de “praticar os espaços”. O artista, ao praticar o espaço articulando um jogo poético, em alguma medida sempre considerando certo grau de indeterminismo, está também convidando os espectadores a reinventarem o seu modo de praticar o espaço, operação preme de experiência.

Campo de investigação que lança um olhar para o nosso corpo praticando a cidade, de natureza essencialmente individual, tanto que optei por ilustrar a discussão a partir de minhas experiências pessoais de relação com a cidade. Porém, como se configura o corpo da cidade? Poderíamos falar em uma gramática do urbano? Questões como essas nos mobilizaram na reflexão a seguir; ao que parece, como veremos, esse corpo-cidade pode se configurar também como outra potência dramatúrgica aos olhos de um encenador.

2.2 Segunda potência: gramática urbana ou o corpo da cidade

Arquitetura

É o meio mais simples de articular o tempo e o espaço para modelar a realidade, para fazer sonhar. Não se trata apenas de articulação e modulação plástica, expressão de uma beleza passageira. Mas de uma modulação influenciadora, que se inscreve na eterna curva do desejo humano e do progresso na realização dos desejos. A arquitetura de amanhã será um modo com o qual modificar as concepções de tempo e espaço. Será um meio de conhecimento e um meio de ação

(Ivan Chitchevlov, 1953) ³⁰.

Nossa premissa ao longo desta pesquisa é o entendimento da cidade como importante elemento de reflexão, interação e criação, especialmente na sua relação com o teatro. Nas páginas anteriores, exploramos, em alguma medida, as ideologias construtivas que operaram na conformação específica do texto urbano de Brasília. Agora, pretendemos ampliar o campo de visão para aspectos do urbano que possam ser tomados de modo mais generalista. Nesse sentido, parecem ser fundamentais algumas aproximações iniciais acerca do que poderíamos chamar de gramática do urbano ou corpo da cidade, de modo que as questões tratadas quanto à relação artística com o espaço urbano adquiram contornos cada vez mais precisos.

³⁰ (In: CARERI, 2013, p. 91).

Ao pensarmos na gramática de uma linguagem, podemos destacar ao menos três aspectos que se mostram estruturantes na sua compreensão: semântica, sintaxe e morfologia. O primeiro diz respeito ao que poderíamos chamar de significado das palavras. O segundo aspecto se relaciona à disposição das palavras numa frase ou das frases num texto. Já o último se dedica a estudar a forma, a estrutura da palavra. Se tentássemos olhar para a cidade a partir desses aspectos, poderíamos ampliar, sobremaneira, a nossa leitura do texto urbano.

O famoso arquiteto Jan Gehl (2013), conhecido por suas reflexões e projetos em torno de espaços urbanos que privilegiem a escala humana, tem advogado em favor da maior permanência das pessoas no espaço público e defendido o ato de caminhar ou andar de bicicletas pela cidade como oportunidades ímpares de se experimentar o urbano. Segundo ele, a partir da década de sessenta, o urbanismo em todo o mundo sofreu intensas transformações.

A forma como as cidades são planejadas e se desenvolvem mudou dramaticamente (...). Até 1960, mais ou menos, as cidades no mundo todo se desenvolviam principalmente com base em séculos de experiência. A vida no espaço da cidade era uma parte vital dessa riqueza de experiência e acreditava-se, naturalmente, que as cidades eram construídas para as pessoas (GEHL, 2013, p. XIV).

As observações de Gehl ajudam a compreender o processo de mudança das cidades, marcado por uma redução da importância e do sentido da experiência humana na urbe. Isso se deve, conforme aponta, a influências da ideologia modernista; à prioridade dada ao tráfego de automóveis em detrimento do pedestre e aos interesses mercantis.

(...) as ideologias dominantes de planejamento – em especial, o modernismo – deram baixa prioridade ao espaço público, às áreas de pedestres e ao papel do espaço urbano como local de encontro dos moradores da cidade. Por fim, gradativamente, as forças do mercado e as tendências arquitetônicas afins mudaram seu foco, saindo das inter-relações e espaços comuns da cidade para os edifícios individuais, os quais, durante o processo, tornaram-se cada vez mais isolados, autossuficientes e indiferentes... (idem. p. 3).

Para além das transformações que dizem respeito à forma, o arquiteto reforça o atual empobrecimento da experiência pública nesses espaços: diminuição das condições para o pedestrianismo como mobilidade; as dimensões cultural e social sitiadas; um quase apagamento da função do espaço da cidade como lugar do encontro e fórum social. A principal saída no enfrentamento do grave quadro descrito, segundo Gehl, seria o desenvolvimento do que ele chama de “cidades vivas”, onde urbanistas e arquitetos devem dar maior evidência à função social do espaço, fortalecendo os convites ao pedestre para usufruir desses espaços, desejando passar maior tempo neles, ativando seu potencial de encontro e convivência, uma cidade ao “nível dos olhos”. Para isso, propõem cinco princípios:

1. Distribuir, cuidadosamente, as funções da cidade para garantir menores distâncias entre elas, (...).
2. Integrar várias funções nas cidades para garantir versatilidade, riqueza de experiências, sustentabilidade social e uma sensação de segurança nos diversos bairros.
3. Projetar o espaço urbano de forma a torna-lo convidativo tanto para o pedestre quanto para o ciclista.
4. Abrir os espaços de transição entre a cidade e os edifícios, para que a vida no interior das edificações e a vida nos espaços urbanos funcionem conjuntamente.
5. Reforçar os convites para permanências mais longas no espaço público (...). De todos os princípios e métodos disponíveis para reforçar a vida nas cidades, o mais simples e o mais eficaz é convidar as pessoas a passar mais tempo no espaço público (idem, p.232).

A partir das reflexões propostas pelo arquiteto, evidencia-se o modo pelo qual a cidade contemporânea parece reduzir, em ordem crescente, o espaço urbano como campo do encontro, da errância, do potencial de experiência. Por isso, a crescente discussão ao redor do mundo sobre o destino das cidades, que tem motivado pesquisas como as de Gehl. Essas características que têm dado os contornos de nossas relações com a urbe são marcadas por uma noção de não participação e espetacularização³¹, na acepção do termo proposta por Guy Debord, conforme esclarece a arquiteta Paola Berenstein Jacques (2011).

³¹ A autora desenvolve o tema do seguinte modo: (...). O que o espetacular faz é tirar as pessoas das ruas, criando esses mundos, essas ilhas fechadas, separadas. Espetacular no sentido do espetáculo dado por Guy Debord, que é a não participação na sociedade. Considero que essa não ação resulta na alienação do mundo contemporâneo, e que em relação ao urbano leva à espetacularização da cidade, que passa então a ser cenográfica, um puro cenário onde não há de fato ação nenhuma (JACQUES, p. 186).

Acho que a grande questão da cidade contemporânea é a questão do espaço público, naquilo que chamei de espetacularização da cidade. É exatamente por causa da não ação ou da não participação que o espetáculo domina tanto hoje na cidade contemporânea, principalmente nos espaços públicos {que estão cada vez mais privatizados}, onde o grau de controle e vigilância é crescente... (JACQUES, p. 186).

Como visto, a arquiteta atribui à falta de participação das pessoas na cidade, sobretudo nos espaços públicos, certa artificialização do tecido urbano e uma alienação de nossa sociedade, referenciando a ideia de “sociedade do espetáculo”, de Guy Debord. Desse modo, a errância proposta pela arquiteta, assim como o caminhar valorizado por Gehl, parecem se colocar como modos de praticar a cidade fundamentais para gerar uma efetiva experiência do urbano, um antídoto contra nosso pulsar domesticado no ir e vir produtivo-funcionalista-utilitário-mercantil da cidade.

Interessante notar ainda que toda a argumentação de Gehl, em seu livro, se relaciona aos sentidos de nossa percepção - especialmente a visão e a audição -; e às práticas sociais - os encontros, as mobilizações da população, o caminhar, a pausa - o que parece configurar um olhar para a cidade a partir dos princípios e dinâmicas do corpo. A ênfase dada ao caminhar em suas proposições não se configura como um ponto de vista isolado, outros movimentos também lograram a essa prática papel fundamental na experiência das pessoas no espaço urbano, embora a partir de abordagens e motivações distintas.

Um bom exemplo dessa discussão é a obra do arquiteto italiano Francesco Careri (2013), fundador do grupo *stalkers*, na qual advoga uma compreensão do caminhar como prática estética, para quem “o caminhar transformou-se numa fórmula simbólica que tem permitido que o homem habite o mundo”.

Modificando os significados do espaço atravessado, o percurso foi a primeira ação estética que penetrou os territórios do caos, construindo aí uma nova ordem sobre a qual se tem desenvolvido a arquitetura dos objetos situados. O caminhar é uma arte que traz em seu seio o menir, a escultura, a arquitetura e a paisagem. A partir dessa simples ação foram desenvolvidas as mais importantes relações que o homem travou com o território (CARERI, 2013, p. 27,28).

Essa ênfase dada aos modos pelos quais o pedestre pratica a cidade, suas ações espontâneas, parece guardar certa convergência com as práticas e usos discutidos anteriormente na perspectiva de Certeau (2012), para quem a caminhada não pode ser reduzida a um traçado gráfico. Vemos assim como o espaço ganha sentido e se redimensiona a partir de nossa experiência e formas de praticá-lo, ou seja, no encontro vivo entre o seu corpo e o corpo da cidade.

Certamente as proposições encontradas no campo da Arquitetura e do Urbanismo podem contribuir para encenadores e artistas que se interessam pelo espaço urbano, uma vez que oferecem algumas indicações sobre aspectos da linguagem da cidade. Afinal, ao buscarmos esse espaço de dinâmicas tão complexas, quanto mais instrumentais nos servimos para lê-lo, maiores podem ser nossas possibilidades de articulação do jogo poético no tecido urbano.

Quando imagino a gramática espacial do teatro enquanto edifício institucionalizado, temos um vocabulário comum e também conhecemos algumas possibilidades de composição cênica e consequente construção de sentido, de poética a partir de seus usos. Um encenador, um cenógrafo e um iluminador sabem, por exemplo, que da articulação entre luz, cenografia e o uso de um ciclorama ao fundo do palco, se consegue criar uma espécie de fundo infinito. Sabemos que manter as vestimentas do palco italiano (pernas, bambolina, rotunda) nos ajuda a reforçar a configuração ilusionista da caixa cênica, a cena emoldurada. Ao mesmo tempo, despir essas vestimentas gera uma revelação de toda a maquinaria de varas, refletores e demais aparatos do palco, ou seja, mostramos ao espectador os próprios meios e equipamentos que ajudam a construir a ilusão. Desse modo, cada uma dessas escolhas está construindo um discurso poético específico para o espetáculo e temos algumas convenções quanto aos efeitos e funcionalidades dos elementos que compõem essa gramática.

Porém, ao nos lançarmos no espaço urbano, quais aspectos ou elementos estão em jogo? Como se configura essa gramática da cidade? Geralmente os textos e artigos que abordam o tema citam aspectos mais gerais como fluxo, funcionalidades, arquitetura. Todavia, há nessa trama urbana uma infinidade de elementos que podem ou não interessar ao olhar da encenação. Nessa perspectiva, as obras de Kevin Lynch e Jan Gehl nos dão

algumas pistas dos componentes dessa morfologia da urbe. Já as proposições do movimento inglês Archigram, criado na década de 60, nos oferece chaves conceituais e princípios que parecem antever alguns aspectos que passariam a determinar as conformações e relações espaciais nas cidades a partir das últimas décadas do século XX e no século XXI.

2.2.1 A nossa imagem da cidade

Se cada um de nós carrega uma cidade, diretamente relacionada às nossas vivências, possuímos então o que pode ser considerada uma imagem mental dessa cidade, que muitas vezes influencia, inclusive, nas nossas escolhas espaciais para a encenação, como pudemos notar na relação do encenador Manguiera Diniz com a paisagem insólita de Brasília.

O pesquisador americano Kevin Lynch, da área de Planejamento Urbano, ao desenvolver investigações empíricas em relação à imagem mental das cidades³², levando em conta o ponto de vista de seus habitantes - suas experiências e percepções desse espaço - desenvolveu alguns princípios básicos de *design* urbano com o objetivo de contribuir metodologicamente para pensar a forma visual em escala urbana.

(...) Cada cidadão tem vastas associações com alguma parte de sua cidade, e a imagem de cada um está impregnada de lembranças e significados. (...) Os elementos móveis de uma cidade, em especial as pessoas e suas atividades, são tão importantes quanto as partes físicas estacionárias. (...). Na maioria das vezes, nossa percepção da cidade não é abrangente, mas antes parcial, fragmentária, misturada com considerações de outra natureza. Quase todos os sentidos estão em operação, e a imagem é uma combinação de todos eles (LYNCH, 2011, p.1-2).

Nas proposições de Lynch notamos alguns pontos que merecem destaque, especialmente por dialogarem, de certo modo, com o ponto de vista de outros dois autores

³² A pesquisa foi desenvolvida tomando como recorte as cidades de Boston, Jersey City e Los Angeles. Os resultados desse trabalho foram publicados em 1960 sob o título de *A imagem da cidade*, reverberando em muitos contextos de discussão sobre urbanismo, especialmente pelo seu pioneirismo em envolver o cidadão nessa reflexão.

explorados anteriormente, Certeau e Tuan. Para o americano, nossas práticas da cidade se relacionam com nossa experiência e memórias desses espaços. Além disso, ressaltam a urbe como um organismo complexo onde fica praticamente impossível vivenciar o todo, pois há sempre algo que o olhar ainda não alcançou.

Podemos inferir daí que, se estamos numa praça, aquilo que acontece na rua próxima ou na igreja ou no bar da esquina ajuda a compor a nossa vivência da praça. Ele aponta ainda que os elementos móveis da cidade, que dizem respeito ao fluxo das pessoas, estão no mesmo grau de importância que seus prédios, praças e avenidas, elementos mais estacionários, uma perspectiva que inclui aquele que pratica os espaços e dota-os de sentido e valor, uma vez que associa a eles suas lembranças e significados. Lynch usa metáforas do teatro para situar a todos como parte do tecido vivo da cidade, como atores num palco. Se pensarmos essa questão pelo prisma da atuação teatral, poderíamos imaginar um jogo em que todos esses elementos estão em permanente interação. Por último o autor resalta a dimensão da percepção e dos diferentes sentidos envolvidos na nossa relação com a cidade.

Lynch resalta ainda um aspecto bastante importante em relação às cidades, que diz respeito ao fato de não serem apenas um objeto percebido, mas também o produto de muitos construtores, que modificam sua estrutura a partir de seus interesses e razões. De modo que a cidade, apesar de, nas suas linhas gerais, ser considerada estável por algum tempo, por outro, está sempre se modificando nos detalhes (LYNCH, 2011 p.2). A essa perspectiva mutante da cidade, capaz de redimensionar seus usos e discursos, talvez possa ser relacionada à compreensão do espaço como um fato, um fator e uma instância social, conforme o geógrafo Milton Santos sugere nas suas muitas reflexões sobre o espaço.

O espaço é um fato social no sentido com o qual K. Kosik (1967, p.61) define os fenômenos sociais: um fato histórico, na medida em que o reconhecemos como um elemento de um conjunto e realiza assim uma dupla função que lhe assegura, efetivamente, a condição de fato histórico: de um lado, ele se define pelo conjunto mas também o define; ele é simultaneamente produtor e produto; determinante e determinado; um revelador que permite ser decifrado por aqueles mesmos a quem revela; e, ao mesmo tempo em que adquire uma significação autêntica, atribui um sentido a outras coisas. Segundo essa acepção, o espaço é um fato social, um fator social e uma instância social (SANTOS, 2012, p.163).

Talvez pudéssemos pensar então na cidade como uma obra em permanente processo de feitura a partir das interferências de seus criadores: milhares de pessoas com características, classes sociais e interesses e poderes distintos. Ao mesmo tempo, uma espécie de revelação dos traços de uma sociedade, de um tempo histórico e, ainda, um produtor de percepções, comportamentos, práticas sociais, por se configurar como uma instância que interfere na nossa sociabilidade, que inscreve marcas em nosso corpo-memória.

A partir dessa visão ampliada da compreensão de espaço proposta por Santos, gostaríamos de retomar as descobertas de Lynch quanto à imagem desse espaço que tanto nos interessa aqui, a cidade. O autor irá identificar na sua pesquisa alguns elementos que parecem estruturantes para pensarmos a imagem da cidade, apontando que possivelmente haja uma imagem pública de qualquer cidade que corresponde à sobreposição de muitas imagens individuais. Ou ainda a possibilidade de uma série de imagens públicas, cada qual criada por um significativo número de cidadãos (LYNCH, 2011, p.51). Em relação à forma física das cidades, ele irá destacar cinco elementos: vias, limites, bairros, pontos nodais e marcos, em que:

As **vias** estão relacionadas aos canais de circulação onde nos locomovemos de modo habitual, ocasional ou potencial (ruas, linhas de trânsito, alamedas, canais etc.);

Os **limites** seriam as fronteiras entre duas fases, barreiras mais ou menos penetráveis que separam uma região de outra ou costuras e linhas por meio das quais duas regiões se encontram (praias, espaços em construção, cortes de ferrovia, muros etc.);

Os **bairros**, tidos como regiões médias ou grandes de uma cidade, identificáveis a partir do lado interno e também usados para referência externa quando visíveis de fora;

Os **pontos nodais** dizem respeito aos lugares estratégicos de uma cidade, por onde o observador pode entrar, são os focos intensivos para os quais ou a partir dos quais ele se locomove, uma espécie de convergência de caminhos (um cruzamento, convergência de vias, momentos de passagem de uma estrutura a outra);

Os **marcos** são referências externas, em geral objetos físicos definidos de maneira simples (edifício, sinal, loja, torres, cúpulas, podem ser distantes ou basicamente locais).

Não iremos nos deter aqui na exploração detalhada de cada um desses elementos propostos por Lynch. Conforme dito, interessa, neste momento, apontar algumas contribuições de outras áreas do conhecimento que podem ampliar o olhar da encenação para o urbano. Por exemplo, me parece que considerar as diferentes imagens mentais que as pessoas podem ter de uma mesma cidade, bem como o que poderia se conformar como uma “imagem pública da cidade”, podem ser tomados como dispositivos a ser investigados num processo de criação nesses espaços. Por outro lado, essas noções do *design* urbano, descritas acima - (vias, limites, bairros, pontos nodais, marcos) - também parecem contribuir para a articulação de proposições artísticas no tecido urbano.

A esse respeito, numa tentativa de aproximação entre o campo da encenação e essas proposições, de imediato, quando penso em um trabalho como *Entrepartidas* (2010), do Teatro do Concreto, que tem como ponto de partida a Rodoviária do Plano Piloto de Brasília, espaço fundamental na mobilidade das pessoas da cidade, inegavelmente estamos dialogando tanto com a ideia de marco como de ponto nodal. Noções que também parecem ser mobilizadas, em alguma medida, numa proposta artística como *Remote São Paulo* (2013)³³, do coletivo alemão Rimini Protokoll, onde não há atores, nem representação e nossa experiência da cidade se dá ao percorrer um trajeto pela grande metrópole, proposto pelo diretor Stefan Kaegi, onde cerca de 50 pessoas são guiadas através de fones de ouvido, por uma voz artificial, referência ao GPS, que nos dá orientações do percurso a ser realizado. Ao pé do ouvido, músicas e trilhas especialmente elaboradas para a ação e orientações de deslocamento que buscam precisão ao indicar, aos participantes, vias, marcos e bairros por onde seguimos, caminhando ou usando o metrô. Um desses marcos importantes, explorados na ação, é a Praça da Sé, espécie de coração da cidade de São Paulo.

Vislumbro, desse modo, que noções como essas podem contribuir, inclusive, nas tomadas de decisão quanto a escolhas de espaços e definição de percursos para uma encenação ou proposição artística, num sentido mais amplo, a se realizar na cidade.

³³ O projeto foi realizado na cidade de São Paulo no período de 19/11 a 06/12 de 2013, numa parceria entre o Goethe Institut e o SESC. Movido pelos interesses dessa pesquisa, participei da proposta em 26/11/2013.

2.2.2 Alguns aspectos ou elementos da Gramática Urbana

A partir das aproximações aos campos da Arquitetura e do Urbanismo, aqui expostas, em especial o contato com o livro de Gehl (2013), discutido anteriormente, pude extrair e também ampliar (a partir de referências próprias) o conjunto de elementos que podem integrar essa possível gramática da cidade. Aspectos esses que, me parece, ajudam a constituir também um índice de possibilidades composicionais para a encenação.

É importante ressaltar aqui que, a abordagem feita por Gehl desses aspectos é bastante voltada para projetos de urbanismo, de modo que minha apropriação dos mesmos os retira de um contexto original de discurso e se volta na direção de redimensioná-los como possíveis focos de interesse da encenação no espaço urbano. Assim, nosso intuito aqui será, mais uma vez, apresentar esses elementos de modo a chamar a atenção para o modo como sua presença se dá na silhueta da cidade e, assim, provocar olhares de encenação mais demorados, investigativos e composicionais sobre os mesmos. Não teremos condições de oferecer, nesta pesquisa, maiores detalhamentos acerca desses elementos, todavia, quando possível, indiquei alguns trabalhos que parecem dialogar de modo direto com os mesmos e, alguns desses aspectos, poderão ser retomados quando for feita a análise das encenações do Teatro do Concreto.

▪ Escala e velocidade

No nível mais básico, podemos pensar em escala diretamente relacionada “às proporções de uma representação e as do objeto representado” (HOUAISS, 2010, p. 310). Para Gehl, de modo geral, o urbanismo e o planejamento urbano articulam no seu trabalho três níveis de escalas: grande, média e pequena escala.

A **grande escala** é o tratamento holístico dado à cidade, abrangendo bairros, funções e instalações de tráfego. É a cidade vista de cima e à distância, de uma perspectiva aérea.

A **escala média**, então, é a escala do desenvolvimento, que descreve como partes individuais ou bairros da cidade devem ser projetados; e, ainda, como são organizados os edifícios e o espaço público. É o planejamento urbano visto da perspectiva de um voo de helicóptero à baixa altura.

(...) a **escala pequena**, a paisagem humana. É a cidade experimentada pelas pessoas que a utilizam ao nível dos olhos. Aqui não interessam as grandes linhas da cidade ou a espetacular implantação dos edifícios, mas a qualidade da paisagem humana tal como percebida por aqueles que caminham ou por aqueles que permanecem na cidade. Aqui se trabalha com uma arquitetura a 5 km/h. (GHEL, 2013, p.195, grifo meu).

Numa aproximação do campo da encenação, pode ser interessante pensar modos de explorar essas escalas e também o aspecto da altura na composição espacial de uma proposta cênica, uma vez que cada escala nos oferece diferentes impressões perceptivas. A esse respeito, gostaria de referenciar rapidamente os trabalhos que, numa rápida mirada parecem jogar com esse elemento: *Kastelo* (2010), do Teatro da Vertigem, com direção de Eliana Monteiro, que fez uso das fachadas do prédio do SESC Avenida Paulista, em São Paulo. E *Das saborosas aventuras de Dom Quixote de La Mancha e seu fiel escudeiro Sancho Pança* – criação do grupo Teatro que Roda (Goiânia – GO) sob a direção de André Carreira, onde, na cena inicial, dois atores escalam a fachada de um edifício.

- Campo social de visão

A esse respeito, Gehl elege a visão como métrica para pensar as relações sobre distância, sentidos e comunicação. De modo geral, propõe algumas indicações sobre o que o olhar humano é capaz de identificar a cada faixa de distância e, em que distância os demais sentidos também são mobilizados.

(...) Dependendo do fundo e da luz, podemos reconhecer pessoas como seres humanos em vez de arbustos ou animais a uma distância de 300 a 500 metros. (...) a cerca de 100 metros podemos ver movimento e linguagem corporal em linhas gerais. (...) normalmente reconhecemos uma pessoa à distância de 50 a 70 metros. (...) a uma distância de 22 a 25 metros, podemos ler corretamente expressões faciais e emoções dominantes. (...). A 50-70 metros, podemos ouvir gritos de ajuda. A 35 metros, podemos usar a comunicação unilateral em voz alta, como a usada em púlpitos, palcos (...) de 20 a 25 metros, podemos trocar mensagens curtas (...). Quanto mais curta a distância, na faixa de 7 metros a meio metro mais detalhada e articulada pode ser a conversa (idem, p. 34, 35).

- Distância

Elemento que também dialoga com a escala e o campo de visão. O curioso aqui são as categorias apontadas pelo arquiteto para dimensionar a distância média entre as pessoas nas diferentes práticas relacionais (idem, p.46): O que ele chama de distância íntima, podemos supor um contato afetivo mais próximo, estaria entre (0 – 45cm); a distância pessoal, como uma conversa no banco de uma praça (45-120cm); distância social, como por exemplo, uma roda de amigos num piquenique ou em situação de trabalho (1,2 a 3,7m) e distância pública, mais relacionada as ações humanas em espaço aberto, (acima de 3,7m).

- Densidade

Do ponto de vista da arquitetura e do urbanismo, esse elemento estaria relacionado à ideia de que uma “cidade viva” necessite de “alta densidade construída e grandes concentrações de moradias e locais de trabalho”. Todavia, Gehl pondera que,

(...) Cidades vivas requerem estrutura urbana compacta, densidade populacional razoável, distâncias aceitáveis para serem percorridas a pé ou de bicicleta e espaço urbano de boa qualidade. A densidade, que representa quantidade, deve ser combinada com a qualidade sob a forma de bons espaços urbanos (idem. p. 69).

- Fluxos e Tráfego

Essas dimensões, que talvez estejam entre as mais complexas da teia urbana, parecem articular de modo simultâneo, diferentes aspectos de nossas práticas sociais na cidade, como:

- 1) **Circulação/movimento/trânsito**
- 2) **Quantidade/velocidade/sentido/tempo/permanência**

Esses aspectos podem se relacionar a quantidade de pessoas ou carros, por exemplo; as direções/sentido das vias como subir descer, esquerda, direita, norte, sul, leste, oeste; se esses deslocamentos são lentos ou rápidos; se o movimento é intenso ou alternado; se a duração de um trajeto ou a permanência em determinado espaço é longa ou rápida, etc.

Do ponto de vista da encenação, pensar esses aspectos pode envolver desde perceber períodos de maior circulação de pedestres num determinado local da cidade, bem como horários de pico em relação ao trânsito de carros; o fluxo proposto pela duração e posicionamento dos semáforos; podemos também considerar aqui as direções desses fluxos, bem como trajetos oficiais ou desvios próprios dos pedestres em determinado sítio; Perceber os obstáculos e interrupções em calçamentos e ruas, que também interferem em questões como movimentação e visualidade; os desenhos que os deslocamentos inscrevem no espaço, como por exemplo, um bloco de 50 pessoas atravessando uma faixa de pedestre; estimar o tempo que normalmente um grupo de 80 pessoas pode levar para percorrer uma distância de 958 metros; Identificar momentos de maior permanência de pessoas numa praça ou maior fluxo de carros numa via.

Esses aspectos, como verão adiante, foram bastante sintomáticos para os trabalhos *Ruas Abertas* (2008) e *Entrepartidas* (2010), do Teatro do Concreto.

- Altura

Relacionada à dimensão vertical de um corpo/objeto. As diferentes alturas das edificações no espaço urbano provocam diferentes percepções. Por exemplo, quanto mais alto um evento, maior nossa dificuldade de enxergá-lo, de modo que precisamos nos recuar para melhor ver, o que torna o evento/corpo visto, cada vez menor. Para Gehl, escritórios e residências acima do quinto andar estão de tal modo apartados da relação com a rua que deveriam “pertencer ao âmbito das autoridades de tráfego aéreo. Pelo menos, não pertencem mais à cidade” (GEHL, 2013, p. 42). Outro aspecto relacionado à altura e que muito interessa à encenação diz respeito ao pé direito, medida entre o chão e o teto de um espaço e que muitas vezes influencia na disposição de cenas.

- Espaços de transição

Segundo aborda o autor, são zonas mais vivenciadas no nosso caminhar pela cidade, onde temos muito contato com vitrines, portas, fachadas, calçamentos, jardins, texturas e detalhes, etc.

(...) trata-se da zona onde se caminha quando se está na cidade; são as fachadas que se vê e se experimenta de perto, (...). É o local onde se entra e sai dos edifícios, onde pode haver interação da vida dentro das edificações e da vida ao ar livre. É o local onde a cidade encontra as edificações (idem, p. 75).

▪ Atividades e Funcionalidades

De algum modo, se relaciona ao tipo de atividade, ramo ou função de um local. É comum termos, por exemplo, em Brasília, diversos edifícios que funcionam como sede de órgãos ligados ao governo federal. Num conjunto comercial podemos ter uma diversidade de atividades ligadas ao comércio de bens e serviços. Podemos ter um bairro que concentre atividades relacionadas à confecção têxtil, como o bairro Bom Retiro, em São Paulo. Podemos ter um local que funcione como abrigo de dependentes em crack. Um bairro que, durante o dia, concentra atividades administrativas e comerciais e, na parte da noite, se configura como um espaço boêmio da cidade.

▪ Iluminação

A dimensão da iluminação pode contemplar desde postes de iluminação pública até letreiros luminosos de fachadas de lojas, boates, etc. É comum em atividades realizadas no período noturno, mapear fontes luminosas, de modo a contribuir com a visibilidade das ações. Ou, investigações sobre como fazer uso dos recursos de luz do local, bem como quanto à necessidade de complementações por meio de equipamentos que são levados pelos artistas. O uso de tecnologias tem sido bastante utilizado por artistas nesse contexto, um exemplo é o vídeo *mapping* (projeção mapeada), que permite adequar de modo preciso dimensão da imagem à superfície onde será projetada.

Foto de divulgação do projeto 3º Vídeo Guerrilha – Rua Augusta, SP, 2012³⁴

³⁴ Imagem extraída na página <http://guia.uol.com.br/sao-paulo/exposicoes/noticias/2012/11/21/predios-da-rua-augusta-em-sp-ganham-projecao-de-videos-a-partir-desta-quinta-22.htm>

- Apoios

É bastante natural as pessoas buscarem pontos de apoio no espaço urbano enquanto descansam, contemplam uma vista, esperam alguém, etc. Neste sentido é comum encontrarmos assentos primários e secundários; pilastras, paredes, colunas, muretas, pinos etc., sendo utilizado para esta finalidade, o que compõe também certa gestualidade ou desenho no espaço (às vezes várias pessoas sentadas numa mureta ou encostadas numa parede).

- Sinalização e Mídias

Podem contemplar desde placas de trânsito ou de sinalização geral da cidade (indicações de locais, direção de fluxos, endereços), até outdoor, letreiros comerciais e publicitários.

- Mobiliário urbano

Podemos considerar bancos, parques infantis instalados em praças, paradas de ônibus, estações com equipamentos para atividades físicas, etc.

- Atividades fixas, flexíveis ou fugazes

Diz respeito às atividades e eventos sociais, culturais, religiosos e políticas que ocorrem de modo planejado, compondo o calendário oficial de uma cidade, ou, de maneira eventual em determinados espaços da cidade. Poderíamos pensar desde uma rotineira aula de yoga comunitária em determinada praça até um evento como a Parada Gay de São Paulo.

- Ruídos

Podemos considerar o conjunto de sonoridades presentes ou a paisagem sonora da cidade. Ruídos do intenso tráfego de automóveis; o alto volume de som num bar com música ao vivo nos arredores de uma praça; As freadas de ônibus ao parar para pegar passageiros numa parada. A dimensão acústica pode interferir de modo contundente em propostas artísticas na cidade, demandando, em alguns casos o uso de amplificadores, quando da necessidade de se fazer ouvir de modo mais amplo, ou mesmo, uma relação de maior proximidade física entre performers e espectadores para viabilizar a comunicação.

- Segurança

Podemos considerar tanto elementos materiais como grades e câmeras, como também a vigilância realizada por humanos. Conforme aponta Gehl, “há uma abundância de recursos: arame farpado e grades que transformam casas em fortalezas, patrulhas em áreas residenciais, guardas de segurança em frente a bancos e lojas, placas ameaçadoras...” (idem, p.97).

- Clima e fenômenos naturais

Fator importante em práticas artísticas no espaço urbano, considerar o clima implica prever possibilidades de chuva ou demais fenômenos naturais, como, por exemplo, tábua de marés, elemento que foi importante na encenação de *BR3*, do Teatro da Vertigem, durante temporada na Baía da Guanabara, no Rio de Janeiro (2007), uma vez que a oscilação da maré interferia na logística das barcas com atores e espectadores. Podemos pensar também em propostas que desejem justamente articular um jogo poético-político a partir de um diálogo com determinado clima. Por exemplo, a CIA Andaime, de Brasília, realiza uma irreverente ação envolvendo banho de piscina – geralmente nos dias quentes, secos e áridos da cidade - em um dos gramados da Esplanada dos Ministérios.

Banho de piscina na Esplanada dos Ministérios³⁵

³⁵ <http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2011/10/grupo-teatral-do-df-leva-piscina-para-esplanada-e-faz-convite-mergulhos.html>

- Comunidades

Numa acepção mais comum, está relacionada ao “conjunto de pessoas que se organizam sob o mesmo conjunto de normas, geralmente vivem no mesmo local, sob o mesmo governo ou compartilham do mesmo legado cultural e histórico”³⁶ Podemos pensar também em termos de comunidades temporárias, como, por exemplo, conjunto de pessoas que estão na Rodoviária do Plano Piloto de Brasília por volta das 18h. Ou, ainda, grupo de pessoas que trabalham no prédio da Bolsa de Valores de São Paulo. Identificar as comunidades presentes em determinados espaços pode contribuir na articulação de proposições artísticas. Por exemplo, uma performance que deseja questionar a relação com o capital pode se inscrever num espaço onde existam empresas do ramo econômico, portanto, temos ali uma comunidade de profissionais desse setor. O mesmo poderia ser pensado em relação a um espaço com grande densidade de moradores de rua.

Como podemos notar, há uma infinidade, que parece inesgotável, de aspectos que podem compor a gramática urbana. Além desses listados acima, poderíamos chamar a atenção também para: Praças e Parques; paisagismo do local; calçamentos; esculturas, monumentos e intervenções artísticas permanentes; passarelas, rampas, escadas, túneis, nichos e aberturas; fachadas, mezaninos e sacadas; transparências (presença de vidros que podem gerar possibilidades de “ver através”); textura e detalhes de azulejos, pisos, paredes, grades, etc.

Parque da Cidade (DF), azulejos de Athos Bulcão³⁷

Espectáculo *Barafonda*, em São Paulo³⁸.

³⁶ <http://pt.wikipedia.org/wiki/Comunidade>

³⁷ Parada de descanso, Parque da cidade, 1985. Brasília – DF. Fonte: <http://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=120>

Considerar a presença desses aspectos aqui discutidos e suas possibilidades composicionais pode contribuir, conforme aponta Carreira (2012), ao discutir encenação nesse contexto, para “que as escolhas surjam das articulações que caracterizam a especificidades do espaço, de modo que as encenações se relacionem com os espaços pela combinação com suas tramas e não apenas por uma sobreposição arbitrária” (p.12).

Depois dessa espécie de índice de elementos da gramática urbana, insistindo um pouco mais nas contribuições do campo arquitetônico para nossas reflexões quanto à encenação na cidade, passaremos agora a discutir alguns aspectos do movimento Archigram. De algum modo, as questões ligadas ao movimento parecem nos oferecer pistas quanto às transformações pelas quais passaria a arquitetura e o urbanismo a partir da década de 60, conforme apontou Gehl (2013), no início deste capítulo sobre a segunda potência da cidade. São reflexões também em diálogo com os princípios do modernismo, mas que lidaram com uma imagem da cidade mais vinculada às dinâmicas comunicacionais, tecnológicas, culturais e comportamentais, que marcariam a década.

2.2.3 Archigram e as metamorfoses da cidade

O Archigram³⁹ surge na década de 60, como movimento de um grupo de arquitetos ingleses que pretendiam romper com os modelos vigentes para se pensar a cidade. Marcadamente influenciado pelos avanços tecnológicos e na área da comunicação, esse grupo passa a difundir renovadas possibilidades para a arquitetura, muitas vezes consideradas utópicas, gerando novas discussões e redes de diálogo ao redor do mundo.

³⁸ Cena do espetáculo *Barafonda* (2012), da CIA São Jorge de Variedades, na Praça Marechal Deodoro, em São Paulo. Créditos: Cacá Bernardes. Fonte: <http://educacaointegral.org.br/mundial-de-educacao/espetaculo-barafonda-da-cia-sao-jorge-de-variedades-conta-historia-de-bairro-central-de-sp/>

³⁹ Archigram foi um grupo formado pela reunião de dois trios de jovens arquitetos ingleses – os recém-formados, David Greene (1937), Peter Cook (1936) e Michael Webb (1937), e os mais experientes Warren Chalk (1927-1987), Ron Herron (1930-1994) e Dennis Crompton (1935) – cuja produção se organizou em torno de uma publicação informal e independente homônima entre 1961 e 1974. Sua atuação no meio arquitetônico nesse período foi bastante ampla, ultrapassando a distribuição da própria revista e incluindo a organização e montagem de exposições, o envio de artigos a periódicos especializados em arquitetura, a participação em concursos, a organização de seminários e congressos, o magistério em faculdades de arquitetura britânicas e norte-americanas e mesmo a constituição de um escritório de arquitetura e uma galeria de arte (MIYADA, 2007, p.9).

Nas suas proposições, pensar a cidade significou dialogar com diversos campos para além da matéria arquitetônica, contribuindo para ampliar a dimensão experimental na arquitetura. Embora muitos de seus projetos nunca tenham saído do papel, diferentes aspectos de sua produção parecem mover, cada vez mais, o interesse de pesquisadores, arquitetos e artistas na construção de reflexões sobre o urbano. O arquiteto e curador Paulo Miyada destacaria três aspectos importantes nas produções do grupo, que ganhou repercussão a partir da criação de uma revista: a produção gráfica, crítica e projetual.

Há que se levar em conta que sua operação compreendia a captação e processamento de referências que além de não serem arquitetônicas tampouco eram compatíveis com a alta cultura, como livros e quadrinhos de ficção científica, imagens coloridas e composições dinâmicas das propagandas impressas, da televisão e do cinema, com suas representações das novas maquinarias da exploração espacial e submarina. Soma-se a isto tudo a preocupação em fazer da linguagem um lugar de especulação sobre a noção de espaço urbano, capaz de renovar a concepção de tempo e de urbanidade (MIYADA, 2007, p.10).

Na colagem abaixo⁴⁰, de 1969, *Instant City, 'Urban Action: Tune Up'*, de Ron Herron, podemos ter uma ideia dessa rede de combinações entre elementos da arquitetura, da comunicação, da cultura pop, da publicidade nas projeções do Archigram para o contexto urbano.

Instant City, '*Urban Action: Tune Up*'

⁴⁰ Extraída da página http://www.roalonso.net/en/arte_y_tec/espacio_expandido.php

A cidade que preconizaram seria, cada vez mais, atravessada por novas dinâmicas e fluxos a partir do avanço tecnológico; das redes de comunicação (princípios como conectar-desconectar, movimento, agilidade); das imagens criadas pela publicidade (dimensão narrativa, ficcional e espetacular); bem como de maior mobilidade e transformação. Assim, aquela imagem anterior de cidade, do tecido urbano, talvez associada a uma perspectiva de maior estabilidade, seria completamente transformada.

Ao abordar o modo como o movimento pensava a cidade, o teórico da Arte José Miguel G. Cortés destaca que mais que pano de fundo para o desenvolvimento do trabalho do grupo, a sociedade do consumo do pós-guerra, se efetiva diretamente como fonte de alguns de seus conceitos para a cidade:

(...) Seus projetos baseiam-se em uma sensibilidade de domínio da imagem e das redes de comunicação urbana. Esses arquitetos recorreram à cibernética e à informática, mas também aos dados da economia, da demografia e da cultura *pop* (muito influenciados pelo trabalho de seus predecessores do Independent Group) para apresentar, na forma de histórias em quadrinhos, configurações imediatamente conectáveis e desconectáveis a redes técnicas complexas. (CORTÉS, 2008, p. 25).

As formulações do movimento Archigram, num primeiro momento, nos pareceu expressarem uma antevisão do que se tornariam as cidades no século XXI. Desde a predominância das relações de consumo até a influência contundente dos avanços tecnológicos, sobretudo da informática, na organização da sociedade. Por isso, apresentou-se como campo de estudo instigante para a reflexão sobre a encenação no espaço urbano ao propor um novo modelo de compreensão da cidade:

(...) ofereceram a proposta do *non-plan of a non-city*, que baseia na idéia de mudança permanente e segundo a qual o urbanismo reprime os processos inovadores espontâneos e a consolidação do urbano em vez de dinamizá-los. Archigram retomou dos situacionistas as noções de “urbanismo unitário” e de “acontecimento” para situar o indivíduo no centro do processo de concepção e evolução da cidade (...) não é de admirar que a **ubiquidade**, a **mobilidade**, a **reversibilidade**, a **instantaneidade**, a **precariedade** ou o **indeterminismo** sejam alguns dos seus conceitos operativos básicos. (CORTÉS, 2008, p.26, grifo meu).

Essa pequena introdução em torno das proposições do Archigram permite vislumbrar um campo ampliado de possibilidades de contribuições da disciplina arquitetônica para as reflexões sobre a encenação contemporânea nos espaços da cidade. Além do movimento inglês, ora discutido, podemos citar outros movimentos que flertam com uma dimensão experimental da arquitetura e de sua relação com outros campos, como os grupos italianos Archizoom e Superstudio também surgidos na década de 1960.

Todavia, ainda que bastante instigante e mobilizador esse campo expandido das relações entre arquitetura, urbanismo, cidade e cena aqui introduzidos, desenvolvimento que demandaria mais tempo para o necessário aprofundamento desses temas, optamos por um recorte a partir da análise que Cortés desenvolve desse movimento, na qual identifica alguns princípios que podem nos interessar de modo mais direto: a **ubiquidade**, a **mobilidade**, a **reversibilidade**, a **instantaneidade**, a **precariedade** ou o **indeterminismo**.

Ao nos depararmos com esses princípios, ainda nas primeiras leituras, ocorreu um movimento natural de relacioná-los às práticas de encenação dos trabalhos *Ruas Abertas* (2008) e *Entrepartidas* (2009). A partir desse *insight*, para além da aproximação imediata com os trabalhos do Teatro do Concreto, esses elementos me pareciam apontar noções que talvez permitam à encenação ampliar sua teoria e prática, a partir do diálogo com conhecimentos que ultrapassam o campo do teatro contemporâneo e de outras matérias afins. Com isso quero dizer que as áreas da arquitetura e do urbanismo podem ter muito a oferecer às pesquisas artísticas no tecido da cidade. São campos que nos interessa, sobretudo, por ajudarem a ampliar o olhar da encenação para um fenômeno tão complexo e interdisciplinar como a própria cidade.

Desse modo, os cinco princípios propostos por Cortés serão retomados no capítulo III, quando apoiarão a análise de alguns processos de encenação do Teatro do Concreto. Passemos agora à terceira potência em torno das dramaturgias ou discursos da cidade.

2.3 Terceira potência: os fantasmas da cidade – história e memória coletiva

Não as lábeis névoas da memória nem a árida transparência, mas o cheiro de queimado de vidas queimadas que forma uma crosta sobre as cidades, a inchada esponja de matéria vital que deixou de fluir...
(Italo Calvino)⁴¹.

Se nas páginas anteriores procuramos encontrar alguns aspectos do que poderia compor uma gramática urbana, com determinada ênfase em aspectos materiais e visíveis no cotidiano das cidades, discutiremos agora a presença de discursos nem sempre tão aparentes ou explicitados, constituindo outra materialidade, infiltrada, às vezes soterrada, algo como pensar nas entrelinhas de um discurso escrito em pedras, paredes e grades, que às vezes não se deixam ver, mas estão ali como presenças contundentes.

Ao discutir planos de composição na dança experimental contemporânea, o curador, crítico e dramaturgista André Lepecki (2010) recorre à reflexão proposta pela socióloga norte-americana Avery Gordon em torno das “matérias fantasmas”, para quem essas matérias estariam associadas, inclusive, a “todos aqueles corpos impropriamente enterrados da história”. É nessa perspectiva que, ao pensar planos de composição na dança, Lepecki irá propor o Plano do Fantasma.

O que é uma matéria fantasma para Gordon? “Todos aqueles fins que ainda não terminaram”. Esses fins, ainda sem término (o fim da escravidão que não terminou com o escravagismo; o fim da colônia que não terminou com o fim do colonialismo; a morte de um ente querido que não apaga sua presença; o fim de uma guerra que não deixou ainda de ser perpetrada) prolongam a matéria da história para uma concretude espectral (a virtualidade concreta do fantasma) que faz o passado reverberar e atuar como contemporâneo do presente... (LEPÉCKI, 2010, p. 15).

Nessa perspectiva, convivemos constantemente com uma presença de aparentes ausências que estão inscritas no espaço, ainda que não sejam vistas. São “matérias fantasmas” que podem tanto serem associadas a um contexto social e histórico, como

⁴¹ CALVINO, 1990, p. 94

também ao âmbito mais privado de uma família. Ao refletir sobre a dança contemporânea, Lepécki constrói uma interessante relação entre espaço, ação e esses espectros do passado.

No terreno mais liso, no espaço mais neutro, no plano mais aplainado, tocos de corpos foram negligentemente enterrados, descartados, esquecidos pela história e seus algozes brotam do chão emperrando nossos passos, provocando desequilíbrios, quedas, paragens ou movimentos cautelosos, ou, então, gerando uma necessidade de nos movermos numa velocidade alucinante, ou em permanente zigue-zague... (LEPÉCKI, 2010, p. 15).

Notamos que Lepécki identifica uma força do que Gordon chama de matéria fantasma mesmo no espaço institucionalizado construído para a cena, onde, geralmente encontramos um chão liso, aplainado e que se pretende neutro. Se mesmo nesses espaços a presença dessas ausências pode transbordar para além das intenções cênicas, no espaço urbano essa história do lugar, as matérias fantasmas a ele associadas se potencializam de modo contundente e podem operar decisivamente na construção de sentido para a cena.

Em seu célebre livro *As cidades invisíveis*, o escritor italiano Italo Calvino nos oferece uma bela passagem onde reforça esse caráter das memórias gravadas na cidade, que não se revelam de imediato; são inscrições contidas nas materialidades do urbano.

Poderia falar de quantos degraus são feitas as ruas em forma de escada (...). A cidade não é feita disso, mas das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado: a distância do solo até um lampião e os pés pendentes de um usurpador enforcado; (...) A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata. (...) a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras (CALVINO, 1990, p. 14).

Como um exemplo inicial dessa potência dramatúrgica do espaço urbano relacionada à matéria fantasma e ao que estou propondo ampliar considerando também

como história e memória do lugar, poderíamos citar a montagem de *Apocalipse 1, 11*⁴² do Teatro da Vertigem nas suas temporadas no Presídio do Hipódromo na cidade de São Paulo e, em seguida, no Rio de Janeiro, no prédio do antigo DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), órgão do governo que trabalhou duramente na repressão aos movimentos sociais durante a ditadura militar de 1964, um lugar que abrigou cenas de violência e tortura, uma verdadeira mancha de sangue na história social e política do Brasil. O espetáculo em questão abordava a complexa realidade social brasileira, fazendo, inclusive, clara alusão ao massacre de 111 detentos no presídio do Carandiru (SP) em 1993. Desse modo, no plano ficcional criado pelo grupo havia uma cena que citava esse massacre, porém, a isso se justapunha o próprio texto escrito a ferro e sangue nas paredes e cômodos do DOPS, ou, seja, a presença inegável da matéria fantasma resultado de nossa ditadura militar contribuía para ampliar sentido e possíveis leituras da cena.

Acima, pensamos essas questões em torno da matéria fantasma e história do lugar, na perspectiva das múltiplas leituras da cena. Porém, há uma dimensão que diz respeito também ao modo como essas matérias afetam o corpo e o trabalho dos artistas que lidam com esses espaços repetidas vezes no processo de criação e ao longo de uma temporada. O encenador Antônio Araújo parece, de algum modo, associar a essa temática que estamos discutindo a ideia de uma “carga energética” ou “carga emocional” inerente ao lugar. A respeito da apresentação de *Apocalipse 1.11* no antigo DOPS, ele comenta:

(...) diria que foi um dos lugares mais complicados “energeticamente” para fazer nosso trabalho. Começávamos a ensaiar e depois de meia hora não tínhamos mais energia, todo mundo ficava bocejando, foi muito difícil. Acho que são lugares de risco para o ator, para os artistas de modo geral, mas principalmente para o ator, que na utilização de seu corpo, de sua voz, talvez se ressinta mais das marcas da história e da carga emocional dos lugares (ARAÚJO, 2011a, p.179).

Essa relação entre história e lugar também está presente nas reflexões propostas pelo pesquisador Michel de Certeau, que percebe nos lugares uma forte relação com histórias, com camadas de tempo.

⁴² O espetáculo, última parte da Trilogia Bíblica criada pelo grupo paulistano, parte do Apocalipse bíblico para explorar questões sociais brasileiras. Estreou em janeiro de 2000, no Presídio do Hipódromo, um presídio desativado, na cidade de São Paulo.

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim, simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo (CERTEAU, 2012, p. 177).

Desse modo, a encenação no espaço urbano pode considerar que os lugares abrigam essas histórias que estão “à espera”, que contêm diferentes “tempos empilhados”, ou seja, a presença dessas matérias fantasmas. Poderíamos pensar essas presenças em relação a um lugar específico, a um bairro, a uma cidade. Talvez, encontrar procedimentos para revelar ou amplificar essas vozes do passado seja uma interessante busca dos encenadores que investigam as possibilidades poéticas da cidade. Ao revisitar a prática do Teatro do Concreto, mais adiante, procuraremos encontrar sinais da relação com essa potência em seus trabalhos.

Se até o momento lançamos um olhar para o espaço urbano procurando evidenciar as potências relacionadas à experiência, à memória e à história e à gramática urbana, nos dedicaremos em seguida a configurar alguns apontamentos acerca da potência política da cidade.

2.4 Quarta potência: ocupações da cidade e sua dimensão política

“Ainda vão me matar numa rua.

Quando descobrirem,

Principalmente,

Que faço parte dessa gente

Que pensa que a rua

É a parte principal da cidade.”

(Paulo Leminski)⁴³

Em junho de 2013, o Brasil viveu uma intensa onda de manifestações populares em diversas cidades. Segundo a imprensa, desde 1992 quando houve o *impeachment* do então presidente Fernando Collor de Melo, o país não via suas ruas tão fortemente tomadas pela população. Aparentemente, o gatilho detonador desses protestos tinha como causa o aumento dos preços das passagens de ônibus. Como as manifestações iniciais foram duramente reprimidas pela polícia, especialmente em São Paulo e Rio de Janeiro, os protestos ganharam enorme apoio popular e se alastraram por todo o país.

Imagem feita e um dos protestos em SP⁴⁴.

⁴³ LEMINSKI, 2013, p.24

⁴⁴ Acervo pessoal, foto tirada durante manifestação na cidade de São Paulo em 17/06/2013.

Como pano de fundo de tantos cartazes empunhados por manifestantes, é inegável a presença de uma questão cara à população: a mobilidade. Mobilidade no sentido de ter um serviço de transporte urbano eficaz, com preços justos e que efetivamente possibilite o ir e vir de qualquer cidadão pela urbe. Mobilidade também na perspectiva do direito à ocupação dos espaços públicos, já que, desde o regime militar, não se via cenas de repressão tão fortes à ocupação das ruas, como as veiculadas pela imprensa quando iniciou-se a onda de protestos. De algum modo, a sociedade estava dizendo que a rua é um direito social, um espaço expressivo da luta política. Uma imagem contundente dessa ocupação das ruas pela população talvez possa ser representada pela imagem dos manifestantes ocupando, numa cena histórica, o Congresso Nacional, em Brasília.

Manifestantes no Congresso Nacional, Brasília, 17/06/2013⁴⁵.

No recente exemplo de nossa realidade nacional é interessante notar como a ocupação de um espaço da cidade por um grupo social ganha forte contornos políticos, ativando discussões nas mais diversas esferas da pólis. Assim como uma manifestação cria novos sentidos para as ruas, redimensionar a ideia da relação do cidadão com o espaço urbano parece ser também um dos elementos presentes em muitos trabalhos artísticos que buscam o tecido urbano. Chama a atenção como o espaço público, sobretudo a rua, seja nos protestos ou em intervenções artísticas, amplia as possibilidades de leitura e construção de sentido de uma prática. O sociólogo Roberto DaMatta nos propõe uma interessante leitura da sociedade brasileira motivada por espaços, entre eles a casa e a rua, que contribui para essa discussão quanto ao plano simbólico e político da ocupação desse espaço.

⁴⁵ Fonte: <http://odia.ig.com.br/noticia/brasil/2013-06-17/manifestantes-invadem-o-congresso-nacional.html>

(...) na esfera da rua minha visão de Brasil é muito diferente. Aqui eu estou em “plena luta” e a vida é um combate entre estranhos. Estou também sujeito às leis impessoais do mercado e da cidadania que frequentemente dizem que eu “não sou ninguém”. (...). Se no universo da casa sou um supercidadão, pois ali só tenho direitos e nenhum dever, no mundo da rua sou um subcidadão, já que as regras universais da cidadania sempre me definem por minhas determinações negativas: pelos meus deveres e obrigações, pela lógica do “não pode” e do “não deve”... (DAMATTA, 1997, p.84).

Se tomarmos o espaço da rua como simbologia da lei, do poder, do governo, de nossa condição de “subcidadão”, conforme sugere DaMatta, a tomada desse espaço pela população ou pelos artistas, na sua imensa diversidade, está demarcada de aspectos políticos. E se mirarmos, a partir desse mesmo ponto de vista, os casos de violência expressa por manifestantes através da depredação de edifícios públicos e instituições bancárias, essas ações assinalam, com contornos ainda mais expressivos, a própria violência com que esses cidadãos se sentem ultrajados nos seus direitos, daí encontrarem na ação violenta uma resposta à violência legitimada e legislada.

Se nos aproximarmos da ocupação artística de ruas, praças e edificações da cidade, poderemos notar que a discussão se encaminha para uma zona de neblina. Isto se deve ao fato de que a discussão opera no campo esfumado onde se contaminam traços estéticos, operações formais, ativismo político e social. Sobretudo, são produções que se lançam no tecido urbano e buscam uma forte relação com o real, com os espectadores, além de reforçarem a sua própria dimensão de processo. É interessante notar ainda que o movimento dos artistas em direção à cidade gera tensionamentos e fissuras na relação com as gramáticas da cidade (aspectos arquitetônicos e urbanísticos) e também sociais, nesse ato de criação junto à vida.

Numa aproximação entre arte, espaço e arquitetura, por exemplo, a artista brasileira Lygia Pape (1927-2004), com produções diversificadas indo da gravura à instalação, parece ter caminhado sempre na busca radical em relação às diferentes portas da percepção do público e da exploração das possibilidades do espaço. Esse movimento que busca problematizar a ideia de espaço e o diálogo com o público se configura como uma tônica também nas obras de Lygia Clark (1920-1988) e Hélio Oiticica (1937-1980), nomes fundamentais, sobretudo, por suas produções nas décadas de 1960 e 1970 no contexto do

neoconcretismo no Brasil. Fábio Santos, ao indagar sobre a relação das experimentações de Pape, Clark e Oiticica com o “ideário da arquitetura moderna”, identificará essas relações, com a ressalva do tratamento dado à percepção do espectador, conforme aponta.

Sem dúvida alguma, na medida em que abandonam a forma tradicional de “obra”, Pape, Clark e Oiticica criaram objetos (*Parangolés*, *Divisor*, *Ovo*), ambientes (*Penetráveis*, *Ninhos*), ou mesmo incursões pelo espaço urbano (*Perambulações*) que incorporaram meios expressivos comumente associados ao campo da arquitetura. Porém, (...) enquanto o Funcionalismo induzia este [espectador] a um comportamento condizente com o mundo moderno, a intenção que preside esse conjunto de propostas se opõe à “recepção programada”. Ao revés, estes artistas querem despertar comportamentos e atitudes inusitadas (SANTOS, 2010, p. 145-146).

De modo geral, podemos concluir como aponta a pesquisadora e arquiteta Fernanda Fernandes, que “a aproximação entre arte e vida é um dos aspectos centrais da relação entre arte e arquitetura proposta pelas vanguardas construtivas do século XX” (FERNANDES, 2010, p.41). Relacionando a conclusão de Fernandes e as observações acima de Fábio, é interessante notar que, no exercício de se lançar na construção de relações com o outro no espaço, a obra de Pape se inscreve na contramão dos preceitos do Funcionalismo e procura subverter, na interação com o outro, suas programações prévias, ao fazer isso, ressalta sua dimensão de experiência e seus aspectos políticos.

*Divisor*⁴⁶, de Lygia Pape.

⁴⁶ Divisor- 1968 -Pano de algodão, fendas. Imagem extraída do site: <http://www.lygiapape.com/pt/obra60.php?i=12>

Pensar o contexto histórico e social de produções artísticas como essa também nos ajuda a identificar seus contornos mais precisamente políticos, exercício que faz o crítico Paulo Herkenhoff (2012) ao estabelecer algumas relações entre a produção de Lygia Pape e Helio Oiticica e o período da ditadura militar. Ou seja, num ambiente ditatorial, pensar a inscrição de uma obra como *Divisor*, que mobiliza a participação do espectador e que convida o olhar para a coletividade na própria ação parece alcançar múltiplos significados no cenário político da época e confere à obra de Pape um estatuto de liberdade e experimentação, como bem definiu o crítico Mário Pedrosa⁴⁷ “a arte é o exercício experimental da liberdade”.

O nosso olhar do século XXI ao mirar obras da década de 1960, parece vibrar dado o contorno político brutal que se desenha. Porém, é curioso notar que nessa virada de século, talvez vivendo o auge do modelo democrático na maioria dos países, não apenas no Brasil, mas no contexto mundial, grande parte da produção artística retoma radicalmente a relação com o real, as questões políticas, a dimensão relacional, a participação ativa do espectador. Se o “enfrentamento artístico” não se inscreve mais em contraste com a privação de liberdade associada aos regimes ditatoriais, parece instigante se perguntar: Por que cada vez mais os artistas escolhem o espaço urbano para o acontecimento artístico?

Inúmeras são as possíveis respostas que os artistas, em campos cada vez mais híbridos, procuram dar a essa e outras questões, com suas próprias produções e projetos. Se considerarmos as colocações do arquiteto Gehl (2013), apresentadas ao tratarmos neste capítulo da segunda potência, na qual ele enfatiza o esquecimento da paisagem humana nos espaços públicos das cidades (que passam a priorizar o tráfego de veículos e têm sua ordenação espacial e usos, definidas pelas lógicas mercantis), podemos ver nelas uma razão para essa retomada da cidade como espaço coletivo, como potência de encontro e experiência. Por outro lado, se a contemporaneidade se configura como um tempo-espaço de ordem individualista, em que a lógica do capital a tudo reduz a mercadoria e, sendo a cidade, expressão maior dessas dinâmicas, talvez encontremos aqui também um sentido para essa incisão da arte no tecido urbano, capaz de gerar “comunidades-relâmpago”, como descreve o pesquisador teatral Zeca Ligiéro.

⁴⁷ (In: HERKENHOFF, 2012, p.49).

(...) uma comunidade-relâmpago se forma e tem vida própria por alguns minutos ou no máximo um par de horas mas, poderosa, mobiliza consequências transformadoras. As relações são horizontalizadas pela vivência da performance, pela experimentação por meio dos sentidos, pela convivência de um momento lúdico, político, artístico (LIGIÉRO, 2012, p.64).

Esse início de novo século parece apenas nos deixar tatear esse terreno onde as conceituações nos dão pistas ou fios de análises dessa produção, mas são como miragens, parecem sempre escapar num cenário de intensa mutabilidade.

Talvez o ponto de vista da arte contextual, como proposto por Ardenne (2002), ajude a ler essas práticas artísticas na cidade de modo mais complexo. Uma obra como *Divisor*, apresentada acima, instaura um campo de relação com a realidade, seja no espaço onde a ação se realiza, seja na interação entre seus participantes. Talvez, esse procedimento de inscrição no real, que foge à representação, seja um traço que reforce a dimensão pública e política dessas produções.

Uma arte chamada “contextual” opta, portanto, por estabelecer uma relação direta, sem intermediário, entre a obra e a realidade. A obra está inserida no tecido do mundo concreto, a confrontação com as condições materiais. (...) Sua aposta: fazer valer o potencial crítico e estético das práticas artísticas mais interessadas na presentificação que na representação, práticas propostas ao modo de uma intervenção, aqui e agora (ARDENNE, 2002, p.11).

Se Ardenne evidencia a relação com o contexto real, a performer Eleonora Fabião (2011), num artigo denominado *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*, enfatiza o caráter indissociável entre política e estética, noção que não está presente apenas no que poderíamos chamar de arte ativista, engajada, militante ou teatro-político.

(...) o político e o estético não são apenas indissociáveis, mas inseparáveis do corporal, do afetivo e do econômico. Conscientemente ou não, todo artista resiste a determinadas forças e pactua com determinadas outras, e isso define a estética do trabalho e a ética do trabalhar. Pode ser então que a política propriamente dita seja ou não seja matéria-prima no projeto, porém, o político é a própria condição de existência do trabalho e do trabalhar (FABIÃO, 2011, p.251, 252).

Se, conforme aponta Fabião, é inseparável a relação entre estética e política, e, “todo artista resiste ou pactua com determinadas forças”, parece interessante ampliar as reflexões sobre que ordem de discurso muitas dessas práticas artísticas no espaço urbano parece reforçar. É certo que analisar arte e cidade em nossos tempos nos convida a muitas reflexões de cunho ético, artístico e político.

Em agosto de 2013 pude mediar um debate sobre o tema “espaço urbano: território criativo” dentro da programação do Festival Internacional de Teatro de Brasília – Cena Contemporânea. Entre os convidados, estava o antropólogo espanhol Manuel Delgado, que, durante a discussão sobre arte e espaço urbano, entre suas muitas provocações, uma parece ter reverberado sobremaneira para os presentes: a sua leitura quase teológica de algumas dessas manifestações artísticas. Pelo que me recorde de seu comentário, apontava algo em torno do qual, muitas vezes, essas práticas artísticas se justificavam num discurso que tem como mote a ideia de ressignificar o espaço público, de despertar os transeuntes da hipnose do consumo, de estimular e recobrar os afetos, porém, nessa perspectiva alguns artistas acabariam ocupando um lugar um tanto quanto messiânico, numa atitude praticamente religiosa na qual o artista, como um enviado divino, vai para as ruas com o objetivo de despertar a sensibilidade das pessoas. Daí, muitas vezes algumas práticas artísticas serem confundidas com iniciativas de alguma agremiação religiosa ou social.

Em artigo que discute o que chama de “ativismo ou arte ativista”, práticas artísticas relacionadas às lutas sociais em contexto urbano, Delgado discorre sobre a estetização das lutas sociais e aponta contradições presentes em algumas dessas manifestações. Entre essas contradições, comenta o fato de artistas burgueses realizarem suas ações artísticas num bairro pobre de modo a chamar a atenção para um dado contexto de luta social, que em nenhuma medida seria o seu. E também o fato de um bairro decadente começar a ser valorizado monetariamente a partir da ocupação artística que gera uma espécie de “ar boêmio” que acaba por se tornar um diferencial de mercado para a localidade, ou seja, o que antes pretendia se opor a um discurso mercantil acaba sendo por ele apropriado.

Flashmobs, performances, improvisações, irrupções, interrupções... A questão Não se trata de perguntar se este novo campo de experimentação formal é ou não arte, mas se é ou não revolução ou ao menos contribuição efetiva para uma superação real do sistema capitalista. (...). A modesta

agitação e propaganda tem sido substituída por um novo estilo de arte política que se apresenta com a pretensão de rasgar a realidade cotidiana, quando o que tem feito talvez seja somente elevar a festa surpresa a altura, a mesmo tempo, de forma de luta e gênero artístico (DELGADO, 2013, p.11)⁴⁸

A comparação feita das manifestações artísticas estudadas pelo autor com “festa surpresa” parece, em alguma medida, simplificar a complexidade de elementos presentes em muitas dessas práticas e não pretendo aqui sugerir qualquer possibilidade de generalização. Como artista, me interessaria mais precisamente pensar essas práticas como gêneros artísticos, embebidas de procedimentos próprios que, ao serem explorados, nos ajudam a pensar também de que modo operam na produção de sentido, bem como olhar para diferentes produções experimentando identificar com quais ideologias estariam flertando.

Para os artistas que estão preocupados com o desenvolvimento de uma pesquisa de linguagem que se relaciona com o espaço urbano, muitas são as questões de cunho ético e estético que rondam suas práticas: desde a preocupação com a assimilação que a publicidade fez desses procedimentos; bem como a recorrência de práticas artísticas no tecido urbano que talvez possa ter se conformado numa linguagem rapidamente identificada pelos transeuntes, minimizando sua potência de experiência, além disso, talvez muitos trabalhos não consigam operar na relação com a percepção daqueles que praticam os espaços da cidade, para além de uma reverberação de surpresa, curiosidade ou fetichismo.

Reflexões como essas expostas acima têm motivado as discussões no grupo de estudo “*A Cidade como dramaturgia*”, coordenado pelos diretores e pesquisadores André Carreira e Antônio Araújo, que reúne interessados no tema. Conversas que podem reverberar nas práticas e na criação de outros procedimentos de trabalho para esses criadores que teimam em praticar a cidade de outros modos.

Na década de 1960, muitas produções artísticas buscaram o espaço urbano numa atitude de ruptura com a ideia de uma arte institucionalizada e capturada em galerias e museus; se transformaram em armas contra regimes ditatoriais. Além disso, se engajaram

⁴⁸ O autor disponibilizou seu artigo aos convidados do evento, sendo o mesmo enviado por e-mail, não há indicação de página, todavia, inseri a numeração respectiva para facilitar minha manipulação das páginas.

em movimentos pela liberdade sexual, pela igualdade e outras causas sociais e políticas. Com essa constatação, não quero minimizar a inventividade estética desses anos que ressoam até hoje a nos influenciar.

Por outro lado, é preciso considerar que nossa sociedade e as cidades de 2014 são outras, vivemos um tempo no qual os avanços tecnológicos, científicos, comunicacionais ganharam contornos talvez nunca antes imaginados. Diante disso, me parece, necessitaremos de um distanciamento histórico capaz de permitir uma análise crítica mais apurada dos procedimentos e resultados operados pela prática artística na cidade do século XXI. Para retomar a imagem das ruas, com a qual abrimos essa discussão, talvez seja a nossa própria presença no espaço público, reinventando modos de praticá-lo, uma força que emerge na contramão ao sistema mercantil: o movimento do individual para o **coletivo**, uma lógica que, para DaMatta (1997), “é precisamente isso que cria o momento extraordinário, a situação mágica em que tudo pode ocorrer”.

III ARTE E ESPAÇO URBANO: POSSÍVEIS (DES)PROGRAMAÇÕES⁴⁹ DO EXISTENTE

*Deus deu a forma. Os artistas desformam.
É preciso desformar o mundo:
Tirar da natureza as naturalidades.
Fazer cavalo verde, por exemplo.
Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.
(Manoel de Barros⁵⁰).*

Imagino que, neste momento, você já esteja estabelecendo múltiplas conexões a partir de tudo que conversamos, sentimos, vimos e compartilhamos até aqui. Se nossas reflexões anteriores tiveram como foco a cidade, a partir de algumas potências dramáticas que podem interessar à encenação na definição de um espaço e nas articulações de sentido para a cena. Agora, falaremos sobre cinco noções ou conceitos operativos - proposições do campo artístico – em torno da relação entre arte e cidade. Pensei em seguirmos nosso diálogo num lugar bem agradável, por isso, escolhi o Parque da Cidade de Brasília, esse espaço repleto de verde e céu. Sente-se comigo nesse gramado, respire fundo e coloque um pouco de paisagem nos seus olhos. Enquanto se prepara, deixarei um pouco mais claros os objetivos e convidados que chamei para essa nova aventura das ideias.

Nosso objetivo nesse momento do percurso é: estabelecer uma aproximação com alguns conceitos ou noções que procuram configurar o modo pelo qual artistas praticam a cidade nas suas proposições poéticas: *Site specific*; Espaços Imantados; Teatro de Invasão; Composição Urbana; Teatros do Real. O desejo de estabelecer algumas relações teóricas com a prática do Teatro do Concreto foi o que motivou a escolha por esses conceitos, afinal, eles parecem guardar maior proximidade com os procedimentos estéticos presentes no trabalho do grupo brasileiro e se constituem como abordagens que, possivelmente, nos

⁴⁹ O termo “(des)programações” é aqui utilizado na perspectiva proposta por Eleonora Fabião, inspirada nas proposições de Gilles Deleuze e Félix Guattari: “(...) o performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realiza-lo (...). E, ao pôr em ação seu programa, (des)programa organismo e meio” (FABIÃO, 2011, p. 239).

⁵⁰ (BARROS, 2013, p. 324).

forneecerão subsídios para redimensionar a leitura e análise dos processos de criação que integram esta pesquisa e que serão explorados no capítulo seguinte.

Nossos companheiros nessas reflexões são: André Carreira, Bia Medeiros e o Corpus Informáticos, Hans-Thies Lehmann, Josette Féral, Lygia Pape e Silvia Fernandes. No mínimo, um encontro extraordinário!

3.1 Instantâneo histórico e o desafio de nominar

Seja no teatro ou nas artes visuais, a relação da arte com espaços não institucionalizados para esse fim toma diferentes denominações: *land art*, ocupação, apropriação, intervenção, teatro ambiental, composição, invasão, locação, *site specific*, entre outros termos que procuram dar conta da natureza e características do diálogo que artistas, ao longo da história, procuram estabelecer com o espaço urbano.

Observamos que investigar essa questão significa também tecer reflexões sobre o sentido gerado a partir da “ocupação/intervenção” de um trabalho artístico no espaço da cidade. Sair da moldura da caixa cênica ou da galeria/museu para se aventurar nas tramas do espaço urbano tem dimensões estéticas, políticas e sociais, sentidos que nascem da escolha de um lugar e da proposição artística que ali se estabelece. Se pensarmos a profusão de informações e fluxos que caracterizam as cidades na contemporaneidade, conforme discutimos no capítulo anterior, presenciar essas ações nesse espaço é estabelecer relações rizomáticas e imprevisíveis para o espectador e, para o encenador, um instigante desafio na articulação das diferentes dramaturgias que compõem a cena. Relações pelas quais passam também as artes visuais, conforme expõe a pesquisadora Kátia Canton:

Dialogar com esse espaço é também compor uma tapeçaria sonora, visual e tátil, vislumbrando a diversidade idiossincrática de seus habitantes, sua arquitetura, sua sinalização, seus códigos cotidianos. Conversar com tudo isso é abraçar o caos e se emocionar com o estranhamento (CANTON, 2009, p.22-23).

Essa busca de artistas por criar relações com os espaços da cidade e promover novas experiências para seus espectadores não é um fato novo produzido nas últimas décadas do século XX. Ao teorizar sobre as relações entre espaço e lugar na arte contemporânea, especialmente no que se refere às artes visuais, Canton aponta a década de 60, particularmente nos Estados Unidos, situando o movimento *land art* como ponto de partida para a gradativa expansão do diálogo entre os artistas e o espaço.

Segundo a autora, “muitos artistas (...) passaram a questionar a institucionalização da arte pelos museus. Na tentativa de transformar o espaço de ‘fora’, em oposição aos espaços institucionais das paredes museológicas, o espaço de ‘dentro’, eles se lançaram à ocupação do espaço externo, que muitas vezes coincidia com o espaço da natureza” (idem, 2009, p.18).

Discutir a questão da arte e o espaço urbano a partir da perspectiva de alguns artistas visuais se apresenta como uma rica oportunidade de ampliação das reflexões sobre o tema, que em muito podem contribuir com as investigações teatrais. Além disso, implica em assumir que a pesquisa em questão, dada a natureza do objeto, passa necessariamente por uma nebulosa zona de interface entre artes visuais, a arquitetura, a performance e o teatro.

Se arriscarmos uma rápida mirada em relação a essa discussão no campo do teatro, a revisão histórica proposta por Jean-Jacques Roubine (1998), autor que se posiciona entre as referências mais básicas e populares no Brasil em torno das questões da encenação, podemos identificar algumas pistas sobre a relação de encenadores com o espaço. Especialmente no teatro europeu, o autor reforça o reinado do palco italiano, sobretudo a partir do século XVII até meados do século XX. Roubine adverte que outras práticas sempre coexistiram com a “*encenação à italiana*”, como a própria *commedia dell’arte* com os seus tabladros, os autos e milagres, o circo, etc. Presume-se a partir das reflexões de diversos encenadores comentadas pelo pesquisador francês que no cerne da busca por espaços cênicos diversificados estaria o desejo de construir relações diferenciadas com os espectadores que não eram contempladas no formato institucionalizado do palco italiano. Entre os encenadores apontados pelo pesquisador como emblemáticos para a reflexão proposta figuram Artaud, Antoine, Craig, Brecht, Piscator, Vilar, entre outros. Roubine,

curiosamente como ocorre nas artes visuais, também vai destacar a década de 60 como marco das práticas mais radicais em relação ao espaço:

A década de 1960 marca, e o percebemos melhor agora com o recuo do tempo, um ponto culminante na evolução da prática teatral contemporânea. Em matéria de espaço cênico, assiste-se a uma verdadeira explosão da estrutura à italiana. É também pela primeira vez que se vê um número tão elevado de experiências cujo radicalismo conquista a adesão do público. (...) Com Grotowski, Ranconi, Mnouchkine e muitos outros que lamentamos não poder enumerar aqui, o teatro liberta-se das suas amarras. O espaço teatral torna-se, ou volta a ser, uma estrutura completamente flexível e transformável de uma montagem para outra, quer se trate das áreas de representação ou das zonas reservadas ao público. Agora, o teatro pode ser feito em qualquer lugar – de preferência evitando-se aquelas construções a que se costuma dar o nome de teatros... (ROUBINE, 1998, p. 117).

Nesse instantâneo histórico, ao menos no discurso de Roubine, a dimensão poética do espaço, a sua capacidade de gerar dramaturgia ainda não é explorada de forma explícita. Talvez, inclusive, porque só mais recentemente essas formulações em torno da autonomia dos elementos da linguagem cênica e suas múltiplas construções de sentido tenham ganhado maior relevo. Sobretudo, pelos estudos de pesquisadores como Richard Schechner e Hans-Thies Lehmann.

Uma noção importante nesse flerte histórico é a de *teatro ambiental*, proposta pelo americano Schechner, em 1968, quando o termo é utilizado para “descrever a natureza dos trabalhos que estendiam o significado do cenário, palco e espaço para abranger o mundo ao redor das pessoas presentes”, como sintetiza a pesquisadora brasileira Beatriz Ângela Vieira Cabral (CABRAL, 2012, p.14).

Já Lehmann (2007), ao abordar o teatro em espaços não institucionalizados, como hotéis, igreja e espaços públicos, recorre às artes plásticas para tecer suas reflexões sobre espetáculos que operam nesse contexto, desse modo, evidencia a contaminação entre as linguagens, onde é possível também flagrar certa dificuldade em nomear a natureza da obra, como por exemplo, quando fala de um trabalho de Klaus Michael e usa os termos “ação teatral” e “instalação”.

Fazem parte do teatro pós-dramático a produção e a utilização de ambientes segundo o padrão das artes plásticas. Em 1979, Klaus Michael Gruber realizou nas dependências do antigo hotel de luxo Esplanade, em Berlim, uma ação teatral (ou uma instalação)... (LEHMANN, 2007, p.281).

É possível encontrar ainda na obra de Lehmann outros termos para se referir a experiências artísticas que lidam com espaços não originalmente destinados ao acontecimento teatral: “teatro específico ao local”, onde o autor evidencia a filiação da expressão ao universo das artes plásticas, o *site specific*; “Espaços heterogêneos” para caracterizar obras que, segundo ele, dialogam com a arte performática e que são motivadas por uma *ativação do espaço público*.

Nessa rápida passagem, procuramos demonstrar o espectro amplo de discussões e possibilidades de formalização conceitual e prática que a relação entre arte e os espaços não institucionalizados, sobretudo, os espaços da cidade tem gerado a partir da década de 1960. As grandes transformações de nossa sociedade, expressas de modo bastante concreto nas cidades contemporâneas, se colocam, cada vez mais, como eixo motriz do fenômeno arte-cidade, como, se de algum modo, essas práticas artísticas no tecido urbano tentassem dar conta de colocar em pauta o nosso tempo e as antevisões de para onde estamos indo, como corpo social.

Na presente pesquisa, não configura nosso campo de investigação realizar um levantamento historiográfico quanto à relação do teatro e das artes visuais com o espaço urbano, tema que exigiria outros instrumentais. Porém, me parece salutar apontar, ainda que a título de mero exemplo, alguns pesquisadores que têm legado importantes contribuições na abordagem do assunto, como: Josette Féral, Erika Fischer-Lichte, José A. Sánchez, Paul Ardenne, Miwon. No caso brasileiro, destacaria as contribuições dos arquitetos Agnaldo Cunha, Fernanda Fernandes, Paola Berenstein Jacques e Paulo Miyada; as abordagens do filósofo Nelson Brissac Peixoto e da performer Bia Medeiros. No campo das artes cênicas, as reflexões dos pesquisadores Silvia Fernandes, Edécio Mostaço, Beatriz Ângela Vieira Cabral, Solange Pimentel Caldeira, de críticos como Kil Abreu e Beth Néspoli e de encenadores como Antônio Araújo, André Carreira e Marcos Bulhões.

3.2 *Site Specific*: a expansão múltipla de um conceito

A pesquisadora Miwon Kwon é uma referência nas discussões em torno da relação entre arte, cidade e arquitetura, especialmente, oferece ricas contribuições acerca das produções artísticas que encontram na especificidade do lugar - na singular gramática de um sítio específico - os elementos constituintes de sua poética. Uma arte denominada como site-specificity ou simplesmente, site specific.

(...) a arte site-specific inicialmente tomou o “site” como localidade real, realidade tangível, com identidade composta por singular combinação de elementos físicos constitutivos: comprimento, profundidade, altura, textura e formato das paredes e salas; escala e proporção de praças, edifícios ou parques; condições existentes de iluminação, ventilação, padrões de trânsito; características topográficas particulares (KWON, 1997 p. 167).

Sua abordagem em torno do tema irá recorrer às transformações expressas no momento em que escultura passa a absorver seu pedestal ou base, elemento que demarcava sua exterioridade ao sítio específico, operação que a torna mais autônoma e passível de ser transportada. Situando a emergência dessas práticas ao início do minimalismo, no final da década de 1960 e início de 1970, num processo que dirigiria essas ações, cada vez mais, “formalmente determinada ou dirigida por ele [seu contexto ambiental]” (*ibidem*). Assim, se efetivaria como uma arte inseparável do local, do sítio.

O trabalho site-specific em sua primeira formação, então, focava no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador para completar o trabalho (*ibid*).

Chama atenção a busca por uma relação diferenciada com o espectador, demandando outros sentidos e percepções na sua relação com a obra. Para além do contato visual, interessa o encontro entre seu corpo e o corpo da obra, incluído nele seu ambiente específico. Além disso, notamos ainda a referência ao hibridismo de linguagens como potência na criação desses trabalhos e, por fim, o entendimento dessas propostas artísticas como enfrentamento das dinâmicas mercantis que ditavam, de modo cada vez mais

acentuado, não só as práticas sociais, mas também operavam a mercantilização da arte. Temos aqui aspectos poéticos e políticos que dialogam com a perspectiva da experiência, da gramática da cidade (nesse caso, do site) e também da inscrição política dessas práticas, ambos, discutidos no capítulo II desta pesquisa.

Na sua abordagem do assunto, Kwon (1997), nos ajuda a percorrer, historicamente, os processos em que a noção de *site specific* foi se alargando. De início, essas produções guardavam forte enraizamento com o local, característica que pode ser exemplificada pela conhecida defesa do artista Richard Serra à natureza *site specific* de sua obra *Tilted Arc*, conforme citado pela autora: “encomendada e projetada para uma localização específica: a Federal Plaza. É um trabalho *site-specific* e como tal não é para ser realocado. Removê-lo é destruí-lo”⁵¹. Essa primeira postura, que começaria a entrar em crise na década de 1980, conformaria essas práticas a uma ideia de “priorizar a inseparabilidade física entre o trabalho e seu local de instalação” (*idem*, p. 168).

Numa segunda versão dessas práticas, destacariam produções fortemente influenciadas pelo pensamento contextual do Minimalismo e também propostas que procurariam intensificar a crítica aos espaços institucionalizados da arte, procurando revelar seus mecanismos ideológicos, numa abordagem crítico-institucional.

Ser “específico” em relação a esse local [site], portanto, é decodificar e/ou recodificar as convenções institucionais de forma a expor suas operações ocultas mesmo que apoiadas – é revelar as maneiras pelas quais as instituições moldam o significado da arte para modular seu valor econômico e cultural, e boicotar a falácia da arte e da autonomia das instituições ao tornar aparente sua imbricada relação com processos socioeconômicos e políticos mais amplos da atualidade (KWON, 1997 p. 169).

Nessa perspectiva, a materialidade de galerias e museus é o mote das proposições de muitos artistas que procurarão “expor o confinamento cultural dentro do qual operam (...) e o impacto de suas forças sobre o significado e o valor da arte...” (*idem*, p. 170).

Uma terceira versão nesse campo em expansão do *site specific* passará “da condição física da galeria para o sistema das relações socioeconômicas dentro das quais a arte e seu

⁵¹ (KWON, 1997, p. 168).

programa institucional acham suas possibilidades de existência” (*ibid.*). Movimento que irá enfatizar e envolver, na ideia de site, também as “dimensões históricas e conceituais”. Transformações que irão operar numa espécie de “desmaterialização do site” e também a “progressiva desestetização e desmaterialização do trabalho de arte”. Caminho esse que levará as práticas de site em direção à ação, ao cotidiano, ao efêmero, à impermanência.

(...) a arte site-specific adota estratégias que são ou agressivamente antivisuais – informativas, textuais, expositivas, didáticas – ou imateriais como um todo – gestos, eventos, performances limitadas pelo tempo. (...) Nesse contexto, a garantia de uma relação específica entre um trabalho de arte e o seu “site” não está baseada na permanência física dessa relação (conforme exigia Serra, por exemplo), mas antes no reconhecimento da sua impermanência móvel, para ser experimentada como uma situação irrepetível e evanescente (KWON, 1997 p.171).

Uma vez que o caminho apontado por Kwon sobre a prática site specific em direção à ação e ao seu caráter de impermanência se intensificaria até os nossos dias, a pauta temática passará a ser cada vez mais vinculada às questões da vida cotidiana, do mundo externo e menos da cosmologia dos espaços e questões especializadas e próprias do ambiente da arte, “borrando a divisão entre arte e não-arte”.

Levando adiante as tentativas (às vezes literais) de levar a arte para fora do espaço-sistema museu/galeria (...) trabalhos contemporâneos que são orientados para o site ocupam hotéis, ruas urbanas, projetos de moradia, prisões, escolas, hospitais, igrejas, zoológicos, supermercados, etc., e infiltram-se nos espaços da mídia, como o rádio, o jornal, a televisão e a internet (*ibid.*).

Podemos perceber, nessa trajetória desenhada com a ajuda de Miwon Kwon acerca do conceito de site specific, que o modo como as práticas que se orientam por essa noção vão se transformando e se encaminhando rumo à vida pública, à trama urbana, suas potências sociais, históricas, políticas, etc. dialoga fortemente com as reflexões que temos tratado, até o momento, em torno da encenação no espaço urbano. Especialmente por ampliar a construção de sentido da ação para além da dimensão física do espaço, mas, também pelas especificidades que essa espacialidade, praticada pelos atores sociais, esconde e revela em diferentes camadas de discurso. Outra noção ressaltada nesse percurso

teórico apresentado é a ênfase no aspecto de irrepetibilidade e impermanência, também associado a essas práticas.

A pesquisadora coreana introduz ainda uma nova contribuição na leitura dessa prática, denominada de *site discursivo*, que seria gerado pelo trabalho.

Mas além dessa expansão dual da arte na cultura, que obviamente diversifica o site, a característica marcante da arte site-oriented hoje é a forma como tanto a relação do trabalho de arte com a localização em si (como site) como as condições sociais da moldura institucional (como site) são subordinadas a um site determinado *discursivamente* que é delineado como um campo de conhecimento, troca intelectual ou debate cultural (KWON, 1997 p. 171).

A noção de site discursivo parece estar associada a uma dimensão de efeitos/desdobramentos/recepção em torno de um trabalho site-oriented. Desse modo, uma proposta artística pode conter, ao mesmo tempo, diversos conceitos de site. Um artista que se dedica a diversos trabalhos em torno de um tema, como por exemplo, à dinâmica da (homo)sexualidade, isso poderia ser considerado como uma espécie de site do seu trabalho⁵².

Isso não é dizer que os parâmetros de um lugar em particular ou instituição já não importam mais, porque a arte site-oriented hoje ainda não consegue ser pensada ou feita sem as contingências das circunstâncias institucionais e de lugar. Mas o site *principal* endereçado pelas manifestações atuais de site-specificity não está necessariamente amarrado a, ou determinado por, essas contingências a longo prazo. Consequentemente, embora o site de ação ou intervenção (físico) e o site dos efeitos/recepção (discursivo) sejam concebidos para ser contíguos, eles são, todavia, afastados. (...) O primeiro claramente serve ao último como fonte material e “inspiração”, mesmo assim não sustenta com ele uma relação indicial. (*Idem.* p. 172, grifo da autora).

Identificamos acima que a(s) potência(s) ou forças específicas de um sítio na composição de sentido para uma proposta de site-oriented continuam fundamentais, todavia, o que se nota é uma ampliação ou multiplicação das possibilidades de site que se desdobram a partir dos discursos em torno dessa proposta. Kwon irá citar ainda a noção de

⁵² Exemplo citado de modo mais detalhado pela autora em seu artigo.

“functional site”, proposta por James Meyer, na qual se destacam as dinâmicas que operam, entre sites, “um site informacional”, semelhante ao fluxo de movimentos nos espaços eletrônicos/virtuais, que são experimentados de modo transitivo e não como simultaneidade sincrônica. Nessa perspectiva de transformação do site estaria presente um vetor em que se textualiza espaços e especializa discursos.

(...) agora o site é estruturado (inter)textualmente mais do que espacialmente, e seu modelo não é um mapa, mas um itinerário, uma sequência fragmentária de eventos e ações ao *longo* de espaços, ou seja, uma narrativa nômade cujo percurso é articulado pela passagem do artista (KWON, 1997, p. 172, 173).

Esse redimensionamento em torno da noção de site-specific nos possibilita leituras múltiplas de trabalhos que se realizam nessa orientação. A própria configuração de um aspecto absolutamente específico dentro de um trabalho artístico, como por exemplo, a necessidade de articular uma ação no horário exato em que toca o sino de uma catedral, poderia ser tomada como “time-specific”. Além disso, os desdobramentos discursivos em torno dessas propostas, criando novos sites, parecem ampliar as possibilidades de impregnação da proposta no tempo e no espaço. Penso, por exemplo, que, caso algum dos trabalhos do Teatro do Concreto que serão analisados no capítulo seguinte se conformem de algum aspecto de orientação site-specific, isso significa que esta dissertação seria uma espécie de site discursivo desse outro site, anterior, que foi a ação artística, expandindo as reverberações dessa ação no tempo e espaço.

Outra questão que se apresenta, numa aproximação com a prática do grupo brasileiro, seria problematizar em que medida a Oficina Perdiz - onde foi encenado *Diário do Maldito* (2006) – por ser também conhecida como espaço cultural, se configura ou não como um site-specific. Problematizações que serão retomadas posteriormente.

A partir das questões apresentadas por Miwon Kwon, poderíamos seguir desdobrando diversos aspectos das práticas site-specific, porém, acreditamos que a configuração desse conceito até aqui discutida já nos possibilita novos instrumentais conceituais para a leitura e análise da prática do Teatro do Concreto. Seguiremos, assim, para os demais conceitos operativos que imantam esse espaço-narrativa.

3.3 Os Espaços Imantados de Lygia Pape: a cidade como teia

Em abril de 2012, outro encontro afetaria o meu modo de pensar a relação entre arte e espaço. Dessa vez, a obra de Lygia Pape, naquele momento em exposição na Estação Pinacoteca em São Paulo. Estar diante de *Tteia* e descobrir ali o conceito de “espaços imantados” configuraram-se em uma nova revelação, cheia de beleza e cumplicidade. A relação entre a luz e os fios, as retas e planos que apareciam e desapareciam conforme o observador caminhava, as diferentes teias que construímos ao ir de um ponto ao outro do espaço.

Figura 2 – Imagem da obra *Tteia*⁵³

Imantar os espaços parece requerer uma relação com o real, com a situação concreta da cidade. O conceito foi assim descrito por Lygia Pape:

A partir de minhas andanças de carro pela cidade – porque eu ando muito de carro – fui percebendo um tipo novo de relação com o espaço urbano, assim como se eu fosse uma espécie de aranha tecendo o espaço, pois é

⁵³ Imagem de *Tteia* nº1, C, 2008 (Bienal de Veneza). Ao que consta, a primeira montagem da obra foi nos idos de 1976.

um tal de vai daqui, cruza ali, dobra adiante, sobe e desce em viadutos, entra e sai de túneis, eu e todas as pessoas da cidade, que é como se passássemos a ter uma visão aérea da cidade e ela fosse uma imensa teia, um enorme emaranhado. E eu chamei de espaços imantados porque aquilo tudo era uma coisa viva, como se eu fosse caminhando ali dentro a puxar um fio que se trançasse e se envolvesse ao infinito. E o camelô também seria uma forma de espaço imantado, no sentido de que ele chega assim numa esquina, abre aquela malinha e começa a falar, criando de repente uma imantação, com as pessoas todas se aproximando, se ligando àquele discurso irregular, às vezes, curto, às vezes longo, e de repente ele fecha a boca, fecha a caixinha e o espaço se desfaz.

E tem também outros espaços que eu considero como espaços imantados naturais, com é o caso da Baixada Fluminense, que é um espaço agressivo, terrível, furioso, desesperador e belo. (...) Assim como na Rua da Alfândega, onde você capta imediatamente toda uma poética própria (PAPE in HERKENHOFF, 2012, p.285).

O conceito de Pape nos remete de imediato ao ímã que, segundo definição básica do dicionário Aurélio, é um “corpo de elevada permeabilidade magnética, com imantação permanente”. Tomando como ponto de partida tanto o exemplo da aranha quanto o trajeto deixado pela rotina de uma pessoa na cidade, parece haver um primeiro dado que é a ação do corpo no espaço como a geradora dessa imantação. Alguns elementos presentes nas proposições teóricas de Certeau parecem se aproximar das observações apresentadas por Pape, especialmente nessa dimensão dos trajetos individuais configurarem desenhos no espaço.

Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares. Sob esse ponto de vista, as motricidades dos pedestres formam um desses “sistemas reais cuja existência faz efetivamente a cidade”, mas “não têm nenhum receptáculo físico”. Elas não se localizam, mas são elas que espacializam (CERTEAU, 2012, p. 163).

Esses deslocamentos pela cidade ou “jogos dos passos” são ações que, ao que parece, carregam, em algum nível, determinada intenção; ainda que o propósito de uma pessoa fosse o de caminhar livremente pela cidade como numa deriva, há um ponto de partida intencional. Para retomar as imagens usadas por Pape, a aranha age para criar a teia; movemos-nos na cidade motivados por desejos e a ação do próprio camelô é motivada pela

necessidade de vender. É no agir desses corpos no espaço que o que poderíamos chamar de um “campo magnético” se forma.

A artista aponta ainda determinados “espaços imantados naturais”, talvez possamos inferir que, ao qualifica-los como espaços imantados naturais, ela possa estar considerando diferentes aspectos desses espaços (arquitetura, história do lugar, fluxos, funcionalidades ou usos, etc.) que configuram um texto específico desses espaços, uma dramaturgia.

Em resumo, a artista parece atribuir a determinadas formas de ação no espaço a qualidade de imantar, atrair outros corpos, modificando o desenho anterior daquele mesmo espaço. No entanto, no caso de Pape essa qualidade da imantação não é permanente como no ímã, ela pode ser construída e desconstruída, assim como o camelô que monta e desmonta a sua barraca. A imantação contínua, talvez, possa se realizar nos espaços imantados naturais, dimensão que careceria de maior entendimento para se chegar a tal conclusão. Desse modo, talvez um “espaço imantado” diga respeito à capacidade que uma ação do corpo no espaço tem de gerar fluxos que atraem novos corpos, construindo densidades e que pode se dispersar em seguida ou criar novos desenhos nesse mesmo espaço na medida em que esses corpos se aproximam ou se distanciam.

Entre os diferentes aspectos pelos quais a proposição de Lygia Pape pode ser abordada gostaria de ressaltar dois deles. O primeiro diz respeito a esse caráter de um espaço que é “praticado/experimentado”, conforme perspectiva de Certeau e Yi-Fu Tuan, abordadas no primeiro capítulo. Essas questões parecem expressas de modo bastante elucidativo nas reflexões de Cortés.

(...) entendo que o espaço não é um mero palco onde acontecem as mais diferentes situações, mas um resultado constituído pela ação concreta e pelo discurso específico. O espaço, tanto o público quanto o privado, é antes de tudo um lugar praticado que aparece – se constitui na ação – com os indivíduos e seus movimentos: não sobrevive a eles e desaparece com a dispersão dos protagonistas, uma vez que são estes que o dotam de significado (CORTÉS, 2008, p.72).

O segundo aspecto a ser evidenciado, relacionado a essa ação humana no espaço, que poderia facilmente ser analisado na perspectiva da performance, joga luz, sobretudo na capacidade que o corpo tem de gerar e receber estímulos, ou seja, talvez, esse “espaço

imantado” seja um campo privilegiado dos afetos. Eleonora Fabião (2011), em artigo que analisa as relações entre teatro e performance, ao discutir o próprio entendimento de corpo a partir da leitura de Espinosa, ressalta: “Corpos são vias, meios. Essas vias e meios são as maneiras como o corpo é capaz de afetar e de ser afetado. Um corpo é definido pelos afetos que é capaz de gerar, gerir, receber e trocar” (p. 241).

O exemplo do camelô descrito por Lygia Pape, numa leitura mais inicial, ilustra essa capacidade do corpo em gerar e receber estímulos. Numa outra perspectiva, ao ocupar um espaço, abrir sua mala e fazer uso de gestos, textos, objetos, abordagens com os passantes, talvez seja possível identificar na atuação do camelô uma dimensão performativa. Nesse caso, entendendo a performance para além do campo artístico, envolvendo as práticas culturais de modo mais amplo, conforme proposto por Schechner.

Desse modo, mais uma vez, a ação do corpo no espaço parece se colocar como questão central na capacidade do camelô “criar essa imantação”, aproximando dele outros corpos. Ao argumentar em torno de sua noção de *teatro performativo*, Josette Féral retoma as proposições de Schechner sobre a ação, para demonstrar como o fazer, claramente se opondo a ideia tradicional de representação mimética, foi um dos aspectos da performance que contaminou boa parte da produção teatral contemporânea no Ocidente.

(...) quando Schechner menciona a importância da “execução de uma ação” na noção de ‘performer’, ele, na realidade, não faz senão insistir neste ponto nevrálgico de toda performance cênica, do ‘fazer’. É evidente que esse fazer está presente em toda forma teatral que se dá em cena. A diferença aqui – no teatro performativo – vem do fato de que esse ‘fazer’ se torna primordial e um dos aspectos fundamentais pressupostos na performance (FÉRAL, 2008, p.201).

Insistindo um pouco mais na dimensão performativa presente na atuação do camelô, um dos aspectos apontados por Féral no cerne da obra performativa diz respeito ao que a pesquisadora chama de “engajamento total do artista”. Para ela, esse engajamento está relacionado a uma qualidade de presença do performer tão fortemente afirmada que pode ir até uma situação de risco real (FÉRAL, 2008, p.207). Embora o camelô, não atue como um performer, intencionalmente vinculado ao campo artístico, sua atuação, inegavelmente, parece estar fortemente imbuída de grande engajamento, uma vez que sua ação prática está

diretamente associada à sua sobrevivência. Da sua capacidade de mobilizar interessados em ver e comprar seus produtos depende boa parte de sua renda familiar. No Brasil, é comum presenciar situações de risco em que os camelôs se colocam, seja em áreas de intenso movimento, seja exercendo uma atividade ilegal que, diante da fiscalização dos municípios, o obriga, muitas vezes, a guardar tudo que carrega rapidamente e fugir dos fiscais ou da polícia. Tomando emprestada uma afirmação de Ardenne em relação ao artista contextual, talvez o camelô também possa ser entendido como “produtor de acontecimentos”.

Na prática do Teatro do Concreto, essa imantação do espaço parece estar diretamente ligada à presença e ação dos atores no espaço. Essa ação pode se dar tanto em experimentos – meio para se definir a configuração posterior de uma cena –, como por exemplo, as experimentações na praça da 706 Sul onde seria encenada parte do espetáculo *Entrepartidas*. Quanto também na resultante cênica – a encenação enquanto resultado, ainda que permanentemente provisório –, aqui se trata do acontecimento cênico como obra, como, por exemplo, ao encenarmos a peça que resultou desses experimentos anteriores.

Desse modo, quando o próprio processo de criação do trabalho envolve alguma experimentação prévia no espaço ele se torna, por natureza, “resultado” e “processo”, meio e fim. Afinal, ao agir no espaço o performer contribui para gerar uma espécie de imantação do espaço, atraindo outros corpos. Aquele transeunte que passa pela praça enquanto o artista experimenta seus procedimentos, que se deixa atrair, não se relaciona com aquele fato como “ensaio”. Aquela presença em ação, para ele, já é um elemento novo na paisagem da cidade que irá afetá-lo em algum nível.

Quando fomos pela primeira vez à praça da 706 sul para testar as possibilidades que aquele espaço poderia nos oferecer para a encenação do espetáculo, era noite, estávamos mais ou menos em oito pessoas. Logo que começamos a andar e experimentar cenas no coreto da praça, se aproximou um bêbado que tentou interagir conosco. Perguntou-nos o que estávamos fazendo, disse que também tinha coragem de subir na parte superior do coreto, que poderia participar do nosso teatro.

Quando realizamos, também pela primeira vez, a “partitura do balão⁵⁴”, numa faixa de pedestre do eixo monumental de Brasília⁵⁵, vários motoristas que passavam por aquele semáforo jogaram moedas e dinheiro, talvez atraídos, em meio ao seu próprio fluxo motorizado, por aquela imagem. Essa imantação, capaz de atrair outros corpos, será um vetor recorrente em nossa prática, como demonstraremos ao analisar o processo de criação que resultaria nas obras *Ruas Abertas e Entrepartidas*.

Se a proposição de Lygia Pape consegue ver no camelô um espaço imantado que atraí outros corpos, poderíamos nos perguntar também se essa qualidade da imantação estaria associada ao fato de, tanto o camelô como o ator, ao invadirem um espaço, se estabelecerem como uma presença não corriqueira num espaço com fluxos, usos e ritmos usualmente conhecidos. Essa ação invasora está na base do que o diretor André Carreira denomina de Teatro de Invasão, como veremos.

3.4 Teatro de Invasão: a cidade entre tensões e rupturas

Na sua acepção mais básica, o verbo invadir está relacionado a certo uso da força ou do poder para ocupar um lugar. Como podemos notar na descrição encontrada no dicionário:

Invadir: 1. entrar em (certo lugar) e ocupá-lo pela força; tomar, conquistar; 2. Tomar conta de; alastrar-se, dominar.

Invasão: 1. Ato de invadir ou o seu efeito. 2. Terreno ocupado ilegalmente.

Invasor: o que invade.

(HOUAISS, 2010, p. 449).

Será exatamente essa perspectiva de uma prática invasora da cidade o ponto de partida utilizado pelo diretor e pesquisador teatral André Carreira para cunhar o termo *teatro de invasão*. Ao tecer reflexões sobre a noção expandida de usos espetaculares da rua,

⁵⁴ Partitura corporal criada durante o processo de pesquisa em torno do tema amor e abandono e que é executada coletivamente pelos atores. Ver detalhamento no capítulo 3.

⁵⁵ Faixa de pedestre localizada entre o gramado do Teatro Nacional Cláudio Santoro e a Rodoviária de Brasília, sentido Norte.

para além das formas tradicionalmente conhecidas e vinculadas às manifestações populares, em que, usualmente busca-se o formato roda de público em praças ou ruas, Carreira focalizará suas investigações em práticas que ampliam nossa referência do diálogo entre cidade e espetáculo.

(...) aparecem atualmente formas espetaculares que não se contentam com estar na rua, mas procuram incorporar no funcionamento da cena os fluxos da rua, ou por outro lado, subverter estes fluxos fabricando rupturas dos ritmos cotidianos. Essa mudança de foco está associada à ideia do espetáculo como prática de invasão da cidade. Essa invasão é uma interferência na lógica da cidade, uma intromissão ao uso cotidiano dos espaços (CARREIRA, 2008, p. 69).

Ao identificar essa busca de alguns artistas por incorporar na cena os fluxos da rua ou mesmo subvertê-los, Carreira apresenta uma rica contribuição ao campo dos estudos que envolvem a relação entre teatro e cidade, por explorar justamente as distintas falas da cidade que podem ser consideradas na criação cênica, nos modos pelos quais os criadores interferem no cotidiano da urbe.

Como será visto através da análise do processo de pesquisa do Teatro do Concreto em torno do tema amor e abandono, as reflexões de Carreira se colocaram como referência importante nas discussões e experimentações do grupo. Sobretudo, pelo estímulo que lançam tanto a diretores e atores quanto à observação dos fluxos urbanos. Lembro-me de uma prática realizada que dialoga com esse conceito foi o ato de observar o fluxo dos transeuntes nas faixas de pedestres do Eixo Monumental em Brasília; em seguida, em um dos experimentos, propus aos atores que interferissem naquele fluxo, naquele desenho. Um exemplo foi quando se deitaram na faixa, obrigando os transeuntes a alterarem o desenho rotineiro do atravessar, pois precisaram se desviar dos corpos no chão. Essa simples ação foi capaz de gerar o que o pesquisador aponta como elemento caro ao teatro de invasão: “estados de ruptura” do cotidiano (idem. p. 69).

(...) As linguagens artísticas que não estão diretamente relacionadas com o universo da publicidade, ou dos *mass media*, criam espaços de estranhamento com as rotinas das cidades, ainda que mais não seja, porque não reafirmam diretamente a lógica instrumental do capital... (*ibid.*).

Desse modo, Carreira (2008) ressalta como uma característica das práticas artísticas “invasoras” essa capacidade de criar tensões, rupturas, deslizamentos, alterações nos usos, ritmos e fluxos cotidianos da cidade. O que, segundo ele, se torna uma nova escritura da cidade, uma vez que esse ator, ao invadir a rua e incomodar o transeunte, acaba por deformar as linhas que definem a cidade, exigindo de nosso olhar um redimensionamento, uma nova escritura que inclua o fenômeno espetacular.

Talvez possamos tomar uma das imagens do espetáculo *Das saborosas aventuras de Dom Quixote de La Mancha e seu fiel escudeiro Sancho Pança* – criação do grupo Teatro que Roda (Goiânia – GO) sob a direção do próprio André Carreira, como uma possibilidade de exemplificar essa ideia de como a prática invasora nos convoca a reconfigurar não apenas o olhar, mas nosso modo de perceber a cidade, redesenhada pela ação dos artistas. Nesse caso, a cena apresenta uma retroescavadeira que trafega pelas ruas da cidade com um coro de noivas. Uma imagem que expressa algumas rupturas que vão desde a subversão do uso da máquina até o improvável e potente grupo de noivas que nos toma de surpresa ao transitar pelas ruas sem uma razão explícita aparente, uma imagem inusitada a criar deslizamentos no tecido/texto rotineiro da cidade.

Imagem⁵⁶ do espetáculo durante apresentação no FIT-BH em agosto de 2010.

⁵⁶ Imagem encontrada na página http://rappadeangu.blogspot.com.br/2010_08_01_archive.html, acessada em 22/06/2014 às 00h29. Não foram encontrados os créditos da foto.

O diretor evidencia ainda outros dois aspectos que nos interessam nessa discussão: a necessária capacidade de adaptabilidade que parece inerente ao trabalho do ator/performer nesse contexto e o modo como ensaio e espetáculo se confundem nas práticas invasoras.

(...) Não há preparação – ensaio – que possa responder, do ponto de vista da tarefa interpretativa, a todas as variáveis que necessariamente funcionarão no momento da “invasão”. (...), o trabalho do ator que se prepara para “invadir” não deverá supor a plena realização no projeto dos ensaios, mas construir um instrumental que se defina pela capacidade da adaptabilidade. (...) Na dramaturgia do espaço urbano, a partir do processo de representação “invasora” – na qual o ensaio já se confunde com o espetáculo –, seria necessário elaborar um gráfico que representasse a operação de mediação simbólica da cidade no ato da realização dos intercâmbios entre o ator e o público. Dessa forma, seria obtido o modelo “ator – cidade – público” (CARREIRA, 2008, p.72-73).

Além dos aspectos comentados acima, podemos notar a ênfase dada pelo pesquisador ao papel da cidade, como campo de significações, na relação entre ator e público na efetivação das potências dessa cena que ocupa a cidade. Carreira destaca ainda em seu artigo a dimensão de risco associada às práticas invasoras, aponta alguns elementos que o caracteriza.

Em primeiro lugar, porque este é um sítio no qual está presente uma série de riscos para a vida e integridade física das pessoas. Ainda quando os riscos dizem respeito mais ao imaginário e respondem a uma tensão que parece típica de nossas cidades estes compõem uma percepção de uma condição fundamental do urbano (*idem*. p.74).

Nessa teia de conceitos que procuro desenvolver ao longo deste capítulo, interessa acumular elementos que nos auxiliem a refletir sobre as práticas artísticas no espaço urbano. Desse modo, não há uma preocupação de valorar ou hierarquizar esses conceitos operativos, a busca aqui empreendida é motivada pelo desejo de construir uma rede composta de diversificados aspectos em torno dessas práticas que possam contribuir para uma leitura expandida das experiências do Teatro do Concreto. Assim, entre um conceito e outro identificamos aspectos que se mostram como linhas de força de determinada abordagem, bem como percebemos a ausência ou pouca evidência em relação a outras

características, para nós importantes, ao refletirmos sobre arte e cidade. É nessa dinâmica analítica e composicional que vamos tecendo essa rede de conceitos.

Se nos espaços imantados de Lygia Pape se ressalta a dimensão da ação do camelô/performer como força motriz para atrair outros corpos, não fica evidente a dimensão da invasão/subversão dos fluxos cotidianos da cidade e tão pouco a natureza do risco que parece ser intrínseca a esse contexto ou mesmo dos textos presentes nos elementos arquitetônicos, históricos e nos usos sociais desses espaços. Já no teatro de invasão proposto por Carreira, evidenciam-se as variadas camadas dramatúrgicas da cidade, bem como o risco presente no tecido vivo da cidade e a necessidade de adaptabilidade dos atores para lidar com esses fluxos. Além disso, a própria escolha pelo termo teatro de invasão parece ressaltar intencionalmente o contorno político dessas práticas artísticas, justamente por inscreverem novas e momentâneas escrituras de cidade.

Apesar da inquestionável relevância das reflexões teóricas de André Carreira, que, inclusive, alimentam a minha prática como diretor, há uma aparente lacuna em sua configuração conceitual: o ato invasor parece ser visto apenas pelo ponto de vista daquele que invade. Porém, se o próprio pesquisador reconhece e convoca para a articulação do jogo cênico as distintas vozes que emergem dos diferentes textos da cidade, me parece fundamental também focalizar e ressaltar que invadir se constitui uma via de mão dupla, ao passo que invado sou também invadido, porque a cidade não é necessariamente passiva diante da minha invasão. Jogar luz sobre essa dimensão de também ser invadido pela cidade, talvez, reforce a dimensão de experiência associada à nossa vivência no espaço urbano. Além disso, dá relevo à potência do imprevisível que se manifesta nos espaços da cidade e que parece, a cada minuto, tingir de outros matizes nossas ações artísticas, diminuindo assim as possibilidades de controle das dinâmicas previstas para a obra teatral.

No tecer das relações teóricas aqui empreendidas, pareceu-me necessário convocar mais um conceito que pudesse nos ajudar a configurar com maior nitidez essa relação entre a ação artística e as dramaturgias da cidade. Estabelecendo um campo em que aquela que imanta é também imantada e aquele que invade é também invadido. Em suma, o desejo por uma via mais dialógica para expressar essas relações artísticas nesse contexto, que parecem

estar presentes na ideia de composição urbana, proposta pela performer Bia Medeiros e seus companheiros do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos.

3.5 Composição Urbana: a cidade como corpo de afectos

Se aproximar das proposições de Bia Medeiros, performer, professora do Instituto de Artes da Universidade de Brasília e fundadora do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos⁵⁷, significa adentrar o movediço terreno da performance *art*, onde tentativas muito estritas de definição já trairia a natureza central da arte da performance, que, para Bia, pode ser compreendida como arte tornada ação corporal efêmera, que busca tocar a nossa percepção e deixar um rastro de sensações que integram a memória do nosso corpo e o corpo de nossa memória.

Aqui, não consideramos toda ação (*to act*) performance (*to perform*). O que denominamos performance é arte, isto é, voluntariamente ato que visa revelar o outro do mundo sensível e, assim fazendo, criar faíscas de inteligibilidade. Inteligibilidade entendida sempre como faísca: pedaços desgarrados de compreensão redimensionável. A sensação perdura. Ela é aquilo que dura (Deleuze & Guattari, 1991). A percepção é aquilo que nos deixa abertos ao mundo. A performance quer tocar a percepção e ser guardada como sensação (MEDEIROS, 2007, p. 111).

Podemos notar a preocupação da artista em delimitar o campo a que denomina performance como arte, de modo a não possibilitar leituras difusas, especialmente se considerarmos que Schechner expande, conforme citamos anteriormente, o termo performance abarcando diversas práticas sociais. Portanto, apesar do desafio aqui explicitado de capturar pelo discurso linear da escrita uma matéria efêmera e escorregadia, tentaremos apontar alguns aspectos apresentados pelos artistas do Corpos Informáticos que podem ampliar a discussão que vimos realizando em torno das práticas artísticas na cidade.

O que me seduziu e conduziu, já de início, para a abordagem do grupo de pesquisa brasileiro foi o emprego do substantivo composição como força delineadora do conceito de

⁵⁷ Grupo de Pesquisa em Arte Contemporânea ligado ao Instituto de Artes da Universidade de Brasília, ao que tudo indica, criado em 1992. Entre suas reconhecidas lideranças, podemos destacar a pesquisadora, docente e performer Maria Beatriz de Medeiros, mais conhecida como Bia Medeiros. Suas pesquisas também envolvem a relação entre arte e tecnologia, que não serão foco de nossa atenção nesta pesquisa.

CUs, composições urbanas. Uma palavra que já ocupa nosso imaginário com a ideia de juntar ou justapor partes independentes, movimento que me parece bastante próximo da simultaneidade e profusão de elementos presentes no espaço urbano.

A arte iterativa, sendo parte integrante da vida, não intervém, nem interfere nem na paisagem, nem na natureza, nem no outro, nem na cidade: ela compõe, isto é, propõe a partir do exposto anteriormente, ela põe com e também é com-posta pelo errante. E, por compor, decompõe simultaneamente (MEDEIROS, *et al.*, 2009, p.20).

Esse primeiro contato com o conceito de CU nos dá a impressão de que tanto artista como cidade se configuram como corpos que, na interação gerada pelo encontro, estão se afetando, se transformando, ou melhor, compondo. Evidencia-se assim a participação do outro – presença viva e inerente ao espaço urbano – como agente compositor. Além desse aspecto, ressalta ainda a qualidade que a composição urbana tem de, ao compor, também decompor as lógicas, usos e fluxos pré-estabelecidos.

O grupo recorre à Stiegler (2007) para melhor configurar o princípio da composição presente em suas proposições, no qual, mais uma vez, podemos notar a ênfase dada ao valor dessa presença da diferença, do diferente, do inesperado, como elemento de composição: “A composição é a alimentação renovadora do sincrônico através da absorção do diacrônico, da diferença, da singularidade” (*idem*, p. 19). A seguir, duas imagens de composições urbanas do grupo que nos dão uma ideia de como procuram integrar o diacrônico nas suas proposições.

Amarelinha Binária - 2010⁵⁸

A corda! - 2009⁵⁹

⁵⁸ CU Amarelinha Binária, agosto de 2010 – Galeria da Casa de Cultura da América Latina, Brasília.

⁵⁹ O grupo denomina *A corda!* de performance para composição urbana. Realizada em dezembro de 2009, Taguatinga, DF.

A operação conceitual do Corpos Informáticos irá ainda focalizar, desde um mesmo ponto de vista – o da composição urbana -, tanto a intervenção quanto a performance urbana.

Hoje, o pedestre apenas transita. As CUs o chamam para o desvio, sejam elas intervenções urbanas – como convencionou-se denominar ações artísticas realizadas na rua, que conceituamos como composição urbana – sejam elas performances urbanas. Elas são *sinais nomadizantes*: chamam o pedestre a abandonar a condição de condicionado pelo cotidiano, pelas demandas da era hiperindustrial, e tornar-se errante (*idem*, p. 16, grifo dos autores).

Um aspecto presente na citação acima que merece maior detalhamento diz respeito aos sinais nomadizantes. Eles operam na perspectiva de contribuir para uma espécie de descondicionamento da percepção do pedestre, provocando, por meio da ação artística, o que chamam de desvios, na medida em que convocam o praticante do espaço para outros jogos com o tecido urbano. Ao se desviar do hábito rotineiro, torna-se um errante que encontra outros modos de estar com e na cidade.

Conceito que aqui fundamos, o sinal nomadizante é o instante singular, inevitável e irreprodutível (...), assemelha-se à cicatriz, dá-se no acaso, retira da conveniência, reestrutura a partir de uma desestruturação momentânea, e permanece na memória do corpo e no corpo da memória. Este sinal, meio de tornar perceptível uma dimensão poética, se distingue de uma arte que visa ordenar o mundo: sinal normatizante...(*idem*, p. 16-18).

É possível notar na citação acima alguns aspectos que parecem guardar certa convergência com as proposições de André Carreira exploradas anteriormente. Sobretudo, o que o diretor denomina como certa capacidade do teatro de invasão em gerar rupturas no fluxo cotidiano, aqui, aparece conceituada como sinal nomadizante, que também procura a geração de cesura, abertura no tecido vivo do corpo-cidade, porém, sempre na perspectiva de compor com a cidade e o pedestre.

Para melhor compreendermos a oposição entre sinal nomadizante e sinal normatizante, por se mostrarem como conceitos caros ao trabalho do grupo Corpos

Informáticos, recorremos a um artigo da própria Bia Medeiros onde essa distinção se apresenta de modo ainda mais explícito.

Os transeuntes se acostumaram ao silêncio. Para retirá-los desse lugar do consumidor passivo, há necessidade de sinais nomadizantes. Arte de rua é sinal nomadizante. Os sinais nomadizantes diferem dos sinais normatizantes: Pare! Entre e compre agora! Não desligue! Você não pode perder! (...). Performance de rua inscreve, escreve, escorre no corpo da cidade para aí deixar sua cicatriz. Sinal nomadizante que torna possível uma dimensão poética... (MEDEIROS, 2012, p.77,78).

Notamos um forte contorno político nessa operação conceitual, uma vez que percebe na cidade e na rotina do transeunte um “ser” e “estar” ritmado pelo consumismo e o uso utilitário dos espaços. Desse modo, a composição urbana talvez possa ser entendida como uma espécie de prática de resistência que se embrenha nas brechas da urbe, gerando infiltrações abertas à possibilidade do *afecto*, o potencial da composição em nos desviar da “norma” vigente. Esse contorno político aparece mais bem delineado em outros textos da *performer*, como podemos notar abaixo.

A performance é uma exterioridade diante do mercado de arte. Sendo obra de arte efêmera, ela está muito longe de ser objeto de consumo. Sendo imaterial, ela se nega como bem de consumo. Percepção e sensação. Sendo muitas vezes realizada em grupo, ela desafia o conceito de autoria. Aberta a participação do espectador (interator), ela radicaliza seu caráter gasoso (MEDEIROS, 2007, p. 114).

No trecho anterior podemos identificar uma forte crítica à produção artística submetida às leis e conformações dos espaços institucionalizados. Um traço que poderíamos destacar ainda na arte da performance é o fato de estabelecer diálogos/revelar/materializar na ação corporal efêmera, aspectos de nossa vida em sociedade que são profundamente violentos, autoritários e desumanos, ou seja, desagradáveis.

Além disso, Bia nos fornece alguns aspectos que muito interessam na composição conceitual tecida neste capítulo: a abertura à participação do espectador ou interator. Nos textos do *Corpos Informáticos*, é comum encontrarmos o termo *interator*, para nomear aquele que se relaciona com as composições urbanas, deixando assim de chama-lo de espectador. Vejamos de que modo esse termo é explicado.

São iteradores aqueles que participam ativamente de um processo proposto, porém, não tendo a priori um resultado definido, um tempo previsível de duração, um espaço fixo de realização. (...) entendemos que na arte de rua não havendo um contexto fixo e prevendo-se parasitagem, teremos sempre iteração, uma repetição sempre outra. Daí resulta a necessidade da prática do improviso, do desvio, a abertura à participação do iterator e/ou seu silêncio (MEDEIROS, 2012, p.77).

Como podemos perceber, a abertura à participação do iterator se coloca como uma premissa na perspectiva da composição urbana proposta pelo grupo, num contexto em que a repetição se configura como abertura para reinvenções, demonstrando forte predisposição a correr risco, o que configura-se em princípio da experiência, nas ações realizadas no espaço urbano.

Esse realce dado à abertura para a relação com o outro parece dialogar com um dos aspectos relacionados ao ato de praticar os espaços, apontado por Certeau (2012), em que, “praticar os espaços (...) é, no lugar, ser outro e passar ao outro”. Assim, o modo como o Corpos Informáticos se propõe a praticar o espaço parece considerar a participação do outro não como um resultado que a ação artística pode obter. Para eles, considerá-lo, se abrir para o jogo de *afectos*⁶⁰ com o outro, está na base da ideia de composição urbana.

Na tentativa de uma primeira aproximação entre a reflexão apresentada acima quanto a possibilidade de afetar e ser afetado com a experiência do Teatro do Concreto, me ocorre que, em alguns de nossos trabalhos, como *Diário do Maldito* (2006) e *Entrepartidas* (2010), existem atores ou atrizes cujas ações constantemente se situam nesse campo da abertura à participação do outro (espectador). Talvez isso ocorra dada a configuração do próprio espetáculo que expõe esses artistas a situações nas quais essa interação pode ocorrer de modo mais radical. Ou, talvez, suas próprias proposições ao longo do processo criativo, como é o caso das atrizes Maria Carolina Machado e Micheli Santini e

⁶⁰O termo *afecto*, aqui empregado, é bastante presente nas reflexões produzidas por Bia Medeiros, de modo que nos pareceu importante situar o leitor quanto ao seu campo de significação: (...) se arte é mesmo aquilo que toca os sentidos, como afirmei em *Aisthesis* (2005), se o próprio da arte é gerar *afectos* e *perceptos*, como afirmam Deleuze e Guattari (1991a), então todos são suscetíveis de encontrar e destacar em nosso mundo pleno de objetos aqueles *perceptos* que os *afectam* (MEDEIROS, 2007, p.117).

do ator Nei Cirqueira, já se mostrassem desejosas da relação com o outro. Permuta essa que nem sempre é cômoda, que se mostra sempre nova, desafiadora e reveladora. O relato de Micheli nos fornece algumas pistas sobre como essas participações a afetam.

(...) Taguatinga, uma mulher, aparentemente alcoolizada, no meio da praça quando a “cena” acontece, começa a esbravejar com muita indignação:

- É mentira! É mentira! É mentira...

Durante longos minutos.

Eu, desestruturada, tentando provar a todo custo que era verdade. Mas que verdade? O que é mentira? O que e quem é o real? Penso agora que é aquilo que me afeta, me atravessa, que me invade (SANTINI, 2011, p.187).

Notamos como a atriz é afetada pela participação de uma mulher, o que nos mostra essa via de mão dupla dos afetos que se dá no espaço urbano, onde o performer é também constantemente atravessado. Mais que isso, Micheli aponta o modo como o fato narrado reverbera nas suas reflexões sobre ficção e realidade e sobre a atuação nesse contexto, uma vez que afirma ser justamente essa possibilidade de encontro com o real, vivenciada e relatada por ela, àquilo que a atravessa e que toca a sua percepção. Desse modo, evidenciamos que, se fossemos falar em termos de “invasão”, como propõe Carreira, o ator não seria apenas o que invade, mas também o invadido. Por isso, nos pareceu fundamental a perspectiva da composição urbana, em que a interação configura um fluxo de afetos no espaço da cidade, como possível chave de leitura para a prática do Teatro do Concreto.

3.6 Teatros do Real: a poética da realidade

Ao longo desta pesquisa, ainda que não fizesse parte do percurso teórico inicial abordar alguns aspectos acerca da noção de teatros do real, o tema se impôs de maneira contundente, tal qual flor que irrompe entre tijolos. Tornou-se cada vez mais desafiador estabelecer olhares para as práticas artísticas no espaço urbano, que se lançam em direção à vida, sem considerar esse prisma conceitual que procura dar luz a “essa vontade explícita de contaminação com a realidade social mais brutal, em geral explorada num confronto corpo a corpo com o outro, o diferente, o excluído, o estigmatizado” (FERNANDES, 2010, p.85).

Apresentação de *Entrepartidas*, na cidade de Goiânia, em 2012⁶¹.

A pesquisadora Silvia Fernandes (2010) em artigo que discute o tema, a partir da experiência de grupos paulistas⁶², nos oferece algumas pistas sobre essa noção tão cara à cena contemporânea. Um movimento no qual esses coletivos artísticos se direcionam, de modo crescente, a ocupar campos de natureza política, antropológica, ética ou religiosa,

⁶¹ O ator Jhony Gomantos em cena ao lado de um morador do coreto que utilizávamos na Praça Cívica (Goiânia, GO). Como fizemos apenas duas apresentações, o convívio foi menos duradouro, porém, também marcante, apesar disso, não me recordo do nome de nosso colaborador naquela ocasião. Créditos da imagem: Olivia Proença.

⁶² Suas reflexões consideram as práticas de grupos como Teatro da Vertigem, Companhia São Jorge de Variedades, Companhia Ueinz, entre outros.

talvez, deixando, de algum modo, como pano de fundo, as demandas eminentemente estéticas ou filiadas ao dogma militante.

O movimento é definido de forma precisa pelo encenador francês Georges Lavaudant, para quem o lugar do teatro contemporâneo é uma ‘estrada até o fim do mundo’, uma espécie de cena *on the road* que tenta mapear as muitas cidades escondidas na cidade destruída pela violência, pela fome e pelas oportunidades desiguais (FERNANDES, 2010, p.84).

É interessante perceber que, ao abordar essa tentativa do artista em “mapear” as distintas faces da cidade, marcada por contornos sociais diversos e terríveis, a autora nos indica algumas pistas, inclusive metodológicas, do modo como opera esse diálogo entre grupos de teatro e a urbe. São procedimentos de trabalho que parecem contribuir na efetivação do deslizamento ou contaminação da cena em direção a manifestações de caráter mais híbrido (*idem.*).

(...) pesquisas de campo dedicadas à coleta de depoimentos dos mais diversos cidadãos, as viagens exploratórias a bairros de periferia, o convívio em zonas urbanas de tráfico, criminalidade e prostituição, a ocupação teatral de albergues de moradores de rua, hospitais psiquiátricos e prisões, as muitas oficinas abertas, os debates, os ensaios públicos e, principalmente, os processos colaborativos cada vez mais socializados... (*ibid.*).

Nas indicações acima poderíamos mirar a cidade como campo de pesquisa, experimentação e também como partícipe da resultante cênica. Diferentes estratégias guiam os artistas ao encontro com o real. Na perspectiva apresentada pela pesquisadora, mesmo as atividades que poderiam ser tomadas como pedagógicas hoje, comuns, em tantos processos de grupos, se constituem como zonas de intersecção entre criação e o real, contribuindo para que nos deparemos, cada vez mais, com uma resultante cênica polifônica e fraturada, tal qual o tecido urbano do nosso tempo.

São procedimentos como esses indicados acima que parecem contaminar as práticas artísticas na perspectiva aqui discutida. Alguns apontamentos de Lehmann (2007, p.170) ao discorrer sobre o tema irrupção do real e a noção de acontecimento/situação, talvez forneçam alguns exemplos desse hibridismo presente nas práticas que exploram a fricção

entre realidade e ficção: “a passagem do teatro para a celebração, o debate, a ação pública e a manifestação política – em suma, para o acontecimento”. Desse modo, são comuns as resultantes cênicas em contextos como aqueles aqui explorados, carregarem, de algum modo, aspectos que ultrapassam o campo propriamente tido como estético ou teatral, exigindo também do espectador outro nível de comprometimento e presença.

(...) um teatro que não é simplesmente algo ‘a ser assistido’, mas situação social, escapa a uma descrição objetiva porque representa para cada um dos participantes uma experiência que não conflui com a experiência dos outros (LEHMANN, 2007, p. 173).

Essa dimensão da experiência é reforçada muitas vezes a partir dos espaços definidos para os projetos artísticos. Fernandes (2010) irá identificar esse aspecto ao analisar o modo como alguns grupos procuram dialogar com espaços da cidade, abrindo mão daqueles equipamentos culturais institucionalizados para a realização das apresentações: “... buscam espaços urbanos de uso público para suas apresentações, em geral contaminados de alta carga política e simbólica, além de apresentarem um desvio geográfico de interesses, do centro para as periferias...” (p.85).

Apontamentos que revelam escolhas espaciais que procuram valorizar a rede de dramaturgias que ali operam. Além disso, é interessante destacar que ao optar por um espaço diferente daquele habitual à atividade teatral, esses artistas geram oportunidades para que seus espectadores pratiquem outros espaços ou, ainda, encontrem novos modos de praticar espaços já conhecidos. Movimento que cria, na cidade, outras teias por meio desses percursos alterados e possibilidades ímpares de experiência.

Esse teatro de vivências e situações públicas não pretende, evidentemente, representar alguma coisa que não esteja ali. Ao contrário, a tentativa é de escapar do território específico da reprodução da realidade para tentar a anexação dela, ou melhor, ensaiar sua *apresentação* sem mediações. É perceptível, nesse impulso de captura do real, o desejo dos criadores de levar o espectador a confrontar-se com as coisas em estado bruto, seja por coloca-lo num espaço concreto, contaminado de imaginário próprio...(ibid.).

Como podemos notar as práticas artísticas que se empenham em estabelecer articulações poéticas com o real procuram fugir de qualquer tentativa de representação e

investem exatamente na potência que o real, tal como se apresenta na vida, tem de gerar afetos e desdobrar camadas de leitura e construção de sentido para uma proposta artística. De modo que determinados espaços da cidade, sobretudo, aqueles que são detentores de traços simbólicos, históricos e políticos, despertam maior interesse de encenadores e performers.

Se esse encontro corpo a corpo, essa contaminação com a potência da realidade afeta sobremaneira a percepção dos espectadores, a construção de sentido para a cena também gera afetos que nos atravessam fortemente como artistas, como cidadãos, como pessoas.

Logo no início da temporada de nosso espetáculo *Entrepartidas* (2010), conhecemos um morador de rua que vivia na praça onde boa parte de nosso trabalho era realizado. Vivia ali, ao menos por um tempo, ao que parece era um nômade. Seu nome era Wilmar, estava com as pernas machucadas, por isso se apoiava numa muleta. Observamos que ele foi se integrando ao espetáculo, quando estava perto do horário da peça já tomava o seu lugar no coreto, teve dias que parecia ter tomado banho para “participar”. O seu participar às vezes era rir, comentar algo baixinho, cantar a música ao final da cena e, talvez, ter uma experiência de proximidade com os demais espectadores, diferente daquela do dia a dia, como foi para nós o encontro com aquele homem. Para os demais espectadores, era também conviver, temporariamente, com um homem da rua, da praça, da vida.

Em uma das matérias de TV realizadas sobre o espetáculo, ao ser perguntado pela repórter sobre o fato de ver todos os dias uma peça que falava sobre amor e solidão e as relações que fazia, Wilmar responde: “participo todos os dias dessa peça, que eu durmo aqui mesmo, né. Não, solidão e saudade não tenho mais, foi o tempo, só tento organizar a vida, mas, nada acontece (Wilmar).⁶³

Encenar no espaço urbano nos convoca, muitas vezes, a estabelecer surpreendentes diálogos com a diferente gente da rua. Em uma de minhas conversas com Wilmar, depois de alguns dias de temporada da peça, perguntei sobre sua cidade natal. Ele respondeu que era de Jataí, estado de Goiás. Sua resposta me afetou de modo bastante forte. Eu também sou

⁶³ Transcrição das respostas de Wilmar à repórter Márcia Witczak em reportagem do DFTV citada anteriormente. A repórter pergunta se ele participa da peça e, em seguida, se os temas da peça como solidão e saudade também fazem parte da vida dele. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wButqGtCLT8>

de Jataí, disse a ele. Ali, nós dois, migrantes, cada um carregava uma Jataí consigo, cada um migrou por distintas razões e nos encontramos numa praça em Brasília. Talvez, uma praça esquecida como tantas outras em muitas cidades contemporâneas, ali, por alguns dias e horas, uma praça devolvida ao encontro, ao rito coletivo no espaço público, ao nosso encontro.

Além desta primeira aproximação quanto às relações com o real, na prática do Teatro do Concreto, as experimentações no CONIC⁶⁴ e na rodoviária do Plano Piloto se mostraram como um campo vasto dessas possibilidades de anexação do real. Talvez, isso se deva a aspectos explorados anteriormente por Silvia Fernandes quanto às fraturas sociais da cidade, uma vez que este espaço ou região se mostram como singular na capital. Para Nunes (2009, p.13), “o CONIC contribui para tornar a área tombada do Plano Piloto uma área urbana, na perspectiva sociológica: variada, densa e socialmente heterogênea”. Nessa perspectiva, como será discutido mais adiante, os jogos com o real estabelecidos nesse espaço marcado pela alteridade se mostraram definidores na encenação de *Entrepartidas* (2010).

Nas reflexões tecidas até aqui percebemos que os aspectos envolvidos na noção de teatros do real parecem estabelecer pontos de contato com praticamente todos os conceitos abordados neste percurso de pesquisa, como um fio condutor a reuni-los, ainda que mantenham suas singularidades. Identificamos que essa noção dialoga fortemente com o conceito de experiência discutido anteriormente na perspectiva de Bondía; com a dimensão de acontecimento e presença que parece estar presente nos apontamentos de Lygia Pape quanto aos espaços imantados; com a ênfase na possibilidade da interação e abertura tão caras ao conceito de composição urbana; se aproximam de uma abordagem

⁶⁴ O cruzamento das Asas Norte e Sul com o Eixo Monumental é a área onde circula diariamente a população oriunda das cidades satélites que trabalha no Plano Piloto. O Conic (cujo nome oficial é Setor de Diversões Sul), portanto, é um lugar privilegiado pela sua acessibilidade, justamente porque a implantação da rodoviária urbana na área contribui para a paulatina mudança do padrão de usuário desse espaço (...). Essa mistura faz desse cruzamento onde se situa o Conic uma das áreas “urbanas” de Brasília, justamente pela heterogênea composição de atividades e grupos sociais que ali transitam (...). A inauguração do Conic se deu por volta de 1967 (...), sendo o primeiro edifício voltado para a Esplanada dos Ministérios. Foi batizado informalmente de Conic a partir do nome da construtora pernambucana que o edificou, com seu nome numa enorme placa durante a obra, terminando por se fixar na memória dos passantes como uma das referências da área. (NUNES, 2009, p. 16,19).

site específico ao definirem espaços determinantes para suas encenações, e, por fim, em alguma medida, se efetiva como uma invasão da silhueta urbana, buscando aproveitar seus fluxos e dramaturgias próprias na elaboração e construção de sentido para um projeto artístico. Além desses aspectos, somamos agora o forte contorno social e político que procedimentos que vão ao encontro do real adquirem, ultrapassando sua leitura imediata, situada apenas como expressão artística.

Talvez, sejam precisamente aspectos como esses aqui apontados que imprimam a essas experiências teatrais, de modo irrevogável, o status de processo, como enfatiza Lehmann (2007, p. 170), “... o teatro se afirma como processo e não como resultado pronto, como atividade de produção e ação e não como produto, como força atuante (*energeia*) e não como obra (*ergon*)”.

IV TEATRO DO CONCRETO NO CONCRETO DA CIDADE

Depois de percorrer uma teia conceitual em torno das ideologias presentes no urbanismo de Brasília; de refletirmos sobre as potências inerentes ao espaço urbano e seu potencial dramatúrgico e de nos munir de alguns conceitos operativos relacionados às práticas artísticas na urbe, passaremos agora ao estudo de caso de alguns processos de criação do Teatro do Concreto.

Uma cartografia que envolve descrição e análise, na qual nosso principal objetivo é identificar aspectos desses movimentos construtivos e suas resultantes cênicas que possam revelar apontamentos metodológicos acerca da encenação no espaço urbano, a partir da prática do grupo.

Desse modo, apresentaremos inicialmente o referencial teórico e metodológico que constitui a crítica de processos, principal ferramenta a nos guiar por essa complexa e interativa rede a que chamamos de processo criativo. Em seguida, procuraremos oferecer mais informações quanto à origem do grupo, seu modo de produção e criação, referências que marcam sua experiência e algumas noções sobre ensaio e encenação. Esperamos assim, construir uma caracterização e um contexto bem definido de nosso objeto de pesquisa, bem como do método de investigação do mesmo.

Por fim, nos dedicaremos ao estudo do processo criativo que resultaria no espetáculo *Diário do Maldito* (2006), procurando evidenciar de que modo essa experiência se mostrou como embrião estruturante no que viria a ser a relação do grupo com a cidade, revelando práticas e procedimentos que serão retomados e ampliados em processo posterior, que abordaremos no próximo capítulo.

4.1 O Instrumental Metodológico: Aproximações da Crítica de Processo

Para revisitar os percursos de criação de *Diário do Maldito* (2006), *Ruas Abertas* (2008) e *Entrepartidas* (2010), foi necessário buscar instrumentais teóricos e metodológicos que possibilitassem uma aproximação dos documentos desse processo, ultrapassando certa tendência à mera descrição da experiência vivenciada. Para isso, se mostraram fundamentais os estudos de Cecília Salles relacionados à crítica de processo. Essa abordagem se propõe a investigar o percurso de construção da obra de arte buscando “compreender as redes de interações em continuidade e inacabamento, ou seja, o processo de criação como uma rede complexa em permanente construção” (SALLES, p.169, 2008).

A partir da escolha desse instrumental teórico se define um ponto de vista que não busca separar obra e processo; que se esforça para mirar o trajeto criativo em questão levando em conta características como dinamicidade, interação, transformação e inacabamento, assim, opera suas análises numa perspectiva processual e relacional, conforme propõe Salles.

Para nos aproximar dessa rede em construção, devemos levar em conta a condição de inacabamento no campo da incerteza, a multiplicidade de interações e a tensão entre tendências e acasos. (...) Para que isso aconteça, devemos nos apropriar de um olhar interpretativo relacional, que seja capaz de superar nossas tendências para a segmentação das análises e que se habilite a estabelecer nexos e nomeá-los. As descrições de segmentos isolados devem, assim, abrir espaço para interpretações das relações que os conectam. (SALLES, 2008, p.36-37).

Procurando colocar em prática essa abordagem, retomei o que a pesquisadora denomina de “documentos de processo”, registros diversos que ofereçam informações sobre os processos de criação (SALLES, 2010). Assim, revisei meus Diários de Encenação; observações escritas em papéis avulsos; registros em meio digital como e-mails, bem como fotos dos diferentes momentos dos processos aqui investigados. Compõe também os procedimentos metodológicos do presente estudo, a análise documental de textos publicados pelo grupo, onde é possível encontrar pontos de vistas de atores e outros profissionais que discorrem sobre as produções do grupo. Por fim, foram realizadas também

entrevistas com alguns artistas do grupo e o dramaturgo Jonathan Andrade. Desse modo, a descrição e o exame dos processos criativos em foco, tomam como subsidio esse conjunto de fontes.

Para investigar esses registros, elenquei alguns elementos propostos por Salles em seu livro *Redes da Criação* (SALLES, 2008). São eles: tendências, repetições ou recorrências, nexos, interações, imprevistos ou acasos, dúvidas ou problemas, matérias e recursos e, principalmente, procedimentos adotados. Ao procurar nesses elementos uma espécie de mapa para navegar por esses documentos, busquei, sobretudo, um apoio para enxergar o processo como uma rede em que cada ponto está em relação com os demais. Gostaria de apontar ainda que, por se tratar de uma experiência da qual fiz parte, foi impossível não lidar com essa análise também numa perspectiva de autoavaliação, pois, em alguma medida, significou reavaliar minhas atitudes e escolhas ao longo daquelas criações, movimento que me afetou profundamente com diversas reflexões sobre minha prática artística.

Outro aspecto que é importante salientar diz respeito às características do processo analisado. Por se tratar de uma criação em teatro, linguagem eminentemente coletiva e, além disso, que se desenvolveu segundo princípios do Processo Colaborativo de Criação, seria impossível considerar que há apenas esse ponto de vista – aqui descrito - em relação ao processo, uma vez que ele é polifônico por sua natureza. Quero dizer com isso que, por mais que existam alguns momentos ou referências que são estruturantes para o processo, a sua narrativa, por exemplo, a partir do ponto de vista de um dos atores ou do dramaturgo, provavelmente seria capaz de produzir outros nexos e relações, levando em conta, inclusive, a função que cada um assumiu na criação da obra.

Lidar com esses vestígios impôs alguns desafios, especialmente quando se trata de minhas anotações pessoais realizadas, muitas vezes, durante o ritmo dinâmico dos ensaios. Esses registros são caracterizados por elementos como: escrita rápida, erros gramaticais, frases ilegíveis, abreviações e símbolos, desenhos, sentenças incompletas, rasuras, folhas em branco, rabiscos marginais, em alguns casos ausência de data e anotações da assistente de direção. Para melhor compreender as lacunas identificadas, recorri à minha lembrança, uma vez que sou um participante dos processos e também busquei referências em textos publicados pelo grupo com relatos dos atores envolvidos nessas criações.

Os suportes utilizados para esses registros também apresentam variações, são cadernos e blocos com tamanhos diversos. Um ponto que chama a atenção são as alterações na intensidade de registros, parecem existir períodos com mais anotações e detalhamentos e outros, geralmente mais próximos da estreia, com registros mais esparsos e menos detalhados.

Outro aspecto recorrente nos diários analisados é a presença de anotações relativas a outros âmbitos de atuação profissional (registros sobre meu trabalho como professor na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes ou no Instituto Ayrton Senna, por exemplo) e também assuntos relacionados às questões de produção do grupo ou do próprio espetáculo. De algum modo esses assuntos que fogem ao campo específico da criação parecem ilustrar um pouco como diferentes facetas de nossas vidas acabam atravessando ou transbordando para um tempo e espaço de nossos processos criativos.

A primeira etapa do trabalho com esses documentos de processo envolveu a seleção de 16 diários de encenação, dos quais, 09 estão mais diretamente relacionados aos processos em questão e os demais contêm registros de outras experiências artísticas onde também pude encontrar reflexões sobre os temas abordados nesta pesquisa, em especial, a relação com o espaço urbano. O procedimento adotado com esses cadernos foi primeiramente etiquetar e numerar cada um deles, bem como suas páginas. A partir disso, realizei uma leitura prévia com o objetivo de identificar categorias ou tipos de conteúdo e identifica-los com etiquetas. Assim, apesar dos assuntos ali tratados estarem profundamente ligados, os diários tiveram suas páginas demarcadas a partir de conteúdos como: reflexões sobre o processo, investigações ou comentários sobre o espaço, descrição de procedimentos e coleta de referências.

Em relação aos conteúdos, de modo geral, os diários parecem conter registros que talvez pudessem ser classificados em cinco categorias: reflexões e elaborações sobre o processo; descrição de procedimentos e práticas de trabalho; citações e referências teóricas; comentários ou retorno sobre o trabalho dos atores e uma espécie de desabafo de ordem bastante pessoal sobre o processo e as relações interpessoais. Logicamente, esses assuntos estão amalgamados nas anotações, porém, foi possível perceber como essas esferas estão imbricadas nesses vestígios.

Para colocar em prática o exercício de olhar para o processo como uma rede, organizamos essa análise procurando identificar, num olhar em perspectiva, apesar da escrita linear que uma produção desta natureza parece demandar, o que poderiam ser os “nós” dessa rede, já que parece infrutífera a tarefa de pensar a partir das noções de etapa inicial ou origem do percurso criativo, uma vez que “qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador⁶⁵”. Sobre essa questão, comenta Salles:

Ele (o artista) pode já estar entrando em um novo processo que, de algum modo, mantém diálogo com o processo anterior, ou pode, também, retomar essa obra em outros momentos das mais diversas maneiras. (...) Daí a necessidade de se pensar a criação artística no contexto da complexidade, romper o isolamento dos objetos ou sistemas, impedindo sua descontextualização e ativar as relações que os mantêm como sistemas complexos. Uma decisão do artista tomada em determinado momento tem relação com outras anteriores e posteriores. Do mesmo modo, a obra vai se desenvolvendo por meio de uma série de associações ou estabelecimento de relações (2008, p. 27).

Aqui, uma primeira contradição, apesar de tentar evitar a noção de ponto ou marco inicial, para construir a “rede da criação” e pensar a relação que o grupo estabeleceu com Brasília nas suas criações, me pareceu fundamental eleger um ponto de partida ou espécie de momento do qual partiria para iniciar essa narrativa. A questão norteadora foi a tentativa de partir de um ponto em que fosse possível oferecer pistas sobre os procedimentos metodológicos presentes no trabalho de encenação e como a questão do espaço urbano foi se tornando um tema nesse percurso. Para isso, o processo que geraria o espetáculo *Diário do Maldito*, espécie de mito fundador⁶⁶ do grupo, se mostrou eficiente para configurar alguns elementos que marcariam o modo de criar desse coletivo, bem como os procedimentos operativos presentes no trabalho da encenação.

Mais que focalizar a descrição detalhada dos processos aqui investigados, nosso interesse maior é lançar um olhar para os diários de encenação e demais fontes de dados, em busca de vestígios que permitam conhecer o modo como o Teatro do Concreto dialoga

⁶⁵ Nesta passagem, SALLES, 2008, p.26, faz uma referência à Colapietro.

⁶⁶ A ideia de mito fundador é tomada aqui por se tratar de um espetáculo que selou um grupo de trabalho contínuo, procedimentos que seriam incorporados nos processos posteriores e também por ser o espetáculo que inscreveu fortemente o coletivo na cena local.

com a cidade em seus processos e resultantes cênicas, sobretudo, considerando o ponto de vista do encenador. Logicamente, apesar desse recorte temático, construir esse percurso envolve também apontar algumas dinâmicas construtivas presentes na atuação da encenação: que tipo de estímulo foi proposto aos atores? Quais os procedimentos utilizados? Como o encenador se relaciona com os materiais criados pelos atores? Como a tendência de um processo vai se concretizando? Pontos que serão tratados de modo mais panorâmico, enquanto procuraremos nos deter na seguinte questão: como a trajetória da relação com a cidade se constrói no trabalho do grupo?

Acreditamos que o exame das questões acima, a partir de elementos concretos da prática, permitirá tecer uma reflexão em diálogo com os conceitos e noções discutidas nos capítulos anteriores, bem como contribuir para criar um contexto em que o tema central da pesquisa - as relações com o espaço urbano e as práticas de encenação - possa ser mais bem investigado. Evitando, assim, o risco de uma descrição asséptica de procedimentos, exilada de seu contexto gerador, profundamente atravessada por outros aspectos e dinâmicas.

Para organizar a complexa rede de informações e conexões em pauta, o capítulo foi organizado buscando: 1) apresentar o grupo Teatro do Concreto, a partir de seu histórico e organização de sua gestão; 2) configurar um quadro com as principais referências conceituais e metodológicas que atravessam as práticas de criação do grupo e do encenador; 3) Identificar práticas ou noções gerais que constituem elementos estruturantes nos processos do coletivo; 4) realizar uma aproximação de alguns procedimentos da encenação na organização dos processos criativos; 5) apresentar notas introdutórias quanto à ideia de ensaio e encenação que norteiam nossa abordagem.

4.2 O Grupo: um encontro de encontros

*“Eu e os meus companheiros
queremos cumplicidade, pra brincar de
liberdade no terreiro da alegria”.*
Chico César.

O Teatro do Concreto, do qual sou um dos membros fundadores, iniciou suas atividades em 2003, na experiência embrionária de criação do espetáculo *Sala de Espera*⁶⁷, quando me aliei à diretora Fabíola Gontijo com o intuito de realizar um trabalho teatral continuado. A conformação do grupo reúne diferentes contextos de encontro, se configurando numa espécie de polifonia desde sua origem: de um lado, Fabíola e eu iniciávamos as pesquisas em torno da criação de *Sala de Espera*, na ocasião éramos estudantes de Artes Cênicas da Universidade de Brasília; três anos antes eu havia participado de uma experiência bastante significativa de ensino de teatro para alunos do Ensino Médio no Centro Educacional 01 de São Sebastião⁶⁸, desenvolvida em parceria com a arte-educadora Lidiane Leão, onde conheci alguns jovens atores durante a criação do espetáculo *Nó*, criado no âmbito do Festival de Teatro na Escola, um projeto da Fundação Athos Bulcão; além disso, também ministrava aulas num curso pré-vestibular denominado Alub, preparando vestibulandos para a prova de habilidades específicas do curso de Artes Cênicas da Unb, onde pude trabalhar com outros aspirantes ao ofício da cena.

Assim, o Teatro do Concreto se configurou reunindo artistas que conviviam comigo nesses três âmbitos (UnB, Alub e Centro Educacional 01 de São Sebastião), tendo como elemento aglutinador o desejo de realizar uma pesquisa sobre a vida e obra do dramaturgo Plínio Marcos, que muitos tiveram contato nas aulas ministradas nesses espaços. Essa

⁶⁷O espetáculo *Sala de Espera* é uma adaptação do romance *A doença, uma experiência*, do roteirista Jean-Claude Bernardet. A atriz Fabíola Gontijo iniciou suas pesquisas em torno dessa obra em 1997, dirigindo o ator Marcelo Alves o que resultou num monólogo. Em 2001, ela retomou esse projeto como pesquisa para sua conclusão do curso de Licenciatura em Artes Cênicas na Universidade de Brasília, compondo, novamente um monólogo. Em 2003, eu e Fabíola, com a intenção de desenvolver um trabalho continuado, retomamos novamente o projeto, momento em que criamos uma terceira versão dessa peça, dessa vez com os atores Marcelo e Francis. Nesse contexto, já contando com outros participantes como colaboradores, caso de Nei Cirqueira e Robson Castro, que aquilo que viria a ser o Teatro do Concreto foi se delineando. Em 2011 Nei conduziria uma quarta versão desse trabalho para as comemorações de sete anos do grupo, tendo mais uma vez no elenco Francis e Marcelo.

⁶⁸Escola pública situada na cidade de São Sebastião, Distrito Federal.

pesquisa, que teve duração de dois anos, resultaria no espetáculo *Diário do Maldito*. Nessas primeiras fases⁶⁹ do grupo, os artistas participantes eram: Aline Seabra, Eduardo Dutra, Fabíola Gontijo, Glauber Coradesqui, Ivone Oliveira, Leoni Cristina, Lisbeth Rios, Nei Cirqueira, Micheli Santini, Robson Castro, Silvia Paes e Thiago Enoque. Em 2004 novos integrantes se juntariam ao coletivo, a maioria deles vindos também do Alub, onde faziam oficinas com a atriz Silvia Paes, são eles: Alonso Bento, Gleide Firmino⁷⁰, Jhony Gomantos e Maria Carolina Machado. Como primeira tentativa de oferecer estágio em um de nossos processos de criação, em 2006, integrariam o grupo a dramaturgista Juliana Sá, que acabaria respondendo pela dramaturgia final de *Diário do Maldito* e Hugo Cabral como assistente de produção. Por último⁷¹, a atriz e iluminadora Zizi Antunes e o músico Daniel Pitanga também fariam parte do Concreto.

Assim, o coletivo reuniu, desde a origem, artistas oriundos de diferentes cidades do Distrito Federal, sendo a maioria ex-alunos do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, além de um matemático, um músico e uma pedagoga. Outro fator importante de se considerar é a forte ligação entre arte e educação no cerne da origem do Concreto, uma vez que a relação inicial com a maioria dos atores do grupo tenha se estabelecido num contexto de ensino de teatro. A diversidade presente nesse encontro seria uma característica que nos chamava a atenção desde o início. Entre nós se estabelecia em alguma medida uma composição de diferenças: geográficas, raciais, de gênero, de orientação sexual, religiosa, de condição social e mesmo de formação.

Entre 2003 e 2014, o Tetro do Concreto produziu oito criações cênicas, três publicações⁷² e projetos⁷³ de interação com a comunidade. Um caminho estruturado em processos que, via de regra, inclui pesquisas de longa duração e a busca por dialogar com

⁶⁹Antes mesmo da estreia de *Diário do Maldito* em 2006, alguns membros se desligariam do grupo, como Leoni, Eduardo, Glauber e Thiago.

⁷⁰Conheci Gleide Firmino e Glauber Coradesqui no projeto Festival de Teatro na Escola, iniciado no ano 2000. O projeto realiza montagens teatrais com alunos e professores da rede pública de ensino do DF. É uma iniciativa da Fundação Athos Bulcão e foi tema de minha monografia de graduação em 2003.

⁷¹Daniel, Juliana e Zizi permaneceram no Concreto até o final de 2010.

⁷²As publicações são: a revista *EntrelinhaseConcreto: teatro brasileiro contemporâneo* (2009); *Guia de Teatro de Grupo do DF* (2010) e *Concreto em 7 Atos* (2011).

⁷³Como exemplos desses projetos estão os debates *Concreto Aberto*; o *Fórum de Teatro de Grupo do DF* e ações em escolas públicas denominadas *Concreto nas Escolas*.

diferentes artistas e áreas do conhecimento. O currículo do Teatro do Concreto inclui⁷⁴ as seguintes criações⁷⁵:

- *Sala de Espera* (2003), uma adaptação do livro *A Doença, uma experiência*, do roteirista de cinema Jean- Claude Bernardet;
- *Borboletas têm vida curta* (2006), resultado da oficina sobre Processo Colaborativo, criada a partir de provocações sobre memória;
- *Diário do Maldito* (2006), a partir da vida e obra de Plínio Marcos;
- *Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos* (2007), Leitura encenada do conto *25 homens*, Plínio Marcos;
- *Ruas Abertas* (2008), conjunto de intervenções cênicas no espaço urbano a partir do tema amor e abandono;
- *Entrepartidas* (2010), espetáculo resultante da pesquisa em torno do tema amor e abandono na sociedade contemporânea;
- *Mirante* (2010), conjunto de performances a partir de investigações em diferentes espaços do Distrito Federal;
- *Extraordinário* (2014), texto de Vinicius Souza a partir do tema utopia e frustração, proposto pelo grupo.

4.2.1 Como é que se faz na Aldeia do Desconsolo? – Aspectos da Gestão

No que concerne à gestão do grupo, a busca sempre foi por uma prática compartilhada, especialmente nas tomadas de decisão de projetos e ações. A subsistência foi sempre uma condição precária nessa trajetória, inicialmente sem nenhum tipo de apoio financeiro seja da iniciativa pública ou privada. Somente em 2009 receberia o primeiro investimento público por meio de projeto aprovado em edital público do Fundo de Apoio à Cultura (FAC) da Secretaria de Cultura do Distrito Federal. A partir deste ano o grupo

⁷⁴Outras duas criações, por se tratarem de experiências pontuais, raramente são citadas pelo grupo: a performance *Altar das Sentinelas* realizada no projeto *Êxodos de Performances* da UnB, em 2004 e que reuniu todo o elenco que originou o grupo, sendo um trabalho fortemente caracterizado pelo depoimento pessoal; E, em 2007, *Chegança*, uma experimentação em torno de elementos da *commedia dell' arte* durante uma residência artística no Centro Cultural do Sesi em Taguatinga, DF.

⁷⁵Desse conjunto de trabalhos apenas *Sala de Espera* e *Mirante* não contaram com minha participação como encenador, sendo dirigidos respectivamente por Fabíola Gontijo e Ivone Oliveira.

conseguiria aprovar dois projetos de manutenção de suas atividades o que possibilitou manter uma sede de trabalho no Setor de Diversões Sul entre 2009 e 2011, além de uma ajuda de custo básica para os integrantes. O primeiro patrocínio privado aconteceu em 2011, destinado à realização de uma mostra comemorativa que exibiu o repertório do grupo, tendo como patrocinador o Centro Cultural Banco do Brasil Brasília e a Petrobras.

No período em que foi possível manter uma sede, o grupo investiu por dois anos em consultorias para realização de planejamento estratégico com vistas à continuidade das atividades, bem como melhor distribuição de funções e responsabilidades dentro do coletivo. Apesar das tentativas, a gestão compartilhada se mostrou um desafio num contexto em que todos precisavam trabalhar em outras atividades rentáveis, possuindo cada vez menos tempo para as ações necessárias à administração do Teatro do Concreto. Desse modo, foi comum essa função administrativa recair mais diretamente na atuação de Ivone Oliveira e a parte de idealização das ações e relação com imprensa e parceiros na minha responsabilidade; O ator Robson Castro, durante um tempo, seria uma espécie de olhar gestor que nos ajudava no olhar do todo e nas decisões estratégicas. Já as atividades de elaboração de projetos ou das publicações e ações de fóruns e debates foram aquelas onde mais se pode contar com o aporte de alguns atores.

Nosso último formato de organização da gestão passa pela configuração de uma espécie de núcleo gestor, atualmente com a participação de Tatiana Carvalhedo, produtora que se interessou em estabelecer uma parceria sólida com o grupo, Ivone e eu. Desse modo, há decisões que são compartilhadas com todo o coletivo e outras que são resolvidas de modo mais autônomo por esse núcleo. Se por um lado alguns processos ganham mais agilidade por não depender da conciliação da agenda de todos para reuniões, por outro, nem sempre as decisões tomadas conseguem acolher os anseios e desejos de todos os criadores. Talvez seja cedo para conseguir tecer uma avaliação mais consistente desse modelo adotado, porém, foi o modo encontrado para lidar com as condições atuais e contou com o aval do grupo. Aspectos como a falta de investimento continuado; de profissionalização das funções e de maior tempo para dedicar às atividades do grupo, se mostram como fatores que ameaçam continuamente a subsistência do Teatro do Concreto e, talvez, de outros grupos de teatro do país.

4.3 – Modos de Criar: referências ou aqueles que levo comigo

*... Carrego ainda aqui
os meus antigos fardos de delícias,
carrego – homens e mulheres –
carrego-os comigo por onde eu vou,
confesso que é impossível para mim
ficar sem eles: deles estou recheado
e em troca eu os recheio.*
Walt Whitman.

Como princípio de trabalho, a ideia de coletividade e participação parece estar associada ao próprio DNA do Teatro do Concreto, sendo ao mesmo tempo ponto de partida e desejo a ser perseguido na gestão do grupo e seus processos. Do ponto de vista metodológico esse princípio se traduzia na perspectiva do Processo Colaborativo de Criação, tema amplamente estudado pelo diretor Antônio Araújo, integrante do grupo Teatro da Vertigem, que procurou sistematizar alguns dos aspectos presentes em processos dessa natureza:

(...) “tal dinâmica [...] se constitui numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, sem qualquer espécie de hierarquias, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos”. Hoje, contudo, acreditamos que melhor do que “ausência” de hierarquias, seja mais apropriado pensarmos em hierarquias momentâneas ou flutuantes, localizadas, por algum momento, em um determinado pólo de criação (dramaturgia, encenação, interpretação etc.) para então, no momento seguinte, se mover rumo a outro vértice artístico (SILVA, 2008, p.56).

Como pode ser visto, trata-se de um modo de criação no qual todos os criadores são autores da obra, numa dinâmica de influências e colaborações mútuas durante todo o processo. Porém, numa distinção dos processos conhecidos como criação coletiva, neste caso, todos os envolvidos opinam e contribuem para cada área (dramaturgia, encenação, atuação, etc), porém, profissionais específicos respondem pela produção resultante em cada uma dessas áreas. Ou seja, um dramaturgo efetivamente será o responsável pela criação dramatúrgica, o encenador pelas tomadas de decisão e encaminhamentos no campo da encenação e assim por diante.

No que diz respeito a essa configuração de funções, minha atuação no grupo tem sido preponderantemente como encenador. Parece-me importante salientar que não me formei como diretor teatral, no curso de graduação na Universidade de Brasília, minha formação foi em licenciatura em Artes Cênicas. Desse modo, a própria prática iria se configurar como principal espaço formativo nessa função, inicialmente no contexto do ensino de teatro ao dirigir pequenos exercícios ou peças com alunos e posteriormente, nos processos do Teatro do Concreto.

Nesse sentido, o encontro com o Teatro da Vertigem se inscreveria como uma influência metodológica bastante presente na minha atuação como diretor, talvez inclusive por encontrar procedimentos sistematizados. O primeiro contato com essas práticas de criação do coletivo paulista se deu no ano 2000, durante o Encontro Mundial de Artes Cênicas – ECUM – realizado em Belo Horizonte, onde esses artistas realizaram uma demonstração de trabalho do processo de criação do espetáculo *Apocalipse 1, 11*. Conhecer aquelas práticas de trabalho e a trajetória do grupo me marcaria profundamente, em especial por alguns aspectos: o nível de entrega e exposição a que os atores eram convidados a se colocar; as possibilidades poéticas que outros espaços da cidade, para além do edifício teatro, poderiam gerar para a cena; e a relação diferenciada com o espectador que resultava da ocupação de espaços alternativos para a cena e, por fim, a perspectiva colaborativa de criação.

Em 2004, se daria o meu contato mais forte com as práticas do grupo, quando participei de um processo de seleção para estágio como ator no processo de criação de *BR3*, por seguir até a última etapa desta seleção, na qual talvez felizmente não tenha sido aprovado, pude vivenciar, na prática, durante as oficinas conduzidas pelos atores do grupo, alguns de seus procedimentos de trabalho. Mais tarde, em dezembro de 2005, motivado pelo processo que estava sendo vivenciado no Teatro do Concreto e a necessidade de maior compreensão das dinâmicas envolvidas no processo colaborativo de criação, a dissertação de mestrado de Antônio Araújo, que tem como foco o processo de criação de *O Paraíso Perdido*, se mostrou como relevante contribuição em meus estudos. Essa referência nos apresentaria algumas práticas que viriam a ser experimentadas com os atores do Teatro do Concreto, como: escrita automática, energético, Suzuki, visitas e workshops.

Hoje, com a distância que o tempo permite, talvez seja possível avaliar que as práticas do Teatro da Vertigem tenham se tornado uma referência bastante contundente para nós e para tantos grupos no Brasil, não somente pelo impacto de suas criações como também pelo esforço do grupo em sistematizar e compartilhar seus processos, por meio de artigos, entrevistas, demonstrações de trabalho e pesquisas acadêmicas. Assim, naquele contexto de poucas bibliografias sobre encenação e processos de criação em teatro, essas práticas, associadas às experiências inovadoras no ensino de teatro, também pautadas na perspectiva do colaborativo, desenvolvidas na Escola Livre de Teatro de Santo André (SP) e em projetos do Galpão Cine Horto (MG) apontaram como novas referências metodológicas nas dinâmicas do fazer teatral, não apenas para o Teatro do Concreto, mas, parecem ter influenciado também grupos como Grupo XIX de Teatro (SP), Teatro Invertido (MG), apenas para citar alguns exemplos.

Apesar de perceber com bastante nitidez a forte influência que essas práticas exerceriam no meu trabalho como encenador, sei também que há, no modo de lidar com cada um desses procedimentos, um redimensionamento que se dá a partir de aspectos ligados às características e diversidade de nosso grupo, bem como à minha própria subjetividade e ponto de vista em relação ao processo. O diretor Eugenio Barba (2010), tece interessante reflexão acerca das influências e o repasse de técnicas. Ele identifica que no caso das técnicas de direção existem procedimentos que podem ser condensados em princípios claros e repassados para outros contextos, uma vez que se configuram como elementos objetivos do fazer. Na mesma medida, irá ressaltar que a dimensão subjetiva, aquilo que caracteriza cada artista e que também se coloca como um fator amalgamado nesses procedimentos, não se repassa ou, sua tentativa de transferência, irá gerar uma espécie de paródia.

No meio, entre os dois, existe o campo das papoulas. Aqui encontramos técnicas de caráter duplo. De um lado, elas possuem todas as propriedades daquele conjunto de conhecimentos e de habilidades que definem um saber técnico. Do outro, dependem de tal forma do ambiente em que se desenvolveram que não podemos extrair delas preceitos absolutos.

As técnicas da direção são assim.

Em cada disciplina artística há um componente profundamente subjetivo. Mas também uma parte que pode ser separada da biografia, das condições

de trabalho e do estilo pessoal do artista enquanto conhecimento objetivo, aquele fundamento que permite construir uma obra pessoal.
A direção é uma prática particular porque só se define *em relação a um determinado ambiente teatral* (BARBA, 2010, p.22, grifo do autor).

A reflexão proposta acima por Barba consegue problematizar com muita sensibilidade essa relação entre conhecimentos que são compartilhados e o modo como os mesmos ganham novos contornos a partir do contexto específico, das condições de trabalho, dos artistas envolvidos. Cada diretor teatral parte de pontos de vista absolutamente pessoais nas suas escolhas, nas suas indicações para os demais criadores envolvidos num processo de criação e, naturalmente, no sentido que ajuda a construir para uma obra.

(...) porque o essencial em um método não são as indicações formuláveis e aplicáveis, mas uma nebulosa de impulsos que devem ser reencontrados e despertados em nós mesmos. A aprendizagem fez com que eu os encontrasse, muitas vezes estavam escondidos sob um manto de evidências e de bom senso. Eram impulsos ligados à minha personalidade e à minha biografia, nascidos de forças obscuras que provocavam minhas recusas. Faziam parte do método *as minhas feridas, os ventos que queimam, as minhas superstições* (idem, p. 24, grifo do autor).

Desse modo, a própria escritura desta dissertação de mestrado tem contribuído para que eu possa identificar as minhas “nebulosas”, aqueles impulsos únicos e intransferíveis que orientam a minha atuação como encenador.

Além do processo colaborativo como princípio de trabalho, alguns procedimentos foram se configurando como práticas comuns nos processos do Concreto e parecem reunir influências bastante diversificadas, o que torna difícil precisar onde essas referências começam e terminam, especialmente se pensarmos que distintos procedimentos de trabalho podem coexistir num mesmo processo, indo da investigação de ações físicas que poderia se relacionar diretamente às demonstrações de trabalho do Odin Theatre ou do Lume que presenciamos; à dimensão ritualística presente no trabalho do Teatro Oficina que nos impactou já no primeiro contato ou ainda a linguagem gestual precisamente marcada presente nas encenações de Hugo Rodas, professor da Unb, com quem a maioria de nós pode estudar. Se considerarmos a ideia de rede relacional que a pesquisadora Cecilia Salles

identifica nos processos de criação, na qual, inclusive uma leitura, um evento na rua, uma conversa despretensiosa num café podem gerar atravessamentos nessa rede relacional que de algum modo impacta o processo de criação, se torna ainda mais difícil a tarefa de configurar essas influências mais gerais no trabalho do grupo.

A própria formação no departamento de Artes Cênicas da UnB proporcionaria o contato com importantes leituras como o livro⁷⁶ de Ciane Fernandes acerca do trabalho de Pina Bausch, onde pude conhecer o procedimento de criação a partir de perguntas e o uso de material biográfico dos bailarinos. Além disso, o projeto Tubo de Ensaios, realizado pelo Departamento de Esporte, Arte e Cultura da UnB, idealizado por Magno Assis e que tinha como foco a realização de performances em espaços alternativos da universidade, também se mostrou como profícuo terreno para experimentações e a troca com outros artistas da própria instituição e convidados, como Ciane que ministrou uma oficina para os artistas envolvidos na primeira edição do projeto em, 2001, denominado *Apocalipse de Performances*.

No campo das experiências formativas que envolveram todos os artistas do Concreto merece destaque a oficina Processo Colaborativo, realizada em Brasília no ano de 2006 pela Alecrim Produções e coordenada pelo Galpão Cine Horto (MG) que levaria à cidade o dramaturgo Luís Alberto de Abreu, o diretor Francisco Medeiros, a atriz e diretora Tiche Vianna e o ator do Grupo Galpão Júlio Maciel. Os três grupos do Distrito Federal que foram selecionados para o intensivo trabalho seriam: Cabeça Feita, Mundin Cia de Teatro e o Teatro do Concreto.

Primordialmente, a oficina que durou vinte e um dias de trabalho intenso, tinha como foco criar uma oportunidade para a vivência de um processo colaborativo de criação, que deveria resultar numa cena curta e tendo como orientadores para as funções de dramaturgia, direção e atuação os artistas mencionados acima. Essa experiência marcaria a trajetória do grupo, especialmente pela vivência da prática do colaborativo de modo muito intenso e com um diálogo bastante rico e provocador com osicineiros, o que permitiu ressignificar nossas práticas e leituras anteriores sobre o tema; rever as dinâmicas do próprio grupo; melhor compreender a função de cada criador no processo; refletir sobre

⁷⁶FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.

como traduzir os desejos coletivos numa criação; pensar critérios para fazer escolhas para a cena, entre outros aspectos. A partir desse encontro, nossa volta para a sala de trabalho seria completamente atravessada por esta experiência.

Entre as práticas que se mostram mais recorrentes em nossos modos de criar, podemos identificar: criação a partir de improvisações; utilização de depoimentos pessoais e material biográfico; dramaturgia própria criada em processo; experimentação em espaços urbanos e o diálogo com o público no processo de criação. A seguir, na descrição e análise de alguns processos criativos do grupo será possível um aprofundamento acerca dessas práticas.

4.3.1 Modos de Criar – Práticas Recorrentes no Teatro do Concreto

A encenação no espaço urbano não está apartada de múltiplas práticas de criação que são adotadas ao longo de um processo. Além disso, existem diferentes modos de coletivos artísticos dialogarem com a cidade, como por exemplo, temos grupos que criam sua obra a partir de determinado espaço da cidade e encenam nele; outros que criam seu trabalho usando, muitas vezes, suas salas de ensaio e depois migram para o espaço escolhido para a encenação, o que irá naturalmente atravessar a criação como um todo por exigir novas composições; outros casos em que a criação é gerada a partir das experimentações dos artistas tanto em determinados sítios da urbe, quanto tendo outros estímulos, como textos, na sala de ensaios. Como veremos ao longo desta dissertação, o Teatro do Concreto parece alternar procedimentos na cidade e outros em espaços mais usuais para a prática de ensaios.

Sendo assim, optamos por descrever brevemente aquelas práticas ou princípios de trabalho que, ao longo desses dez anos, parecem se constituir como espécie de *modus operandi* do Teatro do Concreto. Uma vez que, podem ser tomadas como recorrências em praticamente todos os processos, ainda que se redimensionem a partir de cada novo contexto de experimentação. Nas reflexões posteriores, nos deteremos naquelas que mais diretamente se relacionam com o espaço urbano.

▪ Depoimento Pessoal

A perspectiva do depoimento pessoal é um traço bastante forte em todos os processos, tingindo de uma textura confessional o universo ficcional que criamos a cada nova empreitada. Do ponto de vista da encenação, desde *Diário do Maldito*, já havia, de princípio, um interesse na qualidade performativa resultante desse procedimento, justamente por demandar do ator a elaboração de um posicionamento diante de um tema, de modo que, para além da forma ou da ideia de interpretar um personagem, o foco estava, sobretudo, na sua experiência única e intransferível diante da questão colocada. Em nosso processo em torno da vida e obra de Plínio Marcos, lembro-me de dizer em alguns casos aos atores “não mintam, não façam teatro, não criem um personagem”. Assim, os atores e atrizes eram estimulados a vasculhar sua memória, seus preconceitos, suas sensações, seu não saber, em busca de formular novas respostas ou perguntas frente a um tema investigado.

(...) o depoimento pessoal é um testemunho, uma confissão, uma opinião ou um posicionamento crítico realizado de forma cênica. É claro que posições individuais aparecem nas discussões e debates durante os ensaios. Porém, o que denominamos depoimento pessoal pressupõe um ponto de vista formalizado cenicamente, sem importar aí o grau de acabamento (SILVA, 2008, p.156).

Na nossa experiência com esse procedimento, além de fornecer elementos para a composição do texto dramatúrgico (falas, situações, etc); para a encenação (relação com o espaço, com objetos, entre atores, etc.); possibilitar qualidades de atuação diferenciadas (uma qualidade confessional), o próprio procedimento, tão imperativo no processo, foi levado à cena em *Diário do Maldito*, conforme pode ser mais bem compreendido se tomarmos a rubrica do texto como exemplo.

Uma atriz canta, enquanto os atores se despem de suas personagens e compartilham depoimentos pessoais com o público. Depoimentos que expressam o sentido, para cada um deles, de estar ali, fazendo aquele trabalho (EntrelinhaseConcreto, 2009, p. 78)⁷⁷.

⁷⁷ O trecho é parte da rubrica do texto de *Diário do Maldito* publicado na revista indicada, apesar de não constar autoria ao final do texto completo, Juliana Sá é quem responde pela dramaturgia do espetáculo.

Neste contexto, o trabalhado com o depoimento pessoal não viria a ser apenas meio para se chegar à determinada qualidade interpretativa ou construção textual, assumiria também um fim em si mesmo como procedimento poético na composição da cena. O dispositivo inicial utilizado para que os atores criassem esse momento na peça, partiu de uma vivência na qual deveriam imaginar que poderiam ter toda a humanidade reunida num espaço e, naquele momento, deveriam responder a seguinte questão: eu te chamei aqui pra quê?

Depois da experiência com esse dispositivo, que deu a cada um dos atores elementos para utilizarem nesse momento do espetáculo, a partir das novas apresentações e temporadas, essa cena seria como uma fenda viva na tessitura dramatúrgica, uma situação performativa em que os atores podem, alterar o que querem dizer a partir de como estejam se sentindo a cada apresentação.

▪ Escrita automática⁷⁸

Conhecida prática dos surrealistas, o procedimento consiste em solicitar ao ator que discorra livremente, num curtíssimo espaço de tempo, as suas ideias acerca de um tema. O disparador do fluxo de escrita geralmente é uma pergunta, palavra ou sentença a ser completada. Em seguida essas produções são insumos para a proposição de workshops, improvisações e provocações para a dramaturgia.

No processo gerador de *Diário do Maldito*, um exemplo do uso do procedimento foi os atores responderem à sentença “Plínio Marcos é...”. Que em seguida foi motriz para que criassem algumas improvisações.

▪ Repertório teórico – textos e seminários

Uma prática recorrente é a leitura e discussão de textos (teóricos, literários, teatrais) que possam alimentar o processo de criação e nos provocar a lançar olhares renovados para

⁷⁸ Procedimento assim descrito pelo encenador Antônio Araújo: (...) Na prática, cada ator tinha uma folha e uma caneta para escrever ao máximo, num curto espaço de tempo, tudo o que viesse à sua mente, num fluxo contínuo, acerca do enunciado. Esses textos produzidos na fração de poucos minutos se transformava em ponto de partida para a criação de novas improvisações, se tornavam falas para um personagem e alimentava de novas imagens e percepções acerca do tema a equipe de direção e a dramaturgia. Este procedimento tornou-se conhecido como prática dos surrealistas, justamente por possibilitar a produção de um jorro textual, evitando mecanismos de autocensura (SILVA, 2008, p.161).

o tema, para procedimentos de criação ou elementos da linguagem cênica. Há casos em que dividimos entre nós determinada bibliografia e cada um apresenta um seminário e, em outros casos, combinamos algumas leituras comuns, individual ou coletivamente. No processo de pesquisa sobre Plínio Marcos, além da leitura de quase todas as peças teatrais, contos e crônicas do dramaturgo, a leitura e discussão da obra *Plínio Marcos: a flor e o mal*, do pesquisador Paulo Vieira⁷⁹ (seria influência marcante no diálogo com a encenação); em *Entrepartidas*, alguns contos de amor da literatura brasileira teriam forte influência nas cenas e narrativas criadas.

▪ Práticas e Vivências corporais

Essas práticas podem integrar desde exercícios ou atividades que: favoreçam o condicionamento físico; possibilitem a ampliação de repertório de qualidades expressivas; respondam a demandas específicas de determinado processo.

Como exemplo de prática mais voltada para o condicionamento físico e expressivo, podemos citar o Energético⁸⁰, bastante utilizado no processo de criação de *Diário do Maldito*. De modo geral, nosso uso dessa prática tinha como objetivo uma espécie de aquecimento, buscávamos uma qualidade de prontidão e abertura para o trabalho, especialmente por ensaiarmos a noite, quando todos já tiveram um dia repleto de atividades e estão com as atenções muito voltadas para questões cotidianas que foram acumulando. Assim, essa pequena exaustão que provocávamos alterava a energia dos atores e sua predisposição para o trabalho, potencializando em seus corpos espaço para novas descobertas.

Em *Ruas Abertas*, alguns exercícios de dança contemporânea que envolve visão periférica, precisão rítmica, definição de trajetórias e pontos focais para deslocamentos foram importantes para ajudar os atores a ganharem mais agilidade, rapidez e foco nos seus

⁷⁹ VIEIRA, Paulo. Plínio Marcos: a flor e o mal. Firmo: Rio de Janeiro, 1994. Também disponível em: http://www.dramaturgiacontemporanea.com.br/docs/pliniomarcos_afloreomal.pdf

⁸⁰ Procedimento associado às práticas dos atores do grupo Lume (Campinas, SP). Trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais do ator. “Quando o ator atinge o estado de esgotamento, ele conseguiu, por assim dizer, ‘limpar’ seu corpo de uma série de energias ‘parasitas’, e se vê no ponto de encontrar um novo fluxo energético mais ‘fresco’ e mais ‘orgânico’ que o precedente” (L. O. Burnier, 1985, p. 31). Ao confrontar e ultrapassar os limites de seu esgotamento físico, provoca-se um “expurgo” de suas energias primeiras, físicas, psíquicas e intelectuais, ocasionando o seu encontro com novas fontes de energias, mais profundas e orgânicas. (BURNIER, 2001, p.27).

movimentos e ações nas faixas de pedestre durante a realização das intervenções, uma vez que dispunham de pouco tempo entre o momento em que o semáforo abria e novamente fechava para o trânsito de pedestres.

O trabalho com lançamento de bastões também é bastante utilizado pelo grupo, por favorecer diferentes aspectos como a própria dimensão do jogo, foco, precisão de movimento, cumplicidade, atenção e agilidade.

▪ **Improvisações e Workshops**

O trabalho exaustivo com improvisações e workshops opera como eixo motriz nos processos de criação, caracterizados por levantamento de grande quantidade de materiais, aqui entendidos como cenas, ações, imagens, narrativas, texturas sonoras, etc. Nossa dinâmica com essa prática alterna entre produções individuais, em duplas ou em grupos maiores. Os motivadores das improvisações e workshops podem ser os mais variados, além de tema livre, também palavras, perguntas, sentenças, imagens, músicas, objetos, textos, espaços visitados, entrevistas realizadas, etc.

A principal diferenciação entre a prática das improvisações em relação aos workshops, diz respeito à possibilidade que o(s) ator(es) têm de mais tempo para elaboração de sua proposta, desse modo, permite proposições mais elaboradas do ponto de vista do texto, das ações, das visualidades da cena, etc. Assim, a partir do que observa Antônio Araújo (2011b) ao descrever esse procedimento nos processos do Teatro da Vertigem, ele permite aos atores inscreverem uma visão individual acerca do conceito (no nosso caso tema), ainda que contando com a participação de outros atores em suas propostas.

▪ **Visitas a espaços da cidade**

A prática das visitas a espaços da cidade se colocou como uma possibilidade de aprofundar as leituras do tema a partir do contato com o real, com a materialidade vivida e não ficcional das questões investigadas. Assim, expandíamos a sala de ensaios e ultrapassávamos a relação com o tema para além do encontrado em textos e nas memórias gravadas em nossos corpos, procurando ativar outras experiências em diferentes espaços da cidade.

Para a atriz Miriam Rinaldi, que integrou o Teatro da Vertigem, grupo conhecido por adotar a prática das visitas, o procedimento contribui tanto para uma aproximação com o tema, quanto para a composição de personagens.

As visitas acontecem em duas etapas distintas: na aproximação temática e na construção das personagens. Na primeira, são escolhidos lugares que têm relação com a temática. A partir dessas visitas, os atores elaboram cenas que expressam a atmosfera, uma pessoa vista ou qualquer outro aspecto que os tenham marcado. Na segunda etapa, já com as personagens definidas, cada ator tem uma lista de lugares vinculados às características de cada papel, para investigar vestimenta, objetos pessoais, tempo interno e externo, linguagem verbal e gestual ou qualquer outro aspecto que o ajude na construção e preenchimento das personagens. (RINALDI, 2002, p.53, 54).

Em nossos processos, as visitas são motivadas mais por um desejo de experimentar esses espaços no sentido da coleta de sensações e impressões que podem compor cenas e, naturalmente, personagens, do que no trabalho específico de criação de um papel. Desse modo, a segunda etapa descrita acima na experiência de Rinaldi não ganha contornos tão fortes em nossa prática coletiva. Todavia, esse olhar para a cidade como um campo de pesquisa pode motivar atores a uma relação mais direta com determinado espaço ou pessoa, como veremos no caso da atriz Gleide Firmino que passaria a observar uma moradora de rua.

Por ser essa relação com o espaço urbano o recorte principal deste trabalho, teremos a oportunidade de nos deter mais demoradamente sobre o tema nas análises que se seguem.

▪ Tapete

O “tapete de improvisações⁸¹” consiste na delimitação de um espaço no chão, que será a área de jogo para os atores. A partir disso, experimentamos aquilo que pode ser gerado a partir do encontro de dois ou mais personagens nesse espaço/tapete. Utilizamos o

⁸¹A lembrança que tenho como referência desse procedimento está ligada às práticas do diretor inglês Peter Brook, talvez apresentadas a mim em aulas na UnB e leituras afins. O procedimento é assim descrito pelo diretor inglês: (...) costumamos usar um tapete como zona de ensaio, com um objetivo muito claro: fora do tapete, o ator está na vida cotidiana, pode fazer o que quiser: desperdiçar a energia, fazer movimentos que não expressam nada em particular, (...), Mas assim que pisa no tapete está obrigado a ter uma intenção definida, a estar intensamente vivo, pela simples razão de que há um público observando (BROOK, 2002, p. 12).

procedimento de modos diversos, podemos ter um tema e cada ator que se sente motivado entra no tapete e improvisa, podendo afetar outro ator que também entrará para somar na proposta do primeiro. Uma variação é propor que determinado personagem vivencie uma situação dada e, em seguida, propor que outro personagem o encontre e o improviso nasce a partir dessa situação indicada. Ou, simplesmente, esses dois personagens se encontram no tapete e improvisam livremente sem uma situação pré-estabelecida, considerando apenas a natureza de seu personagem, suas características.

Esse procedimento ganharia contornos um pouco distintos em nossa prática. Primeiro, o tapete é uma demarcação no chão e não o objeto tapete; segundo, mesmo quando os atores estão do lado de fora do tapete, estimulamos uma atitude de prontidão e atenção, logicamente mantendo o foco para aquilo que está ocorrendo no tapete. Encontramos no “tapete” possibilidades de desdobrar situações que são apontadas nas propostas dramatúrgicas, de investigar relações entre diferentes personagens. Por exemplo, em *Diário do Maldito* a cena em que o personagem PM estupra a personagem Catadora surgiu dessa prática, ao testarmos o que poderia acontecer num encontro entre os dois personagens. Em *Entrepartidas*, esse mesmo procedimento foi fundamental para a criação de situações e diálogos entre os personagens Preá e Flávio. Portanto, essa prática, geralmente não aparece no início dos processos de criação, ela se dá depois que já temos alguns contornos de personagens, situações e apontamentos dramatúrgicos.

▪ Imagem Poética

Inicialmente utilizamos esse procedimento propondo aos atores a tradução, em elementos essencialmente visuais, de sua percepção acerca da cena de um colega. Assim, o/a ator/atriz elabora uma espécie de instalação, que pode ter ou não movimento e participação de atores e que ressalte, plasticamente, como aquela cena o afetou. Posteriormente o procedimento seria ampliado também para temas ou textos e não apenas para uma cena observada.

▪ Experimentação com objetos

A exploração de possibilidades de ação e composição com objetos é comum em nossas experimentações. Às vezes, a encenação propõe um objeto que é investigado pelos atores. Em *Ruas Abertas*, por exemplo, muitas das imagens propostas nas faixas de pedestre passavam por uma relação direta com a potência de geração de sentido dos mesmos: um homem vestido de terno se molha utilizando um regador ou anda puxando um carrinho de brinquedo; atores brincam de “bobinho”⁸² com uma almofada vermelha em formato de coração. Quando as proposições desses objetos partem da encenação, geralmente há dois aspectos mais comuns. Num primeiro, são objetos que orbitam sobre a temática investigada, noutro, são objetos que geram espécie de estranhamento, quebrando, por exemplo, o clima dramático de uma cena com um ursinho de pelúcia que toca música e dança. De modo geral, interessa aqui o que pode ser gerado a partir do encontro entre os atores e esses objetos que pode se desdobrar em cenas ou sequências de ações.

▪ Referências audiovisuais

A busca por outras referências que possam alimentar os processos do grupo envolve, em muitos casos, a apreciação de vídeos e documentários. No caso de *Diário do Maldito*, por exemplo, um dos filmes a que assistimos foi o documentário do brasileiro Paulo Sacramento, *O Prisioneiro da grade de ferro* (2003). O filme foi criado a partir de imagens dos próprios detentos, que aprenderam a usar uma câmera para registrar seu cotidiano na Casa de Detenção do Carandiru, em São Paulo, temática que dialogava diretamente com dois textos de Plínio Marcos, *Barrela* e *A mancha roxa*. Além disso, nesse mesmo processo, vários trechos de reportagens com o próprio dramaturgo estudado foram importantes referências para nossas investigações.

▪ Contribuições externas

As contribuições de outros artistas e teóricos ao longo do processo de criação também se colocam como uma prática importante no modo de operar do Teatro do Concreto. Geralmente esses “depoimentos externos” buscam gerar uma ampliação sobre

⁸²Expressão popular para um jogo em que você tenta pegar um objeto com determinada pessoa e esta o joga para outra, dificultando que você o pegue.

aspectos do tema investigado pelo grupo. Em *Diário do Maldito*, tivemos a oportunidade de realizar um encontro com o diretor santista Tanah Correa, que conviveu com Plínio Marcos no grupo O Bando (SP), formado inicialmente pelos atores que encenavam *Barrela* em 1979. Tanah compartilharia conosco tanto suas lembranças da convivência com Plínio como suas próprias impressões sobre as obras e personagens. Posteriormente, realizaríamos um encontro com Dora Barreto, mãe de santo que nos falou um pouco sobre a prática do candomblé, de modo a ampliar nossa leitura do texto *Balbina de Iansã*. Já o processo em torno do tema amor e abandono contou com muitas contribuições. Naquele momento criamos uma ação denominada “**Concreto Aberto**”, na qual realizávamos encontros e debates em nossa sede, abertos ao público em geral, e que tinham como foco questões ligadas ao tema ou a aspectos de pesquisa de linguagem, por exemplo, o encontro com o psicólogo Olavo Carvalho, que discutiu um olhar Junguiano sobre a paixão, e a palestra com a diretora Nitza Tenenblat sobre direção no teatro contemporâneo.

▪ Diálogos Artísticos

Em nossa trajetória, esses diálogos específicos com artistas podem ganhar diferentes formatos: uma oficina para trabalhar um aspecto específico demandado pelo processo, como a oficina de dança contemporânea ministrada pela bailarina Lina Frazão no processo de *Ruas Abertas*. Outro modo dessa interação ocorrer é por meio do que chamamos de consultoria artística, que pode ser desde um olhar mais geral para o espetáculo que está sendo criado, como por exemplo, a contribuição contundente da atriz e diretora Tiche Vianna, fundadora do Barracão Teatro, de Campinas (SP) em nosso processo de criação de *Diário do Maldito*, também voltada para a preparação vocal ou corporal dos atores; ou ainda um olhar mais especializado para determinada proposta concebida pelo grupo, como por exemplo, a contribuição da figurinista Cynthia Carla para os figurinos propostos pelos próprios atores em *Diário do Maldito*. Por fim, o diálogo com artistas que convidamos para momentos de abertura do processo, em que o grupo coleta impressões, questionamentos e sugestões para a sua criação, como por exemplo, o diálogo com Eliana Monteiro, Guilherme Bonfanti e Joana Abreu na criação de *Entrepartidas*.

Essas interações presentes no percurso criador ressaltam sua natureza de rede relacional conforme descrita por Salles. Desse modo, as interações entre indivíduos, sejam conversas com amigos, aulas com mestres, opiniões de espectadores, influenciam o pensamento em construção e operam no sentido de gerar transformações no processo de criação, sejam por cortes, inserções, novas combinações. (SALLES, 2008, p.32-35).

Essa interação com artistas viria a se tornar uma prática comum em nossos processos, na qual, por mais rápido que seja o contato, ele é capaz de provocar questões que reverberam de algum modo no processo, seja o movimento de negá-las ou se contrapor a elas, seja no sentido de considerá-las no seu desenvolvimento.

▪ **Cena Concreta**

Optamos por denominar Cena Concreta um determinado tipo de ensaio no qual nos interessava realizar uma apresentação de um conjunto de materiais/cenas, em uma sequência pré-definida, para convidados e para a própria equipe envolvida. Uma oportunidade de testar *canovaccios*, transições, espaços, interação com o espectador, objetos, figurinos, personagens, etc. No caso de *Diário do Maldito* e *Entrepartidas*, foram realizadas cerca de três Cenas Concretas. Alguns grupos denominam de “passadão” ou “corrido” esses ensaios destinados a testar materiais criados contando com a participação de espectadores convidados. Configura-se também como um dispositivo para contar com a participação do espectador no processo criativo, durante a feitura do trabalho, já que, geralmente, são realizados debates com o objetivo de receber as impressões dos presentes acerca do que vivenciaram. Esses retornos podem ou não gerar transformações nos encaminhamentos da criação, desde que respondam a anseios e necessidades também identificadas pelo grupo.

▪ **Momentos de Avaliação**

A possibilidade de uma roda de conversa para avaliar diferentes aspectos da rotina do grupo também se configura como uma prática. Esses momentos podem colocar em discussão questões diversas, seja em relação ao grupo e sua gestão e também quanto aos processos de criação em curso. Assim, é comum nos perguntarmos sobre o sentido de

estarmos e/ou permanecermos juntos; avaliarmos divisão de tarefas na gestão do coletivo; o modo como o processo de criação está sendo conduzido, seja em relação às práticas propostas pela encenação até a qualidade de participação dos integrantes. Essas rodas às vezes são realizadas no início ou final de um encontro ou, dependendo do caso, são agendadas reuniões específicas para determinadas pautas.

4.4 O Encenador como Cartógrafo: Anteverões do Processo

*Como começar pelo início, se as coisas
acontecem antes de acontecer?
(Clarice Lispector)⁸³*

Se anteriormente nos detivemos em algumas práticas recorrentes nos modos de criar do grupo brasileiro, a análise dos diários de encenação permitiu também identificar alguns procedimentos que parecem estruturantes no *modus operandi* do encenador em relação à organização e condução dos processos de criação. Como a presente pesquisa se interessa justamente em mirar o fenômeno teatral nesta perspectiva, nos pareceu pertinente compartilhar alguns desses achados. Além disso, se os diários se configuram como fonte substancial de dados para nossa investigação, nada mais coerente que mapear como se dá a sua utilização por este profissional.

Como procuraremos demonstrar abaixo, a partir de uma espécie de arqueologia nos diários de encenação, é possível associar o encenador à imagem de um cartógrafo, que no decorrer do percurso de criação vai fazendo, desfazendo e refazendo seus desenhos, suas descrições, seus desejos e procuras. Um diário de encenação é por si só uma cartografia ao expressar como aquele criador é atravessado pelos afetos e intensidades presentes na rede de criação da qual ele também faz parte.

Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe

⁸³ (LISPECTOR, 1998, p.11).

parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é, antes de tudo, um antropólogo (ROLNIK, 2011, p.23).

É nessa perspectiva de nos aproximar dos diários como um espaço onde o encenador pode dar “língua para afetos” que passaremos a analisar alguns procedimentos. O primeiro deles diz respeito a uma espécie de antevisão acerca do que será a aventura da criação. Nesse sentido, o planejamento inicial do processo e as possibilidades apontadas são expressões de como o encenador, neste caso, é atravessado, mobilizado pelo tema da pesquisa e, a partir desse fluxo, desenha rotas a serem experimentadas; distingue etapas ou aspectos para essa procura; busca referências que alimentem os passos. São escritos e esboços que ajudam a desenhar um território de experimentação.

Para não tornar demasiado longa essa análise, nos deteremos nas indicações encontradas nos diários de encenação referentes ao processo de pesquisa que resultará no espetáculo *Diário do Maldito* (2006), todavia, cabe ressaltar que na investigação do tema amor e abandono, que integra outro conjunto de diários, esses procedimentos aqui identificados também estão presentes.

1) Tendência ou planejamento do processo

Um processo de criação, conforme nos propõe Salles, “pode ser descrito como um movimento falível com tendências, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de ideias novas.” (SALLES, 2008). Partindo desse pressuposto, encontramos na primeira página escrita no Diário de Encenação um, sem data, mas provavelmente escrita em novembro de 2004, um primeiro esboço de organização do percurso criativo, elencando etapas e temas:

1 - levantamento de material (cenas, imagens, improvisos, materiais, objetos, material teórico).

2 – Estrutura dramática (limpar/síntese)

3 - Montagem do espetáculo

Depois disso, algumas indicações do que poderia ser tratado como desdobramentos temáticos que poderiam ser investigados no processo, certamente escolhidos a partir de

alguma leitura prévia em torno da biografia de Plínio Marcos, descritos também enumerados:

1 – a pessoa (autor): a criança, a escola, o circo, o futebol, o samba;

2 – o lugar: Santos e São Paulo;

3 – o universo (contexto/situações): submundo

4 – os personagens

5 – sequencia de ações.

Dois aspectos chamam especial atenção nesses registros iniciais. O primeiro deles é a própria ação de planejar um percurso, o que revela certa tendência para o caminho que seria percorrido pela encenação. No caso em questão, nota-se a proposição de um sentido para o movimento inicial do processo que consistiria em investigar a vida e a obra de Plínio Marcos, explorando aspectos como sua relação com a escola, com o circo, com o futebol; bem como as cidades onde ele viveu, em especial, o foco em espaços relacionados ao submundo e marginalidade. Além disso, esse processo pretendia investigar seus personagens até chegar numa sequencia de ações para a peça. O segundo aspecto, diz respeito ao próprio caráter de falibilidade e incerteza inerentes ao trajeto previsto e a possibilidade de introduzir novas ideias. Neste caso, não havia nesse esboço inicial nenhuma referência à relação de Plínio com o universo mítico e religioso, aspectos que estarão fortemente presentes na sua resultante cênica. Por outro lado, a relação deste dramaturgo com o futebol e com a escola, previstas no percurso esboçado, não se manteve como temas latentes e, tampouco, se mostram presentes na resultante.

A reflexão identificada acima nos ajuda a perceber um primeiro procedimento metodológico que parece ser recorrente na prática do encenador: o planejamento inicial do processo de criação. Nessa experiência inaugural, esse esboço está presente no seu próprio caderno, já nos trabalhos seguintes, além desse suporte, o projeto inscrito nos editais de financiamento passa a ser também registro desse planejamento inicial. Além disso, a análise acima demonstra como uma tendência está apontada desde o início de um processo, bem como as possíveis falhas e novas perspectivas que podem atravessar o percurso da criação.

2) Escritas de futuro ou sanatório geral – tendências e linhas de força

O contato com os diários de encenação possibilitou ainda identificar um segundo procedimento recorrente no modo do encenador lidar com o processo de criação. A sua relação com o tema parece operar em dois vetores principais:

Por um lado, há uma necessidade de se munir de informações e referências sobre o tema da pesquisa, como se desejasse configurar um mapa de ponto de partida que pode reunir palavras-chave e citações a partir dos estudos realizados.

Por outro lado, há uma relação com o tema pesquisado a partir de conexões e projeções que parecem desenhar um possível mapa de futuro, rumos vagos, o vir a ser da criação que está em movimento.

Os procedimentos que desenhavam essas “tramas do pensamento” nos diários de encenação podem ganhar diferentes contornos. Por exemplo, tanto no diário 1 relativo à pesquisa sobre a vida e a obra de Plínio Marcos como no diário inicial da investigação do tema amor e abandono na sociedade contemporânea, podemos encontrar uma página nomeada de sanatório geral.

Se na sua acepção original a palavra sanatório está associada ao local de tratamento de doentes, nas minhas lembranças infantis, designaria o misterioso prédio vizinho a nossa casa, onde havia pessoas muito diferentes e que diante de minha curiosidade os adultos explicavam ser o lugar para onde se mandavam os “loucos”. Nesse sentido, esse sanatório criado para dar asas à imaginação de um encenador, parece configurar um espaço que se caracteriza por: anotações que registram possibilidades de cenas ou imagens para o trabalho que está sendo criado; citações de textos que dialogam com o tema em questão e mesmo perguntas acerca das temáticas em discussão.

“Uma carroça que leva os atores/cenário/palco”

“Um corpo que seja o texto”

“Mercado da solidão = alguém paga Neusa Sueli para ter um momento de encontro/carinho – Neusa paga Vado para ter um homem que a ame – Veludo pega o \$ para ter um homem que lhe faça amor – compra e venda de amor”

“Cuidado com o exagero/o excesso, um clichê de Plínio Marcos”.

Outro modo de operar com esses apontamentos iniciais do percurso criativo é a utilização de palavras-chave, como no caso da imagem abaixo:

Diário de encenação – o uso de palavras-chave⁸⁴

De algum modo, essas palavras-chave, tanto como o sanatório geral, configuram um mapa de aspectos ou desdobramentos do tema central da pesquisa. Uma espécie de índice que talvez possibilite acessar rapidamente as dimensões temáticas que estão em jogo no processo, funcionando como um farol na condução do trabalho e oferecendo um repertório que pode ser útil na proposição de temas para os improvisos dos atores. Além disso, é possível retomar esse mapa e ir checando se algum aspecto interessante está sendo esquecido no decorrer das experimentações e que talvez mereça ser explorado por oferecer outras nuances ao trabalho.

Já as anotações que enfatizam projeções para o futuro da obra em criação, são permeadas por um tom bastante pessoal, emocional e afetivo. Outra característica é a aparente ausência de julgamento crítico em torno das ideias apresentadas, um devir livre de rasuras ou sinais de que se tentou alterar aquilo que o fluxo do pensamento parecia ditar acerca do desejo do artista em relação àquela obra. Além disso, essas projeções não significam necessariamente respostas ou afirmações, às vezes são colocadas como perguntas sobre as possibilidades de desenvolvimento da obra que está sendo criada.

O estado de dinamicidade organiza-se na confluência de tendências e acasos, tendências essas que direcionam, de algum modo, as ações, nesse universo de vagueza e imprecisão. São rumos vagos que se orientam, como

⁸⁴ Acervo pessoal.

condutores maleáveis, o processo de construção das obras. O movimento dialético entre rumo e incerteza gera trabalho, que se caracteriza como uma busca de algo que está por ser descoberto – uma aventura em direção ao quase desconhecido. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento do processo vai levando a determinadas tomadas de decisão que propiciam a formação de linhas de força. Essas passam a sustentar as obras em construção e balizam, de algum modo, as avaliações do artista. (SALLES, 2008, p. 22).

Rever as anotações do diário de encenação, considerando a perspectiva apontada acima por Salles, na qual são encontradas tendências que podem ou não se efetivar como linhas de força no percurso criativo de uma obra, possibilitou redimensionar a importância desses escritos iniciais do encenador, de caráter tão informal. Esses rumos, presentes nesses textos, podem operar como um gerador inicial de um campo magnético que passaria a atrair ou retraindo novos elementos, quanto mais delineadas as linhas de força fossem se inscrevendo na criação em processo. Para melhor exemplificar essa questão, tomemos um trecho do diário de encenação um:

“Plínio seria um cristo que não suportou ficar no céu vendo tudo lá de cima. Ele te recebe na porta e te guia por um Brasil de verdades, te conduz pela carniça que ele próprio retratou – ele é o João do Apocalipse. Aquele que vê e registra, conta e paga um alto preço por contar. Nesse caminho suas faces também se confrontam, se digladiam e se integram – o palhaço, o camelô, o repórter. Seus personagens dialogam com ele, contam pequenos ocultos segredos. A procura da alma do Bobo-Plin, será vista no pano de fundo da cultura de massa, no Big Brother, na vontade do fútil e banal. Seria Brasília a nossa Neusa Sueli? (...) A justiça brasileira precisa entrar na roda, a “caixa preta do judiciário”, o truque dos espelhos. O artista precisa entrar na roda, pra quem é o seu teatro? De que vale a nossa arte? (...) Onde está o religioso das suas histórias? Será que somos gente? O índio Galdino seria Paco ou Querô? Desejo de que o público conheça a obra, ele próprio vende...”⁸⁵

No texto acima é possível identificar algumas tendências que viriam a se transformar ao longo do processo, atravessadas por influências variadas, especialmente por se tratar de um percurso de criação polifônico, envolvendo outros criadores. Essas tendências, aqui intuídas, que se delinearam como linhas de força na estrutura do que veio a ser o *Diário do Maldito*:

⁸⁵Diário de Encenação 1, pág. 9

- ✓ *“Aquele que vê e registra, conta e paga um alto preço por contar (...) Seus personagens dialogam com ele, contam pequenos ocultos segredos”*

A efetivação dessa linha de força na resultante cênica por ser notada ao compararmos as indicações acima com uma cena do trabalho. No trecho em questão, os personagens Poeta e Puta têm um diálogo que é seguido por uma cena em que uma catadora de papel é estuprada por um policial e, em seguida, após a crise epilética do filho deficiente, ela o mata asfixiado no próprio seio. A partir disso, os dois conversam:

Puta: Agora ele é anjo. Anjo de merda.

Puta: Fala da gente, fala da gente fodida desse lugar, vai ver que a gente fica famoso ou pelo menos ganha coragem pra se olhar no espelho.

Poeta: Eu falo e o que eu ganho? Diz aí? O que que o poeta aqui ganha?

Puta: Pelo menos tu num vive nessa merda. Vem pro boteco de noite e pronto. Será que tu ia aguentar viver nisso aqui? Aqui não tem silêncio, não. É barata com gemido com dor com gente! Tem horas que eu nem sei se a gente é gente...

Poeta: Claro que é, piranha! Eu só escrevo sobre gente. Só sei falar de gente, de puta, de veado...mas tem hora que essa merda toda cansa! (EntrelinhaseConcreto, 2009, p. 64 e 65)⁸⁶.

- ✓ *“Seria Brasília a nossa Neusa Sueli?”*

Uma das personagens criadas ao longo do processo seria batizada de Brasília, uma espécie de alegoria da cidade que enfatizava alguns aspectos que habitam o nosso imaginário entorno da capital. Em uma discussão com a personagem Puta, Brasília retruca:

Brasília: E o que é que você quer, hein? Hora de almoço? Repouso remunerado? Fim de expediente? Mas você não pode! Você não cabe! Você fede! Vovó das putas, arregaçada. Tem que pagar pro teu homem te comer! (idem. p. 71).

Podemos notar uma clara referência aos desejados benefícios do funcionalismo público, umas das principais características associadas à capital. Além disso, esta personagem entra em cena cantando o hino de Brasília como se fosse uma cantora de cabaré. Desse modo, podemos perceber que nas muitas transformações inerentes ao

⁸⁶ O trecho é parte da rubrica do texto de *Diário do Maldito* publicado na revista indicada, apesar de não constar autoria ao final do texto completo, Juliana Sá é quem responde pela dramaturgia do espetáculo.

processo de criação, essa pergunta lançada no texto inicial do encenador se mostrou como um vetor que foi explorado pelos artistas e ganhou a forma descrita acima.

- ✓ *“A procura da alma do Bobo-Plin, será vista no pano de fundo da cultura de massa, no Big Brother”*

A possibilidade de um diálogo tão explicitado com a cultura de massa, apontada na proposição acima, não iria encontrar reverberações nesse nível ao longo do percurso criativo, o que nos mostra, conforme dito anteriormente que há no processo de criação uma tendência, porém, falível e aberta a todo tipo de transformação a partir das relações geradas nessa trajetória que culmina na obra artística.

- ✓ *O índio Galdino seria Paco ou Querô?*

Essa tendência de estabelecer conexões entre ficção e realidade, como a própria pergunta acima demonstra ao associar o índio pataxó Galdino Jesus dos Santos, que foi assassinado em Brasília, com dois personagens do universo ficcional de Plínio Marcos também se manteve ao longo do processo de criação. Essa relação entre o ficcional e o real serão melhor discutida a seguir.

3) Desenhos ou esquemas que ilustram possibilidades de cenas

Outro recurso utilizado na busca de materializar *insights* para possíveis cenas são esquemas ou desenhos com anotações complementares. No exemplo abaixo, há um esboço de uma cena ritualística onde demarcaria a passagem do Plínio palhaço ao dramaturgo que viria a se tornar, tentando explorar duas nuances profissionais da vida desse artista. Na indicação, sugere-se uma chuva de figurinhas (a figurinha vem do fato do autor santista também ser chamado de “figurinha difícil” e pela citação que aparece sobre a venda de álbum de figurinhas em um de seus textos). Esse desenho data de janeiro de 2005, a cena aqui esboçada não se tornou uma realidade, todavia, em outra cena presente no espetáculo resultante deste processo, podemos notar um diálogo com essa ideia inicial do uso da chuva de papel em um dos personagens, bem como a atmosfera ritualística que deveria gerar. Neste exemplo é possível notar que num processo de criação teatral, à semelhança do que

acontece também em outras linguagens artísticas, como o desenho ou o cinema, muitos materiais são descartados, porém, nessas idas e vindas entre idealização e experimentação prática das ideias, existem elementos que permanecem, sendo o rascunho uma espécie de semente de uma potência, de algo que esta por vir.

ajudam a dar contornos mais específicos à ideia, uma vez que indicam materiais que foram imaginados para aquela cena, bem como possíveis movimentações dos atores e uso do espaço, que posteriormente podem se transformar em indicações claras para a atuação.

Depois de perceber alguns procedimentos do encenador na tentativa de expressar sua relação com o tema de pesquisa e o planejamento do processo (possíveis desdobramentos que podem orientar a condução dos ensaios e a tomada de decisão a partir das experimentações), antes de adentrarmos o território dos processos de criação que serão analisados, parece importante compartilhar algumas noções em torno da ideia de ensaio e encenação que orientam as análises posteriores.

4.4.1 Notas sobre Ensaio e Encenação: Aproximações Performativas

Nas próximas páginas, temos o intento de articular um percurso capaz de revelar a cartografia de três criações do Teatro do Concreto a partir do ponto de vista da encenação. Assim, investigaremos vestígios de ensaios procurando identificar modos de fazer, articulações, justaposições e tensões que foram capazes de gerar, ao longo de processos criativos polifônicos, um campo que possa ser compreendido como a escrita do encenador. Nesse sentido, parecem importante algumas aproximações acerca da noção de ensaio e encenação a que nos sentimos vinculados.

Partindo da ideia da cartografia como produção realizada no fazer, na corrente viva dos afetos, a palavra ensaio é aqui tomada como espaço e tempo da experiência, da tentativa, da procura, da escolha, da síntese, do risco. Conforme propõe Antônio Araújo.

O ensaio é o lugar do erro, da crise, da pergunta sem resposta, do lixo da criação – que mesmo não tendo valor qualitativo em si, nos faz perceber, pela via negativa, a quilo que não desejamos. (...) Mas é também o espaço do mergulho, do aprofundamento, do vislumbre de horizontes possíveis, da descoberta de ilhas incomunicáveis (...) Porém, o ensaio, como o próprio teatro, não é apenas lugar, mas é também tempo. Tempo de amadurecimento, de rememoração, de escolhas e de sínteses... (ARAÚJO, 2011b, p.3).

Desse modo, ao fazermos uso do termo ensaio ao longo desta pesquisa, mesmo quando se trata de experimentações em espaços urbanos, estamos nos afastando de seu

entendimento mais tradicional advindo da língua francesa ou inglesa, associado a uma ideia quase mecânica de repetição e preparação mais pragmática para a cena. Em nosso contexto, ensaio procura muito mais nomear um tempo e espaço que os artistas pactuam para viver essa aventura da experiência a partir de determinados procedimentos e impulsos. Desse modo, mais próximo das abordagens em alemão ou espanhol, que expressam essa perspectiva de tentativa, de experimentação, de tateio (PAVIS, 1999, p.129).

Ao longo dessa pesquisa, pensar a relação entre ensaio e encenação me afetou de modo perturbador. É difícil separar o espaço-tempo do ensaio daquele no qual a encenação se desenha. Se por um lado parece infrutífera uma possível separação entre essas duas dimensões do fazer teatral, por outro, olho para minhas experiências e, por mais intrincadas que essas noções estejam, noto modos de operar que ganham matizes diferentes a cada etapa de um processo. Diante da incapacidade de melhor elaboração para a questão, recorri à metáfora de um garimpo.

Firmou-se, no meu imaginário de menino que via coisas do mundo pela televisão, a ideia de que um garimpeiro está a todo tempo explorando um solo em busca de elementos preciosos como o ouro ou o diamante. Uma imagem de trabalho exaustivo que envolve procura, tentativa, fracasso e êxito. Quando algo de precioso é encontrado, ganha novos usos, destinos e sentidos. É a partir desse achado que um artesão dá vida a um cordão ou um anel. Partindo dessa imagem, vejo que o espaço do ensaio, especialmente nos primeiros períodos de um processo de criação, poderia ser comparado com um garimpo onde os criadores se colocam à procura de algo que se mostre precioso diante do tema ou questão que estão investigando, uma preciosidade sem forma definida e que está por vir. Tarefa que envolve a todos e onde, a cada achado, somos coletivamente contaminados e ressoamos com a descoberta que pode desdobrar em novas procuras e achados para cada criador.

Assim, nem tudo que fazemos na sala de ensaio se mostra objetivamente decisivo para as escolhas de encenação. Podemos experimentar práticas no ensaio que são voltadas para uma sensibilização ou preparação do ator frente a demandas instauradas por um processo ou por necessidades específicas daquele grupo e que não assumem, necessariamente, uma função poética no trabalho. Além disso, várias proposições cênicas

(improvisos, objetos etc.) tentadas nesse percurso são muitas vezes descartadas, como aquelas pedras comuns sem muito valor ou valorosas para outro tema e contexto.

Já os achados preciosos carecem ser coletados, retomados e ganham novas elaborações, destinos e sentidos por meio do olhar da encenação, na maioria das vezes, em diálogo com a percepção dos demais criadores. Mostram-se perceptíveis no exercício da função de encenador procedimentos que envolvem seleção, articulação, composição e síntese. Tendo a ver nessas operações da encenação uma qualidade diferente dos estímulos mais abertos que se dão nos ensaios iniciais. Retomando a metáfora, o encenador talvez seja, no mesmo tempo e espaço, o garimpeiro e o artesão. Aquele que procura, testa, recebe novos estímulos, usa diferentes estratégias e, diante do elemento precioso, se coloca quase instantaneamente a aquecer, desgastar, fundir, cortar, moldar...

Porém, ainda que nunca cesse a procura, dada a qualidade processual de um trabalho na perspectiva aqui tomada, é inerente também ao processo as tomadas de decisão, ato que vai forjando uma proposta de encenação e que, a partir dela, novos elementos e procedimentos entram em questão. Essas decisões, num processo colaborativo de criação, ocorrem de diferentes modos, incluindo, em alguns casos, até a votação para escolhas de materiais, considerados por todos os envolvidos como potências do trabalho e aspectos daquele discurso artístico que se mostram como fundamentais para os criadores envolvidos.

Focalizando mais diretamente a figura do encenador, na visão da diretora americana Anne Bogart, momentos de tomada de decisão se constituem como uma espécie de violência, uma vez que um diretor, ao escolher, elimina todas as outras possibilidades. Para ela, o trabalho do diretor envolve essa “necessária crueldade da decisão” (2011, p.50). Interessante perceber que após essa tomada de decisão um novo campo de possibilidades se abre para o trabalho do ator e do encenador.

Gosto de pensar na encenação, ou moldagem, como um veículo pelo qual o ator pode se mover e crescer. Paradoxalmente, são as restrições, a precisão, a exatidão, que possibilitam a liberdade. A forma passa a ser um continente no qual o ator pode encontrar infinitas variações e liberdade interpretativa (BOGART, p. 51-52).

Se as decisões específicas de um encenador se tornam fundamentais num processo de criação, permitindo se efetivar as linhas de força de uma proposta de encenação, por outro lado, estamos inseridos num contexto coletivo e colaborativo, no qual se faz presente as dinâmicas de outros criadores, o que produz, nessa construção de ponto de vista da encenação, outros atravessamentos e contaminações, como nos explica o encenador Antônio Araújo.

Nesse sentido, o olhar específico do encenador produzirá, sim, uma leitura ou recorte do material levantado. A diferença é que ela se constrói simultaneamente com os outros elementos do espetáculo, sofre contaminações e contraposições a todo tempo e se modifica ao longo do percurso criativo. O encenador, portanto, precisa ser capaz de perceber os pontos de referência ou os núcleos vibratórios de sua visão particular, ao mesmo tempo em que se mantém permeável às derivas, às hibridações, enfim, aos campos de força dos outros colaboradores, evitando cristalizações prematuras, e duvidando sempre da forma acabada (SILVA, 2008, p.189).

Como podemos notar, a encenação nesse contexto de uma dinâmica colaborativa se efetiva num campo de atuação complexo e múltiplo que requer do encenador aguçada percepção para dialogar com os “campos de força” dos demais criadores. Soma-se a esse contexto uma compreensão acerca do modo como, na produção contemporânea, a própria noção de encenação se mostra contagiada por procedimentos da performance. Segundo Pavis (2013), “a partir do último decênio do século XX, a tendência à aproximação de encenação e performance confirmou-se” (p.54). As reflexões do encenador Antônio Araújo podem nos oferecer lentes mais precisas para mirarmos o campo expandido da encenação na contemporaneidade, sobretudo, em processos de natureza colaborativa.

O caráter multidisciplinar, de cruzamento de diferentes linguagens artísticas, tão axial na performance, é também prática recorrente na encenação atual, que se alia, cada vez mais, às artes plásticas, à dança, à música e ao cinema. Porém, diferentemente do projeto wagneriano de síntese das artes em sua *Gesamtkunstwerk*, o encenador contemporâneo coloca lado a lado essas diferentes linguagens artísticas, “presentificando-as” autonomamente. (idem, p.183).

Nas proposições do encenador brasileiro, notamos nessa aproximação com a performance a configuração do que pode ser chamado de “encenação performativa”, justamente por envolver elementos como: o cruzamento entre diferentes linguagens artísticas; a ênfase na noção de presença em oposição à de representação; o foco no corpo como produtor de presença; o campo autobiográfico que marca essas produções; a relação com a especificidade do espaço destinado ao evento cênico; a perspectiva processual ou mesmo de revelação dessa feitura da obra na sua própria materialidade enquanto resultante; a busca por produzir, na relação com o espectador, um campo de experiência aberto, inclusive, aos atravessamentos do inesperado.

Parece ser exatamente nesse contexto que somos convidados a pensar a encenação contemporânea, na qual o princípio da unidade, da conformação de um todo estável já não pode se impor diante da força capaz de nascer da autonomia dos diferentes elementos do fenômeno cênico, de suas variadas dramaturgias, sobretudo quando focalizamos o espaço urbano, múltiplo e dinâmico, como lugar da ação.

Considerando ainda essa aproximação entre encenação e performance, Araújo formula uma noção que muito nos interessa na pesquisa em questão. A dimensão das experiências pessoais do encenador como vetor autobiográfico a se efetivar nas dinâmicas do encenar. Ele compara esse aspecto com o forte uso que os performers fazem desse procedimento.

(...) Na medida em que a função precípua do diretor não é mais a passagem do texto à cena, o campo de experiência do próprio encenador se abre também como material cênico. Suas memórias, histórias pregressas e busca de autodesenvolvimento são convocadas para a construção do espetáculo. Na verdade, a vida pessoal do encenador já se encontra, desde o momento da escolha dos projetos, determinando os critérios de seleção. Portanto, a encenação passa a ser, em certa medida, a encarnação, a “mise en chair” do diretor. E ele, por sua vez, torna-se, então, um encenador-performer – que trabalhará na elaboração do acontecimento cênico com um grupo de performers-encenadores. (SILVA, 2008, p.184).

As reflexões acima em torno da encenação, ainda que sintéticas, nos possibilita configurar um contexto de atuação e suas dinâmicas operantes. Partindo das reflexões tecidas acima, nossas cartografias de ensaio apontam ao mesmo tempo o que poderíamos

chamar de: ações de procura ou estímulos dados; respostas ou estímulos encontrados; e também ações que revelam o modo pelo qual um encenador pode se relacionar com os materiais que encontra e, a partir disso, ir desenhando operações de composição, colagem, justaposição, atrito e síntese. A tentativa, ao traçar essas cartografias, é a de conseguir, ao menos, flagrar exemplos dessas distintas ações e momentos no percurso de criação, sobretudo, procedimentos relacionados ao diálogo com o espaço urbano.

Além dos aspectos já mencionados ao longo de nossa pesquisa, é importante ressaltar ainda que muitas são as ações que integram o campo de atuação de um encenador. Podemos identificar noções que se aproximam da ideia de um mediador ou agenciador; de um coordenador ou agente mobilizador, etc. De modo que, para além das atividades mais estritamente relativas à criação, o seu papel parece ser atravessado por demandas que vão desde incentivar o diálogo entre os diferentes criadores envolvidos, até ajudar a imprimir um ritmo ao processo. Apesar de extensa, a prospecção feita por Araújo quanto a essa função consegue compor um preciso quadro onde essas múltiplos aspectos são contemplados e que atende, em muito, a minha prática como encenador no Teatro do Concreto.

Retomando a questão da função, poderíamos citar, entre os principais atributos associados ao papel do encenador, os seguintes aspectos: condução do processo de ensaio; materialização do conceito de encenação por meio dos elementos cênicos e dos intérpretes; análise do texto teatral; no caso de dramaturgia em processo, colaboração com dramaturgo e atores na seleção de cenas - ou de trechos de cenas - para a composição do texto; direção de ator – o que compreende, entre outros elementos, a construção vocal e corporal das personagens e o trabalho de intenções, ritmos e musicalidade do texto; investigação e exploração de possibilidades cênicas; edição do material levantado em ensaio; estabelecimento do tempo-ritmo e das atmosferas; construção das transições entre as cenas; marcação dos atores e desenho dos deslocamentos; composição das cenas de grupo; coordenação da mecânica do espetáculo; afinação técnica da peça – entrada e saída de cenários, adereços, “deixas” de som e luz, ajustes nos volumes vocais e sonoros, etc.; garantia da segurança dos atores e do público; no caso de espaços não-convencionais, resolução da condução e/ou colocação do público no espaço e dos decorrentes problemas acústicos e de visibilidade, espacialização das cenas e eliminação de elementos desconcentradores da atenção. (SILVA, 2008, p. 182).

Nossas cartografias procuram evidenciar os diálogos com a cidade nos processos investigados, todavia, pode ser que alguns desses elementos apontados por Araújo, se façam presentes nas descrições e reflexões propostas.

Vale destacar ainda que as cartografias encontradas nos diários de encenação conjugam, muitas vezes, tempos e espaços distintos. Algumas anotações operam como planejamento do ensaio, outras são o que poderíamos chamar de registros quentes, esboçados no calor da realização do ensaio e outras ainda são anotações realizadas após os ensaios, reflexões que após deixarmos o local de experimentação, seguem ressoando nas operações construtivas do encenador. Desse modo, é difícil estruturar uma linearidade ao relatar a teia que envolve essa função ao longo de um processo de criação coletivo, no qual a encenação, como aponta Antônio C. Araújo Silva (2008), é “híbrida, apoiada em multivocalidades e em pluriperspectivismos, na qual as hierarquias são precárias ou móveis, e vão se revezando ao longo do processo e na própria resultante da obra...” (p.193). Por esta razão, nos concentramos em organizar essas cartografias a partir dos seguintes aspectos: 1) Contextos de Criação; 2) Percursos da Criação; 3) Diálogos com a cidade; 4) Notas sobre encenação.

4.5 *Diário do Maldito*: Cartografias Iniciáticas

“Eu fui tantas e tantas vezes o cantor dessas canções do Silvio Santos, o carregador amargo da amargura, o sonhador dos sonhos inúteis, o perdedor de salário miserável... Agora, eu quero cantar o destino do ser humano, e, se de alguma maneira, eu arranhei seu coração nessa noite, não me queira mal. Arrebente em soluço e chora comigo. Porque eu tenho esperança, porque eu tenho fé, porque eu sou uma pessoa de teatro e, por causa disso, eu confio, confio muito, porque eu pus filhos no mundo e amo tanto quanto você, criança de hoje. Por causa disso tudo, eu só tenho um desejo: o desejo de pertencer a você, assim como eu gostaria de pertencer a toda a humanidade”.

Plínio Marcos

Contexto de criação

O processo de criação que resultaria em *Diário do Maldito* (2006) teve início em novembro⁸⁹ de 2004, e sua estreia aconteceu em 18 de novembro de 2006, na Oficina do Perdiz, em Brasília. Um percurso de dois anos de pesquisa sobre a vida e a obra de Plínio Marcos (1935-1999), um dos maiores expoentes da dramaturgia nacional que incorporou o tema da marginalidade na cena brasileira em textos de desconhecida violência até aquele momento. Não tínhamos pretensões claras além do desejo de mergulhar no tema proposto e de constituir um grupo. Não sabíamos como seria a estrutura do texto, a proposta de encenação, se optaríamos por colagens, personagens das peças do Plínio, nem quando ou onde seria apresentada.

A proposição temática partiu de uma sugestão da direção e foi abraçada pelo grupo por ser um tema que também os mobilizava, especialmente pela contundência social presente nos textos do dramaturgo santistas. O projeto foi desenvolvido sem nenhum apoio financeiro e com recursos dos próprios integrantes. Os ensaios, via de regra, eram realizados sempre as terças, quintas e sextas de 19h às 22h e, aos sábados, nos períodos da manhã e da tarde. Logicamente, como é de praxe, próximo à estreia, os encontros se intensificaram, ocupando mais dias e horários.

⁸⁹Na verdade alguns encontros e leituras aconteceram no mês de outubro, porém, como os primeiros registros nos diários de encenação se dão a partir de novembro, optamos por considerar esse período.

Os espaços de trabalho foram os mais diversos, salas do departamento de Artes Cênicas da UNB, espaços de escolas onde algum dos atores trabalhava, áreas abertas como praça ou jardins, etc. Por ser uma iniciativa própria e sem financiamento, não havia também compromissos com prazos, datas de estreia e temporada.

Inicialmente, apesar do desejo de estabelecer um processo colaborativo, não contávamos com profissionais das áreas de iluminação, cenografia, figurino e sonoplastia. Esses criadores só iriam atravessar o processo em momentos posteriores, especialmente, o iluminador, que praticamente criou a proposta de luz para uma peça já levantada. No caso do figurino, contamos com uma consultoria que procurou aperfeiçoar as propostas que os atores já haviam criado e que se mostrava bastante coerente. A cenografia pode experimentar um pouco mais ao longo do processo, apesar de termos trabalhado com três cenógrafos ao longo do percurso. A parte musical foi pré-definida pela direção em parceria com os atores, assim, músicos foram convidados para integrar o espetáculo e alguns profissionais convidados para realizar um trabalho vocal com os atores, especialmente voltado à afinação.

A dramaturgia foi outra questão desafiadora, iniciamos a pesquisa com uma dramaturga, porém, suas limitações em participar dos ensaios nos obrigaram a substituí-la, desse modo, a nova dramaturga, estreante na função, enfrentou o desafio de dialogar com uma grande quantidade de cenas e improvisações já criadas; um cansaço generalizado por parte dos integrantes e o desejo de estreia. Desse modo, pôde interferir pouco em novas proposições de práticas e experimentações para os ensaios, sua atuação foi incisiva e fundamental em nos questionar e atritar suas percepções e provocações dramatúrgicas ao que já tínhamos criado, assim, foi construindo novos sentidos e trajetórias para cenas e personagens. Além disso, procurou apontar as redundâncias ou reiterações presentes no amplo material levantado, desse modo, instaurando um necessário processo de escolha e descartes, onde o seu ponto de vista foi decisivo.

A sinopse da peça revela que o público é recebido num bar onde conhece diversas histórias e personagens que descrevem a trajetória divertida e comovente de um Poeta que sempre dedicou sua obra à denúncia social, mas, que agora, pensa em parar de criar. Inconformados com a situação, seus personagens invadem a cena para cobrá-lo.

4.5.1 Aspectos do Percurso de Criação

Conforme defendemos anteriormente, é difícil expor de modo linear um percurso criativo com múltiplas dinâmicas. Ainda assim, iremos propor alguns movimentos para tentar configurar, em linhas gerais, o caminho percorrido pelo grupo na criação de *Diário do Maldito*. As práticas trabalhadas ao longo do processo parecem se caracterizar por alguns procedimentos voltados para a integração dos atores (por meio de jogos e exercícios de confiança), afinal o momento envolvia o fortalecimento de um grupo; preparação corporal e ao mesmo tempo espécie de aquecimento expressivo (alongamentos, energético e Suzuki); momentos destinados às improvisações (a partir de temas, perguntas, obras de Plínio Marcos, escrita automática, visitas a espaços, etc.); apresentação de workshops preparados pelos atores; espaços de discussão acerca de textos ou filmes; experimentações em diferentes espaços da cidade; realização de cenas concretas⁹⁰.

Já na última fase, mais próxima da estreia, os ensaios são mais focados no aperfeiçoamento de cenas, na relação com o espaço, na composição de personagens e na relação com o espectador.

▪ Planejamento dos ensaios

A partir do primeiro registro de ensaio, descrito abaixo, podemos notar que os planejamentos dos ensaios aparecem nos diários descritos por tópicos, uma espécie de índice do que será trabalhado naquele dia. Uma fragilidade notada no planejamento é a ausência de uma distribuição do tempo previsto ou efetivamente utilizado para cada procedimento. Apesar disso, já no primeiro registro de ensaio, encontramos algumas pistas de procedimentos que serão recorrentes nos processos do grupo, bem como a caracterização de cada encontro com diversos tipos de atividades.

27/11/2004 – sala do Instituto de Artes da Universidade de Brasília – participaram do encontro a atriz Micheli Santini e os atores Robson Castro e Thiago Enoque.

1 – Leitura da crônica “Na trilha dos bichos de São Sererê”

2 – Alongamento

⁹⁰ Espécie de ensaio aberto, conforme descrito anteriormente.

3 – *Vivência em torno de fragmentos da vida de Plínio Marcos (atores improvisam de olhos fechados movimentos e sons influenciados/estimulados pelo que leio*⁹¹ (pág. 69, 26 e 27)

4 – *Escrita automática – 3min – “Plínio Marcos é...”*

5 – *Cada um cria uma cena com base na vivência e no que escreveu.*

Conforme as anotações deste ensaio indicam, a ideia de investigar o personagem Plínio Marcos, elementos de sua biografia, era o principal objetivo do encontro e dos procedimentos utilizados. Há aqui procedimentos que se tornariam recorrentes em nossa prática: a escrita automática e também a utilização de textos, especialmente os literários ou teatrais, como elementos motivadores para a realização de improvisações e workshops.

Quanto ao uso de materiais textuais, neste primeiro caso, a vivência proposta era que os atores, de olhos fechados, ouvissem trechos lidos pelo diretor e que a narrativa ouvida pudesse disparar possibilidades de imagens, sons e sensações aos quais os atores responderiam livremente. É importante destacar que foi feita uma seleção prévia desses trechos lidos que respondem a um percurso idealizado pela encenação, que numa primeira etapa, desejava explorar aspectos identitários de Plínio Marcos, um desejo de investigar a pessoa por trás da imagem mais popular do artista, ou, em algum sentido, sua intimidade. Esse objetivo pode ser notado nos trechos escolhidos para leitura, conforme exemplo abaixo:

Pois é, esse sou eu: saltimbanco do Macuco, meu bairro querido, o bairro da minha vida, o pedaço de mundo que me deu tutano, sustento e energia, o pedaço de mundo que forjou em mim o amor à vida e a vontade de lutar contra qualquer opressor. Por ser do Macuco, me fiz guerreiro. Por ser guerreiro, me fiz lutador pela liberdade de expressão. Por tudo isso, escrevi Barrela e, depois dela, um monte de peças. (CONTRERAS, 2002, p.26,27).⁹²

⁹¹Trechos do livro *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*, Boitempo Editorial: São Paulo, 2002.

⁹² Conforme referência presente no livro *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*, esse trecho pertence a crônica “Saltimbanco do Macuco”, publicada no *Jornal da Orla* em 3/10/1999.

Como principal comentário avaliativo do encontro, destaco que o exercício foi mais interessante que as cenas apresentadas pelos atores ao final do percurso proposto, especialmente pela falta de energia e vigor que demonstravam no momento de realiza-las.

▪ **A exploração do depoimento pessoal: improvisações e workshops**

Uma tônica forte na primeira etapa de trabalho foi profundamente marcada pela relação com o depoimento pessoal e a realização de diversas improvisações e workshops, a partir de temas e questões propostas pela direção⁹³, ora mais focalizadas em aspectos pessoais: disparadores que buscavam estimular os atores a expressarem medos, desejos, sonhos, frustrações, mas, sobretudo, um modo de investigar na experiência pessoal a relação com temas que estavam presentes ou orbitavam nosso objeto de pesquisa. Como, por exemplo: qual a sua maior revolta? Quem é o seu povo? O que é Brasília pra vocês? Quando é que você vende ou compra amor? Qual foi a sua maior violência? Qual foi sua primeira humilhação? Ora explorando a própria dramaturgia de Plínio Marcos e suas crônicas: *Dois perdidos numa noite suja*; *Navalha na carne*; *Balbina de Iansã*; *Querô*; diversos textos publicados em jornais, no período em que o autor atuava como cronista.

Foi interessante perceber que são muitos os aspectos que ressoam na percepção de um encenador a partir da observação do trabalho dos atores e que cada registro expressa, em alguma medida, o foco de interesse em cada improvisação ou workshop apresentado. Esses focos distintos que operam ao mesmo tempo lembram uma imagem utilizada pelo diretor Eugenio Barba (2010) ao comentar um desenho do artista Katsushika Hokusai, embora ele use desta imagem para discutir outras questões.

Há um desenho que representa um pintor trabalhando. Parece um louco. Trabalha ao mesmo tempo com cinco pincéis: um na mão direita, outro na mão esquerda, outro entre os dedos de um pé, o quarto entre os dedos do outro pé; o quinto, preso entre seus dentes. Cada pincel está fazendo desenhos por conta própria. Crescem cinco mundos paralelos, autônomos e coerentes (BARBA, 2010, p. 21).

⁹³ Exemplos de temas para improvisações explorados no processo: Plínio Marcos; Poesia-barbárie; Inferno verde-amarelo; Violência-humilhação; Tema livre; poder-exploração; Identidade; etc.

Gostaria de tomar a imagem acima como uma ilustração do movimento que parece operar na atuação do encenador, talvez mais precisamente em processos criativos desta natureza, nos quais, a partir dos registros dos diários de encenação, podemos imaginar que, ao observar ou vivenciar as propostas dos atores, o encenador coloca em atividade esses vários “pincéis”: um tenta registrar ações; o outro, os textos; aquele outro, procedimentos, qualidades ou possibilidades de linguagem presentes naquela proposta; outro se faz perguntas sobre o que viu ou anota retornos sobre a atuação daqueles atores; um último pensa em junções, conexões e colagens entre elementos que estão constituindo o repertório daquele processo. Abaixo, poderemos melhor compreender como esse movimento se realiza.

Um modo de lidar com as proposições dos atores está no registro daquilo que eles realizam. São anotações que tentam capturar a cena descrevendo ações e falas:

- Tema poesia e barbárie:

Glauber e Robson – abre⁹⁴ a boca do Robson e diz “respira vai”. “Glauber mata, deita no peito e canta Luíza”.

Silvia e Micheli – mãe e filha com fome, a mãe mata a filha para protegê-la. Micheli mama nos peitos de Silvia, enforca a filha com a camiseta.

No geral, esse procedimento de tentar anotar o que acontece na improvisação é bastante recorrente, às vezes com maior nível de detalhamento e, em outros casos, anotações mais superficiais, o que pode ter relação com o modo como a cena me afetava e o que dela eu precisaria registrar para poder lembrar. No exemplo acima, podemos perceber uma tentativa de precisão na sequência de ações realizadas pelos atores. Porém, esses registros ao longo dos diários ganham outros contornos, e podemos ver outros “pincéis” em ação.

- Tema justiça e barbárie:

Robson, Thiago e Micheli – cena de estupro e agressão em câmera lenta. Depois alguém vai e estupra o estuprador (justiça com as próprias mãos).

⁹⁴ No original a frase aparece como “aberta a boca do Robson”, porém, pela lógica da cena seria “abre a boca do Robson”.

Neste exemplo, a cena é registrada de modo generalista “cena de estupro e agressão”, porém, o foco da anotação já aponta dois outros aspectos de um olhar de encenação. O primeiro diz respeito à qualidade expressiva “câmera lenta”, o segundo, praticamente uma leitura e interpretação do fato mostrado “justiça com as próprias mãos”. Aqui são anotações que fornecem pistas para possibilidades de direção de cena, como propor uma alteração no ritmo das ações realizadas pelos atores e também aponta elementos que podem contribuir para plasmar o discurso e a construção de sentido para a cena, por meio de constatações sobre o que uma ação poderia possibilitar de leitura, como a ideia de fazer justiça com as próprias mãos.

- *Tema o que é Brasília pra vocês?*

Carol⁹⁵ - a Brasília = mulher (trouxe depoimento pessoal).

Neste exemplo já encontramos uma anotação mais esquemática, “Brasília=mulher” que revela o ponto de vista por onde a atriz escolheu retratar a cidade, humanizando-a, uma alegoria da capital. Aponta ainda um procedimento utilizado na composição da cena “trouxe depoimento pessoal”, o que indica que a atriz conseguiu trazer para sua criação elementos biográficos e posicionamentos pessoais em relação ao tema que explorou. Por outro lado, notamos que o encenador não consegue registrar as ações ou textos presentes na improvisação.

- *Tema Neusa Sueli e Plínio Marcos – Nei e Silvia*

⁹⁶*Neusa dormindo, Plínio a acorda, “pô Plínio, eu tô cansada, arrumasse uma história melhor pra mim. Plínio, “isso a gente já vê na novela das 8”. Neusa responde, “Plínio a minha maior revolta é você não ter escrito uma noite romântica com o Vado, eu só tomo no cu, qual o seu problema com os ricos?”.*

⁹⁵A atriz Maria Carolina Machado, ao longo dos diários poderá ser citada como Carol ou Maria, o que expressa suas próprias preferências em diferentes momentos de sua vida.

⁹⁶Para facilitar a compreensão, foi preciso explicitar o momento de fala de cada personagem, uma vez que no registro original aparece um pouco confuso dada a rapidez na anotação.

Nei Cirqueira e Silvia Paes – cena do encontro entre Neusa Sueli e Plínio Marcos⁹⁷

O exemplo acima aponta uma ênfase no que era dito pelos atores, a situação inusitada do encontro entre “criador” e “criatura” pareceu despertar grande interesse no encenador acerca do que eles poderiam dizer um ao outro num possível encontro. Assim, nota-se que não há quase referência às ações dos atores, um foco bastante direcionado no texto dito.

▪ Ator-encenador

Um procedimento que foi utilizado algumas vezes nesse processo foi um ator dirigir um workshop a partir de um tema ou questão dada. Isso, acontecerá com Nei Cirqueira que irá criar uma proposta a partir de um conto de Plínio Marcos conhecido como *25 homens*, que integra o título *Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos* (1977). Nesse experimento os atores vivenciam uma atmosfera de rebelião e incêndio em uma cela de presídio onde morrem queimados vinte e cinco homens, no conto, o autor chega a descrever a sensação dos pulmões sendo dilacerados pela fumaça e o cheiro da carne humana sendo queimada. São imagens muito fortes e no improviso os atores experimentaram lidar com as ideias de sufocamento, confinamento e desespero, que terminava com um amontoado de corpos nus.

⁹⁷ Acervo do Teatro do Concreto, não há identificação do fotógrafo.

Experimento a partir do texto 25 homens⁹⁸

▪ Trabalho físico-expressivo

Tradicionalmente realizávamos um alongamento no início das atividades, seguido da prática do energético. Eram colocados estímulos sonoros variados, todos podiam levar um CD como sugestão para esse momento. Os atores se movimentavam incessantemente, buscando estabelecer um fluxo contínuo de energia. Os estímulos sonoros poderiam ser alterados, porém, o fluxo devia se manter, por exemplo, a música pode parar, mas o ator seguiria sua movimentação.

▪ Vivência

Às vezes práticas dessa natureza operavam quase como uma sensibilização para o ensaio, em outros casos, ajudava a instaurar uma espécie de rito que, a partir das intervenções da direção, se desdobrava em um improviso. Exemplo disso foi um dos ensaios no qual levei flores, e foi proposto aos atores que dançassem com sua flor. Em seguida pedia para que continuassem com essa dança e criassem uma oração para a flor, depois inverti, pedindo que revelassem qual seria a oração da flor por eles. A partir dessa atmosfera de suspensão criada, fui conduzindo com pequenas indicações para uma situação em que eles deveriam ritualisticamente se despir enquanto retomavam fragmentos textuais e sensações

⁹⁸ Acervo do Teatro do Concreto, não há identificação do fotógrafo.

descobertos na relação com as flores. Esse foi um dos procedimentos usados para encontrar com os atores um estado psicofísico que contribuiu para a composição do que chamamos de cena do depoimento pessoal que integra o *Diário do Maldito*.

▪ Visitas a espaços da cidade

Nos diários de encenação encontramos alguns espaços indicados para a realização de visitas:

- Estrutural (na época uma invasão onde também funcionava um lixão).
- Terreiro
- o lugar do vulgar (Cine Hits)
- Presídio

Do ponto de vista da encenação, a própria experiência nesses locais poderia também fornecer pistas para questões relacionadas à escolha do espaço para a apresentação do trabalho. Afinal, ao observar a dinâmica própria do local, seus fluxos, sua arquitetura e os múltiplos elementos que integram sua gramática, vislumbramos possíveis composições. Além disso, o fato de observar os atores se movendo, as relações que eles estabelecem com determinado lugar, as imprevisibilidades ali ocorridas, compõem também o repertório de interesses do encenador com o local. Além disso, essas visitas geram novos matizes composicionais para os atores, seja na relação mais direta com a composição de um personagem, seja quanto aos estados e percepções ali encontrados. Inicialmente, me parece que para os atores fica mais reforçada a exploração desses espaços com uma relação mais direta com achados que possam ser úteis na criação de personagens e cenas.

As visitas surgiram, entre outras coisas, devido à necessidade de realizar laboratórios. Buscávamos o universo de catadores de lixo, de moradores da rodoviária, de prostitutas, de pessoas da rua. Os lugares pelos quais passamos eram referências para a construção de cenas e, consequentemente, para a criação de imagens que acabavam povoando nossos imaginários e permeando nossa criação. (SEABRA, 2009, p. 38).

A partir do ponto de vista da atriz Aline Seabra, que se mostra convergente com as observações da atriz Mírima Rinaldi, citada quando tratamos anteriormente da prática das

visitas, podemos notar que o espectro de interesses e motivações de encenadores e atores, encontram distinções numa mesma prática.

A seguir exploraremos de modo mais detalhado os diálogos com a cidade nesse processo criativo.

▪ Experimentações com textos

Às vezes o objetivo era provocar uma experiência sensorial entre corpo e texto, em que o ator pudesse encontrar outros estados, ações e modos diversificados de dizer um texto. Por exemplo, pedir aos atores que reagissem a partir da ideia de sufocamento, ou de imaginar seu corpo pegando fogo. Essas experiências foram importantes na composição da cena denominada Sala dos Milagres, quando os atores correm ao redor do público utilizando trechos do conto *25 homens*⁹⁹ e procuram essas referências sensoriais para atualizar um texto de imagens tão fortes.

▪ Composição de personagens

Um exemplo de prática voltada para a experimentação em torno da composição dos personagens foi um workshop¹⁰⁰ denominado “vestir o santo”, numa clara referência à visita realizada no terreiro de candomblé. A partir dessa noção de “vestir a entidade”, vista no ritual, os atores foram estimulados a criarem uma proposta na qual deveriam apresentar o personagem (procurando ressaltar características, aspectos psicológicos, físicos, atitudes, emoções, situações importantes para esse personagem). É possível notar que um mesmo personagem é proposto a dois atores diferentes, o que revela a intenção do encenador em testar as possibilidades que cada intérprete poderia imprimir na sua proposta, antes de tomar uma decisão acerca de quem faria determinado personagem.

Abaixo a transcrição do planejamento da proposta feita aos atores:

Workshop: “vestir o santo” (09/06/2006)

⁹⁹“Eram vinte e cinco homens empilhados espremidos esmagados de corpo e alma entre frias grades de ferro e úmidas paredes. Vinte e cinco homens num cubículo onde mal cabiam oito. Seus pelos caíam, seus olhos purgavam, urinar era um suplício a mais...” (EntrelinhaseConcreto, 2009, p.77).

¹⁰⁰Este documento de processo não está nos diários de encenação, trata-se de um arquivo em meio digital.

Nei – Plínio Marcos

Robson - palhaço de circo mambembe

Alonso – palhaço do silêncio

Maria – a mãe de Plínio Marcos

Gleide – Neusa Sueli

Aline – Mira

Jhony – Plínio Marcos

Silvia – Medonho

Micheli - palhaço de circo mambembe

▪ Imagem Poética

Um dos exercícios da atriz Gleide Firmino pode ser tomado como exemplo dessa prática no processo em questão. A sua imagem poética procurava condensar aspectos que lhe afetaram em cenas de outros colegas. No diário de encenação seu exercício é relatado da seguinte maneira:

Gleide tira do lixo trechos da Constituição/Direitos Humanos que saem em tiras de papel.

Outro exemplo seria uma impactante proposta do ator Alonso Bento, bastante vinculada ao contexto da performance, onde sua principal ação, na proposição da imagem poética, consistia em ele mesmo, provocar vômito ao introduzir o seu dedo na garganta e vomitar numa lixeira.

Como retorno a essa prática, encontro apontamentos como: como sintetizar? Não ser óbvio, indicando como questões que precisariam ser discutidas com os atores de modo geral. É difícil precisar as reverberações dessa prática na resultante cênica, todavia, é inegável sua contribuição na proposição de imagens que alimentaram o processo; no próprio exercício da síntese de um discurso artístico; e no incentivo ao ator/performer para experimentar, em alguma medida o papel do encenador, uma vez que ele era o único responsável por tentar condensar numa imagem as suas percepções de um material criado por outro ator, buscando nesse ato evidenciar seu ponto de vista, propondo, desse modo, uma construção de sentido, ou seja, tarefas que integram a função da encenação.

▪ **Repertório teórico – textos e seminários**

Analisaremos abaixo um exemplo sobre a ressonância dessa prática nas diferentes dramaturgias que compõem um espetáculo, o que nos revela a potência que essas reflexões, a partir dos textos, podem gerar no processo de criação.

A atriz Leone Cristina apresenta um seminário sobre o texto *Homens de Papel*, de Plínio Marcos. Na discussão, ressalta características dos personagens, os conflitos centrais e as relações de poder que o texto apresenta. Entre os registros que realizei a partir da discussão, vejamos um exemplo de desdobramento:

- 1) Quanto à personagem Gá – registro que se trata de uma deficiente mental com crises de desmaios e em seguida um comentário sublinhado: a criança vira um peso, algo que não é produtivo.

É interessante notar que no espetáculo que resultaria cerca de vinte e um meses depois desse encontro, podemos ver em cena o personagem criado pelo ator Robson Castro, batizado por ele de “Gãõ”, um deficiente mental que terá uma crise de epilepsia em cena e será morto pela própria mãe, uma catadora de papel. É possível perceber de modo bastante direto a influência da leitura deste texto e da discussão em torno do mesmo na composição da cena relatada e desses dois personagens relacionados ao universo de catadores de papel.

Robson Castro, como Gãõ¹⁰¹.

¹⁰¹ Créditos: Thiago Sabino.

Cabe destacar que não se trata aqui de uma transposição da situação presente na peça original de Plínio para a cena, talvez, o conceito que opera neste caso esteja mais próximo de uma operação “transcriativa” – conceito de Haroldo de Campos (2013) para a tradução da poesia – no qual elementos são desdobrados, justapostos com outras referências, porém, conseguem manter uma conexão com aspectos presentes no que poderíamos chamar de estímulo gerador, neste caso, o texto teatral discutido.

No processo em questão, além da leitura de quase todas as peças teatrais, contos e crônicas de Plínio Marcos, a obra *Plínio Marcos: a flor e o mal*, do pesquisador Paulo Vieira (1994) seria influência marcante no diálogo com a encenação. Em sua pesquisa sobre a obra do autor santista, identifica três fases distintas: Constatação, Musicais e Proposição.

Se solução para a vida não há, tal qual se apresenta no plano da matéria, há de haver no plano do espírito. Esse teorema, se verdadeiro – tudo indica que o é – de alguma maneira estimulou-o, no conjunto de sua obra, a elaborar certa teologia. A primeira fase pode ser chamada de Constatação, com o olho clínico de um repórter, constata a existência do mal na sociedade. A segunda fase compreende os Musicais. A terceira fase, Proposição, onde o autor, nas peças que compõem esse grupo temático, propõe a superação do mal na sociedade. As obras cujos temas apontam para o misticismo indicam um caminho diferente para as suas criaturas, como se o autor propusesse a via do espírito para a superação da condição humana (VIEIRA, 1994, p.13).

As reflexões acima funcionaram como uma espécie de farol para a condução do processo com os atores, pois ampliava a nossa leitura da produção de Plínio Marcos e, além disso, a sua análise acerca da fase mais mística do autor nos ajudava a criar novos sentidos para muitos materiais produzidos nas experimentações que dialogavam com um universo mais transcendente. Desse modo, me ajudaria a olhar para as cenas tentando identificar como essas três fases estavam presentes em nossas criações. Mais que isso, contribuía também para dialogar com a diversidade expressa nos materiais criados pelos atores, o que poderia ser explicado tanto pelos estímulos diversos quanto pela temática central proposta pelo autor em cada uma de suas fases. Olhar para *Diário do Maldito* à luz desse ponto de vista ampliaria consideravelmente as minhas possibilidades de leitura e composição com esses materiais e operaria como um possível eixo conceitual para a montagem.

▪ Retornos/Devolutivas aos atores

O pensamento construtivo na perspectiva da encenação passa também por retornos aos atores a partir daquilo que é apresentado. As anotações dessa natureza podem ser direcionadas a um criador específico ou são indicações gerais para todo o elenco. Esses retornos específicos chamam a atenção para aspectos mais direcionados às atuações e leva em conta um olhar direcionado às qualidades de movimento que os atores apresentam bem como determinadas posturas ou estados recorrentes em suas experimentações. Desse modo, o olhar da encenação parece desejar conhecer outras texturas possíveis nos matizes composicionais que os atores traziam.

▪ Retornos gerais

- *Se arriscar mais, propor novas formas de relação plateia-cena;*
- *Se mostrar mais, se expor, buscar suas verdades e não se prender tanto à forma;*
- *Na improvisação não é encher linguiça, é ser essencial;*
- *Acreditar mais nas cenas, por mais absurdas que sejam.*

O estímulo presente nesses retornos ao elenco busca reforçar um desejo de maior exposição dos atores. Vejo que está presente aqui uma busca por mais presença e menos representação, qualidade que para mim, naquele momento, estava fortemente associada ao uso do depoimento pessoal em cena, prática que tirava do ator a necessidade de representar algo externo a ele, ficcional e atuava mais no campo da memória e dos posicionamentos vertical a respeito de um tema, talvez, mais próximo de uma ideia de confissão. A minha leitura dos resultados obtidos com esse procedimento eram traduzidas numa imagem associada à visceralidade, que me interessava investigar.

Há um movimento presente na atitude do encenador diante das primeiras propostas improvisadas ou workshops elaborados pelos atores que é o da observação. Essa observação ativa, muitas vezes gerava em mim perguntas que eram devolvidas aos atores como disparadores para desdobramentos da cena apresentada, uma maneira de seguir investigando o material criado. Em um dos registros sobre uma cena apresentada pela atriz

Micheli, podemos perceber essas perguntas ou provocações, aqui sublinhadas, que eram lançadas a partir do material observado.

Micheli – usar mais “sou brasileiro” – tirar a música “pelos que secam de desejo...”. - Qual é a sujeira do Planalto ou só tem em São Sebastião? (legal a imagem da bandeira amarrada na boca como uma máscara para não contaminar, de quê?

Neste exemplo, apesar da ausência de anotações mais específicas sobre o workshop apresentado pela atriz, lembro-me que era uma cena em que ela discutia algumas questões fazendo referência à cidade de São Sebastião, onde morava. A provocação lançada propõe que a atriz amplie as questões discutidas englobando o Planalto, numa referência clara ao Plano Piloto e seu conjunto de órgãos da esfera governamental. A relação por ela proposta com a bandeira também me despertaria o interesse, desejava se proteger de qual contaminação?

Mais adiante, ao propor uma cena a partir da pergunta: o que é a minha pátria? Micheli chegaria numa composição que parece acumular alguns desses elementos que foram sendo desdobrados, questionados, atritados.

Micheli – (toda de preto) minha pátria não se cala, por favor, 1 minuto de silêncio pelos mortos na ditadura militar, 1 minuto de silêncio pela Tatinha que morreu estuprada pelo caseiro na própria casa, 1 minuto de silêncio pelo índio que morreu queimado naquela parada. Por favor, senhoras e senhores, 1 minuto de silêncio pelo Portuga que morreu estuprado pelo colega de xadrez. Dá uma agonia, porque você não fala nada! Psiu! Um minuto de silêncio pelo silêncio que acabou de morrer. Agora, por favor, um barulho por uma vida.¹⁰²

No exemplo apresentado a atriz consegue expandir as questões sociais para além do universo da cidade de São Sebastião, além disso, opera explicitamente uma mistura entre ficção e realidade ao embaralhar na sua narrativa fatos reais noticiados pela mídia como a morte do índio ou a jovem estuprada e assassinada pelo caseiro, com elementos ficcionais, como o personagem Portuga, presente no texto *Barrela*, de Plínio Marcos. Outros elementos

¹⁰² Registros do diário de encenação.

estão presentes na sua proposta, como a interação com o espectador: ao pedir um minuto de silêncio, é criada uma espécie de rito comum com os presentes, geralmente utilizado em situações de luto; além disso, a atriz cria uma resposta a esse silêncio que impera ao propor: um barulho por uma vida.

O exemplo que estamos analisando é bastante ilustrativo e revela alguns procedimentos que parecem ser operativos em todo o processo: estimular que os atores explorem o tema em relação com a sua própria vida, que o tema encontre ressonâncias no seu corpo, nas suas memórias; criar perguntas a partir das improvisações apresentadas que ajudem o ator a aprofundar algumas questões presentes ou desdobrá-las; relacionar o tema que está sendo discutido com o local onde vivem, a sua cidade, o seu espaço, o seu tempo. Essas operações contribuem para a produção e redimensionamento das cenas e improvisos criados e, a partir daí, entra em atividade um procedimento que parece funcionar numa perspectiva mais composicional na prática da encenação, a colagem.

Termo de pintura introduzido pelos cubistas, e depois pelos futuristas e surrealistas para sistematizar uma prática artística: a aproximação através da colagem de dois elementos ou materiais heteróclitos, ou ainda de objetos artísticos e objetos reais. (...) 2. Todas essas propriedades da colagem em artes plásticas valem para a literatura e o teatro (escritura e encenação) (PAVIS, 1999, p.51,52).

É nessa perspectiva que parece operar o nosso trabalho na sala de ensaios: a criação de possibilidades de composição entre aspectos de nossa vida social mais ampla, elementos biográficos e fragmentos da ficção. Se tomarmos o texto final produzido para o espetáculo *Diário do Maldito*, essa tríade parece ser a força motriz que está no processo e naquilo que poderíamos chamar de obra. Porém, como pode ser notado até aqui nos exemplos citados, há direcionamentos e escolhas ao longo do processo que respondem a certa tendência e outros atravessamentos que acontecem nesse percurso criativo. Esses planos complexos que operam na composição da obra são citados também pela dramaturga Juliana Sá, que assumiria essa função pela primeira vez, neste processo.

Para dar conta dessa complexidade evocada pelo coletivo, seus vários olhares e vozes sobre uma mesma questão, foi preciso criar uma estrutura que abarcasse essa miríade. Daí a forma fragmentada que o texto assumiu,

em que diferentes espaços e tempos são entretecidos e criam diversos planos que por vezes coincidem, onde se cruzam passado, presente, lembrança de uma personagem, realidade dos atores e atrizes, plano espiritual, imaginação e alucinação do Poeta
(SÁ, 2011, p. 73)

▪ Contribuições externas

Além do encontro com o diretor Tanah Correa, já citado, realizaríamos ainda um encontro com Dora Barreto, mãe de santo que nos falou um pouco sobre a prática do candomblé, de modo a ampliar nossa leitura do texto *Balbina de Iansã*. Perseguindo a própria diversidade de interesses de nosso objeto de pesquisa, faríamos uma incursão no universo dos arquétipos, mitos e tarô, por meio de uma aula com a atriz e pesquisadora Luciana Mesquita com foco na reflexão sobre arquétipos, o que nos traria novas possibilidades de pensar situações dos textos e cenas criadas por nós, além disso, lembro-me que associamos Plínio ao mito de Hermes, dado o seu trânsito pelos dois mundos. Posteriormente, alguns encontros com a atriz e diretora Barbara Tavares, que conhecia bem a simbologia das cartas do tarô acrescentaria novos conteúdos naquele cosmos criado ao redor de nosso tema. Aqui, vale ressaltar que há no espetáculo resultante o personagem de um Cigano, figura também presente em alguns textos de Plínio.

Outras contribuições não se dariam com todo o grupo, numa oportunidade de viagem à cidade de São Paulo em dezembro de 2005, Ivone Oliveira e eu conseguimos conversar com outros personagens da vida real que também ampliariam o nosso repertório de informações sobre a vida e a obra do autor maldito. Nessa viagem, tivemos contato com os sambistas Toniquinho Batuqueiro e Carlão do Boné; com Carlos Pinto, na época secretário de cultura de Santos, mas que tinha trabalhado em teatro com Plínio. Por último, uma emocionante visita à jornalista Vera Artaxo, que foi casada com o dramaturgo até a sua morte. Levaríamos de volta para nossa sala de ensaios em Brasília as imagens, sensações, palavras e lembranças que se juntariam aos nossos materiais, às vezes nos impulsionavam a novas criações, em outras, simplesmente resignificavam uma cena já criada, de todo modo, reforçava a nossa motivação e ligação com o tema escolhido. Numa dessas coincidências, saberíamos que, no enterro de Plínio, os amigos teriam entoado a bela canção de Geraldo

Filme *Silêncio no Bixiga*. Sem saber, essa também era a música que utilizávamos em uma cena de funeral de nosso personagem principal.

▪ Diálogos Artísticos

Uma colaboração bastante contundente no processo, que denominamos de consultoria artística, foi feita pela diretora Tiche Vianna. Nosso encontro se deu na oficina sobre processo colaborativo e nos despertou um interesse em poder seguir trocando com essa artista. Identificamos que Tiche poderia ser um olhar estrangeiro para o nosso processo capaz de nos oferecer novas provocações e sugestões. Foi assim que em julho de 2006 trabalhamos por cerca de três dias, sendo que primeiramente apresentamos todo o material que havia sido criado e, a partir daí, seguiram-se discussões e tomadas de decisão importantes para o andamento do processo. Para citar alguns exemplos das provocações lançadas pela diretora estava o fato de criarmos um personagem Plínio Marcos. Tiche nos perguntaria: Por que Plínio Marcos? Do que vocês querem falar? Estamos falando de pessoas específicas ou dos arquétipos de artista, de prostituição? Afirmaria ainda que percebia no material um olhar ainda burguês, que fazia juízo de valor.

Assim, nosso diálogo envolveu questões de sentido, de forma e de conteúdo. O atrito gerado por esse olhar alheio ao processo demoliria algumas certezas e nos colocava novas perguntas e a necessidade de tomar decisões, fazer escolhas. Um encontro que tirou a todos do lugar, endereçou questões e que me ofereceu muitas aprendizagens como encenador. Sinto que a partir dali, as intervenções da direção e da dramaturgia se encaminhariam de modo mais preciso, assumindo, inclusive, o risco de uma escolha e não outra.

Essas interações presentes no percurso criador ressaltam sua natureza de rede relacional conforme descrita por Salles. Desse modo, as interações entre indivíduos, sejam conversas com amigos, aulas com mestres, opiniões de espectadores, influenciam o pensamento em construção e operam no sentido de gerar transformações no processo de criação, sejam por cortes, inserções, novas combinações (SALLES, 2008, p.32-35).

Essa interação com artistas viria a se tornar uma prática comum em nossos processos. Por mais rápido que seja o contato, ele é capaz de provocar questões que

reverberam de algum modo no processo, tanto no movimento de negá-las ou de se contrapor a elas; quanto no sentido de considerá-las no desenvolvimento do processo.

- **Cena Concreta**

Nossos ensaios abertos foram se tornando ao longo do processo, cada vez mais, um momento de experimentar dinâmicas relacionais com os espectadores e testar roteiros dramatúrgicos mais elaborados. A partir do Cena Concreta 2, evidenciaria uma preocupação maior em organizar o roteiro de cenas com um fio de condução, esboço de uma história. Tínhamos um tempo maior para preparar as cenas propostas, cenário e figurino. Ensaios gerais. Convidamos algumas pessoas para assistirem, tendo dois objetivos principais: perceber as suas impressões acerca do material apresentado; experimentar a participação dos espectadores em algumas cenas, de modo a estudar modos de estabelecer a interação com o público bem como testar a sua interferência física na relação espacial com a cena.

A cada Cena Concreta, novas cenas eram experimentadas, outras descartadas, umas redimensionadas. Tentativas e reconfigurações que exigiam flexibilidade de todos os envolvidos, novos textos eram demandados, atores trocavam de papéis, elementos cenográficos alterados, nessa busca constante. Uma teia de criação dinâmica e complexa, como podemos notar no comentário da atriz Aline Seabra (2009), “as influências vinham de todos os setores da criação e nos “atacavam” constantemente. Precisávamos estar sempre em estado de alerta, prontos para mudar de ideia e para criar novamente”.

4.5.2 Relações com a Cidade em *Diário do Maldito*

*“Se você não estivesse respirando e caminhando aqui o que seria de tudo isso? Os poemas mais célebres seriam cinzas...orações e peças seriam vácuos. Arquitetura é o que você faz dela enquanto a observa”.
(Walt Whitman)¹⁰³*

Os sem espaço

A primeira relação com o espaço no cotidiano do grupo seria a própria necessidade de um local para realizar os ensaios. Desse modo, está presente já na origem, um nomadismo que perpassaria todo o processo de criação de *Diário do Maldito* e que, me parece, transbordaria para a obra. Realizamos duas leituras de textos do Plínio, ainda nos primórdios do grupo, sendo uma na Praça dos Três Poderes e outra embaixo de uma árvore, na grama próximo ao Centro de Dança do DF, no Setor de Autarquias Norte.

Depois do grupo já melhor configurado, nos dois anos de processo, nossos encontros foram realizados em distintos lugares, como o departamento de Artes Cênicas da UNB; a escola classe 405 norte, a cooperativa brasiliense de teatro, o Colégio Arvense, a Faculdade de Artes Dulcina de Moraes. Além disso, tivemos que lidar com imprevistos que nos obrigavam a procurar outros espaços para ensaiar. Por exemplo, no primeiro período dos ensaios nos reuníamos na escola classe da 405 norte, porém, lidávamos com cenas de estupro, agressão e isso gerava muito barulho, assustava os vizinhos, a ponto de chamarem a polícia que interrompeu um de nossos ensaios e, na última vez, a própria diretora da escola foi chamada a intervir. Diante disso, foi preciso buscar outro local para os encontros. Outro tipo de imprevisto era realmente não encontrar uma sala disponível e trabalharmos num bambuzal próximo ao departamento de Artes Cênicas da UNB.

As imagens¹⁰⁴ a seguir ilustram alguns desses espaços por onde passamos ao longo do processo.

¹⁰³ (WHITIMAN, 2005, p. 141).

¹⁰⁴ O conjunto de imagens pertence ao acervo do Teatro do Concreto, não há identificação do fotógrafo.

Ensaio na Escola Classe 405 Norte

Ensaio em área verde da UnB.

Ensaio em sala do departamento de Artes Cênicas – UnB.

Utilização de corredores e áreas de acesso do prédio na UnB.

A partir dessas imagens de processo já se pode notar que esse nomadismo ou mobilidade gerou a exploração de diferentes arquiteturas e sistemas simbólicos na composição da cena.

(...) a arquitetura, da mesma forma que a linguagem, é uma estrutura que ajuda a construir e organizar nossas experiências; é um discurso que constrói significados e estabelece conteúdos. Os espaços urbanos contam-nos histórias que lemos como se fossem “textos espaciais”, fatos realizados no espaço (CORTÉS, 2008, p.39).

Nesse sentido proposto por Cortés, os “textos espaciais” de algum modo atravessavam as proposições cênicas. Seja na dimensão formal, ao usar o mastro de uma bandeira no pátio da escola ou um mezanino na sala da UNB; seja através de nossas memórias associadas à escola que talvez tenham se desdobrado em improvisações nas quais o espectador era convidado a formar uma fila. Ou mesmo a experiência de repressão tão associada a universos escolares e militares e que encontra em nosso caso um paralelo com a necessidade de abandonar um local de ensaio por conta do barulho que provocávamos e do incomodo que aquelas situações geravam aos vizinhos.

A atriz Aline Seabra, em artigo sobre o processo de criação de *Diário do Maldito*, analisa essa relação com a falta de espaço para os ensaios como um elemento de instabilidade no processo.

(...) A falta de uma sede para o grupo, de um espaço próprio destinado à criação, é algo que desde o início do processo gerou desconforto. Não possuíamos, por exemplo, um local para guardar os materiais de cena e isso nos obrigava a levar e trazer os objetos em todos os ensaios. Realizávamos os encontros muitas vezes na casa de algum componente do grupo, no horário de não funcionamento de algumas escolas (...) A itinerância causada pela falta de espaço nos desestabilizava, pois, a qualquer momento, poderíamos ter que nos retirar de tais locais, que por realizarem outras atividades, não poderiam atender às prioridades e demandas do grupo na ocupação do espaço (SEABRA, 2009, p.32).

Já o ator Alonso Bento lança outra perspectiva para a mesma questão: além de identificar uma premissa inicial que perpassava o processo, o desejo de experimentar outra relação entre teatro e espaço que não fosse aquela usual do palco italiano, ele destaca que a

falta de espaço para os ensaios do grupo acabou se configurando como uma espécie de prática de experimentação a cada novo lugar onde nos reuníamos.

O Teatro do Concreto começou a estudar o espaço a partir da ótica da ocupação de espaço não convencional. Quando eu entrei no grupo e a gente estava montando o *Diário do Maldito*, (...) eu lembro que uma das premissas, da própria pesquisa era essa, a busca por uma encenação ou por um trabalho mesmo, em espaços não convencionais. E **eu acho que isso era até ditado pelas próprias condições de trabalho que a gente tinha**. Não sei se foi um acordo feito sem pensar né, eu não sei (...) porque já tinha essa premissa, mas **eu acho que a falta de espaço fixo pra gente ensaiar, fez com que a gente fosse provando de diversos espaços, dos mais variados tipos das mais variadas texturas ao longo do processo de criação** lembro que a gente ocupou espaço, ocupou pátio de escola, ocupou sala na UnB, ocupou espaços de escola pública ou na rua, ou no parque da cidade, o bambuzal, **então eu acho que essa nossa prática fez com que a gente fosse aos poucos lidando de forma mais naturalizada com esse espaço ou com essa falta de espaço** (...) (entrevista¹⁰⁵ realizada com o ator-grifo meu).

Como descreve o ator, explorar os diferentes elementos presentes em cada um dos espaços ao propor uma cena, acabou se constituindo numa prática de trabalho, que, ao que parece, geraria uma espécie de cotidianidade ao fato de estarmos mudando constantemente de lugar. Desse modo, ainda que não seja vantagem para um grupo não ter um local de trabalho definido, o que gera desafios como aqueles citados por Aline, isso não se tornaria um impedimento à realização da pesquisa. Ao contrário, o grupo passaria a lidar com esse elemento aparentemente limitador com certa normalidade, como se fosse parte do processo, ainda que naquele momento talvez isso não fosse tão claro para nós.

Podemos dizer que nessa perspectiva, o nomadismo e a relação com diferentes espaços ao longo do processo de criação, tenha se configurado como um elemento constituinte da poética do trabalho, o que talvez seja confirmado pela relação que a encenação viria a estabelecer com a Oficina do Perdiz, onde o espetáculo estreou, ao usar diferentes planos e ambientes.

¹⁰⁵ Entrevista realizada em 24/01/2014 na chácara Ipanema, Distrito Federal.

- Transposições e Relações com Brasília

Retomaremos aqui o dispositivo das visitas em diferentes espaços da cidade, citado anteriormente. A definição dos espaços teve como referência os temas que estavam sendo discutidos a partir da vida e obra de Plínio Marcos: marginalidade, porto, catadores de papel, poder, candomblé, cadeia, circo, etc. Essa dinâmica de estabelecer relações ou possíveis transposições daquilo que encontrávamos no universo do autor santista com a nossa própria realidade foi o modo encontrado para escolhermos os lugares específicos onde realizaríamos nossas visitas.

A ideia inicial seria visitarmos juntos alguns desses locais que dialogavam com o universo temático pliniano. A primeira visita foi realizada num terreiro de candomblé, na ocasião haveria uma cerimônia conhecida como “saída de santo”, na qual os iniciados vestem o orixá pela primeira vez, numa associação com outras religiões, um rito equivalente a uma espécie de batismo. A motivação para a visita veio da leitura do texto teatral *Balbina de Iansã* (1970), obra com características de musical, ambientada num terreiro de candomblé. Desse modo, estávamos em busca de experienciar o ambiente explorado pelo dramaturgo no seu texto. Apesar do impacto da visita, o único registro que encontrei no caderno de direção, datado de 29/01/2005, foi uma explicação da palavra adjá: instrumento-chocalho. Além disso, algumas fotos da visita que constam em meus arquivos.

Imagens da visita realizada ao terreiro de Candomblé¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Acervo do Teatro do Concreto, não há identificação do fotógrafo.

Lembro-me que esse contato inédito com essas práticas ritualísticas foi bastante impactante para a maioria de nós. Tudo me aguçava os sentidos: cheiros, vestimentas, danças, os cantos, os instrumentos de percussão, a gira, as comidas servidas ao final da cerimônia. Um universo novo e repleto de signos que provocava sensações diversas, da vertigem à contemplação. A experiência me apontaria alguns desdobramentos para o trabalho com os atores na sala de ensaio: seria experimentada a composição de muitas cenas com tom ritualístico ou mesmo a adoção de expressões comuns à prática religiosa para determinar algum procedimento artístico, como o workshop para composição de personagens citado anteriormente.

Ritual do ator Nei Cirqueira em cena de *Diário do Maldito*¹⁰⁷

Outro desdobramento desse contato com o “espaço do candomblé” foi a influência gerada e alguns lugares que escolhemos para experimentações. Entre eles, o popularmente conhecido como Pesque Pague, espécie de salão de eventos localizado no Parque da Cidade. A atriz Aline Seabra aponta alguns aspectos em relação a como essas experiências dialogam.

¹⁰⁷ Créditos: Tatiana Reis.

Os terreiros nos transportavam para o universo místico/religioso tanto do Plínio quanto do grupo. No Parque da Cidade, percebíamos como elementos relevantes o contato com a natureza, a presença da água e de uma ideia de purificação/espiritualidade. A marginalidade do lugar é reforçada pela presença de suas festas GLS, pelo histórico de crimes supostamente homofóbicos e pelos espaços de prática de sexo anônimo (SEABRA, 2009, p. 37).

Apesar de termos realizado algumas experimentações nesse espaço e de nosso interesse por ele, o trâmite burocrático junto à administração de parques se efetivou na impossibilidade de termos o local para essa finalidade.

Já o cotidiano do Porto de Santos, permeado de estivadores, carregadores, chegadas e partidas de navios, transporte de mercadorias se configurava como uma transposição mais difícil para o nosso contexto. Nossa opção foi pela CEASA (Centrais de Abastecimento do DF S. A.) onde havia montagem de barracas, chegadas e descarregamento de mercadorias, uma imagem que estabeleceria um possível diálogo com a ideia de porto. Aqui o procedimento foi mais relacionado a andar pelo espaço procurando perceber suas características, as ações que ocorriam, os objetos, de modo geral, se abrir para uma percepção mais intencional e ampla da vida naquele espaço.

CEASA - DF¹⁰⁸

¹⁰⁸ Acervo do Teatro do Concreto, não há identificação do fotógrafo.

Feno utilizado na armazenagem de abacaxis¹⁰⁹.

Um elemento encontrado nesse local que interessou na composição da cenografia do trabalho foi o feno, espécie de capim utilizado para proteger os abacaxis. A atriz Aline Seabra comenta esse achado.

(...) achávamos que o capim trazia referências dos gramados do cerrado e isso contemplava em parte nosso objetivo de ressaltar nossa raiz brasileira. A cenografia aprovou o material, mas a direção, ao ver a movimentação dos atores sendo dificultada e a poeira que invadia a plateia, argumentou com a cenografia da inviabilidade de utilizar esse elemento. (SEABRA, 2009, p. 34).

Para brincarmos com o mar no centro do país, tão distante de nosso litoral, nos restava experimentar a orla do Lago Paranoá, nesse exercício das transposições possíveis. Em 28/10/2005 realizamos algumas atividades no local. Mais uma vez, o dispositivo básico da investigação sensorial do espaço, seguida da criação de imagens e improvisações. Entre os registros de indicações dadas aos atores, o primeiro momento seria caminhar buscando perceber o espaço e suas características (luz, cor, texturas, clima, etc); Em seguida, *criar imagens a partir do estímulo dado pelo espaço. O que eu vejo? Qual é o meu desejo a partir desse estímulo?* Da experiência, restam algumas palavras e frases sem muita conexão ou coerência: *liberdade-dilatação-água-útero-perdido-pureza-vocês não estão sozinhos. Solta ele. Aqui é um lugar bom para morrer a água me hipnotiza, tô afundando...*

A Rodoviária de Brasília, que funciona como um terminal de ônibus urbano para todas as regiões do Distrito Federal e o entorno goiano, seria outro lócus explorado nas experimentações do grupo. Ali talvez seja possivelmente o local de maior trânsito de

¹⁰⁹ *Idem.*

peessoas na cidade e ao mesmo tempo há certa atmosfera de marginalidade com a presença de bêbados, mendigos, pedintes, etc. No primeiro dispositivo experimentado ali, pedi aos atores que se dividissem em duplas e um tentasse seguir ou outro sem ser notado, no caminho deveriam estar abertos a perceber todas as informações presentes no espaço, elementos visuais, sonoros, formas, etc. Seguir o caminho do outro e poder refazer suas cartografias daquele local já vivenciado cotidianamente por praticamente todos os atores que o utilizavam. As impressões e sensações coletadas tanto na CEASA quanto na Rodoviária seriam impulsos para a posterior criação de novas improvisações.

Em uma das anotações comento rapidamente a relação dos atores com esses procedimentos.

Os atores registraram muitas impressões a partir dos exercícios na rodoviária. A Micheli foi detalhista “pegou” muitas falas, imagens, se emociona ao falar dos palhaços comprando pastel e uma criança pedindo brinquedo.

Entre os desdobramentos a partir da vivência na rodoviária, há registros de duas improvisações propostas aos atores, a partir das seguintes perguntas: O que te marcou na rodoviária? Quem sou eu na Rodoviária? Algumas frases a partir das improvisações:

Leone – Lá ninguém olha pra ninguém. Me sinto um boi comendo concreto.

Sílvia – Não quero ir por aí, detesto esse lugar. Não quero ver esse povo, ficar na fila de ônibus...

Alonso – Há 17 anos eu moro aqui. O sangue dessa cidade corre nas minhas veias. Dependendo de ônibus cada vez que tivesse vontade de ir ao plano. Convivendo com a rodoviária, participar dessa sujeira. No ponto de ônibus estou salvo. Por quanto tempo? Eu peço 30 centavos, o seu anel, a sua casa, a sua vida. Três fileirinhas daquela droga, droga da conformação:

1 – pra esquecer o dia que eu vivi (cheira)

2 – pra esquecer que faço parte daquilo

3 – Por precaução

Alívio minha mente de tudo isso. A rodoviária é só um lugar.

Micheli – eu me senti Micheli Ninguém (...) a gente divide a culpa entre o ninguém e o todo mundo.

Jhony – (...) Até hoje eu não sei o que é a rodoviária. É o centro de tudo e o centro de nada.

Nei – (...) homens fedidos e sujos se desejando naquele banheiro sujo, sinto medo e desejo. Foi lindo ouvir o pastor falando “Jesus disse, eu sou a porta”. É mágica, é boa, coisas lindas acontecem ali. A rodoviária é mágica, mas pesa.

Robson – dá uma saudade. Quando eu cheguei aqui eu via as imagens pela janela do ônibus, os pratos do congresso, brancos, aquela imagem tão próxima. (...) Eu vou sair daqui, aqui não passa o ônibus que eu quero.

Já no experimento realizado na Praça dos Três Poderes, os atores foram estimulados a perceber o espaço, seus símbolos, seus elementos e texturas e, a partir disso criarem improvisações na própria praça. Esse engajamento na experimentação levou o ator Alonso a criar sua improvisação fazendo uso da própria escultura da justiça presente no espaço, conforme registro em meu diário.

Alonso senta na escultura da Justiça (Ceschiatti), o guarda diz “tá ficando louco, abestado”.

Escultura da Justiça, Praça dos Três Poderes¹¹⁰.

A situação descrita acima foi tão inusitada, ver o ator literalmente sentado no colo da Justiça e a interferência imediata do guarda que não consegui registrar mais nada da improvisação, além disso, o acontecido nos lembrou das restrições presentes naquele espaço em função da forte vigilância ali presente. De todo modo, essa imagem de uma pessoa sentada na justiça e de um policial a reprimindo ficaria fortemente marcada em

¹¹⁰ Imagem encontrada no seguinte endereço: [http://pt.wikipedia.org/wiki/A_Justi%C3%A7a_\(escultura\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/A_Justi%C3%A7a_(escultura))

minha memória e também se transformaria numa quase anedota do grupo. Em um dos registros posteriores no diário de encenação, encontro um apontamento sobre experimentar essa cena com o ator Jhony fazendo o personagem do policial.

No geral os atores exploraram diferentes pontos da Praça dos Três Poderes, além da escultura da Justiça, utilizaram a escultura denominada Os Candangos, de Bruno Giorgi, e o centro da praça. Entre os registros, algumas frases criadas nos improvisos:

Nei e Maria – aqui não, proibido, acesso negado, aqui não pode ser violado.

Silvia e Micheli – a estátua é a mulher do Juscelino.

Leone e Jhony – a santíssima trindade corrompida. BSB é uma maçã envenenada. (...)

Alonso e Robson – (2 candangos numa noite perdida), marcha soldado, cabeça de papel, quem não marchar direito vai ser preso no quartel. O quartel pegou fogo, a polícia deu sinal, acode, acode, acode a bandeira nacional. O trabalhador, corpo oco e cabeça pequena.

Escultura *Os Candangos*, Praça dos Três Poderes¹¹¹.

Os registros das improvisações realizadas no espaço não apresentam detalhamentos mais consistentes sobre essas proposições. De todo modo, nota-se um primeiro movimento na realização do procedimento que é uma espécie de ampliação da percepção em relação ao lugar e, um segundo movimento que seria o de criar uma proposição cênica que dialogue com a sua experiência perceptiva no local.

¹¹¹ Imagem extraída da página: http://pt.wikipedia.org/wiki/Pra%C3%A7a_dos_Tr%C3%AAs_Poderes

Em agosto de 2005 iríamos até a orla do lago Paranoá para mais uma experiência, dessa vez, a busca por uma relação com um espaço que ao menos pudesse nos lembrar da ideia de mar. Mais uma vez o procedimento de encontrar espaços paralelos entre aqueles relacionados à pesquisa sobre Plínio Marcos e o nosso lugar, Brasília. A proposição aos atores seria novamente a da investigação sensorial do espaço: luz, cor, texturas, clima, etc. A segunda etapa seria a criação de imagens a partir dos estímulos do espaço. Sobre essa experiência no lago, encontro poucas anotações no diário, apenas algumas sequências de palavras e frases extraídas das improvisações apresentadas:

Liberdade – dilatação – água – útero – perdido – pureza – vocês não estão sozinhos.

Aqui é um lugar bom pra morrer

O vento canta a chuva

Ainda que não seja possível identificar com precisão como esses experimentos se materializaram na obra resultante do processo, essas práticas parecem ter contribuído para a geração de novas camadas de composição ao longo do processo criativo. Mais uma vez, a atriz Aline Seabra aponta o modo como essas práticas contribuíram com a criação.

Nesses espaços realizamos experimentações, construímos cenas. As imagens e sensações suscitadas por esses espaços foram levadas para a sala de ensaio. Um dos nossos objetivos com as visitas era justamente o de tentar reproduzir as sensações que aqueles lugares nos provocavam. Muitas vezes uma cena era construída a partir de uma imagem vista na esplanada dos ministérios, ou mesmo de um cheiro sentido na rodoviária, ou seja: os diversos espaços serviam como estímulos para a criação como um todo. Um cheiro suscitava uma fala, que por sua vez estimulava uma ação e assim por diante. (SEABRA, 2009, p. 37,38).

Noto ainda que essas práticas operaram no sentido de fortalecer no grupo essa capacidade do diálogo com o espaço urbano, seja na relação com monumentos, elementos arquitetônicos, imprevisibilidades, cores, cheiros ou outros componentes presentes.

Outro aspecto que somente agora parece ganhar contraste merecido nas reflexões realizadas acerca desse processo é a relação com determinados atravessamentos do real. Se relacionar com espaços não habitualmente destinados à atividade teatral, tanto a escola onde ensaiávamos como esses experimentos na rodoviária e na Praça dos Três Poderes parecem operar numa lógica mais próxima da performance, por lidar com elementos como

risco, imprevisibilidade e o acentuado foco na experiência de habitar momentaneamente esses espaços e lidar com suas dinâmicas próprias.

Essas experiências nos colocaram em tensionamentos com elementos do real que operaram transformações nas ações ou formas que estavam sendo experimentadas. Nessa direção, os vizinhos que chamam a polícia que interrompe o ensaio, a diretora da escola que abre a porta e interfere na improvisação ou o guarda que zelava pela integridade da escultura da Justiça, talvez se configurem como exemplos desses atravessamentos do real em nossa prática e que também se farão presentes num outro estágio do processo quando ocorre a ocupação da Oficina Perdiz para a encenação do espetáculo. Numa outra via, possivelmente seja a nossa ação de praticarmos esses espaços de outro modo que criaram fendas para essas manifestações atravessarem o processo, resultando em experiências que seguiriam inscritas nesses corpos e, possivelmente, tenham influenciado na forte relação que nosso espetáculo teria de interação com os espectadores, ativando novamente essas possibilidades da presença do inesperado que nos toma de assalto.

- Missões

Um dispositivo também utilizado no processo foi o da proposição de missões aos atores. Embora essas missões estejam mais voltadas a gerar uma relação entre ator e a uma pessoa indicada na missão, esse dispositivo gerou o trânsito dos criadores por outros espaços da cidade. Desse modo, a missão consistia em encontrar uma pessoa que representasse o local ou universo indicado para a pesquisa e procurasse estabelecer com ela um diálogo que fornecesse elementos que pudessem colaborar com nossa experiência em relação aos temas pesquisados no processo, gerando novos estímulos e materiais para a proposição de cenas e personagens.

Conforme registro no diário de encenação, a proposta abaixo lista o ator/atriz e o respectivo local ou pessoa/profissional que deveria ser procurado por ele para realizar a sua “missão”:

Nei – palhaço ligado ao circo

Micheli – câmara dos deputados (retrato)

Silvia – mãe ou pai de santo

Jhony – travesti

Alonso – policial da Papuda

Gleide – prostituta

Maria – mendigo

A título de exemplo, a cena criada pela atriz Micheli Santini, denominada internamente de Câmara Fria, na qual solicitava aos espectadores que fizessem uma fila usando o seguinte comando “maior atrás e menor na frente, porque tem sempre um grandão atrás de um pequeno” ou ainda alusões a santinhos de campanha eleitoral e a repetida ênfase dada aos espectadores quanto a necessidade de se proteger daquele espaço para não ser contaminado, tiveram contribuições de sua missão na Câmara Federal.

- Espaço Plínio Marcos

Esse dispositivo proposto aos atores, individualmente, envolvia a produção de espaços. A partir da pergunta “qual é o seu lugar Plínio Marcos?” eles buscariam criar uma espécie de instalação que revelasse o modo como percebiam todos os aspectos envolvidos ao nosso tema de pesquisa na sua visão particular, como podemos perceber nas imagens a seguir.

Imagens das proposições dos atores ao exercício¹¹².

¹¹² Acervo do Teatro do Concreto, não há identificação do fotógrafo.

A sobreposição de elementos, o uso de fotos, cartas, recortes de jornal que podem ser notados em algumas das proposições dos atores dialoga, em alguma medida, com a cenografia criada para a cena que denominamos de Sala dos Milagres, onde há uma sobreposição de elementos religiosos. Como enfatiza Aline Seabra (2009), “recria-se um altar/sala de milagres, que reúne vários “Espaços Plínio Marcos”...”.

Além dessa contribuição apontada, uma visita realizada pelo encenador e a assistente de direção à cidade de Trindade (GO) para visitar a sala de milagres do Santuário do Divino Pai Eterno¹¹³ também ressoaram na composição de nosso espaço de ex-votos.

Nei Cirqueira diante do que chamamos de Sala de Milagres, ou, o altar resultante.¹¹⁴

¹¹³Fui levado por minha avó, ainda criança, a esse espaço e evento de uma tradicional romaria no estado de Goiás. Minha memória ficou marcada pela procissão e a sala de milagres do local, repleta de ex-votos (fotos, cartas e todo tipo de objeto deixado por pessoas que tiveram seus pedidos atendidos pelo santo). Assim, ao lidar com esse universo na montagem, me vi impelido a revisitar esse espaço (28/07/2006), embora a visita tenha sido um pouco frustrante, uma vez que as instalações já estavam muito diferentes, a sala mais organizada, mais asséptica, bem diferente daquela que carrego na memória.

¹¹⁴ Créditos: Thiago Sabino.

4.5.3 Espaço e Encenação: da procura ao encontro com a Oficina Perdiz

A relação com o espaço já se colocava para mim como um ponto motivador desde o início do processo. Talvez, fosse inclusive à possibilidade de experimentar a encenação fora do tradicional teatro, um estímulo criativo. Apesar desse ponto de partida, não havia, por outro lado, nenhuma definição prévia de qual espaço seria esse, o que permitiu as diferentes experimentações ao longo do percurso.

Nos diários de encenação essa questão aparece em diferentes momentos e de muitas maneiras, como se fôssemos tateando a partir das tentativas, qual poderia ser esse local ou ainda, pela via negativa, os espaços que certamente não atendiam o que estava sendo criado. Vestígios dessa procura podem ser exemplificados abaixo:

Talvez a peça seja realmente num “terreiro”, bancos de madeira ao redor, arena livre, altar nos fundos e comida para todos no final (31/08/20005).

Nesse primeiro apontamento, a nítida influência da visita ao terreiro de candomblé e também o explícito desejo de uma relação diferenciada com o espectador, nesse caso, um desenho com bancos ao redor da área, disposição que pode ser notada em alguns terreiros, e também o momento de servir alimentos para os presentes, uma interação-comunhão.

Em outra anotação, do início de 2006, percebo uma tentativa de mapear aspectos que de alguma forma estavam presentes no trabalho e possíveis espaços de Brasília que poderiam ser utilizados para a montagem. Aqui parece operar nos procedimentos construtivos da encenação um acareamento entre “aspectos do espetáculo” e uma espécie de “tema do espaço”, o que revela a busca por uma construção de sentido convergente entre o mundo ficcional que estava sendo criado e a dramaturgia do espaço a ser escolhido.

Aspectos do espetáculo

- proximidade com a plateia
- interação – humano da plateia com o humano do espetáculo
- autoconhecimento – espiritualidade – ritual
- vida e morte
- povão – marginalizados

Espaços elencados

- Rodoviária – povo

- *Pousada/hotelzinho na W3*
- *Subsolo da Rodoferroviária*
- *Casa*
- *Arena – terreiro – sala*

Rodoferroviária = partida, chegada, trânsito, esperança, saudade, alegria, despedida, reencontro.

Essas anotações, espécie de rascunho de possibilidades espaciais para a encenação, parecem levar em conta fortemente a carga semântica de cada lugar aventado, revelando um procedimento que é o levantamento de possíveis leituras prévias do próprio espaço onde se pretende realizar uma encenação. Desses espaços indicados, realizamos experimentações na Rodoviária e também uma visita ao subsolo da Rodoferroviária, que não pode ser utilizado por insalubridade.

Outro esboço encontrado no diário de encenação, provavelmente de julho de 2006, evidencia uma tentativa de relação da cidade de Brasília com a própria ideia, bastante utilizada por Plínio Marcos, de “Aldeia do Desconsolo”. Nesse desenho é importante destacar a presença de um ônibus como área de encenação, de modo que, pela primeira vez, a possibilidade da utilização do veículo em cena, que somente será efetivada anos depois no espetáculo *Entrepaidas*, já se mostra inscrita no imaginário do encenador.

Esboço indicando experimentação com ônibus.

Apesar de não ter encontrado registros nos diários, é fato que experimentamos, em um dos ensaios, a realização de um trajeto de ônibus pela Esplanada dos Ministérios com a intenção de testar as possibilidades do material que tínhamos criado até o momento nesses espaços, bem como a ideia de itinerância viabilizada com o auxílio do veículo. Além disso,

nos arquivos virtuais, encontrei um texto denominado “Cruzeiro das Almas¹¹⁵”, espécie de *canovaccio* com indicações de espaço para as cenas propostas:

Na porta da Catedral de Brasília...

*Um homem sai correndo do **negro corredor**, assustado e aos gritos.*

*Homem – Meu Deus! Não há mais respostas? Me diz? Qual é o caminho? (olha para a platéia como que buscando auxílio) Eu já tô cansado, atormentado, eles não param nunca! Qual o remédio da secura da alma? (bem na frente da catedral, cansado, tira um caderno da bolsa e começa a arrancar as folhas e jogá-las ao vento) Olhar o céu dourado dessa minha cidade-mãe-avião me força a encontrar com o que está lá dentro do meu ser, são tantas as histórias que fizeram de mim o que sou hoje. E eu sinto a secura das decepções que me embruteceram e me tornaram amargura. Olhem, o Sol vai se escondendo e minhas inseguranças vão junto para que aqui fora não vejam o quanto sou temeroso. (**corre até a beirada da rua** e olha para as árvores do outro lado) E a árvore que é a minha vida vai ficando só galhos, secos e queimados pela imperfeição minha. Para a secura da flor tem água. E para a secura da alma?*

*(ouve-se um foguete e uma estridente gargalhada, gritos para chamar a atenção, do outro **lado da rua, no Cruzeiro...**)*

Como podemos notar, há uma proposta com indicações espaciais configuradas, bem como ações e textos. Nessa proposição, o espetáculo teria início na porta da Catedral de Brasília, onde há um corredor, do qual o ator deveria sair para encontrar o público. Na sequência, apareceria uma atriz do outro lado dessa calçada da catedral, mais precisamente, próxima a uma cruz que há no canteiro central da Esplanada dos Ministérios. Esses registros são reveladores de uma busca da encenação por um diálogo mais incisivo com a silhueta da cidade. Todavia, os caminhos da criação tomaram outros rumos e torna-se difícil precisar porque essa ideia não foi testada ou desenvolvida. Num processo de natureza polifônica, se mostra comum algumas proposições se estabelecerem como linhas de força e outras serem abandonadas. Neste caso, é preciso considerar ainda que havia uma dramaturgia que propôs ao grupo uma proposta de dramaturgia que se encaminhou para outra abordagem do material criado. Além disso, levando em conta as indicações das datas onde essas sugestões foram feitas, vale ressaltar que o grupo já se encontrava num momento de desgaste com o

¹¹⁵ O documento foi localizado num e-mail que data de 26/07/2006, enviado por mim para a dramaturga Juliana Sá e a assistente de direção Ivone Oliveira, contendo dois esboços de início do espetáculo, a título de sugestão para as discussões em curso naquele momento quanto à estruturação da dramaturgia.

processo e todos desejavam uma breve estreia, de modo que o prolongamento de novas experimentações e rumos parecia não atender a demanda daquele período.

Todavia, o que talvez mais interesse nesse registro discutido acima seja justamente por sua capacidade de antever o que viria a ser a encenação de *Entrepartidas* (2006), onde um ônibus é utilizado pelos espectadores num percurso pela cidade.

Em agosto de 2006, a menos de três meses da estreia de *Diário do Maldito*, identifico anotações que ainda buscam configurar as necessidades da encenação em relação ao espaço, dessa vez, pela via negativa, estabelecendo critérios mais definidos ao tipo de espaço que não atenderia nossas demandas.

- *Espaço não é:*
- *Teatro convencional*
- *não é espaço aberto*

Essa delimitação dialoga de modo convergente com as anotações anteriores nas quais se evidencia um desejo de relação mais próxima com o espectador, portanto, a ideia de palco italiano parecia não atender esse traço estilístico da proposta. Por outro lado, talvez uma área aberta também contribuísse para diminuir a relação de proximidade e/ou intimidade com os espectadores.

Se por um lado as necessidades da encenação em relação ao espaço pareciam se plasmar com maior nitidez, por outro, a busca de um local para a realização do espetáculo começaria a gerar uma grande tensão no grupo. Em seis de outubro, faltando pouco mais de um mês para a estreia, ainda não tínhamos encontrado um espaço, conforme registro abaixo.

Não temos espaço para apresentar o espetáculo. Novo cair no vazio

Embora nos diários de encenação tenha encontrado poucas anotações relativas ao percalço por encontrar um espaço para a peça, podemos complementar esse período com lembranças da tentativa de utilizar o Pesque Pague, conforme dito anteriormente, um salão de eventos no Parque Sarah Kubitschek. A respeito das experimentações no local, um breve apontamento que ressalta um aspecto que parece importante nas encenações em espaços urbanos, o modo de compor com aquilo que poderíamos chamar de “lado de fora” do espaço escolhido:

Talvez a cena da Mira e do Medonho possa ser do lado de fora do pesque-pague, “o criador da rua”, pede para tirarem os sapatos e entrar.

A escolha do espaço - o encontro com Perdiz e sua oficina

A procura de um espaço alternativo que não fosse o tradicional palco italiano nos levou, por sugestão de uma amiga, ao Teatro Oficina do Perdiz. Um curioso espaço que combinava três outros: casa, teatro e oficina mecânica. Ali, Perdiz realizava seus pequenos consertos em carros e toda sorte de outras demandas que envolviam torno, solda, marcenaria. Era ali também que ele vivia, dormia, fazia suas refeições, criava gatos ou cachorros e mantinha um ferro velho. Lugar que foi palco de importantes montagens teatrais da moderna capital do país, como *Esperando Godot* (1989), *Bella Ciao* (1991), citadas no capítulo I.

Já no primeiro diálogo que estabeleci com ele, acompanhado da assistente de direção Ivone Oliveira, o mecânico falava algo sobre como poderia ser a velhice das prostitutas, que elas não teriam aposentadoria e mais algumas reflexões sobre injustiças sociais. Do espaço físico absolutamente precário à temática nascida da conversa com aquele homem, tudo parecia profundamente convergente com a obra de Plínio. Às vezes penso que não escolhi a Oficina Perdiz para a nossa peça, ela nos escolheu. Ou, quem sabe, opere também na escolha de um espaço para a encenação, um componente subjetivo que associado à percepção do encenador e que foge as categorizações mais racionais e objetivas.

A partir do rápido acordo firmado com ele, com o apoio de seu amigo e produtor Marcos Pacheco; iniciáramos nossas atividades naquele espaço em dois de novembro de 2006. Teríamos pouco tempo para explorar as possibilidades da oficina, uma vez que nossa estreia ocorreria no dia dezoito do mesmo mês.

A convivência com Perdiz nos ensaios que antecederam a temporada e várias outras apresentações seria uma experiência marcante para o grupo e também para mim. O senhor Perdiz está gravado na minha memória como um homem forte e de modos rudes. Até a sua maneira de apertar a mão ou dar o tradicional tapa nas costas para cumprimentar alguém é um exercício da força bruta conjugada com o apreço pelo cumprimentado. Vê-lo carregar

pesos na oficina ou às vezes o modo duro de comunicar com alguém e, ao mesmo tempo, a doçura manifesta nas reflexões sobre política, sobre as relações humanas, me fez associá-lo a uma imagem de “amor à força bruta”. Lembro-me de Perdiz comprar sopa e nos servir em alguns ensaios que atravessavam a noite. Era curioso ver amor e solidariedade naquele corpo que parecia ter aprendido a se impor pela força. E ele foi uma testemunha de toda a nossa investigação no seu espaço, além de fiel espectador na maioria das sessões.

A chegada ao espaço

As anotações do primeiro ensaio neste local revelam um procedimento proposto aos atores em relação à exploração do espaço, que, de modo geral, se mostra bastante próxima àquela vivenciada pelo grupo nas experimentações em diferentes espaços de Brasília. Porém, encontramos um acréscimo no procedimento que chama a atenção. Vejamos o registro:

Andar pelo espaço: cheiro, cor, temperatura, formas

***Posição-pose** que cristalice a atitude fundamental de um personagem (sem movimento externo).*

*A partir deste espaço, inscrevam nele o seu personagem através de **imagens fixas** (experimentem ações e atitudes físicas) Depois **definam um foco externo** (no espaço) **e um desejo** em relação a este foco.*

Construção arquitetônica – construção emocional

Como podemos perceber, dessa vez, além do dispositivo de caminhar pelo espaço de modo a estar aberto para toda a sua gramática e percepções por ele gerada, foi solicitado aos atores que escolhessem um espaço, onde deveriam fixar uma imagem que expressasse uma atitude do seu personagem. Parece se desenhar aqui mecanismos para gerar maior relação dos atores com o espaço, uma vez que, agora, são estimulados a fazer escolhas espaciais para seu personagem, bem como a criar desejos em relação a diferentes nichos dentro desse local, dando sentido a seus percursos. A atriz Aline Seabra comenta essa exploração do espaço a partir das dinâmicas relativas aos personagens.

(...) um exercício que a gente faz sempre (...) que era estudar o personagem, naquele espaço, no espaço que a gente iria apresentar. (...) no Teatro Oficina do Perdiz, eu lembro que nós estávamos como personagem, e era os personagens explorando aquele lugar, aquela arquibancada, (...), toda a passagem, aquele ferro velho que tinha lá. Então, você sentia [o espaço] (...) eu lembro que tinha que sentir o cheiro do lugar, as texturas, o que aquele lugar nos passava, o que aquele lugar iria influenciar na composição do personagem, então eu acho que esse exercício da (...) exploração do personagem no lugar espaço físico, ocorreu no Perdiz também. (entrevista com Aline Seabra)¹¹⁶.

Em relação a essa prática, como as anotações nos diários são entrecruzadas por minhas pesquisas e leituras ao longo do processo, aquilo que Cecília Salles chama de “coleta”, torna-se difícil precisar qual seja a referência do procedimento adotado. Todavia, o que naturalmente se mostra mais fundamental é que o procedimento possibilita ao encenador visualizar a disposição desses personagens em diferentes propostas espaciais, bem como seus possíveis deslocamentos e trajetos no espaço.

Noto que, para mim, solicitar aos atores que pratiquem aquele espaço, ocupem determinados nichos e realizem uma ação ou falem um trecho do texto, opera como um procedimento recorrente que orienta minhas escolhas em relação ao espaço. De algum modo, é como se eu só pudesse decidir ao vivenciar o encontro entre a escritura daquele corpo em composição com as escrituras daquele preciso espaço. Desse modo, ao menos nesta encenação, não fiz um estudo prévio do espaço para indicar disposições de cenas, essas decisões nasceram no calor de nossa relação com a Oficina Perdiz.

¹¹⁶ Entrevista realizada em 24/01/2014 na chácara Ipanema, Distrito Federal.

Atores caminham na Oficina Perdiz para realização de um ensaio fotográfico¹¹⁷.

Outra informação que merece relevo nessa discussão é a frase “construção arquitetônica – construção emocional”, de algum modo, uma indicação da imbricada relação entre a escolha do espaço, as suas conformações e a sua potência de contribuir para a efetivação de um clima emocional para a cena. O espaço a interferir na recepção e na construção de sentido.

Inscrição no espaço

Depois das primeiras caminhadas perceptivas e de experimentações com os atores e seus respectivos personagens no espaço, algumas decisões vão ganhando forma. Um procedimento que parece intrínseco é a definição dos espaços utilizados por cada personagem e suas respectivas trajetórias, como podemos notar nos registros abaixo:

- *Onde é o espaço da Mira (balcão)?*

¹¹⁷ Créditos: Thiago Sabino.

- Não sei se fica bom o Cigano em baixo, às vezes ele fica melhor como aparição mesmo.

Temos nesses simples apontamentos acima um bom exemplo de questões que se colocam para o encenador. Eles parecem demandar escolhas que operam na construção de sentido para a trajetória dos personagens naquele espaço. Neste caso, a personagem Mira (na dramaturgia se configura como fio condutor de toda a narrativa, além de ser a proprietária do espaço onde a ação transcorre), como dona desse bar onde os espectadores estão chegando, precisava ocupar um lugar que permitisse sua rápida entrada e saída de cena, já que fazia várias aparições contribuindo para manter a relação interativa com a plateia e, sobretudo, ajudando a tecer o fio narrativo. Porém, além disso, seu espaço poderia ressaltar sua intimidade com o espaço, sua função naquele lugar, seu cotidiano, etc. Desse modo, a cozinha do Sr. Perdiz, um dos primeiros cômodos pelos quais passávamos ao adentrar seu recinto, se tornou o espaço da Mira. Era ali que a atriz Micheli Santini fritava as mandiocas que seriam servidas ao público, onde organizava pratos e copos, reforçando um traço de realidade que se mostrou importante no trabalho.

Quanto ao personagem Cigano, o mesmo era tratado na dramaturgia como uma espécie de entidade a orientar e provocar o personagem Poeta, como alguém que conhecia sua verdadeira vocação. Como podemos inferir do apontamento transcrito acima, experimentamos suas aparições numa passarela superior que dava acesso à sala e quarto do Sr. Perdiz e também na parte térrea da oficina. Articulando a aura misteriosa proposta a este personagem, optamos por trabalhar suas principais cenas no que poderíamos chamar de plano superior do espaço, assim, era possível ressaltar esse aspecto de quem tudo vê e tudo sabe. Ou seja, uma escolha espacial que procurava reforçar determinado sentido à sua função dramática.

Alonso Bento como Cigano em cena que utiliza passarela na oficina Perdiz, 2006¹¹⁸.

Plano superior utilizado para o personagem no Galpão de Máquinas, Planaltina (DF), 2008¹¹⁹.

¹¹⁸ Crédito: Thiago Sabino.

Além disso, lembro-me que para a escolha do espaço para a cena do lixão (onde ocorre um estupro e uma mãe mata seu próprio filho) considerei uma parte da oficina onde ficava instalado um grande torno e outros equipamentos da oficina mecânica. O peso daquela máquina, sua dureza concreta, parecia sublinhar o peso e a dureza daquelas vidas.

Gleide e Robson em cena, ao fundo, maquinário da oficina.¹²⁰

Adaptações

Por ser a Oficina Perdiz um espaço não destinado exclusivamente à atividade teatral, sua gramática continha aspectos de residência, oficina mecânica, ferro velho e também espaço para apresentações culturais. Se por um lado essas qualidades intrínsecas tornam o lugar singular, por outro, também impunha desafios.

Nas inscrições da cena num espaço, muitas vezes o encenador é demandado a realizar algumas adaptações que possam contribuir com a proposta artística. Nem sempre é possível alterar dados do espaço para adaptá-lo ao que se faz necessário, ao contrário, muitas vezes, é justamente o atrito entre o mundo ficcional da obra e a realidade concreta do espaço um elemento potente na construção de múltiplas leituras.

Nesta experiência de encenação, algumas medidas foram tomadas com o objetivo de possibilitar uma melhor leitura das cenas ou mesmo, viabilizar o uso de alguns espaços pelos atores. Entre esses registros em nosso diário, podemos citar um exemplo:

- Tirar os ferros das arquibancadas para fazer menos barulho

¹¹⁹ Idem.

¹²⁰ Idem.

Jhony Gomantos utilizando espaço sob arquibancada¹²¹.

Na situação apresentada, uma vez que eram raras as temporadas teatrais na Oficina naquele momento, Perdiz armazenou chapas de ferro nos degraus da arquibancada, porém, os atores utilizavam toda a sua estrutura, inclusive embaixo da mesma, portanto, a movimentação deles gerava um constante atrito desses ferros, dificultando a audição e gerando um ruído que não parecia colaborar com as demandas da cena. Por isso, foi preciso retirar essas chapas em outro local, permitindo um uso potencial da arquibancada.

Notamos, assim, que pequenas interferências no espaço podem se mostrar necessárias, a partir das necessidades de uma cena e do ponto de vista que o encenador deseja imprimir na mesma.

Gramática do lugar

A encenação em espaços dessa natureza lida também com as condições e elementos próprios do espaço, conforme discutimos no capítulo II. Nosso espaço era repleto de gambiarras, telhas quebradas, ferros, equipamentos, gatos, etc. Um modo de lidar com essa gramática pode ser incorporá-la à encenação, assim, nossa tentativa foi a de fazer com que aquelas condições e elementos fizessem parte do espetáculo. A atriz Aline Seabra discorre sobre a questão.

¹²¹ Idem.

Defrontamo-nos, também, com a precariedade de muitos dos materiais presentes no espaço teatral: os atores passaram a se equilibrar entre ferros e frágeis arquibancadas. Fios elétricos diversos pendiam do teto e foram incorporados à encenação (...) tínhamos que lidar com o fato de que o espaço se prestava a outros serviços. De segunda a sábado, ou mesmo em qualquer dia ou horário em que alguém procurasse pelo dono do local... (SEABRA, 2009, p. 34).

Essas propriedades do espaço criam para os atores situações de maior exposição ao risco, como por exemplo, se cortar em um dos tantos metais espalhados pelo local, ou mesmo cair em uma cena e bater com a cabeça num torno. Esse aspecto do risco parece sublinhar outros estados psicofísicos na atuação, uma vez que não se trata de uma representação do risco, mas de lidar com a sua real possibilidade, o que se aproxima de elementos vinculados à performance, conforme explorados anteriormente, onde tratamos da composição urbana.

Ainda sobre essa incorporação de características específicas do lugar na encenação, valeria tomar como exemplo a atriz Micheli Santini que, durante os ensaios precisava lidar com uma gata e seus filhotes passeando inesperadamente pelo espaço. Lembro-me de pedir à Micheli que, se fosse necessário em algum momento, como dona do bar, ela deveria entrar em cena e pegar o gato ou espantá-lo. Essa relação foi se estabelecendo de tal modo que se inscreveu na dramaturgia do espetáculo. Na primeira cena, Mira está numa escada gritando pelo seu gato “*Teco-teco*”, ação que se repetirá ao menos mais uma vez durante a apresentação. Seabra (2009), comenta um pouco mais como a personagem Mira seria um gancho de conexão entre essa gramática do lugar e a cena.

Por saber onde aconteceriam as cenas, ela conduzia o público pelo espaço, por meio de improvisações, acomodando cada um nos locais mais apropriados. Parte dos fruidores sentava nas arquibancadas, ocupando um lugar onde algumas cenas aconteciam. A personagem então alegava que existiam, por exemplo, goteiras e gatos nos locais das cenas, fazendo o público se deslocar. A atriz, a partir do espaço, criou falas e movimentações (*idem*, p. 36).

Como vimos, até as goteiras do espaço passaram a fazer parte do trabalho, não apenas como possível ficção, ao contrário, como concreta realidade. Recordo-me de uma sessão em que choveu e os espectadores sentados em locais mais prejudicados pelos estragos no telhado precisaram abrir sombrinhas e guarda-chuvas. Experiência singular para artistas e espectadores.

Visibilidade

Os espaços não convencionais demandam que o encenador considere, sobremaneira, a dimensão da visibilidade. Se o intuito é fazer com que a situação apresentada seja vista pela maioria das pessoas, isso implica procedimentos que favoreçam que as mesmas se situem num campo de visão ampliado. Um exemplo de registro que mostra essa preocupação diz respeito à movimentação dos atores.

- Alonso/atores não fiquem na frente da plateia enquanto Mira limpa o corpo.

Neste caso, uma indicação a ser feita aos atores para que, em determinada cena, onde a personagem Mira está na arquibancada limpando o corpo do personagem Poeta, os mesmos evitem se posicionar na frente desta ação, justamente porque essa disposição dificulta a visibilidade dos espectadores.

Outro exemplo seria a cena inicial do espetáculo, quando Mira está chamando seu gato com a ajuda de uma vassoura, fazendo movimentos no telhado, onde se faz necessário o uso de uma escada, tanto pela ação, quanto pela necessidade que temos de que, ao se virar para trás, a atriz possa ter uma visão geral dos espectadores que vieram para o espetáculo, uma vez que sua interação com eles já se inicia nesse momento. Desse modo, é uma definição espacial e de altura que favorece a atuação e também o campo de visão do público.

Uso de uma escada para gerar maior visibilidade da cena, Oficina Perdiz, 2006¹²².

Mesma cena utilizando um trator no Galpão de Máquinas, Planaltina (DF), 2008¹²³.

¹²² *Idem.*

¹²³ *Idem.*

Reversibilidade

Ao analisar a experiência da encenação em *Diário do Maldito*, podemos identificar um princípio que parece operar, muitas vezes, em espetáculos que lidam com espaços de natureza *site specific*. Retomando um dos aspectos do movimento da arquitetura inglesa Archigram, discutido nesta pesquisa, notamos que a noção de reversibilidade se faz presente no caso em questão.

A reversibilidade, tomada a partir de sua compreensão básica, diz respeito à propriedade que tem determinado objeto de ser utilizado dos dois lados (dentro/fora). Nessa perspectiva, podemos afirmar que a Oficina Perdiz foi ocupada por uma encenação que valorizou esse aspecto, ao dispor situações que ocorriam do lado de fora da área coberta, espécie de amontoado de ferros velhos na entrada da Oficina e também das áreas internas da edificação.

Mobilidade

A noção de mobilidade também pode ser associada aos princípios encontrados por Cortés (2008) nas proposições do Archigram. Para além da matéria arquitetônica e urbanística, podemos pensar esse elemento a partir de aproximações mais básicas que estão relacionadas à qualidade de se movimentar, de ser móvel. Em *Diário do Maldito*, esse princípio parece despontar, ainda que de modo incipiente.

Conforme apresentado, ao longo do processo os atores foram incentivados a se aventurar nas possibilidades do espaço, o que, naturalmente, demandava também outras “posições” na relação com o espectador. Se durante nossas experimentações a equipe de direção e os demais atores assumiam o papel de público a cada workshop apresentado, nos ensaios abertos (Cena Concreta), tínhamos condições de testar essas relações com os convidados e, ao longo da temporada, o risco do encontro efetivado a cada apresentação, conforme relata Seabra.

Uma outra característica do trabalho da encenação está no relacionamento com o público. Desde as cenas concretas, nossa relação com a audiência é de mobilidade. Ora mantínhamos a encenação numa relação de nítida divisão palco-plateia, ora convocávamos o público para eventuais mudanças de local. (...) Em alguns momentos as pessoas recusavam as

nossas propostas de mudança de lugar, ficavam com medo e receosas. Tínhamos que lidar com a possibilidade de recusa do público e assumir o risco ao qual estávamos nos expondo... (idem, p. 38).

Nessa perspectiva ainda introdutória da noção de mobilidade, poderia destacar a cena inicial do espetáculo, onde os espectadores estão de pé, diante de um amontoado de ferros velhos e são recebidos pela personagem Mira, que após algumas interações os conduz para o espaço interno. Num segundo momento, já nas últimas cenas da peça, o público é convidado a se levantar e assumir o centro do espaço, sendo rodeado pelos atores, de modo que, ao final, todos estão de pé diante de Mira, que está na arquibancada. Evidencia-se, desse modo, certa mobilidade na relação com os espectadores.

Essa demanda por maior mobilidade do espectador irá requerer outros cuidados da encenação. Por exemplo, precisávamos que a plateia não formasse uma fila indiana, de modo a não retardar o desenrolar da primeira cena, ou seja, não era possível a entrada um por um, pois isso desarticulava o efeito construído em que Mira repentinamente olha para trás e se assusta ao ver todos os presentes. Assim, os ingressos eram recolhidos antecipadamente e orientávamos o público a formar uma espécie de bloco de carnaval, quando abríamos os portões. Quando essa orientação não surtia efeito, era comum as pessoas posicionadas mais atrás perderem momentos iniciais. Outra estratégia foi construída com a atriz Micheli Santini para situações em que isso ocorria. Ao descer da escada, ela deveria se direcionar mais ao centro do “bloco de espectadores” para realizar suas interações, gerando assim um posicionamento do público mais próximo de um semicírculo.

Já na cena final, quando alguns espectadores se recusavam a levantar-se dos seus lugares, procurávamos respeitar seu desejo, porém, no caso daqueles sentados na arquibancada, logo percebiam que haveria ações ali e acabavam se levantando. A estratégia construída com os atores para esse momento, que parece convergente com o clima intimista da cena, era a de uma aproximação delicada dos espectadores, uma mão que se direciona de modo simples e convidativo a cada um.

Um *site specific* na cidade

A Oficina Perdiz, que às vezes é também denominada Teatro Oficina Perdiz, apesar de se destinar, não exclusivamente, a atividades culturais, se aproxima da noção de *site specific*. Isso se justifica exatamente pela vinculação da obra ao sítio específico que, conforme já dito, era portador de aspectos singulares e intransferíveis, especialmente por reunir espaço de trabalho, residência e fins culturais. Sobretudo, porque aquele lugar se mostraria como um definidor para o trabalho criado pelo grupo.

Uma edificação precária, composta de uma espécie de galpão de trabalho onde há bancadas, ferramentas, sucatas, máquinas e também uma arquibancada; uma cozinha e uma sala de escritório no térreo. No mezanino, o quarto, a sala e o banheiro do Sr. Perdiz, além de um quartinho de depósito. Frágeis condições de conservação, telhados comprometidos, presença de entulhos, etc. Numa primeira aproximação do conceito de *site specific*, poderíamos associar o espetáculo à concretude física da gramática desse espaço, que se mostrou definidora na construção da encenação de *Diário do Maldito*.

Uma cena inicial realizada do lado de fora do espaço com uma atriz no plano superior (escada), tirando gato do telhado. A disposição da plateia numa espécie de corredor, de um lado a arquibancada e, do outro, mesas e cadeiras de bar. O carretel do Poeta com sua máquina de escrever posicionado em frente ao centro da arquibancada. De um lado do Poeta os músicos, do outro, o lixão. Ao lado da arquibancada, quase de frente para os músicos, o carretel da Justiça. A personagem Mira que ocupa uma cozinha nesse espaço caracterizado como bar. No plano superior uma passarela utilizada pelo personagem Cigano. As paredes do banheiro pintadas de amarelo transformadas no quartinho onde vive a personagem Puta. Ao fundo, na parte superior da arquibancada, as paredes da oficina, pintadas de vermelho, se transformariam na nossa sala de milagres. Toda a cena de sacrifício e morte do Poeta foi criada usando os obstáculos oferecidos pelos desníveis da arquibancada, onde o ator Nei Cirqueira explora as possibilidades e estados do desequilíbrio e da queda. Sim, uma arquitetura que inscreve suas linhas, pesos, planos, alturas e relevos na cena.

No campo mais expandido para a noção de *site specific*, discutida pela pesquisadora Miwon Kwon, em capítulo anterior deste trabalho, na qual o site não está associado apenas à dimensão material do espaço, mas, também a sua carga simbólica, histórica e social.

Um espetáculo que explora temáticas sociais, fala de arte e marginalidade, desafia críticas políticas e exalta a força criadora de uma produção artística que se posiciona, opta por ser a “crônica dos que não têm voz”. Linhas temáticas que são encenadas num espaço inegavelmente associado à história do teatro brasiliense. Um espaço marginal, símbolo da resistência às dinâmicas mercantis que dominam o uso do espaço na capital e o seu plano normativo, por ocupar uma área considerada espaço de passagem entre quadras e blocos, ainda que sua presença neste local seja tão antiga, porém, incomoda interesses de quem detêm o capital. Um espaço em constante litígio com órgãos do Governo do Distrito Federal e grandes empresas do setor da construção civil. Um lugar defendido por mobilizações dos artistas de Brasília. Numa cidade inventada, conhecida pela beleza de suas formas, destacada como Patrimônio da Humanidade, seu contraste ou a antítese formal, dada a presença de um espaço dotado de uma arquitetura falida, precária e feia.

Camadas de discursos que se sobrepuseram na encenação de *Diário do Maldito*. Um espaço que se mostrou símbolo e metáfora das linhas de força temáticas apontadas pelo espetáculo. Representação da nossa própria crise e insistência em fazer teatro apesar de todas as dificuldades. Edificação precária como nossa organização coletiva que experimentava dar os primeiros passos. Espaço diverso, cheio de emendas e texturas diferentes, como nós e nossas histórias, expectativas e união naquele momento fundador.

Assim, a Oficina Perdiz se mostra como um sítio específico, dotado de diferentes camadas de significação, na cidade de Brasília. No caso, a escolha deste espaço para a encenação agrega, conforme discorreremos, ao menos duas dimensões do real: aquela que diz respeito à fisicalidade do espaço, repleto de máquinas de solda, ferros-velhos, esmeril etc.; e, a outra, relacionada ao seu significado social, simbólico e histórico.

Ao fazer uso intencional da concretude presente na Oficina Perdiz, no seu plano físico e simbólico e, ao mesmo tempo, evocar de diferentes modos, a presença da cidade na cena, em *Diário do Maldito* parece desenhar-se um contorno que é dado ao real, um leve esfumaçar das fronteiras entre a ficção e a realidade. Tomando conceitos abordados por

Lehmann, talvez seja possível identificar na análise traçada até o momento um traço estilístico que flerta com o que o teórico chamou de “irrupção do real”.

(...) no teatro pós-dramático do real o essencial não é a afirmação do real em si (como nos produtos sensacionalistas da indústria pornográfica), mas sim a incerteza, por meio da indecidibilidade, quanto a saber se o que está em jogo é realidade ou ficção. É dessa ambigüidade que emergem o efeito teatral e o efeito sobre a consciência. (...) Contudo, o que caracteriza a estética do teatro pós-dramático não é a aparição do “real” como tal, e sim sua utilização *auto-reflexiva* (LEHMANN, 2007, p. 163-167).

Esse diálogo com o real iniciado no *Diário do Maldito* fornece pistas para o entendimento dos trajetos percorridos pelo grupo para chegar a montagens como *Ruas Abertas* e *Entrepartidas*, nas quais a relação com o real – a cidade – e a noção de experiência são radicalizadas.

A transposição ou decomposição do *site specific*

Como vimos no item anterior, a Oficina Perdiz mostrou-se um espaço definidor para a encenação. Para nós, era nítido que o trabalho estaria indiscutivelmente atrelado àquele espaço. Todavia, um desafio se impôs ao grupo logo após a sua participação no Festival Internacional de Brasília – Cena Contemporânea, onde alcançou certa visibilidade: como fazer o espetáculo circular? Impunha-se aqui uma questão difícil para um grupo iniciante que, ao mesmo tempo apegado à oficina, desejava também que o *Diário* pudesse circular por outras praças e ser compartilhado com outros públicos. Um imbróglio que nos confundiu, exigiu posicionamentos individual e coletivo, tomou muito de nosso tempo em infindáveis discussões sobre prós e contras. O jornalista e crítico Sérgio Maggio¹²⁴, foi um ferrenho incentivador para que o grupo buscasse modos de apresentar o trabalho em outros espaços e ampliasse sua atuação para além da oficina.

¹²⁴ Na época jornalista e crítico do jornal Correio Braziliense, que passaria a acompanhar o trabalho de grupo de modo mais interessado a partir de então.

Nesse contexto o coletivo opta por se apresentar no Prêmio SESC do Teatro Candango, em 2007, no Teatro Garagem, ciente e, em alguma medida, pesaroso da concessão que não teria volta: um equipamento cultural que permitia certa flexibilidade por ter arquibancadas móveis para a plateia, porém, estávamos definitivamente num teatro. Se a cenografia, na ocasião da estreia do espetáculo, ficou a cargo de Isabella Veloso, com o seu afastamento, foi convidado para a difícil empreitada de criar aquele universo em outro espaço o artista Leonardo Cinelli. Com sua ajuda, a parede vermelha coberta de imagens de santos foi transposta para pedaços de pano, tingidos de vermelho e com as aplicações de santinhos, fotos, fitas, flores, agora, pendurados numa vara de cenário ao fundo da arquibancada. Os carretéis de madeira que encontramos na própria oficina e se transformaram na mesa do Poeta e trono da justiça, nos foi emprestado por Perdiz para essa e outras apresentações. Seria também a sucata da oficina o novo fundo para a cena do lixão. Já nosso Cigano passaria a utilizar um andaime para mantermos o plano superior. Mira passaria a determinar uma saída para camarim como sua cozinha. A arquibancada para o público e para algumas cenas seria configurada usando praticáveis móveis do próprio teatro. Cadeiras e mesas de bar alugadas para mantermos nosso corredor de espectadores, uma plateia de frente para a outra. Assim, decompúnhamos o nosso *site specific*.

Se por um lado foi difícil nos desapegarmos da oficina, por outro, talvez, em função dessa transposição, o *Diário* tenha seguido por Ceilândia, Planaltina, São Sebastião, Campo Grande, Goiânia, Cuiabá, Macapá, São Paulo, Belo Horizonte, Boa Vista e Palmas. Mobilidade que permitiu, em cada cidade, se adaptar a novos espaços, como nosso grupo no seu início nômade. Assim, o trabalho foi montado em pátio de escola, em galpão de máquinas, espaços alternativos e em muitos teatros com grandes palcos italianos. Nossa condição passaria ser a possibilidade de reunir no palco atores e espectadores, comungando um só espaço. Mira seguiria tocando seu “Teco-teco” às vezes numa escada nos fundos ou na frente desses espaços. O Cigano passaria a fazer uso de andaimes, grandes escadas, varandas e mezaninos, se equilibrando entre cordas do urdimento.

Nos oito anos de sucessivas temporadas, em uma única ocasião (2012), nos apresentamos na sala Martins Penna do Teatro Nacional Cláudio Santoro, talvez, o maior símbolo do espaço institucionalizado da cidade, o “teatro oficial”, geralmente ocupado por produções de outros estados. Dessa vez, ocorreria o que parece ser a última concessão: os espectadores ficaram no palco e também na plateia convencional. E assim seguimos decompondo nosso site, em cada novo espaço, procuramos a disposição dos elementos, o cheiro, a textura, as formas e presença de uma oficina, que agora, nos habita de outros modos, porque a memória também é feita de espaços.

4.5.4 *Diário do Maldito* e suas Evocações da Cidade

A partir desse percurso em torno das práticas de diálogo com a cidade ao longo do processo construtivo de *Diário do Maldito*, passaremos agora para uma análise que nos permita identificar algumas categorias que marcam os procedimentos do Teatro do Concreto com a urbe, nesta experiência.

Iniciaremos a discussão tomando como referenciais dois relatos de atrizes do grupo acerca de como relação com a cidade influenciou suas criações.

(...) fiz visitas ao aterro sanitário de Brasília. Pesquisei o andar de uma moradora de rua que está sempre vagando pela rodoviária do Plano Piloto. Fui muitas vezes lá para observá-la (FIRMINO, 2009, p. 53).

Nasceu a personagem Brasília e com ela a subversão de um hino, do sentido heróico dado a uma cidade, para um contexto marginal e envolvente. “Um pouco histérica, é verdade, mas não faz mal (...) não tens culpa de ser tão bela e patética e pungente e doida (...) Brasília é vidro partido no chão da rua. Cacos (...) Brasília convida...é vermelha!” E eu aceitei e me atirei em seus braços... (MACHADO, 2009, p. 50).

Na tentativa de pensar categorias de análise, notamos duas distinções nos relatos das atrizes. No primeiro caso interessa aspectos da cidade e, conseqüentemente de seus transeuntes, ela se configura como campo de pesquisa para a composição de um personagem ou cena. O que está em jogo aqui são modos de andar, de falar, textos,

vestimentas, cheiros, sons, visualidades, enfim, matizes composicionais que, num momento posterior, serão utilizadas para compor uma proposta de cena.

Em artigo sobre três espetáculos brasilienses, incluindo *Diário do Maldito*, a pesquisadora Barbara Tavares Santos (2009) conclui: “Com relação à cidade, creio que ela funcionou (...) como campo de pesquisa e ou ‘motor’ da dramaturgia...” (p.10). Desse modo, tomando emprestado o termo utilizado por Santos, a prática descrita pela atriz Gleide Firmino evidencia um diálogo com a cidade onde ela se constitui como campo potente de pesquisa para a criação de materiais cênicos, que não necessariamente serão apresentados ao público nesses mesmos locais.

A cidade como campo de pesquisa – referências ao lixão.

Robson Castro e Gleide Firmino em cena de *Diário do Maldito*¹²⁵.

Já no segundo depoimento, a atriz Maria Carolina Machado evidencia outra possível categoria nesse campo dos diálogos com a cidade, na qual a própria cidade se torna personagem alegórico. A cidade tomada como personagem.

No caso da personagem *Brasília*, uma alegoria da própria cidade, seu discurso é explicitado textualmente e sua atitude adjetivada na composição visual e nas características da interpretação. Exemplo disso é o uso da letra do Hino de Brasília, porém, associada à

¹²⁵ Crédito: Thiago Sabino.

outra melodia, mais próxima a de uma cantora de cabaré. Barbara irá flagrar na sua análise essa outra perspectiva de relação com a cidade.

A cidade no espetáculo Diário do Maldito ganha status de personagem. Ela aparece representada na dramaturgia por uma jovem e bela prostituta de luxo que procura seduzir e corromper o personagem Poeta, sugerindo que ele “venda” suas idéias e sua força de trabalho aos interesses do poder e do dinheiro. (...) O grupo traz para a cena a dupla face da cidade. Tanto o que ela não absorve, quanto o que ela corrompe (SANTOS, 2009, p.18-19).

A cidade como personagem

Maria Carolina Machado como *Brasília*¹²⁶

Ainda tomando como objeto de análise as práticas do grupo, é possível distinguir um procedimento que, apesar de também se inscrever como criação de uma alegoria, talvez, possa ser categorizado como uma ***citação visual da cidade***. Nesse caso, tomamos como

¹²⁶Crédito: Thiago Sabino.

exemplo a personagem da Justiça, que foi criada a partir das questões suscitadas pela obra de Plínio Marcos e também das experimentações realizadas na Praça dos Três Poderes. A composição visual dessa personagem, vestindo cinza, é inspirada na estátua localizada em frente ao Supremo Tribunal Federal.

A cidade como citação visual

Estátua da *Justiça* na Praça dos Três Poderes, em Brasília.

Aline Seabra como *Justiça*¹²⁷.

¹²⁷ Crédito: Thiago Sabino.

Numa outra perspectiva, talvez seja possível identificar mais uma categoria da relação entre cidade e a cena, nesse caso, a referência a uma ação ocorrida, uma pessoa ou grupo social e que pertença ao imaginário coletivo daquele local. A variação de repercussão ou adesão a essa citação referente à vida cultural e social da cidade pode ser de ordem local, regional ou até nacional. Inicialmente, entendemos essa categoria como uma espécie de **memórias da cidade**, que, no caso do espetáculo em questão, aparece de maneiras diferentes. Em uma cena na primeira parte do espetáculo, os atores cantam, dançam e oferecem a música para algumas pessoas marcantes na produção cultural de Brasília:

Poeta (interrompendo o pagode com um assobio): Essa é pro Ari Pára-Raios, que agora tá fazendo teatro nas ruas do céu! (...) Essa é pro Boi do Seu Teodoro, que com dinheiro ou sem dinheiro, faz o boi rodar no terreiro!

Mira: Essa sou eu! Essa é pro Perdiz, que mesmo sendo ameaçado de fechar, abre as porteiras pro nosso samba rodar! (EntrelinhaseConcreto, 2009, p. 62 e 63)¹²⁸.

Respectivamente são citados o diretor Ary Pára-Raios (1940-2003) criador e diretor do *Esquadrão da Vida*, tema de nossas análises no primeiro capítulo desta pesquisa. Em seguida, um dos principais nomes da cultura popular no Distrito Federal, o mestre Teodoro Freire (1920-2012), responsável pelo Bumba-meu-boi da cidade de Sobradinho. Por último, é feita uma referência ao próprio José Perdiz, mecânico, proprietário do espaço onde a peça estava sendo realizada e conhecido militante na luta por manter aberto o seu peculiar espaço cultural que, segundo as autoridades, infringe as leis da cidade tombada e por anos foi ameaçado de fechamento, o que mais tarde se efetivaria.

Já na parte final do espetáculo, em que os atores convidam os espectadores a levantarem de suas cadeiras ou arquibancada e ocuparem o centro do espaço, as memórias da cidade são citadas de outro modo. A sequência começa com o elenco andando ao redor do público dizendo trechos de um texto de Plínio Marcos que descreve uma rebelião na qual presos morrem queimados num presídio, enquanto formam um círculo que vai confinando o público na medida em que os atores andam cada vez mais rápido até o momento em que

¹²⁸ O trecho é parte da rubrica do texto de *Diário do Maldito* publicado na revista indicada, apesar de não constar autoria ao final do texto completo, Juliana Sá é quem responde pela dramaturgia do espetáculo.

começam a correr e se desesperar. No ápice dessa vertiginosa movimentação tudo cessa (atores, som) e um silêncio se instaura. Em seguida os atores dizem:

Ator 1: um minuto de silêncio pelo índio Galdino, morto na parada de ônibus.

(tempo)

Ator 2: um minuto de silêncio pelos meninos da Candelária.

(tempo)

Ator 3: um minuto de silêncio pela nossa falta de tempo. (EntrelinhaseConcreto, 2009, p. 78).

Se no primeiro exemplo a cidade é referenciada por meio de personalidades relacionadas à área cultural, em especial a uma cultura de resistência que ocupa lugar na memória da própria cidade, no segundo, são evocados fatos sociais que impactaram de sobremaneira a sociedade brasileira, dado o seu grau de violência e repercussão midiática. O primeiro minuto de silêncio é para lembrar o assassinato do índio pataxó Galdino Jesus dos Santos, morto por cinco jovens de classe média, que atearam fogo ao seu corpo enquanto dormia numa parada de ônibus da W3 Sul, em Brasília. O segundo minuto de silêncio remonta à chacina da Candelária, ocorrida em julho de 1993 nas proximidades da Igreja da Candelária no Rio de Janeiro, onde oito pessoas, entre elas seis menores, foram assassinadas por policiais militares.

Essa memória social e coletiva evocada em cena rompe com a ficção e instaura um rasgo de realidade associada às questões comumente creditadas ao fenômeno urbano, como a violência atribuída às grandes metrópoles entre tantos outros aspectos que podem ser deflagrados a partir dessas trágicas lembranças. “Um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (BENJAMIN, 1994, p.37).

Nos exemplos citados opera um modo pelo qual o real é posto em cena. Metaforicamente, é como se a cidade da vida real invadissem a cidade imaginária e ficcional que constitui a cosmologia de um espetáculo. Representa também uma possibilidade de explorar o modo pelo qual o espaço urbano como produto e produtor de memórias pode ser trazido à cena.

Espaço e a potência política

A relação entre a peça e a oficina, esse espaço capaz de contar parte da jovem história do teatro numa capital com pouco mais de 50 anos, parece exemplificar bem esse diálogo com a potência política que pode ser ativada ao ocuparmos diferentes sítios da cidade.

Ao que parece, a relação com o espaço ampliou, inclusive, a dimensão política do espetáculo, ou, talvez, seja difícil determinar se não foi a peça que deu visibilidade à causa do espaço. Se por um lado, na ficção, a peça contava a história de um poeta marginal e sua luta e crises para seguir sendo fiel às suas escolhas artísticas, por outro, na vida real, tudo isso era “encenado” no espaço de um senhor que, influenciado pelo sobrinho, um dia abriu as portas de sua casa-trabalho para que o teatro ali também se instaurasse, onde as arquibancadas, ainda de pé, eram o resultado do seu próprio trabalho.

Em muitas das apresentações, ele, Perdiz, estava ali, sentado na plateia, ele mesmo uma espécie de “visionário marginal amante das artes” na luta pela sobrevivência e vivenciando as tensões entre os interesses da especulação imobiliária, que movimenta fortemente a economia no Distrito Federal e, de outro, a história de um espaço que congrega o valor simbólico e intangível da prática teatral na capital.

As temporadas de *Diário do Maldito* atraíram público e o interesse da mídia. Talvez, exatamente pelo longo período que o espaço ficou sem temporadas mais longas ou que gerassem maior interesse da imprensa. Nesse contexto de divulgação da oficina, foi fundamental o documentário de Marcelo Díaz, que atraiu inclusive o interesse do programa Me Leva Brasil, da Rede Globo, gerando uma matéria nacional sobre Perdiz e sua singular oficina.

Fato é que o Teatro do Concreto passaria a ter uma ligação muito forte com o espaço e sua causa. Quando nos demos conta, encenar ali era bem mais que fazer teatro, significaria participar ativamente, com tantos outros artistas da cidade, na defesa do que, para nós, era um patrimônio cultural. Em alguma medida, talvez fosse o espaço uma bandeira da peça e vice-versa.

Em nossa última temporada no espaço fizemos uma campanha para arrecadar fundos para Perdiz e a manutenção do espaço e nos juntamos a outros artistas numa vigília de 24h

em defesa da oficina. Nas últimas etapas do litígio judicial, a convite de Perdiz e Marcos Pacheco, participei de uma das últimas audiências no Ministério Público do Distrito Federal quando se definiu pelo fim do espaço, ocasião em que o órgão determinou que a empresa Ipê-Omni, em ação articulada com a Secretaria de Cultura do DF, adquirisse outro terreno na asa norte e construísse ali uma nova edificação para o Perdiz. Todavia, Perdiz, nosso mecânico ex-militante do Partido Comunista, segue vivendo e trabalhando de modo ainda mais precário na sua velha oficina. Até o momento, seu novo espaço não foi finalizado e entregue a ele. Aos oitenta e dois anos, Perdiz parece um pouco mais resignado com o futuro, talvez não tenha as armas ou forças necessárias para seguir travando essa luta ou, como nos ensina Ecléa Bosi (1994), “a mulher, o negro, combatem pelos seus direitos, mas o velho não tem armas. Nós é que temos de lutar por ele.”

Para tentar demonstrar um pouco de nosso envolvimento com a luta da Oficina Perdiz, transcrevo abaixo trechos de uma carta-manifesto, escrita por mim e assinada pelo Teatro do Concreto, que foi amplamente divulgada pela internet em busca de apoio ao espaço. Talvez, um relato simbólico que expresse o engajamento gerado na relação do grupo com esse espaço, que evidencia a dimensão política e social que a ocupação artística de um espaço da cidade pode instaurar no debate público.

O Teatro Oficina do Perdiz, três semanas após ganhar as telas do Fantástico e emocionar tanta gente no quadro Me Leva Brasil, recebe um ultimato para ser demolido. Talvez, nos últimos anos, uma das poucas notícias vindas de Brasília e que tenha dado orgulho a algum brasileiro foi a história desse torneio mecânico, como o nosso presidente, mas, um torneio mecânico apaixonado pela cultura e que dividiu o espaço do esmeril e da solda, com figurinos, cenários e o ritual diário dos atores. (...) A contundente ameaça ao teatro é fruto dos interesses de uma empresa da construção civil (Ipê-Omni), que ergueu, ao lado do Teatro Oficina, um prédio de quitinetes e estão conseguindo pressionar governo e representantes da Secretaria de Cultura do DF para colocar abaixo 20 anos de história do teatro brasiliense. Segundo o produtor do espaço, Marco Pacheco, a construtora quer finalizar uma marquise que invade a área ocupada por essa oficina teatro, assim, é preciso tirar de circulação mais um teatro no Brasil, por atrapalhar interesses financeiros de um pequeno grupo. O capital financeiro subjugando o capital cultural, histórico e artístico de uma cidade. O Teatro Oficina do Perdiz é uma peculiar oficina mecânica criada em 1969 e que funciona como teatro desde 1988, sendo um dos espaços mais democráticos para os artistas e para a comunidade. O principal argumento da construtora é que a área ocupada é do GDF, e deveria ser uma área de passagem de um bloco para outro. Aqui, cabe ressaltar que quase todas as áreas de passagem da Asa Norte são

invadidas por empreendimentos que nada acrescentam à vida cultural do brasiliense, que não tem nenhuma utilidade pública. Vale lembrar ainda que o prédio do INSS incendiado em 2005 não possuía habite-se¹²⁹. Um dos mais nobres resorts da cidade também enfrenta problemas com a área ocupada, além disso, várias outras obras da cidade são irregulares. Qual a diferença entre essas outras edificações e a Oficina Perdiz? Por que a oficina do Perdiz deve desocupar uma área pública para ser ocupada por esses empresários? Quem é beneficiado com isso? A resposta é simples: em Brasília ganha quem tem dinheiro e influência política. Será que nós, cidadãos e artistas, concordamos com isso? (...)É triste perceber que a marca que esse governo está imprimindo na cultura do DF é a marca da agressão aos foliões durante o carnaval, da destruição de obras de arte na W3 Sul que homenageavam poetas e, agora, a da eminente demolição do Teatro Oficina Perdiz. Cada vez mais, fica clara a idéia de fazer de Brasília uma cidade asséptica. Brasília não é do povo, como o céu é do avião.¹³⁰

4.5.5 Cartografias Iniciáticas

A descrição e análise do percurso criativo de *Diário do Maldito* tecida até aqui parece apontar de modo concreto como a prática do grupo se encaminha para procedimentos iniciais de diálogo com o espaço urbano. Nessa primeira cartografia poderíamos destacar alguns desses procedimentos:

- **Experimentações em diversos lugares** – a falta de um espaço fixo para ensaios gera na dinâmica do grupo a necessidade de ensaiar em diferentes espaços da cidade. Uma prática que, naturalmente, faz com que os artistas tenham que dialogar com distintas arquiteturas e gramáticas desses locais, além das interferências ou atravessamentos presentes em suas rotinas, como os vizinhos da escola, por exemplo. Praticar diferentes espaços se torna um procedimento no processo criativo.

- **A cidade como campo de pesquisa** – o grupo inicia nesse percurso criativo dois procedimentos que, do ponto de vista metodológico, abordam a cidade como um espaço de

¹²⁹ (...) ato administrativo emanado de autoridade competente que autoriza o início da utilização efetiva de construções ou edificações destinadas à habitação. Trata-se de um documento que comprova que um empreendimento ou imóvel foi construído seguindo-se as exigências (legislação local, especialmente o Código de Obras do município) estabelecidas pela prefeitura para a aprovação de projetos. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Habite-se>

¹³⁰ O texto na íntegra encontra-se nos arquivos pessoais do autor e também pode ser encontrado na internet: <http://blogcricriemcena.blogspot.com.br/2008/04/adeus-teatro-oficina-perdiz.html>

pesquisa que pode contribuir com a criação: as visitas a alguns espaços de Brasília em busca de elementos que pudessem alimentar a proposição de cenas, textos, personagens; a realização de “missões” que procuravam coletar depoimentos e impressões, por meio de conversas com determinadas pessoas, relatos que acabavam também traduzindo experiências de espaços, como a rotina de uma mãe de santo num terreiro ou de um policial num presídio.

- **Inscrições no espaço** – a prática de encenação demonstra, no processo descrito, alguns procedimentos que procuram estimular que os atores ampliem sua percepção do espaço, bem como experimentem formas de se inscrever (com seus personagens) em nichos específicos de um lugar e nos seus percursos. Por exemplo, no caso da exploração da Oficina Perdiz.

- **Dramaturgia do lugar** – a experiência da encenação na Oficina Perdiz evidencia como o grupo procurou ampliar as possibilidades de criação de sentido para a cena a partir do encontro entre a narrativa ficcional (criada na pesquisa sobre Plínio Marcos) e a carga semântica; a potência da gramática do lugar e também de sua potência política.

- **Inscrições da cidade na cena** – no caso analisado, a cidade parece se inscrever na resultante cênica de três modos: como personagem, uma alegoria integrada à trama ficcional; como citação visual de um monumento da cidade, como no caso da escultura da Justiça; fazendo uso das memórias associadas à cidade, como no exemplo da morte do índio Galdino.

- **Relação com a matéria fantasmas/história do lugar** – ao abordar lembranças relacionadas à morte do índio Galdino e também do diretor Ary Pára-Raios, o grupo parece querer presentificar, por meio da memória, matérias ausentes e profundamente ligadas à cidade como elementos que atritam o real por elas representado com o ficcional tecido pelos personagens da peça.

- **Noção de site specific** – como foi discutido, nessa experiência o grupo vivencia uma prática artística que dialoga, em alguma medida, com a noção de site specific, a partir do seu diálogo com a Oficina Perdiz que se mostrou estruturante e definidor na configuração da

encenação. Por outro lado, o mesmo processo possibilitará a aprendizagem de **transposição ou decomposição do site**, com vistas à mobilidade do próprio espetáculo.

- **Aspectos da encenação** – o *Diário do Maldito* se configura como lócus onde a encenação começa a lidar, ainda que timidamente, com elementos que se mostram importantes para a encenação no espaço urbano como: **interação** (cenas que se abriam para o diálogo direto com espectador); **visibilidade** (definição de nichos e movimentação dos atores considerando o campo de visão dos espectadores); **mobilidade** (necessidade de deslocamento do espectador pelo espaço durante o espetáculo); **reversibilidade** (uso da parte interna e externa da Oficina Perdiz).

De modo geral, o processo investigado parece apontar possibilidades metodológicas para futuras empreitadas do grupo que, nesta experiência, ainda se inscreveram de modo tímido. Essa aparente fragilidade, apesar da contundência e impacto da resultante cênica, talvez se explique por uma série de motivos entre eles: a condução de um encenador ainda inseguro e procurando compreender a sua função a partir da própria experiência; o momento inicial do grupo, que envolvia desde a integração dos artistas até a busca por construir um corpo coletivo com dinâmicas, procedimentos e práticas comuns; uma investigação temática que se mostrou bastante ampla, e, às vezes difusa, dificultando recortes dramáticos mais claros e gerando uma resultante cênica na qual se evidencia aspectos que poderiam ter sido aprofundados, como o instigante conflito entre criador (Poeta) e criaturas (seus personagens) presentes na peça, porém, não desenvolvidos de modo potencial.

Apesar desses aspectos críticos elencados, é inegável, como poderemos demonstrar mais adiante, que esse processo de criação se mostre como mito fundador de alguns traços metodológicos e de linguagem do Teatro do Concreto que serão mais bem configurados nas criações posteriores. Além disso, por meio das análises construídas tendo por base essa experiência, foi possível traçar alguns pontos iniciais de uma possível cartografia da encenação no espaço urbano que procuraremos seguir desenvolvendo no próximo capítulo.

V RUAS ABERTAS E ENTREPARTIDAS: FRUTOS DE AMOR E ABANDONO

Minha poesia é o que estou vendo agora: um homem atravessando a superquadra. (Nicolas Behr).¹³¹

5.1 O grupo e suas novas dinâmicas

Mostra-se importante configurar um contexto, ainda que de suave contorno, para situar o momento em que o Teatro do Concreto desenvolve a pesquisa criativa em torno do tema do amor e abandono, que irá gerar dois trabalhos, *Ruas Abertas* (2008) e *Entrepartidas* (2010), de modo que o leitor consiga ter uma noção das dinâmicas do grupo naquele período.

Tínhamos vivenciado um momento que poderíamos chamar de exitoso com a estreia de *Diário do Maldito*, as várias temporadas realizadas e a participação no Festival Internacional de Teatro de Brasília - Cena Contemporânea 2007, onde foi possível obter breves retornos de críticos como Carlos Gil Zamora e Valmir Santos e um encontro para troca entre grupos com Eliana Monteiro e Guilherme Bonfanti, artistas do Teatro da Vertigem, que assistiram ao espetáculo. Para um grupo iniciante, formado por jovens recém-formados ou ainda em formação, aquela repercussão no festival nos dava a sensação de uma dessas dinâmicas tão recorrentes no mercado da arte que parece construir uma espécie de legitimação de um trabalho. De fato, a partir do olhar estrangeiro, os olhares locais pareciam nos mirar de outro modo também.

Na troca com Eliana e Guilherme, uma provocação do iluminador encontraria em mim muitas reverberações. De modo muito informal ele comentara comigo aspectos da peça que chamavam a atenção e destacou que, apesar do uso de um espaço alternativo, ele ainda apresentava algumas características do teatro convencional, como a arquibancada para a plateia, além de marcações de cena que lembravam um resquício da ideia de coxia. A partir disso, me provocaria: por que agora que já viveu essa experiência não se lança na cidade?

¹³¹ (BEHR, 2004, p.103).

Nesse entremeio, dispostos a vivenciar outras experiências depois de um processo tão longo e intenso que havia nos exaurido, estabelecemos uma parceria com o centro cultural do SESI, em Taguatinga (DF), onde realizaríamos uma curta residência. Nesse período, convidamos o ator Leonardo Villas Braga para nos oferecer uma oficina a partir de princípios da *commedia dell'arte* e resolvemos nos enveredar timidamente pelo universo das tradições populares. Essa incursão resultaria num exercício cênico intitulado *Chegança*, que faria uma única apresentação para o público no teatro Iara Amaral, desta unidade do SESI.

Chegança (2007) ¹³².

Acho pertinente trazer essa informação porque a vivência desse curto processo parece ter nos revelado que nosso caminho criativo não seria por essa via, ao menos naquele momento, o que demarca uma reorientação de rumos ou, mais precisamente, de projeto poético.

As condições de realização do novo processo de pesquisa marcariam fortes diferenças da produção anterior. Agora precisávamos equilibrar o percurso de uma nova criação e, ao mesmo tempo, manter *Diário do Maldito* ativo no repertório do grupo. Na prática, isso implicava em elaborar projetos para fazer circular um trabalho e mais projetos para tentar captar recursos para implementar a nova busca.

Esse difícil equilíbrio se tornaria ainda mais complexo diante das agendas pessoais, das necessidades de sobrevivência de cada artista de um grupo no qual absolutamente

¹³² Crédito: Tatiana Reis.

ninguém sobrevivia da atividade teatral. Desse modo, no contexto de novas demandas, aprendizados e conflitos que se inscreviam em nossa rotina, os encontros já não eram apenas para ensaios de criação, agora tínhamos reuniões para tomar decisões de produção, planejar ações, dividir tarefas.

A investigação sobre os atravessamentos entre gestão e criação certamente poderia gerar instigantes reflexões. Como não temos aqui esse foco, apenas para ilustrar a questão, em 2008 participaríamos com *Diário* do Festival Nacional de Teatro de Macapá e também do projeto Galpão convida Teatro Candango. Além disso, faríamos uma abertura do processo de criação em torno do tema amor e abandono dentro da programação do Cena Contemporânea daquele ano. Já em 2009, realizaríamos nosso primeiro projeto de manutenção com apoio do FAC-DF, nos apresentariamos na IV Mostra Latino Americana da de Teatro de Grupo, realizada pela Cooperativa Paulista de Teatro e, em seguida, da Mostra A Arte dos Malditos no SESC de Santos (SP). Além disso, desenvolveríamos um projeto com grupos locais no primeiro edital da Funarte voltado para a residência artística em pontos de cultura. Em 2010, faríamos uma circulação com o apoio de dois editais da Funarte, Myriam Muniz e Artes Cênicas nas Ruas, o que permitirá viajarmos com o *Diário* e com as intervenções *Ruas Abertas*, pelos estados de MT, MS e GO.

Começava assim uma roda viva da produção cultural que muito nos exigiu, fosse com as ações previstas, com a realização das infindáveis contrapartidas, elaboração de projetos e prestações de conta. Isso trouxe a necessidade de uma agenda, de negociar horários e prioridades. Definitivamente, o processo criativo seria atravessado por todas essas dinâmicas. Exemplo disso seria a interrupção das pesquisas para ensaiarmos e viajarmos com outros trabalhos ou cumprirmos outras ações previstas nos projetos aprovados.

Uma consequência ainda mais desafiadora no equilíbrio desses muitos “pratos” seria lidar com a pressão do tempo, uma vez que os projetos tinham limites definidos para sua execução e envio de comprovações. No caso de *Entrepartidas*, foi preciso elaborar cartas para Funarte e Secretaria de Cultura do DF buscando, no argumento do período de chuvas que estava dificultando a estreia, uma justificativa para considerarem uma breve extensão do prazo de estreia.

Procuramos até aqui esboçar, minimamente, as novas dinâmicas presentes na rotina do Teatro do Concreto, tão distintas daquela outra em que foi criado *Diário do Maldito*.

5.2 Contextos de Criação

Podemos apontar setembro de 2007 como início do processo de criação em torno do tema amor e abandono, apesar das oscilações e interrupções vivenciadas pelo grupo, conforme apontamos anteriormente.

Os ensaios continuariam nas noites de terças, quintas e sextas e aos sábados no período da manhã e da tarde. Quanto aos locais para esses encontros, nossa prática nômade estaria presente no início, envolvendo o centro cultural do SESI, a oficina do Perdiz, a Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, até que, em maio de 2009, alugaríamos uma sede no Setor de Diversões Sul, mais conhecido como CONIC, o que nos permitiria outras condições de trabalho. Apesar de termos um espaço de criação sob a nossa gestão, ao longo da descrição do processo, notaremos que muitas práticas voltariam a buscar outros espaços da cidade.

Nossas atividades em 2007 e 2008 ainda estariam marcadas pela precariedade financeira e de condições de produção e a dependência de parcerias para cessão de espaço de ensaio. Todavia, nesse período, foram elaborados alguns projetos, tendo como alvo editais públicos, que possibilitaram ao grupo condições mínimas de trabalho, já que mesmo com a aprovação de alguns projetos, são poucos recursos diante das demandas de manutenção de um numeroso coletivo teatral, com o envolvimento direto de doze pessoas, além de colaborações na gestão e administração. Nesse contexto, fomos agraciados com o Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz/2008; com um projeto de manutenção de atividades do grupo pelo Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal em 2009, ano em que também seríamos selecionados no Prêmio Funarte Arte na Rua para realizar as intervenções - *Ruas Abertas* – no DF, GO e MT. Um desenho que possibilitou, a partir de 2009, recebermos uma ajuda de custo mensal, alugarmos uma sede e desenvolvermos diversas ações, entre elas, o lançamento de duas publicações.

O planejamento do processo, descrito nos projetos aprovados, apontava como ponto de partida o interesse do grupo na relação com o espaço urbano e o desejo em dialogar com

outras linguagens artísticas, como a performance, a intervenção urbana e a dança contemporânea. De fato, será notado que a relação com a performance foi mais evidenciada no processo.

Entre maio e junho de 2008 passaríamos a contar com a participação do dramaturgo Jonathan Andrade, que foi convidado por nós a compor a equipe, assumindo a função de dramaturgia. Naquele momento, além dos atores, o núcleo de direção era composto por mim, tendo inicialmente como assistente a atriz Aline Seabra. Posteriormente, nossa equipe contaria numa segunda etapa do trabalho, a partir de julho de 2008, com Ivone Oliveira, que retornaria suas atividades após a gravidez. A parte musical estava sob a responsabilidade do músico Daniel Pitanga, que passaria a integrar a formação do grupo. Em abril de 2009, completaríamos a equipe do projeto, sendo que a direção de arte e figurinos ficou sob a responsabilidade de Hugo Cabral e Júlia Gonzáles. A iluminação, a cargo do ator, fotógrafo e iluminador Diego Bresani. Por fim, para nos apoiar na área de produção, contratamos a produtora Neide Nobre. Como podemos notar, mais uma vez, não teríamos todos os criadores do início ao fim do processo.

A abertura do processo de criação, acerca do tema amor e abandono, configurou-se como um conjunto de intervenções que denominamos *Ruas Abertas*, realizadas em 29/08/2008 e 04/09/2008, às 18h, na Rodoviária do Plano Piloto e em faixas de pedestre próximas, localizadas no Eixo Monumental, integrando a programação do Festival Cena Contemporânea. Na sinopse divulgada, o grupo já aponta o papel autoral da plateia em relação ao trabalho.

Ruas Abertas compreende uma intervenção cênica no espaço urbano, a partir do tema Amor e Abandono, ponto de partida do Teatro do Concreto para a criação de seu novo espetáculo. As investigações iniciais do grupo partem de uma questão central: qual é a relação entre amor e abandono na sociedade contemporânea? Para um grupo que trabalha na perspectiva do processo colaborativo e se pauta pelo diálogo visceral com Brasília, Ruas Abertas significa uma aproximação maior com a dimensão autoral da plateia (2008).¹³³

¹³³ Programa do Festival, publicado na sua ocasião. Disponível em: <http://www.cenacontemporanea.com.br/2008/espetaculos.html>

Já o espetáculo *Entrepartidas* faria uma **pré-estreia** no aniversário de cinquenta anos da capital (21/04/2010), no evento Brasília outros 50, uma iniciativa dos artistas da cidade em resposta ao descaso do governo local com a classe artística que, desse modo, se configurou como uma programação paralela àquela proposta pelo Governo do Distrito Federal. Depois disso, faria **temporada** de 24 de abril a 30 de maio do mesmo ano. Interessante destacar que, na sua pré-estreia, a peça já lidaria com alterações de espaço, uma vez que o seu percurso original tem início na Rodoviária do Plano, porém, nesse caso, seu ponto de embarque e desembarque foi o Teatro Funarte Plínio Marcos, de modo a poder participar do ato.

Em sua sinopse, a peça é divulgada da seguinte maneira:

Início da noite, a cidade se move como um complexo organismo. É hora do embarque! O público toma um ônibus e viaja pelas ruas de Brasília onde conhece histórias de pessoas que se cruzam numa estrutura fragmentada, cuja dramaturgia brinca com a realidade e a ficção. Personagens que se equilibram no fio do tempo e nos lembram que a vida se realiza no encontro com o outro e que o instante é agora. Um espetáculo que visita o cotidiano para esbarrar, sobretudo, naquilo que é efêmero, chegadas e partidas, saudades, desejos, possibilidades, vidas e mortes. *Entrepartidas* é um convite a percorrer as ruas de si mesmo (Programa do espetáculo, 2010).

Após esse panorama relativo ao contexto de criação dos trabalhos em questão, nos deteremos, agora, na descrição de alguns aspectos dos processos criativos e suas respectivas análises. Para facilitar a organização desse percurso, optamos por dividir as incursões do Teatro do Concreto no tema amor e abandono em duas partes: *Ruas Abertas* e *Entrepartidas*, de modo a poder evidenciar elementos mais pungentes em cada trabalho, ainda que os dois sejam frutos de uma mesma busca e estejam diretamente entrelaçados.

5.3 Cartas de um Processo

O processo de criação, como já dito anteriormente, partiu de um tema bastante amplo: amor e abandono na sociedade contemporânea. Ressoar a partir dele envolveu vasculhar nossas memórias e experiências diárias. Entre os possíveis objetos relacionados à temática estariam as cartas, aquelas mensagens escritas que guardam nossos sentimentos, como uma cartografia afetiva ou um mapa emocional que pode ser guardado, revisitado. Em alguns momentos dos ensaios elas apareceram: talvez em alguma proposta de cena? No título de alguns contos do Caio Fernando Abreu ou dos livros de André Gôz e de Rilke? Fato é que, de algum modo elas seriam incorporadas às duas criações nascidas desse processo: *Ruas Abertas* e *Entrepartidas*. Por outro lado, meus diários de encenação desse processo se tornaram ainda mais confessionais que aqueles analisados no processo sobre Plínio Marcos. Há aqui uma dinâmica que entrelaça vida e arte, na qual muitas de minhas experiências em diferentes espaços e situações da vida urbana parecem estabelecer conexões em torno do tema. São percepções que contribuem na elaboração de dispositivos ou simplesmente camadas de referências a me alimentar no percurso. Torna-se difícil delimitar o meu espaço e aquele da obra em processo, da mesma forma que falar da sala de ensaio é também falar da cidade como espaço das muitas experimentações.

Em função dos motivos apresentados acima, optei por transformar a sistematização da experiência vivenciada nesse processo de criação em *cartas*, de modo a manter uma mínima relação com a atmosfera que parece ter acompanhado o processo; de algum modo, uma tentativa de transbordar esse universo também para a pesquisa acadêmica.

A seguir, apresentamos um conjunto de cartas que procuram configurar, de modo narrativo, aspectos envolvidos na criação de *Ruas Abertas e Entrepartidas*. As duas primeiras cartas tratam da escolha temática e das práticas da encenação na condução do processo. As demais cartas descreverão procedimentos operadores na criação das principais ações, cenas e imagens apresentadas pelo grupo quando da abertura do processo criativo com *Ruas Abertas*¹³⁴ e, posteriormente, sua culminância em *Entrepartidas*.

¹³⁴ Nessa perspectiva, *Ruas Abertas* se configura como uma das experimentações do grupo na criação do espetáculo *Entrepartidas* justamente porque irá oferecer novas influências ao seu percurso construtivo.

5.3.1 Carta 1 – Dividindo solidões ou Da configuração do tema

Brasília, fevereiro de 2008.

São Paulo, maio de 2014.

Sabe quando de repente tudo ao seu redor parece falar exatamente daquilo que você está pesquisando? Tenho anotado muitas coisas desde que começamos a falar sobre esse tema. Na verdade, escrevi algumas sensações em novembro e dezembro de 2007, imagens que apareciam nas situações mais inusitadas. São tantas as perguntas que me rondam, veja você, ainda não perdi essa mania de perguntador.

Onde tudo começa e termina? Onde o amor se esconde? Quando o sentiremos pela última vez? Talvez você esteja rindo um pouco dessas questões que parecem ao mesmo tempo tão existenciais e tão ingênuas. No primeiro escrito que abre esse diário de encenação, encontro essas perguntas e alguns desenhos com as respectivas indicações - já que desenhar não é uma habilidade que possuo – nos quais estão identificadas as coroas de velório, leito de hospital, um tripé para soro hospitalar. E algumas imagens descritas: *Muitos leitos de hospitais – nós estamos doentes – o país está doente – a câmara é fria – o que resta ainda de amor em meio a tanto abandono? O que a falta de amor gera? Qual a sua ferida que não se cura? Quando a vida está perto do fim, o que resta?* Num canto dessa página a indicação de alguns espaços: *asilos, creches, presídios, hospitais.*

Tentando me equilibrar nessa frágil corda entre arte e vida, percebo claramente nas primeiras imagens esboçadas em torno do tema uma forte relação com a morte. Como se a perda acentuasse de modo contundente os nossos afetos. Essa percepção não seria obra do mero acaso, são miragens que estão diretamente ligadas ao fato de ter perdido o meu avô materno, com quem vivi por dezoito anos, no início de novembro de 2007, período que envolveu idas e vindas a hospitais.

Numa outra via, ainda estava aprendendo a lidar com a separação de uma relação conjugal de sete anos e também com a frustração de uma paixão não realizada. Foi nesse contexto, absolutamente pessoal, que o tema amor e abandono se desenhava para mim e, a partir daí, que também pude encontra-lo nos vestígios do processo sobre a vida e obra de

Plínio Marcos, em cenas que foram descartadas por não dialogarem com a trajetória que se desenhava para o espetáculo *Diário do Maldito*.

Como você deve estar imaginando agora, depois desse lampejo temático, revisitando as anotações daquele processo pude novamente tocar lembranças de cenas e frases que haviam nos marcado, como por exemplo, “água a rosa pra essa rosa não murchar”, uma cena que falava sobre cuidar de algo, oferecer amor para que aquilo não murchasse. Ou ainda um improviso dos atores Nei e Aline que trazia frases como “coração que não se mostra”, “esse corpo que não se gosta”.

Em outra criação de Nei as perguntas eram “você é fiel?”, “eu sou fiel?”. Havia muitos materiais que encontravam nesse duplo de palavras, amor e abandono, um sentido que nos parecia bastante motivador, como demonstra a atriz Lisbeth Rios em artigo sobre o processo: “Encontramos esse tema ao olhar para trás, numa tentativa de identificar o que tinha apontado de temática no processo anterior e que não tinha sido explorada e era potente dentro de todos” (RIOS, 2011, p.136).

Voltando ao diário de encenação, após dez textos onde narro situações vividas que dialogam com a temática e também antevisões sobre o que estaria presente no próximo trabalho, além de anotações sobre filmes que pude assistir durante o recesso e que abordavam o tema, encontro o planejamento de uma reunião com o grupo em fevereiro de 2008, quando teríamos uma nova conversa para refletir sobre o caminho que estávamos seguindo:

- Por que o tema amor e abandono?
- De que realmente queremos falar?
- Como essas duas dimensões se relacionam?
- O que vivenciamos no processo *Diário* e que se relaciona com esse tema?

Em um dos registros do diário encontro algumas motivações que me ligavam ao tema proposto para a criação, um quase manifesto pessoal, que embora cercado de um ponto de vista bastante romântico da ideia de amor, dá algumas pistas sobre como eu abordaria o tema com os atores, especialmente pela formulação de perguntas.

Talvez eu queira falar de amor e abandono porque me sinto só, porque gostaria de ter outro encontro com o amor, porque às vezes acho que já gastei a minha cota de amor nessa

vida. Porque acho que a corrupção, a violência, a guerra, a podridão toda é reflexo da falta de amor por si e pelo outro, pela terra, pelo país... E aí, quando nos deparamos com a iminência da morte, da última entrega, do último suspiro é que nos damos conta de que somos tão pequenos, tão frágeis, que precisamos tanto do outro. Por que só no fim damos as mãos? Choramos juntos? Pedimos perdão? Perdoamos? Gritamos o amor que temos pelo outro? Porque falar de amor quando amar, entrega, doação é quase desuso nesse tempo veloz, voraz e descartável. Porque amor não se define, parece sempre faltar palavra que dê conta. Sede de encontro de almas, encontro verdadeiro, sincero, puro (não moral) – espero que esse encontro ocorra no terreno sagrado do teatro.

Se por um lado a vivência pessoal me ajudaria a configurar uma proposta temática para sugerir ao grupo, a decisão sobre implementá-la foi tomada em conjunto com todos os artistas, inclusive ponderando sobre as sugestões temáticas de outros integrantes. Lembro-me de refletimos juntos sobre como esses aspectos estavam presentes no processo criativo anterior, reconhecíamos que, na profunda dureza do universo marginal pliniano, seus personagens experimentavam as infinitas formas de amor e abandono e que muitos materiais por nós criados tocava, de algum modo, em questões como relação amorosa, saudade, família, perda, entre outras. Uma de minhas anotações ressalta a motivação do grupo com o tema: *parece que todos gostam de falar sobre esse assunto. Tem muita identificação.* O ator Nei Cirqueira enfatiza esse envolvimento ao relatar os primeiros momentos da pesquisa.

Já no início do processo percebemos que não tínhamos a rede de proteção que o processo do Diário nos ofereceu: a vida e a obra de Plínio Marcos. As primeiras improvisações e workshops tinham como material de inspiração a nossa própria vida: nossos amores, perdas, frustrações, anseios e abandonos... Os primeiros depoimentos pessoais foram embalados em muitas lágrimas e soluços. Lágrimas que pingavam em fotos de infância onde se viam pessoas queridas que não estavam mais conosco por diversos motivos. Objetos pessoais resgatavam cidades por onde tínhamos passado. Músicas que faziam nascer silêncios que eram quebrados por soluços e olhares de cumplicidade entre os companheiros de trabalho (CIRQUEIRA, 2011, p.174).

Espero que as imagens e reflexões compartilhadas com você, até aqui, talvez permitam um primeiro tatear sobre como o tema de pesquisa se configurou para o nosso grupo. Além disso, é possível encontrar nessa carta algumas tendências do percurso criativo que se efetivariam como verdadeiras linhas de força no seu desenvolvimento, como por exemplo:

1) Intensificação do trabalho com o depoimento pessoal

Se tomarmos os apontamentos descritos acima pelo ator Nei Cirqueira, possivelmente, para boa parte do elenco, lidar com esse tema no novo processo provocaria uma sensação de não ter “rede de proteção”, uma vez que em boa parte das improvisações e workshops propostos, especialmente na primeira etapa de trabalho, nossas experiências pessoais eram a matéria principal para a criação, sem o cruzamento com elementos ficcionais. Prática que demandou um espaço de muita confiança e cumplicidade entre todos os criadores.

2) Objetos recorrentes

Algumas materialidades seriam recorrentes nas improvisações e propostas de cena e apontavam para o poder catalisador que alguns objetos possuíam em ativar nossas memórias afetivas, como fotos, cartas, presentes recebidos e músicas, que ajudavam a rememorar situações marcantes. Posteriormente notaremos como essas materialidades se personificaram na encenação das criações nascidas desse processo.

3) Relação com lugares

As narrativas compartilhadas eram permeadas por referências a lugares que se constituíam como lócus da experiência vivida. Assim, de início já tínhamos presente em nossa sala de ensaios a rua, a casa, a cidade de origem. Como será explorado posteriormente, essa relação com os espaços é um ponto importante na encenação de *Entrepartidas*.

4) Amplitude temática

Especialmente nos meus registros iniciais sobre a relação com o tema, é possível perceber uma amplitude temática “*reflexo da falta de amor por si e pelo outro, pela terra, pelo país*”. De fato, se desenharia nos projetos apresentados para captação de apoio financeiro ao projeto um desejo de investigar essa relação entre amor e abandono em

quatro dimensões: consigo próprio, com o outro, com o transcendente e com a pátria/terra. Porém, essa tendência não será efetivada ao longo do processo, a própria prática revelaria que investigar somente um desses aspectos tomaria demasiado tempo. Desse modo, ainda que essa divisão seja meramente didática e que esses aspectos possam estar presentes de muitos modos nas resultantes cênicas desse processo, talvez pudéssemos afirmar que o percurso criativo foi mais focalizado na dimensão interpessoal, a relação com o outro.

5) Vivências e percepções individuais que geram procedimentos

Assim como essa primeira carta procura demonstrar como a dimensão das vivências pessoais se inscreveu de modo incisivo no modo como o encenador chega ao tema de pesquisa, posteriormente, veremos como situações do cotidiano foram desdobradas em dispositivos e experimentações com os atores. Esse procedimento é denominado por Cecília Salles (2008) de “Experimentações perceptivas impulsionadoras”, conforme trataremos adiante.

Veja bem, nessas cartografias iniciais acerca do tema e de tendências apontadas, já no início do processo de criação, evidencia-se uma forte relação com a memória. Talvez você também tenha se perguntado durante a leitura sobre cartas e lembranças que carrega consigo ou os amores realizados e não realizados que experimentou. Esse tema, por natureza, parece ativar em nós as experiências gravadas em nosso corpo-memória. Embora nas resultantes cênicas (*Ruas Abertas* e *Entrepartidas*) essas memórias talvez estejam escondidas ou esfumaçadas, como camadas de uma cebola, elas foram um vetor importante nesse fluxo criativo.

Bom poder dividir esses primeiros vestígios com você!

Um carinhoso abraço!

5.3.2 Carta 2 – Relatos de experiência ou abordagens do encenador no processo

Não sei bem por onde começar o que preciso lhe dizer. Na verdade, talvez, preferisse não compartilhar o que identifiquei. Ao retomar os diários de encenação da pesquisa sobre amor e abandono, me deparei com um modo bastante diferente na postura do encenador em relação aos registros do processo e organização dos ensaios.

Se em *Diário do Maldito* foi possível notar o planejamento prévio dos encontros, ainda que organizado em forma de tópicos, nessas novas cartografias, quase não há descrição quanto ao que seria trabalhado em cada ensaio. Logicamente, minha primeira reação foi a de surpresa e vergonha, por associar essa constatação uma fragilidade nesse percurso, e, talvez, de fato seja.

Por outro lado, procurei compreender o modo como esses registros parecem operar, identificando alguns aspectos nesses vestígios deixados pela encenação: intensa coleta¹³⁵ de referências elementos/fatos cotidianos que dialogam com o tema; reflexões sobre a linguagem ou procedimentos de encenação; descrição de imagens e propostas de cenas ou exercícios para os atores; grande ênfase na narrativa e poucos esboços ou desenhos; anotações sobre workshops e improvisações dos atores; maior complexidade e qualidade nos retornos aos atores a partir de suas proposições.

Uma primeira reflexão ao perceber essas especificidades foi considerar a quantidade de tarefas que o grupo tinha no momento e nossa ginástica para executá-las, uma vez que nenhum de nós podia se dedicar exclusivamente ao Teatro do Concreto, de modo que a falta de tempo passou a ser um complicador. Num segundo momento, me ocorreu pensar que, no processo anterior, talvez estivesse muito impregnado de uma noção de planejamento de aula em que colocava ênfase nas atividades que deveria propor; preocupava-me em conduzir o trabalho com os atores desde o aquecimento. E estava imbuído de pesquisar e estudar muito antes de sugerir atividades. Ao que parece, nesses registros, a postura se altera, não há menção ao aquecimento dos atores porque se esperava que os mesmos já chegassem para o encontro e fossem se preparando para o trabalho.

¹³⁵ (...). Trata-se de um percurso sensível e epistemológico de coleta: o artista recolhe aquilo que de alguma maneira toca a sua sensibilidade e porque quer conhecer. (SALLES, 2008, p. 51).

O foco das investigações é centrado em workshops e improvisações, constando nos diários de encenação mais o registro da proposta realizada e as considerações feitas, ou seja, passaria a me concentrar muito mais na leitura e problematização da proposta dos atores. Os estudos prévios seguiram com intensidade, porém, parece que estão mais a serviço de me alimentar de referências como encenador que servir de índice para a condução das atividades com os atores.

Gostaria de apresentar-lhe rapidamente alguns exemplos desses aspectos identificados nos registros do processo, justamente por acreditar que ajudam a lançar outros pontos de vista para a leitura desse percurso criativo.

Interação e Coleta

Se partirmos do pressuposto apontado por Cecília Salles (2008), no qual evidencia o aspecto social da tendência de um processo criativo, “o percurso criador alimenta-se do outro”, notaremos em nossos diários uma intensa coleta de percepções a partir do contato com livros, filmes, situações do cotidiano, palestras ou oficinas e tantas outras interações que atravessam o processo de criação como rede relacional. Como exemplo dessas interações poderia citar uma conversa com a diretora Eliana Monteiro num café em São Paulo, a leitura de um livro como *Carta a D. - história de um amor*, do austríaco André Gorz e também uma oficina sobre dramaturgia com o dramaturgo paulista Rogério Toscano. Nessa perspectiva, a autora ressalta a relação do artista com a efervescência cultural de uma cidade e até a sua inserção na tradição, feita por meio de leituras, por exemplo. Ao falar sobre como nota isso em documentos de processos de alguns artistas, Salles argumenta:

Os documentos registram muitos momentos de intensidade, nos quais relações ficam claras: ele tudo olha, recolhe o que possa parecer de interesse, acolhe e rejeita, faz montagens, organiza, idéias se associam, formas alternativas proliferam e pesquisas integram a obra em construção. Enfim, um turbilhão de possibilidades interativas (2008, p. 40).

Essa compreensão do movimento presente na criação de uma obra artística ajuda a flagrar em nossas anotações essa coleta de elementos que ajudam a ampliar as reflexões do encenador acerca do tema. Vejamos alguns exemplos extraídos dos diários:

Hoje vi “O amor nos tempos do cólera”, o contraste e o paralelo entre a doença e um grande amor (...) cartas e objetos simples como uma foto ou mecha de cabelo sempre estão presentes nas histórias de amor...(01/01/2008).

Almoço na casa do Paulo e Clarissa. “A cozinha é o coração da casa” (Bachelard).

Nazareno¹³⁶ – carta de amor (papel branco com gota de sangue)

“Aqui, se você quiser começa uma história”

“O dia em que eu me preparei para que você me amasse” (22/03/2008).

“No meio da festa, sua solidão pesa mais do que nunca. Entrar em si mesmo e não encontrar ninguém durante horas, é preciso conseguir isso”. (23/05/2008 – citações de Cartas a um jovem Poeta, Rilke).

“Tudo no mundo é perfeito e a morte é amor” (Adélia Prado).

Trechos como esses ocupam muitas páginas dos diários de encenação, uma coleta que valorizava a conversa informal com um amigo, livros estudados, catálogos de exposições, frases encontradas em qualquer situação, enfim, portas de conexão com o tema que nos interessava. Como veremos, algumas frases ou imagens foram gatilhos para a proposição de cenas e experimentações com os atores.

O diário contém ainda vários registros de uma interação que foi bastante produtiva, a participação em uma oficina de dramaturgia, em julho de 2008, ministrada pelo professor, dramaturgo e diretor Antônio Rogério Toscano, em São Paulo. Oportunidade em que discutimos vários modelos dramáticos, do dramático ao pós-dramático; a relação entre processo e obra; dramaturgia como um projeto polifônico, etc. Duas anotações aparecem destacadas nesses registros: como desrotinizar a nossa sensibilidade? Não ser uma coisa ou outra, ser uma coisa e outra. De algum modo foram reflexões que ressoaram em mim, noto que essa relação com modos de afetar a sensibilidade domesticada pela rotina é um operativo no que viria a ser o *Ruas Abertas*, bem como, a não preocupação em distinguir se o que viríamos a fazer nas faixas de pedestre seria teatro, performance...talvez fosse um e outro.

¹³⁶ Diz respeito a um catálogo com obras do artista plástico Nazareno.

Reflexões sobre a linguagem

Algumas passagens mostram como a encenação se perguntava sobre a linguagem que poderia emergir no novo processo, bem como sobre caminhos de trabalho com os atores.

Estou em dúvida quanto ao uso da mimese corpórea no próximo trabalho. A ideia é suar essa técnica no treinamento dos atores, porém, tenho medo disso tirar o ar meio “confessional” e verdadeiro, sincero e às vezes até ingênuo do nosso trabalho. (03/01/2008).

Se a lógica do amor é a da falta e do desejo, da incompletude, como traduzir isso esteticamente? Talvez adotar um autor, Clarice Lispector, Caio Fernando Abreu... (16/03/2008).

Como ser monumental?

Esses exemplos apontam algumas reflexões que contribuíram nos encaminhamentos do processo. De fato, não investimos no treinamento com a mimese corpórea e focamos mais uma qualidade de atuação confessional e, em alguma medida, mais performativa no sentido de assumir o intérprete e seus elementos biográficos.

De fato, como iremos explorar mais adiante, o trabalho com contos seria um interessante dispositivo no processo, ao gerar personagens e situações que foram desenvolvidas por nós.

Essa dimensão monumental está associada à noção de escala da cidade, uma vez que já era ponto de partida nesse processo o diálogo com o espaço urbano, pensar essa questão seria um aspecto a ser investigado pela encenação.

Relação com o espaço

Como a relação com o espaço urbano já era uma premissa do processo, o seu desenvolvimento parece já considerar que os materiais criados seriam transpostos e, nesse ato, redimensionados pela relação com o lugar. Todavia, em 21 de junho de 2008, faríamos uma primeira experimentação, tendo a cidade como campo de pesquisa, no Cemitério Campo da Esperança, em Brasília. Em março do mesmo ano, identificamos um registro no diário que aponta o tipo de reflexão que possivelmente gerou a proposição da atividade. “É no cemitério que o desejo cessa e o amor transcende?”

Deteremos-nos sobre os desdobramentos dessa prática a seguir, bem como sobre as demais experimentações com sequências de ações em alguns espaços da cidade e, especialmente, o impacto que as apresentações de *Ruas Abertas* geraria no decorrer do processo de pesquisa sobre amor e abandono.

Propostas de experimentações com os atores

Os registros revelam também algumas práticas propostas aos atores no processo.

1 – cena a partir de um conto – individual

2 – cena a partir de frase/pergunta - grupo

Frases/Palavras:

Quando sentiremos o amor pela última vez? (Alonso e Lisbeth)

Desamparo – (Jhony e Zizi)

A morte é amor - (Nei, Maria e Gleide)

O dia em que eu me preparei para que você me amasse - (Micheli e Silvia)

Contos

Maria – Doença do tempo

Gleide – Onde os oceanos se encontram

Jhony – Uns braços

Zizi – História de gente e anjos

Nei – Anotações sobre um amor urbano

Micheli – Vasto Mundo

Lisbeth – Emanuel

Alonso – O amor acaba

Silvia – Conto de verão nº2 – Bandeira branca

Neste exemplo, podemos notar que as palavras ou frases propostas aos atores estão diretamente relacionadas às leituras e coletas que fui realizando motivado pelo tema. Já os contos são produções de diferentes autores, exceto o primeiro que é de autoria do dramaturgo Jonathan Andrade, os demais foram encontrados numa coletânea denominada

13 *Dos Melhores Contos de Amor da literatura brasileira*¹³⁷. A partir de uma leitura prévia, ofereci um conto a cada ator, que criaria um workshop a partir de sua relação com o estímulo literário. Nas análises de *Entrepartidas* daremos maior ênfase nesse trabalho com os contos.

Retornos/Devolutivas aos atores

Uma vez que essa prática já foi descrita de modo mais detalhado anteriormente, mostrando que são feitos retornos gerais e também específicos, neste processo, essa sistemática se manteve, transcrevemos abaixo um trecho, a título de exemplo, já que nos procedimentos mais importantes realizados no processo em questão, que serão descritos a seguir, esses aspectos da devolutiva do encenador ao ator poderão ser retomados.

Comentário sobre o workshop da atriz Lisbeth Rios a partir do conto *Emanuel*, de Lygia Fagundes Telles.

Muito lento o início da cena; Não convence das atmosferas emocionais que sugere; Pode aproveitar melhor a ação com o objeto no momento “vem depressa que o tempo é de amor”; situar melhor o espaço, pode ser um quarto (limitar mais); Trabalhar mais a expectativa pela chegada dele; Acreditar mais na sua própria fantasia; Como fazer a plateia concluir que Emanuel é um gato? Cuidar mais das transições, às vezes fica umas lacunas. (10/06/2008).

O que mais chama a atenção em muitos retornos dados aos atores ao longo desse processo, registrados nos diários de encenação, parece ser uma maior capacidade da encenação em observar diferentes aspectos da cena com mais precisão que no processo *Diário do Maldito*.

Roteiro com sequência de materiais criados

Esses roteiros nos ajudavam a organizar aqueles materiais que desejávamos revisar de nossa produção em determinados períodos, bem como testar como as sequências afetavam nossa percepção e leitura dessas proposições.

Roteiro

¹³⁷ STRAUZ, Rosa Amanda. 13 dos melhores contos de amor da literatura brasileira. Rio de Janeiro, Ediouro Editora, 2003.

- 1 – Ursinho – Jhony e Maria
- 2 – Repertório do abraço – na rua
- 3 – Mulher que agride
- 4 – Homem que rasteja
- 5 – Vestir-se para a morte
- 6 – A carregadora de mortos
- 7 – Zizi e Jhony (aniversário)
- 8 – Encontros no cemitério (Nei e Lisbeth)
- 9 – Vermes
- 10 – Cena coletiva Alonso e Lisbeth

Como podemos notar, na prática do grupo e desse tipo de processo, é comum atribuímos nomes às cenas, sequencias de movimentos e outros materiais criados, de modo a construir um vocabulário comum, o que facilita nosso diálogo e otimiza as atividades.

Com a breve descrição desses aspectos encontrados nos diários de encenação, procurei evidenciar as transformações na atitude do encenador nesse percurso criativo em comparação com aquele descrito anteriormente, conforme comentado.

Espero que tenha sido possível perceber as novas dinâmicas que se desenhavam não apenas na criação da obra, mas, também, na formação de um encenador a partir de sua prática.

Despeço-me, compartilhando com você uma citação encontrada em uma das páginas de um mero diário de encenação.

“Cada um de nós traz no fundo de si um pequeno cemitério daqueles que amou”
(Romain Rolland)¹³⁸

¹³⁸ Fonte não encontrada.

5.3.3 Carta 3 – Uma Carregadora de Mortos a tecer com a Cidade

Brasília, março de 2008.

São Paulo, julho de 2014.

Olá,

Os dias seguem sendo muito agitados, né? Não sei você, mas, às vezes parece que a gente nunca está onde está, porque estamos sempre pensando no que fez ou no que deveria fazer ou ter feito ou fará. Mas, sair de casa é sempre correr o risco de encontrar algo surpreendente, acho que na verdade, ver esses lampejos que fogem ao ordinário depende muito da nossa abertura também. Um estar na vida, na cidade, desejan-te de experiências.

Pois bem, escrevo-lhe na verdade para contar sobre como algumas experiências que nós encenadores temos, em diferentes espaços da cidade, podem desaguar em procedimentos a serem experimentados com os atores ao longo de um processo de criação. Para isso, gostaria de apresentar-lhe a **Carregadora de Mortos**.

Em março de 2008, de passagem por São Paulo, visitei uma exposição com objetos do artista japonês Kazuo Ohno, no SESC Avenida Paulista. Uma sala preta com seus vestidos, fotos, frases, chapéus, flores, enfim, vestígios de sua intensa trajetória como principal referência da dança butô no mundo. Visitar aquele universo revelou uma experiência única e forte para mim: nas imagens de seus espetáculos a impressão de que vida e a morte estavam sempre de mãos dadas naquele corpo; imagens cheias de beleza e de certa precariedade; frases com reflexões profundas, como “é preciso desabrochar até onde for possível, com a alma¹³⁹”.

Kazuo Ohno¹⁴⁰

¹³⁹ Anotações pessoais, frase presente na exposição citada com autoria de Kazuo Ohno.

¹⁴⁰ Créditos: Peter Stockhaus.

Sairia daquele espaço completamente atravessado e, a partir daí, um fluxo de imagens e sensações surgiria. Como o esboço feito no diário:

Diário de encenação - esboço carregadora de mortos.

No esboço indico a imagem de uma mulher que canta uma música em espanhol e arrasta em cada pé uma coroa, como aquelas de velórios, sendo que, atada a uma coroa estaria uma roupa feminina e na outra uma roupa masculina. Essa imagem seguiria no meu imaginário por algum tempo. Porém, não me interessava simplesmente resolvê-la e propor que a atriz Lisbeth Rios a executasse, buscava encontrar um modo de chegar a essa imagem ou situação a partir de um dispositivo no qual os atores pudessem experimentar essa relação com os mortos que carregavam.

Entre as anotações no diário de encenação que complementam esse fluxo de ideias, na página seguinte ao esboço, ainda em torno da exposição visitada, há um trecho, atribuído ao diretor Antunes Filho¹⁴¹ que, ao comentar o trabalho do artista japonês, aponta: "(...) Realiza a viagem da transcendência, de superação do conceito de morte pelo lado do amor...". Na mesma página, meus comentários em diálogo com essa forte experiência

¹⁴¹ Não saberia precisar se essa frase atribuída ao diretor estava presente na exposição ou se foi uma leitura posterior, ao que tudo indica, foi uma anotação da exposição.

vivenciada: “Só o amor supera a morte? Kazuo fala dos mortos que carrega dentro de si. Sempre fui guiado pelos meus espíritos”.

Mais adiante, em vinte de junho de 2008, tenho as anotações de uma atividade que havia proposto aos atores para este ensaio, eles deveriam preparar um workshop a partir da seguinte indicação: vista-se dos seus mortos. Abaixo imagens¹⁴² de algumas propostas apresentadas na experimentação:

Lisbeth Rios

Micheli Santini

Gleide Firminio

Lembro-me de ter proposto aos atores algumas experimentações enquanto estavam assim vestidos, como por exemplo: caminhe com seus mortos; dance para os seus mortos. Nos registros do encontro, alguns apontamentos:

Lisbeth conseguiu um corpo interessante na caminhada com os seus mortos. O tecido de flores... os olhos brancos como no Butoh ou no transe.

Maria conseguiu um corpo interessante para fazer uma velha. E registro de falas do improviso da atriz: meu umbigo foi enterrado na cancela de uma fazenda, a terra das margens do São Francisco. Meus mortos construíram uma cidade, meus mortos acabaram com todas as terras. Você veio para vingar.

Em artigo que escreveu sobre o processo que resultaria na intervenção *Ruas Abertas*, a atriz Lisbeth Rios comenta com precisão o seu processo na composição dessa figura que viria a ser nomeada pelo grupo como Carregadora de Mortos.

¹⁴² Acervo do Teatro do Concreto, não consta autoria das fotos.

O exercício era simples: no final de um dia de ensaio o diretor (...) pediu que no dia seguinte viéssemos para o ensaio vestidos de nossos mortos. Assim fizemos. Cada um apresentou suas versões até chegar a minha vez. Fiz umas danças folclóricas do meu país, Peru, ao mesmo tempo em que cantava e falava os nomes das pessoas de minha família que já tinham falecido. Num determinado momento, meu corpo estava curvado, eu olhava o horizonte e minha mão direita começava a querer tocar algo na minha frente. Foi nesse instante que o Francis interveio, pedindo algumas ações e modificações dessa figura (...) me pediu que andasse sem desmanchar esse corpo, como se carregasse o mundo nas costas, e pensasse em algo que me puxava para trás ao mesmo tempo em que tentava alcançar alguém que me chamava lá na frente. Fiquei por uns instantes assim, até que as lágrimas começaram a cair. Logo foi pedido que eu cantasse uma canção. Imediatamente saiu: “recuerdo aquella vez, que yo te conocí. Recuerdo aquella tarde, pero no me acuerdo ni como te vi...” (RIOS, 2011, p. 138).

Como podemos notar, há uma relação bastante direta entre a experiência vivida por mim na exposição comentada e os desdobramentos disso no processo criativo do grupo. Na sequência, buscaríamos compor visualmente essa figura, usando o próprio tecido com flores proposto pela atriz em seu exercício, um véu e, inicialmente coroas feitas com arame e flores de papel, como um teste. Posteriormente, esses elementos foram aperfeiçoados.

Experimentações em torno da figura da Carregadora de Mortos¹⁴³

Quando o grupo decidiu abrir seu processo de criação em torno do tema amor e abandono por meio da realização da intervenção cênica *Ruas Abertas* (2008), o próximo passo seria pensar o percurso da Carregadora de Mortos. Inicialmente a intervenção

¹⁴³ Acervo do Teatro do Concreto, não consta autoria das fotos.

ocorreria simultaneamente em três faixas de pedestre próximas à Rodoviária do Plano Piloto. Imaginamos então que essa figura pudesse ser a única a transitar pelas três faixas, como uma espécie de fio que perpassava nossos fragmentos.

Nessa perspectiva, seu percurso foi pensado da seguinte maneira: 1) o ponto de partida seria a plataforma superior da rodoviária, desceria e atravessaria o bloco do terminal voltado para a Torre de TV, em seguida, cruzaria para o Eixo Monumental sentido Esplanada dos Ministérios, atravessando duas das faixas ocupadas naquele sentido; depois disso, seguiria pela plataforma inferior da rodoviária, dessa vez transitando pelo bloco voltado para o Museu da República, atravessaria a última faixa ocupada pelo grupo, no Eixo Monumental sentido Torre de TV e desapareceria subindo os gramados laterais do Teatro Nacional.

Considerando as escalas espaciais da cidade, é um percurso razoavelmente desafiador para que Lisbeth (2011) pudesse manter o corpo curvado e a lenta velocidade ao caminhar arrastando as roupas atadas às coroas que levava aos pés. Uma ação que exigia preparação prévia, conforme comenta: “(...) precisava conseguir andar com as costas curvadas por quase uma hora, sem sobrecarregar a coluna e precisei aprender alongamentos específicos que me ajudassem a realizar a cena” (p.138).

Lisbeth Rios como Carregadora de Mortos, na Rodoviária do Plano Piloto¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Crédito: Thiago Sabino.

Essa figura inserida no cotidiano urbano mobilizaria os transeuntes de modo intenso, como demonstra o jornalista Sérgio Maggio, em texto sobre esse trabalho.

Ouvi um homem categoricamente narrar que era uma mãe a carregar os corpos do filho e da nora mortos num acidente de carro. Potente em sua história, ele se transformava num exímio contador (...) Por alguns minutos, a sua narrativa o fazia de protagonista enquanto a figura da velha senhora se esvaia entre os passageiros. (...) Ali, todos eram criadores de uma performance que instigava o cidadão a sair do seu papel cotidiano para ser arrastado junto àquela mulher (MAGGIO, 2011, p. 153).

Como grupo, descobriríamos nessa experiência a possibilidade que essas ações ou imagens, sem compromisso com uma narrativa ficcional, possuíam em despertar a criação de dramaturgias dos próprios transeuntes. Ao que parece, essa Carregadora de Mortos, a exemplo do camelô de Lygia Pape, imantava os espaços, atraía corpos, despertava histórias, gerava reações, novos fios se tecendo como numa “Tteia” incontrolável e vista de muitos ângulos. Ou ainda, como um “sinal nomadizante” conforme proposto pelo grupo Corpos Informáticos, a provocar desvios no tecido da cidade. Por outro lado, não deixava de ser uma incisão ou uma invasão no fluxo determinante daquele espaço, como veremos.

A atriz sendo ajudada por transeuntes ao cair na faixa de pedestre¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Crédito: Thiago Sabino.

As reações podem ser muitas, na medida em que nos lançamos na cidade, a uma dimensão de abertura na proposta que é passível ou mesmo desejosa da interação com o outro. Lisbeth (2011) nos dá um exemplo de um fato vivenciado no trabalho: “Tem gente que apela e manda tirar o véu por ser uma ofensa contra Deus. Se não obedecer ao pedido, tenta arrancar à força, chegando a rasga-lo. Foi o caso de uma senhora que se sentiu muito ofendida pela ‘coisa do diabo’ e quis me bater” (p. 140).

A partir desse estudo de caso da figura Carregadora de Mortos, talvez possamos identificar elementos que dialoguem com a perspectiva da invasão da silhueta urbana proposta por Carreira. Na medida em que inscrevemos uma imagem não corriqueira a se deslocar pelo espaço, numa ação que não é comum (pegar ônibus, pedir esmola, vender ou comprar algo, etc.), ela possivelmente gere uma fissura nesse fluxo-texto ali estabelecido. Por outro lado, ao interagir com transeuntes, ser seguida, ao se justapor aos diferentes elementos móveis e estáticos desse espaço, ela, como quem desenrola um fio, está também compondo uma tapeçaria urbana a partir de sua presença, movimento e relação com o corpo da cidade, como sugere Bia Medeiros ao explorar as composições urbanas.

O fato de a atriz precisar caminhar numa posição desconfortável, e as múltiplas possibilidades de interação e reações que sua figura poderia gerar nos passantes, nos demandava uma espécie de apoio à sua intervenção. Por essa razão, Aline Seabra, assistente de direção nesse processos, sempre acompanhava nossa Carregadora de Mortos a uma distância em que fosse possível apoiá-la no caso de situações mais extremas, como violência, por exemplo.

A partir desse relato, noto alguns índices que me parecem interessar à encenação no espaço urbano: o estudo do espaço para definição de um percurso; o modo como a escolha do espaço e do percurso revela uma intencionalidade na construção de sentido para a proposta; a necessidade de um acompanhante que possa apoiar o performer em situações de grande risco; a potência que a visualidade presente na ação (do ponto de vista da fisicalidade e do uso de objetos) pode gerar de imantação nesse espaço. Assuntos sobre os quais gostaria de poder compartilhar com você algumas reflexões, mas, isso fica para nossas próximas cartas.

Cuida-te!

5.3.4 Carta 4 – Campo da Esperança ou Procurando Amor no Cemitério

O cemitério existe para nos lembrar de que?

Como vai?

Hoje te escrevo novamente para falar desse fio tão invisível entre vida e morte. Talvez influenciado pelas reflexões geradas na exposição sobre Kazuo Ohno ou, quem sabe, por tantos outros atravessamentos que esse tema amor e abandono pode nos trazer. Não sei ao certo. Já parou para pensar sobre o quanto essa sombra está perto de todos a todo tempo?

Então, no dia vinte e um de junho de 2008, fui com os atores ao Cemitério Campo da Esperança. A ideia era explorar o espaço, sua gramática e as sensações por ele ativadas. Lembro-me de ter anotado inscrições das lápides, de pensar que nos nossos dias mesmo os mortos têm pouco espaço, já que há uma parte do cemitério com túmulos comuns como aqueles encontrados em qualquer espaço dessa natureza e, na parte mais nova, o espaço agora é bem reduzido, apenas uma pequena lanterna com a foto da pessoa, fixada no chão, demarca a sua derradeira morada. Tive a oportunidade de também conversar um pouco com Marlene, que trabalha no local e me contou como foi enterrar a própria filha.

Imagem de uma das lápides do Campo da Esperança¹⁴⁶

Nos textos desse lugar, a palavra “saudades” é um imperativo. Está por toda parte, a cada frase encontrada. Em minhas anotações, refleti sobre como o espaço do cemitério nos

¹⁴⁶ Acervo do Teatro do Concreto.

convida também a pensar em relações temporais. Se você olha uma lápide, as informações ali presentes fazem menção a um tempo, o ciclo de vida daquela pessoa, agora morta. Por outro lado, há o tempo presente, o tempo em que você está ali (junho de 2008) olhando aquele túmulo. Cada túmulo é uma fatia de tempo e história, amor e vida. Chamou-me a atenção também o fato dos mortos continuarem tendo endereços, há um modo de encontra-los naquela cidade.

Essas foram algumas impressões a partir da experiência de praticar aquele espaço. Cada um dos atores do Teatro do Concreto criou outras múltiplas conexões a partir dos afetos ali gerados.

O próximo passo foi a criação de cenas a partir da visita realizada ao Campo da Esperança.

Jhony e Zizi – ela ficava sentada, se dava tapas e se coçava. Ele andava lentamente falando milhares de palavras que remetem ao cemitério “não, não é a minha hora”.

Nei e Lisbeth – cada um cuidava de um túmulo. No início não se comunicam, a cada volta ao túmulo, começam a criar uma relação.

Maria e Micheli – dois coveiros cavando uma cova para o enterro de um indigente, “desamado/desalmado”. Me chamou atenção a mesa branca que usaram. Velaram um corpo imaginário nessa mesa. A cada banco que se sentavam era uma reação diferente em relação ao morto, um tipo de emoção, “olha a foto da gente, a gente tinha tanta coisa pra viver”. Os coveiros comem no final.

Silvia e Gleide – as duas encostadas uma na outra, sentadas num banco, uma delas parecia ser a morte. “a morte fica e o amor fica”.

Depois de apresentarem suas improvisações, fizemos alguns comentários e, em seguida, realizamos um exercício utilizando a mesa, onde as muitas mãos se transformavam numa espécie de vermes que devoravam o corpo imaginário. Experimentamos essa ação cantando a música “saudades palavra triste quando se perde um grande amor...”.

Imagens de experimentações que se seguiram em torno do tema da morte

Se tomada isoladamente, talvez não seja possível encontrar vestígios de como essa experiência está presente em *Ruas Abertas* ou *Entrepartidas*. Porém, como o processo criativo é uma rede relacional, onde o que mais interessa são exatamente as conexões, ao rever esse percurso, algumas delas, talvez, possam ser notadas.

Primeiramente, essa prática parece dar continuidade ao procedimento anterior, “vestir-se de seus mortos”, instaurando um período em que o grupo investiga algumas relações entre amor e morte. Depois, dialoga também com outras duas experimentações que serão realizadas, “abraçar o que te escapa” e “despedir-se de si mesmo”. Temos aqui um conjunto de procedimentos que chama atenção exatamente para o ciclo natural de vida e morte. Reflexões que atravessaram, de algum modo, nossas criações. Talvez, tenham ajudado a compormos imagens e situações que tentam investir nas pequenas coisas que são efêmeras, um encontro fortuito, no qual alguém se interessa por você e desenvolve um conversa, ou duas mulheres que não se conhecem e começam a cantar juntas. Os múltiplos encontros e despedidas que estão presentes nas cenas de *Entrepartidas*. Ainda, o convite que é feito aos espectadores ao embarcarem no ônibus para seguir a experiência pela cidade, quando recebem do motorista um pequeno papel, uma caneta e respondem a pergunta: se está fosse a sua última viagem, o que você levaria?

Exemplos de respostas dos espectadores à pergunta.

Talvez, essa pergunta que marca a entrada dos espectadores no ônibus de *Entrepartidas* seja também um modo de transbordar experiências e reflexões do processo para a relação com a plateia e a obra como um todo. Além disso, a própria metáfora da viagem, utilizada pela encenação, possa ser resultado de práticas como essa.

5.3.5 Carta 5 – Inscrições do Corpo no Espaço

Olá, sinta-se abraçada (o)!

Estava justamente pensando quão impressionante é o modo como nosso corpo recebe e gera afetos, um gesto, um movimento, um olhar, uma ação... formas de ocupar o espaço, de expressar, de se comunicar, de atravessar e ser atravessado.

Ao longo de nosso processo de criação, gostaria de destacar algumas experimentações que resultaram em sequências corporais potentes, seja na sua capacidade de provocar estados psicofísicos nos atores, seja ao estimular leituras diversas nos espectadores-transeuntes a partir das escritas desses corpos no espaço.

Dar e rejeitar carinho

Essa proposta consiste simplesmente em os atores experimentarem, em duplas, formas de oferecer ao outro carinho enquanto o outro nega/rejeita esse afeto. A prática me foi sugerida pela diretora Eliana Monteiro em uma de nossas conversas quando comentei sobre o tema de pesquisa do Concreto para o novo trabalho. É importante ressaltar que o foco da experimentação está no corpo e não no discurso verbal.

Abaixo, algumas impressões do ator Jhony Gomantos e da assistente de direção Ivone Oliveira a partir deste trabalho:

Jhony - não saber dar carinho, medo da rejeição e o peso de dar carinho.

Ivone – a mulher não tem vergonha de mostrar o que sente (junho de 2006).

O que notamos é que a maioria das atrizes conseguia imprimir uma visceralidade em suas ações, como procurar de todas as formas abraçarem o colega, ainda que precisassem se jogar ou cair ou se rastejar. Já os atores, no geral, demonstraram gestos mais contidos e menos extremos a guiar esse impulso. Essa impressão foi discutida de modo a incentivar os homens a explorarem outras possibilidades de estado e ação nesse jogo.

Esse jogo seria retomado muitas vezes até a realização de *Ruas Abertas*, se constituindo como importante ação no repertório dos atores para as intervenções nas faixas de pedestre.

Dança-vazio

Em fevereiro de 2008 encontro um registro com indicação de uma possível cena a ser experimentada no processo.

Música envolvente como numa boate, todos dançam, a música é quase um transe, as pessoas trocam olhares, alguns se beijam... aos poucos as pessoas vão saindo... quando não, só resta uma pessoa dançando, sozinha, ela dança, vai parando aos poucos, se vê tão completamente só, tão desesperadamente só...

Já em abril do mesmo ano, outro registro parece revelar como essa imagem descrita acima se efetiva na experimentação com os atores.

Fiz um exercício da boate, onde depois de um tempo todos saem e fica só uma pessoa (Micheli), no vazio.

Micheli comentou que o vazio é horrível, tudo parece morto.

Silvia comentou também desse vazio, de querer ficar com alguém e não ficar com ninguém, de ir ao banheiro e se sentir a mulher mais feia do mundo.

Nei diz que você se sente mal porque todos os seus amigos ficaram com alguém e você com ninguém.

A partir da experimentação, destaco nas anotações - *palavra-chave: vazio*. Depois disso, uma nova ação que integraria nosso repertório e seria levada às ruas consistia em dançar, de forma animada e, de repente, parar e experimentar essa sensação de vazio, de estar só.

Nei Cirqueira em ação na faixa de pedestre¹⁴⁷.

¹⁴⁷ Crédito: Tatiana Reis.

Abraçar o que te escapa

A proposição que resultou nesse outro repertório de ações partiu de uma vivência na qual os atores foram estimulados a olhar para frente e imaginar alguém que desejassem muito. A partir desse estado, deveriam abraça-lo, porém, o objeto de desejo havia simplesmente desaparecido, ou seja, mais uma vez restava a sensação do vazio, da solidão, do desejo ter escapado.

Entre as provocações feitas aos atores durante as experimentações em torno dessa ação de abraçar o que lhe escapa, solicitava que encontrassem diferentes modos e sentidos para a ação de abraçar (reencontro, despedida, paixão, etc.); bem como que explorassem distintas alturas na realização da ação de abraçar, por exemplo, algo que você deseja pode estar no plano alto, outro objeto de desejo no plano baixo e assim por diante. O que importava aqui era mais o estado de alguém que deseja muito algo, se encaminha para o encontro com esse algo e simplesmente o encontro não acontece. Um trajeto entre expectativa e frustração.

Depois da descoberta dessas ações, passaríamos a experimentá-las nos corredores do CONIC, um movimento da sala de ensaios em direção à cidade. O exercício seria retomado muitas vezes no processo, objetivando encontrar novas nuances, especialmente até a realização de *Ruas Abertas*.

Andar e desfalecer

Com a colaboração do músico Daniel Pitanga, fizemos outro experimento envolvendo, dessa vez, caminhada e queda, conforme o registro aponta.

Experimentamos uma coreografia em quatro tempos, anda, desfalece, anda, abraça uma pessoa, anda, desfalece (bailado). Foi interessante para trabalhar ritmo, o momento em que “apressamos” os quatro tempos criou um certo desespero também interessante. (24/06/2008).

Essas ações envolvendo atos de caminhar, desfalecer e abraçar alguém passariam a compor também o conjunto de ações que iríamos acumulando (dar e rejeitar carinho;

dançar-vazio; abraçar o que te escapa), repertório que poderia ser manipulado livremente pelos atores e nos daria possibilidades de composição para nossas ações nas ruas.

Atores experimentam o repertório de ações no CONIC¹⁴⁸.

¹⁴⁸ Acervo do Teatro do Concreto.

Partitura do Balão

Uma canção de Kléber Albuquerque e Tata Fernandes – “Ai” - descoberta por acaso, seria para mim a inspiração para outra experimentação com os atores.

Deu meu coração de ficar dolorido
 Arrasado num profundo pranto
 Deu meu coração de falar esperanto
 Na esperança de ser compreendido
 Deu meu coração equivocado
 Deu de desbotar o colorido
 Deu de sentir-se apagado
 Desiluminado
 Desacontecido
 Deu meu coração de ficar abatido
 De bater sem sentido
 Meu coração surrado
 Deu de arrancar o curativo
 Deu de cutucar o machucado
 Deu de inventar palavra
 Pra curar de significado
 O escuro aço denso do silêncio
 No coração trespassado

A vivência proposta aos atores foi a seguinte: de frente para a parede, deveriam permitir um fluxo de imagens sobre momentos marcantes de suas vidas e, depois de certo tempo, pedia a eles que imaginassem uma situação hipotética que era despedir-se de si mesmo. Como seria se dizer adeus?

Imagem dos atores na vivência descrita¹⁴⁹

¹⁴⁹ Acervo do Teatro do Concreto.

A partir dos estados e sensações gerados pela vivência, cada ator transformaria sua experiência em uma sequência com mais ou menos cinco movimentos e apresentaria ao grupo. Depois que os atores apresentaram suas criações, com o auxílio de Ivone Oliveira (assistente de direção), tentamos identificar movimentos e ações que nos afetavam mais naquele conjunto e propomos, a partir desses recortes, uma nova sequência a ser experimentada pelo elenco, o que gerou o que denominamos de “partitura do balão”. A ideia de incorporar um balão de gás hélio à imagem parece ter surgido de um dos movimentos. A partitura foi retomada muitas vezes e também testada na faixa de pedestre, onde o grande desafio foi adequar a sua execução ao tempo do semáforo.

Experimentos na faixa de pedestre, Eixo Monumental¹⁵⁰.

Trechos da partitura do balão nas ruas¹⁵¹

¹⁵⁰ Crédito: Daniel Pitanga.

¹⁵¹ Crédito: Thiago Sabino.

O estado do seu coração

Em um dos ensaios, pedi aos atores que pensassem em como estava o “estado do seu coração” naquele dia. A partir das questões suscitadas, cada um experimentaria criar uma sequência de movimentos, podendo fazer uso também de sons. O resultado foi uma partitura individual que passaria a compor nosso repertório de ações e que poderia ser alterada, dado o estado do seu coração a cada dia de apresentação.

Micheli Santini em ação na faixa de pedestre¹⁵².

Imagino que você tenha conseguido visualizar como cada dispositivo pode gerar um conjunto de ações que se tornaram matizes composicionais para que os atores fizessem uso no espaço urbano, espécie de repertório ao qual poderiam recorrer durante cerca de uma hora de ação nas faixas de pedestre.

Beijos!

¹⁵² A imagem consta do acervo do Festival Cena Contemporânea Brasília; não encontrei referência ao autor da foto.

5.3.6 Carta 6 – Imagens de Poesia e Estranhamento

Olá!

Espero que esteja tudo bem contigo.

Não sei se eu já lhe disse, é um pouco angustiante lidar com esses registros do passado, às vezes me sinto montando um quebra-cabeças ao vasculhar as páginas desses diários tentando filtrar o que é mais importante para compartilhar. Um exercício bem mais complexo que um dia imaginei.

Hoje, resolvi abordar algumas imagens que foram criadas nesse processo, surgidas a partir de conexões diversas, como poderá notar.

Sinais de afeto

No final de março de 2008, encontro um registro que nos fornece algumas pistas dessas trilhas construtivas.

Ontem fui à boate Galeria no CONIC, dois jovens dançavam segurando um cartaz rosa com a frase “abraço grátis”.

É possível que essas experiências na boate tenham influenciado na proposição do exercício já descrito em nossa última carta (dança-vazio), além disso, parece ter reverberado de outros modos em nossa criação. Provavelmente em junho do mesmo ano, outra anotação que aqui nos interessa:

Placas de trânsito subvertidas para o tema amor e abandono...

O ponto que aqui nos interessa é que de fato criaremos algumas placas para serem utilizadas em *Ruas Abertas* que subvertem a semântica das tradicionais placas de trânsito tão presentes na gramática das cidades. Desse modo, fazemos uso de alguns símbolos que estão nas ruas, porém, alterando a sua significação, ao buscar uma conexão mais direta com o tema que nos interessava.

Nei Cirqueira interagindo na rodoviária¹⁵³

Alonso Bento próximo à faixa de pedestre¹⁵⁴.

¹⁵³ Crédito: Rafaella Tamm.

¹⁵⁴ *idem*.

Micheli Santini em ação no semáforo¹⁵⁵.

Silvia Paes próxima ao semáforo¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Autor não identificado.

Jhony Gomantos no CONIC¹⁵⁷.

Neste procedimento, no qual, elementos do tecido urbano ganham novos sentidos, gerando também certo estranhamento por subverter o seu uso habitual, noto um possível parentesco com a imagem dos jovens segurando um cartaz na boate, com os dizeres “abraço grátis”, conforme comentei no início desta carta. De algum modo a situação que vivenciei naquele espaço e tomei nota me chamara à atenção exatamente por ser uma mensagem relacionada a afeto, que se mostrava um pouco estranha naquele contexto da vida noturna.

Uma variação do uso dessas sinalizações presentes na paisagem urbana foi também a criação de placas e cartazes utilizados por pedintes nas ruas, mais uma vez, tendo o seu sentido usual subvertido, como na imagem abaixo.

Alonso Bento no CONIC¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Crédito: Thiago Sabino.

¹⁵⁷ *Idem*.

Objetos e seus usos estranhados

Um procedimento importante que descobrimos em *Ruas Abertas* foi o de gerar certo estranhamento ao inscrever no espaço objetos e usos para os mesmos que se mostram extracotidianos.

No diário de encenação, é possível perceber alguns apontamentos que mostram como esse fluxo de imagens em que objetos comuns ganham outros discursos vai se formando.

Imaginei vários travesseiros no chão, em cada um, bordado um nome, uma mulher dança entre eles.

A porta-bandeira portando uma arma.

Levar pessoas para atravessar a faixa de pedestre no cavalo do carrossel.

Atravessar a faixa carregando malas abertas e vazias.

Um tapete de pelúcia. Os atores, ao fechar o sinal, correm a desenrolar um tapete de pelúcia para que os pedestres atravessem a faixa.

Pensei também em regar um coração.

Sempre que possível essas imagens eram experimentadas com os atores, que, naturalmente, encontravam renovadas possibilidades de composição. Como podemos ver no registro abaixo:

Hoje criamos cenas e sequências de ações com balões, balão em forma de cavalo. Manipulação de balões (zebra e leopardo) com uma vareta. As possibilidades desses objetos de festa de aniversário são bem interessantes e acho que irão povoar a faixa de uma certa fantasia. (02/08/2008).

E a partir dessas investigações envolvendo o uso de objetos, aparentemente estranhos ao cotidiano das ruas, muitas imagens foram criadas. Talvez, esse uso estranhado dos objetos possa ser um modo de se inscrever num espaço urbano onde a escala humana é tão desprezada, conforme apontamentos anteriores de Gehl e Cortés. Se o diretor Ary Párra-Raios investiu em encenações que exploravam as formações e acrobacias, em nosso caso, o investimento parece ter sido outro.

¹⁵⁸ Crédito: Thiago Sabino.

Zizi Antunes com um balão em formato de zebra¹⁵⁹.

Alonso Bento com uma mala vazia pela faixa de pedestre¹⁶⁰.

¹⁵⁹ Crédito: Thiago Sabino.

¹⁶⁰ Crédito: Tatiana Reis.

Zizi Antunes com balão¹⁶¹.

Alonso Bento com carrinho¹⁶².

¹⁶¹ Crédito: Rafaella Tamm.

Nei Cirqueria com regador¹⁶³.

Micheli Santini deitada na pelúcia¹⁶⁴.

¹⁶² Crédito: Thiago Sabino.

¹⁶³ *Idem.*

Ao rever essas anotações do processo de criação anos depois, noto uma convergência entre essas propostas e o procedimento que iniciamos em *Diário do Maldito* chamado de **imagem poética**, no qual tínhamos que sintetizar nossa percepção da cena de um colega em uma imagem. Em *Ruas Abertas*, temos muitas ações que podem ser tomadas, dado o seu potencial de síntese de um discurso e sua visualidade, como uma imagem poética, relacionada às reflexões em torno do tema amor e abandono.

Um ponto que merece ser destacado são os figurinos. Desde as primeiras experimentações que realizamos nas ruas, optamos pelo uso de roupas sociais, talvez, uma inspiração das peças de Pina Bausch. Noto que essas ações realizadas por pessoas aparentemente bem vestidas ganham ainda maior contraste nesse contexto, especialmente se considerarmos que nessa região de Brasília é bastante comum o uso de terno, em função dos órgãos públicos e autarquias, próximos à Rodoviária do Plano Piloto.

(des) programando lógicas

Faremos agora um salto no tempo, mais adiante trataremos como fomos impactados pela nossa chegada às ruas, quando ocorreram os primeiros experimentos nas faixas de pedestres escolhidas para a realização do trabalho. Naquele relato, irão notar uma referência à presença de mendigos no local, pessoas que parecem invisíveis no “corre corre” de nossas rotinas cotidianas. Conforme registro no diário de encenação, a partir da conversa com os atores.

(...) onde a gente estava, tinha mendigos e a marmita caiu no chão, eles se culpando e ninguém olhava (...) isso ninguém olha. Como seria se a gente estivesse vestido de mendigo?

Essas percepções serão fundamentais na composição de outra ação para as nossas ruas que não integrará o trabalho na sua primeira edição, mas, será incorporada a ele nas apresentações posteriores. Passaríamos a trabalhar com um performer vestido como mendigo, carregando um saco de lixo, porém, na verdade ele não pede nada a ninguém – prática habitual nos centros urbanos – ao contrário, ele oferece cartas. Cartas¹⁶⁵ escritas por nós, nas quais ressaltamos os afetos envolvidos nas relações interpessoais. O ator Rômulo

¹⁶⁴ Crédito: Randal Andrade.

¹⁶⁵ Em anexo dois exemplos de cartas utilizadas no trabalho, favor consultar índice de anexos.

Mendes sempre comentava da dificuldade em realizar essa ação, dada a invisibilidade e o desprezo com que era tratado, de modo que conseguir entregar as cartas se tornava um grande desafio. Assim como nossa “carregadora de mortos”, o mendigo também teria liberdade em transitar por todas as faixas e espaços da rodoviária, sendo um elemento móvel em relação aos demais atores que ocupavam uma faixa de pedestre específica. Esse procedimento é um exemplo de como a observação das comunidades presentes no espaço podem nos oferecer possibilidades de estabelecer novos diálogos com o lugar. Uma observação que lembra ainda as considerações de Lynch (2011) quanto à imagem da cidade, em que ressalta também importância dos elementos móveis, em especial as pessoas e suas atividades.

Numa aproximação das reflexões discutidas por Silvia Fernandes (2010) quanto à noção de teatros do real, foi justamente essa contaminação com a realidade local que nos impulsionou na criação dessa ação. Numa referência ao encenador Mangueira Diniz, na solidão existencial do Planalto, um mendigo nos fala de afeto.

Rômulo Mendes como mendigo¹⁶⁶

Talvez hoje, embasado pelas reflexões tecidas com o distanciar do tempo, optasse por contratar um mendigo para participar da ação ou, mesmo, criaria cartas a partir de memórias dos mendigos da rodoviária do Plano Piloto. Porém, essas ideias não estavam no nosso campo de visão naquele momento. De todo modo, o procedimento que parece importar aqui é justamente o fato de subverter uma lógica ou programação prévia que está presente na cidade. Se o mendigo é sempre aquele que lhe pede dinheiro, experimentamos

¹⁶⁶ Crédito: Thiago Sabino.

interferir nesse padrão, propondo um mendigo que está doando cartas, em alguma medida, de amor.

Talvez, possibilitando novas experiências para os praticantes daquele espaço ao também evocar suas memórias por meio das cartas, mas, sobretudo, por gerar um “desvio” na sua imagem habitual da cidade. Por outro lado, provocar o cidadão comum a ser capaz de rever o seu modo de olhar para uma camada da população (mendigos e moradores de rua), mostra-se como uma ação potente do ponto de vista político.

Imagino que você também tenha se perguntado sobre as imagens poéticas que lhe assalta os olhos a cada vez que caminha pelas ruas de sua cidade. Esse foi um importante aprendizado para nós nesse processo, a dimensão poética que modos de andar, de se sentar, de se vestir, de portar objetos... podem inscrever, espontânea ou intencionalmente, na rotina do espaço urbano.

Meu melhor abraço!

5.3.7 Carta 7 – Escolhendo e Mapeando Espaços

Você já parou para cronometrar o tempo de um semáforo entre o sinal verde e o vermelho? Para notar em qual horário um local específico da cidade fica mais movimentado? Em que direção é maior o fluxo de pessoas que atravessam uma faixa de pedestre em determinado período?

Gostaria de compartilhar com você algumas experiências que vivenciei ao pensar a encenação de *Ruas Abertas*.

O primeiro ponto foi a definição do espaço, influenciada pelas discussões contemporâneas em torno dos não lugares, do desenraizamento que parece tão abundante em nosso tempo. Assim, a faixa de pedestre nos parecia uma metáfora ou aproximação coerente desse tipo de espacialidade. Mais uma vez, a carga semântica do espaço contribuiu para a construção de sentido da proposta artística. A reflexão em torno dos não lugares se encontra bastante difundida, especialmente nas pesquisas de Marc Augé.

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não lugares... (AUGÉ, 2012, p.73).

Se tínhamos um sentido claro para a escolha desse espaço de passagem, pensar nosso trabalho nas ruas demandou algumas ações da direção, entre elas, observar como se dava o fluxo nas principais faixas de pedestre próximas à Rodoviária do Plano Piloto. Com o auxílio do músico Daniel Pitanga, caminhamos pela parte superior e inferior da rodoviária observando o trânsito de carros e pedestres. Interessou-nos mais a parte inferior, identificamos um grande movimento de pessoas que saíam do Setor Bancário Sul, Setor de Autarquias Norte e Sul e Esplanada dos Ministérios, além disso, estaríamos ocupando o Eixo Monumental nos dois sentidos.

A seguir, um registro dessa investigação que consta do diário:

Esboço da disposição das faixas de pedestre¹⁶⁷

Se para definir o espaço foi preciso esse estudo prévio do fluxo nas faixas de pedestre, outra necessidade seria a cronometragem dos semáforos. Como demonstra o registro abaixo:

Faixa Touring¹⁶⁸ movimento maior do Touring para a rodoviária – 10 segundos

TNCS para rodoviária – cerca de 50 segundos

Como podemos notar, as observações indicam o tempo em que o sinal fica aberto para os pedestres atravessarem a faixa e também em qual direção o fluxo é maior. Por exemplo, em uma das faixas observadas, era grande o deslocamento de pedestres saindo da área próxima ao Touring para a rodoviária, justamente por muitas pessoas estarem saindo do trabalho e indo tomar o ônibus para seus próximos compromissos.

A partir desses registros aqui compartilhados, é possível ter uma noção dos procedimentos que envolvem o planejamento do encenador para um trabalho desta natureza. São apontamentos que procuram perceber, no espaço, elementos como localização, fluxo, duração, direção, etc. por se mostrarem importantes na configuração do

¹⁶⁷ Para facilitar a compreensão, indicamos no esboço acima, com a ajuda de setas, as três faixas escolhidas para a realização de *Ruas Abertas*; com estrela, sinalizamos a área da rodoviária.

¹⁶⁸ Touring era um nome popular para um espaço que mantinha posto de gasolina e outras atividades, hoje abriga órgão do GDF voltado para a assistência social. Aqui, usamos como ponto de referência para que saibamos em qual altura encontrava-se a faixa de pedestre.

trabalho. Temos aqui um exemplo que talvez demonstre como aspectos da gramática urbana ou do corpo da cidade, discutidos no capítulo II desta pesquisa, são necessários à encenação neste contexto.

Em janeiro de 2010 realizaríamos Ruas Abertas nas cidades de Cuiabá (MT), Goiânia (GO) e Taguatinga (DF). Realizar um mapeamento prévio do local e suas dinâmicas se tornará recorrente. No registro abaixo, temos a divisão dos atores também em três faixas de pedestre no centro de Cuiabá, de modo que os pontos de referência são estabelecimentos comerciais próximos a essas faixas.

Anotações de Ruas Abertas em Cuiabá-MT

Despeço-me por aqui! Quem sabe a gente ainda se encontra num sinal fechado ou atravessando uma faixa de pedestre numa cidade qualquer...

5.3.8 Carta 8 – Nossa chegada às faixas de pedestre

Volto a lhe escrever para contar sobre um dia em que estar na rua se tornaria uma experiência inesquecível.

A sequência de ações de nosso repertório que foi sendo criada na sala de ensaio e, como já comentado, era muitas vezes experimentada nos corredores do CONIC e mesmo nas ruas próximas à Praça Zumbi dos Palmares, também nessa região. Porém, nossa primeira relação com as faixas escolhidas para a realização do trabalho foi bastante surpreendente.

Lembro-me, por exemplo, de em algum momento propor aos atores que entrassem na faixa e tentassem alterar o desenho que o fluxo dos pedestres formava. Uma ação realizada por eles que provocou essa alteração foi se deitar na faixa, de modo que os transeuntes, que geralmente atravessam a faixa como se fosse um bloco, tiveram que abrir o movimento, circundando os corpos dos atores. E assim, experimentamos um pouco nossos movimentos, as partituras, as relações com objetos nas três faixas que seriam usadas durante nossa apresentação no Festival Cena Contemporânea.

Em nossa conversa logo após essas práticas, registrei os seguintes aspectos em relação à sensação que os atores descreveram:

Comentários dos atores após experimentação nas faixas de pedestre.

Registro ainda algumas considerações gerais sobre nossa experiência:

O exercício de hoje nas faixas de pedestre foi muito excitante. Os atores ficaram eufóricos com os riscos e as possibilidades do trabalho. Olhar o fluxo das pessoas atravessando a faixa é ver um retrato do mundo contemporâneo que massifica, enumera, molda e onde não há tempo a perder.

Podemos perceber nesses registros alguns apontamentos que demonstram o processo de construção de sentido do grupo para a escolha e a relação com o espaço da faixa de pedestre: “não há tempo – o sinal é a metáfora disso”; “retrato do mundo contemporâneo”; “não ter significado”, etc. Camadas de significação que as características específicas do local ajudam a configurar e que ampliam a leitura da própria obra.

Se acima destacamos os aspectos que dizem respeito a esse sentido que o trabalho vai ganhando a partir do espaço, os registros indicam também como os atores foram afetados pela prática: “medo, desespero, coração na boca, risco, adrenalina...”. Podemos perceber que esse *lançar-se na faixa* constituiu-se como uma experiência, noção discutida anteriormente nesta pesquisa. Ou seja, as palavras ou frases ditas pelos atores após as experimentações revelam as percepções de seus corpos após performar na faixa de pedestre, uma ação e um nível de exposição e risco que transformou o estado de cada um deles.

A ideia de risco se faz presente nas sensações trazidas pelos atores, especialmente porque o tempo em que o sinal ficava aberto para os pedestres era muito curto e os carros arrancavam em alta velocidade na habitual pressa do dia a dia. O relato dessa vivência do grupo nos mostra a potência da relação com o real, essa zona de contaminação, como um lugar que exige do ator uma outra qualidade de trabalho, muito próxima da noção da performatividade, em que não se busca representar e sim produzir presença.

Outras reflexões que fizemos ainda na conversa pós-experiência parecem reforçar os contornos das questões que estamos discutindo até o momento.

A falta de confiança, a banalização, onde a gente estava, tinha mendigos e a marmita caiu no chão, eles se culpando e ninguém olhava (...) isso ninguém olha.

Como seria se a gente estivesse vestido de mendigo?

A maioria está armada, o olhar é de medo, receio.

Nunca para, o fluxo é constante.

“não olha não, olha pra frente, eles estão nos distraindo pra gente ser assaltado”.

[comentário que um dos atores ouviu entre transeuntes]

São apontamentos que exemplificam o sentimento de medo e insegurança que impera nas metrópoles, moldando nossos corpos, nossa percepção, nossa experiência de andar pela cidade. Essa observação sobre a presença dos mendigos acabará gerando outra imagem para o trabalho, que abordaremos a seguir.

A partir dessa experimentação, noto pelos registros no diário algumas palavras-chave que parecem exemplificar o que o trabalho exigiria dos atores: agilidade, estar presente, percepção, seriedade, prontidão, sensibilidade, concentração.

A segurança ou falta dela

A constatação do nível de risco a que estávamos nos lançando, e que ficou evidente ao realizarmos essas práticas, geraria em mim algumas reflexões, registradas após o ensaio.

Eu temo pela vida dos atores, fico com medo de algum atropelamento. Porém, creio que podemos nos preparar melhor e nos cercar de segurança. Se jogar na cidade.

Por coincidência, dias depois, num ensaio realizado na área externa da Casa do Estudante Universitário da UNB, os atores Alonso Bento e Zizi Antunes se acidentaram durante a realização de um workshop em cima de uma árvore. A apreensão gerada por este fato tornou ainda mais intensa minha reflexão sobre a segurança dos atores, como registrei na época.

Estou inseguro como diretor. Quero muito investigar as possibilidades entre ficção e realidade, gosto de situações de risco, porém, a minha proposta não é colocar a vida das pessoas em risco. Penso agora se não devemos cancelar a apresentação do Cena. A faixa de pedestre e o trânsito são zonas de muito risco. Artista não é Deus e não é imortal e não é super-herói.

Avalio que essas são importantes reflexões sobre a prática artística nesse contexto. Percebo que algumas decisões foram tomadas a partir dessa insegurança explicitada pela direção. Uma foi o investimento em uma oficina de curta duração (pelo que me recordo, um

ou dois encontros) de dança contemporânea com a artista Lina Frazão, onde ela trabalharia com os atores noções de ritmo, precisão de movimento, agilidade nos deslocamentos, visão periférica e percepção. Apesar de curta, a oficina forneceu aos intérpretes ferramentas para lidarem melhor com a urgência que estava dada nas faixas de pedestre. Há nos diários apontamentos feitos aos atores reforçando esses aspectos, “prestar atenção para onde vão sair, não pode ter dúvida”. O ator Nei Cirqueira comenta alguns aspectos desse trabalho.

(...) tinha um exercício, por exemplo, de entrar na faixa e sair da faixa o mais rápido possível; o exercício de como cair no chão e sair do chão, de uma maneira que a gente pudesse ter uma precisão de movimento, no sentido de ter domínio de movimento, pra poder entrar e sair da faixa. Tinha um exercício que uma coreógrafa fez com a gente, que ela chamava de “conecta”, então, a gente entrava, ocupava a faixa de forma que não ficassemos completamente separados ou longe, uns dos outros, e pudéssemos estender braços e pernas e, e, ligar, conectar, tocar nos outros atores e desconectar muito rápido. Como que isso também servia pra poder manter um estado de prontidão, de presença, dentro da faixa, pra gente entrar e pra gente sair da faixa (entrevista com Nei Cirqueira) ¹⁶⁹.

A outra medida foi providenciar, para cada faixa de pedestres, duas pessoas responsáveis por apoiar os atores (anjos). Para isso, usariam um apito, de modo que quando o semáforo fechasse para os pedestres, esse apito soaria para alertar o performer da necessidade de sair da faixa. Essa medida foi necessária porque alguns dos performers se distraíam na própria ação ou interação que estavam realizando e se desligavam do fatídico sinal vermelho indicando que deveriam deixar a rua.

Além de apitar, os anjos também ajudavam a cuidar dos objetos utilizados pelos atores ao longo da ação. Notamos aqui uma função logística que o trabalho demandava, uma vez que eram utilizados balões, placas de trânsito, regadores, brinquedos, etc. que precisavam ficar próximos às faixas para facilitar o seu uso. Assim, providenciamos caixas ou carrinho de feira para armazená-los e deixa-los aos cuidados de nossos anjos. Esse procedimento do “anjo” passaria a ser adotado em todas as apresentações do trabalho também em outras cidades.

¹⁶⁹ Entrevista realizada em 24/01/2014 na chácara Ipanema, Distrito Federal.

Creio que seja importante ressaltar que alguns artistas podem se interessar exatamente pelo risco extremo ao se lançarem no tecido vivo da cidade para suas ações, evitando medidas de proteção como as descritas por nós. Porém, naquele momento, nosso interesse como encenador era efetivamente experimentar esse lugar de risco, porém, resguardando, em alguma medida, os performers.

Por falar em cuidado, espero que você esteja se alimentando bem e sempre alerta com o trânsito.

Cuida-te!

5.3.9 Carta 9 – Nossas Ruas Abertas

Olá, seja bem vinda (o) às nossas ruas! Espero que possa atravessar algumas vezes essas faixas de pedestre com a gente.

Pensamos nossa “encenação” nas faixas de pedestre como um permanente entrar e sair de um não lugar (a faixa), que seria ativado de outros modos pela ação dos performers. O ator Alonso Bento relaciona essa experiência com um tapete, talvez, uma possível referência à prática de improvisação que descrevemos anteriormente como parte dos procedimentos do grupo nos seus processos. Independentemente, sua imagem nos fornece uma boa compreensão do que se efetivou nas faixas de pedestre.

(...) a gente tinha a rua enquanto um tapete momentâneo, porque a performance Ruas Abertas era feita nos sinais de trânsito, então, o tempo era muito curto. A minha visão, por exemplo, enquanto criador e enquanto performer era a de que, naquele momento que o sinal estava fechado, que um tapete se estendia e que ali acontecia algum momento mesmo de suspensão, alguma ação altamente extra-cotidiana, ou, muito cotidiana, não sei, algo um pouquinho fora do programado. Era meio como se brincar um pouco de teatro do invisível, não sei se essa era a intenção, mas, eu acho que a intenção mesmo era jogar... (entrevista com Alonso Bento).

Podemos notar na descrição feita pelo ator uma dimensão improvisacional presente no trabalho, uma vez que está ressaltado o caráter de jogo que era proposto com o espaço, entre os atores, com os transeuntes, com a cidade. Embora o ator faça uma referência à prática do teatro do invisível proposta por Augusto Boal, em nenhum momento essa foi uma fonte para a pesquisa do grupo, muito menos um objetivo a ser perseguido de modo intencional. Desse modo, a perspectiva do jogo parece atender melhor ao que foi a experiência do Teatro do Concreto.

Alonso irá se referir ainda à natureza das ações por nós realizadas, indicando dois aspectos: “ação altamente extra cotidiana”; “muito cotidiana”. E ressalta uma qualidade dessas ações, que parece indicar como as mesmas se inscreviam no contexto ou rotina do lugar, de modo que se tornavam “um pouquinho fora do programado”.

De fato, é interessante notar que o repertório de ações que levantamos para o trabalho reunia propostas que intensificavam a teatralidade, querendo saltar daquele tecido

cotidiano, como um homem vestido de terno se regando com o auxílio de um regador de jardim no meio da faixa ou uma mulher usando uma espécie de vestido de noiva segurando uma placa com a pergunta “você me amou?”; ao mesmo tempo, explorava composições muito próximas do cotidiano que pareciam quase não desejar ser flagrada como “teatro”, como uma mulher sentada no meio-fio segurando um balão. *Ruas Abertas* parece operar num vai e vem entre esses dois polos. É importante ressaltar que houve um pensamento dramático para essas composições propostas para as faixas. Em um de meus registros, a primeira indicação seria a de separar as faixas por ênfase em algum tema.

Pensei que cada faixa poderia representar uma certa temática. Por exemplo, “infância e inocência” (...). Talvez a outra faixa fale de perda. (02/08/2008).

Todavia, as sugestões do dramaturgo Jonathan Andrade apontavam a potência da mistura e composição entre os diferentes elementos presentes entre os materiais criados pelo grupo. Assim, ainda que alguns objetos ficassem mais concentrados em alguma faixa, como balões em formato de animais na faixa de pedestre entre o Teatro Nacional e a rodoviária, os atores exploravam, nas três faixas, um trânsito ou espécie de devir a partir das imagens e ações criadas.

Organizamos internamente esse extenso e múltiplo repertório em roteiros, de modo que cada faixa de pedestre tinha um roteiro com possibilidades de ação, organizado de modo a indicar os atores que realizariam a ação, objetos usados, etc. Para facilitar nossa comunicação, cada imagem ou ação ganhava um nome. O roteiro ficava sob a guarda do “anjo” e podia ser consultado pelos atores ao longo da realização do trabalho. Abaixo um pequeno trecho de um dos roteiros utilizados:

- última parte da sequência do balão <u>Gleide</u> – <u>Nei</u> rezando – <u>Maria</u> (eu não tô te escutando)
- Maria, atravessa sozinha segurando o buquê e olhando à procura do seu amor com apreensão;
- Abraços (MARIA) + Balanço Balão (NEI E GLEIDE)- Gleide canta –
- Dar e rejeitar Maria e Nei
- Eu não estou te escutando – TODOS
- Gleide dança com animal + Nei sequência do balão
- Boate clichê (GLEIDE E NEI) + Placa (MARIA)
- Homem que cai – com uma rosa não mão – Todos
- SÓ OBSERVAR A FAIXA – a performance é o povo passando
- Nei – Cena da Gaiola
- Desespero (GLEIDE) + Regador (MARIA) + Nei placa

A partir desse pequeno excerto do roteiro, é interessante notar como cada ação poderia ser decomposta, gerando outras inúmeras possibilidades de composição, como por exemplo, realizar apenas a “última parte da sequência do balão” simultaneamente a outras ações dos demais performers. Como vemos, as possibilidades composicionais se tornavam infinitas. Além disso, nossa experiência apontava para um possível jogo com o próprio cotidiano como ação performativa. Podemos ver que em uma das ações os atores não deveriam entrar na faixa de pedestre, apenas observá-la: “SÓ OBSERVAR A FAIXA – a performance é o povo passando”. Esse olhar ou enquadramento do real como imagem poética será um grande aprendizado ao longo desse processo. Princípio operativo que parece dialogar com o trabalho *Remote São Paulo*, do grupo alemão Rimini Protokoll, citado anteriormente, em que o cotidiano e fluxos da própria cidade são explorados na operação poética.

Ao realizarmos as ações, fomos identificando que o roteiro servia mais como consulta para os atores, caso desejassem lembrar elementos do repertório criado, que indicação de sequência de intervenções na faixa. Não parecia coerente dirigir de modo tão organizado um tecido vivo como a própria dinâmica da cidade. Era como se os transeuntes, os motoristas, os carros, os ônibus, explodissem a organização prevista nos roteiros, o que foi também um avanço para o nosso trabalho. O ator Alonso Bento fornece alguns apontamentos a respeito dessa questão.

(...) porque na rua ainda tinha o elemento de interação, que a gente não conseguiu fugir. Então a gente estava na rua, usando a rua como uma colaboradora para ambientar ou pra deslocar o nosso corpo e colocar o nosso corpo em um outro estado de trabalho e de irradiação (...). Aí, a gente começou a perceber que a rua tá viva, que a rua é uma matéria, então, a rua é um organismo na verdade. A rua começou também a provocar o nosso trabalho, a interagir com o nosso trabalho, então eu acho que nesse trabalho o ganho maior que o grupo pode ter com essa experiência com rua foi essa possibilidade da interação... (entrevista com Alonso Bento).

Noto que o trabalho dos atores passaria a ganhar, cada vez mais, maior liberdade e a faixa se efetivava como um *tapete* para as múltiplas possibilidades de composição urbana. Do nosso primeiro dia de realização da proposta no Festival Cena Contemporânea para o segundo, essas alterações que intensificavam a abertura e jogo com o real já se desenhavam

e só ganhariam mais relevo a cada novo dia de *Ruas Abertas*, inclusive anos depois, na circulação do trabalho.

Até aqui, talvez seja possível notar um diálogo entre nossa prática em *Ruas Abertas* e as noções de Teatro de Invasão e Composição Urbana, discutidas no terceiro capítulo desta pesquisa. De algum modo, ao adentrarmos o espaço da faixa de pedestre, que já possui um fluxo mais ou menos reconhecível, um uso definido, poderíamos identificar uma invasão na lógica estabelecida desse espaço. Por outro lado, a nossa atitude no espaço estava cada vez mais voltada para as possibilidades de compor com as pessoas e os diversos elementos da gramática do lugar. Lembro-me, por exemplo, que nunca tínhamos discutido sobre realizar algum tipo de interação com os motoristas que aguardavam o sinal abrir para os carros. E justamente o desejo de compor levaria os atores a criarem novas situações envolvendo também esses atuantes das ruas.

Por outro lado, na medida em que passávamos cerca de uma hora interagindo nas faixas de pedestre, algumas pessoas que circulavam pelo local identificavam que algo estava ocorrendo e ficavam por algum tempo observando esses acontecimentos e situações, como que atraídos por aquele espaço imantado, para fazer uma referência à noção proposta por Lygia Pape. Além disso, por compor a programação de um festival, havia pessoas que estavam ali para assistir ao trabalho do grupo e que não estavam numa situação cotidiana de uso da faixa de pedestre. Desse modo, tínhamos também o que poderíamos chamar de espectadores de *Ruas Abertas*, o que parecia se dar em diferentes camadas.

Se como vimos, esse jogo com o real se tornaria elemento tão fundante nessa experiência, isso afetaria sobremaneira a perspectiva de trabalho do ator. Em entrevista realizada no âmbito desta pesquisa de mestrado, o ator Nei Cirqueira, ao comentar o trabalho do ator em *Ruas Abertas*, nos fornece algumas pistas de sua percepção quanto ao diálogo do ator com os diferentes afetos que a cidade gera.

(...) o Ruas Abertas, ele já traz, para o trabalho do ator, uma urgência, um risco, uma necessidade de um estado de prontidão e de interação, muito intenso. A gente tá ocupando uma faixa de pedestre, então, tem um tempo do sinal fechado pra entrar e realizar as ações, e, ao mesmo tempo, nessa realização de ações a gente tá “disputando”, entre aspas, o espaço com os transeuntes, as pessoas que estão ali passando no sinal, e isso de alguma forma provoca a gente, faz com que a gente repense o tempo inteiro, a

nossa ação, a nossa atuação. Acaba sendo um espaço que é o tempo inteiro atravessado, seja pelo sinal, o apito sonoro dizendo que o sinal vai abrir, seja pelas pessoas que estão passando, seja pelos carros que estão buzinando (entrevista com Nei Cirqueira).

É interessante notar características inerentes a trabalhos desta natureza como a sua dimensão de experiência e de indeterminismo. Por mais que você se prepare e se programe para a realização do trabalho, nunca teremos domínio ou segurança quanto ao que pode ocorrer no exato momento do encontro entre o performer, o espaço e o outro. Nunca estaremos prontos ou preparados.

(...) por mais que a gente se prepare na sala, se aqueça, se alongue, faça exercício para se conectar uns com os outros, para desenvolver um estado de prontidão para cena, a gente chega lá no espaço e a sensação que eu tenho é que a gente ainda não está pronto para o trabalho. Pronto no sentido de estar com todos os sentidos aguçados, todos os sentidos acordados, vivos e isso vai acontecendo ao longo da apresentação. Quando chega ao final a gente tá extremamente ligado...(entrevista com Nei Cirqueira).

Essa condição em que parece não haver preparo prévio que contemple exatamente aquilo que a ação artística poderá gerar e demandar do performer, na qual tudo se move e nada parece conseguir alcançar estabilidade e segurança, pode ser associada a um dos aspectos também presentes no modo como os arquitetos do movimento Archigram pensavam a cidade do futuro: uma noção de indeterminismo ou precariedade. Ou seja, não é possível determinar o que vai efetivamente ocorrer, uma vez que são propostas artísticas situadas no campo da experiência, no qual nosso rumo é vago, impreciso e a incerteza não é uma eventualidade, se coloca como elemento intrínseco dessas práticas.

Gostaria de me despedir de você hoje com uma placa de trânsito!

Nei Cirqueira nas ruas de Brasília¹⁷⁰.

¹⁷⁰ Crédito: Thiago Sabino.

5.3.10 Carta 10 – Tentativa de Sistematização

Parafraseando o Caio Fernando Abreu (2006), tenho trabalhado tanto, mas penso sempre em você. Num esforço de dias para assentar, aos poucos, a poeira de anos, armazenada em páginas, fotos e neste corpo. Penso em você com mais força enquanto a noite avança e essa solidão que habita as madrugadas permite uma conversa mais funda.

Como sei que este percurso que estamos empreendendo, juntos, envolve muitas informações em torno do descrever, nomear, estabelecer relações, etc., tentei esboçar uma primeira sistematização de procedimentos, aspectos ou mesmo noções que parecem estar presentes nesse trajeto revisitado da pesquisa criativa sobre amor e abandono. Imagino que essa distinção nos auxilie na continuidade das reflexões que seguiremos tecendo mais adiante.

Nessas experimentações realizadas no processo de criação de *Ruas Abertas*, descritas até o momento, talvez seja possível identificar alguns procedimentos operados pelo grupo, que podem ser úteis no campo das reflexões em torno da encenação no espaço urbano, dependendo do efeito e sentidos que se deseja:

- 1) A **subversão do sentido de elementos** que fazem parte **da paisagem urbana**, no nosso caso a sinalização de trânsito;
- 2) **Utilização de objetos que possam gerar estranhamento** no contexto habitual das ruas, como os balões e brinquedos que exploramos;
- 3) A **inversão de lógicas dominantes em relação aos hábitos e práticas de algumas comunidades** ou profissionais que habitam as ruas e centros urbanos. Em nosso exemplo, um mendigo que não pede nada, doa cartas de amor;
- 4) **Ações físicas e gestos** que, ao se inscrevem no tecido da rua, ganham outras leituras, sentidos, gerando alteração de estado para os atores e renovadas percepções para os transeuntes. Como o repertório de movimentos abraçar o que te escapa, dar e rejeitar carinho, partitura do balão, etc.; dispositivos geradores de sequências de movimentos extra cotidianos.
- 5) **Alusão à matéria fantasma**, proposições que ajudam a inserir no fluxo dinâmico da vida, de uma rotina utilitarista e veloz, outro tempo, de algum modo

relacionado à presença ou sombra da morte, que também faz parte da vida. Em nosso trabalho, remete à figura da “Carregadora de Mortos”;

- 6) **A noção de interação** que se mostrou inerente e crescente em nossa prática com *Ruas Abertas*, acentuando a cidade como organismo vivo a nos atravessar com afetos diversificados, interferindo ou invadindo a nossa proposição artística ou programa prévio, de modo a ser sempre parte atuante, se efetivando como composição urbana;
- 7) **O aspecto do indeterminismo** ou precariedade, citado também nas proposições do movimento Archigram, que se mostrou intrínseco ao trabalho, em que, mesmo se buscando uma preparação para a ação artística que seria realizada, o seu rumo e consequências se mostrava vago e sempre operando no campo da imprevisibilidade da experiência;
- 8) **A necessidade de mapeamento e estudo prévio do lugar**, identificando fluxos, direções, hábitos, duração dos intervalos dos semáforos e demais aspectos da gramática urbana presentes no local;
- 9) **Aspecto de logística e da segurança ou apoio** que envolveu nossa experiência, na qual foi preciso buscar profissionais que cuidavam dos objetos utilizados pelos atores nas ações, bem como apoiavam sua atuação sinalizando com um apito a necessidade de deixar a rua ou, no caso da “carregadora de mortos”, acompanhando-a de modo a intervir em situações extremas de agressão;
- 10) **O real como imagem poética**, noção que se fez presente em nosso processo com *Ruas Abertas*, como por exemplo, quando indicamos que em algum momento a performance seria a própria multidão atravessando a faixa de pedestre;
- 11) **A cidade como campo fértil de experimentações perceptivas impulsionadoras**¹⁷¹ que geram propostas para o processo criativo. Cecília Salles (2008) assim comenta essa questão: “uma possível proposta de obra se dá na relação com uma experiência vivida de modo bastante intenso, no sentido de percepções que geram experimentações” (p. 128). Ou seja, a minha percepção na exposição de Kazuo Ohno ou mesmo vendo os rapazes com um cartaz na boate, geraram

¹⁷¹ Termo emprestado de Cecília Salles.

experimentações e novas conexões para a obra em processo de feitura. Desse modo, fica impossível delimitar um lócus para a criação, ela se dá de modo expandido no tempo e no espaço. Em nosso caso, experiências vivenciadas em distintos espaços da cidade, foram devolvidas à cidade de modo transformado em *Ruas Abertas*.

Se a abertura de nosso processo de pesquisa, por meio das intervenções cênicas *Ruas Abertas* marcaria profundamente nossa prática, daremos continuidade a este percurso até a criação de *Enterpartidas*. Em que esses aspectos apontados acima poderão ser retomados e ampliados.

Um beijo!

5.3.11 Carta 11 – O Espaço da Palavra: Narrativas de lugar

Saudações! Que bom poder seguir com o nosso diálogo!

Você já notou que quando relata uma experiência, uma lembrança, um sonho, uma história, há sempre indicações de espaço? Hoje vamos explorar um pouco esse tema.

Provavelmente você notou que, na carta de número 2, comentamos sobre algumas propostas de experimentações com os atores, entre elas, a criação a partir de contos literários. Ao longo do processo, o trabalho com os workshops a partir de estímulos diversos teve continuidade. Mesmo no período em que procuramos focalizar nossas propostas para *Ruas Abertas*, em paralelo, essas investigações continuavam, alternando os momentos de nossos ensaios entre retomar aquelas imagens ou sequências de ações e também apresentar propostas de cenas.

Sendo assim, para um processo de criação que estabeleceu uma forte conexão com o depoimento pessoal desde o início, em que compartilhamos nossas próprias memórias em torno do tema amor e abandono, a exploração de outras modalidades narrativas, no caso, o conto literário, tomava um lugar bastante importante no percurso.

O primeiro procedimento foi propor a cada ator um conto a partir do qual ele deveria criar um workshop. O foco aqui estava na tentativa de expressar o modo como a leitura o afetaria, não requerendo fidelidade ou mesmo o uso de trechos da narrativa, ficando a cargo do livre desejo dos atores.

Ao tratar da proposta da atriz Micheli Santini a partir do conto *Vasto Mundo*, de Maria Valéria Rezende, temos o seguinte apontamento.

Investiu muito no personagem Preá, interessante o momento que Preá fala de todos os serviços que faz! Tom clownesco ao se enrolar nas bandeirinhas.

- Talvez construir melhor aquele que ele vê e que o paralisa. Como é? Quem? Definir a roupa dele. (10/06/2008).

No seu workshop, ao criar ações e toda uma gestualidade masculina nas tarefas que realiza (como enfeitar a praça com bandeirolas de São João), a atriz dá vida ao garoto *Preá*, personagem principal do conto. Micheli seguirá investindo na composição deste personagem que fará parte da trama em *Entrepartidas*. No conto, ele sobe na torre de uma

igreja, realizando o desafio proposto por uma bela moça que, em troca dessa demonstração de amor e coragem, namoraria com *Preá*.

Parece pertinente notar que, no conto original, *Preá* terá que subir na torre da igreja; já em nossa resultante cênica, quase dois anos depois, o *Preá* de Micheli Santini irá subir no coreto de uma praça. De algum modo, a espacialidade presente no conto também contamina e influencia nos desdobramentos e escolhas espaciais pelas quais nossa criação passaria.

Micheli Santini no alto do coreto na praça da 706 Sul¹⁷².

Em 2009, seguiríamos investigando as possibilidades de criação a partir de contos literários. Para isso, tomaríamos como base algumas obras do escritor Caio Fernando Abreu (1948-1996), publicadas sob o título de *Os dragões não conhecem o paraíso* (1988), que demonstrava abarcar de muitos modos nosso tema principal de pesquisa, amor e abandono. Segundo o autor (2005), esses contos giravam em torno de um mesmo tema, “um livro com 13 histórias independentes, girando sempre em torno de um mesmo tema: amor. Amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e alegria, amor e memória, amor e medo, amor

¹⁷² Crédito: Thiago Sabino.

e loucura” (p. 18). Além desses, outros contos de Caio também foram explorados ao longo do processo.

Nessa perspectiva de visitar o tema pela ótica do autor gaúcho, os atores produziram workshops a partir dos contos lidos. Vejamos excertos de quatro desses contos:

Ah, no fim destes dias crispados de início de primavera, entre os engarrafamentos de trânsito, as pessoas enlouquecidas e a paranoia à solta pela cidade, no fim destes dias encontrar você que me sorri... (*Anotações sobre um amor urbano*¹⁷³).

A vida rolando por aí feito roda-gigante, com todo mundo dentro, e eu aqui parada, pateta, sentada no bar. (...) Sozinho em casa, sozinho na cidade, sozinho no mundo (*Dama da Noite*¹⁷⁴).

Só depois de apertar muitas vezes a campainha foi que escutou o rumor de passos descendo a escada. (...) Parecia mais lenta, embora guardasse o mesmo jeito antigo de abrir e fechar sem parar as portas dos armários, dispor xícaras, colheres, guardanapos, fazendo muito ruído... (*Linda, uma história horrível*¹⁷⁵).

Então, que seja doce. Repito todas as manhãs, ao abrir as janelas para deixar entrar o sol ou o cinza dos dias, (...) A hortelã e alecrim, eles cheiram. Quando chegava, o apartamento inteiro ficava impregnado desse perfume. (...) À medida que a casa ficava mais bonita, eu me tornava cada vez mais feito, mais magro... (*Os dragões não conhecem o paraíso*¹⁷⁶).

Como podemos notar nessas poucas frases de cada um dos contos, a narrativa está sempre associada a lugares. Nesse caso, especialmente referências ao espaço privado (casa, apartamento) e também alusões à cidade, ao trânsito. Por exemplo, é curioso notar que a atriz Maria Carolina Machado propôs workshops a partir de dois contos de Caio, em momentos diferentes do processo, porém, as ações se passavam no espaço familiar, um apartamento e uma casa. Suas propostas de cenas, ainda que realizadas em nossa sede, pareciam carregar esse espaço, essa busca de intimidade, de proximidade, de tarefas cotidianas como comer um biscoito e tomar chá. Se tomamos a resultante cênica, a cena da atriz é realizada na cozinha de uma casa, onde ela serve chá de hortelã e alecrim aos espectadores.

¹⁷³ ABREU, 2005, p. 157 (b)

¹⁷⁴ ABREU, 2005, p.83. (a)

¹⁷⁵ Idem. 2005, p.21, 22. (a)

¹⁷⁶ Idem. p. 130-133 (a)

Maria Carolina Machado servindo chá aos espectadores na cozinha da casa¹⁷⁷.

Para ilustrar essa relação entre narrativa e espaço, tendo como referência, em nosso caso, os contos literários, parecem ser exemplares os dois casos apresentados acima. Todavia, está na prática do Teatro do Concreto a forte relação com o depoimento pessoal, que, em alguma medida, também se configura como uma narrativa.

Em suas aulas, a professora Ecléa Bosi nos lembrava de que quando evocamos algo do passado estamos aprendendo novamente e que aquele que nos dá um depoimento nos ensina a reabrir o tempo. Que cada relato carrega reconstruções linguísticas, semânticas, psicológicas, sociais e políticas.

Em capítulo anterior desta pesquisa, tivemos a oportunidade de fazer alguns apontamentos sobre experiência e também quanto à forte relação entre memória e espaço. Em seu belíssimo livro, dedicado a analisar lembranças de velhos, Ecléa Bosi (1994) demonstra essa relação entre o lugar e o acontecimento vivido, a partir das narrativas por ela coletadas: “As histórias que ouvimos referem-se, do início ao fim, a velhos lugares, inseparáveis dos eventos neles ocorridos” (p.447). Desse modo, narrar parece ser um procedimento básico para lembrar e, ao revisitarmos nossas lembranças, ainda que esfumaçadas pelo tempo e por nossas reconstruções, estamos também espacializando nossas narrativas, evocando lugares.

¹⁷⁷ Crédito: Thiago Sabino.

Neste processo de criação, todos os criadores envolvidos tiveram a oportunidade de apresentar workshops, não só os atores. Assim, eu pude realizar uma proposta de cena, chamada “aprendendo a cair”, que guardava forte relação com minhas lembranças de infância. Para desenvolver nossa análise, tomamos alguns trechos deste workshop:

Homem – Um dia todo mundo chega aqui, no meio do caminho. A merda toda é que tem coisas que você aprende pra vida inteira, como andar de bicicleta. Eu demorei a ter coragem de pedir uma pro meu pai, só consegui com a ajuda de minha avó, mais corajosa que eu. (...)

Homem – Então, ela, sempre por perto, foi quem me ensinou a andar naquela máquina.(...) foi aqui debaixo de muito medo que eu caí a primeira vez.

Avó – (olha para o Homem, coloca a mão na sua cabeça e diz...)

- Francis, pra não cair, puxe os freios e coloca os pés no chão. Não esquece!

(ela desaparece por outro corredor)

Homem – Foi assim que eu aprendi e cheguei aqui hoje – no meio do caminho – Só peço uma coisa a vocês, sei que não podem me dar mais que isso. Vou sair naquela direção (aponta um caminho) e quando eu levantar a mão esquerda, porque hoje eu sei andar de bicicleta, gritem pra mim pela última vez: Francis! Não esquece os freios!

No exemplo acima, a lembrança da primeira queda de bicicleta, ocorrida na rua, fez com que eu apresentasse a cena numa área externa do CONIC, onde fosse possível utilizar corredores e o próprio objeto de locomoção, numa tentativa de aproximação daquele lugar guardado na memória. Parece pertinente evidenciar que a própria narrativa de vida, ao ativar a nossa memória, trás consigo espaços que podem influenciar em nossa execução de uma cena.

Assim, se tomamos o depoimento pessoal por essa perspectiva, ele pode se efetivar como um ativador da memória e, conseqüentemente, propositivo de espaços, já que “a narração da própria vida é o testemunho mais eloquente dos modos que a pessoa tem de lembrar. É a sua memória” (idem. p. 68).

No desenvolvimento do processo de criação, esse material, proposto por mim, seria apropriado por uma das atrizes e também manipulado pelo dramaturgo que agregaria outros aspectos a partir de sua interferência no material. Todavia, se manteve na resultante cênica a relação com o espaço aberto, onde é sempre possível montar na bicicleta e erguer os braços para ouvir a plateia gritar, *Marina, que seja doce!*

Maria Carolina Machado em rua da Vila Planalto (DF) em cena de *Entrepartidas*¹⁷⁸.

Espacializar textos – textualizar espaços¹⁷⁹

Como discutimos logo acima, o tema do urbano fortemente presente na obra de Caio Fernando Abreu, sobretudo as grandes cidades, como São Paulo e Rio de Janeiro na década de 1980, talvez nos permita uma leve aproximação com a noção expandida de site specific, proposta por Miwon Kwon conforme abordada anteriormente nesta pesquisa. De algum modo, muitos dos textos de Caio poderiam ser tomados como um site discursivo de eventos vividos em lugares específicos como casas, apartamentos e bares.

Por outro lado, a memória presente no depoimento pessoal é também especializada, apontando a narrativa de vida como texto que carrega lugares onde os eventos foram experienciados. Michel de Certeau (2012) se aproxima dessa discussão aqui proposta ao tecer considerações acerca de relatos de espaços, em que afirma: “(...) os relatos cotidianos contam aquilo que, apesar de tudo, se pode aí fabricar e fazer. São feituuras de espaço” (p. 189). Desse modo, podemos inferir que a palavra é portadora de espaços e que, por meio da encenação, podemos materializar, na cena, os espaços da palavra. A passagem de um texto do autor francês Valère Novarina, parece ilustrar bem essa reflexão.

(...) O espaço não se estende mas se escuta. Pela fala, a matéria está aberta, crivada de palavras; o real ali se desdobra. O espaço não é o lugar dos corpos; ele não nos serve de apoio. A linguagem o carrega agora diante de

¹⁷⁸ Crédito: Thiago Sabino.

¹⁷⁹ Expressão emprestada de Miwon Kwon.

nós e em nós, visível e oferecido, tenso, apresentado, aberto pelo drama do tempo no qual estamos com ele suspensos. O que há de mais bonito na linguagem é que passamos com ela. Tudo isso não é dito pelas ciências comunicativas mas nós sabemos muito bem disso com nossas mãos na noite: que a linguagem é o *lugar do aparecimento* do espaço (NOVARINA, 2009, p. 16).

Na outra via, um texto criado a partir de um determinado lugar se configura como uma narrativa que textualiza aquele espaço. Ou seja, as experimentações que realizamos com os atores durante um processo de criação em diferentes espaços também são geradoras de texto.

Retomando a perspectiva apresentada por Paola Berenstein anteriormente, ao discutir o termo corpografia, poderíamos tomá-lo como a incorporação do espaço pelo corpo e do corpo pelo espaço. Nesse sentido, a espacialização do texto (produção de espaço) e a textualização do espaço (produção de texto/narrativa) só seriam possíveis pela experiência do corpo e de sua ação dual de, ao produzir espaço, produzir narrativas e, ao produzir narrativas, produzir espaços. Operações que se efetivam a partir de um ponto de vista, a sua experiência e os modos como, sobre ela, age, incessantemente, a memória, recuperação sempre transformada do passado.

5.3.12 Carta 12 – A Potência dos Encontros: Diálogos Diversos

Não sei quanto a você, mas, quanto a mim, vira e mexe me pego a refletir sobre as irradiações daquilo que gira em torno de uma única palavra: o que fica ou qual seria o legado de um **encontro**? Se exatamente agora você pudesse rever a sua vida até aqui, quais teriam sido os encontros que marcaram o seu percurso? É sobre esse tema que iremos falar nessa carta, onde sintetizarei três instâncias de diálogo que atravessaram nosso processo de criação, ora derrubando paredes, ora plantando jardins, mas, sobretudo, encontros que nos ajudaram a construir pontes.

Diálogos Artísticos

Em março de 2009, já tínhamos uma considerável quantidade de materiais criados no processo, imagens poéticas, sequências de movimentos, cenas a partir de contos e de outros estímulos. Aproveitando a passagem de Eliana Monteiro e Guilherme Bonfanti (Teatro da Vertigem) por Brasília, organizamos um ensaio aberto, ou como gostamos de chamar, Cena Concreta, nas dependências da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes e arredores, para dialogar com outros pontos de vista a partir de nossas criações até aquele momento. Além dos artistas citados, foram também convidados o diretor e arte-educador e diretor Adalto Serra e os próprios criadores envolvidos no projeto.

O retorno de Bonfanti e Eliana destacaram os seguintes aspectos em relação aos materiais apresentados:

Em termos de linguagem destacaram o fato de começarmos na rua e dos atores procurarem uma não interpretação na rua. Por outro lado, apontaram que o material se caracterizava por “muito dramalhão (pesado) e que isso distancia”; de modo que tinha coisas muito poéticas e outras bem melodramáticas, além de certa redundância na forma de falar do tema. Uma sugestão seria ampliar o universo dos temas em torno do amor/abandono (humor, abandono voluntário), bem como o amor na contemporaneidade, em que ninguém tem tempo.

Entre as outras devolutivas que recebemos na ocasião, destacam-se:

- *Falar de coisas mais banais; uma peça no ritmo do sinal; ver a cena pela máquina fotográfica; colocar uma lupa no cotidiano em algum momento; vícios de alguns atores; o contraste que podemos criar entre a rua e o espaço privado.*

Nos diálogos estabelecidos nesse encontro, já começaria a se desenhar uma linha de força da encenação do trabalho que seria a relação entre espaço público (rua) e espaço privado (naquela ocasião alguns nichos da faculdade). Além disso, os retornos enfatizam a busca por uma relação com o cotidiano que já se apontava naquele momento. Todavia, a grande provocação que ficaria para nosso grupo seria a busca por ampliar o olhar para o tema e os modos de expressá-lo, apontamentos que encontravam eco nas reflexões que o dramaturgo já vinha indicando ao longo do processo.

Diálogos Teóricos

A exemplo do que ocorreu no processo de criação de *Diário do Maldito*, realizamos também alguns seminários a partir de leituras que pudessem alimentar e ampliar nosso olhar em relação ao tema, além de ver filmes que também pudessem expandir nosso repertório. Como exemplo, o filme canadense *Amor e Restos Humanos* (1993), do cineasta Denys Arcand; e o documentário brasileiro *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), de Marcelo Masagão.

Para exemplificar a prática da discussão teórica, tomaremos um dos seminários que mais reverberou nas reflexões do grupo. Em junho de 2009, o ator Nei Cirqueira conduziria conosco uma aproximação da obra *Amor Líquido*, de Zygmunt Bauman¹⁸⁰. Algumas anotações feitas por mim destacam aspectos que parecem encontrar convergência com a própria ideia da encenação no espaço urbano, embora, naquele momento, talvez, isso não se fizesse tão claro.

“Não podemos mais tolerar o que dura”;

“Para os líquidos o tempo é o que importa, associado à leveza dada sua mobilidade (leve, rarefeito, passageiro)”;

“As pessoas levam o consumismo para a relação amorosa (sempre virá um modelo melhor de celular)”;

¹⁸⁰ BAUMAN, Z. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

“velocidade, instantaneidade, descartável, mobilidade, individualidade, extraterritorialidade, substituição e consumismo”;

“Conectar e desconectar na rede são atitudes legítimas – gozam do mesmo status”;

“Amar é entrar na zona de perigo, correr riscos (como vir ao CONIC à noite)”;

“Ninguém descobre o traço da singularidade do outro”;

“A organização das cidades em condomínios que vendem a ideia de segurança”;

“A perda da convivência também nos espaços físicos”.

As reflexões do sociólogo ajudam a construir um retrato das relações humanas em nosso tempo e suas implicações na própria configuração do espaço urbano. É curioso notar que alguns termos utilizados por Bauman guardam especial semelhança com aspectos que os arquitetos do movimento Archigram previam para a cidade do futuro, como instantaneidade, mobilidade, conexão, desconexão etc. Essas noções presentes nos dois discursos, como verão, talvez se efetivem nas dinâmicas propostas pela encenação em *Entrepartidas*.

É difícil afirmar como as reflexões e discussões que se seguiram a partir deste seminário contaminaram nosso processo. Todavia, o que se mostra mais importante é que esses apontamentos nos ajudariam a construir uma lente mais complexa para a leitura do tema amor e abandono, contribuindo, desse modo, para minimizar, inclusive, algumas críticas levantadas no momento da abertura do processo para os convidados, conforme descrição acima.

Outra aproximação pode ser feita em relação à anotação que compara o ato de amar (correr risco), com o ato de ir a determinados espaços da cidade, como o CONIC, especialmente à noite, onde também corríamos risco em alguma medida. Se ampliarmos essa reflexão para a encenação que resultaria desse percurso criativo, poderíamos ler que o ato de ir até à rodoviária do Plano Piloto e se aventurar num ônibus para vivenciar nosso trabalho seria um risco como na relação amorosa. Guardadas as devidas proporções, também buscávamos um encontro com o outro, que não o trata como mercadoria descartável, mas como potência de afetos. O depoimento de um dos espectadores ilustra um pouco do sentido de experiência que o espetáculo viria propor ao público. “O que está me incentivando agora é não saber o que eu vou fazer, para onde que eu vou, vou fazer o

quê, o que eu vou assistir a gente ainda não sabe, é tudo muito novo” (Guilherme Monteiro).¹⁸¹

Concreto Aberto

Se na pesquisa sobre Plínio Marcos as contribuições externas foram restritas ao grupo, no processo em questão, configurariam um espaço de diálogo e encontro na nossa sede de trabalho, a que chamamos Concreto Aberto.

Ao pensar convidados e temas, optamos por mesclar discussões em torno de questões relativas à linguagem artística ou mais fortemente vinculadas ao campo do teatro e também aquelas que focalizariam o tema amor e abandono. É curioso constatar que os encontros voltados para nosso tema de pesquisa contavam com mais público, inclusive da área teatral, do que aquelas voltadas para nosso campo específico. Uma prática que adotamos foi a de apresentar uma cena do processo que estava em curso antes ou depois da fala dos convidados, de modo a efetivar a ideia de troca e compartilhamento. Abaixo, elencamos os temas e referidos convidados.

1) Temas relacionados à disciplina artística:

- *Um breve panorama sobre o teatro de grupo no Brasil e a perspectiva da pesquisa teatral no trabalho de grupo* – Rita Castro;
- *Memória e imagem no teatro contemporâneo* – Lucia Andrade;
- *Dramaturgia brasileira contemporânea* – Jonathan Andrade, Sérgio Maggio e Maurício Witczak;
- *Reflexões sobre a direção teatral no teatro contemporâneo* – Nitza Tenemblat;
- *O pensamento feminino no teatro brasileiro* – Adriana Lodi e Alice Stefânia;
- *Tecnologias contemporâneas e a criação da cena* – Adalto Serra e Joana Limongi;

2) Temáticas relacionadas à nossa pesquisa sobre amor e abandono

- *Amor: intimidade e relação* – Bruno Nogueira da Silva Costa, psicólogo;
- *Eros.Eris e Heráclitas: amor é abandono, ônus do abandono foi um bando que me deixou sem dono* – Hilan Bensusan e Leonel Antunes – filósofos;

¹⁸¹Transcrição de depoimento do estudante Guilherme Monteiro à repórter Márcia Witczak durante reportagem do DFTV, programa da Rede Globo, sobre a peça exibida em 08/05/2010. A matéria completa pode ser vista no link <http://www.youtube.com/watch?v=wButqGtCLT8>

- *Tempos quentes, mornos e frios... afeto e cotidiano* – Edson Farias e Analia Soria Batista – sociólogos;

- *Sobre a paixão: um olhar Junguiano* – Olavo Carvalho – psicólogo.

O ator Nei Cirqueira, faz uma síntese sobre como esses encontros provocaram o grupo:

A cada encontro experiências eram trocadas com esses pesquisadores que traziam perspectivas sobre suas áreas de conhecimento que entravam em contato com as nossas visões e práticas. E isso contribuía para que pudéssemos rever nossas criações tanto do ponto de vista da linguagem quanto da perspectiva temática. O encontro com os filósofos Hilan e Leonel, por exemplo, provocou o grupo no sentido de pensar o amor na ótica da relação que estabelece também no abandono e vice-versa (CIRQUEIRA, 2011, p. 176).

Algumas de minhas anotações sobre o encontro com os filósofos Hilan e Leonel, citados acima pelo ator, nos dão pistas sobre como esse diálogo subverteria algumas visões sobre o tema de nossa pesquisa.

“casado, cotidiano e tributável”;

“o amor é deserção”;

“colocamos o amor numa moldura do casamento, do namoro...”;

“erotismo é experimentação”;

“se abandonar em função do bando. Projeto político do erotismo é fazer pelo grupo porque o grupo te erotiza, diferente de fazer por dever, o erótico é o avesso do medo”.

Como podemos notar, novos fios de leitura para o abandono foram tecidos nesse encontro, que muitas vezes era visto por nós como algo ruim ou mesmo o contrário do amor. Por outro lado, o amor, especialmente a sua visão romantizada, se mostraria cheia de armadilhas. Noto que esse conjunto de estudiosos que abordaram o nosso tema contribuíram para que nosso trabalho pudesse ganhar maior ambiguidade e complexidade. Não é possível fazer relações tão diretas entre essas reverberações e as cenas criadas, todavia, se o processo criativo, como aponta Cecília Salles, encontra potências justamente na interação dessa rede, as várias edições do Concreto Aberto se mostraram como picos de interação nessa rede.

Do ponto de vista da encenação, valeria à pena ainda destacar as reflexões do professor Edson Farias quanto às noções de tempo e espaço, ao propor uma leitura da afetividade no sentido de que “tempo e espaço são estima: apreço, aquilo que não tem preço”. Faria nos chamou a atenção quanto aos diferentes “espaços dentro do espaço” e os diferentes “tempos dentro do tempo”.

“a relação com o espaço é sempre uma relação dramática (aguda)”;

“os espaços são sempre certezas lançadas e que se relacionam com nossas expectativas”;

“como a gene elege os espaços e não-espaços da cidade”?

“o espaço também nos escolhe, **parece que somos imantados**/seduzidos por alguns espaços”;

“eu só falo do vazio no contraponto do preenchimento”;

“talvez o tempo do cotidiano seja o tempo do concreto. A possibilidade do pleno requer a ausência da plenitude. O pleno é fugidio, todo instante da valoração é pleno”.

As reflexões lançadas por Edson quanto às noções de tempo e espaço parecem interessar sobremaneira à encenação no espaço urbano. Numa aproximação com Michel de Certeau, poderíamos considerar a relação entre apreço/estima a um tempo-espaço como fruto de nossas experiências ou modos pelos quais praticamos esses espaços. Além disso, a noção de imantação relacionada a alguns espaços nos faz lembrar o que Lygia Pape denominou de espaços imantados naturais. Associações conceituais que só posso fazer agora, na oportunidade de rever o processo de criação.

Um dado presente nos registros apontados acima que parece guardar certa convergência com aspectos valorizados na encenação de *Entrepartidas* diz respeito à potência concreta do cotidiano, onde o “pleno é fugidio”. Operação que noto, por exemplo, num simples carro que passa com um homem segurando balões e gritando para a praça onde estão os espectadores: “Marina, que seja doce”, e solta esses balões. Um instante fugidio e repleto de afeto.

A você que acaba de ler essa carta, um só desejo: que sejam doces, muitos dos seus instantes fugidios!

5.3.13 Carta 13 – A Separação de um Casal e a União da Cena com o Real

Olá!

Como vai você? Espero que os dias estejam sendo generosos!

Sei também que, como eu neste momento, às vezes à vida parece um enfrentamento do relógio, ponteiros que correm como numa luta ou dança com cada um de nós, confesso que às vezes minha vontade é a de pegar um martelo e quebrar os relógios aqui de casa. Essa imagem de uma mulher que quebra um relógio às marteladas foi criada pela atriz Micheli Santini e é realizada a cada nova apresentação de *Entrepartidas*. Invejo esse quase sabor de explodir o tempo.

Em junho de 2009, Micheli e o ator Alonso Bento apresentariam um workshop, não encontrei indícios quanto ao estímulo para sua elaboração, todavia, o experimento se mostra exemplar para algumas reflexões em torno da relação entre ficção e realidade. A cena é assim descrita em meu diário:

Um casal, cada um com uma mochila, entregando as coisas, separação, ela meio histérica, quebra o relógio dele com um martelo. Depois o beija, ele vai. Ela joga coisas nele.

Recorrendo à minha memória, lembro que essa proposta foi apresentada nas escadas da sede do grupo. Foi interessante observar a intensidade passional dos atores na discussão, um estado já alterado de presença; o fato de a atriz retirar objetos da mochila, supostamente associadas à sua relação com aquele homem e jogá-las fora, como tentativa de se livrar dos vestígios de uma história.

A discussão que propus a todos os atores foi sobre nossa capacidade de arriscar mais na relação com a cidade. Notava que, apesar das experimentações no espaço, muitas vezes os materiais pareciam protegidos de muita interferência das dinâmicas do cotidiano. Essas reflexões serão reforçadas pela observação do músico Daniel Pitanga quanto ao fato de nossa sede se mostrar como um lugar seguro ou “morada do personagem”.

Para nos apoiar nessa problematização, sugeri ao grupo uma nova leitura e discussão do artigo do diretor e pesquisador André Carreira quanto ao **teatro de invasão** e as dramaturgias da cidade. A nova versão desse workshop proposta pelos atores me provocaria grandes surpresas, como revela o depoimento do ator Alonso Bento.

(...) quando a cena foi criada a gente tinha feito na escadaria do espaço onde a gente ensaiava (...) Aí, a gente foi chamado a refazer a cena, ou... a reinventar talvez a cena, então (...) a gente resolveu pregar uma peça no diretor: nós fomos para um bar, pedimos uma cerveja, começamos a tomar a cerveja, isso era uma cena de discussão, e a gente falou pro grupo chegar lá uma pouco depois. Então quando o grupo chegou ao espaço, viu que eu estava lá com atriz tomando cerveja, no meio de todo mundo. Aí, no meio daquilo a gente começou a fazer a cena, a cena era de discussão, e rolava bater copo na mesa, as sacudidas, eu sacudi a atriz e ela xingava e jogava as coisas em cima de mim, e a gente se despedia no maior berreiro. Então, acho que esse procedimento que a gente fez de multiplicar a cena ou de reformular essa cena deslocando o espaço de execução, eu acho que ali a gente encontrou uma coisa interessante, que foi a possibilidade daquela cena se espalhar no meio das pessoas que estavam na rua, daquela cena se confundir com um evento cotidiano...(entrevista com Alonso Bento).

Na descrição do ator, podemos notar que o fato de deslocar a cena de um espaço para o outro contribui para que descobrissem renovadas possibilidades do diálogo entre cena (ficção) e a cidade (real). Essas descobertas vão desde o estado de presença que exige uma situação performativa como esta, bem como as diferentes camadas de espectadores que se estabelecem nessa articulação composicional. Aspectos que o ator identifica ao relatar sua prática.

Então ali a gente tinha **o nosso grupo que estava lá assistindo a cena**, que era como se fosse **um voyeur**, porque eles sabiam que a cena estava acontecendo. Mas, eles estavam vendo também **uma plateia que não sabia que a cena estava acontecendo, era uma plateia invisível**. Essa qualidade do teatro invisível que a gente conseguiu trazer um pouco nessa cena, acho que foi bastante interessante, me encanta, enquanto criador, e que me deixa num lugar bastante interessante, cada vez que eu faço é um espaço de performance (entrevista com Alonso Bento, grifo meu).

Quanto às diferentes camadas de espectadores, aqueles que sabem do acontecimento enquanto teatro/performance e aqueles que estão nas suas rotinas pelo espaço e demoram a se dar conta ou nem percebem que se trata de uma proposição artística, poderíamos estabelecer uma relação com o que o grupo havia vivenciado também nas intervenções denominadas *Ruas Abertas*. Naquele experimento também já tinham vivenciado um jogo parecido entre os espectadores que se dirigiam até a rodoviária para ver o trabalho do grupo e os transeuntes.

Porém, se naquela proposta não havia uma narrativa ficcional elaborada, eram imagens efêmeras e velozes, aqui, havia um contexto relacional entre os dois, uma história de separação, briga e amor. Assim, me parece que essa experiência contribui para percebermos algumas possibilidades dessa relação entre uma narrativa mais configurada e mesmo da noção de personagem e suas possíveis fricções com o real.

É interessante notar também o contorno performativo da proposta, uma vez que eles se programam para realizar a ação, têm um texto prévio, porém, no exato momento de sua execução tudo se altera a partir das dinâmicas do espaço. De algum modo, poderíamos notar nesse exemplo tanto noções de composição urbana como de teatro de invasão. Numa perspectiva, invadimos um espaço com suas dinâmicas próprias, em outra, procuramos estar porosos para compor com os estímulos e interferências do real, por fim, a própria ação dos atores gera uma imantação, aproxima curiosos em entender o que acontece.

Na resultante cênica, essa será o que poderíamos chamar de primeira cena do espetáculo *Entrepartidas*, realizada na plataforma inferior da Rodoviária de Brasília, num horário de intenso fluxo. A situação mobiliza os transeuntes, já aconteceu de alguém querer interferir, especialmente com o objetivo de defender a mulher (atriz) na discussão com o homem (ator). Em casos extremos, os próprios espectadores que foram ver o espetáculo, ao identificarem que se trata da ficção, comentam com os passantes: “isso é teatro” ou, alguém de apoio procura dar o suporte necessário aos atores.

Em uma apresentação do espetáculo na cidade de Goiânia, em 2012, essa cena foi realizada na rua em frente a um teatro. Em uma de suas ações, a atriz tira sua calcinha e joga em direção ao ator, nesse momento passava um carro e a peça íntima foi cair nos para-brisas do veículo, o homem que dirigia parou, pegou a calcinha, cheirou e jogou novamente para a atriz, uma interação nunca antes imaginada.

Micheli Santini e Alonso Bento – Rodoviária de Brasília¹⁸².

Uma proposta como essa lida com um eminente risco, dadas as possíveis interações que podem ocorrer. De algum modo, impera um princípio quase epistemológico em que a toda ação tem uma reação, como se mostra na conclusão de Alonso: “é um espaço vivo, não é um espaço onde você pode criar um faz de conta e sair dele ileso, então, é um espaço onde as coisas que você emite, elas vão ter uma resposta, elas vão voltar pra você de alguma forma” (....).

Agora preciso ir, alguém bate à porta, talvez o entregador de água.

Forte abraço!

¹⁸² Crédito: Thiago Sabino.

5.3.14 Carta 14 – Pistas Iniciais sobre Dramaturgia e Encenação: a fricção entre realidade e ficção

Olá, você certamente já vivenciou um momento que pudesse ser nomeado de instante definidor de alguma coisa, seja uma relação, ou a solução de algum problema. Na carta de hoje, tentarei retratar um ponto de nosso processo criativo que traria traços definidores para uma linguagem em construção. Para isso, faremos uma aproximação das inscrições da dramaturgia nessa rede construtiva.

Poderíamos explorar a colaboração do dramaturgo ao longo de todo esse percurso criativo, todavia, dados os objetivos que norteiam esta pesquisa, procuraremos nos ater a alguns exemplos de como sua interferência agiu no processo e, sobretudo, como seu procedimento composicional para a dramaturgia do trabalho também procurou dialogar com a teia urbana.

O primeiro registro que encontro no diário de encenação quanto à participação do dramaturgo é em junho de 2008, de modo que, até sua entrada no processo, nós já havíamos percorrido uma etapa bastante focada nos depoimentos pessoais, improvisações a partir de perguntas, palavras, frases e contos. Neste momento, estávamos prestes a realizar o exercício “vestir-se dos seus mortos”, bem como a visita ao cemitério e, em seguida, a criação de *Ruas Abertas*. Assim, a sua chegada se dá num ponto alto desse movimento construtivo e se estenderia até mesmo após a estreia de *Entrepartidas* (2010).

O convite feito ao dramaturgo Jonathan Andrade partiu do desejo de trabalhar com um profissional que tivesse alguma experiência prévia com a função, além disso, o seu traço fortemente poético se mostrava como uma rica contribuição para o tema que estávamos investigando.

De modo geral, sua participação foi bastante próxima, ainda que não constante, acompanhando ensaios, conduzindo alguns exercícios com os atores, propondo cenas também como intérprete. Um aspecto que chama atenção nos seus apontamentos ao longo do processo diz respeito à ampliação do ponto de vista do grupo acerca da temática. Como podemos notar nas suas primeiras provocações aos atores:

Qual é o amor de vocês?

O amor que vocês enxergam?

O amor que vocês precisam?

Qual é o abandono de vocês?

O abandono que mais dói?

Quando vocês abandonam?

Quando desamam?

São colocações convergentes com a prática do grupo em explorar o depoimento pessoal e, além disso, nos convidava a perceber as duas dimensões do tema não de modo anacrônico ou oposto, mas, em alguma medida, como feições de um mesmo corpo.

Em outro ensaio, após assistir alguns workshops dos atores, seus comentários, por mim registrados, também seguem nessa direção de provocar um olhar mais complexo para a temática.

Trazer mais contraste, o abandono não é necessariamente doloroso, negativo. Vários tipos de abandono. Onde está o abandono? “Ninguém é tão frágil que não corte”. E quem se abandona no cotidiano? Onde está o amor e abandono na cidade?

Apontamentos que também colaboraram para buscarmos no cotidiano da cidade, em nossa vida diária, múltiplas possibilidades de encontrarmos o nosso tema.

Em abril de 2009, conduziria algumas improvisações a partir da provocação: o que tem no cotidiano que me marca? Experimentação que geraria novos materiais para nosso repertório composicional.

Em julho de 2009, o dramaturgo apresentaria ao grupo a sua primeira proposta de *canovaccio*, a partir dos materiais criados até então. Recordo-me que sua atitude nesse *canovaccio* foi marcada pela tentativa de agregar as diversas criações do grupo, de modo que sua escrita me parecia um pouco tímida em relação aos nossos materiais. Todavia, as rubricas e ações por ele endereçadas e mesmo a sequência de situações propostas, nos possibilitaria uma experiência marcante com esse primeiro teste, em cena, do texto. Vejamos abaixo um trecho do início do *canovaccio* proposto para exemplificar o modo como aparecem as rubricas e indicações do dramaturgo:

Ruas 01 - *(Uma rua qualquer. Uma tarde de sol não qualquer. O som da cidade é vivo: carros, buzinas ao longe, pessoas vendendo coisas, avião passando perto, pessoas ao telefone etc. Homem 1* vestido de terno, montado numa bicicleta, passa pelo público rindo, cantando, se divertindo. A **mulher 1** corre pela calçada. Ela está fantasiada. Ela ajeita o sapato

*enquanto anda. Corre, joga confetes e grita sorrindo: Que seja doce! E não se cansa de rir, cantar, se divertir. Passa pelo público. Chegando ao cruzamento, segue reto, gritando “que seja doce”. Ela precisa sair da frente do **homem 1** para não ser atropelada. Ela olha para trás acompanhando a ida dele. Ri. Segue a rua inteira até se perder na distância. Quando o **homem 1** passa, **mulher 5** e **mulher 2** saem ao mesmo tempo de suas casas – vizinhas. Elas não se percebem. Cada uma em seu mundo. Fecham a porta ao mesmo tempo e seguem andando pela calçada no sentido oposto ao homem da bicicleta, que a essa altura seguiu embora até se perder na distância, por entre o tumulto do dia, da rotatividade de pessoas e carros. A **mulher 5** anda pela calçada, com balões de gás. Segue a rua reto até se perder na distância. A **mulher 2** que estava logo atrás, anda apressada segurando uma mala segue reto, no mesmo sentido que segue a **mulher 5**. Quando ela atravessa a faixa de pedestre e chega na calçada do lado oposto, a mala que carrega deixa cair um monte de maçãs pelo chão¹⁸³.*

É possível identificar no trecho apresentado elementos como simultaneidade, instantaneidade, mobilidade, entre outras dinâmicas que fazem parte do cotidiano da cidade. Além disso, a própria organização dos materiais e situações propostas fazia uso da ideia de “rua”, de modo que as sequências de cenas eram divididas em rua 1, rua 2 e assim por diante, talvez aqui, uma herança de *Ruas Abertas*. Constatamos assim que, desde a primeira organização textual do material, se evidencia uma busca por dialogar com configuração da cidade.

Levantaríamos o roteiro nos espaços do CONIC, a partir de uma proposição da encenação em colaboração com a equipe de direção de arte formada por Hugo Cabral e Júlia Gonzales. Desse modo, exploraríamos: a Praça Zumbi dos Palmares, a rua, calçada, nichos da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, corredores e até a nossa sede. Assim como o *canovaccio* se organizava por ruas, a proposta de encenação também se organizou a partir dessa indicação de ruas. Transcrevo abaixo um roteiro enviado por Hugo, depois de um estudo que realizamos buscando configurar a espacialidade do texto no espaço:

Rua 1.1: Praça do lado de fora frente do dulcina

Rua 1.2: Faixa de pedestre em frente a praça

Rua 1.3: varanda do dulcina na parte da frente

¹⁸³ Trecho extraído do primeiro canovaccio apresentado pelo dramaturgo.

Rua 1.4: Janelas do dulcina parte da frente (O publico ainda está do lado de fora do conic)

Rua1.5: caminho que passa na frente das vitrines do dulcina até chegar a parte central onde vai ser a segunda praça? Não tenho certeza talvez ainda estamos na praça lá fora.

Rua 2.1: centro do conic atrás do dulcina indo para o corredor onde vai rolar a cena da mulher 6 e homem 4 no lixão

Rua 2.2: Vitrine do dulcina, essa cena vai ser deslocada para o corredor das janelas do dulcina. OU vai ser no bar?

Rua 2.3: corredor do bar

Rua 2.4: Salada crens - corredor onde tem os armários, “que seja doce” leva até o concreto

Rua 3.1: concreto

O roteiro da encenação já aponta o uso de diferentes espaços, de modo que a descrição da localização precisa de cada ação torna-se um desafio, utilizamos muitas vezes o nome de algum comércio local para facilitar a compreensão, como por exemplo, “salada crens” que fazia referência a um estabelecimento. O roteiro mostra ainda as lacunas ou dúvidas que tínhamos naquele momento, se, por exemplo, uma cena seria num corredor da Faculdade Dulcina ou num bar.

Podemos identificar ainda o uso de diferentes topografias e elementos da gramática do lugar, desde a faixa de pedestre até a varanda de uma edificação, passando por praça, corredores, vitrines, etc. Esse mapa espacial da encenação lida também com espaços públicos/abertos e espaços privados/fechados, como por exemplo, a praça e a rua e, mais adiante a própria sede do grupo. Por fim, notamos o caráter processional¹⁸⁴ do trabalho, ou seja, um percurso naquele espaço que seria percorrido pelos espectadores.

Tirar do papel para a cidade as poéticas imagens propostas nas indicações da dramaturgia não foi tarefa fácil, lembro-me da minha aflição ao ler o *canovaccio* pela primeira vez, uma sensação de que seria necessário multiplicar o número de atores para dar conta de toda aquela imbricada simultaneidade. Orquestrar o grupo de atores nessas

¹⁸⁴ Ao fazer uso do termo processional na análise de seu espetáculo *O Paraíso Perdido*, o encenador Antônio Araújo assim o descreve: Tomando como referência o teatro medieval, pretendíamos construir um ‘drama de estações’ contemporâneo. (...) o espetáculo deveria assumir um caráter processional, com a plateia acompanhando as cenas em pé, e se deslocando de um ponto a outro... (ARAÚJO, 2011b, p.171).

complexas dinâmicas envolvendo espaço, movimento e tempo exigiu muitas tentativas e operações quase matemáticas para definir de onde um ator precisaria sair para aparecer, logo em seguida, em outro ponto do espaço e seguir seu trajeto.

Encontrar esses fluxos no espaço só foi possível pela experimentação, a partir do mapeamento espacial prévio realizado. A escolha por esses espaços considerou tanto o fato de muitos terem sido experimentados ao longo do processo nas propostas dos atores ou da direção, bem como a necessidade de elaboração de um trajeto que seria percorrido, exigindo estabelecer conexões e transições de um para o outro.

Se por um lado conseguíamos desenhar no espaço a movimentação dos atores, por outro, haveria que se pensar ainda na logística de objetos e materiais utilizados nas cenas. De onde vêm os balões que precisam estar nas mãos da atriz em determinado momento? Quem leva? Serão armazenados onde? Essa primeira experiência ainda não conseguirá “dirigir a logística”, aspecto que irá ganhar forma e precisão ao longo do processo, incluindo a temporada da peça *Entrepartidas*.

Além da complexa trama que era nosso próprio roteiro de ações, encontraríamos toda a espécie de acontecimentos cotidianos pelo espaço, por exemplo, no CONIC é comum a prática de skates, ou seja, enquanto uma cena era realizada num ponto, do seu lado ou atrás ou na frente, um skatista passava com seu equipamento, criando outra dramaturgia, praticamente impossível de ser prevista ou escrita.

Entre os principais retornos que tivemos após a encenação da proposta, destaco os apontamentos do próprio dramaturgo e de nossa assistente de direção, Ivone Oliveira, que estava retornando as atividades do grupo.

Para Ivone, a experiência havia marcado os seguintes aspectos:

- Muito tempo em pé; no espaço aberto a voz some; tem muito material; Préa some durante a peça (pouco utilizado); Falta um fio condutor para as cenas que ajude a construir sentido; qual é o fio condutor: a música, a carregadora de mortos, o Préa; Se o Préa é o faz tudo, poderia ser meio contra regra durante toda a peça; não gosta dos atores se chamarem pelos nomes; remete à saudade/nostalgia; relação público e privado.

Para Jonathan, ver sua proposta encenada traria as seguintes considerações:

- *A parte técnica apareceu muito (logística); é potente não saber o que é a cidade e o que é a cena (a menina segurando os balões de forma despretensiosa); como explorar melhor o tempo nas repetições.*

Podemos destacar dessa breve descrição que o ponto de vista da dramaturgia também irá se interessar pelo que poderíamos chamar de momentos fugidios do cotidiano. Desde suas primeiras provocações até a sua constatação ao assistir a apresentação do *canovaccio*, de que “é potente não saber o que é a cidade e o que é a cena” podemos notar que essa tendência irá se potencializar até a resultante textual. Conforme ele mesmo comenta:

(...) eu lembro que na apresentação do primeiro *canovaccio* ficou muito forte, porque foi um procedimento importantíssimo, a experimentação naquele espaço primeiro. Eu lembro que eu fiquei muito impactado por ações que eu tinha escrito e que elas eram muito supérfluas pra mim e que eu tinha colocado apenas como uma ilustração, [jamais diria essa palavra], mas, como detalhes poéticos de um cotidiano, que é: “fulano passando de bicicleta”, “ciclano...” e você agregou outras ações também naquele espaço. E chegou num ponto em que eu não sabia nem o que eu tinha escrito se era porque eu tinha escrito e estava acontecendo, ou se era coisa do espaço mesmo, o quê que era a cidade, o quê que era a cena. **Então, eu acho que essa confusão, foi definidora na verdade, pra mim, o que é cidade, o que é cena, e ali foi a grande propulsão mesmo** (entrevista com Jonathan Andrade, grifo meu) ¹⁸⁵.

Como podemos notar, o que Jonathan chama de “detalhes poéticos de um cotidiano”, que faziam parte das rubricas e comentários presentes no texto, foram absorvidas pela encenação e transformadas em imagens efetivas ao encenarmos aquele cotidiano ficcional. Todavia, a fricção entre o nosso “cotidiano forjado” e o “cotidiano real” nos apontou uma possibilidade de linguagem que será fundante tanto para a dramaturgia, quanto para a encenação, que poderia ser resumida como a relação com a cidade e suas distintas potências ou dramaturgias.

Do ponto de vista da encenação, será cada vez mais crescente o interesse por essa zona esfumada entre realidade e ficção que já se desenhara desde a abertura do processo em *Ruas Abertas*, começa a ganhar forma neste primeiro *canovaccio* e seguirá se desenvolvendo. Quanto às considerações apontadas por Ivone, a duração do trabalho será

¹⁸⁵ Entrevista realizada em 01/07/2014.

um desafio mesmo nas etapas seguintes, nos obrigando a eliminar parte do percurso, como será visto. Além disso, suas preocupações em relação à voz do ator no espaço aberto também será tema de nossas investigações ao definirmos o espaço das cenas. Por fim, a busca desse fio condutor para nossa trajetória seria um desafio compartilhado por todos, a ser encontrado no processo.

Mais dois *canovaccios* seriam criados e encenados antes do que poderíamos chamar de uma versão mais formalizada do texto, embora esteja sempre em movimento.

A Cidade como inspiração da organização dramática

No que diz respeito às experimentações do dramaturgo no processo, dois procedimentos, por ele compartilhados, chamam a atenção por buscarem, na própria organização da cidade, uma inspiração para a configuração do material dramático.

Observar a cidade e registrar as ações e imagens – nesse procedimento, o dramaturgo comenta que teria observado a cidade da janela de um prédio e tentado registrar as ações que percebia, uma espécie de observação do texto que era produzido instantaneamente no corpo da cidade.

Eu acho que o primeiro detonador pra mim, a grande estratégia, se deu a partir de quando você me provocou, quando você disse “olha, eu pretendo dialogar com o espaço da cidade”. Aquilo pra mim foi muito instigador, (...) eu sabia que eu teria que sair de toda uma imagem, de uma caixa cênica, ou um espaço intimista que é uma característica muito forte do meu trabalho como dramaturgo, mas, por outro lado também, ali, me deparei com uma realidade imaginária e ao mesmo tempo muito concreta, muito potente. (...) eu fui pra rua, pra cidade, tentar anotar tudo que eu via. Então era carro passando, uma fulana de bolsa vermelha atravessando a pista, um menino rindo correndo de não sei o que, um taxi que parou desceu uma senhora, e comecei a anotar, obviamente que esse exercício não conseguiu se dar, porque era tanta coisa acontecendo que era impossível. E, ali, pra mim surge, como uma proposta interessante, por que não criar uma cidade de histórias, como é o cotidiano, como é a vida da gente que é tão bela e que é tão forte, que é a gente também, talvez se atravessar por essas pessoas... (entrevista com Jonathan Andrade).

É interessante notar, na descrição que o dramaturgo faz de seu exercício, o modo como as dinâmicas simultâneas da rua, da cidade, passariam a nortear o seu trabalho

composicional, de algum modo, o texto buscando falar a linguagem da cidade, a partir do qual poderíamos destacar alguns aspectos: instantaneidade; simultaneidade; mobilidade; indeterminismo, apenas para tecer uma aproximação com noções discutidas a partir do movimento Archigram.

Planta baixa de um sítio como referência para a dramaturgia

(...) você tinha provocado muito sobre a possibilidade de trabalhar no CONIC, (...). E ali eu falei, vou pegar a planta baixa do CONIC para ver como a gente pode fazer. (...), o primeiro *canovaccio* foi extremamente onírico, uma enxurrada de coisas, mas ali já era uma cidade acontecendo dentro de uma planta do CONIC, então a inspiração pra dramaturgia foi diretamente dada a partir das provocações da direção e conforme o espaço. Você me dava o espaço e tinha essa possibilidade de pensar como o espaço ia me intervir... (entrevista com Jonathan Andrade).

Nesse outro procedimento, é interessante perceber como a planta baixa do espaço pode ser tomada como referência para as proposições de um dramaturgo.

Lembro-me também de Jonathan chegar à sala de ensaio com papéis e convidar os atores para criarem uma cidade a partir dos materiais que já tínhamos levantado. Outra variação dessa prática é desenhar um esboço da planta de um espaço e anotar os títulos das cenas já criadas no processo em pequenos papéis ou post-it e ficar brincando de testar sequências e ocupações desses materiais na planta do espaço. Esse procedimento, por exemplo, me foi muito útil até para pensar a encenação em outras obras que pude dirigir que se realizavam no espaço urbano.

Podemos ver a seguir como o dramaturgo ia construindo uma espécie de mapa da cidade *Entrepartidas* nas paredes de sua casa.

Procedimentos do dramaturgo para compor a dramaturgia-cidade de *Entrepartidas*¹⁸⁶

Abaixo, alguns excertos¹⁸⁷ do texto resultante de *Entrepartidas* que ilustram algumas relações dos personagens com a cidade, bem como as referências a espaço público e espaço privado.

Poetisa - “Você já parou para pensar o tanto de gente que vem para essa cidade, ou outras, pra tentar ganhar a vida?”

Pilar - “Você não faz ideia do que é voltar para esse lugar. Está tudo tão diferente. Tudo tão novo que eu estou quase comprando um mapa pra achar a casa da minha mãe!”

Ana - “O meu pressentimento já dizia que você ia virar aquela rua, subir aquela calçada inteira, passar por mim sem nem me reconhecer e ainda seguir teu caminho apressada como sempre. Que outro ser humano dessa cidade tem essa sua pressa, Cláudia?!”

Homem - “Tentei pegar um papel e anotar tudo que acontecia nas minhas ruas, mas acho que fiquei parado no trânsito infernal da minha consciência. É tanta coisa acontecendo que a gente mal consegue ver, respirar, digerir...”

¹⁸⁶ Créditos: Francis Wilker.

¹⁸⁷ Extraídos do último *canovaccio* elaborado pelo dramaturgo, arquivo em meio digital. Importante ressaltar que o grupo não possui uma versão final do texto que considere as alterações realizadas ao longo da primeira temporada.

5.3.15 Carta 15 - À Procura de Amor e Abandono nos Espaços da Cidade: definindo uma proposta de Encenação

*O anjo se desprende desse teto escuro
e o fumo se eleva sobre a rosa:
é hora, dá-me a tua mão
e vem comigo pelo espaço.
(Lúcio Cardoso)¹⁸⁸*

Exatamente agora, enquanto organizo essas ideias e palavras, lá fora a cidade é cinza, molhada e fria. Aqui dentro, ouço Maria Bethânia¹⁸⁹ cantar, tomo um chá quente e folheio cadernos vários, em busca de mais pistas sobre essa arte que se embrenha em tantos lugares para se fazer.

CONIC

Como a sede de nosso grupo se localizava no CONIC¹⁹⁰, os seus corredores, pátios, portas de lojas, ruas próximas foram, por muitas vezes, nossa sala de experimentação expandida. Em relação aos usos dessa área urbana, algumas considerações em meu diário de encenação apontam para aproximações de sentido com o tema que estava sendo pesquisado.

Estamos no CONIC, é noite, fizemos algumas experimentações pelo CONIC, tudo é muito interessante, aqui tudo parece ser possível, parece que tudo é permitido. O espaço é de mais completo abandono, meninos de rua passam por nós, travestis... Falar de abandono vendo esse abandono caminhando descalço pelos corredores labirintos. Gleide fez uma pregação na cabeça da Zizi. Maria e Nei, cada um de um lado do abismo¹⁹¹. (10/04/2009).

Ontem (12/06/2009) fiz exercícios a partir de palavras referentes ao CONIC – criação de ações. Experimentamos as ações com falas também.

¹⁸⁸ In. ABREU, 2005, p. 138. (b).

¹⁸⁹ Álbum *Brasileirinho*, lançado em 2003.

¹⁹⁰ Conforme citado anteriormente, área central de Brasília, próxima à rodoviária. No plano original da cidade integra o Setor de Diversões Sul. Todavia, se tornou uma área marginal no centro da cidade, abandonada pela administração pública. Reunindo diversas atividades, de igrejas a sindicatos, dos teatros, livrarias e cafés que um dia ocuparam esse espaço, resta apenas a Faculdade e o Teatro Dulcina. A sigla se refere ao nome da empresa que construiu os prédios do local, o que se tornaria a indicação popular para a região.

¹⁹¹ Um espaço no local onde não há edificação, então, entre um lado e outro, apenas um vão, sendo possível uma pessoa ver e falar com a outra que está na extremidade.

Estamos no CONIC como arqueólogos e investigadores – na mesa do bar 3 senhores e 1 senhora bebem e cantam...descontraídos. (20/08/2009).

O CONIC está à margem, estando no centro. (01/09/2009).

Como podemos notar, esse espaço que atravessava o nosso processo era, de algum modo, a “nossa aldeia”. Podemos identificar a partir desses relatos que o diálogo com o espaço se dava de diferentes formas, às vezes, era o local escolhido pelos atores ou por mim para experimentar ou mostrar determinada cena ou improvisação; outras vezes, levantávamos palavras a partir desse espaço e os atores criavam ações físicas ou mesmo ações a partir da percepção do lugar; será ainda, ao longo do processo, um local onde iremos testar a encenação do espetáculo, além de fonte de pesquisa em locais específicos, como o Cine Ritz.

Apesar da forte inscrição desse espaço ao longo do percurso criativo, em setembro de 2009, durante uma roda de avaliação, o músico Daniel Pitanga lançaria uma questão provocativa no sentido de explodir ainda mais as propostas para fora da sede do grupo. “O conforto da sala de ensaio é a morada do personagem? Lugar seguro para o ator?”. Questões que talvez tenham sido respondidas ao longo do processo.

Talvez, outra observação que me ocorre agora diz respeito à própria configuração de nossa sala de ensaio, que tinha um conjunto de janelas com grades ao fundo, por onde entrava luz e era possível ver parte da cidade lá fora. Além disso, uma escada que dava para o piso superior, onde havia duas salas e um corredor que dava para dois. Assim, muitos dos workshops dos atores ocupavam diferentes espaços dentro da sede, como por exemplo, cenas no banheiro, no corredor, etc. De algum modo, uma mobilidade estava impregnada de diferentes modos.

Se o início do processo foi marcado pela visita ao cemitério Campo da Esperança, um segundo lugar onde fomos juntos seria o Cine Ritz, lugar destinado à exibição de filmes pornográficos e shows de strip-tease. Interessava-nos aspectos dessa busca complexa por afeto, por contato sexual, pelo toque, pela satisfação imediata e passageira. Na verdade há poucas evidências nos diários quanto às cenas propostas pelos atores a partir dessa experiência, a indicação mais clara diz respeito ao workshop¹⁹² da atriz Zizi Antunes, que,

¹⁹² Apresentado em 27/06/2009.

completamente depilada, inclusive as sobrancelhas, e pintada como índia realiza um strip, cria relação mais intensa com um espectador. Enquanto isso, o registro da sua sessão de depilação era exibido.

Outro material que parece estar associado à experiência da visita ao cinema, embora não haja indicação clara, diz respeito a uma cena da atriz Micheli Santini que retrata uma mulher na praia que se tempera e senta-se numa bandeja, como se fosse um alimento. Todavia, as nuances apontadas nas duas cenas não ganharam desenvolvimento ao longo do processo, portanto, não estão presentes na resultante cênica.

Identificando lugares relacionados ao tema

Numa reunião de avaliação geral, realizada em setembro de 2009, após termos apresentado o primeiro *canovaccio*, encontro dois apontamentos importantes no diário de encenação. O primeiro deles configura algumas linhas de força do trabalho a partir do que foi discutido em relação à apresentação realizada.

Canovaccio

Público e privado

Ficção e realidade

Profusão de imagens (cidade) – vida das pessoas (aproxima/zoom).

São indicações precisas de aspectos que se farão marcantes na encenação de *Entrepartidas*, noções que parecem demarcar conceitualmente por onde o processo seguiria a partir daquele momento.

O outro registro compreende uma lista de espaços, aparentemente como levantamento coletivo¹⁹³ de possíveis lugares que poderiam ser explorados no processo e na encenação do espetáculo. É curioso notar que a lista se organiza em duas colunas, (embora não estabeleça relação direta entre elas). Na primeira, os espaços e, na segunda, sem algum título indicativo, algumas palavras-chave que talvez se relacionem com o universo temático que emergia daqueles materiais criados, os possíveis sentidos que começavam a se esboçar.

¹⁹³ Não saberia precisar se foi uma lista feita coletivamente ou uma ação de planejamento do encenador após a reunião.

Abaixo, transcrevemos essa lista com o intuito de exemplificar como a encenação vai formulando indicações relacionadas à escolha do espaço para o trabalho.

Espaços: *Estação Galeria; Rodoviária; Praça dos Três Poderes; 205 N; W3 Sul – praça do índio; Passagens subterrâneas; Praça do Núcleo Bandeirante; Parque da Cidade; Parque de diversões/areia; Cemitério; Rodoferroviária; Aeroporto; Casa; Pensão W3; Prédio; corredor; shopping; rua; hospital; casa; banco de praça; boate; internet; carnaval; igreja; praça; Esplanada dos Ministérios.*

Palavras-chave: *Vontade; criação; Saudade; Esperança; Fissura; Medo; Lupa; Escuridão; Trânsito; Morte e vida; Passagem; Ida e volta; Contraste; Alegria; Ruas abertas; encontro.*

Chama atenção nessa listagem a presença de espaços que já haviam sido explorados, em alguma medida, no processo de *Diário do Maldito*, como a rodoviária e a Praça dos Três Poderes, ou, ainda, lugares que foram cogitados para aquela encenação de 2006, como o Parque da Cidade e as pensões localizadas na W3 Sul. Espaços que parecem orbitar o imaginário do grupo. Por outro lado, é citado o cemitério, lugar visitado na pesquisa em processo. A lista expande consideravelmente as possibilidades de espaço para o trabalho, incluindo áreas foras do Plano Piloto, como a Praça do Núcleo Bandeirante¹⁹⁴. A casa, como possível lócus, é listada duas vezes nesse levantamento. Por fim, ao compararmos essa lista com a resultante cênica, notamos a presença da rua, do banco da praça, da casa e da rodoviária. Quanto à outra listagem, destacaríamos alguns aspectos que também se materializam na composição da obra, o trânsito, a viagem, a noção de ida e volta e o encontro.

Visitas e o encontro com as linhas de força de uma encenação

Poucos dias após o levantamento explorado acima, propus aos atores, divididos em duplas, algumas visitas a diferentes espaços da cidade como mote para novas proposições de workshops. Os espaços propostas foram: *Rodoferroviária de Brasília; um asilo; lugar de fé*

¹⁹⁴ Bairro do Distrito Federal, na época, também denominado como uma das cidades satélite do DF.

(igreja, centro); hospital-maternidade; casamento; creche; baile dos velhos; cemitério. Notamos que são espaços que buscam uma relação com o próprio ciclo de vida, como nascer, crescer, envelhecer e morrer. Desse modo, inclui também ritos sociais como o casamento e a prática religiosa.

A título de exemplo, nos deteremos em duas proposições que parecem ter reverberado de modo mais contundente no processo, especialmente para a encenação.

A proposta da atriz Gleide Firmino e do músico Daniel Pitanga foi criada a partir da visita que realizaram ao Templo da Boa Vontade¹⁹⁵. Um espaço que estaria associado ao ato de estar consigo mesmo. Em cena, repetiam o ritual da caminhada em espiral que marca as práticas naquele templo. Uma espécie de caminhada meditativa, onde os atores pronunciavam algumas reflexões:

“estou à procura”;

“caminhando em círculos, seguindo o meu caminho”;

“nos meus desencontros são os únicos lugares onde posso te encontrar”;

“o amanhã que nunca chega é onde eu poderia te encontrar”;

“todo dia é dia de renovar nosso destino”.

O que me chamara atenção na proposta apresentada estava relacionado ao tom ritualístico que a caminhada em espiral ajudava a configurar. Por outro lado, as reflexões em torno da procura e das noções de encontro e desencontro também nos afetavam. É difícil precisar como essas reverberações do espaço na percepção dos criadores contaminam o processo. Mais difícil ainda é querer estabelecer uma relação precisa de causalidades entre experimentações do processo e a resultante cênica. Porém, de alguma maneira, *Entrepartidas*, como a própria vida na cidade, explora muitas situações de encontro e desencontro. Assim como a personagem da atriz Gleide Firmino no espetáculo é uma poetisa que anda de cidade em cidade renovando seu próprio destino, aqui há uma mulher que está à procura, não se sabe exatamente de quê.

Já os atores Alonso Bento e da atriz Micheli Santini investigaram a Rodoferroviária de Brasília, terminal de ônibus interestaduais. Nos registros, esse espaço está associado a

¹⁹⁵ Templo ecumênico em formato de pirâmide, construído pela Legião da Boa Vontade por iniciativa de seu líder José de Paiva Netto. Foi inaugurado em 21/10/1989, na quadra 915 Sul, em Brasília. Fonte: <http://www.tbv.com.br/inc/interno.php?cm=80225&cs=44&ci=1&bl=21>

alguns elementos como: partida e chegada, apego/ansiedade e ternura. Pelo que recordei, foram comentários dos atores após a observação das pessoas naquele lugar. No workshop proposto, os atores fizeram uso de espaços do CONIC e também de nossa sede de trabalho. Na cena, seguíamos os dois por um trajeto pelo espaço. Ao final, uma situação que muito me impactaria, conforme registrei:

Se abraçam de pé no banco. “Sessenta anos, né?”. Pega um saco pesado, fala para ele pesar, porque tá cheio de gente. Ele diz que era muito peso, que não cabia. Ela diz, “vou levar meu 1º amor, superleve, não tem drama”. Outro diz, “não vou levar nada, só você”. Muito legal as vozes dizendo o que querem levar... (sem aparecer)! (causa sensações interessantes).

Na minha avaliação como encenador, considerando a rede de interações e influências que são inerentes ao percurso criativo, noto uma forte contribuição desse workshop nas formulações de sentido para a encenação do trabalho. A leitura que fiz da cena foi a de percorrer os diferentes momentos de uma vida e, já na velhice, a última viagem retratada pelos atores não foi aquela mais previsível que poderiam ter encontrado no terminal rodoviário, ao contrário, seria a última viagem do corpo, a morte.

Guardaria comigo essa imagem da cena em que os personagens não poderiam levar muitas coisas na viagem, dado o limite de peso e de ter que fazer escolhas. Aquilo que era escolhido para “levar” se mostrava fortemente atravessado por memórias que guardavam situações de pura efemeridade e potência de afetos, como a lembrança do primeiro amor, por exemplo. De algum modo, uma imagem que parecia funcionar como um ponto de convergência para tudo aquilo que tínhamos experimentado até então: nossas confissões em torno do tema; as percepções a partir da visita ao cemitério; as imagens poéticas e os encontros gerados com os transeuntes em *Ruas Abertas*; os sentimentos profundos impregnados nos contos literários explorados, etc. Talvez, ali, se desenhava com fortes contornos a ideia de uma encenação que fosse ela mesma, a metáfora de uma viagem, como a vida.

Nas últimas anotações deste ensaio, seis perguntas que o encenador parece se fazer:

A vida é uma viagem?

Percorrer um caminho?

O que levo?

O que fica?

Um ônibus?

01 mapa?

Vários lugares da cidade?

Para a pesquisadora Cecília Salles, o questionamento tem um papel ativador no processo criativo:

(...) o questionamento é ativador, exige algum tipo de continuidade do pensamento. Daí ter um papel importante naquilo que estou chamando de relações que contribuem para o desenvolvimento do pensamento do artista. A dúvida gera possibilidades de respostas e, em outros casos, a pergunta desestabiliza campos até ali de segurança, posicionamentos tomados como certos (SALLES, 2008, p.131).

Nessa perspectiva, essas questões não só reforçam as conclusões apontadas acima em torno da definição de uma proposta de encenação, como também se inscrevem, no percurso criativo do encenador, como motores que impulsionaram a encenação que veio a se configurar. Se a apresentação do primeiro *canovaccio* foi realizada em diferentes espaços do CONIC, a partir de agora, a cidade, de modo mais amplo, ganharia a cena.

Até nossa próxima carta, onde seguiremos nessa viagem da criação!

5.3.16 Carta 16 – Apontamentos sobre Praticar e Escolher Espaços

Olá!

Você já prestou atenção no percurso que faz de casa para o trabalho? O que esse trajeto oferece de leituras da cidade? Como seus tantos objetos biográficos são dispostos por sua casa? Qual seria o texto de sua residência? Como você escolheu e habitou esse espaço? Essas são perguntas que se aproximam, em alguma medida, de nossas próximas reflexões.

Se em nossa última carta aponte as pistas do sentido construído para a encenação - a metáfora de uma viagem - os próximos movimentos do processo seguiriam na busca de desenvolver o texto a partir de novos *canovaccios* e também o difícil ato das definições em relação ao espaço, inerentes à função do encenador.

Os registros nos próximos diários de encenação tornam-se mais dinâmicos, esquemáticos, em alguma medida, difusos, não se dão a ver por inteiro, como a própria cidade. Desse modo, precisar a sequência de atividades do grupo a partir desse momento do processo me parece impossível. Por esta razão, precisarei contar com ajuda da memória, sempre vacilante, para tentar compor a trajetória da encenação a partir deste ponto.

Sobre a Escolha dos Espaços

Se nossa criação encaminhava para configurar-se como um percurso por Brasília, o primeiro passo foi definir os espaços que integrariam o mesmo. A partir das cenas desenvolvidas e das propostas da dramaturgia, já sabíamos que seria necessário um ponto de partida onde os passageiros-espectadores tomariam o ônibus; uma praça; uma casa; um bar; a rua. A definição desses espaços envolve procedimentos como: visita prévia dos encenadores; experimentações com os atores no local; negociações para utilização do espaço, caso o mesmo seja adequado para o trabalho e, a partir daí, etapas que visam à composição com o lugar.

A rodoviária

Em dois diários distintos e de períodos diferentes deste processo, encontro uma frase que parece inscrita em meu imaginário sobre Brasília: a rodoviária como coração da cidade. De fato, por ali transitam muitas pessoas, uma área central e fundamental na mobilidade de grande parte da população do Distrito Federal. A diversidade de tipos e usos também é marcante. Talvez, justamente por identificar ali a paisagem humana em meio a tanto espaço e monumentos de concreto, lendo a cidade como um corpo, esse ponto seria o coração.

O espaço havia sido importante também nas pesquisas de *Diário do Maldito* e nas intervenções *Ruas Aberta*, ou seja, o grupo já possuía uma relação com aquele lugar. Todavia, é importante ressaltar que a Rodoviária do Plano Piloto não foi nossa primeira escolha, nosso desejo era dialogar com a Rodoferroviária de Brasília, terminal que liga os viajantes de outros estados com a capital, mesma porta de entrada em que um dia eu chegava àquela cidade. Para nós, o fato de ser o ponto de conexão interestadual potencializava o sentido de chegada e partida, de fazer o percurso de mudança de um município para outro, as pesadas malas que traziam ou levavam.

Porém, ao testarmos o percurso, tendo a Rodoferroviária como ponto de embarque e desembarque dos espectadores, avaliamos que dadas as imensas distâncias a percorrer, não teríamos condições e tempo hábil para levantar novos materiais e conseguir compor com um trajeto tão extenso. Desse modo, a transposição mais próxima seria a Rodoviária¹⁹⁶, apesar da construção de sentido que buscávamos perder sua potência. Operação na qual podemos notar perdas e ganhos, já que no espaço escolhido outras dramaturgias se explicitam, como a relação inevitável com a própria jornada de trabalho dos usuários do serviço público entre o ir e vir de casa; o fato de ser um lugar de passagem/trânsito; porém, já não faria tanto sentido as malas de viagem, a ideia de partidas mais longas ou de chegadas mais contundentes.

¹⁹⁶ Na maioria das cidades uma rodoviária se configura como espaço de partida e chegada de passageiros para outros estados. No caso de Brasília, a rodoviária funciona mais como terminal urbano, ligando o Plano Piloto aos demais bairros do Distrito Federal e às cidades goianas consideradas parte do entorno do DF. Nesse sentido, a rodoferroviária foi sempre o terminal de ônibus interestaduais, deixando essa função apenas em 2010 com a inauguração da Rodoviária Interestadual de Brasília.

O ônibus

Para viabilizar a metáfora de uma viagem pela cidade e o conceito de trânsito, se mostrava fundamental pensar no deslocamento dos espectadores, uma vez que, dada a escala urbana de Brasília, seria muito complicado propor um percurso a pé, como tantos grupos fazem em outras cidades. De início, cogitamos a possibilidade de utilizar um ônibus de grande porte, como aqueles de viagem, porém, fomos advertidos que esses veículos apresentam algumas dificuldades para certas manobras, justamente pelo tamanho e também não é muito comum trafegarem por vias urbanas. Por outro lado, para usarmos um veículo dessas proporções, seria necessário que os outros espaços da peça também comportassem um número maior de pessoas. Desse modo, optou-se por um micro-ônibus, como os diversos modelos que habitam a paisagem da urbe, sobretudo, realizando o transporte escolar.

O ônibus se configuraria para nós como o veículo da passagem, do trânsito. Mais tarde, viria, a saber, num artigo dos psicólogos Maria Elizabeth Mori e Roque Tadeu Gui (2011, p.190), sobre *Entrepartidas*, outro sentido para nosso veículo: “curiosamente, os gregos chamam o transporte coletivo em suas cidades de *metaphorai*, aquilo que transporta”. Ao discutir relatos de espaço, Certeau (2012) também irá explorar a relação com o uso grego do termo:

Na Atenas contemporânea, os transportes coletivos se chamam *metaphorai*. Para ir para o trabalho ou voltar para casa, toma-se uma ‘metáfora’ – um ônibus ou um trem. Os relatos poderiam igualmente ter esse belo nome: todo dia, eles atravessam e organizam lugares; eles os selecionam e os reúnem num só conjunto; deles fazem frases e itinerários. São percursos de espaços (p. 182).

Utilizar um veículo como esse num espetáculo, a nossa metáfora, irá demandar um motorista devidamente habilitado para esse tipo de condução. Necessidade que marcaria nosso reencontro com o ator, e também motorista, Adílson Dias, que trabalhava durante o dia com transporte escolar. Poderíamos ler sua participação no trabalho como uma espécie de “ator-specific”. Se nossa trama até aquele momento não tinha o personagem motorista, a nova realidade nos levaria a novas experimentações para integrar o nosso condutor tão real à ficção.

A rua

Espaço tão pouco voltado ao pedestre em nossa cidade, a rua havia marcado profundamente esse processo de criação durante a realização de *Ruas Abertas*. Um lugar de passagem, de trânsito. Ao mesmo tempo, vias-veias por onde o nosso ônibus-metaphorá seguiria com os passageiros-espectadores. Assim, as experimentações de percurso nos mostraria a necessidade de também compor com esse espaço, de incluí-lo na encenação. Nessa perspectiva, algumas imagens de *Ruas Abertas* serão retomadas e ocuparão trechos do percurso da peça, a rua como lugar onde tudo pode acontecer nesse jogo entre realidade e ficção.

A praça

O desejo de potencializar a leitura política de nossa criação me faria propor a Praça do Índio¹⁹⁷, localizada na entrequadra da 703/704 Sul, como um dos espaços onde ocorreriam algumas cenas. Foi exatamente na parada de ônibus dessa praça que o índio Galdino foi brutalmente queimado vivo. Há ali uma escultura em sua homenagem. Todavia, na primeira experimentação com os atores no lugar, que envolveu a caminhada de reconhecimento e percepção e algumas improvisações a partir das cenas que já tínhamos criado, aquele espaço se mostrava rígido, frio, distante. Os atores demonstraram descontentamento com a escolha, as transições entre uma cena e outra pareciam ficar prejudicadas dada a distância entre o coreto, por exemplo, e a parada de ônibus. A tentativa de inscrever nosso mundo ficcional naquele espaço se mostrava frutada.

Coreto na Praça do Índio¹⁹⁸

Escultura em homenagem ao índio Galdino¹⁹⁹

¹⁹⁷ Essa praça aparece em algumas fontes de pesquisa como Praça do Compromisso, porém, após a tragédia, passa a ser chamada de Praça do Índio;

¹⁹⁸ Imagem sem identificação, encontrada no endereço: <http://vicosacidadeaberta.blogspot.com.br/2009/05/coretos-em-algum-lugar-do-passado.html>

De alguma maneira, embora a potência da memória e história do lugar fosse absolutamente contundente, a gramática do espaço parecia nos repelir. Talvez a sua escala muito ampla desarticulasse nossas criações sustentadas no contato próximo com o espectador, na ideia de encontro. Após os experimentos daquela noite, depois que todos se foram, me quedei por mais um tempo pensando em como resolver o problema de uma praça que pudesse ser mais convergente com o trabalho. Decidi percorrer a W3 Sul, de carro, em busca de outro possível espaço. A procura foi rápida, uma quadra depois, encontraria um espaço que nunca havia percebido: a praça da 705/706 Sul. Caminhei pelo local e notei uma escala mais acolhedora, elementos arquitetônicos mais próximos, um coreto, um espelho d'água, um jardim suspenso, um quiosque e uma banca de revistas. Mais ao fundo, gramados e uma quadra de esportes. Assim, no encontro seguinte, passaria a experimentar o novo lugar com os atores.

Esboço de direção – planta baixa da praça

¹⁹⁹ Imagem encontrada no endereço: <http://www.panoramio.com/photo/6444716>

Micheli Santini/Prea²⁰⁰

A partir das experimentações e improvisações realizadas no lugar, a praça se definiria como um dos espaços da encenação. Tínhamos ali um conjunto que envolvia proximidade entre a parada de ônibus, o coreto e um jardim suspenso, além de um espelho d'água e uma passarela. O coreto servia mais para os pombos, o espelho d'água não tinha água, nem plantas, e as últimas trepadeiras do jardim pareciam sobreviver arduamente. Um retrato da cidade ou de parte dela. Era impossível não se perguntar ou imaginar a beleza que aquele espaço teve um dia. Esses elementos guardavam a textura do tempo, do abandono, como muitas áreas públicas de convívio, padeciam dada a falta de manutenção. Cortés (2008) aponta esse movimento de desaparecimento da praça pública como desaparecimento do espaço de encontro:

Nesse processo de transformação urbana e social, as estruturas da cidade estão penetrando no espaço que os centros comerciais criaram, enquanto estes estão substituindo a cidade, ocupando o lugar de seus tradicionais registros simbólicos e espaciais. Desse modo, a praça pública – como lugar de reunião e encontro da cultura – simplesmente desapareceu e todas as atividades que nela se congregavam (um espaço aberto onde as pessoas se comunicavam e compartilhavam suas experiências) foram substituídas por uma nova arquitetura, a do centro comercial, inscrita no mundo do consumo. (p.86 e 87).

²⁰⁰ Créditos: Thiago Melo.

Nessa perspectiva, a escolha do espaço contribuía para contrastar diferentes camadas de dramaturgia e construção de sentido ao trabalho. A dramaturgia do lugar parecia convergente com o tom interiorano de nosso personagem *Preá*; o jardim, ainda que seco, poderia ser um bom lugar para um homem tentar uma aproximação com uma mulher, por outro lado, nos lembrava da importância de áreas públicas destinadas ao convívio, ao encontro e como as mesmas estavam sendo cada vez mais esquecidas, substituídas por shoppings. Assim, passaríamos a tecer os fios da ficção, do espaço e de sua dimensão simbólica.

A casa

A casa se mostrava como o espaço ideal para reforçar o diálogo com o espaço privado, sobretudo pelas leituras relacionadas ao âmbito familiar, como lócus de nossas relações mais íntimas. Conseguir uma casa próxima à praça, de modo a favorecer os deslocamentos, não seria uma tarefa fácil. A região é praticamente toda ocupada e os valores do mercado imobiliário, bastante altos. No diário, encontro, por exemplo, anotações da seguinte natureza: *W3 Sul – casas que parecem vazias – 47 e 67; HIG – Sul, 704 Bloco G, casa 67 e casa 55*. Vestígios de andanças pela região em busca de uma casa que talvez pudesse ser alugada pelo período da temporada, expectativa que não encontrou abertura nos diálogos com imobiliárias. Por sorte, naquela ciranda das amizades, em que alguém conhece alguém que mora em uma casa na região, chegamos ao endereço 705 Sul, bloco P, casa 42, onde funcionava uma espécie de república e moravam pessoas ligadas ao ambiente cultural. Aliás, durante um bom tempo era comum ouvir depoimentos de outros artistas que em algum momento tinham vivido naquela casa. Desse modo, negociamos uma taxa pelo uso do local, articulamos horários para ensaio e demais detalhes de produção.

O mais interessante é que poderíamos usar uma casa com vida, repleta de objetos biográficos daqueles moradores, não se tratava de um cenário criado para o espetáculo, era uma casa com os móveis e elementos ligados aos seus habitantes. Esse aspecto reforçava a fricção entre realidade e ficção que davam a tônica do trabalho.

Além disso, a casa ficava na mesma quadra da praça, era possível ir caminhando de uma para a outra, o que facilitava nossa logística, trânsito de atores e espectadores.

Do ponto de vista sociológico, ao propor uma leitura da sociedade brasileira a partir de alguns espaços, DaMatta (1997) nos aponta algumas considerações em torno da casa que parecem pertinentes à construção de sentido que o Teatro do Concreto efetivou com o uso desse espaço onde se enfatizava cenas de forte intensidade emocional.

Leituras pelo ângulo da casa ressaltam a pessoa. São discursos arrematadores de processos ou situações. Sua intensidade emocional é alta. Aqui, a emoção é englobadora, confundindo-se com o espaço social que está de acordo com ela. (...) Assim, sabemos que em casa podemos fazer coisas que são condenadas na rua, como exigir atenção para nossa presença e opinião, querer um lugar determinado... (p. 18 e 19).

Notamos que essa perspectiva da casa como espaço privado e altamente emocional, onde podemos confidenciar os segredos mais secretos; humilhar-nos pelo amor de uma pessoa; levar à ruína uma relação conjugal ou ainda nos isolar de todos à espera da morte em função de uma grave doença foi uma chave importante nas escolhas espaciais e na construção de sentido que se opera nas cenas ali realizadas.

Modos de Praticar os Espaços

Caminhada silenciosa ou de reconhecimento

Percebo que um procedimento recorrente da encenação ao chegar a um espaço com os atores é um caminhar que busca se abrir à percepção do lugar e seus diferentes estímulos. Assim foi também nos espaços de *Entrepátidas*. Nas entrevistas realizadas com os atores para esta pesquisa, essa prática se mostra como a primeira ação de experimentação do grupo com o espaço e que também parece ser a mais marcante, sendo citada por todos os entrevistados. Vejamos como o procedimento é descrito por eles:

Eu acho que um trabalho bem legal que a gente faz é de reconhecimento do espaço, que é muito desafiador. A gente tem que chegar naquele espaço onde o espetáculo vai acontecer e tentar absorver o máximo de informações que aquele espaço te dá... (entrevista com Gleide Firmino).

Eu acho que a primeira conduta, a primeira coisa que a gente faz quando a gente chega ao espaço é realmente identificar ele. Saber quais são as possibilidades, saber onde a gente está pisando. Eu lembro que o diretor,

quando a gente chega ao espaço, ele sempre faz um exercício que é recorrente: de andar pelo espaço, por um momento em silêncio, pra justamente fazer esse diagnóstico, conhecer uma rua que você nunca andou. É isso, é descobrir algum detalhe, alguma coisa que chame a atenção pra você... (entrevista com Alonso Bento).

(...) a gente explora o espaço, a gente vê, observa, percebe quem são as pessoas que passam por ali...(entrevista com Aline Seabra).

(...) um exercício que me vem à mente agora, é um exercício que a gente tinha de conhecer o espaço, de olhar pra aquele espaço e tentar imaginar que histórias ele tinha pra contar e como que a gente podia ocupar aquele espaço...(entrevista com Nei Cirqueira).

Como podemos perceber, a ação de caminhar pelos espaços onde irão pesquisar, encenar, performar ganha uma importância fundamental na metodologia praticada pelo grupo. Procedimento que nos lembra da noção de praticar o espaço, de experimentá-lo, proposta por Michel de Certeau. Para corroborar com a potência dessa prática, podemos estabelecer ainda uma aproximação, por mais que se trate de contextos distintos, com a leitura que o arquiteto Francesco Careri faz do ato de caminhar e sua dimensão estética.

(...) Assim, o caminhar revela-se um instrumento que, precisamente pela sua intrínseca característica de simultânea leitura e escrita do espaço, se presta a escutar e interagir na variabilidade desses espaços, a intervir no seu contínuo devir com uma ação sobre o campo, no aqui e agora das transformações... (CARERI, 2013, p.32,33).

Nessa perspectiva, de leitura e escrita simultâneas de um espaço a partir do caminhar, poderíamos elencar alguns verbos presentes nos depoimentos dos atores que parecem demonstrar um índice dos seus processos nessas caminhadas nos espaços urbanos onde se inscrevem a nossa prática artística: observar – perceber – descobrir – conhecer – identificar – diagnosticar – reconhecer – absorver – imaginar – ocupar – explorar. São ações que parecem fundamentais para ajudar o ator a ler e se relacionar com o texto do espaço ou aquilo que estamos chamando de gramática, rico em detalhes que vão desde elementos arquitetônicos até as pessoas que o frequentam.

Se apropriar do espaço

Uma segunda etapa do trabalho da encenação envolvendo a relação com o espaço diz respeito a observar algumas experimentações dos atores no local, como uma espécie de ativação da sua própria percepção para possibilidades de composição entre aqueles corpos e o corpo do lugar. O ator Nei Cirqueira fornece algumas pistas sobre o modo como os atores vivenciam essa etapa.

(...) os atores vão para o espaço, começam a experimentar coisas no espaço, sem uma direção específica, acaba sendo uma etapa mais focada, ou, mais destinada pros atores, onde os atores têm uma liberdade para experimentar, para improvisar, para, na verdade, se apropriar daquele espaço... (entrevista com Nei Cirqueira).

Interessa à encenação que o ator crie intimidade com o espaço, que perceba suas singularidades, seus fluxos, sua topografia, seu clima, etc. e que sua experiência do/com o espaço seja crescente. Por isso, momentos como esses, descritos pelo ator, se mostram como estratégia para gerar essa espécie de cumplicidade entre o performer e o espaço. Numa outra perspectiva, percebo que, no meu movimento construtivo, observar essa exploração que os atores fazem do espaço se configura como um campo de estímulos, *insights*, e percepções geradoras de imagens e possibilidades de composição com a gramática do lugar.

Essa apropriação que o ator vai fazendo do espaço se mescla à sua apropriação da própria dramaturgia do trabalho, processo que se mostra contínuo mesmo após a estreia. Como exemplo, poderia citar uma proposição de Nei durante a temporada de *Entrepartidas*: no desenho inicial de encenação, após a sua cena na casa, ele só seria visto novamente pelos espectadores no ônibus, no trecho final do espetáculo. Então, o ator sugere que, enquanto a plateia caminha da casa para a praça, que ele cruze com os espectadores como se estivesse a caminho da casa para dar início à situação que, na verdade, o público já havia presenciado anteriormente. Desse modo, operando um jogo com o tempo, como se agora, eles estivessem presenciando o que aconteceu antes de suceder aquilo que eles já viram.

Improvisações do encenador

O que estamos nos esforçando aqui para descrever de modo sequencial, às vezes ocorre de maneira bastante imbricada. Mistura-se com a etapa descrita anteriormente procedimentos que parecem se relacionar com a própria improvisação de possibilidades de encenação e marcação de cenas. É comum na minha prática ver um ator fazendo determinada ação, gesto ou simplesmente andando pelo local e aquilo me gera uma imagem que, muitas vezes, proponho no mesmo momento para testarmos. Algo como, por exemplo, “suba na cadeira e diga aquela parte do texto”; “encoste-se a essa pilastra quando for observar tal personagem”; “experimente olhar na direção do horizonte enquanto fala”. São pequenos experimentos que ajudam o encenador a ir testando a relação entre ator-texto-espaço-observador, que também vai se configurando a partir da experimentação.

(...) quando a gente chega num espaço não tem nada pré-definido, na verdade eu acho que a direção, ela faz um estudo primeiro do espaço onde vai acontecer o espetáculo e aí, depois com os atores nesse local, a direção começa a experimentar, ver onde fica uma cena, onde é que fica a outra, e às vezes não dá certo, troca de lugar, a gente sempre experimenta e faz experimentações diversas no espaço... (entrevista com Gleide Firmino).

Um exemplo dessa discussão em torno das improvisações da encenação foi pedir ao ator Jhony Gomantos que simplesmente subisse na parte superior do ônibus e dissesse um trecho do seu texto nos olhando lá de cima. Experimento que articula elementos discutidos anteriormente a partir das contribuições de Gehl (2013) como escala e altura, de modo a criar outros planos para a relação entre cena e espectador, teste que se mostraria fundamental na definição da cena final de *Entrepartidas*.

Jhony Gomantos em cima do ônibus utilizado em *Entrepartidas*²⁰¹.

O percurso e os percalços

Encenar nos espaços da cidade parece demandar a definição de percursos, uma escolha intencional de trajetória no mapa urbano, onde os eventos são vivenciados. O arquiteto italiano Francesco Careri nos oferece uma bela imagem em torno da ideia de percurso, ainda que sua prática esteja diretamente relacionada ao caminhar pela cidade.

Com o termo “percurso” indicam-se, ao mesmo tempo, **o ato da travessia** (o percurso como ação do caminhar), **a linha que atravessa o espaço** (o percurso como objeto arquitetônico) e **o relato do espaço atravessado** (o percurso como estrutura narrativa). Pretendemos propor o percurso como forma estética à disposição da arquitetura e da paisagem (CARERI, 2013, p.31, grifo meu).

Em nossa prática, a ideia de percurso como “ato da travessia” irá considerar o uso de um veículo, já que estamos falando de uma cidade que guarda tantas especificidades. De

²⁰¹ Crédito: Thiago Sabino.

todo modo, essas três dimensões propostas por Careri, grifadas acima, se mostram inspiradoras para refletirmos sobre o que poderia ser uma dramaturgia do percurso. No caso da encenação de *Entrepartidas*, podemos encontrar nos diários de encenação alguns esboços, ora escritos, ora desenhados, que demonstram as formulações em torno da definição desses percursos:

Esquema 1

Esquema 2

Esquema 3

Como podemos notar, até mesmo a organização gráfica dos percursos se mostra complexa:

No esquema 1, temos um percurso saindo da rodoviária, indo até a praça, depois seguindo para o CONIC, em seguida retornando para a casa, depois para a praça novamente e, por último, o retorno até a rodoviária. Um desafio nesse percurso consistia em ir duas vezes para Asa Sul, já que tanto a praça quanto a casa estavam localizadas na altura da 705 Sul, ou seja, sairíamos da praça para ir ao CONIC e depois voltaríamos para o mesmo ponto, sendo que rodoviária e CONIC são locais próximos, no centro do Plano Piloto.

No esquema 2, temos duas diferenças em relação ao primeiro, o ponto de embarque se mantém na rodoviária, porém, a primeira parada seria o CONIC, um espaço próximo ao ponto de partida, tentando resolver o problema identificado no esquema 1. Nessa proposta, teríamos uma organicidade na sequência de cenas da praça para a casa e retornando a praça, que são sítios vizinhos. A segunda diferença está apontada na volta da praça, já no final da peça, onde se aponta uma possibilidade de passar por dentro do Parque da Cidade antes de retornar até a rodoviária.

Já o esquema 3 compreende uma derivação do esquema 1, porém, detalhando cada cena que aconteceria em cada espaço e também nas transições entre um espaço e outro, identificados como “ruas” no esboço. Por fim, em um dos registros dos diários o percurso ganha forma a partir das experimentações:

Descrição do percurso do espetáculo *Entrepertidas*.

Com isso, quero demonstrar que a definição de um percurso não é algo simples para o encenador, pois envolve muitas variáveis: duração do espetáculo; leituras/vivências que cada percurso possibilita ao espectador a partir da própria dramaturgia proposta na escolha de um trajeto e não de outro; o desencadeamento da narrativa e das trajetórias dos personagens; a logística de equipamentos e objetos que são utilizados em cada cena e, que dependendo, precisam estar em diferentes espaços. Desse modo, para o encenador, isso implica resolver uma complexa equação entre diferentes aspectos. Em nossa prática, o procedimento adotado para tentar solucionar esses quebra cabeças é a própria experimentação, o teste. Muitas vezes isso implica em realizar ensaios com espectadores; em dedicar outras passagens de trechos ou de todo o espetáculo destinado exclusivamente a resolver questões técnicas e de logística, por exemplo.

Composição e definição móvel

Outro momento dessa relação com o espaço diz respeito à composição propriamente dita, que envolve, naturalmente, um processo de tomada de decisão com vistas à definição de escolhas quanto aos diferentes aspectos da obra. Escolhas que vão desde definir o trajeto do ator no espaço entre as muitas possibilidades que foram experimentadas, até eventuais cortes de texto ou alteração de figurino. Vejamos como o ator Nei Cirqueira descreve esse momento no processo criativo.

(...) Nessa etapa, que é uma etapa de composição mesmo de cena, lidando, dialogando com o espaço, percebendo as singularidades daquele espaço, como aquele espaço pode potencializar o discurso, como aquele espaço pode potencializar a atuação do ator, como aquele espaço pode potencializar a dramaturgia. Acabo percebendo que o diretor fica meio que como um coordenador disso, uma figura que olha o todo, que estuda toda aquela arquitetura, e aí eu não estou falando de arquitetura só física, mas de arquitetura também da obra, da dramaturgia, e, coordena esse trabalho de composição, que envolve dramaturgo, que envolve atores, que envolve cenógrafos, equipe de direção de arte, envolve equipe de sonoplastia, enfim, envolve todo mundo. (...) acaba sendo um momento de finalização do espetáculo, e que as escolhas acabam ficando muito a cargo do diretor, uma vez que ele acaba sendo esse olhar de fora, esse olhar que vê o todo, e que precisa coordenar essas equipes todas (...) que eu vejo dentro dos processos que a gente viveu, que é uma etapa, bem tensa de trabalho, e bem definidora mesmo (entrevista com o ator Nei Cirqueira).

É interessante notar como o ator inclui na etapa de composição todos os criadores que integram a equipe de criação, como diretores de arte, iluminadores, etc. Todavia, ainda que seja possível perceber na sua fala a caracterização dessa etapa como um momento de maior formalização das escolhas da obra, onde se define cada uma dessas distintas dramaturgias da cena, valeria uma ressalva, uma vez que os demais artistas participantes também vivenciam, em alguma medida, as etapas anteriores, como essa chegada e exploração inicial do espaço, e não apenas essa etapa de composição/definição das escolhas.

Talvez, nos nossos processos, isso não se efetive na mesma frequência em que ocorre com atores e equipe de direção, porém, se faz presente, às vezes, desde a escolha de um espaço, como por exemplo, a participação da equipe de direção de arte na busca pela casa que seria utilizada. Outro aspecto que chama atenção nas observações do ator é o modo como a função da direção passa a articular esse processo definidor em diálogo com os demais profissionais, operando como uma espécie de “coordenador”, aspecto que dialoga com as reflexões propostas por Antônio Araújo quanto às funções do diretor ou encenador, abordadas anteriormente nesta pesquisa.

Aspecto importante nessa composição no espaço diz respeito à organização dos ensaios. Muitas vezes organizávamos o trabalho a partir dos espaços; por exemplo, hoje vamos trabalhar as cenas da praça, no dia seguinte, as cenas da casa, de modo a otimizar a presença de todos e melhor definir o que está sendo proposto para cada espaço. O dramaturgo também contribui com esse processo, às vezes vendo uma cena, ouvindo o texto, sugerindo nuances, fornecendo outros apontamentos que colaboram para a direção dos atores e também identificando necessidades de alteração no texto a partir da relação com os atores e o espaço/percurso.

A relação com a gramática do espaço torna-se bastante definidora nessa etapa, por exemplo, lembro-me claramente de escolher lugares para determinadas cenas considerando fontes de iluminação pública, como o poste de luz que usamos para iluminar uma cena entre as atrizes Maria Carolina Machado e Gleide Firmino ou o poste onde o músico Daniel Pitanga se encostava para tocar seu acordeom.

Outro aspecto que me interessava nessa etapa está relacionado às definições da movimentação dos atores no espaço. Por um lado, era preciso criar um percurso e um

andamento que não prejudicassem a caminhada processional dos espectadores (por exemplo, estar seguindo em linha reta numa direção e precisar voltar na direção contrária, o que interromperia o fluxo anterior estabelecido na caminhada da plateia). Por outro, era preciso pensar nos trajetos dos atores (de onde vinha, qual seria o desenho de sua movimentação no espaço, em qual direção abandonariam a praça). Desse modo, além de testes, facilitava pensar as direções como uma espécie de vetores, o que ajudava a estabelecer diferentes fluxos, contribuindo para o ritmo do espetáculo, bem como para a noção de instantaneidade e simultaneidade que nos buscávamos.

No esquema indicado acima, a título de exemplo dos vetores direcionais de movimentação dos atores, temos:

A atriz Maria Carolina (linha 1) vem da direção Norte e encontra a atriz Gleide Firmino (linha 4) próximo ao coreto, onde realizam uma cena. Ao final da cena, ela sairá com sua bicicleta e esbarrará na atriz Lisbeth Rios (linha 3), que deixará sua mala de cartas cair no chão, o que faz com que Gleide (linha 4) vá até ela, dando início a uma nova cena. Ao final da

cena entre as duas, Lisbeth seguirá rumo à direção Norte, de onde veio inicialmente Maria. Já a atriz Gleide (linha 4) seguirá para o jardim, onde acontecerá a próxima cena. Ao final da cena de Gleide no jardim (linha 4), ela segue em direção à parada onde irá tomar um ônibus, nesse percurso a atriz Silvia Paes (linha 2) vem da rua, passar por ela apressadamente e vai até a passarela, onde dá início a próxima cena.

Gostaria de ressaltar ainda que estou chamando este momento do processo de “composição e definição móvel” porque ainda que ajude a estabilizar o material que será levado ao encontro do espectador, por se tratar de uma obra viva, num corpo vivo como o espaço urbano, ela está sempre em movimento, em transformação, às vezes branda, quase imperceptível, às vezes mais intensa ou brusca.

5.3.17 Carta 17 – Testando a Viagem: quando ir ao Teatro é ir à Cidade

*Movo-me numa paisagem
onde revolução e amor
fazem discursos desconcertantes.
(René Char).²⁰²*

Que bom que você chegou! Hoje iremos mirar o dar-se a ver de uma obra, a partir do encontro entre texto-ator-cidade-espectador, não necessariamente nessa ordem. Tome o seu lugar em nosso micro-ônibus e viva a experiência!

Um teste provocador e definidor

Conforme já adiantamos, nossa resultante cênica não fará uso da Rodoferroviária de Brasília, todavia, foi ainda nesse espaço onde se deu um dos principais ensaios abertos durante nosso processo de criação, de modo que o descarte desse espaço só foi possível a partir das conclusões dessa experimentação da encenação. Neste ensaio que fizemos para convidados, (provavelmente em 06/03/2010, às 18h) testamos o seguinte percurso: Rodoferroviária – Praça – CONIC – casa – praça – rodoferroviária. Aqui cabe informar que estamos falando de uma distância longa entre o ponto de embarque (rodoferroviária) e a primeira parada (praça da 706 Sul).

Expresso Concreto de Viação Ltda.

CONTROL DE EMBARQUE
Nº 329683
De/Para: AMOR - ABANDONO ou Vice-versa
SÉRIE D-117
03/2010

2ª VIA - PASSAGEIRO

BILHETE DE PASSAGEM RODOVIÁRIO			
Série / Subsérie D-117			Nº 329683
De/Para: Amor e Abandono		75,8 Km	
Linha: Brasília - DF			
Data Viagem	Agência	Discrim.	Valores R\$
06/03/10	858 Turismo	Tarifa	0,00
Horário	Data Emissão	Pedágio	0,00
18hs	06/03/10	Tarifa Embarque	0,00
Poltrona	Agente	Valor da Passagem	GRATUITO
10B	Teatro do Concreto		

O passageiro guardará seu bilhete para fins de fiscalização em viagem

— PROIBIDO FUMAR NO INTERIOR DO VEÍCULO —

Bilhete proposto pela direção de arte para o ensaio.

²⁰² In, CARERI, 2013, p. 84.

Os retornos²⁰³ dados pelos convidados irão apontar diversos aspectos, não apenas em relação ao percurso. Destacam-se os seguintes apontamentos: duração muito longa; espaços vazios que faziam com que o espectador se “desligasse” da peça; a partida da rodoferroviária ativava muitas memórias; a atuação dentro do ônibus funciona muito; se as opções de figurino se encaminhariam para o teatral ou para o cotidiano; diferentes pontos de vista, nem todas as situações são vistas por todos; as intervenções sonoras não funcionaram muito dentro do ônibus (tentamos usar o rádio do veículo com diálogos e músicas gravadas); em função do horário, era difícil ouvir os atores nas primeiras cenas, de modo que ficavam mais ligados às imagens e ações; a falta de edição nas cenas/textos, focando o que é potente; entrar na cidade estava relacionado a ir aprofundando nas emoções das histórias; por que entrar no ônibus? O que a gente quer que aconteça no ônibus, que o espectador sinta e veja? – talvez o ônibus ser um lugar escuro em alguns momentos;

Como exposto acima, os retornos nos enchiam de provocações em relação ao trabalho, o que mostra a importância de espaços de participação para o espectador no processo de feitura da obra. A partir dessa experimentação, poderíamos identificar:

- 1) Aspectos que se mostravam convergentes com as linhas de força do trabalho (simultaneidade, não poder ver o todo; o espaço como ativador de memória; a relação entre entrar na cidade e entrar nas histórias da narrativa);
- 2) Aspectos apontados como provocações ou desafios para o grupo (distância do percurso; como manter a atenção do espectador durante o percurso; duração do espetáculo; horário de realização; sentido do uso do ônibus; potência de cenas dentro do ônibus).

Após essa experimentação, o grupo se reuniria posteriormente para uma avaliação sobre o processo e ainda teria novos ensaios e novos retornos. Em meu diário constam importantes questionamentos que parecem ter sido ativados por esses momentos de abertura da obra em feitura ao olhar e intervenção do espectador. São perguntas que

²⁰³ Formulações que consideram anotações dos diários e minha lembrança da experiência vivida.

podem ilustrar o tipo de questão que se coloca para um encenador e demais criadores nessa busca por articular uma obra em composição com a cidade. Trataremos algumas dessas questões:

- Quanto ao percurso.

Percurso – transição – duração

A equação que se desenha aqui diz respeito a como tornar o percurso e os momentos de transição entre uma situação e outra mais vinculados à dramaturgia do trabalho e também como lidar com a longa duração da peça.

Quanto à **duração** do trabalho, na minha avaliação, as considerações e sugestões da produtora Neide Nobre, no diálogo com a equipe de encenação, parecem ter, em alguma medida, contribuído para a decisão de diminuirmos o percurso e, conseqüentemente, a sua duração. Especialmente pelo argumento de fazer do percurso uma experiência para o espectador que não estivesse fortemente associada à percepção de cansaço.

Desse modo, talvez mais pressionados pela necessidade da estreia atrelada a prazos dos editais de financiamento, além dos desafios já apontados pelas longas distâncias envolvidas nesse percurso, acabaríamos abrindo mão da Rodoferroviária e do CONIC como espaços de nossa encenação. O que implicou no corte de algumas cenas, especialmente aquelas que eram realizadas no CONIC, como por exemplo, a ação que ocorria num bar, usando um aparelho de videokê. Acredito que se tivéssemos tido mais tempo, encontraríamos um modo de manter o espaço do CONIC no percurso, tanto pelas cenas que ali ocorriam, quanto pela sua carga semântica (potência histórica, social, política) e por ter sido importante lócus de tantas criações ao longo do processo. Um abrir mão que nos custou muito desapego.

A partir das experimentações e avaliações descritas acima, *Entrepartidas* teria o seguinte **percurso**: rodoviária do Plano Piloto – Praça 705/706 Sul – Casa – novamente a praça – retorno para a rodoviária. Um percurso-espetáculo com duração aproximada de 2h30.

Quanto ao **horário das apresentações**, ele foi definido a partir da observação dos fluxos de trânsito, na qual percebemos momentos de grande intensidade de tráfego e outros em que esse fluxo se tornava um pouco mais espaçado e com menor quantidade de veículos nas ruas. Assim, optamos por realizar a peça às sextas-feiras às 20h, momento em que o trânsito estaria um pouco menos intenso e facilitava o deslocamento do micro-ônibus, impactando positivamente a duração do percurso. Já aos sábados e domingos as apresentações teriam início às 19h, horário em que havia uma movimentação mediana nas ruas. Esse mapeamento prévio de fluxos de intensidade do tráfego de veículos na cidade nos dias da semana propostos para apresentações passaria a ser uma demanda à encenação do trabalho, especialmente em outras cidades.

Quanto às **transições** e à criação de **dispositivos de conexão temática**, encontrar modos de manter algum nível de atenção do espectador no contexto do espetáculo, evitando a sua completa dispersão, especialmente entre um ponto de parada e outro, ou seja, o “entre” de nosso percurso, foi e continua sendo um desafio. Por um lado, nos interessa a simultaneidade inerente à própria cidade, de modo que cada pessoa veja algo diferente que lhe pode chamar a atenção, não sendo possível um campo de visão totalizador. De outro lado, nos esforçamos para manter um fio bastante sutil através de dispositivos que reconectem o espectador com o contexto temático do trabalho. Alguns procedimentos encontrados foram:

1) Percurso performativo

Logo na saída do micro-ônibus, dispomos nos primeiros trechos do percurso de algumas das imagens que havíamos criado em *Ruas Abertas*, talvez as mais impactantes. Assim, ao deixar o terminal, logo há chance de avistarem a *Carregadora de Mortos* arrastando seus fantasmas em uma rua ou calçada; no semáforo, um homem vestido de terno segura uma de nossas placas de trânsito subvertidas; próximo a uma parada, uma mulher dança com um balão-zebra abraçado ao peito; na outra calçada, um homem vestido de terno se rega com um regador de jardim; uma mulher muito feliz vai pela rua cantando, fazendo um girassol de microfone; em cima de uma lixeira, outro segura uma nova placa, etc. Essas imagens são dispostas em diferentes pontos do percurso; por exemplo, se a

primeira imagem aparece do lado esquerdo do ônibus, a próxima estará localizada do lado direito, de modo que esse trajeto se torne surpreendente para o espectador.

O principal efeito que notamos nesse procedimento é que os espectadores, a partir dessas imagens inscritas no início da viagem, passam a olhar constantemente para a cidade em busca dessas imagens, dispostos a observar tudo que passa a atuar na paisagem, gerando uma nebulosa dúvida quanto ao que seria uma ação planejada do espetáculo ou uma efemeridade da própria cidade. Um procedimento que inscreve o cotidiano como teatralidade ou, na nossa linguagem de grupo, como imagem poética. Essas imagens definidas pela encenação cessam a partir do momento que o veículo para numa parada de ônibus para dar carona a uma mulher.

2) Ônibus como espaço de atuação

A primeira atuação a ocorrer no espaço do ônibus depois de sua partida da rodoviária se dá com a entrada da passageira-personagem (Pilar), que faz sinal para o motorista parar numa parada e pede carona. A personagem confia ao motorista que está de volta à cidade depois de muitos anos fora do país, em busca da casa de sua mãe, e que a cidade está tão transformada que ela ficou sem referência, um pouco perdida. Assim, desse ponto do percurso até a próxima parada do veículo na praça, o próprio diálogo entre o motorista e Pilar são elementos que mobilizam a atenção do espectador e oferecem pistas dos objetivos daquela personagem.

Lisbeth Rios encenando no interior do ônibus²⁰⁴.

²⁰⁴ Crédito: Thiago Sabino.

A segunda atuação no veículo ocorre alguns metros depois que o ônibus deixa a Praça, depois que os espectadores assistem ao primeiro conjunto de cenas daquele espaço. Quando entraram no ônibus, encontraram cartas (dispositivo explicado logo a seguir). Uma mulher na rua ou mesmo numa parada de ônibus faz sinal para o motorista e novamente alguém pede carona, dessa vez, é a atriz Gleide Firmino, que faz uma poetisa a deambular pela cidade. Essa personagem possivelmente já teria sido vista ao menos por alguns espectadores simplesmente descendo do micro-ônibus quando a condução chega para apanhar os espectadores na rodoviária no início do espetáculo. Depois, sua outra aparição, contundente, foi na praça, em algumas cenas ali realizadas. A última ação dessa personagem vista pelo público foi Gleide tomando um ônibus urbano qualquer e desaparecendo na paisagem. Ou seja, há aqui uma operação com a passagem do tempo.

Bem, voltando ao momento preciso em que estamos no percurso, a atriz pede carona e, como é comum nas grandes cidades, tenta “vender” sua poesia aos passageiros. Ela lê um poema de um livro da poetisa Elisa Lucinda (utilizado pela atriz em seus workshops), arranca a página do poema lido naquela noite e oferece a um passageiro, de modo que o livro vai se desfazendo ao longo da temporada; depois “passa o chapéu”, é comum vários espectadores doarem alguma quantia para a artista da rua, que faz ainda um discurso sobre a própria condição do artista, conforme indicações do texto:

(A cada apresentação, deverá ser lido um poema diferente e rasgada uma página para que o livro possa ir acabando). Estou te dando isso pra você morrer de medo! Foge desse povo que é artista. É muita gente fazendo comida e pouca gente nesse mundo querendo comê-la.

Gleide Firmino lendo poesia no interior do ônibus²⁰⁵.

²⁰⁵ Crédito: Thiago Sabino.

A última aparição de atores dentro do veículo será no trecho final, no caminho de volta da praça para a rodoviária, uma espécie de epílogo do trabalho. Ao deixarem a praça, após presenciarem o personagem Preá no topo do coreto a cantar, retornaram ao micro-ônibus e o mesmo está transformado, as cortinas fechadas e milhares de bilhetinhos (como aqueles preenchidos por eles no início do percurso) pregados por todo o interior do veículo. Dessa vez, as personagens Pilar (dramaticamente abalada por não ter encontrado sua mãe) e a Poetisa, que tenta lhe dar apoio, também entrarão na condução, pegando uma carona para a rodoviária.

Essas presenças já ajudam a criar um clima diferente para a viagem de volta, mas, através de uma operação logística complexa, os carros de apoio deixam todo o elenco em diferentes paradas de ônibus no percurso até a rodoviária, de modo que o motorista faz cerca de quatro paradas para a entrada dos atores, assim, espectadores e atores voltam juntos para o ponto onde tudo começou. Eles tomam o ônibus como usuários comuns, desfeitos de seus possíveis personagens. Depois que todo o elenco já se encontra no interior do veículo, Pilar expressa sua dor entoando uma conhecida canção peruana, seguida por um coro formado pelos demais atores, isso se dá já na parte final do percurso, de modo que os atores descem do veículo ao chegar ao terminal e, ainda cantando, vão desaparecendo na paisagem da cidade, sem esperar por aplausos.

Espectadores e atores no interior do ônibus no último percurso do espetáculo²⁰⁶.

²⁰⁶ Crédito: Thiago Sabino.

Elenco canta e observa o ônibus antes de desaparecerem na rodoviária²⁰⁷.

3) Vestígio

Esse procedimento corresponde a fazer uso de algum vestígio material do processo e da própria experiência do espectador durante a apresentação. Vejamos dois exemplos desses vestígios como dispositivos de conexão dos espectadores com a temática: depois de vivenciar um conjunto de cenas na praça, os passageiros tomam novamente o ônibus que irá dar uma volta na própria quadra e deixa-los num ponto que facilita o acesso a casa. Dessa vez, o dispositivo de “conexão” são cartas de amor, uma em cada poltrona, de modo que o espectador é naturalmente influenciado a ler aquele vestígio deixado no veículo. Essas cartas são também um resquício do processo criativo da própria obra, utilizado em *Ruas Abertas*, quando um ator caracterizado como mendigo tentava entregar cartas aos transeuntes.

O outro exemplo diz respeito ao vestígio deixado pelos espectadores que vivenciaram a experiência de nossa viagem. Ao embarcarem no ônibus no início do espetáculo, o motorista pede que cada um escreva em um pequeno pedaço de papel a resposta à seguinte pergunta “se esta fosse sua última viagem, o que você levaria?”. Pois bem, quando o público deixa a praça pela última vez e novamente entra no veículo, todo o seu interior está tomado desses vestígios, gerando curiosidade em conhecer essa espécie de “inventário do irremediável²⁰⁸” que vai sendo acumulado pela própria obra.

²⁰⁷ *Idem*.

²⁰⁸ Termo emprestado de Caio Fernando Abreu.

Espectadores respondendo ao bilhete e depois os observando no interior do ônibus²⁰⁹.

- Quanto ao sentido e uso do ônibus e a participação do motorista

- Como explorar o ônibus? O que de fato é esse ônibus? O que a gente quer que aconteça no ônibus, que o espectador sinta e veja? Como o motorista pode ser inserido na história?

Essas são questões que nos provocaram sobre como usar o espaço do ônibus de modo mais potente e gerar mais sentido na dramaturgia da obra como um todo.

Um primeiro aspecto revelado foi à necessidade de **inserir o motorista** (Adilson Diaz) na dramaturgia. Isso demandou novas improvisações (especialmente o exercício do tapete já comentado em outra ocasião) no intuito de gerar possíveis relações e textos entre esse personagem e os demais que atuavam no ônibus (Pilar e Poetisa – respectivamente Lisbeth e Gleide). O trabalho com Adilson foi pela via negativa da representação. Como o próprio ator era motorista de transporte escolar, meu pedido a ele foi que não representasse um motorista, mas fosse o motorista que ele era no dia a dia. O seu tom ao mesmo tempo abusado, disciplinador e carismático gerava uma grande empatia com os espectadores.

A sua integração, agora trabalhada, à encenação-dramaturgia do espetáculo, se mostrou potente na medida em que também reforçou uma referência cotidiana quanto ao uso de um transporte público. Além disso, permitiu revelar facetas de um personagem da vida real nem sempre tão observado no dia a dia, tirando-o da invisibilidade quase comum.

²⁰⁹ Crédito: Thiago Sabino.

O ator-motorista Adilson Dias faz recomendações aos passageiros-espectadores²¹⁰.

Por fim, nosso “ator-specific” passará a ser voz fundamental a ser consultada pela encenação para a definição de trajetos das apresentações do espetáculo. Uma vez que precisa considerar diversos elementos que viabilizem o trajeto do micro-ônibus, sempre que possível, Adilson faz uma visita com a equipe de direção para a definição final do percurso e vias que serão utilizadas pelo veículo.

Quanto ao **uso do ônibus**, creio que os dispositivos descritos e comentados no item “transições” dão conta de exemplificar os modos encontrados pelo grupo para potencializar sua utilização.

Em relação à **construção de sentido** quanto à utilização do micro-ônibus, parece difícil isolar um aspecto ou elemento que tenha ajudado a melhor configurar seu discurso e as convergências com a dramaturgia. Em termos de procedimentos, me parece que o fato de melhor explorarmos as ações dos atores em seu interior, contaminá-lo de vestígios da própria obra, além do seu uso como condição para o deslocamento e mobilidade indispensáveis ao trabalho já são elementos que contribuem para a sua dramaturgia dentro de um sentido mais amplo.

Porém, tendo a crer que a cena coral que realizamos na viagem de volta, onde os atores cantam, foi decisiva nessa revelação daquele espaço como um lugar de rito, de uma experiência coletiva de praticar a cidade. Além disso, a última cena da peça, em que o personagem *Dama da Noite* está na parte superior do veículo e o monta como se montasse

²¹⁰ Crédito: Thiago Sabino.

um cavalo (detalharemos melhor essa cena adiante), também agregou renovadas leituras ao elemento. Talvez, a metáfora do trânsito ou percurso pela cidade como *espaço-tempo* onde experienciamos o efêmero fenômeno da vida, no encontro com o outro.

Já o ciclo de embarque e desembarque, ida e volta, surge como alusão ao próprio ciclo da vida (o tempo compreendido entre dois pontos: nascer e morrer), percurso que nos faz pensar sobre o sabor do muito que se vive, que se sente, do muito que se gostaria de ter vivido e a eterna pergunta sobre o que de fato levamos da vida, o seu sentido e o seu sem sentido. Por fim, deixo as pistas encontradas no poema de Fernando Pessoa que foram referências fundamentais para minhas reflexões sobre nosso ônibus, a viagem, o percurso e o único personagem arquetípico do trabalho:

(...) Automóvel guiado pela loucura de todo o universo precipita-te.

Por todos os precipícios abaixo

E choca-te, trz!, esfrangalha-te no fundo do meu coração!

(...) Colhe no giro do teu volante vertiginoso e pesado

Os corpos de todas as filosofias, os tropos de todos os poemas,

Esfrangalha-os e fica só tu, volante abstrato nos ares, Senhor supremo da hora... (PESSOA, 2006, p. 122, 123).

- Quanto à linguagem do trabalho e a atuação

- *O que acontece na Rodoferroviária²¹¹? (ficar no mesmo nível da realidade?); Qual é o lugar da atuação nesse contexto? Chegar e a cena acontecer ou quando chego a cena já está acontecendo?*

Essa pergunta parece discutir a linguagem do trabalho, sobretudo em relação à atuação. A questão central evidenciada aqui diz respeito ao trabalho dos atores se orientarem para uma execução mais teatral ou mais dissolvida no cotidiano do lugar. A partir

²¹¹ Como este ensaio foi realizado partindo da Rodoferroviária, a anotação faz referência a esse espaço, todavia, são reflexões que também nos ajudarão a pensar a encenação partindo da rodoviária, onde se efetivaria nossa resultante cênica.

de nossas experimentações, assumimos o desejo de uma atuação que procurava dialogar com a textura do cotidiano. Dentro desse espectro, algumas diversidades na atuação:

- 1) Busca por uma não representação – como ocorreu em praticamente todas as cenas realizadas no espaço privado, a casa. A proximidade do espectador e o discurso do espaço pareciam não demandar outra coisa que não a de sermos nós mesmos, de modo que a atuação e a relação com o texto foi modulada a partir de uma textura quase confessional; o foco estava na presença e não na representação, o que poderia ser associado à noção de hiper-realismo;
- 2) Composição realista – especialmente o personagem Preá, criação da atriz Micheli Santini, exigia uma construção que mesclava aspectos realistas (que lembra crianças de rua), porém, ao mesmo tempo, um traço clownesco que lhe dotava certa ingenuidade e indiscutível carisma;
- 3) Composições mítico-arquetípicas – traço que parece estar presente na imagem da *Dama da Noite* e da *Carregadora de Mortos*, dada a sua extra-cotidianidade e a aura enigmática;

Quanto à composição de figurinos, no geral, lidavam com a mesma referência cotidiana, traduzindo pessoas comuns daqueles sítios onde as ações se realizavam, exceto quanto às duas imagens mais estranhadas, conforme já mencionado.

Um procedimento que se mostra recorrente na composição dos personagens é a presença de algum elemento de estranhamento, como uma fissura no tecido cotidiano. Resultado que parece fundir as várias camadas de surgimento de materiais nos workshops e a elaboração dada a essas visualidades pela equipe de direção de arte e encenação. Alguns exemplos:

- Mala da personagem Pilar é cheia de cartas e não de roupas; A mulher que briga com o namorado retira da bolsa um martelo, objeto aparentemente deslocado de seu contexto habitual; a mulher aparentemente doente na cozinha da casa pede ajuda para se fantasiar como se fosse para o carnaval; ainda na casa, uma das mulheres serve sopa, porém só a água no prato e ela mergulha o rosto no prato ao

tentar dizer eu te amo; no auge da situação dramática entre os dois homens na casa (que irão se separar dada a mudança de cidade de um deles), um entrega um presente e, do embrulho, sairá um animal de pelúcia que toca música e dança; a Poetisa doa poemas usa dois sapatos diferentes “porque sapatos iguais não dariam conta das muitas mulheres que carrega”.

Nessa mesma perspectiva de gerar certo estranhamento, outras duas imagens estabelecem conexão direta com as composições de *Ruas Abertas*: a mulher que tenta estabelecer um diálogo com sua amada na praça, fazendo uso de placas de trânsito e um megafone - na busca por sinalizar o quanto ama; *Préa*, ao regar a flor na mão da mulher na praça, rega a própria mulher.

*Préa regando Ana*²¹²

²¹² Crédito: Thiago Sabino.

Pilar com sua mala de cartas²¹³.

A mulher doente que saí de casa fantasiada²¹⁴.

Atores com brinquedo de pelúcia²¹⁵.

²¹³ Idem.

²¹⁴ Crédito: Thiago Sabino.

Silvia Paes com o rosto num prato com água²¹⁶.

4) *Relação entre texto e rua? Como lidar com a praça e os ruídos da cidade?*

O ruído do tecido urbano é um elemento desafiador em *Entrepartidas*, especialmente nas cenas que ocorrem na praça, às margens da via W3 Sul, onde há intenso tráfego de veículos e freadas de ônibus na parada vizinha à praça. Não tínhamos interesse e nem condições orçamentárias para investir na amplificação vocal por meio de equipamentos como microfones, o que enfraqueceria a textura de contaminação com o cotidiano. Por outro lado, nos interessava também o contato próximo com o espectador, sua possível necessidade de se locomover no espaço para aproximar-se da cena. Ainda considerando esses interesses, lembro-me de duas práticas experimentadas em relação ao enfrentamento desse desafio:

Preparação vocal – a professora Gislene Macedo realizou alguns exercícios no espaço da praça com os atores. Entre eles, uma prática buscava reproduzir a emissão, em alguma medida, anasalada dos vendedores ambulantes que passam o dia todo anunciando nas calçadas dos grandes centros suas mercadorias, ou mesmo os feirantes (oiá o alhoouooooo). Embora não buscássemos uma textura sonora anasalada na emissão vocal, me parece que essa prática impactava nosso trabalho ao ajudar os atores a ativar ressonadores e suas potências de emissão.

²¹⁵ Idem.

²¹⁶ Ibid.

Ouvir o espaço – uma prática que experimentei com os atores algumas vezes, espécie de sensibilização auditiva, foi a de ouvir a paisagem sonora e tentar falar nos intervalos entre os ruídos mais altos. Interessava-me que os atores não competissem com grandes ruídos, não impusessem sua fala-texto em instantes muito adversos. Um fator que me chamou atenção quanto a isso foi o hábito dos atores falarem mais alto nas apresentações de sexta-feira, quando o tráfego era intenso e manter esse registro um pouco mais alto nas apresentações de sábado e domingo, de modo que eu precisava sempre lembrar que sábado e domingo o referencial sonoro e acústico se transformava.

Incorporar o cotidiano na cena – se por um lado era impossível competir com muitos ônibus passando ao mesmo tempo, a indicação dada aos atores seria a de reagir ao cotidiano como cotidianamente fazemos. Se passa um avião num voo mais baixo, geralmente olhamos; se um carro freia bruscamente, nos assustamos ou minimamente olhamos o que aconteceu; se alguém passa vendendo alguma coisa, talvez eu faça uma leve menção de que não quero, etc. Essa noção ajudaria os atores, especialmente na rodoviária e na praça, a incorporarem, gradativamente, os instantes fugidios do tecido urbano nas suas criações nunca repetíveis, como respirar junto com a cidade.

Trabalho do ator e espaço

É interessante perceber nos relatos dos atores como a configuração espacial também afeta outros aspectos da atuação que não dizem respeito apenas à emissão vocal e à palavra dita. Vejamos algumas reflexões:

(...) percebo que a gente também tem que saber administrar muito a presença cênica, de acordo com os lugares onde a gente vai atuar. Então, quando a gente tá numa praça, o trabalho de presença do ator é de uma forma, necessita do ator um estado mais de uma prontidão, de uma dilatação corporal, de uma abertura maior pra poder atingir a pessoa que tá ali, como uma plateia ou apenas como alguém que tá passando e acha curioso o que tá acontecendo. Que é um estado diferente de quando a gente chega às cenas da casa, em que é tudo muito perto, as pessoas que vão assistir às cenas estão muito próximas da gente, é um estado de presença que é cotidiano, que é próximo do estado que a gente tá na nossa

casa, conversando com as pessoas que a gente conhece. Então, acho que o ator acaba tendo que se moldar de acordo com o lugar e esse lugar interfere na forma como o ator vai realizar o trabalho dele. Ele interfere mesmo, não apenas do ponto de vista de “o lugar sugere isso ou aquilo”, mas interfere porque é material, um lugar físico e o ator, ele percebe aquela materialidade, ele compõe com aquela materialidade (entrevista com Nei Cirqueira).

Nei Cirqueira, por exemplo, evidencia como a materialidade do espaço impactaria, na sua percepção, a noção de presença cênica, associando a isso aspectos como dilatação corporal, abertura e prontidão, espécie de necessidade de estar muito alerta em função da multiplicidade de estímulos e riscos do espaço urbano, sobretudo, das áreas públicas, como praças e ruas.

Já Gleide Firmino associa definições em relação ao tamanho da gestualidade, movimentos e ações, bem como à emissão vocal, a partir das configurações do espaço. É interessante destacar também a ênfase que a atriz dá à mutabilidade da cena e do próprio trabalho do ator a partir das dinâmicas da cidade e do espaço.

(...) tentar absorver o máximo de informações que aquele espaço te dá, tanto na sua movimentação corporal, se seus movimentos vão ser maiores ou menores dependendo da extensão do espaço; vai depender muito a sua projeção de voz, se é um espaço vazio, se é um espaço perto de uma pista. Aí geralmente a gente faz o exercício de chegar e observar, no caso, esse espaço aqui tá me oferecendo determinada situação, (...) então eu como atriz, vou ter que fazer alguma coisa pra que eu consiga dar conta de realizar bem o meu trabalho dentro daquele espaço que é vivo e que impõe as suas características. Então isso faz com que a gente nunca estacione, todos os dias, em todos os lugares, é uma novidade porque a cidade é viva (entrevista com Gleide Firmino).

- Quanto à relação com o espectador

- Como resolver os deslocamentos da plateia? Como lidar e distribuir a plateia de forma que não percam alguns momentos? Como inserir a plateia em algumas cenas (bar)?

Poderíamos discutir as questões relacionadas à relação com o espectador em *Entrepartidas* a partir de pelo menos dois aspectos: **mobilidade** e **interação**, sendo que no

primeiro importa os deslocamentos pelo espaço, a condução do espectador. No segundo, modos de interação entre atores e espectadores. Vejamos alguns exemplos:

Quanto ao deslocamento-mobilidade: visão geral

Desse modo, o aspecto da mobilidade no referido espetáculo se deu alternando deslocamento motorizado e caminhada ou percursos processionais, conforme descrição abaixo:

Da rodoviária à praça – deslocamento motorizado (uso do micro-ônibus);

Acompanhar as cinco cenas da praça – caminhada/ percurso processional, em que os espectadores vão caminhando em direção a cada cena. Alguns se aproximam mais e outros menos da situação. É comum, dada às escolhas espaciais da encenação, que seja possível abrir uma espécie de semicírculo, de modo a gerar maior visibilidade da cena.

Da praça à rua próxima a casa - deslocamento motorizado (uso do micro-ônibus);

Da rua à casa – caminhada/ percurso processional – o motorista entregava o endereço da casa para um dos espectadores, que ficaria responsável por guiar o grupo na busca do endereço indicado, onde deveriam encontrar uma mulher chamada Marina.

Da casa até a praça - caminhada/ percurso processional, seguiam a personagem Marina.

Da praça até a rodoviária - deslocamento motorizado (uso do micro-ônibus).

Condução dos trajetos do espectador pelo espaço

Um desafio que se colocava à encenação era referente à orientação dos espectadores nos seus deslocamentos pelo espaço. Como dizer, sem necessariamente falar, que ele precisa sair do coreto e ir para a calçada, por exemplo? Para tentar enfrentar o problema, nosso principal procedimento foi o “guia ou condutor”.

Vejamos alguns exemplos, a partir do mapa do percurso do espetáculo como os atores efetivaram essa condução.

- Espaço da Rodoviária

Equipe de direção realizava uma primeira conversa com os espectadores com informações gerais sobre a peça, bem como utilizava adesivos de identificação que o público colava na altura do peito; Antes de terminar de dar as instruções, iniciava atrás do pequeno amontoado de espectadores a cena de discussão entre Alonso e Micheli. Aqui havia uma operação intencional, eu geralmente me posicionava no espaço de modo que os espectadores mantivessem melhor contato visual comigo, precisassem se dispor no espaço num desenho em que ou a cena da discussão iniciaria atrás deles ou na lateral esquerda. Ao ouvir a discussão, eu interrompia, aos poucos, a minha fala e o foco ia se estabelecendo na cena. Enquanto a cena da discussão ia se encaminhando para o final, a personagem *Dama da Noite* aparecia na outra extremidade, numa caminhada quase em câmera lenta em direção aos espectadores; se aproximava e proferia um texto que, a um sinal, era interrompido pelo micro-ônibus que chegava para buscar os passageiros, chamados pelo próprio motorista.

Um dado importante quanto a essa orquestração das situações era o uso do celular como elemento fundamental de comunicação. Por exemplo, quando começávamos a cena da discussão, alguém da equipe ligava para o motorista que estava estacionado num local próximo, previamente escolhido, de modo que o fim dessa cena e o início da *Dama da Noite* compreendiam o tempo exato de sua chegada ao terminal.

- Espaço do ônibus –

As indicações aos espectadores eram dadas pelo próprio motorista, os mesmos escolhiam livremente seus assentos. O código do motorista para que os espectadores retornassem ao ônibus era demonstrado por ele quando chegavam à praça: “ao som de duas buzinas, vocês devem retornar ao ônibus”. De modo que esse código já facilitava a orientação dos passageiros nos dois momentos que retornavam ao veículo, deixando a praça.

Ao final do espetáculo, já na rodoviária, ao descerem do ônibus cantando, os atores direcionam seu foco para a parte superior do veículo, de modo que os primeiros espectadores que vão descendo percebam a presença do ator Jhony Gomantos em cima do ônibus, código que basta para os demais também perceberem que haverá ali uma última ação; enquanto isso, o restante do elenco desaparece na paisagem.

Espaço da praça –

- 1) Ao descerem do ônibus, as brincadeiras e correrias de *Preá* já imantavam o espaço e atraíam o foco dos espectadores que se aproximavam do espelho d'água onde fica o coreto; ali, assistiam as primeiras apresentações do carismático *Preá*. Em seguida, os dois personagens se dirigiam ao interior do coreto; *Preá* pedia ao amigo que o ensinasse a dançar e ordenava ao sanfoneiro que estava por ali, que tocasse. 2) Ao som da música, *Flávio* dizia aos espectadores: “vem gente, vamos ver o *Preá* aprender a dançar”, enunciado que orientava os espectadores a se acomodarem dentro e ao redor do coreto. 3) Na próxima cena, uma mulher passaria de bicicleta e encontraria outra sentada próxima ao coreto; as duas trocavam rápidas palavras e começavam a cantar *Lindonéia*. O sanfoneiro saía do coreto juntamente com *Flávio*, demonstrando interesse pelo que estava acontecendo e compartilhavam isso com os espectadores por meio de olhares, o que já indicava para todos o próximo foco; 4) Ao final da cena entre Maria e Gleide, a primeira saía de bicicleta e acidentalmente esbarrará na mala de Pilar, fazendo com que a mesma se abra e várias cartas caíam no chão; Gleide, que observara, caminha para ajudar a mulher recuperar suas cartas, desse modo, os espectadores seguiam Gleide e se dispunham ao redor da próxima cena. Esse mesmo mecanismo será o operador da condução do público nas demais cenas desse espaço.

Da rua para a casa -

Nesse trajeto experimentamos um jogo com os espectadores, conforme já adiantamos, em que, munidos do endereço, deviam procurar a casa de Marina. Geralmente era um momento em que todos se envolviam muito e isso ressaltava a expectativa e certa adrenalina de um grupo de pessoas que quase sempre não se conheciam, procurando um

endereço. Todavia, é sempre um dispositivo que pode falhar, como já aconteceu do grupo se perder pela entrequadra. Diante disso, foi preciso elaborar um plano de condução, de modo que a atriz Gleide Firmino, algumas vezes ao descer com os espectadores, desse alguma indicação do endereço ou, ficasse por perto, no caso de se perderem, ela “casualmente” os encontrava o ajudava o grupo a localizar a casa.

Espectadores caminham pela quadra à procura da casa 42²¹⁷.

O espaço da casa –

Por ser um espaço fechado, a casa facilita o estabelecimento de focos, desse modo, ocorrem três cenas sucessivas no espaço. A primeira na sala, onde os espectadores são acomodados em almofadas, sofás, cadeiras e no chão. Em seguida, a próxima cena já inicia também usando um nicho da sala. Por fim, *Marina* convida os espectadores para tomarem chá na cozinha, espaço que geralmente é menor, obriga uma relação de proximidade ainda maior. É nessa transição que *Marina* oferece também aos espectadores água e a possibilidade de irem ao banheiro, uma transição que funciona também como um cuidado com eventuais necessidades do público.

Após essa cena que acontece na cozinha, a própria atriz sai com os espectadores, cantarolando marchinhas de carnaval pela entrequadra em direção à praça, onde assistirão

²¹⁷ Crédito: Thiago Sabino.

ao desenlace de uma das histórias centrais da narrativa (*Preá*) e retornarão ao ônibus para seguirem a viagem de volta.

O campo das interações

As interações com o espectador podem se dar de muitos modos em *Entrepartidas*, sobretudo, é preciso considerar que o trabalho em questão mobiliza diferentes camadas de espectadores, a saber: aqueles que adquiriram o ingresso para assistir ao trabalho (fazer a viagem); os transeuntes que estão na rodoviária no momento inicial e final do espetáculo e que não sabem, necessariamente, que se trata de teatro; os motoristas e pedestres que trafegam pelas ruas onde os performers realizam as intervenções de *Ruas Abertas*; os transeuntes que cruzam a praça enquanto acontecem diversas cenas naquele local.

Desse modo, apontaremos rapidamente as diversificadas **estratégias de interação** com aqueles espectadores que pactuaram com o fenômeno teatral, se dispuseram ao jogo. Além disso, seria um campo absolutamente expandido e imprevisível pensar as interações espontâneas (não previstas ou estimuladas) que vivenciamos nesses diferentes espaços.

- 1) O espectador é convidado a escrever e a inscrever o seu depoimento na obra – faz isso ao responder a pergunta sobre o que levaria se aquela fosse a última viagem;
- 2) Em uma das cenas da praça, a personagem Ana, na tentativa de reconquistar sua amada Cláudia, pede aos espectadores que segurem suas placas de amor e acenem para Cláudia, que nunca olha para trás;

Espectador ergue placa em cena²¹⁸.

²¹⁸ Crédito: Thiago Sabino.

- 3) Interação com a Poetisa quando a personagem pega carona no ônibus, declama um poema e pede contribuição financeira aos passageiros, momento aberto ao jogo entre atriz e espectadores;
- 4) A própria ação de procurar o endereço e viajar junto no ônibus poderia se configurar como um espaço de interação entre os próprios espectadores;
- 5) Na cena que ocorre com *Pilar* do lado de fora da casa, a atriz pede aos espectadores, num momento muito delicado do trabalho, que leiam em voz alta trechos das cartas que trocou no passado com sua mãe²¹⁹;
- 6) Na primeira cena dentro da casa, logo de início, Nei Cirqueira está ouvindo músicas e comenta sobre as músicas com os espectadores, gerando um campo de conversa sobre cantores, estilos. Em seguida, após momentos de discussão e desejo entre dois homens, um espectador é convidado a fazer uma foto do casal gay como registro da despedida entre os dois;
- 7) Na cena da cozinha a interação se dá ao lancharem juntos; a atriz serve chá, pede ajuda para servir alguns quitutes, como se estivesse recebendo visitas em casa;
- 8) Ao saírem da casa, os espectadores formam com a personagem *Marina*, uma espécie de cordão de marchinhas de carnaval no trajeto até a praça. Lá, a atriz pede aos espectadores que, ao seguir com sua bicicleta e levantar a mão, eles gritem, “Marina, que seja doce!”, coro de espectadores que se refaz a cada nova apresentação.

- Quanto à relação com o tempo

Poderíamos discutir essas relações com o tempo e também com o espaço de modo mais complexo, uma vez que envolvem também, por exemplo, tempos e espaços emocionais. Todavia, de modo mais objetivo, apontaremos três aspectos em relação ao tema:

- Tempo da narrativa – a dramaturgia brinca com o embaralhamento temporal de algumas cenas. Por exemplo, a personagem Marina realiza uma cena em que está vestida com roupa

²¹⁹ Vale ressaltar que são cópias de cartas reais que a atriz peruana, que vive no Brasil desde 1998, trocava com a mãe, que vive em Lima, Peru.

de carnaval no primeiro bloco de cenas realizadas na praça. Todavia, somente mais adiante, na cena da casa, o espectador conhece o que a personagem viveu antes de colocar aqueles trajes, como se tivesse começado pelo final daquela história;

- Tempo da cidade e do trajeto – a própria noção de duração do percurso pela cidade durante o espetáculo lida com um tempo muito concreto. Por outro lado, há uma perceptível mudança de tempo a partir dos fluxos da cidade quando ocorre o embarque (horário de muito movimento na cidade e na rodoviária); e o desembarque (as ruas mais calmas, vazias, os espaços vazios de Brasília ainda mais contundentes, o movimento de pessoas menor na rodoviária, etc.);

- Tempo da cena – O coreto da praça será para nós um importante indicador de passagem de tempo. Se no início do espetáculo os espectadores o encontram sem luzes ou bandeirolas, na última cena, ele está todo enfeitado, com guirlandas de luzes para a grande ação de nosso personagem *Preá*, que subirá no seu alto. Mudança da paisagem que opera também alteração da noção de tempo.

Sei que deva estar cansada (o), afinal, a viagem empreendida até aqui nos exigiu grande esforço de compreensão. Realizar esse percurso com você tem me feito remexer lembranças, papéis e imagens na busca de compartilhar uma experiência de criação na cidade... movimento que me faz lembrar uma das falas de Gleide Firmino em *Entrepartidas*, com a qual me despeço de você hoje: *tudo marca, né? E marca a gente nunca esquece...*

5.3.18 Carta 18 – Aspectos da Encenação no Espaço Urbano a partir de *Entrepartidas*: aproximações com o Archigram

Como vai você?

Depois de compartilhar tudo aquilo que o meu olhar guardou para você, nessas últimas cartas que lhe escrevo, tentarei sistematizar de modo mais sintético nossas conversas e análises em torno da encenação o espaço urbano. Abaixo, procurarei retomar quatro princípios apontados por Cortés (2008), em relação ao movimento Archigram e estabelecer uma primeira aproximação entre os mesmos e a encenação de *Entrepartidas*, procurando evidenciar como, talvez, eles possam ser tomados como princípios operadores ao pensarmos a encenação no espaço urbano.

Precariedade ou Indeterminismo

Esse princípio está relacionado ao caráter de imprevisibilidade presente no espaço urbano, o que radicaliza a dimensão de processo para trabalhos artísticos nesse contexto. É processo porque a obra está em permanente interação com as dinâmicas mutantes e imprevisíveis da cidade, levando a ideia de efemeridade às últimas consequências. Nesse sentido, a precariedade ou indeterminismo presente nas encenações no espaço urbano se revelam de muitos modos, não há como saber as variadas interferências que se farão presentes a cada apresentação: relacionadas a fenômenos meteorológicos; intervenções de vizinhos, transeuntes e espectadores; falhas de equipamentos ou erro de atores, etc.

Fenômenos meteorológicos – a própria estreia do espetáculo foi adiada dada a grande ocorrência de chuvas em Brasília no período previsto. Além disso, espetáculos que fazem uso de espaços abertos da cidade geralmente têm suas apresentações canceladas em função de chuvas, como foi o caso de *Bom Retiro, 958m*, do Teatro da Vertigem, que, em alguns dias, precisou suspender apresentações ou interromper a peça por esse motivo. Desse modo, parece pertinente à encenação considerar essas possibilidades tanto no seu planejamento de ensaios como de temporadas, e traçar estratégias juntamente com produtores para lidar com situações desta natureza.

Intervenções de pessoas – em uma das cenas de *Entrepartidas*, a atriz Lisbeth Rios (*Pilar*) procura, entre as várias casas de uma quadra da W3 Sul, a casa de sua mãe. No início

da temporada, encenamos a situação do seguinte modo: Lisbeth deveria realizar a primeira parte de sua cena (quando chama pela mãe) no portão de uma casa ao lado daquela que é utilizada pela peça, de modo que a atriz Maria Carolina ouviria alguém gritando na casa vizinha e sairia no portão para ver o que estava acontecendo, dando início a uma nova sequência de cenas com os espectadores sendo convidados a entrar em sua casa.

Em uma das apresentações, ao começar a gritar por sua mãe nessa casa vizinha, uma mulher abre a porta e pergunta aos espectadores o que estava acontecendo, que gritaria era aquela, gerando um grande desafio para Lisbeth dar sequência à sua cena. A partir do ocorrido, alteramos a encenação. *Pilar* passou a chamar por sua mãe diretamente na casa que é utilizada pela peça, onde, no momento seguinte, o público é convidado a adentrar.

Intervenção policial – Na última cena da peça, depois que atores e espectadores deixam o ônibus, o ator Jhony Gomantos aparece na parte superior do ônibus, faz uma espécie de epílogo, senta-se e segue, com o veículo em movimento, para um local próximo de nosso ponto de embarque/desembarque dos espectadores. Durante as apresentações de *Entrepartidas* na cidade de Goiânia, uma viatura da polícia militar, ao avistar o ônibus trafegando com uma pessoa em cima, parou o veículo e abordou os atores. Nesse caso, a interferência não atrapalhou a realização do espetáculo, mas a abordagem policial surpreendeu o grupo.

Falha de equipamento – numa das apresentações de *Entrepartidas*, dessa vez, na Praça da Vila Planalto, próximo ao momento em que os espectadores deixam a praça e seguem no ônibus utilizado pelo espetáculo para uma casa onde teremos uma nova sequência de cenas, o veículo não ligava. Apesar da insistência do ator e motorista Adilson Dias, todas as tentativas foram frustradas. Como um dos critérios para a escolha da casa é a proximidade da praça, nesta noite, precisei orientar a atriz Gleide Firmino que seguisse caminhando com os espectadores pelo bairro até chegar à casa. Para isso, a atriz precisou redimensionar sua cena, que acontecia dentro do ônibus em movimento, para essa nova situação.

Enquanto os espectadores estavam na casa, tivemos tempo para providenciar suporte dos proprietários do ônibus para resolver o problema. Esse incidente nos fez pensar na necessidade de ter uma alternativa, caso, algum dia, o veículo falhasse novamente, afinal,

caso a apresentação fosse interrompida, seria nossa responsabilidade providenciar o deslocamento dos espectadores para o ponto inicial da peça. Apesar de termos ventilado essa necessidade, por questões de produção e orçamento, essa providência nunca foi planejada.

Instantaneidade

Para quem mora num prédio em uma área movimentada de qualquer cidade, é comum olhar pela janela e instantaneamente testemunhar algo que, em termos de temporalidade, dura uma fração de segundos: um carro que desce a rua; alguém que passa de bicicleta; a mulher de vestido colorido que entra no supermercado. Imagens fugidias que compõem o quadro vivo dos movimentos do e no espaço urbano. No espetáculo em questão, esse princípio se faz presente ao menos de três formas.

Instantaneidade Prevista - em uma das cenas, realizada num jardim suspenso que havia na praça, depois de uma sequência de diálogos entre a atriz Gleide Firmino (uma espécie de poetisa a deambular pela cidade) e o ator Alonso Bento (personagem *Flávio*, morador da praça que se interessa pela mulher), o desfecho da situação é Gleide caminhar até a parada de ônibus da praça e tomar o primeiro ônibus que aparecer, sendo que deveria descer duas paradas depois. Opera aqui a busca por flagrar, enquanto situação performativa, o imediato instante em que um ônibus para, a atriz entra e desaparece de nosso campo de visão. Trata-se de um desejo por incluir na encenação a dinâmica de acontecimentos súbitos que vivenciamos no dia a dia. Essa ação ajuda a reforçar a personalidade independente e desapegada da mulher que não se prende a um espaço, que espalha sua poesia pela urbe, é desejosa de partidas e chegadas.

A essa possibilidade de contar com um ônibus urbano no exato momento em que a cena demanda, estamos chamando de instantaneidade prevista, uma vez que há um grande fluxo desses veículos no local e porque temos efetivamente uma parada de ônibus movimentada. Todavia, é um fato imprevisto, porque também precisamos considerar que o sincronismo pode não ocorrer, naquele minuto, pode ser que nenhum ônibus trafegue pela rua. Nesse caso, a encenação precisava oferecer uma segunda alternativa para que a sequência do espetáculo não ficasse totalmente prejudicada, afinal, Gleide realizaria uma nova cena cerca de 20 minutos depois. Desse modo, a atriz era orientada a seguir

caminhando pela rua e aguardar, duas paradas depois, que o ônibus utilizado pela peça passasse com os espectadores; nesse momento, ela faria um sinal e pediria carona, ponto de partida para sua próxima cena.

Instantaneidade Forjada – num outro momento do espetáculo, ainda na praça, ao final de uma cena entre as atrizes Maria Carolina Machado (Marina) e Gleide Firmino, quando a primeira se levanta do chão e pega sua bicicleta, a atriz Micheli Santini (Preá) deve fazer um sinal previamente combinado (colocar uma caixa de papelão na cabeça) que indica para o motorista do carro (estacionado nas proximidades) que leva o ator Nei Cirqueira a necessidade de arrancar e passar rapidamente pela rua de modo que o ator, colocando parte do corpo para fora da janela do passageiro, possa gritar: “Marina, que seja doce!”. Grito que motiva Marina a montar sua bicicleta e sair rapidamente, como se fosse seguir o carro, quando acaba batendo em outra atriz que vem no sentido contrário. Referimo-nos a essa sequência em que o carro passa e o ator grita de *instantaneidade forjada* por se tratar de uma movimentação planejada e ensaiada, com poucas chances de falhar. Ainda assim, em algumas apresentações enfrentamos desafios como, por exemplo, o semáforo fechar ou um ônibus atravessar na frente de nosso veículo, de modo a provocar um atraso na sequência de ações.

Instantaneidade Natural – aqui consideramos também que há uma instantaneidade característica da cidade e que compõe com o espetáculo, como um carro com música alta que passa pela região, um cachorro que late em algum lugar próximo, uma mãe que atravessa a praça com seus filhos. São imagens que passam a compor com as ações dos atores e espectadores, gerando incontáveis camadas de sentido.

Ubiquidade aparente

Assim como discutimos anteriormente a definição de percurso para a encenação do trabalho como um todo, numa escala menor, poderíamos pensar em termos de percurso do ator nos espaços que compõem a obra. Esse processo também se configura a partir de tentativas de trajetos e construção de sentido ou fios de leitura para um personagem. Abaixo, um esboço do percurso do ator Jhony Gomantos (*Dama da Noite*) durante as cenas da praça.

Percurso da personagem Dama da Noite

Como podemos ver, o esboço indica uma espécie de planta da praça e dispõe o personagem em diferentes espaços nesse mesmo local. Em cada momento há uma ação associada à sua presença (comer uma flor, fumar, etc).

Essa ideia de percurso para o ator pode ser utilizada não apenas em áreas abertas como uma praça, mas, também, nas próprias trajetórias que constrói, por exemplo, na sala de uma casa.

Se o percurso do espetáculo por si só já carrega possibilidades de leitura, o mesmo acontece com o do personagem. Em nosso caso, a *Dama da Noite*, criação de Jhony que mescla inspirações no conto homônimo de Caio Fernando Abreu, depoimentos pessoais e outros estímulos, se tornaria uma esfinge ao longo do processo. Se por um lado não parecia convergir para nenhum universo temático por onde se mostravam os demais personagens ou texturas de nossos materiais, por outro, também não conseguíamos abrir mão de sua presença na obra.

Numa última proposição de construção de sentido para a criatura híbrida (feminino e masculino), sugeri alguns trechos do poema "*A passagem das horas*", de um dos heterônimos de Fernando Pessoa. Buscava compor uma noção daquele que contém tudo e todos, que observa a vida e de tudo sabe e por tudo se dói.

A partir de algumas experimentações com o texto e a criação de partituras de movimento, Jhony me faria uma proposta definidora para o seu percurso e sentido do personagem: "o que você acha dela [a personagem] aparecer ou estar presente em vários

momentos da peça?”. Esse encontro entre o poema e o percurso no espaço traria grande potência ao nosso trabalho. Desse modo, as leituras em torno do personagem se amplificaram. O que para nós estaria associado, por conta do processo, à *Dama da Noite* ou *Tempo*, para os espectadores seria identificado como anjo, Deus, destino, centauro, bailarina, etc. Nessa perspectiva, o personagem tinha uma aparição na rodoviária onde fazia sua primeira cena, em seguida, os espectadores entravam no ônibus e, antes da partida para a viagem pela cidade, ouviam um último brado vindo do lado de fora das janelas do veículo: “preciso continuar a viver...” e corre até desaparecer, na paisagem da rodoviária, enquanto o ônibus segue seu destino.

Paralelamente, há toda uma logística de transporte para que o ator saia da rodoviária e chegue à praça antes do ônibus com os espectadores, de modo que, quando chegarem, ele já é uma aparição viva na praça, sempre à espreita. O mesmo irá ocorrer no trecho final do espetáculo. Ao entrar no ônibus para a viagem de volta, saindo da praça, o público o vê na frente do veículo, quase como um maestro a reger a máquina. Ao chegarem na rodoviária, quando o ônibus estaciona, com a ajuda de uma escada, o ator sobe em uma fração de tempo na parte superior da condução, de modo que, ao descenderem, os espectadores vejam, pela última vez, aquela figura que parece estar em todos os lugares ao mesmo tempo, ao sentar no seu ônibus-cavalo, sua última frase aos passageiros é: “vamos, que a cavalgada não tenha fim, nem em Deus”!

Jhony Gomantos “cavalga” o ônibus em cena final de *Entrepartidas*²²⁰.

²²⁰ Crédito: Thiago Sabino.

A relação entre tempo e espaço articulada em torno do percurso deste personagem nos aponta um princípio que poderíamos chamar de ubiquidade aparente, justamente pela impressão que causa de uma onipresença. Para gerar esse efeito, foram necessários alguns procedimentos como: mapear um trajeto para o carro de apoio que transporta o ator e outro trajeto para o micro-ônibus com os espectadores, de modo que o carro faz um percurso mais rápido para chegar à praça; além disso, há uma logística de transporte para que, na ida e na volta, o ator possa chegar a tempo de suas ações e também para que ele suba no veículo, que envolve termos uma escada na rodoviária, o ônibus ser preparado para o percurso final com as janelas abertas e as cortinas fechadas.

Mobilidade

Essa noção já foi discutida anteriormente em relação ao processo que resultou em *Diário do Maldito*, todavia, nesta nova criação, será radicalizada. Lidar com a escala monumental de Brasília, com amplas distâncias, impõe alguns desafios, principalmente quando o espetáculo tem a intenção de propor o deslocamento dos espectadores. Se em peças de grupos paulistas como *Barafonda* (Cia São Jorge) os espectadores caminham pelas ruas e espaços onde a ação cênica se inscreve, pensar essa locomoção em Brasília exige outras estratégias, uma vez que, como visto anteriormente, o planejamento da cidade não privilegiou o pedestre. Desse modo, para percorrer alguns espaços da cidade escolhidos para a realização de *Entrepartidas*, foi necessário fazer uso do deslocamento motorizado (micro-ônibus) e caminhada ou percurso processional.

Reversibilidade

Aspecto também comentado nas reflexões sobre *Diário do Maldito*, esse princípio foi bastante presente em *Entrepartidas*, de modo que o uso de um mesmo espaço a partir de sua dimensão interna e externa (dentro e o fora) foi uma característica da encenação. Por exemplo, no caso do ônibus, tínhamos ações no seu espaço interno e também externo, ao final do espetáculo, com o ator Jhony Gomantos na parte superior do veículo. O coreto da praça também seria utilizado do lado de dentro e de fora nas ações com *Preá* e o personagem *Flávio*. O mesmo aconteceria na casa, com uma cena na área externa (portão em frente à casa) e no interior da residência.

A partir dessas aproximações, me parece que considerar esses princípios na escrita da encenação oferece possibilidades composicionais que procuram fazer uso, de modo mais intencional, de aspectos do próprio tecido urbano como operadores poéticos ou elementos da linguagem.

ASPECTOS GERAIS

A partir das discussões aqui empreendidas em torno dos percursos criativos e suas resultantes cênicas, seria possível listar ainda outros aspectos que se fazem presentes nessas encenações no espaço urbano. Retomaremos alguns desses aspectos, de modo sintético, a partir da encenação de *Entrepartidas*.

Visibilidade

Preocupação constante para qualquer encenador que experimenta encenar no espaço urbano. A busca por ampliar o campo de visão para determinadas cenas muitas vezes exige o uso de elementos que permitam elevar o ator de modo que possa ser visto a certa distância, já que se estiver no mesmo nível dos espectadores, apenas quem está na sua frente poderá vê-lo melhor. Esse aspecto, intimamente relacionado ao espaço, faz com que muitos dos espetáculos dessa natureza trabalhem com um número reduzido de espectadores. No caso de *Entrepartidas*, optamos por trabalhar com a lotação do micro-ônibus, cerca de 28 lugares a cada sessão. Ainda assim, a visibilidade da cena da cozinha tornava-se um desafio, em função do tamanho do espaço.

Gramática urbana – elemento arquitetônico

As formas arquitetônicas muitas vezes funcionam como gatilhos de fluxos de imagens para o encenador, que passa a levantar possibilidades de relação da cena com aquele espaço. O modo de experimentar essas possibilidades envolve estudo prévio do encenador e/ou experimentações com os atores nesses espaços. Essa composição pode passar por elementos básicos, como verticalidade ou horizontalidade do ator em relação ao elemento arquitetônico, ou ainda explorar diferentes alturas dos atores em relação ao espaço (baixo, médio, alto) e ainda planos: primeiro (na frente do coreto); segundo (dentro do coreto) ou

terceiro (atrás do coreto). Poderíamos pensar também em relações de oposição, por exemplo, o ator encostar o quadril numa parede do corredor e as mãos na outra parede.

Em uma das cenas de *Entrepartidas*, a personagem *Pilar*, que está em busca da mãe, chega finalmente à casa, bate no portão e chama inúmeras vezes. Na direção dessa cena, trabalhamos uma relação muito próxima entre a atriz Lisbeth Rios e o portão da casa, em dado momento a atriz deve encostar suas costas no portão e ficar de frente para o público. O enquadramento do portão cria quase uma moldura para a figura atormentada em busca de notícias de sua mãe, parecendo ampliar a sensação de solidão e vulnerabilidade.

Em outra cena de *Entrepartidas*, que acontece no coreto de uma praça e envolve os personagens *Preá* e *Flávio*, em um dos momentos de desentendimento, os dois se sentam no muro do coreto, um de costas para o outro, como duas crianças emburradas. A imagem parece contribuir para gerar uma atmosfera. Nas imagens abaixo podemos identificar também o uso de mobiliários urbanos como elemento de composição para a cena.

Cena de Flávio e Preá na Vila Planalto, DF²²¹.

²²¹ Crédito: Thiago Sabino.

Daniel Pitanga, usando a parede como apoio e moldura²²².

Préa em composição com o telhado de um restaurante²²³.

²²² *Idem.*

²²³ *Idem.*

Negociação

Parece ser bastante comum diferentes níveis de negociação em trabalhos que se relacionam com a cidade. Pode ser desde uma conversa com um morador de rua que more num coreto, os moradores vizinhos de uma praça ou a família que reside na casa que será utilizada no espetáculo. Essas negociações se ampliam também para instâncias da administração pública ou privada.

No caso de *Entrepartidas*, informamos à administração da Rodoviária de Brasília sobre o espetáculo e negociamos a possibilidade do ônibus usado na peça utilizar um box do terminal para embarque e desembarque dos espectadores. O diálogo também se estabeleceu com os moradores da casa utilizada para algumas cenas, que vai desde negociar uma ajuda de custo para uso da casa até a possibilidade de usarmos água, gás de cozinha e banheiros. Como utilizamos um coreto de praça, muitas vezes precisamos negociar com moradores de rua que usam esses coretos como moradia, de modo a viabilizar as apresentações.

Para além da experiência do Teatro do Concreto, pude vivenciar²²⁴ no Teatro da Vertigem outra esfera de negociação. O grupo paulista fez uma carta apresentando o espetáculo *Bom Retiro 958m*, argumentando sobre a importância do projeto e distribuiu aos moradores dos prédios das ruas mais utilizadas durante as cenas da peça. A carta aproveitava ainda para convidar os moradores a assistirem ao espetáculo.

Comunidades e práticas de convívio no espaço

Os espaços da cidade são utilizados por determinados públicos em diferentes horários. Em Brasília, é natural o forte movimento de carros e ônibus na via W3 Sul durante a semana até às 22h. Em alguns bairros ou cidades, geralmente há bares próximo às praças e, muitas vezes, à noite, motoristas colocam o som do carro numa altura bastante considerável. No caso de *Entrepartidas*, vivenciamos uma situação que demonstra bem como esse público habitual do lugar pode influenciar na leitura da cena.

Quando o espetáculo foi apresentado na praça da 706 Sul a partir das 21h, o movimento diminuía consideravelmente e a praça parecia desabitada. Esse vazio contribuía

²²³ *Ibid.*

²²⁴ No ano de 2012, atuei como assistente de direção da montagem *Bom Retiro, 958m*.

para realçar certa frustração e acentuada noção de solidão na última cena realizada na praça, quando *Preá* sobe no coreto e canta para a moça bonita, na esperança de ganhar o tão sonhado beijo; ela, no entanto, lhe dá as costas e vai pelas ruas da cidade.

A imagem de *Preá* cantando entre a esperança e a frustração no alto do coreto de uma praça vazia nos provocava de determinado modo. Já nas apresentações do espetáculo em outra região de Brasília, a Vila Planalto, por ser um local sem equipamentos e atividades culturais rotineiras, a presença e o movimento gerado pela peça despertou o interesse de muitas crianças, mesmo as apresentações sendo realizadas à noite. Em resumo, a cada noite, tínhamos cerca de 30 crianças correndo pela praça acompanhando cada uma das cenas. A cena final, com *Preá* cantando, parecia não provocar mais a mesma solidão e desencanto numa praça habitada e repleta de olhares atentos de tantas crianças. A esperança e o otimismo pareciam ganhar contornos mais fortes que o abandono, diante daquelas presenças enérgicas e vivazes.

Mutações da cidade

A cidade é um organismo vivo, obras são iniciadas, obras são concluídas. Paredes mudam de cor, fachadas são redesenhadas, lojas mudam de ramo, feiras são desativadas, entre tantos outros exemplos dessas mudanças. Esse é um aspecto que merece importância no trabalho do encenador. Pode ser muito arriscado a configuração de uma cena extremamente dependente ou vinculada a algum elemento da cidade que pode mudar do dia para a noite, exigindo novas configurações da proposta cênica. Atualmente, a praça da 706 Sul foi reformada, gerando várias alterações na arquitetura do local, como a extinção do espelho d'água e a criação de equipamentos para prática esportiva, de modo que realizar uma nova apresentação do trabalho naquele lugar exigirá de nós uma nova pesquisa espacial do local.

Logística

Aspecto bastante exigido no trabalho, em que foi necessário providenciar três carros de apoio que realizam o traslado dos atores de um espaço a outro ao longo das cenas de *Entrepartidas*. As relações estabelecidas com as noções de simultaneidade, instantaneidade, ubiquidade, nos exigiram também intensa comunicação por celular durante as

apresentações, de modo a dar indicações para atores e motoristas. São procedimentos que demandam ensaios específicos para que todos os envolvidos (especialmente atores e equipe que atua na logística) possam se apropriar dos trajetos e deslocamentos. Uma operação que envolve desde pensar onde determinado veículo estará estacionado para servir de apoio no deslocamento de um ator, até as vias por onde seguirá durante o percurso e o tempo gasto.

Além desses aspectos, foi preciso contar com monitores para desmontagem e armazenamento dos materiais e objetos utilizados ao longo da peça, desse modo, enquanto o elenco estava no ônibus junto com os espectadores na viagem de volta, uma equipe estava guardando bicicleta, plantas, tirando as luzes do coreto, uma vez que por se tratar de espaço público, não é possível deixar esses materiais, exigindo montagens e desmontagens diárias.

Vestígios

Já abordamos os vestígios do processo criativo (cartas entregues aos espectadores no ônibus) e do vestígio da própria presença do espectador a cada apresentação (os papéis com as respostas dos espectadores que é utilizada na encenação). Além disso, podemos apontar outra dimensão desses vestígios, como a cena em que *Préa* circunda o corpo da atriz Maria Carolina Machado, deitada na calçada, utilizando um giz. Um rastro de nossa passagem pelo espaço que iria acumulando-se ao longo da temporada.

Transposições

Apesar de continuar no repertório do Teatro do Concreto, o espetáculo *Entrepartidas* realizou poucas apresentações fora de Brasília. Cruzar as fronteiras do Distrito Federal ocorreu uma única vez, com nossa participação no festival Aldeia Diabo Velho, do SESC GO, na cidade de Goiânia, em 2012. A logística exigida pelo trabalho, a quantidade de pessoas e o número reduzido de espectadores por sessão é uma equação que parece desinteressar produtores e curadores de festivais, espaço em que também opera, quase sempre, a lógica mercantil do “mais” com “menos”.

Desse modo, nas diversas apresentações realizadas no DF, quase sempre o ponto de partida da peça precisa ser a rua em frente ao teatro ou instituição que nos convida, por

exemplo, a rua em frente ao SESC do Gama²²⁵ ou do SESC da 913 Sul. Em seguida, nosso procedimento é mapear uma praça que não seja muito distante desde ponto inicial do embarque, após encontrarmos a praça, o próximo passo é conseguir que algum morador nos permita fazer uso de sua casa na encenação, o que geralmente envolve muita insistência e argumentação de nossa parte, bem como uma contribuição financeira. Depois disso, nos dedicamos a testar o percurso e mapear paradas de ônibus na região, que são utilizadas no trajeto final de *Entrepartidas*, quando os atores também ingressam no veículo.

A partir da experiência em Goiânia, área fora de nosso contexto habitual, apesar do reconhecimento e valorização do trabalho do grupo, identificamos alguns desafios que passariam a integrar nossas antevistas e planejamentos para o caso de futuras apresentações:

- 1) São necessários no mínimo 02 dias de trabalho com os atores na cidade para definição e apropriação do percurso. Em Goiânia havia um número grande de semáforos, o que comprometeu o ritmo da peça;
- 2) No caso de uso de ônibus com cerca de 40 lugares (como foi utilizado em Goiânia numa tentativa de ampliar o número de espectadores) é preciso considerar que a duração do espetáculo será estendida, uma vez que o tempo de deslocamento a pé nas cenas da praça e na caminhada até a casa para essa quantidade de pessoas é maior;
- 3) A utilização de uma casa que seja efetivamente residência de um grupo de pessoas tornou-se uma condição da qual não abrimos mão, visto que o uso de uma casa transformada em espaço institucional do SESC em Goiânia, na nossa avaliação, minimizou a potência de sentido das cenas que são ali realizadas;
- 4) Ainda em Goiânia, viveríamos uma experiência traumática em razão do horário indicado pela produção do evento para nossa apresentação (18h). O tráfego de veículos era intenso e comprometia as cenas que dependiam muito de diálogos entre os atores e que fossem muito centradas no texto.

²²⁵ Cidade do DF.

Com isso, nota-se que apesar de não demandar transporte de cenários e muitos recursos de som e iluminação, a peça depende de um estudo muito cauteloso da gramática de cada cidade onde será apresentada, uma vez que esses aspectos impactam decisivamente o nosso trabalho e a relação que o espectador poderá construir com ele.

Por hoje é só! Como percebe, nossa viagem se encaminha para o fim, espero que tenha sido um percurso prazeroso e estimulante. Antes de desembarcar, mais algumas considerações nas próximas cartas.

Forte Abraço!

Espectadores e atriz no ônibus de *Entrepertidas*, apresentação em Goiânia (2012)²²⁶.

²²⁶ Crédito: Olívia Proença.

5.3.19 – Carta 19 - *Entrepartidas*: o espaço urbano como campo de experimentação e operador poético

Olá,

Nossa caminhada conjunta se aproxima do fim e não gosto muito de despedidas...

Nossos dias foram intensos, sei também que você precisou se envolver muito em nossas conversas para chegarmos até aqui.

Talvez, essa carta seja uma pré-despedida!

Por isso mesmo, quero tentar sistematizar, a seguir, nossas principais descobertas na análise do processo criativo que resultou em *Entrepartidas*.

A partir das análises realizadas, poderíamos apontar dois procedimentos metodológicos na relação do Teatro do Concreto com a cidade ao longo do percurso criativo sobre amor e abandono que resultou em *Ruas Abertas* e *Entrepartidas*. Além do grupo ter dado continuidade à sua abordagem de espaços da cidade como campo de pesquisa, o movimento desse processo levaria ao estabelecimento de uma relação com a cidade como **campo de experimentação**, na medida que algumas cenas foram experimentadas em diferentes espaços da cidade e, principalmente, pela importância que os experimentos nas faixas de pedestre e na rodoviária, em *Ruas Abertas*, geraram de influência na resultante cênica.

Em *Entrepartidas*, o espaço urbano parece ser alçado ao status de **Operador Poético** na configuração da encenação, no qual princípios inerentes às dinâmicas próprias do tecido urbano são tomadas como elementos de constituição da linguagem da obra, ainda que considerando o grau de imprevisibilidade presente na cidade. Uma operação que, a partir do que discutimos ao longo desta pesquisa, parece conjugar não apenas noções ou elementos de apenas um dos conceitos tomados como referência nos capítulos iniciais, mas que, ao contrário, se efetiva como complexa rede de tramas, onde se conjugam aspectos de site specific, teatros do real, espaços imantados, composição urbana e teatro de invasão. Uma trama híbrida e dinâmica em que se busca, sobretudo, explorar ao máximo o potencial de experiência e múltiplas dramaturgias que podem ser criadas a partir deste extraordinário encontro entre o teatro e a urbe.

Nessa perspectiva das análises aqui empreendidas, a encenação no espaço urbano parece lidar, inevitavelmente, com uma construção de sentido para a cena que é dinâmica e interativa no seu constante jogo de composição com os elementos e fluxos inerentes à própria cidade. Desse modo, a ideia de controle ou exatidão na realização da proposta artística é sempre uma tentativa fortemente caracterizada pelo indeterminismo.

Por fim, a prática da encenação no espaço urbano implica no estabelecimento de diferentes diálogos com a cidade contemporânea. Um espaço que pode ser tomado como infernal, como o retrato de agudos abismos sociais, em que a lei do capital a tudo e a todos controla e reduz. A arte que busca se inscrever nesse inferno parece desejar articular novos jogos e práticas de habitar o tecido urbano, enfatizando, sobremaneira, a possibilidade de sua efetivação como lócus do encontro, do convívio, da desprogramação das lógicas dominantes ainda que, para isso, muitas vezes precise colocar uma lupa na sua face mais infernal. Como nos sugere Italo Calvino (1990), uma tentativa de reconhecer no inferno aquilo que não é inferno e abrir espaço.

O inferno dos vivos não é algo que será; se existe é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço (p. 150).

Epílogo: elementos de uma possível cartografia da encenação no espaço urbano

Ao revisitar as análises tecidas ao longo desta pesquisa, poderíamos isolar alguns aspectos presentes em nossa discussão que se mostraram estruturantes na cartografia da encenação no espaço urbano a partir da prática do Teatro do Concreto.

POTÊNCIAS DRAMATÚRGICAS DO ESPAÇO URBANO
Potência de Experiência
Potências da Gramática Urbana
Potência da História e Memória (matéria fantasma)
Potência Política

CONCEITOS OPERATIVOS EM TORNO DA PRÁTICA ARTÍSTICA NO ESPAÇO URBANO
Site specific
Espaços Imantados
Invasão da silhueta urbana
Composição urbana
Teatros do real

PRINCÍPIOS DA ENCENAÇÃO NO ESPAÇO URBANO
Princípio da precariedade ou indeterminismo
Princípio da Instantaneidade e da Simultaneidade
Princípio da Reversibilidade
Princípio da Ubiquidade
Princípio da Interação

ABORDAGENS METODOLÓGICAS NA RELAÇÃO DO GRUPO COM A CIDADE
Cidade como campo de pesquisa (fonte para coleta de diferentes tipos de informação)
Cidade como campo de experimentação
Cidade como Operador Poético

INSCRIÇÕES DA CIDADE NA RESULTANTE CÊNICA
Cidade como citação visual
Referência às memórias da Cidade
Cidade como personagem
Cidade como suporte compositor da obra

ASPECTOS RELACIONADOS À RECEPÇÃO DA OBRA
Recepção expandida
Mobilidade
Interação
Visibilidade
Orientações prévias ao espectador

ASPECTOS GERAIS DA ENCENAÇÃO NO ESPAÇO URBANO
Definição de espaço(s)
Mapeamento e experimentações no espaço
Definição do Percurso
Espacialização das narrativas
Textualização do espaço
Especificidades da obra (horário, local, ator, etc)
Monitoramento ou supervisão durante a realização do trabalho
Logística
Negociações
Identificação de comunidades e práticas sociais no espaço
Vestígios da realização da obra
Necessidade de Segurança ou Apoio aos performers e/ou espectadores
Estudos de transposição do site (caso de obras site specific)

CONCLUSÃO OU A ÚLTIMA CARTA

É com terrível esforço que te escrevo. E isso agora não é mais apenas uma maneira literária de dizer que escrever significa mexer com funduras – como Clarice, feito Pessoa.

(Caio Fernando Abreu)²²⁷

Agora, ao olhar para a página em branco, pergunto-me sobre como escrever de modo aparentemente conclusivo e sintético acerca de um percurso tão complexo, dinâmico e interativo como esse configurado ao longo dessa pesquisa. Talvez, o maior resultado desse empreendimento tenha sido a possibilidade de, ao escrever e “mexer com funduras”, ter tido a oportunidade de realizar uma profunda reflexão sobre o meu próprio trabalho como encenador, perceber impulsos que movem a minha prática e os procedimentos que resultam deles e das interações que se dão ao longo de um percurso criativo. Lançar esse olhar para uma considerável parte da trajetória do Teatro do Concreto ampliou sobremaneira a possibilidade de identificar também o conhecimento prático e teórico que um processo polifônico de criação produz, especialmente quando se trata de um coletivo que se caracteriza pelo trabalho continuado, potencializando a constituição de uma linguagem, de uma cultura do grupo.

Esses dois aspectos, por si só, já fariam esse olhar descritivo e analítico, fruto da pesquisa, agregar um valor ímpar, tanto na oportunidade do grupo melhor se apropriar de sua prática, o que pode gerar novos impulsos criativos e empreitadas artísticas, mas, também, na minha própria formação como encenador. Numa aproximação com o poema de Manoel de Barros²²⁸, esse foi um trajeto no qual o movimento de me “ver”, ao descrever as práticas; me “rever”, quando analisei as mesmas, ofereceu pistas para a possibilidade de experimentar novas práticas, procedimentos e sentido para a função do encenador; de algum modo, ofereceu a rica chance de “transver”, tão cara ao ato criativo. Como artista

²²⁷ (ABREU, 2006, p.106).

²²⁸ (...) O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo (BARROS, 2013, p.324).

pesquisador, me sinto estimulado a realizar novas investigações sobre os temas aqui abordados.

O exercício crítico demandado por esta pesquisa me fez perceber, por exemplo, que em nossa prática no Teatro do Concreto ainda não exploramos o potencial que depoimentos de moradores de uma cidade tão singular como Brasília poderia gerar em nossas criações. Além disso, nossas encenações ainda se inscrevem de modo mais afirmativo nos espaços do Plano Piloto, a área tombada da cidade e que pode ser considerada como espécie de epicentro do ambiente cultural local. Passa a me interessar a investigação de uma possível encenação que pudesse estabelecer uma conexão maior entre Plano Piloto e cidades satélites, levando o Teatro do Concreto a expandir suas experiências em relação ao espaço urbano, bem como convidaria os espectadores a praticarem outros espaços e trajetos. Do ponto de vista da pesquisa acadêmica, outro foco de interesse aqui descoberto seriam as reflexões em torno do que poderia ser chamado de depoimento pessoal do encenador, objeto que pretendo investigar num possível doutoramento.

Outro aspecto que gostaria de destacar foi uma compreensão aguda de que é muito difícil falar de encenação focalizando apenas aquilo que muitos encenadores chamam de etapa de formalização, posterior ao que poderia ser entendido como as etapas anteriores de criação ou experimentação. Ao desenvolver essa pesquisa, me parece que o processo de encenação começou nas primeiras anteverões do encenador acerca do caminho que irá percorrer com os atores e demais criadores envolvidos num projeto. Assim, talvez encenar seja um percurso entre dois pontos, o “vir a ser” e o “dar-se a ver” de uma obra. Nessa perspectiva de uma compreensão ampla do que seja encenação, me parece que uma das possíveis virtudes aqui empreendidas tenha sido o esforço da construção de uma visão mais próxima e detalhada dos processos criativos discutidos que, talvez, exatamente por esse detalhamento, possa oferecer pistas tanto em relação à encenação na cidade, quanto à metodologias de ensaio e reflexões acerca do percurso criativo de um encenador num projeto artístico.

Do ponto de vista conceitual, as reflexões tecidas em torno de alguns conceitos operativos que nos ajudam a pensar as práticas artísticas no espaço urbano (site specific, espaço imantado, teatro de invasão, composição urbana e teatros do real), me parecem que,

mais do que oferecer uma tentativa de nomear ou caracterizar rigidamente a ação do artista na cidade, funcionam como detonadores de possíveis experimentações e abordagens no tecido urbano. Nessa perspectiva, ao pensar sobre a experiência do Teatro do Concreto, é como se esses conceitos fossem planos conceituais que constroem uma área de intersecção ou contaminação, sendo possível perceber suas noções atravessando uma mesma obra ou processo, como no caso de *Entrepartidas*, por exemplo. Essa constatação me distanciou de qualquer tentativa de classificação da nossa prática, ela é rede contaminada e dinâmica no seu tecer-devir a partir dessas e outras abordagens.

Já a aproximação com as áreas da arquitetura e do urbanismo nos ofereceu uma ampliação do campo de visão da encenação que, possivelmente, subsidiará novas criações e leituras em relação à prática artística que vai ao encontro do espaço urbano. Como um pintor que descobre novas cores, tonalidades e efeitos possíveis na articulação composicional entre materiais e suporte que tem à sua disposição. Além disso, são áreas do conhecimento que se mostraram para mim como uma verdadeira “cidade” à espera de novas derivas ou errâncias como encenador. Intuo, depois desses primeiros olhares aqui descritos, que ainda há muito a aproveitar dessas matérias para nossas investigações artísticas na urbe, conforme tentei demonstrar na relação estabelecida com o movimento Archigram.

Apesar da necessidade de aprofundar as pesquisas sobre o tema, noto que alguns princípios como reversibilidade, instantaneidade, mobilidade, ubiquidade, por exemplo, podem ser tomados como geradores de dispositivos e experimentações com os atores ao longo de um processo de criação, teste que pude realizar em uma breve oficina²²⁹ que ministrei em Brasília, antes mesmo de iniciar o mestrado, para verificar exatamente a pertinência desses elementos com vistas a esta pesquisa. Desse modo, mais que constatar a presença desses elementos numa análise posterior do percurso criativo, noto que é possível toma-los como operadores ao longo da criação de um trabalho, podendo repercutir também nas proposições da dramaturgia.

²²⁹ A oficina “Cartografias da cena contemporânea” foi realizada em 2011 a convite da Funarte na antiga sede do Teatro do Concreto. Neste momento eu já estava interessado no tema do espaço urbano e cursava uma especialização em direção teatral na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, sob a orientação do professor Dr. Antônio Araújo.

Assim como ao pensar na discussão sobre grande, média e pequena escala na organização da cidade, apontadas por Gehl (2013), vejo um paralelo que poderia ser feito com o modo de organização da própria encenação, em que olhar o percurso total do espetáculo poderia ser pensado como a grande escala; o conjunto de cenas que ocorrem em determinado espaço, como por exemplo, uma praça, seria a nossa média escala; já, cada cena em si, poderia ser tratada como a escala ao nível dos olhos ou a pequena escala. São aproximações entre áreas do conhecimento (teatro e arquitetura/urbanismo) que permitem ampliar a reflexão teórica e metodológica sobre o nosso fazer artístico.

Numa outra perspectiva, os aspectos identificados e elencados como integrantes de uma possível cartografia da encenação no espaço urbano, a partir da prática do Teatro do Concreto, seriam esses: as potências dramatúrgicas da cidade; conceitos operativos em torno da prática artística no tecido urbano; abordagens metodológicas para o trabalho de coletivos teatrais na urbe; princípios e também aspectos gerais da encenação nesse contexto; modos de inscrição da cidade na resultante cênica e elementos relacionados à recepção. Tais aspectos podem inspirar novos desdobramentos teóricos e metodológicos, como por exemplo, a sua investigação na prática de outros grupos e artistas, de modo a ampliar essas descobertas advindas de nosso estudo de caso para possíveis generalizações, o que muito pode agregar às discussões metodológicas neste campo.

A partir dessas reflexões, parece-me que encenar no espaço urbano talvez signifique a inscrição de situações previamente planejadas, envolvendo elementos ficcionais ou não, em determinados sítios da cidade, em especial aqueles de convívio público, considerando uma série de questões. Entre elas, o alto grau de indeterminismo, a abertura à interação com diferentes elementos fixos, móveis e fantasmas que habitam o tecido urbano e a compreensão de que não há exatidão ou estrito domínio sobre a sucessão de acontecimentos, uma vez que a realização, ainda que diária, do projeto artístico será sempre uma nova experiência, um risco a ser corrido.

Nessa perspectiva, a construção de sentido para a encenação no espaço urbano se mostra também como um traço móvel, dinâmico, convergente com a própria natureza da cidade, em que há uma proposta ou mesmo um planejamento prévio. Porém, a cada apresentação, artistas e espectadores estão reunidos num ato de praticar espaços vivos, em

que os sentidos previamente arquitetados podem ser contaminados, atravessados, transformados pelos eventos e fenômenos inerentes a um corpo que respira, buzina, caminha, acende faróis, faz soar sinos e sirenes, chora, faz festa, toma porre, paquera, ri, faz sexo, caí, se agride, adocece, muda de cor, de forma, de lugar, de sentido...

Entre os desafios que pude vivenciar e que se evidenciam nesta escrita, destacaria a dificuldade do distanciamento entre pesquisador e objeto, uma vez que se tratava de uma análise da própria prática; a falta de registros mais precisos de algumas etapas dos processos analisados; a complexidade que o tema envolve, especialmente as reflexões sobre o espaço urbano, o que exigiu um exaustivo trabalho de acesso a diferentes referenciais teóricos; a carência de bibliografias que focalizassem o tema de pesquisa de modo mais direto com as quais pudesse dialogar.

Por fim, apesar das limitações, acredito que tenhamos conseguido moldar, por meio das reflexões construídas neste trabalho, alguns tijolos que podem contribuir com a ainda incipiente produção de conhecimento com foco na encenação no espaço urbano. Tijolos que serão somados a outros, fruto da prática e da reflexão de encenadores, performers, críticos e pesquisadores. Tijolos de diferentes materiais, desejos, tamanhos, histórias, pesos, mas, sobretudo, tijolos que vão ajudando a erguer no nosso tempo, outra cidade, aquela redesenhada pelo encontro e pelos afetos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

- ABREU, Caio Fernando. *Caio 3 D: o essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005a.
- _____. *Caio 3 D: o essencial da década de 1970*. AMARAL, M. A. (apresentação). Rio de Janeiro: Agir, 2005b.
- ARAÚJO, Antônio. Teatralidade e Territorialidade. In. PARDO, A. L. *A teatralidade do humano*. São Paulo: Edições SESC SP, 2011a.
- _____. *A gênese da vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2011b.
- ARDENNE, Paul. *Un art contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Ad Literam, 2006.
- ASCHER, François. *Os novos princípios do urbanismo*. Tradução. Nadia Somekh. São Paulo: Romano Guerra, 2010.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução Maria Lúcia Pereira. 9ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- AZAMBUJA, Diego; MARTINS, Fernando Aquino; MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Corpos Informáticos. Arte, cidade, composição. 2006-2009*. Brasília: Ed. Pós-graduação em arte da Universidade de Brasília, 2009.
- BARBA, Eugenio. *Queimar a casa: origens de um diretor*. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BARROS, Manuel de. *Poesia completa*. São Paulo: LeYa, 2013.
- BEHR, Nicolas. Poemas reunidos. In: MARCELO, Carlos. *Nicolas Behr: eu engoli Brasília*. Brasília: Ed. do Autor, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOGART, Anne. *A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro*. Tradução Anna Viana. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CABRAL, Beatriz A. V. *Teatro em trânsito: a pedagogia das interações no espaço da cidade*. São Paulo: Hucitec, 2012.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. *Haroldo de Campos: transcrição*. TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (orgs). São Paulo: Perspectiva, 2013.

CANCLINI, Néstor García. *Imaginários Culturais da Cidade: Conhecimento / Espetáculo / Desconhecimento*. In: COELHO, Teixeira (ORG). *A Cultura Pela Cidade*. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2008.

CANTON, Katia. *Espaço e Lugar*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*; Tradução Frederico Bonaldo. 1ª ed. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CARREIRA, André. Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade. In: LIMA, E. F. W. (org.). *Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco* (org. Evelyn Furquim Werneck Lima). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano 1: Artes de fazer*. 19ª ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2012.

CIRQUEIRA, Nei. Entrepertidas: um espetáculo feito de encontros. In: SEABRA, Aline; WILKER, Francis; CIRQUEIRA, Nei (ORG). *Concreto em 7 atos*. Brasília: Organização Cultural Filhos do Beco, 2011.

CORADESQUI, Glauber. *Canteiro de obras: notas sobre o teatro candango*. Brasília: Filhos do Beco, 2012.

CORTÉS, José Miguel G. *Políticas do espaço: arquitetura, gênero e controle social*. Tradução de Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DINIZ, Manguiera. Contrastes e diferenças de ser ou não ser teatro. In: VILLAR, F.P. e CARVALHO, E. F. (org.). *Histórias do Teatro Brasiliense*. Brasília: UnB, IdA, Artes Cênicas, 2004.

FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In: ARAÚJO et. al. (ORG). *Próximo Ato: Teatro de Grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.

GEHL, Jan. *Cidades para pessoas*. Trad. Anita Di Marco. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GUI, Tadeu; MORI, Maria Elizabeth. Entrepertidas. In: SEABRA, Aline; WILKER, Francis; CIRQUEIRA, Nei (ORG). *Concreto em 7 atos*. Brasília: Organização Cultural Filhos do Beco, 2011.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 22ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HOLSTON, James. *Cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. Tradução de Marcelo Coelho. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

JACQUES, Paola Berenstein. Errâncias Urbanas. In: PARDO, A. L. *A teatralidade do humano*. São Paulo: Edições SESC SP, 2011.

LARA, Luciana. Concreto em Ruas Abertas: a cidade performada. In: SEABRA, Aline; WILKER, Francis; CIRQUEIRA, Nei (ORG). *Concreto em 7 atos*. Brasília: Organização Cultural Filhos do Beco, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEMINSKI, Paulo. *Toda Poesia Paulo Leminski*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEPECKI, André. Planos de Composição. In: Rumos Itaú Cultural. *Cartografia rumos itaú cultural dança 2009-2010: criações e conexões*. GREINER, Christine; SANTO, Cristina Espírito; SOBRAL, Sonia (ORG). São Paulo: Itaú cultural, 2010.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. Nos primeiros começos de Brasília. In: XAVIER, Alberto e KATINSKY, Julio (orgs.). *Brasília – antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 3ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

MAGGIO, Sérgio. Talvez, uma lembrança que agora me pertence. In: SEABRA, Aline; WILKER, Francis; CIRQUEIRA, Nei (ORG). *Concreto em 7 atos*. Brasília: Organização Cultural Filhos do Beco, 2011.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. Performance artística e espaços de fogo cruzado. In: MEDEIROS, M. B; MONTEIRO, M.F.M. (org.). *Espaço e Performance*. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

NIEMEYER, Oscar. Minha experiência de Brasília. In: XAVIER, Alberto e KATINSKY, Julio (orgs.). *Brasília – antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

NOVARINA, Valère. *Diante da palavra*. Trad. Angela Leite Lopes. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

PARA-RAIOS, Ary. Ary Pára-Raios, um Esquadrão da Vida! In: VILLAR, F.P. e CARVALHO, E. F. (org.). *Histórias do Teatro Brasiliense*. Brasília: UnB, IdA, Artes Cênicas, 2004.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Dicionário de teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PESSOA, Fernando. *Quando fui outro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

RINALDI, Miriam. O que fazemos na sala de ensaio. In: *Teatro da Vertigem: trilogia bíblica*. Apresentação Arthur Nestrovski. São Paulo: Publifolha, 2002.

RIOS, Lisbeth. Ruas Abertas. In: SEABRA, Aline; WILKER, Francis; CIRQUEIRA, Nei (ORG). *Concreto em 7 atos*. Brasília: Organização Cultural Filhos do Beco, 2011.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina/Editora UFRGS, 2011.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. Tradução e apresentação Yan Michalski. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SÁ, Juliana. Arqueologia de uma experiência: sobre a dramaturgia de um diário. In: SEABRA, Aline; WILKER, Francis; CIRQUEIRA, Nei (ORG). *Concreto em 7 atos*. Brasília: Organização Cultural Filhos do Beco, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. 2ª ed. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008.

_____. *Arquivos de criação: arte e curadoria*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

SANTINI, Micheli. Invadir. In: SEABRA, Aline; WILKER, Francis; CIRQUEIRA, Nei (ORG). *Concreto em 7 atos*. Brasília: Organização Cultural Filhos do Beco, 2011.

SANTOS, Fábio. A síntese das artes e o “exercício experimental da liberdade”. In: FARIAS, Agnaldo, FERNANDES, Fernanda (Org.). *Arte e Arquitetura: balanço e novas direções*. Brasília: Fundação Athos Bulcão: Editora Universidade de Brasília, 2010.

SANTOS, Milton, *Por uma Geografia Nova: Da Crítica da Geografia a uma Geografia Crítica*. 6. Ed; 2. Reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva*. Tradução Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2005.

WILKER, Francis. Páginas para abraçar o teatro candango: de ontem, hoje e amanhã! In: CORADESQUI, Glauber. *Canteiro de obras: notas sobre o teatro candango*. Brasília: Filhos do Beco, 2012.

ARTIGOS, REPORTAGENS e TESES

BONDÍA, Jorge Larossa. Experiência e alteridade em educação. *Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, v.19, n2, p.04-27, jul./dez. 2011*. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/viewFile/2444/1898>. Acesso em: 07 abr 2014.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. Teatro de Rua: mito e criação no Brasil. *Arte On-line – Periódico On-line de artes Volume 3 – Março/Agosto de 2000*. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/Revista_Arte_Online/Volumes/artandre.htm. Acesso em: 26 mai 2014.

_____. Teatro performativo e a cidade como território. In: *Revista Artefilosofia*. (Dossiê Teatro e espaço urbano); UFOP, Ouro Preto, 2012. Disponível em: <http://www.raf.ifac.ufop.br/resumos-n12.html#1>. Acesso em: 20 jun 2014.

DELGADO, Manuel. *Artivismo y pospolítica: sobre la estetización de las luchas sociales em contextos urbanos*. Festival Internacional de Teatro de Brasília, Encontros do Cena, Brasília, 2013. Pp. 1-13.

ENTRELINHASECONCRETO: teatro brasiliense contemporâneo. Brasília: Organização Cultural Filhos do Beco, 2009. ISSN: 2175-5094.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: *Revista Sala Preta*. São Paulo: PPGAC/USP, v. 9, n. 1, 2009. pp. 197-210.

FERANDES, Silvia. Experiências de performatividade na cena brasileira contemporânea. *Art Research Journal*. Brasil. Vol. 1/1. pp. 121-132. Jan./Jun. 2014. Disponível em: <http://incubadora.ufrn.br/index.php/artresearchjournal/article/view/947>. Acesso em: 30 jun 2014.

FIRMINO, Gleide. A mãe. In: *entrelinhaseConcreto: teatro brasiliense contemporâneo*. Nº1 – ISSN: 2175-5094. Brasília: Organização Cultural Filhos do Beco, 2009.

FREITAS, Conceição. Segundo lenda, região próxima a Planaltina (GO) guarda ouro. *Correio Braziliense*, Brasília, p.1-3, mai 2011. Disponível em: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2011/05/21/interna_cidadesdf,2

53159/segundo-lenda-regiao-proxima-a-plantaltina-go-guarda-ouro.shtml._Acesso em: 20 jul 2012.

KWON, Miwon. One place after another: notes on site specificity. Revista October 80. Spring, 1997: 85-110. Tradução Jorge Menna Barreto. Disponível em: <http://jorgemennabarreto.blogspot.com.br/2009/10/um-lugar-apos-o-outro-miwon-kwon.html>. Acesso em: 02 jun 2014.

LIGIÉRO, Zeca. Performances na rua e as comunidades-relâmpagos: re-humanizando espaços da cidade. In: Revista Artefilosofia. (Dossiê Teatro e espaço urbano). UFOP, Ouro Preto, 2012. Disponível em: <http://www.raf.ifac.ufop.br/resumos-n12.html#1>. Acesso em: 24 mar 2014.

MACHADO, Maria Carolina. Convite. In: entrelinhaseConcreto: teatro brasileiro contemporâneo. Nº1 – ISSN: 2175-5094. Brasília: Organização Cultural Filhos do Beco, 2009.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. Arte, performance e rua. In: Revista Artefilosofia. UFOP, Ouro Pretor, 2012. (Dossiê Teatro e espaço urbano). Disponível em: <http://www.raf.ifac.ufop.br/resumos-n12.html#1>. Acesso em: 10 fev 2014.

MIYADA, Paulo K. A. *Archigram: Produção gráfica, crítica e projetual*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2007 (Relatório final de Pesquisa de Iniciação Científica – FAPESP).

NUNES, B F. Elementos para uma sociologia dos espaços edificados em cidades: o “Conic” no Plano Piloto de Brasília. Cadernos metrópole n.21; pp. 13-32; São Paulo: EDUC, 2009, semestral.

SANTOS, Bárbara Tavares. Três cenas do teatro brasileiro. In: entrelinhaseConcreto: teatro brasileiro contemporâneo. Nº1 – ISSN: 2175-5094. Brasília: Organização Cultural Filhos do Beco, 2009.

SEABRA, Aline. Diário do Maldito: um olhar sobre os núcleos de dramaturgia, cenografia, direção e interpretação. In: entrelinhaseConcreto: teatro brasileiro contemporâneo. Nº1 – ISSN: 2175-5094. Brasília: Organização Cultural Filhos do Beco, 2009.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2008 (Tese de doutorado).

Catálogo de Exposição

PAPE, Lygia. *Espaço Imantado*. Textos de Paulo Herkenhoff; Manuel J. Borja-Villel. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012.

ANEXOS

ANEXO A – FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO DIÁRIO DO MALDITO²³⁰

Espetáculo: Diário do Maldito – inspirado na vida e obra de Plínio Marcos

Criação: Teatro do Concreto

Direção: Francis Wilker

Assistente de Direção: Ivone Oliveira

Consultoria Artística: Tiche Vianna

Dramaturgia: Juliana Sá

Elenco: Aline Seabra, Alonso Bento, Gleide Firmino, Jhony Gomantos, Maria Carolina Machado, Micheli Santini, Nei Cirqueira, Robson Castro e Silvia Paes

Músicos Convidados: Alessandro Lecinho, Janari Coelho, Pedro Henrique, Regina Neri e Rodrigo Fusquinha

Ambientação cenográfica: Isabella Veloso

Figurinos: o grupo com consultoria de Cynthia Carla

Desenho de Luz: Marcelo Augusto

Operação de Luz: Zizi Antunes

Assistente de Produção: Hugo Cabral

Fotos: Thiago Sabino

Cenotécnica: Meire Macêdo

Equipe de Apoio: Lisbeth Rios

²³⁰ Essa ficha técnica original se refere à temporada de estreia do espetáculo em novembro e dezembro de 2006.

ANEXO B – FICHA TÉCNICA DE RUAS ABERTAS²³¹

Elenco: Alonso Bento, Daniel Pitanga, Gleide Firmino, Jhony Gomantos, Juliana Sá, Lisbeth Rios, Maria Carolina Machado, Micheli Santini, Nei Cirqueira, Silvia Paes, Zizi Antunes.

Direção: Francis Wilker

Assistente de direção: Aline Seabra e Ivone Oliveira

Dramaturgia: Jonathan Andrade

Direção musical e trilha original: Daniel Pitanga

Assistente de Produção: Edson Andrade

Criação e execução de objetos: Galdino Rebouças

Figurinos: Teatro do Concreto

Fotografias: Andressa Anholete

²³¹ Essa ficha técnica diz respeito à primeira realização do trabalho em agosto e setembro de 2008.

ANEXO C – EXEMPLO DE CARTAS DISTRIBUÍDAS AOS ESPECTADORES EM *RUAS ABERTAS E ENTREPARTIDAS*

Carta 1

Carta 2

Carta 3

ANEXO D – FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO ENTREPARTIDAS²³²

Criação: Teatro do Concreto

Dramaturgia: Jonathan Andrade

Elenco: Alonso Bento, Gleide Firmino, Jhony Gomantos, Lisbeth Rios, Maria Carolina Machado, Micheli Santini, Nei Cirqueira, Zizi Antunes

Elenco Convidado: Adilson Dias, Larissa Calixto, Luiza Guimarães, Christiane Cysneiros, Jeferson Alves, Maria Lindete, Mário Luz, Thamiris Saraiva e Samara Maia

Assistente de Direção: Ivone Oliveira

Assistente de Direção de Cena: Aline Seabra

Músico e Diretor Musical: Daniel Pitanga

Desenho de Luz: Diego Bresani

Figurinos e Direção de Arte: Hugo Cabral e Júlia Gonzales

Produção: Neide Nobre

Secretário: Douglas Teixeira

Assessoria de Gestão: Robson Castro

Assessoria de Imprensa: Rodrigo Machado

Programação Visual: Isabella Rodrigues - mangasanta

Fotos: Tatiana Reis e Thiago Sabino

Consultoria Vocal: Gislene Macedo

Oficina de Dança: Giselle Rodrigues

Direção Geral: Francis Wilker

*O espetáculo faz referência aos contos *Vasto Mundo*, de Maria Valéria Rezende, e *Os dragões não conhecem o paraíso*, de Caio Fernando Abreu. Além desses, cita ainda os poemas *Passagem das Horas*, de Fernando Pessoa (Álvaro de Campos) e trechos de *Anúncio* e *Cortando Cebola*, de Elisa Lucinda.

²³² A ficha em questão diz respeito à temporada de estreia do espetáculo em abril e maio de 2010.

ANEXO E – DVD COM IMAGENS DOS ESPETÁCULOS DISCUTIDOS