

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

VINICIUS MELONI MACIEL DE OLIVEIRA

**“Estado de Rua”: experiência urbana e prática atoral no processo de criação do
Teatro de Narradores**

São Paulo
2023

VINICIUS MELONI MACIEL DE OLIVEIRA

**“Estado de Rua”: experiência urbana e prática atoral no processo de criação do
Teatro de Narradores**

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Linha: Texto e Cena

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos de Araújo Silva

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Oliveira, Vinicius Meloni Maciel de
"Estado de Rua": experiência urbana e prática atoral no
processo de criação do Teatro de Narradores / Vinicius
Meloni Maciel de Oliveira; orientador, Antônio Carlos de
Araújo Silva. - São Paulo, 2023.
166 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. Atuação urbana. 2. Intervenção urbana. 3. Teatro de
Narradores. 4. Processo criativo do ator. 5. Estado de
rua teatral. I. Silva, Antônio Carlos de Araújo. II.
Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

OLIVEIRA, Vinicius Meloni Maciel de. **“Estado de Rua”: experiência urbana e prática atoral no processo de criação do Teatro de Narradores**. 2023. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Aprovado em: _____ de _____ de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antônio Carlos de Araújo Silva
Instituição: Universidade de São Paulo (USP)
Julgamento:

Profa. Dra. Eleonora Batista Fabião
Instituição: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Julgamento:

Profa. Dra. Kenia e Silva Dias
Instituição: Universidade de Brasília (UnB)
Julgamento:

*Para Zezé e Pedrão,
Carol,
Pedro e Aurora.*

*Meu pai, quando assistiu ao Cidade Fim Cidade Coro Cidade
Reverso, depois da sessão, desatou em um sorriso a falar sobre
suas memórias do chão de fábrica.*

Aos povos da rua, peço licença.

AGRADECIMENTOS

À Carolina Faria, que desde o princípio dividiu essa jornada comigo. A ela agradeço pelo incentivo, pela parceria e companheirismo, pela compreensão, pela paciência, pelo suporte e por outros tantos motivos. Também agradeço pela vida construída a dois, a três e, agora, a quatro... Seguimos no amor.

À minha mãe, Maria José Meloni Maciel de Oliveira, e ao meu pai, Pedro Maciel de Oliveira, por terem me dado, além do amor, a oportunidade de sonhar;

Ao meu orientador Antônio Araújo, pela generosidade, pelo olhar sempre atento, pelo diálogo, pela paciência e pela liberdade com que me possibilitou trilhar essa pesquisa.

Ao José Fernando Peixoto de Azevedo e à Lucienne Guedes, pelo grande incentivo na realização dessa pesquisa e também por toda a parceria para além do Narradores.

Ao Teatro de Narradores e toda equipe que participou da construção do espetáculo *Cidade Fim Cidade Coro Cidade Reverso*, especialmente, aos atores e atrizes que compartilharam comigo não somente o prazer do jogo em cena como todos os percalços do momento da criação: Benito Karmonah, Conrado Caputo, Dani Parisi, Emerson Rossini, Márcio Castro, Michelle Diniz, Tenca Silva e Teth Maiello.

Ao Vitor Meloni, Luísa Módena e ao pequeno Otto Módena Meloni, que possuem a amorosa proeza de, mesmo distantes, estarem tão próximos e presentes;

Ao Gentil Luiz de Faria, Carlota R. de Faria e Luiz C. Rodrigues Maria, pelo carinho e constante incentivo. A estes dois últimos também agradeço pelos momentos de suporte e cuidado com os pequenos nos momentos em que era necessário um mergulho na elaboração da pesquisa;

À Kenia Dias e Verônica Veloso, pelas generosas leituras e pelos incríveis e preciosos apontamentos que fizeram ao trabalho no momento do exame de qualificação;

À Luaa Gabanini pela constante e divertida troca ao longo de todo o percurso do mestrado. E também por compor comigo a “turma do fundão” nas salas virtuais de aula;

Às professoras das disciplinas cursadas durante a realização dessa pós, que teceram importantes comentários, todos eles fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa: Cecília A. de Mello, Júlia Guimarães Mendes, Juliana Coelho de S. Ladeira, Paulina Caon, Verônica Veloso.

Aos colegas do grupo de orientação, pelo diálogo e olhares atentos: Alana Araújo, Alberto Villareal, Artur Kon, Bruno da Silva, Camila M. Gomes, Daniel Vianna Dante Arruda,

Diego Moschkovich, Eder Asa, Elisa Band, Gabriel Jenó, João B. Caldeira, Kil Abreu, Ney Piacentini, Renan Marcondes, Sergio Zlotnic, Simone Shuba.

Ao Diego Cardoso, pela amizade e pelo compartilhamento mútuo acerca das dificuldades no desenrolar do mestrado.

Às minhas mestras e mestres que, ao longo desses anos, ajudaram-me a desenvolver o amor pela arte da atuação.

e

Ao Pedro e à Aurora, por darem sentido à minha vida e por me resgatarem inúmeras vezes dos abismos solitários que a pesquisa me lançou.

RESUMO

OLIVEIRA, Vinicius Meloni Maciel de. **“Estado de Rua”: experiência urbana e prática atoral no processo de criação do Teatro de Narradores**. 2023. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Esta dissertação investiga alguns aspectos que envolvem o trabalho de atuação desenvolvido na relação direta com a cidade. Reflete-se sobre como o contexto urbano pode atravessar os corpos do ator e da atriz, ao mesmo tempo em que suas ações podem igualmente afetar as relações constituídas de um determinado entorno. Como as interações entre cidade e corpos, atentos aos seus processos de percepção, possibilitam o surgimento de um outro modo de comportamento do ator/da atriz? Para pensar sobre isso, analisa-se o processo de criação do espetáculo *Cidade Fim Cidade Coro Cidade Reverso* (2011) e da intervenção urbana *Depois do Desmanche – Cenas de Intervenção* (2010), ambos do grupo Teatro de Narradores (SP). O desenvolvimento dessa pesquisa tem como ponto de partida o exercício de construção de um olhar analítico e crítico sobre a própria experiência: o autor dessa dissertação participou integralmente como ator do referido processo criativo. Sob esta perspectiva, primeiramente, elabora-se um ponto de vista sobre como elementos do teatro, do cinema e da cidade conversam no trabalho do grupo, desde o processo até a obra finalizada. Posteriormente, firmando-se mais no campo da atuação, trava-se uma aproximação com a área de arquitetura e urbanismo a fim de, a partir do conceito de “estado de rua” concebido pelo pesquisador Gabriel Schvarsberg (2011), elaborar o que seria um *estado de rua teatral* e os seus modos de instauração por meio da ação incorporada do ator e da atriz. É ponto importante no desenvolvimento desse pensamento entender como os elementos de *disputa* e *negociação* pelo espaço urbano tornam-se fundamentais na potencialização do jogo atoral.

Palavras-chave: atuação em espaços urbanos. Intervenção urbana. Processo criativo do ator. Teatro e cidade. Teatro de Narradores. Estado de rua teatral.

ABSTRACT

This master's dissertation investigates some aspects that involve the acting work developed in direct relation with the city. It reflects on how the urban context can pass through the bodies of the actor and the actress, while their actions can also affect the established relationships of a certain environment. How do the interactions between the bodies and the city, aware of their processes of perception, make possible the emergence of another behaviour of the actor/actress in acting? Going through it, we analyse the process of creating the play *Cidade Fim Cidade Coro Cidade Reverso* (2011) and the urban intervention *Depois do Desmanche – Cenas de Intervenção* (2010), both by the Teatro de Narradores group (SP). This research has as its starting point the exercise of building an analytical and critical view of a personal experience: the author of this dissertation participated fully as an actor in that creative process. From this perspective, a point of view is elaborated on how elements of theater, cinema and the city are relating to one another in the group's productions, throughout the work. Subsequently, especially considering the field of acting, an approximation is made with architecture and urbanism in order to, from the concept of "state of street" conceived by the researcher Gabriel Schvarsberg (2011), elaborate what would be a theatrical street state and how to establish this by embodied acting. It is important here to understand how the elements of dispute and negotiation for urban space become fundamental in enhancing the actor's game.

Keywords: Performance in urban spaces. Urban intervention. Creative process of the actor. Theater and city. Teatro de Narradores. Theatrical street state.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 – MAPA DE LINHAS PROVISÓRIAS	17
1.1 – <i>Um breve olhar sobre a trajetória do Teatro de Narradores e a sua abertura para a cidade</i>	17
2 – ENTRE O TEATRO E O CINEMA, A CIDADE	28
2.1 – <i>Tempos, espaços e experiências sobrepostos em Cidade Fim</i>	28
2.2 – <i>Cidade Coro: o gesto glauberiano como um (contra)dispositivo cênico</i>	52
2.3 – <i>Atuação sobre si, a partir de si e sobre o outro</i>	64
3 – A REVISÃO DE UM FRACASSO: O CORPO DO ATOR EM BUSCA DE UM CORPO DE RUA	80
3.1 – <i>Para além da pesquisa de campo</i>	81
3.2 – <i>Em busca de uma tradução da experiência</i>	84
3.3 – <i>Visitas: a tradução da experiência pela experiência</i>	87
3.4 – <i>Questões para um corpo de rua</i>	89
4 – PISTAS PARA UMA ATUAÇÃO URBANA	92
4.1 – <i>A ação no contexto da cidade</i>	92
4.2 – <i>O olhar que vê fora, vê dentro</i>	97
4.3 – <i>Os treinamentos dentro-fora</i>	100
4.4 – <i>A experiência da rua: a produção subjacente de um conhecimento atoral</i>	120
4.5 – <i>Ações no entorno</i>	125
4.6 – <i>Da experiência urbana incorporada a uma prática espacializada: a instauração de um estado de rua teatral.....</i>	136
4.7 – <i>Da festa à elaboração das tensões: a ação de negociar como prática despojada do ator/atriz para um estado de rua teatral</i>	148
CONSIDERAÇÕES FINAIS	157
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	160

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa busca realizar uma investigação sobre os aspectos que podem envolver e mesmo atravessar o trabalho de um ator ou de uma atriz que se coloca em relação direta com a cidade. A ideia é a de tentar refletir sobre como as interações entre corpo e contexto urbano podem afetar a elaboração do jogo atoral, que se propõe a intervir nesse organismo vivo. E ainda pensar sobre quais as singularidades que potencializariam a ação desses atores e atrizes, praticantes da cidade.

Para continuar a apresentar este estudo, promoverei agora uma guinada subjetiva, em direção a outros tempos, pois a atuação na rua ou mesmo em outros espaços urbanos não se apresentava como uma intenção primeira no meu horizonte de desejos. As coisas foram, pode-se dizer, acontecendo.

Aos vinte, havia deixado para trás o trabalho de dois anos com uma companhia de teatro não profissional do interior paulista para iniciar minha experiência de aprendizagem na Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (EAD/USP). Quando cheguei na cidade, em 2004, me deparei com um contexto teatral bastante específico, o do Teatro de Grupo¹. Havia se passado dois anos desde a promulgação da lei² e o Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo já era uma realidade e potencializava o trabalho dos diversos coletivos ao promover o estímulo à pesquisa teatral continuada na cidade.

Talvez seja possível afirmar que para boa parcela dos(as) estudantes de atuação da primeira década dos anos 2000, estimulada pelas experiências do teatro de grupo em São Paulo, havia o desejo pulsante de ao finalizar os cursos já fundar ou mesmo se juntar a um grupo de pesquisa teatral. Isto porque é possível enxergar o trabalho dos grupos também como uma forma de continuidade de sua formação artística. Para o dramaturgo Luís Alberto de Abreu, o modo de produção teatral³ operado pelos coletivos “ampliou o campo de aprendizado artístico a partir da confrontação de ideias, procedimentos, propostas e desafios de suas individualidades artísticas” (ABREU, 2020, p. 42), configurando-se assim em um “poderoso campo pedagógico” (ibid.).

Foi seguindo essa toada que juntamente com alguns amigos e amigas formamos o grupo *Sociedade Baderna de Teatro e Outros Atentados*⁴. O grupo surgiu ainda dentro do

¹ Sobre o sujeito histórico Teatro de Grupo, o pesquisador Alexandre Mate afirma que “evidentemente, e sobretudo por seu caráter artesanal e popular, o teatro de grupo sempre existiu, mas foi a partir de fins da década de 1990 – pelo menos na cidade de São Paulo –, que essa consciência ganha conotação política e militante” (MATE, 2012, p. 181).

² Lei de Fomento ao Teatro – Lei nº 13.279/2002 de 8 de janeiro de 2002.

³ Na verdade, podemos falar em *modos* de produção teatral, já que a diversidade dos grupos teatrais se reflete também na pluralidade dos processos de criação, das estéticas e políticas exercidas por eles.

⁴ O grupo surgiu em 2005 por iniciativa de Pedro Mantovani e tinha como cofundadores Anahí Rubin, Bruno Gavranic, Fernando Belfiore, Lívia Guerra, Rodrigo Scarpelli, Sheila Friedhofer e Vinicius Meloni, todos(as)

período em que estudávamos na EAD/USP com o intuito também de ampliar a nossa formação por meio do trabalho coletivo e colaborativo. Mais do que somente montar um espetáculo, o foco esteve no desenvolvimento e estruturação do processo de pesquisa, alinhado às referências vindas das experiências do teatro de grupo⁵.

Apesar de neste primeiro processo a relação direta, corpo a corpo, com a cidade não ter feito parte do percurso, foi com o Sociedade Baderna de Teatro que tive minhas primeiras experiências com o espaço urbano.

Em 2008, a convite da Cia São Jorge de Variedades fizemos uma participação no final do espetáculo de rua *O Santo Guerreiro e o Herói Desajustado*, apresentado na Praça da República. No ano seguinte, outra experiência ocorreu por meio do convite do Teatro de Narradores para desenvolver e realizar conjuntamente uma intervenção urbana a partir do diálogo entre as obras de Glauber Rocha e de Jean Paul Sartre.

É evidente que as estéticas produzidas pelos grupos são as mais diversas e variadas, porém muitos deles desenvolveram (e continuam desenvolvendo) uma relação muito próxima com a cidade, a partir da própria realização de suas pesquisas e criações pelo entorno onde o trabalho encontra lugar. Para o pesquisador Alexandre Mate, “o teatro paulistano, decorrência de diversas e articuladas conquistas [...], tem desenvolvido uma práxis social em que as questões histórico-sociais, as éticas, as estéticas imbricam-se, sobretudo no sentido de intervir na polis de algum modo” (MATE, 2012, p. 184-185). Portanto, questões relacionadas à cidade (e ela própria) podem aparecer não somente como tema que organiza e direciona de maneiras diferentes o assunto da peça, mas também indicar inúmeras formas que irão estruturar o espetáculo, resultando não poucas vezes em ação direta no espaço urbano.

Apesar de pontuais e ainda terem sido experiências bastante incipientes, os eventos urbanos realizados junto ao Sociedade Baderna de Teatro apontaram para direções que passariam a ser relativamente constantes em boa parte da minha trajetória artística nos quase dez anos seguintes. Poucos meses depois da minha saída do Baderna, fui convidado pelo Teatro de Narradores a colaborar com o grupo. Fiz um primeiro espetáculo ainda em espaço mais próximo ao convencional⁶ e só então, no projeto seguinte, intitulado *Depois do*

estudantes da EAD/USP. O primeiro espetáculo, *Ensaio_Fausto.org*, inspirado na obra Fausto Zero de Goethe, estreou em 2008.

⁵ A primeira pesquisa do coletivo, mesmo tendo sido conduzida e desenvolvida pelos(as) próprios(as) estudantes, foi oficialmente integrada ao plano pedagógico da EAD/USP na modalidade Estágio Investigativo. Tinha como orientadores Cristiane Paoli Quito e José Fernando Peixoto de Azevedo, ambos docentes da escola e com experiências vindas do teatro de grupo. Pedro Mantovani, que ocupou as funções de diretor e ator do processo, antes de ingressar na escola foi integrante do Teatro de Narradores.

⁶ *Pílades* (2010), adaptação da obra de Pier Paolo Pasolini, estreou em uma sala multiuso no segundo andar do Sesc Pinheiros. No entanto, em sua segunda temporada, no Espaço Maquinaria, a obra foi apresentada no terraço a céu aberto e com vista para a cidade de São Paulo. Algumas poucas cenas foram realocadas para a rua e eram captadas e projetadas no prédio vizinho, podendo serem vistas pelo público situado no terraço.

Desmanche, mergulhamos mais verticalmente na lida com o espaço urbano. O processo deu origem ao espetáculo *Cidade Fim Cidade Coro Cidade Reverso* (2011)⁷. Posteriormente, realizamos uma adaptação do texto *A resistível Ascensão de Arturo Ui* (2013)⁸ de Bertolt Brecht. Este espetáculo acontecia todo na rua, utilizando as fachadas do comércio local e sacadas dos cortiços e da sede de trabalho. Além disso, até fins de 2015, também participei com o grupo de uma série de intervenções urbanas em ruas, parques da cidade e outros espaços públicos.

Realizei também algumas outras experiências urbanas em colaboração com outros grupos. Em 2014, a parte inicial do processo de pesquisa do espetáculo *Abnegação 2 – O começo do fim* (2015) do Tablado de Arruar aconteceu por meio de experimentos cênicos produzidos no entorno da Oficina Cultural Oswald de Andrade, no Bom Retiro⁹. Também no mesmo ano, iniciou-se a parceria com a *mundana companhia* para a montagem do espetáculo *Na Selva das Cidades – Em Obras*¹⁰, a partir do texto *Na Selva das Cidades* de Bertolt Brecht. Ao longo de quase quatro anos a pesquisa, contemplada em duas edições do Programa Municipal de Fomento ao Teatro, desdobrou-se primeiramente em *imersões* por diversas regiões da cidade de São Paulo e nas quais investigávamos relações possíveis do texto com o contexto urbano. Posteriormente, já com uma fluída e flexível estrutura dramaturgica e de encenação levantada, voltamos às mesmas regiões, mas, dessa vez, para realizar as *ocupações*. Estas consistiam já na ideia de apresentação do espetáculo, no entanto, a obra era remodelada e até mesmo reconstruída, principalmente, a partir das próprias características e condições do espaço onde seria apresentada. Vários locais, os mais diversos possíveis, foram utilizados, dentre eles: as ruas da região conhecida como Cracolândia no bairro da Luz; as vielas, barracos, campinho de futebol da favela do Escorpião na zona leste; o hangar, o píer e as águas da represa do Guarapiranga no Yatch Club Santo Amaro; a casa noturna Love Story na República; um ringue dentro de uma academia aberta de musculação situada embaixo de um viaduto; uma madeireira no Butantã; o parque Horto Florestal, entre outros.

⁷ O espetáculo recebeu o Prêmio Cooperativa Paulista de Teatro (CPT) na categoria *Trabalhos realizados em espaços não convencionais*. Foi indicado ainda na categoria *Projeto Visual* do mesmo prêmio. Também recebeu indicações ao Prêmio Shell nas categorias *Direção* (José Fernando P. de Azevedo e Lucienne Guedes) e *Ator* (Vinicius Meloni). A obra foi selecionada para alguns festivais de teatro, como o FIT Rio Preto (2012) e o Festival Recife do Teatro Nacional (2012), além de ter integrado a Mostra Brasil da Feira do Livro de Frankfurt – Alemanha (2013).

⁸ O espetáculo recebeu duas indicações ao Prêmio CPT, nas categorias *Trabalho apresentado na rua* e *Elenco*.

⁹ Apesar de um início de pesquisa pelas ruas do bairro Bom Retiro, o espetáculo acabou migrando para o espaço convencional de teatro. Estreou, inclusive, no Teatro Guairinha durante o Festival de Teatro de Curitiba. Foi dirigido por Alexandre Dal Farra e Clayton Mariano.

¹⁰ O projeto teve a direção geral de Cibele Forjaz e recebeu uma indicação ao Prêmio Shell na categoria *Inovação* pela ocupação de espaços urbanos não convencionais.

As experiências vividas com os grupos acabaram possibilitando não somente o mergulho em um processo de formação, como também a geração de um campo de interesse bem específico: o de atuação na relação corpo a corpo com a cidade. No entanto, diante da práxis exercida, mostrou-se necessário reorganizar o percurso para verticalizar e desenvolver o pensamento a partir de algumas questões que se tornaram fundamentais. Como as relações estabelecidas entre o ator/atriz e o contexto urbano podem afetar o trabalho de atuação? Como a cidade, vista aqui como um lugar de disputas e negociações, atravessa e, muitas vezes, pode sugerir ou mesmo determinar o modo de ação de atores e atrizes? Quais qualidades de corpos a experiência urbana pode gerar e, ao mesmo tempo, como estas podem contribuir para a produção de diversas outras experiências na cidade?

Motivado por tais questões a presente pesquisa retoma um dos trabalhos vividos para elaborar pistas acerca daquilo que pode envolver o trabalho de atuação no contexto urbano. A proposta é a de voltar ao processo de criação e apresentação do espetáculo *Cidade Fim Cidade Coro Cidade Reverso* do Teatro de Narradores para pensar sobre a ação do ator e da atriz na relação direta com a cidade. Também faz parte do estudo a intervenção urbana *Depois do Desmanche – Cenas de Intervenção*, realizada pelo grupo no contexto do ArtCena Festival.em.criação (2010) no Rio de Janeiro. Estas escolhas se deram por acreditar que em tais experiências muitas das dificuldades e questões ali vividas me serviram e ainda me servem, mesmo passados pouco mais de dez anos, como parâmetro para a realização de outros trabalhos em espaços urbanos. Retomá-las apresentou-se como uma oportunidade de aprofundar o pensamento em diversos pontos que ainda não haviam tido a chance de serem desenvolvidos.

Para tanto, nos serviram como material de pesquisa e análise diversos modos de registro do processo de criação, como anotações em cadernos, imagens fotográficas, versões dos textos dramáticos, relatos escritos, vídeo do espetáculo e, principalmente, as memórias sobre o período estudado, não somente as minhas como também as de outros(as) integrantes do grupo, materializadas nas entrevistas realizadas.

Ao longo do percurso, muitos desafios e empecilhos se apresentaram à pesquisa exigindo não poucas vezes um replanejamento das estratégias e mudanças nas escolhas que nortearam o trabalho. O primeiro deles foi sem dúvida o contexto de quarentena imposto pela pandemia de Covid19, que se instaurou exatamente no início desse mestrado. Tal fato exigiu uma constante reorganização não somente do processo de pesquisa em si, como também das próprias rotinas pessoais e familiares. De qualquer modo, apesar da pesquisa e do trabalho de escrita terem se desenrolado nesse momento, decidi não relacioná-los com as questões da pandemia, já que o material que serviu de estudo e análise – processo de criação e apresentação do espetáculo – provém de tempos anteriores.

Outra questão que se apresentou problemática esteve relacionada à realização das entrevistas. Era um desejo inicial recompor o percurso de criação do espetáculo a partir das múltiplas vozes dos atores e atrizes que realizaram, em partes ou integralmente, o processo. Mas, não foi bem assim. Por diversos motivos, alguns dos atores e atrizes optaram por não conceder os seus relatos, seja respondendo negativamente à solicitação, seja não retornando às tentativas de contato. Se por um lado, penso que suas participações lançariam luz em muitos dos assuntos abordados e contribuiriam muito para a elaboração de problematizações, por outro, acredito que o material que tive em mãos foi bastante rico para dar suporte a esta pesquisa.

Finalmente, esta pesquisa lidou com um desafio que foi o de olhar para dentro de um processo no qual o próprio pesquisador estava inserido. Como já é dado, sou um dos atores que atravessou, do começo ao fim, a criação do espetáculo analisada nessa dissertação. Ao entrar em contato com os registros, documentos, relatos, era como se estes se transformassem em diversos dispositivos prontos para despertar as memórias registradas no corpo. Imagens, sensações, angústias, palavras e frases ditas e as não ditas, cheiros, sons de vozes etc., me invadiam muitas vezes como um tsunami. Administrar os momentos em que era preciso promover um distanciamento pra poder fazer o trabalho de análise do processo, foi ato constante. Ora isso era realizado com mais destreza, ora com menos. No entanto, acho que seja importante frisar que o trânsito entre a experiência da memória e o distanciamento para o olhar analítico e crítico foi também matéria para a pesquisa, foi procedimento. Trata-se aqui, então, de um olhar sobre um determinado processo e as partes de um espetáculo, mas quem escreve o seu ponto de vista sobre eles é um ator que os vivenciou e que o interessa agora é elaborar e aprofundar os aspectos que atravessam o trabalho de atuação na relação com a cidade. Dito isso, vamos à pesquisa.

A dissertação foi estruturada em quatro capítulos. No primeiro, busco traçar um percurso dentro da história do Teatro de Narradores, principalmente a partir dos projetos realizados com aporte do Programa de Fomento ao Teatro, na tentativa de flagrar o modo como a questão da cidade começou a ganhar espaço no trabalho do grupo.

O segundo capítulo tem como foco as duas primeiras partes do espetáculo, *Cidade Fim* e *Cidade Coro*, e promove um diálogo entre teatro, cinema e cidade. A primeira parte do capítulo mergulha na estrutura do média-metragem produzido pelo grupo e discorre sobre como o filme articula a relação entre História e o uso de elementos reais (documentais) em seu discurso, por exemplo os espaços da cidade como locação, a ponto de criar ruídos em sua composição. Posteriormente vemos como, no instante da apresentação teatral, a relação entre a projeção do média-metragem e a atuação dos atores e atrizes ao vivo pode reconfigurar o espaço fílmico em espaço de memória. A segunda parte do capítulo tenta buscar na obra do cineasta Glauber Rocha elementos que possam caracterizar a ação da

direção, que articula o [contra]dispositivo cênico em *Cidade Coro*, como um possível *gesto glauberiano*. Já na terceira parte, vamos mais a fundo a respeito da construção deste [contra]dispositivo, o que significa começar a adentrar questões do processo criativo. Nesta parte relacionamos ainda momentos da intervenção urbana feita no Rio de Janeiro e a pesquisa do grupo realizada em São Paulo, travando um diálogo com aspectos da obra do artista visual e performático Hélio Oiticica, do filme *Jogo de Cena* do cineasta Eduardo Coutinho e também da presença de não-atores em cena.

No terceiro capítulo faço uma revisão acerca do sentimento de fracasso em relação ao processo de criação, que me acompanhou até poucos dias antes da estreia do espetáculo. Tento investigar como este sentimento teria ligação, em partes, com as próprias perspectivas do processo realizado na lida direta com a cidade. Discorro sobre alguns procedimentos usados pelo grupo como o *programa de ação*, apresentado pela pesquisadora e *performer* Eleonora Fabião, e o *tradução*, que se conectava diretamente com a experiência vivida pelos atores e atrizes no espaço urbano. Ao fim, identifico como o corpo, que vive a experiência urbana, muitas vezes, e à revelia, vai desenrolando seus próprios processos. Trago para o diálogo o conceito de *corpografia* das pesquisadoras Paola Berenstein Jacques e Fabiana Dultra Brito.

No quarto e último capítulo, mergulho definitivamente no processo de criação do espetáculo e de apresentação principalmente da terceira parte, *Cidade Reverso*, além de retomar questões da intervenção urbana *Depois do Desmanche – Cenas de Intervenção*, para elaborar e lançar pistas acerca do trabalho de atuação na rua e em outros espaços urbanos. Primeiramente, escrevo sobre como a realização de uma ação pode contribuir com a interrupção de um modo padronizado de percepção que temos sobre a cidade. Depois, a partir do diálogo com as pesquisadoras Tatiana Motta-Lima e Maria Helena Bastos, discorro sobre o lugar do silêncio, da atenção e da escuta na ação do ator/atriz e como uma determinada qualidade de presença pode contribuir para a percepção dos fluxos urbanos. Entro, então, na descrição e análise de dois treinamentos realizados pelos atores e atrizes durante o processo, os de Eleonora Fabião e Tica Lemos, que se deu em um total trânsito entre o espaço fechado da sala de ensaio e o aberto da rua. Em seguida, discuto como tudo aquilo que chamo de experiência urbana do Teatro de Narradores (treinamentos mais produção e experimentação de materiais dramáticos) contribuem para promover transformações nos corpos dos atores e atrizes. E, finalmente, trago para a discussão o conceito de “estado de rua” do pesquisador Gabriel Schvarsberg, que me ajudou a elaborar a partir da experiência do grupo o que poderia ser um estado de rua teatral e a sua instauração por meio da ação dos atores e atrizes, que trariam em si tal estado de forma já incorporada.

Revisitar o processo criativo do Teatro de Narradores foi de extrema importância para amarrar diversas pontas que andavam soltas acerca de uma experiência que ainda me serve como

referência quando me lanço aos desafios do espaço urbano. Mas, mais do que isso, espero que as questões aqui levantadas e discutidas possam contribuir de alguma forma com o debate sobre a natureza do trabalho de atores e atrizes que se põem a atuar na relação direta com a cidade.

1 – MAPA DE LINHAS PROVISÓRIAS

1.1 – Um breve olhar sobre a trajetória do Teatro de Narradores e sua abertura para a cidade

O prédio número 240 da Rua Treze de Maio no bairro do Bixiga, zona central, foi o último espaço que sediou os trabalhos do *Teatro de Narradores*, que entregou suas chaves em dezembro de 2016. Encerrou-se aí uma história de quase 20 anos de grupo – não toda ela neste espaço – cujos trabalhos contribuíram para tracejar algumas das linhas do mapa teatral recente da cidade de São Paulo. Mesmo que às vezes provisórios, pois duram o tempo da ação, esses traços, em muitos momentos feitos à faca contra o asfalto, promoveram a inscrição da cena do grupo no campo de relações da cidade.

A primeira vez que atuei com o Teatro de Narradores já foi o suficiente para revelar esse lugar de disputas no qual o trabalho se inscrevia e que, de certa forma, refletia a experiência de uma parte das pesquisas do chamado *Teatro de Grupo* paulistano. Não há a intenção aqui, evidentemente, de homogeneizar as práticas desses grupos sempre tão plurais espalhadas pela cidade.

Em 2009, eu ainda fazia parte de outro grupo recém saído da Escola de Arte Dramática da USP, o *Sociedade Baderna de Teatro e Outros Atentados*. Fomos convidados pelo diretor José Fernando Peixoto de Azevedo para construir conjuntamente uma intervenção urbana que poria em discussão questões acerca dos sentidos da ação e do engajamento político a partir do diálogo entre as obras e os pensamentos do cineasta Glauber Rocha (1939-1981) e do filósofo e escritor Jean-Paul Sartre (1905-1980). A cena de intervenção aconteceu na rua, em frente ao Espaço Maquinaria (nome dado à sede do grupo no Bixiga), em meio ao trânsito, percorrendo calçadas e fachadas dos bares e cortiços.

Era carnaval. Em determinado momento, prestes a findar a intervenção, a cena se configurou espontaneamente em conjunto com um coro de crianças, moradoras do bairro. Uma marchinha soava ao longe. Com os olhares focados na ação [e nas crianças], desconsideramos o enorme trio elétrico que apontava na esquina oposta ao nosso acontecimento. O caminhão avançava lentamente, seguido por estudantes provavelmente já embriagados, era um bloco de carnaval da União Nacional dos Estudantes. Conforme a música ficava mais alta, por conta da aproximação da festa, começava a ficar perceptível a incredulidade tomando os olhares dos atores e das atrizes que constatavam a situação: o carnaval engoliria o teatro. Continuamos a cena, esperando o “acidente” acontecer. Todavia, percebemos que o trio elétrico havia estacionado no meio da rua, a uma distância que não chegava a atrapalhar, nem física nem sonoramente, o que acontecia. Demos andamento a

ação, imaginando e agradecendo – internamente – a possível generosidade e bondade do motorista, que resolveu esperar o teatro seguir seu curso até o fim.

Aquele dia, era nossa segunda e última apresentação e tínhamos um código para o final, que surgiu improvisadamente no dia anterior: a intervenção acabaria quando atores e atrizes [e crianças] se deitassem no meio da rua. Sobre esse código, todos nós tínhamos conhecimento e também as pessoas que trabalhavam nos bares ou que moravam nos cortiços, pois tinham sido nossos espectadores no dia anterior. Provavelmente, essa marcação também tivesse sido intuída pelo motorista, pois, logo em seguida à deitada do grupo, deu partida em seu grande trio elétrico e o carnaval, finalmente, aos confetes e purpurina, passou por sobre a cena.

No entanto, algum tempo depois de finalizada a intervenção, soubemos de fato o que havia ocorrido: um de nossos vizinhos impediu a continuidade do bloco, só permitiu a sua passagem após o fim da intervenção. O que se conta é que o rapaz fazia parte do grupo que controlava o tráfico de drogas na rua, um grupo supostamente ligado ao PCC¹¹.

Esse fato, redimensionaria a relação do Teatro de Narradores com aquele pedaço da cidade em que estavam inseridos, pois

[...] essa dimensão da vizinhança foi se tornando concreta e a gente começou a entender que aquilo que até então pra gente era tema, não era só tema, porque tinha ali uma dimensão formal muito forte e as coisas se confundiam. Pra gente ainda é muito difícil. A gente vive um momento muito forte de transição na lida com isso [...], porque a cidade é aquele enclave, não é mais do que aquilo. E aquele enclave é forma. É, sobretudo, forma. E é uma forma que se impõe. (AZEVEDO, 2012, informação verbal)¹²

O que o diretor José Fernando Peixoto de Azevedo aponta aqui é essa espécie de transição no entendimento de que a cidade, para além de tema, também proporia ou, como afirmou o diretor, *importa* uma determinada forma ao trabalho. Isto marca uma inflexão na trajetória do grupo, principalmente, na maneira como vai lidar com o seu material de pesquisa. Essa intervenção, e outras que se seguiram, produziram uma percepção sobre quem era a vizinhança e os modos de funcionamento daquele “enclave”, além de acentuar o início de uma outra postura dos artistas em relação à cidade, o que significaria abandonar “um pouco aquele ímpeto quase etnográfico” (ibid.). Ou seja, apontou-se para uma própria revisão da ação do grupo no entorno, que incluía todo o processo de criação e que estava para além da simples pesquisa de campo. Estava indicado, portanto, a tentativa de formulação de um movimento de escuta em direção à cidade, não no sentido de somente organizá-la como assunto dos

¹¹ Primeiro Comando da Capital - Fação criminosa fundada em presídios do Estado de São Paulo.

¹² Entrevista concedida por José Fernando Peixoto de Azevedo ao autor e alunos do curso de Licenciatura em Arte-Teatro do Instituto de Artes da Unesp, em São Paulo, 2012.

trabalhos, mas também de estabelecer uma maior abertura para entender as possibilidades formais de construção que a própria cidade induziria.

Tal processo de abertura irá de certo modo organizar o desenvolvimento da criação ao longo do projeto *Depois do Desmanche*¹³, objeto dessa dissertação. No entanto, o que nos interessa agora é voltar o olhar para essa inflexão da cidade-tema para cidade-forma e compreender de maneira breve o percurso que leva o Teatro de Narradores a esse momento. Nosso olhar será pautado principalmente pelos projetos aprovados e realizados por meio da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

Atravessando a cidade

O grupo¹⁴ surgiu em 1997 na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e permaneceu até o ano 2000 dentro de seus limites como um grupo estudantil. Segundo Azevedo, a preocupação era a de “entender o que poderia ser um teatro universitário e sua relação com a formação humana na filosofia, sociologia e história” (2010). O trabalho nesse início travava um diálogo forte com o universo machadiano, além da encenação de textos próprios de Azevedo. O primeiro espetáculo é a montagem de *A lata de lixo da história* (1967)¹⁵, texto de Roberto Schwarz (1938-), escrito a partir do conto *O Alienista* de Machado de Assis (1839-1908).

No campo formal, a adesão ao teatro épico com forte influência brechtiana se configurava como caminho certo de pesquisa, inclusive, evidenciado pelo próprio nome escolhido para o grupo. Segundo a atriz Bárbara Araújo, o desejo de aprofundamento e aprimoramento acerca das questões que envolviam o trabalho do ator-narrador funcionava como um norte. Ela descreve assim um dos espetáculos criados, nessa primeira fase do grupo, a partir da obra *Macário* de Álvares de Azevedo (1831-1852):

[...] era espaço vazio, marcado por uma fita mesmo. Os atores ficavam atrás... Então, tinha um espaço cênico marcado pela fita, a gente ficava atrás e era essa brincadeira, entrava e saía... Entrava, contava a história, tinha personagem... A gente estava ali fazendo um personagem, mas tinha sempre essa brincadeira de entrar em cena e sair, bem [Companhia do] Latão, sabe? Essa coisa de estar todo mundo em cena, entra no personagem e sai? Tinha uma referência forte nesse jogo de entradas e saídas. [...] Então, tinha alguns

¹³ O projeto aprovado pela Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo em 2010, deu origem ao espetáculo *Cidade Fim Cidade Coro Cidade Reverso* (2011), dirigido por José Fernando Peixoto de Azevedo e Lucienne Guedes.

¹⁴ Inicialmente formado por José Fernando Peixoto de Azevedo, Sandro Willig, Marcelo Daher, Silvana Ramos. Logo depois, Teth Maiello e Bárbara Araújo adentraram no grupo.

¹⁵ Em seguida, estreiam os espetáculos *Assim na terra como no céu* (1997) e *Os falseadores* (1998), ambos os textos de José Fernando Peixoto de Azevedo; *Pai contra mãe* (1999) e *Mercado de Fugas* (2000), ambos a partir da obra de Machado de Assis; *Fragmento Macário* (2002) de Álvares de Azevedo.

elementos desse ator-narrador, que é esse ator do jogo, né... o jogo muito forte já. (ARAÚJO, 2020, informação verbal)¹⁶

Este espetáculo, assim como os outros destes primórdios do grupo, acontecia em espaço fechado, nada muito além do convencional. O funcionamento da cidade em meio às suas contradições e conflitos, movidos por uma gama diversa de interesses, nesse momento ainda não se configurava nem como um caminho apontado na pesquisa. Tudo acontecia no âmbito da universidade e em ponte estabelecida até a região de Pinheiros, ainda na zona oeste de São Paulo. Ali o Narradores conseguiu acordar o uso de uma sala para ensaios e apresentações no Centro Cultural Elenko, lugar que também abrigava a casa noturna KVA.

De 1999 a 2002, outras pontes foram estabelecidas entre pessoas do grupo e algumas associações e centros culturais para a realização de oficinas e projetos artísticos em pontos das zonas sul e oeste. Mas foi na zona leste, também nesse período, que o engajamento de alguns integrantes em ações socioculturais se intensificou a ponto de fazer o coletivo se deslocar da zona oeste até lá. Foi proposta, em 2003, uma residência artística que encontrou lugar no Teatro Martins Pena, localizado no Bairro da Penha e administrado pela prefeitura. É nesse momento que as primeiras discussões sobre a cidade começaram a ser feitas, motivadas pela elaboração do projeto Circuito Leste (2003-2004) aprovado pela Lei de Fomento ao Teatro. O projeto argumentava que a ida para um teatro, cuja localização é fora do centro,

(...) o desloca do circuito dito comercial, situando-o num outro lugar, noutro campo social. Nisso coincidem o reconhecimento de uma função, a princípio reclamada pela própria comunidade – que quer se reconhecer nesse lugar -, e a exigência de uma produção teatral que elabore imagens e formas que correspondam a tal função. (TEATRO DE NARRADORES, 2003)

O texto do projeto parece elaborar a questão do deslocamento de modo a garantir um argumento que sustentasse o motivo da ida do grupo para aquela região, vista como uma área descentralizada da cidade. A presença do coletivo ali iria suprir uma possível falta teatral na região, além de exercer uma função social na relação com a comunidade. Algo ainda bastante idealizado, mas que de fato encontrava brechas no contexto da época, já que aquele período foi caracterizado pelo movimento, promovido por algumas políticas públicas, de reocupação dos equipamentos culturais. Araújo relembra que “[...] tinha uma vontade política de ocupar os teatros distritais que estavam ao “deus-dará”, estavam sendo administrados por... O [Teatro] Martins Pena [quem administrava] era um policial. Lembro que era um cara chucro com arma, era ‘treta” (ARAÚJO, 2020, informação verbal). Seja como for, começa a se esboçar a pergunta sobre com qual público interessaria estabelecer vínculos, pois a

¹⁶ Entrevista concedida pela atriz Bárbara Araújo ao autor, via vídeo chamada, em São Paulo (2020).

experiência mais forte, até então, havia sido o diálogo com estudantes e o movimento estudantil da universidade. Parecia haver já ali uma necessidade de expansão do diálogo e das alianças políticas.

Em todo o caso, apesar de enxergar o Bairro da Penha como descentralizado em relação à cidade como um todo, o projeto também o reconhecia já como um lugar central dentro da própria região. Diante disso, o grupo previu nas atividades propostas a ideia de construção de uma rede que interligasse o trabalho a pontos mais periféricos, a partir da conexão com outras associações e centros culturais mais distantes, com o intuito de promover a formação desse público, “mais amplo”, e a constituição de vínculos com ele, além de um “fortalecimento de alternativas tanto de produção como recepção das artes” (TEATRO DE NARRADORES, 2003).

Durante a residência que foi realizada no Teatro Martins Pena, o grupo estreou o espetáculo *A resistível ascensão de Arturo Ui* (2003), do alemão Bertolt Brecht (1898-1956) e dirigido por Azevedo. A encenação desse texto – uma paródia sobre a ascensão ao poder de um gângster-Hitler aliado ao cartel da couve-flor em Chicago – traz ao campo de pesquisa o início da investigação sobre diferentes usos do espaço e as possibilidades de relações de simultaneidade por meio da utilização do vídeo em cena, mesmo que ainda apareça como um “mero jogo formal” (TEATRO DE NARRADORES, 2010). A ocupação foi finalizada um ano após o seu início e o grupo precisou se retirar do espaço. Porém, o período de permanência na Penha teria causado algumas transformações na relação do bairro com o teatro, garantindo a sua “participação efetiva” (Idem, 2004), a ponto de, após a interrupção, o grupo ainda organizar um núcleo teatral que garantisse alguma sobrevivência à pesquisa com os participantes das oficinas ministradas até então¹⁷.

A experiência do Teatro de Narradores na zona leste de São Paulo trouxe uma provocação ao grupo que excedia o trabalho efetivo de criação realizado durante a ocupação. A percepção acerca da cidade começou a ganhar maiores contornos, menos pelo fato de se ocupar um espaço numa região diferente de onde o grupo surgiu e mais pelo *deslocamento* diário que fazia com que os artistas atravessassem a cidade para chegar ao local de trabalho. Segundo Azevedo, “nesse trajeto, (...) [o grupo] começou a entender que existia uma cidade. E não era uma questão ideal ou teórica” (2012, informação verbal).

Essa experiência do deslocamento, que poderia ter se configurado como algo rotineiro e sem maior importância, abre então uma outra possibilidade de apreensão da cidade e de pensamento sobre o próprio fazer artístico. Isso certamente influenciou o modo como o grupo organizou a proposta para o projeto seguinte – *Odisseia Paulistana* (2004-2005). Um projeto

¹⁷ Núcleo de Apropriação do Trabalho Teatral – NATT. Ligado ao núcleo de teatro da Casa de Cultura da Penha. O trabalho ali desenvolvido serviu de base para as oficinas realizadas posteriormente junto aos movimentos organizados (TEATRO DE NARRADORES, 2004)

que começou com o aporte da Lei de Fomento ao Teatro, mas seguiu a pesquisa sem ele até a sua difícil conclusão, em 2008, quando estreou o espetáculo *Um dia de Ulysses*.

Nele o coletivo fez uso de outro procedimento que, até então, era algo novo para seus integrantes: o *trabalho de campo*. Desde a elaboração do projeto até o levantamento do espetáculo, o Narradores promoveu inúmeras investidas pelo entorno do também novo espaço de ensaios. Por meio de uma primeira aproximação, a convite de estudantes da Escola Politécnica da USP, logo que saíram da Penha, o grupo realizou uma intervenção¹⁸ como parte da programação de uma semana de práticas artísticas¹⁹ que visava a (re)ocupação do prédio da Casa do Politécnico, localizado no Bairro do Bom Retiro, zona central.

A Cadopô, como era conhecida, pertencia ao Grêmio da Politécnica e havia servido de moradia estudantil entre os anos 1950 e 1980. Um espaço que abrigava inúmeras atividades acadêmicas, culturais e políticas, mas que, a partir de 1985,

[...] foi sendo continuamente ocupada por pessoas que não tinham qualquer relação com a Escola Politécnica ou com a USP. Esse processo de ocupação desordenada, aliado ao descaso das gestões do Grêmio e à desorganização dos moradores, fizeram deteriorar o prédio. Impostos deixaram de ser pagos e sua manutenção não foi mais feita. Alguns apartamentos chegaram até a ser comercializados. Em 1994, o Grêmio Politécnico conseguiu efetivar seu pedido de reintegração de posse (TEATRO DE NARRADORES, 2004)

Em 2004, a então direção do grêmio pretendia transformar aquele lugar em um centro cultural. No entanto, esta ideia foi interrompida três anos depois por conta da mudança de gestão e pelo processo de desapropriação do prédio iniciado pela prefeitura com o intuito de transformá-lo no novo anexo do edifício do Arquivo Histórico de São Paulo²⁰.

O período de um pouco mais de três anos em que o Narradores permaneceu na Cadopô, inaugurou uma nova etapa na relação com a cidade. Tal etapa foi muito motivada por questões que envolviam a ideia de com qual público, naquele momento, interessava travar um diálogo. Isto, em alguma medida, tinha a ver com a formação de possíveis alianças políticas.

Apesar do grande envolvimento das pessoas no projeto realizado no Teatro Martins Pena, o grupo não conseguiu chegar perto de uma constituição efetiva de vínculos, provavelmente devido ao pouco tempo de trabalho, como constata Azevedo ao afirmar que quando o grupo “(...) começou a se familiarizar com isso [o contexto sociopolítico do bairro], a gente teve que sair de lá. E a gente não tinha nem vínculo suficiente e nem desejo suficiente de permanecer ali” (2012, informação verbal). É importante mencionar que, após a saída da

¹⁸ *Paisagem N° 2 – Colapso (2004)*, a partir de entrevista de Heiner Muller.

¹⁹ ¹ Ocupação Artística por Estudantes e Artistas na Casa do Politécnico – Cadopô (2004).

²⁰ Cf. <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/07/arquivo-historico-de-sp-e-ampliado-com-inauguracao-de-predio-na-luz.html> (acesso em 10/09/2020).

Penha, o grupo sofre uma espécie de “racha”. A situação causa a saída de boa parte dos integrantes e a formação de um novo núcleo, com os remanescentes, para a ocupação no Bom Retiro²¹.

A decisão de ocupar a Cadopô, evidentemente, não girou somente em torno de intenções políticas. Também pesou, a ponto de ser algo determinante, a necessidade de se ter um espaço para ensaiar (ibid.). Isso, no entanto, não anulou o fato de o grupo ter se instalado em um lugar que estava saturado de referências históricas ligadas ao movimento estudantil, portanto, algo bem próximo da própria história do Teatro de Narradores.

Outro ponto também importante era a inserção do trabalho em um contexto muito particular, o do bairro, cujos aspectos econômicos e sociopolíticos evidenciavam um verdadeiro campo de disputas pelo espaço da cidade, principalmente, entre os movimentos de moradia e a especulação imobiliária na região. Tudo isso, fez com que o Teatro de Narradores se interrogasse sobre o real sentido de estar ali, ocupando aquele lugar. A configuração dessa pergunta tem a ver com qual era (ou deveria ser) o seu público. Não faria sentido estar na Cadopô e “montar repertório. [...] era necessário entender um pouco o que a gente estava fazendo ali. [...] porque senão seríamos só uma ilha naquele lugar” (ibid.).

Como mencionado acima, o *trabalho de campo* se tornou ferramenta fundamental no dia a dia do grupo. Um meio pelo qual foi possível promover um mapeamento do entorno e o levantamento de material para uma posterior reelaboração poética do mesmo. Passeios pelas ruas do Bom Retiro eram frequentes. Tornaram-se um modo de entrar em contato com a pluralidade de relações e de histórias de pessoas que moravam e trabalhavam no entorno. Ou seja, um meio de compreender o funcionamento daquela região pelas brechas que podiam revelar as suas contradições. Essas andanças mostraram ao grupo um ambiente verdadeiramente diversificado, formado por centros culturais e escolas de arte, comunidades coreanas e judaicas, comunidades bolivianas inseridas em relações de trabalho verdadeiramente precárias e de exploração, prostituição de mulheres acima de 50 anos e movimentos organizados de moradia. É com este último, aliás, que o Teatro de Narradores mais irá direcionar os seus esforços na tentativa de promover alianças, que pudessem fazer algum sentido para o trabalho artístico do grupo.

Para além disso, foi no encontro com esses movimentos organizados do centro²² e o contato com a sua realidade de luta, que o coletivo deu um salto nas discussões sobre a cidade e o lugar no qual o seu trabalho se inseria:

²¹ Permanecem no grupo José Fernando Peixoto de Azevedo, Bárbara Araújo, Clayton Freitas, Dárcio de Oliveira, Teth Maiello.

²² O Teatro de Narradores já havia estabelecido, em outras ocasiões anteriores, alguns contatos com outros movimentos de moradia e também com Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra (MST).

Nossa situação, em alguma medida, era um tanto parecida quanto a daqueles caras que estavam na ocupação: a gente não tinha moradia, não tinha teto, a nossa situação era extremamente precária e a gente fica ali à cata de migalhas... Não que o Fomento seja uma migalha, mas em alguma medida, a gente se punha anualmente a correr atrás de uma verba pública, senão não existe. E foi aí, que isso começou a aparecer como *tema* pra gente: *essa relação com a cidade como ocupação precária, de espaços precários, que acabam depondo sobre o funcionamento da cidade* (AZEVEDO, 2012, informação verbal, grifo nosso)

É um passo importante esse na trajetória do Teatro de Narradores, pois o reconhecimento de que seu teatro se configuraria a partir de relações precárias de trabalho vai redimensionar os caminhos estéticos e políticos de sua presença na Cadopô e também a sua pesquisa futura. Essa percepção, de certa forma, seria um primeiro passo de uma luta maior que envolveria todo o âmbito do Teatro de Grupo, fazendo eco a uma fala da pesquisadora Iná Camargo Costa, durante o *Seminário Cenas de Intervenção*, realizado em 2006 pelo Teatro de Narradores, na própria Cadopô. Tal ação propunha pensar sobre os sentidos de uma *cena de intervenção*, pesquisa esta que vai ser determinante para as escolhas formais do grupo. No evento, ao estabelecer a necessidade de uma estratégia objetiva para a luta dos grupos, Costa indica como uma das táticas para o combate da indústria cultural, o reconhecimento, por parte do Teatro de Grupo, de que a condição de precariedade envolveria a todos os trabalhadores da cultura, inclusive os da indústria cultural, ou seja, era importante reconhecê-los como “semelhantes” (COSTA, s/d, p.25).

Essa condição de precariedade presente nas relações que envolviam não somente a própria existência do grupo, mas também o modo de funcionamento da cidade, primeiramente deu sentido à ação de ocupação da Cadopô. Posteriormente, influenciou na forma como se organizou os materiais para os espetáculos. *Cabaré Paulista – Do Manifesto contra o Trabalho* (2006)²³, baseado nos três primeiros capítulos do *Manifesto contra o trabalho* (1999) do grupo alemão de intelectuais Krisis, surgiu como experimento do grupo a partir desse reconhecimento das relações precárias. O espetáculo configurou-se como uma *cena de intervenção* na qual os atores e as atrizes implicavam totalmente os seus pontos de vista no material, ao mesmo tempo em que apresentavam, diante do público, posições artísticas e políticas em uma chave de atuação não-representativa, convocando o espectador a entrar no jogo (TEATRO DE NARRADORES, 2012). E isso na estética do cabaré.

Durante o tempo na Cadopô, o grupo produziu um ambiente não somente de diálogo político com outros grupos teatrais, produção de seminários, etc., como também aprofundou a sua pesquisa estética, principalmente na relação com o espaço. Na experiência do Teatro

²³ Antes de o *Cabaré Paulista – Do Manifesto Contra o Trabalho*, o grupo estreou no Teatro Fábrica o espetáculo *Nossa Casa de Boneca*, a partir do texto de Henrik Ibsen. Ambos espetáculos dirigidos por José Fernando Peixoto de Azevedo.

Martins Pena já se apontaram possibilidades de outros usos que iam para além do palco convencional, como dito sobre o espetáculo Arturo Ui, mas também em outro experimento como nos estudos feitos a partir da peça Hamlet, de William Shakespeare. Este não chegou a ser apresentado ao público, mas em seu estudo prático continham cenas feitas em locais alternativos como o saguão do teatro, por exemplo. De qualquer modo, a radicalização do espaço e a abertura para a cidade começaram a ser exploradas de fato na Cadopô. Segundo a atriz Bárbara Araújo,

Quando a gente pegou o Fomento, a gente reformou o andar [que o grupo ocupava] [...]. Lá foi a radicalização de tudo. Porque a gente falou ‘meu, vamos ocupar o prédio inteiro, vamos fazer um espetáculo que vai subindo pelo prédio’. Eu lembro de fazer uma cena no fosso, vestida de noiva e a galera olhava lá de cima. [...] Também tinha uma coisa, né... Já tinha sido o [Teatro da] Vertigem, [...]. A gente estava noutra lugar, para além da caixa preta. [...] Eu lembro muito bem, eu propondo uma cena que a galera ficava lá em cima e eu fazia uma cena na praça. Eu fazia comandos e eles mudavam a música lá em cima. Aí era uma explosão mesmo de espaço, sabe. [...] A ideia de *Um dia de Ulysses* era cena em todos os lugares [...] a gente ia viajando pelo prédio. (ARAÚJO, 2020, informação verbal)

Interessante observar como aqui nos distanciamos da estética dos primeiros anos do grupo, no qual era possível notar um teatro épico, de certa maneira, mais comportado, dentro de uma caixa preta. O período vivido na Cadopô, e muito por conta das condições materiais existentes, acabou promovendo uma virada não somente política como também estética no Teatro de Narradores. Esta experiência produziu muito material cênico a partir da pesquisa de campo engendrada no entorno e as possibilidades de uso do espaço. Uma abertura de processo foi ainda realizada nesse prédio para a testagem desse material. O público do experimento percorria em itinerância todo os oito andares do prédio, radicalizando as diversas possibilidades de utilização do espaço. No entanto, a experiência na Cadopô foi interrompida e o espetáculo *Um dia de Ulysses*, que estava ali sendo construído, teve estreia em outro lugar, em outro contexto: no Espaço Maquinaria, no Bixiga.

O local compreendia os dois últimos andares de um prédio, que foi alugado pelos próprios integrantes do coletivo, num ímpeto de garantir um lugar que se constituísse realmente como “(...) um espaço de trabalho, onde a intervenção do grupo no espaço, dependesse única e exclusivamente de escolhas do grupo” (AZEVEDO, 2012, informação verbal). Essa peça, uma primeira versão do espetáculo *Cidade Desmanche* (2009), precisou passar por uma necessária reelaboração para conformar toda a pesquisa feita no Bom Retiro à nova realidade. Isso trouxe um impasse para o grupo: como transpor a criação feita em um contexto específico para outro bem diferente? Pois tal transposição provoca um deslocamento na relação com o espaço, redimensionando a cena. Como explica Azevedo, o espaço, antes visto como locação, transformou-se em cenário, ou seja, ele passou a ser

“[...] construído cenicamente. Então, cada sala é um ambiente. Esse ambiente sintetiza aspectos das relações que nos interessa naquela cena. [...] Isso pra gente tem uma dimensão cenográfica, mesmo quando traz elementos do documento” (2012, informação verbal)

O perigo desse processo de construção é, justamente, o de fazer caber a fórceps o material dentro de uma forma determinada, o que pode promover um fechamento de escuta em relação a ele. Se, por um lado, foi uma primeira oportunidade de explorar as potencialidades do novo espaço, por outro, correu-se o risco de abafar o elemento dinâmico e vivo, saturado de vestígios oriundos da experiência urbana na qual foi o material produzido.

Mas, no caso de *Cidade Desmanche*, o entorno deu a resposta. O espetáculo, assim como o experimento realizado ainda na Cadopô, trafegava com o público por entre as salas do Maquinaria. A obra transitava por entre espaços fechados e abertos da sede, como o terraço, sacada e também a rua, em breve passagem dos atores e atrizes (nesse caso, sem a presença do público que permanecia nas sacadas). Nesse deslocamento, o som vindo dos bares, as imagens da vida cotidiana dos moradores dos cortiços vistas pelas janelas, o som do trânsito, invadiam sem pudores a cena, confrontando e tensionando a vida pulsante daquele pedaço do Bixiga com a realidade representada daqueles personagens vindos do Bom Retiro.

Diante do novo contexto, o grupo elaborou seu terceiro projeto aprovado pela Lei de Fomento: *O Teatro em Transe* (2008-2009). O projeto vislumbrava retomar e aprofundar a investigação acerca das *cenais de intervenção*: uma ação criada que, embora tenha “(...) figuras elaboradas em jogo, o que importa é o enquadramento do artista, sua capacidade de responder pelo próprio nome, de integrar e romper com o coro” (TEATRO DE NARRADORES, 2008). O trabalho se propunha constituir um diálogo entre o pensamento e obra de Glauber Rocha e de outros quatro artistas: Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), Pasolini (1922-1975), Bertolt Brecht e, o já mencionado, Jean-Paul Sartre. Foram realizadas cinco intervenções, cada uma delas com a participação de um jovem grupo teatral convidado²⁴. Foram utilizados os espaços da sede e, de forma pontual, a rua, percorrendo as fachadas dos bares e cortiços, inclusive, adentrando alguns deles. Neste movimento, o grupo deu um passo em direção ao entorno da nova sede, que seria desdobrado e aprofundado em seu próximo projeto.

Retornamos, assim, ao início desse texto, pois é a partir deste ponto que a cidade começa a ser intuída como forma. O entendimento dessa questão será confrontado, muitas vezes, com a insistência de uma imposição por parte dos artistas de um modo de fazer, sem um processo de escuta do material. E como percebeu Azevedo tempos depois, a cidade-forma se impõe. Ao longo de quase um ano, durante o processo do projeto *Depois do*

²⁴ Além do mencionado Sociedade Baderna de Teatro, também participaram a Cia dos Outros e Cia 1° Ato.

Desmanche (2010-2011), objeto dessa pesquisa, e mesmo durante o *Teatro em Transe*, “batemos muito a cabeça” contra os muros dessa cidade até começar a compreender no corpo e na ação como essa escuta pode se dá e quais formas ela nos sugere.

2 – ENTRE O TEATRO E O CINEMA, A CIDADE

2.1 – *Tempos, espaços e experiências sobrepostos em Cidade Fim*

O média-metragem *Cidade Fim* (35 min) integra a primeira parte do espetáculo teatral *Cidade Fim Cidade Coro Cidade Reverso*²⁵ (2011) do grupo paulistano Teatro de Narradores. A obra cênica era dividida em três partes: as duas primeiras apresentadas dentro da sede do grupo e a terceira parte acontecia na rua, na chave da intervenção urbana. Caberá aqui, neste momento, lançar um olhar sobre a primeira parte que se envereda por caminhos de hibridismo e de justaposição entre teatro e cinema. *Cidade Fim*, é construída a partir da exibição ao público de um média-metragem homônimo e de sua sonorização e narração feitas ao vivo pelos atores, atriz e músico do grupo. Interessa investigar como o discurso fílmico constrói um olhar acerca de determinada experiência histórica – a aproximação entre grupos de teatro e o movimento operário do final dos anos 1970 – na relação com o uso do espaço real da cidade como locação. E ainda: como a ação dos atores e atriz no tempo presente da apresentação teatral pode reconfigurar o espaço fílmico em espaço de memória.

Antes de adentrar a narrativa do filme, talvez seja necessário que se faça anteriormente algumas considerações acerca de algumas escolhas estéticas e de linguagem. Apesar de o média-metragem, filmado em formato digital, lançar-se em grande parte de suas cenas ao confronto direto com os espaços reais da cidade como locação e, em alguns momentos, trazer até mesmo a participação de não atores ao lado de atores profissionais, o experimento fílmico do Teatro de Narradores não faz coro a uma tendência observada em parte do cinema mundial contemporâneo de retomada de um realismo estético calcado em aspectos firmados pelo pensamento de André Bazin (1918 -1958), crítico e teórico de cinema. Para o francês, o cinema como linguagem tenderia à reprodução objetiva da realidade sem intermediários, devido à função ontológica que possuiria, tal qual na fotografia, de constituição de uma imagem ligada essencialmente a um referente real. A diferença para Bazin entre a imagem fotográfica e a cinematográfica é que, nesta última, o elemento temporal é fundamental para criar a reprodução do seu referente real, ou seja, “a imagem das coisas é também a imagem da duração delas” (BAZIN, 1991, p. 24). Portanto, a partir dessa ideia, o teórico francês admitiria ao cinema uma propensão a uma estética realista.

²⁵ O espetáculo estreou na antiga sede do grupo, o Espaço Maquinaria, localizada na Rua Treze de Maio no Bairro do Bixiga em São Paulo. Dirigido por José Fernando Peixoto de Azevedo e Lucienne Guedes. Estreou com os atores Emerson Rossini, Márcio Castro, Teth Maiello, Renan Tenca e Vinicius Meloni. A partir da segunda temporada, após a saída de Emerson Rossini, contou com a participação de Donizete Arantes.

Como expedientes na construção dessa linguagem que se quer próxima à realidade cotidiana, Bazin constata o uso do plano-sequência – um plano mais longo, cujo interesse estaria no fato deste respeitar mais o tempo de duração daquilo que é filmado – e a profundidade de campo. Este último determina aquilo que, no enquadramento da cena e por meio de processos mecânicos, será visto com mais nitidez ou não. O teórico Ismail Xavier destaca a função dramática que este procedimento tem ao apontar as possibilidades de direcionamento do olhar do espectador para aquilo que importa ser visto no quadro, podendo inclusive optar por uma maior inclusão de informações a depender do tamanho da profundidade de campo (XAVIER, 2005). É neste ponto, que Bazin se apoia, pois, quanto maior a profundidade de campo, dentro de um plano-sequência, menor será a necessidade de utilização do processo de montagem, distanciando-se assim do modelo clássico, de modo a respeitar o “fluxo contínuo da imagem” (ibid., p. 81), o que evidenciaria o seu aspecto ontológico. Não se trata de acabar com a montagem, mas diminuir o seu uso a fim de optar por uma aproximação ao tempo real de duração do objeto filmado.

Tiago de Luca (2015) aponta para o que seria uma atualização, por parte do cinema contemporâneo mundial, das teorias de Bazin. O pesquisador parte do pressuposto de que para o crítico francês o uso do expediente realista – a profundidade de campo – proporciona um aumento natural do tamanho do plano, mas ambos ainda sob o domínio da narrativa. Ainda segundo Luca, o modo como o cinema contemporâneo utiliza o plano-sequência, prolongando demasiadamente o seu tempo de duração, ocasionando assim uma suspensão ou mesmo supressão de uma possível progressão narrativa, constitui um passo além do modelo baziniano. O uso “hiperbólico do plano-sequência[...] promove uma experiência de visualização contemplativa ancorada na materialidade e na duração” (LUCA, 2015, p.61). O pesquisador elabora sua teoria levando em conta o aspecto sensorial que essa experiência de contemplação da imagem, ponto nevrálgico do atual realismo cinematográfico, pode suscitar.

Na contramão dessa tendência, o filme do Teatro de Narradores manipula de modo diferente os elementos realistas de que lança mão – as locações e pessoas reais pertencentes ao meio em que as filmagens acontecem – assim como, outros recursos da construção cinematográfica. Devido à própria trajetória do coletivo, um grupo que tem suas origens firmadas na pesquisa de um teatro épico com bases brechtianas, possivelmente seu experimento fílmico tende a se referenciar mais ao cinema dos anos 1960, como o de Jean-Luc Godard e Glauber Rocha, por exemplo, que ao realismo estético da atualidade e mesmo ao modelo baziniano. Trata-se de um cinema que evidencia a organização do discurso, principalmente por meio de seus recursos técnicos, por exemplo, a montagem e a movimentação da câmera. O pesquisador Ismail Xavier (2005) ao comentar alguns traços delineados pelo italiano Pier Paolo Pasolini, ao se referir aos novos cinemas dos anos 1960,

diz que, para o cineasta, o narrador ao utilizar-se do processo de montagem e de uma câmera que se faz presente “embaralha a sua perspectiva com a da personagem” (XAVIER, 2005, p. 41) e “sai de sua onisciência toda poderosa e cria ambiguidades, interrogações, o discurso das imagens passando a corresponder a um entrelaçado de intenções e valores” (ibid.). Este cinema não poupou esforços em agir sobre a realidade, ao invés de buscar alguma possibilidade de deixá-la correr solta, transparentemente, ao menos como efeito, pela lente da objetiva. Aqui há uma aproximação à ideia brechtiana na qual, segundo o pesquisador Alexandre Mate, o palco (e, no caso, a tela) não seria o lugar onde a vida se configura tal como ela é, mas seria o espaço onde o artista a inventaria (MATE, 2008, p. 260), e isso de modo a evidenciar os processos que estão por trás de seu funcionamento.

Cidade Fim tem sua estrutura narrativa feita em forma de episódios: são cinco movimentos, um prólogo e um epílogo. A descontinuidade e a não linearidade, apesar de em *Cidade Fim* ainda haver um mínimo de organização na ordenação sequencial dos fatos, são características marcantes desse cinema supracitado, além de serem expedientes presentes na elaboração de um teatro épico. O média-metragem do Teatro de Narradores tem como foco central a história de três operários – os primos João e Paulo, mais o amigo Pereira. Eles trabalham em uma fábrica de tonéis e a história se desenvolve no contexto da aproximação entre grupos de teatro da cidade de São Paulo e o efervescente movimento operário, que se fortaleceu durante toda a década de 1970 em parte da região metropolitana. O filme se passa exatamente no ano de 1980 e foi todo produzido sem a captação de som dos atores ou de som ambiente, com exceção feita à cena da apresentação de um grupo de teatro dentro de um sindicato. Qualquer outro tipo de sonorização ou mesmo narração era feito ao vivo pelos atores durante a apresentação do espetáculo, quando o filme era projetado.

A fábula de *Cidade Fim* se organiza da seguinte maneira:

1. PRÓLOGO:

(1) João, Paulo e Pereira parecem fugir de algo, correm até a marquise de um prédio e se escondem; (2) Ana, sentada em uma sarjeta, levanta-se e observa algo ao longe; (3) Ana e Paulo se beijam. Essas três sequências são separadas por duas telas pretas. Na primeira, entre 1 e 2, lê-se TEATRO DE NARRADORES; na segunda, entre 2 e 3, lê-se CIDADE FIM.

2. PRIMEIRO MOVIMENTO. SELMA²⁶.

João, após assistir a um espetáculo do Grupo Forja no sindicato, sai com Selma, uma das atrizes. Eles vão para uma festa em um apartamento de classe média, amigos de

²⁶ O letreiro surge em tela preta: inicialmente aparece “Primeiro Movimento”, que se apaga, para em seguida surgir “Selma”. Essa forma se dará a cada início de episódio.

Selma. Ela usa João para fazer ciúmes para um outro homem, com quem teve uma discussão no camarim logo após a apresentação. João e Selma terminam a noite transando no apartamento da atriz.

3. SEGUNDO MOVIMENTO. ANA.

Ana, prima de João, chega em São Paulo para morar em sua casa, onde também moram seu pai, Paulo e a mãe de Paulo. Ela começa a trabalhar na mercearia do pai de João. Ana e Paulo se apaixonam e se relacionam escondidos da mãe do rapaz. Ele a leva ao cinema.

4. TERCEIRO MOVIMENTO. FÁBRICA.

Pereira, João e Paulo trabalham em uma fábrica de tonéis. Pereira mobiliza os trabalhadores em prol da greve. Pereira e João são demitidos.

5. QUARTO MOVIMENTO. TEATRO.

João, com o intuito de encontrar Selma novamente, vai até o sindicato buscar informações sobre grupos de teatro que militam com os trabalhadores das fábricas. A família de João ainda não sabe que ele foi demitido, então, ele passa o dia rodando a cidade de ônibus e em botecos. À noite, com Paulo e Pereira, João percorre as sedes de grupos de teatro à procura de Selma. Vemos três dessas tentativas sem sucesso.

6. QUINTO MOVIMENTO. COM QUANTAS VOZES SE FAZ UM CORO?

A cidade vive um momento de tensão devido ao confronto entre policiais e o movimento dos trabalhadores grevistas. Enquanto isso, João finalmente encontra Selma. Eles transam e ela o dispensa novamente. Paulo morre em confronto com a polícia. João consola Ana após o enterro.

7. UM PRÓLOGO

João encontra Pereira. Enquanto eles caminham pelo Minhocão, quatro estranhas pessoas atravessam os seus caminhos.

Alguns elementos do discurso fílmico de Cidade Fim

Diferentemente do realismo estético cinematográfico, o experimento do Teatro de Narradores se constrói a partir de planos curtos, em sua maioria, e organizados em uma montagem rápida. Mesmo utilizando em alguns momentos recursos característicos de uma decupagem clássica, como o campo/contracampo em certos diálogos e a junção invisível de

planos, que garantem uma aparência de continuidade, o que predomina em quase toda obra é a presença de elementos que, no sentido contrário, contribuem para uma sensação de descontinuidade no discurso fílmico. Primeiramente, a já mencionada condição episódica da estrutura narrativa, interrompe a progressão dramática. Em seguida, é possível também apontar, durante toda a extensão do filme, momentos em que pequenos saltos aparecem na tela, que podem causar a mudança de um plano para outro dentro da mesma tomada ou provocar simplesmente uma breve intermitência.

Tal procedimento, chamado de *jump cut*, que faz essa passagem brusca de uma imagem para outra – tão comumente aplicado atualmente nas produções de conteúdo para internet – contribui com a construção do ritmo da cena, pois avança na ação. O crítico Ruy Gardnier (2015) identifica esse recurso em uma famosa cena do filme *O Acossado* (1960) de Godard, em que a protagonista, interpretada por Jean Seberg, passeia de carro pela cidade enquanto dialoga com o namorado, também motorista. A câmera posicionada no banco de trás do conversível enquadra somente a nuca da atriz e, ao longo da cena, pequenos cortes ligam um plano ao outro, sem qualquer mudança de eixo da câmera ou enquadramento da cena. Para Gardnier, o emprego da descontinuidade da ação, por meio desse recurso de montagem, tem para o Godard dos anos 1960 uma intenção de investigação de outras possibilidades de construções não usuais de tempo e imagem dentro ainda de uma relação de jogo e subversão com os gêneros cinematográficos, no caso aqui, o policial (GARDNIER, 2015, p.22).

Outro elemento observado na construção da cena cinematográfica do Teatro de Narradores é a presença da câmera que não se quer invisível. Em certas passagens os seus movimentos tornam-se nada sutis e sugerem a existência quase concreta de um narrador que faz o espectador olhar para aquilo que ele quer que seja notado, ao mesmo tempo que, em seguida, parece se deixar levar e se mistura à cena, como se fosse mais um personagem dentro dela. É o caso da sequência da festa que acontece logo após a apresentação do espetáculo no sindicato.

Trata-se de um ambiente muito conhecido de Selma, uma festa em um apartamento de classe média, frequentada por amigos, que não estavam na plateia da apresentação. João é levado para lá pela atriz e, nitidamente, sente-se deslocado naquele ambiente. A cena começa com a câmera fazendo um enquadramento fechado, plano detalhe, de uma taça de espumante. Em seguida, desliza pelo ambiente, indo de pessoa em pessoa, em um movimento quase ébrio. O plano não se dá em sequência, pelo contrário, traz a marcação do corte que intervêm sem sutileza, às vezes, no meio do movimento. Quando Selma chega, o ambiente comemora e a câmera parece festejar junto. De vez em quando, faz questão de revelar de soslaio um João completamente desconfortável e tímido, para depois embarcar na festa novamente. Torna-se visivelmente perceptível o deslocamento do operário em relação

àquele ambiente, pertencente a uma classe social diferente da sua. Em certa altura, chega um homem, o mesmo com quem Selma discutiu no camarim logo após a apresentação, talvez o diretor da peça e ex-namorado, o filme não nos oferece essa informação. Fato é que sua chegada, nesse local também conhecido dele, causa desconforto em Selma e João – e nele próprio ao se deparar com o casal. A partir daí, a câmera, a todo momento, transita entre se lançar ao ritmo da festa e atualizar o espectador do clima tenso estabelecido entre o triângulo amoroso. Como um convidado bisbilhoteiro e sorrateiro, a câmera deflagra os impasses que circundam a tentativa daquela aproximação entre Selma e João, talvez, entre teatro e classe trabalhadora. Segue, assim, até o seu desfecho quando a atriz convida João para dançar, o que provoca a retirada abrupta do homem. Selma, então, deixa a festa e larga o operário sozinho no centro do salão.

Imagem 1: Plano detalhe da taça de espumante. Captura de tela do média-metragem *Cidade Fim* do Teatro de Narradores.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=2qLIFWDJrj0&t=15s>. Acesso em 15/07/2021.

Imagem 2: Chegada de Selma na festa. Captura de tela do média-metragem *Cidade Fim* do Teatro de Narradores.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=2qLIFWDJrj0&t=15s>. Acesso em 15/07/2021.

Um parêntese: o contexto histórico do filme

Por trás da relação entre Selma e João, corre pelas margens o contexto histórico de aproximação entre coletivos teatrais da cidade de São Paulo e moradores de bairros periféricos e trabalhadores de fábricas durante os anos de 1970.

Durante toda essa década existiu um fluxo razoavelmente considerável de grupos que seguiram do centro rumo às periferias da cidade, num período fortemente marcado pela ação repressiva da Ditadura Civil-Militar (1964-1985) que dominava o país. Muitos são os fatores que levaram esses grupos a se deslocarem. Segundo Silvana Garcia (2004), dentre eles há, além de uma recusa aos modos de produção e organização do chamado teatro comercial, fortemente marcado por uma lógica de mercado, também a configuração de uma espécie de tática que os ajudam a desviar seus trabalhos dos olhos e das ações da censura e repressão do governo ditatorial. E mais do isso, há ainda a ideia e o desejo por parte desses grupos, por mais diferentes que possam ser suas visões, às vezes, até mesmo conflitantes²⁷, de uma busca por uma “[...] comunicação eficiente com o público da periferia [...]” (GARCIA, 2004, p.

²⁷ Segundo Alexandre Falcão de Araújo, entre os grupos estudados por Silvana Garcia, “[...] há pelo menos duas perspectivas diferentes de entendimento da motivação política e vocação popular do teatro: uma primeira que pretende apenas levar o lazer não alienado, para as periferias, ou seja, garantir a acessibilidade à produção cultural de qualidade, e outra que se propõe a politizar as populações periféricas, interferindo em suas consciências” (2013, p.61)

125), ao levar para a cena assuntos que diriam respeito às condições de vida dos bairros periféricos.

A pesquisadora pontua também as diferentes formações que compunham esses grupos, partindo de uma grande maioria de pessoas vindas da classe média. No entanto, com o decorrer da experiência, alguns deles, sofreram um processo de hibridização de seus quadros de integrantes, chegando mesmo a se formarem já no contexto periférico (GARCIA, 2004, p.127). O Grupo Forja, retratado no início do média-metragem do Teatro de Narradores, é um desses casos. Formado quase integralmente por operários(as), o Forja surge em maio de 1979 dentro do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. Segundo o pesquisador Márcio Castro (2020)²⁸, o grupo se formou a partir da iniciativa de Marcelo Portugal, que convidou Tin Urbinatti para desenvolver um projeto teatral com a classe trabalhadora dentro do sindicato. Portugal, operário na época, havia integrado outro grupo, o Ferramenta, que realizara a atividade teatral durante os três anos anteriores (CASTRO, 2020, p. 18). Os trabalhos mais conhecidos do Forja, ainda dentro de sua fase inicial, são *Pensão Liberdade* (1981) e *Pesadelo* (1982). Um pequeno trecho deste último é retratado no filme do Teatro de Narradores a partir de uma remontagem contemporânea, dirigida por Urbinatti com jovens atores e ele próprio em cena.

Estes dois trabalhos ultrapassaram os limites da periferia e chegaram ao centro da cidade, recebendo críticas, por vezes muito duras, de profissionais da cena paulistana identificados com um teatro mais tradicional, ligados a aspectos dramáticos. Apesar disso, o foco de ação do grupo era outro. Segundo Castro, desde sua fundação o Forja teve como meta o trabalho de formação cultural e social de seus integrantes e também de seu público, composto majoritariamente pela própria classe trabalhadora (ibid., p.18). A criação era coletiva – modo de produção bastante comum na época – o que possibilitava, no caso do Forja, um processo de apropriação tanto de ferramentas teatrais como das próprias questões que envolviam as vidas de seus integrantes e os contextos históricos e políticos nos quais estavam inseridas (ibid. p. 106). O trabalho do grupo percorria os espaços do sindicato, de galpões comunitários, de igrejas, de eventos da classe trabalhadora, e por onde se apresentava podia promover na relação com os outros trabalhadores e trabalhadoras “espaços de partilhas e de pertencimento cultural e social” (ibid. p.21). O Forja “constitui o exemplo do teatro voltado para a militância político-cultural dos pós-abertura” (GARCIA, 2004, p.129).

Ao longo dos anos 1970, novos sujeitos históricos e populares emergiram na luta e resistência contra o regime ditatorial. Um desses agentes se fortaleceu na região do ABCD

²⁸ O pesquisador Márcio Castro atuou no espetáculo *Cidade Fim Cidade Coro Cidade Reverso*. Foi a partir do processo com o Teatro de Narradores que começou a pensar na possibilidade de desenvolver a pesquisa sobre o Grupo Forja.

Paulista: o movimento operário. O país atravessava uma grave crise econômica causada pela alta do petróleo e disparadas nas taxas de inflação, o que gerava, entre outras consequências, aumentos descontrolados nos preços e no número de desempregados (SCHWARCZ; STARLING. 2015, p. 470-471). Essa situação “nutriu a politização da sociedade” (ibid., p. 471) e a região do ABCD foi palco para o desenvolvimento do movimento que lutou pelo aumento de salário e melhores condições para os trabalhadores e trabalhadoras do setor metalúrgico. A greve de São Bernardo do Campo, em 1978,

[...]detonou um ciclo grevista - as grandes greves de metalúrgicos de 1979 e 1980, ocorridas igualmente no ABC paulista, espalharam-se pelo país e chegaram a atingir, nos dois anos seguintes, mais de 4 milhões de trabalhadores, em 15 dos 23 estados brasileiros. O ciclo grevista seguiu praticamente ininterrupto até 1980 e estimulou movimentos coletivos em categorias profissionais diversas[...] (ibid., p.476)

O momento fez surgir lideranças como Luís Inácio Lula da Silva, que na época era presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, abrindo espaço para a criação do Partido dos Trabalhadores e de instituições como a Central Única dos Trabalhadores - CUT. A efervescência dos movimentos populares neste período, talvez, possa ter contribuído para incitar o desejo de coletivos teatrais de se lançarem na perspectiva da construção de alianças políticas fortes. O tempo, no entanto, teria mostrado que a sustentação desses vínculos era frágil. Garcia identifica, com o avanço do processo de abertura política no final da década de 1970 e início da de 1980, um afrouxamento nos projetos de grande parte desses grupos, o que os caracterizaria mais como uma pontual “resposta a um determinado contexto” (GARCIA, 2004, p.199) de cerceamento. Além disso, teriam fracassado na “tentativa de uma organização” (ibid. p. 201) política, apesar dos vários esforços, o que caracterizaria suas ações e articulações culturais mais como uma “tendência” (ibid.) do que um movimento. Muitos grupos, então, se dissiparam, outros ainda conseguiram manter a duras penas seus trabalhos e itinerâncias pelos bairros e também seus modos de produção coletivos durante toda a década de 1980, como por exemplo o Teatro Popular União e Olho Vivo e o Apoená/Engenho, cujas trajetórias foram analisadas na tese do pesquisador Alexandre Mate (2008). O próprio Forja, depois de se desvincular do sindicato em meados da década de 1980, segue seu trabalho até 1991.

O pesquisador Alexandre Falcão de Araújo, no entanto, pondera sobre estas conclusões de Garcia, afirmando que não somente os grupos de teatro que atuavam na periferia, mas também os do centro enfrentavam grandes dificuldades financeiras e de organização interna (ARAÚJO, 2013, p.63). Além disso, “a dificuldade de articulação em um movimento maior, da categoria teatral ou de qualquer categoria de trabalhadores, era sentida

em todos os setores, pois no período, tais atividades poderiam levar à prisão e, muitas vezes, à tortura e morte” (ibid.).

Sobreposições

O filme do Teatro de Narradores lida com a experiência não tão distante de grupos de teatro que se perguntaram sobre quais vínculos artísticos, políticos e sociais eram possíveis de se fazer naquele momento. Tais coletivos, dentre outros no país, abriram caminhos para o que é chamado hoje no Brasil de Teatro de Grupo, do qual o Narradores é fruto. Olhar para esta história é também lançar perguntas sobre o contexto atual. É questionar quais alianças o teatro é capaz de imaginar.

De certo modo, esse assunto atravessou a história do Teatro de Narradores. Quando da ocupação do Teatro Martins Pena, em 2003, o grupo se perguntou sobre as possibilidades de vínculo com o entorno do bairro da Penha, onde o teatro é localizado. Da mesma maneira, essa questão também motivou a aproximação e o diálogo com movimentos organizados de moradia do centro da cidade e de trabalhadores rurais²⁹, assim como, no início do grupo havia um contato forte com o movimento estudantil. A mudança para o Bixiga também fez o grupo dar continuidade ao assunto. Realizar o projeto *Depois do Desmanche* (2010), do qual faz parte o média-metragem *Cidade Fim*, foi uma maneira de investigar formas de convívio e sociabilidade com o entorno e, talvez, imaginar possíveis alianças.

Nesse sentido, a imagem produzida pelo experimento cinematográfico do Teatro de Narradores promove na construção de seu discurso fílmico um encontro imaginativo de tempos, espaços e experiências. Na verdade, uma sobreposição destes elementos.

O média-metragem foi todo filmado em locações reais nas cidades de São Paulo e Sumaré, interior do estado. A montagem nos dá a sensação de um espaço-tempo próprio do filme, o que produz a impressão de que tudo acontecia numa mesma cidade: a São Paulo de 1980. No entanto, alguns ruídos que existem na composição da imagem podem indicar outras camadas de sentido. Tais sobreposições aproximam experiências de diferentes tempos.

Primeiro ruído: o uso dos espaços teatrais

²⁹ Durante a ocupação do grupo na Casa do Politécnico (2004-2006), no Bom Retiro, houve uma aproximação com os movimentos de moradia do centro. Em 2010, o Teatro de Narradores realizou um intercâmbio artístico por meio de oficinas oferecidas ao Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). Este projeto foi contemplado pelo Prêmio Interações Estéticas da Funarte.

Ao longo do filme são utilizados como locação cinco espaços teatrais de grupos da cidade de São Paulo: o Espaço Maquinaria, sede do Teatro de Narradores; o Teatro Studio Heleny Guariba do Núcleo do 184; a sede do TUOV; o Engenho Teatral do Grupo Engenho e o Sacolão das Artes, sede da Brava Companhia.

Dois destes espaços são utilizados de modo a contribuir estritamente com a ficção, perdendo suas características e as funções que exercem na realidade. O Teatro Heleny Guariba, por exemplo, transformou-se no cinema que abriga o encontro das personagens Ana e Paulo. Era possível ver somente sua fachada, por alguns segundos, completamente caracterizada com cartazes de cinema, entre eles o do filme *A Estrada da Vida* de Federico Fellini. Já o Espaço Maquinaria apareceu em duas ocasiões. Primeiro, como o local da festa para a qual Selma levou João. O saguão de entrada do Maquinaria foi completamente reconfigurado pela direção de arte para parecer uma sala de uma casa de classe média dos anos 1980. Já a cantina da sede do Narradores foi utilizada para comportar a pequena cozinha da casa da família do operário João. Estes espaços, além de terem sido transformados cenograficamente para parecerem outros locais, sofreram também a ação do enquadramento da câmera que impossibilitava qualquer reconhecimento de onde a cena tinha sido gravada. Os espaços perderam suas funções originais.

Agora, quando se trata dos espaços dos outros coletivos teatrais, a relação estabelecida acontece de modo um pouco diferente. Na fábula, João depois de ser demitido da fábrica onde trabalhava, decide sair à procura de Selma pelos grupos de teatro da cidade. O rapaz, ao lado de Paulo e Pereira, visita três destes coletivos. Não são mencionados os nomes das trupes, exceto em um caso, o do TUOV – Teatro Popular União e Olho Vivo, um dos grupos mais longevos do país.

Historicamente, o TUOV foi fundado em 1966, dentro da Faculdade de Direito da USP, ainda sob o nome de Teatro do Onze. Em 1971, ganhou o nome de Teatro União e Olho Vivo, inspirado em uma das peças que estreou. Porém, é no final de 1973 e começo de 1974, conforme aponta Alexandre Mate, que o grupo assume a especificação *Popular*, depois de *Teatro*, para “[...] explicitar, sem qualquer dúvida, o seu novo trilhar e seus novos interlocutores” (MATE, 2008, p. 204). O grupo construiu sua trajetória a partir da itinerância por bairros periféricos, sustentados pela pesquisa acerca de um teatro popular

Sabemos do nome do grupo no filme, pois a câmera focaliza dois quadros na parede do pequeno teatro onde nitidamente se lê a referência e, também, por uma inscrição acima do palco. A câmera passeia pelo local, onde é possível ver os atores ensaiando um espetáculo. Na cena, os amigos João, Paulo e Pereira, que estão parados na porta de entrada, observam a ação dos artistas. Eles percebem que Selma não está ali e, assim que são notados por um dos integrantes do grupo, deixam o local. Esta sequência é a segunda tentativa dos amigos de encontrar a atriz.

Anteriormente, os rapazes tinham visitado o primeiro coletivo. Tratava-se da sede de um outro grupo não identificado no filme. Porém, aqueles espectadores que frequentam com maior assiduidade a cena paulistana e periférica do Teatro de Grupo, facilmente reconhecem o local e os integrantes pertencentes à Brava Companhia, coletivo fundado em 1998, ainda sob o nome de Companhia Teatral ManiCômicos. Segundo a pesquisadora Beatriz Calló (2018), por questões financeiras e algumas discordâncias entre seus integrantes, o grupo sofreu uma cisão em 2007 e os que ficaram, passaram, então, a assumir o atual nome (CALLÓ, 2018, p.19).

Neste mesmo ano foram iniciadas as atividades de um novo centro cultural, o Sacolão das Artes, no bairro Parque Santo Antônio, na Zona Sul da cidade. Este espaço, que antes estava abandonado, foi conquistado graças à mobilização conjunta entre coletivos artísticos – incluindo a Brava – e moradores do bairro, região que, inclusive, possui seu histórico marcado por momentos de luta e mobilização em torno de questões da classe trabalhadora, desde os anos 1970 (ibid., p.28-29). A Brava Companhia, que permaneceu no Sacolão das Artes até 2016, “[...] caracteriza-se por reconhecida militância política, atuando em movimentos sociais e promovendo debates para ampliação e melhoria das condições de trabalhadores da cultura [...]” (ibid., p. 16).

Durante a cena do filme, acompanhamos a entrada de João, Paulo e Pereira no espaço do grupo até serem bem recebidos por um dos integrantes, que os convida para assistirem ao ensaio de uma peça. Os três aceitam. João, depois de um tempo, após perceber que Selma não é uma das atrizes, resolve ir embora, e é seguido pelos outros dois.

Esse ciclo de visitas promovido pelos amigos operários encerra-se no espaço de trabalho do grupo Engenho. Assim como no caso da Brava, esta cena não possui nenhum elemento direto, presente na composição da imagem, que possibilite a identificação do grupo. Isso acontece de forma indireta e para aqueles e aquelas que possuem uma aproximação maior à cena do Teatro de Grupo paulistano. A montagem da chegada dos rapazes alterna imagens noturnas de uma rua – em plano fechado que pode ser observada do ponto de vista de um veículo em movimento – e fragmentos do ensaio do grupo no centro de uma semiarena (este é o mesmo esquema inicial de montagem das chegadas nos outros espaços, sempre vemos a rua e a trupe ensaiando). A câmera, então, flagra a surpresa dos amigos diante de um teatro de lona e os acompanha na trajetória que se dá a partir da entrada no espaço, passando pelo camarim dos atores até à chegada ao local de ensaio. O grupo interrompe a ação ao perceber os rapazes e uma das atrizes vai até eles, que, então, perguntam sobre Selma. A mulher diz não conhecer. Esta atriz, que interpela os operários, é Irací Tomiatto, uma das fundadoras do grupo Engenho.

Este coletivo, ainda com o nome de Apoená, surgiu em 1979 e somente passou a assumir o atual nome quando juntou-se a um outro grupo, o Engenho da Arte, em 1986.

Segundo Mate, o coletivo sempre teve como intenção promover o deslocamento de seu trabalho rumo às periferias da cidade (MATE, 2008, p.252), pois “[...] havia clareza quanto à idéia-compromisso de desenvolver um trabalho teatral vinculado à classe trabalhadora, com a qual o Grupo se identificava [...]” (ibid., p. 255). Este desejo de vinculação motivou a criação de um teatro de lona, arquitetado por Luiz Carlos Moreira, integrante e também fundador do grupo, que pudesse se deslocar pelos bairros. O espaço Engenho Teatral foi construído em 1993 e, depois de transitar por diversos bairros periféricos da cidade, fixou ocupação em um terreno ao lado da Estação Carrão do Metrô em 2004.

O filme, então, percorre os espaços de todos esses grupos mencionados. Nos primeiros dois exemplos existe uma nítida intenção do Teatro de Narradores de usá-los apenas como cenário da fábula, lugares que simplesmente estão em função da história que estava sendo contada. Sobre eles houve a ação da direção de arte e de escolhas de enquadramento da câmera para que criassem a ilusão de simularem outros lugares, não mais o Espaço Maquinaria ou o Teatro Heleny Guariba, mas a cozinha de João, a sala de uma casa de classe média, um cinema.

Nos outros três espaços teatrais essa preocupação não existiu. É evidente que, na fábula, a função desses lugares é teatral, ou seja, não haveria razão para se mudar o propósito do espaço já que o próprio roteiro indicava isso. No entanto, acredito que a escolha dos lugares e do elenco pôde contribuir para criação de uma outra camada de sentido para as cenas e, conseqüentemente, para o filme. Nestes momentos da obra cinematográfica, o aspecto documental ganhou força criando uma tensão com a própria camada fabular do filme. O Narradores optou por convidar para a representação dos grupos teatrais do final dos anos 1970 e início dos 1980, coletivos artísticos reais, sendo que dois deles ainda, além de representantes diretos daqueles, constituem exemplos de resistência desde o período retratado. São três agrupamentos que no filme ocuparam seus locais reais de trabalho e executaram de fato seus próprios espetáculos, da mesma maneira são grupos que em suas histórias e seus propósitos questionam-se sobre os vínculos e alianças culturais, políticas e sociais que seus trabalhos artísticos podem suscitar. A presença destes grupos significa mais que um convite para atuarem em um filme, mas uma tentativa de sobrepor estas experiências àquelas da ficção.

Imagem 3: A chegada de Pereira (à esquerda), Paulo (ao centro) e João (à direita) no Espaço do TUOV. Ao fundo, o elenco do grupo ensaia uma peça. Captura de tela do média-metragem Cidade Fim do Teatro de Narradores.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=2qLIFWDJrj0&t=15s>. Acesso em 15/07/2021.

Imagem 4: Os três personagens chegam em outro teatro, representado aqui pelo espaço Engenho Teatral.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=2qLIFWDJrj0&t=15s>. Acesso em 15/07/2021.

Imagem 5: Os três amigos observam os atores e atrizes (do grupo Engenho) ensaiando uma peça. Captura de tela do média-metragem *Cidade Fim* do Teatro de Narradores.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=2qLIFWDJrj0&t=15s>. Acesso em 15/07/2021.

Imagem 6: Pereira, João e Paulo assistem ao ensaio de uma atriz em um terceiro teatro, representado pelo Sacolão das Artes, sede da Brava Companhia. Captura de tela do média-metragem *Cidade Fim* do Teatro de Narradores.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=2qLIFWDJrj0&t=15s>. Acesso em 15/07/2021.

Segundo ruído: o espaço da fábrica

O terceiro movimento do filme se inicia dentro de uma fábrica. O plano aberto mostra uma empilhadeira se deslocando em um corredor formado por tonéis de plástico empilhados. Há um corte e passamos então a seguir Pereira que empurra um carrinho pelo pátio da fábrica. A partir daí, várias cenas nos mostram o cotidiano dos trabalhadores em ação. Além de Pereira, é possível ver João e Paulo, entre outros trabalhadores, cumprindo suas respectivas funções. Em um determinado momento, foca-se em uma longa e animada conversa entre João, Paulo e Pereira, enquanto realizam algumas ações relacionadas ao trabalho.

Em outra sequência, acompanhamos Pereira em uma caminhada pelo pátio, indo de trabalhador em trabalhador mobilizando-os para alguma ação relacionada à greve. Saberemos posteriormente que, por este motivo, Pereira e João serão demitidos.

Da mesma forma que acontece em relação aos teatros, o espaço escolhido pelo Teatro de Narradores para a realização das cenas industriais também faz ressaltar o seu caráter documental. Diferentemente do aspecto histórico que aponta para a mobilização do setor metalúrgico no final dos anos 1970 como o grande estopim de um ciclo grevista, a fábrica onde João, Paulo e Pereira trabalham é uma de tonéis de plástico, do ramo químico. Porém, não se trata de um lugar qualquer, pelo contrário, é um local que representa um ponto importante na trajetória da luta da classe trabalhadora no Brasil: a Flaskô.

Atualmente, a fábrica da Flaskô é a única no país que vive sob gestão operária. Construída em 1972, começou a funcionar somente em 1977 e, até 2003, suas atividades estavam sob o regime patronal. A fábrica era propriedade do grupo econômico Corporação Holding do Brasil, à qual também pertenciam, entre outras, a Cipla e a Interfibra. Segundo Giovana Labigalini Martins, durante a década de 1990, a corporação promoveu uma série de mudanças, dentre elas, a fusão de algumas indústrias e a centralização de alguns setores (MARTINS, 2016). Estas ações provocaram uma grande crise, o que teria levado a um aumento massivo do número de desempregados, atraso de salários e o aumento da dívida com o Estado (ibid.). Praticamente falidas, as produções em algumas fábricas pararam. Diante da situação, os funcionários e funcionárias da Cipla e Interfibra, localizadas em Joinville/SC, decidiram ocupar suas respectivas fábricas em 2002. Os trabalhadores e trabalhadoras da Flaskô, enfrentando uma situação de três meses de salários atrasados e inspirados pela ação da classe em Santa Catarina, decidem, no ano seguinte, somar forças ao repetir o gesto que pegava para si o controle da fábrica e retomava a produção. Hoje, a Flaskô é única que ainda mantém com certas dificuldades o gerenciamento da produção nas mãos dos(as) operários(as), que lutam para promover a estatização da fábrica.

As cenas gravadas no interior da fábrica foram feitas em um dia de expediente dos(as) trabalhadores(as). Em meio aos atores, eles(as) seguem sua rotina de trabalho e, muitas

vezes, até chegam a interagir na cena. Todos, atores e trabalhadores(as), estão uniformizados vestindo uma camiseta grafada no dorso com o nome da fábrica, ou seja, em muitos momentos é nitidamente possível identificar o lugar como sendo a Flaskô. Esta presença tão marcante no filme certamente tem também a capacidade de provocar um ruído na cena e abrir a sua leitura por parte do espectador. Uma nova camada de experiência é lançada na construção da imagem. Trata-se da organização de uma classe para a luta de seus direitos, um marco extremamente relevante daquele momento histórico e que será violentamente reprimido nas cenas seguintes. Mas, também, sobrepõe-se a isso, a experiência futura de uma mobilização que foi levada até as últimas consequências, mostrando ser possível o vislumbre de novos caminhos e relações.

Terceiro ruído: o encontro literal de tempos e experiências

Outro ruído que se dá no filme acontece no epílogo, propositalmente chamado de *Um Prólogo*. Diferentemente de como ocorre nos anteriores, aqui a relação entre tempos e experiências não se dá de maneira tão sutil.

Após o enterro de Paulo, que foi morto pela força policial do Estado durante uma das mobilizações de greve, vemos durante toda a sequência seguinte os personagens João e Pereira atravessarem a via popularmente conhecida como Minhocão (esta via expressa que foi inaugurada em 1971 como Elevado Costa e Silva, nome do segundo presidente do regime militar ditatorial, passou a se chamar Presidente João Goulart a partir de 2016). Eles caminham durante o dia pelo asfalto completamente vazio de carros, mas também ocupado ao longe por alguns outros transeuntes.

Ao longo do trajeto, a dupla é interpelada por quatro estranhos personagens e, nesse momento, os ruídos que até então apareceram de forma discreta ao longo do filme, como detalhes que, se observados com um pouco mais de atenção, poderiam abrir outras leituras, assumem aqui nitidamente uma função na construção da cena.

No início da sequência, uma atriz que está no tempo presente da apresentação, diante do público, enquanto o filme é projetado, anuncia: “como quem olha nos olhos do tempo, são notícias do que virá essas que se aproximam” (AZEVEDO; GUEDES, 2011). Vemos na tela que, no Elevado Costa e Silva de 1980, caminham os dois operários sem rumo pela cidade. Estes são abordados, em breves encontros, por quatro pessoas, cada qual em um determinado momento. Quatro encontros que se dão de maneira um pouco estranha, às vezes conflituosa. Nitidamente, os operários não entendem muito bem de onde surgem aquelas figuras.

São personagens “reais” de uma história recente, personagens retirados de quatro espetáculos do Teatro de Grupo da cidade de São Paulo: *Nonada* (2006) da Cia. do Feijão,

Frátria Amada Brasil (2006) do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, *Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está, precisa se mexer* (2009) da Cia. São Jorge de Variedades, *Êxodos – O Eclipse da Terra* (2010) do Folias D'Arte. São grupos que fazem parte, assim como o Teatro de Narradores, de uma geração logo após àquela que criou o Movimento Arte Contra a Barbárie, com exceção do Folias, que esteve diretamente envolvido na ação. Coletivos teatrais que buscam formular as questões que envolvem o fazer político de seus teatros.

Iniciamos esta sequência final acompanhando os trabalhadores, como o fizemos praticamente todo o filme. Em toda a cena do Minhocão, a câmera transita entre os personagens, sugerindo uma troca constante de pontos de vista, ou seja, ora vemos os personagens do Teatro de Grupo pela perspectiva dos operários, ora observamos os operários pela ótica do Teatro de Grupo. Porém, ao final do filme a câmera parece assumir de vez o ponto de vista dos personagens do “futuro”: iremos deixar João e Pereira seguirem os seus caminhos. Há uma inversão de olhares. Observaremos os dois desaparecerem ao longe no asfalto do elevador, imagens quase que fantasmagóricas de uma experiência coletiva passada.

Como quem olha nos olhos do tempo, o Teatro de Narradores tenta promover um encontro com parte da história do teatro da cidade de São Paulo, com aquela experiência relacionada àquele contexto do vínculo entre o movimento de trabalhadores e grupos de teatro. Um encontro ficcional para se questionar sobre quais alianças políticas o teatro de hoje, ou pelo menos o Teatro de Narradores, conseguiria imaginar.

CINEMA E TEATRO

Até agora mantivemos nossa atenção na construção do filme, mas a primeira parte do espetáculo *Cidade Fim Cidade Coro Cidade Reverso* se dava a partir de outra relação de sobreposição, a de teatro e cinema. Enquanto o média-metragem era projetado, três atores, uma atriz e um músico realizavam uma espécie de sonorização do filme, principalmente, a partir da mobilização de um texto. De maneira transversal, ele era justaposto pelos atores à imagem projetada.

Com exceção da cena em que o grupo Forja se apresenta e da citação do filme de Fellini, o experimento fílmico do Teatro de Narradores era exibido mudo e tinha a sua sonorização e narração feitas ao vivo, a cada apresentação. Por um lado, um músico produzia a trilha sonora ao piano, que por vezes acompanhava os climas e intensificava as atmosferas do filme. E por outro, o texto, em chave lírica, produzido pela dramaturga e dramaturgo a partir das experiências vividas durante o processo de criação na relação direta com a cidade. Não se tratava de uma dublagem das cenas e nem de uma narração literal da fábula. Em alguns

momentos havia, sim, um caráter mais descritivo e objetivo dos acontecimentos, que convergia com a história que estava sendo contada, mas isso era feito de forma pontual, sendo que o que mais predominava era uma visão subjetiva sobre uma outra experiência diferente daquela apresentada na tela.

Esta outra experiência tinha a ver com a própria relação do grupo com o processo de criação do espetáculo. Ao longo de um ano, o Teatro de Narradores, principalmente por meio dos atores e atrizes, se lançou em grande parte do tempo em investidas pelo entorno de sua sede de trabalho no bairro do Bixiga em São Paulo. À medida que esta pesquisa pela vizinhança se desenrolava, outro ponto também causava interesse: o questionamento sobre aquilo que pode envolver o próprio campo do trabalho coletivo. Lucienne Guedes, codiretora e dramaturga do espetáculo, afirma que o texto produzido a partir destas questões resultou em “[...] uma espécie de metadiscussão a respeito de ser coletivo, de ser grupo, como é que a gente estava pensando aquele agrupamento de pessoas depois de todo o processo” (2021, informação verbal)³⁰. Neste sentido, a proposta do texto era também poder abarcar as tensões, dificuldades e contradições que atravessaram o percurso.

No entanto, havia uma certa assimetria na elaboração desta discussão já que existia uma tendência de se privilegiar no próprio processo de formulação dessas questões os impasses que envolviam o campo do trabalho atoral, pois este estava na linha de frente da relação com o entorno. Isto significava que o contato com a vizinhança e ações pelo bairro, dentre outras na pesquisa, feitos quase que exclusivamente pelo elenco eram a força motriz das reelaborações dramatúrgicas, o que tendeu a colocar as figuras dos atores e atrizes em posição mais suscetível, à mercê inclusive de críticas. Lugar este que não era ocupado pelos outros(as) integrantes da equipe de criação. De qualquer maneira, interessava um ator/atriz que se implicasse mais diretamente, de forma política, nas questões que envolviam o trabalho. Em uma das primeiras versões do texto, isto aparecia de forma mais explícita:

Eu aprendi a fazer cena e me pedem para fazer política. Eu não quero mais. Eu não quero mais negociar. Eu quero fazer um clássico. Eu preparei tudo. Tenho tudo pronto. Eu proponho um texto. No fundo todos nós queremos sempre um texto. De preferência pronto. VESTIDO DE NOIVA. Eu quero ser o morto do VESTIDO DE NOIVA. (AZEVEDO; GUEDES, 2011)

A proposta deste projeto do Teatro de Narradores incluía a transferência de boa parte dos ensaios e da pesquisa para o espaço da rua. Lugar este que acrescentava outros aspectos ao trabalho de atuação, inclusive a própria ação de negociação. Era preciso negociar a realização da cena, o espaço onde ela aconteceria, a relação com os transeuntes, com os carros, com o comércio, com os vizinhos... Perdia-se o conforto e tranquilidade de uma sala

³⁰ Entrevista concedida por Lucienne Guedes ao autor por meio de vídeo chamada em 09/04/2021.

de ensaio ou de qualquer outro espaço fechado. Levando em conta que alguns atores e atrizes daquele projeto nunca tinham realizado um trabalho cênico na rua, ou feito algo muito significativo, aquela pesquisa era também um processo de formação, o que, provavelmente, potencializava todas as dificuldades. Eu, por exemplo, tinha feito pouca coisa, algo mais pontual, nunca tinha atravessado um processo longo de criação no espaço urbano. Trazia ainda comigo um corpo desabitado, pouco afeito às intempéries da rua.

Além da própria experiência resultante da lida com o espaço urbano e que era reelaborada a partir da visão dos dramaturgos, havia outro material que do qual o texto de *Cidade Fim* também surgiu. Tratava-se de escritos produzidos pelo elenco, feitos a partir de proposições elaboradas pela direção e que nos convocavam muitas vezes à formulação daquele posicionamento em relação às questões do processo. Um dos procedimentos tinha a ver com a construção de uma autobiografia da função de ator, ou seja, contaríamos nossas trajetórias a partir da função de atuação e não da vida em si (GUEDES, 2021, informação verbal). Uma das anotações feitas por Guedes em seu caderno, trazia a seguinte indicação: “o Zé [Fernando, diretor] pede menos autocomiseração nessa autobiografia, objetivar o que quer. Não como a Michelle se posicionou, mas a atriz Michelle” (ibid).

Em outro experimento, tínhamos que escrever um pequeno texto a partir do mote “O que te apaixona?”. É difícil discorrer um pouco mais sobre estes experimentos, devido a uma escassez de registros acerca dos desenrolares destes procedimentos ou mesmo por conta de certos limites da memória...

Havia também um outro que era a criação de um manifesto. Cada ator e atriz deveria escrever um texto a partir da elaboração de um pensamento sobre sua função, ou seja, deveríamos constituir um ponto de vista acerca de nosso ofício e sob a forma de um manifesto. Este texto que, primeiramente, foi escrito em terceira pessoa, posteriormente, foi transformado em primeira. Esta mudança carregava um motivo, ele serviria de meio para uma experimentação realizada no espaço urbano. Esta ação consistia em cada ator/atriz investigar formas de dizer o seu manifesto no meio da rua usando como instrumento somente um microfone e uma caixa de som. Tinha-se a ideia de pesquisar maneiras de intervir, interromper o fluxo da cidade, provocar algo no movimento cotidiano e habitado da rua. Ao mesmo tempo, que se investigava também atitudes, gestos de um corpo que se manifesta, que intervém, que quer dizer algo com a intenção de se posicionar diante de alguma questão.

Todo este material escrito e produzido pelo elenco ficava sempre em posse da direção/dramaturgia e foi constantemente retomado para posterior reelaboração. Segundo Guedes, havia muito texto produzido, mas “[...] a questão da dramaturgia não era editar aquilo tudo. Era preciso que uma ideia estivesse sobre e, aí então, a gente poderia lançar mão das vozes de vocês [atores e atrizes], sobretudo no *Cidade Fim*, na primeira parte” (GUEDES, 2021, informação verbal). Esta ideia, de que fala Guedes, tinha a ver com a questão

relacionada ao coletivo, discutido logo acima, e se constituiu no mote que organizaria todas as vozes.

O texto, então, que em primeiras versões trazia todas as falas bem divididas, direcionadas a cada ator e atriz, com o tempo de processo, foi perdendo esta característica. Ele foi sendo transformado em uma voz única, uma espécie de *eu coletivo*, o próprio grupo, que trazia de forma subjetiva suas reflexões e visões acerca das experiências vividas durante o percurso. Este texto foi sobreposto ao filme, que trazia o olhar e a experiência de uma outra geração sobre a questão do engajamento.

Em relação ao espaço cênico, ele se constituía a partir de uma relação frontal do espectador com o lugar da ação. A tela de projeção, uma cortina branca que cortava toda a sala, estava situada mais ou menos no meio do espaço. Entre esta cortina e o público estavam o músico, o piano e parte dos atores do lado direito e o restante do elenco do lado oposto, todos ocupando as laterais. A luz da projeção na tela era o que iluminava o espaço.

A atitude da atuação realista no filme contrastava com a dos atores ao vivo. Diante do público, eles agiam em coro articulando o texto de forma improvisada, não no que diz respeito ao conteúdo, mas à uma ordenação de quem fala (cada ator ou atriz poderia escolher os trechos que gostaria de dizer, o que poderia configurar momentos corais ou individuais). Com uma atitude direta em relação à plateia, quase como quem pronuncia um manifesto, o grupo diz o texto também com liberdade de movimento. Ora se mantinha nas laterais, o que evidenciava a imagem na tela e as palavras como uma camada ao fundo – uma *voz over*, ora atravessava em direção ao espectador e se colocava diante da luz da projeção posicionando-se frontalmente em relação à plateia.

Não necessariamente os discursos da imagem e da palavra caminhavam juntos. Ao contrário, um choque entre eles era o mais frequente. Os sentidos poderiam ser justamente construídos a partir dos atritos e ruídos resultantes desta sobreposição de teatro e cinema. Essa articulação entre texto e movimento, que os atores produziam no espaço, configurava-se também como um elemento distanciador na relação entre espectador e ação projetada na tela. Sugiro aqui uma aproximação com o expediente do teatro épico brechtiano, no qual, como coloca Bornheim (1992), há uma evidente mudança de atitude do ator quando este apresenta uma canção ou produz um comentário. Ele se coloca entre o espectador e a ação produzida no palco, no nosso caso, a ação na tela, “sua função se torna, pois, ambígua, intercalada entre o espetáculo e a plateia. Nesse sentido, o cantor impede o simples fluir da ação cênica - ele a interrompe” (BORNHEIM, 1992, p.321). Esta ambiguidade que o autor coloca diz respeito a um trânsito promovido pelo ator entre a personagem que representa, envolvida na fábula, e a própria atitude deste ator que, ele mesmo, realiza um comentário ou uma canção diretamente para o espectador. Em *Cidade Fim*, a ação promovida no palco produz uma série de atravessamentos constantes naquilo que é projetado na tela. Isto pode

configurar ora ações completamente divergentes e apartadas uma da outra, ou seja, aquilo que se vê e ouve no palco parece conflitar com o que se vê na tela, ora uma confluência entre as duas ações, produzindo uma ambiguidade no modo como se configura a presença do ator em cena. Isto quer dizer que, em um determinado momento, o ator parece estar completamente apartado do que acontece no filme, articulando um discurso que aparentemente em nada ter a ver com a ação cinematográfica. Já em outros momentos, o ator parece assumir a voz de um personagem que tem ligação direta com a fábula exibida na projeção, o que o coloca em posição de narrar aquela história. O trânsito entre esses campos de atuação, cujos limites parecem não bem delineados, talvez possa conferir ao ator e atriz de *Cidade Fim* uma certa característica ambígua, ou seja, ora parece assumir um personagem e dialogar com o filme, ora parece estar realizando outra ação alheia à cena cinematográfica.

Temos um exemplo disso no segundo movimento do média-metragem quando vemos a chegada de Ana em São Paulo e o início de sua breve relação amorosa com Paulo, também operário, como João. Assim que o movimento se inicia, um dos atores entra no canto da tela de projeção, chegando a ser parcialmente iluminado por ela e assume a voz do personagem que fará na segunda e terceira partes do espetáculo (depois que o filme terminar). Enquanto vemos Ana no ônibus a caminho da cidade, o ator-personagem narra sobre ela: “Essa aqui é minha mãe, mas nesse momento ela não sabe disso ainda. Ela nem tem nada com meu pai. Eles só vão ter alguma coisa depois... depois do final do filme” (AZEVEDO; GUEDES, 2011). Ao assumir esta voz, o ator se conecta com a ficção do filme ao representar o filho das personagens que aparecem na tela. Nas cenas imediatamente anteriores a este momento, o mesmo ator estava engajado em um coro de vozes sem que possuísse qualquer “aura ficcional” que fizesse o espectador crer que aquilo que fazia em cena estava diretamente ligada ao universo fabular do filme.

Essa situação que acabo de descrever, e que acontece em outros momentos da projeção, pode também indicar que o trânsito entre atores e personagens, no tempo presente do espectador, tem a possibilidade de incidir sobre o espaço-tempo construído no filme, transformando-o em espaço de memória daqueles personagens, numa chave diferente do que acontece, por exemplo, em um *flashback*. A pesquisadora Cecília Mello (s/d), define esse recurso, muito utilizado no cinema, como um expediente clássico. Nele, o passado irrompe a cena, a partir de uma fusão das imagens, motivada por algum elemento do presente que o convoca (MELLO, s/d, p. 130), portanto, há uma relação de causalidade na construção dramaturgica. No caso de *Cidade Fim*, o ator invade a tela - o tempo passado - e ressignifica a imagem evidenciando o seu lugar de memória. E a cena é reorganizada no jogo não somente como a lembrança daquela personagem, mas como uma memória que também é coletiva, já que todo o texto dessa primeira parte é construído em voz coral, como dito, não há a divisão de quem fala o quê. Logo na sequência da cena descrita acima, um outro ator,

atriz, ou ambos, geralmente assumia a narração sobre a mesma personagem vista na tela, dizendo: “Sobre Ana, sei apenas dos silêncios. De olhos que olham sempre pra frente, e veem o tempo passar [...]”. (AZEVEDO; GUEDES, 2011). O jogo de improviso transforma as cenas do passado (filme) em memória compartilhada e narrada.

Os atores, então, podiam agir em confluência com a narrativa do filme, ou seja, assumindo um personagem ligado à história, ou, contrariamente, relacionar-se de maneira a estar em outro movimento aparentemente apartado do que acontecia na tela. Um outro modo também era possível, o que poderia gerar um ruído na percepção do público. Voltemos ao exemplo da cena da festa descrita anteriormente. Sobreposto ao seu início, portanto, no *plano detalhe* da taça de espumante, o coro de atores mobilizava o seguinte texto ao microfone:

“Meu corpo, minha casa. Devo bater antes de entrar? Você mora aqui? Há pretos morando aqui? Há nordestinos morando aqui? Há bichas morando aqui? Há putas morando aqui? Há putos morando aqui? Há filhos da puta morando aqui? Há mães morando aqui? Há assassinos morando aqui? Há maridos morando aqui? Há professores morando aqui? Há estudantes morando aqui? Há virgens morando aqui? Há operários morando aqui? Há mendigos morando aqui? Devo bater antes de entrar? Por que seria o risco o que nos manteria aqui? (AZEVEDO; GUEDES, 2011)

Por mais que a imagem cinematográfica dizia respeito a uma experiência privada – uma festa de amigos de Selma em um apartamento de classe média – o texto abria brechas para outras possíveis leituras. A sobreposição do texto na imagem funcionava como um comentário àquela situação. Mas, também, tinha a ver com a experiência de um eu-lírico-coletivo às voltas com a cidade, uma alusão à experiência do grupo na sua lida com o entorno de sua sede e as questões relacionadas ao engajamento. Esse trecho, traz também essa ambiguidade, pois podem ser perguntas autorreflexivas, perguntas produzidas por esses atores no momento de um caminhar pelo bairro. É evidente que essa é uma informação que o espectador não tinha na hora da fruição, portanto, uma leitura não acessível a ele. No entanto, de alguma maneira essa sobreposição de texto e imagem poderia abrir a possibilidade de outras percepções por parte do público.

Na cena do camarim, logo após a apresentação, na qual Selma discute com um homem, possivelmente o diretor da peça, o texto que sobrepõe o diálogo (mudo) do filme, montado em campo e contracampo, traz as angústias desse eu-lírico-coletivo, em uma dimensão que poderíamos compreender como uma tentativa ou um desejo de se pôr em ação, ao mesmo tempo que interpela a plateia a andar junto numa travessia:

“Se estivéssemos em outros tempos, talvez tivéssemos a coragem de gritar. Mas a quem poderíamos endereçar o grito, quem serão vocês afinal? É preciso ver, é preciso falar, é preciso sair: correr. Tentativa de afastar zumbidos. A vida nos convence gritando que é preciso agir. Você vem comigo? Eu preciso conseguir que você venha comigo. Se a revolução

começa como um passeio: me leva pra passear? Você quer ver comigo? Me leva pra passear? (AZEVEDO; GUEDES, 2011)

Mais do que um pedido, a pergunta se transforma em convocação aos espectadores, a quem não se sabe muito bem quem são, para um passeio que se remete a três tempos e espaços. Primeiro, o passeio histórico pelo filme (os “outros tempos”), em um contexto que, talvez, houvesse maior nitidez em relação aos interlocutores que aqueles grupos de teatro buscavam. Segundo, o passeio literal pela rua que se daria na continuidade do espetáculo (a terceira parte da peça acontecia na rua). Terceiro, o passeio que o grupo realizou durante todo o processo de criação, promovendo inúmeras ações pelo entorno, onde também não se sabia exatamente quais seriam os seus interlocutores e as possibilidades de vínculos.

2.2 – Cidade Coro: o gesto glauberiano como um (contra)dispositivo cênico

O Teatro de Narradores sempre estabeleceu uma relação muito próxima com o universo cinematográfico, seja na inserção de filmes como materiais de referência em seus processos de pesquisa, seja na inscrição da câmera na cena e projeção simultânea de suas imagens no espaço cenográfico. Em 2009, com o aporte da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, o grupo realizou o projeto *Teatro em Transe*, uma óbvia alusão ao título do filme de Glauber Rocha (1939-1981), *Terra em Transe* (1967). A pesquisa previa a produção de cinco *cenas de intervenção* a partir do confronto do pensamento e obra do cineasta baiano com outros quatro artistas (Oduvaldo Viana Filho, Pasolini, Jean-Paul Sartre, Bertolt Brecht). No texto elaborado para o projeto que pleiteou o subsídio da lei, o grupo apontou uma relação de aproximação entre a elaboração de seu jogo cênico e a prática estilística de Glauber Rocha, evidenciada na presença do elemento de improvisação dos atores na construção do discurso cênico, além de um “impulso de montagem” contido nas propostas da direção (TEATRO DE NARRADORES, 2008). O que nos interessa aqui, portanto, é ir mais a fundo nessa relação e nos debruçarmos sobre outra possível aproximação, não tão evidente, entre os traços estilísticos do cineasta e a proposta de criação do grupo, naquilo que se convencionou chamar, por seus integrantes, de *(contra)dispositivos* cênicos. Para tanto, partiremos principalmente do pensamento do pesquisador Ismail Xavier para entender alguns traços no estilo e no processo de criação que se dá em parte da obra do cineasta e, assim, estabelecer paralelos, na tentativa de reconhecimento de um gesto *glauberiano* no espetáculo *Cidade Fim Cidade Coro Cidade Reverso*.

Poderia parecer um caminho natural para essa análise partir do olhar sobre o curta-metragem produzido pelo grupo e tentar estabelecer conexões mais diretas com a obra de Glauber Rocha, mas nos interessa aqui trilhar outro caminho, aquele que diz respeito a uma possível assimilação de traços estilísticos do cineasta e reelaboração dos mesmos no jogo cênico teatral. Desse modo, vale nos debruçarmos sobre a segunda parte, *Cidade Coro*, que trazia à cena, junto aos atores, a presença do(a) diretor(a) comandando literalmente o jogo de improvisação. A obra do cineasta não foi uma referência direta discutida entre os integrantes do grupo durante a criação, principalmente, desta segunda parte, no entanto, uma aproximação entre esses dois universos pode ser vislumbrada e mesmo fundamentada a partir da relação próxima que o Teatro de Narradores teve, durante a sua história, com o pensamento e a prática de Glauber Rocha. Também, não é o intuito dar conta aqui da totalidade da obra do cineasta, nos faltaria certamente fôlego e anos de pesquisa sobre o assunto. Mas, talvez, seja possível a partir de algumas leituras de pesquisadores, com sólidos trabalhos sobre o universo *glauberiano*, esboçar tal caminho de aproximação e tornar factível

a ação de olhar o gesto produzido no dispositivo cênico criado pelo grupo como próximo ao estilo de criação de Glauber.

Glauber e a direção de atores

O trabalho junto aos atores era desenvolvido de maneira bastante peculiar por Glauber Rocha. A improvisação era um recurso que ocupava lugar privilegiado no levantamento das cenas e não dizia somente respeito ao modo de interação entre os atores envolvidos no jogo, mas também na própria forma de atuação e intervenção do diretor na lida com aqueles. Durante a vida do cineasta, esse recurso de criação foi sendo radicalizado a ponto de colocar o roteiro numa posição de total descentralização no processo de criação cinematográfica. O ator Hugo Carvana (1937-2014), em sua experiência com o diretor no longa-metragem *Câncer* (1972), revelou ter sido convidado a fazer o filme um dia antes do início das filmagens, por meio de uma ligação convocatória do próprio cineasta, sem qualquer outro tipo de informação sobre o filme ou mesmo sobre o personagem que faria, soube apenas o horário e local de início das gravações (GLAUBER...,2003).

Antes mesmo dessa experiência relatada por Carvana, a improvisação era já um elemento de importância, não somente no sentido de levar o ator, em alguns casos, a entender sua personagem e compreender melhor a trajetória da cena, mas também como um princípio disparador para ela. O roteiro muitas vezes tinha a função de ponto de partida ou de organização da cena para a direção, que se colocava na posição de estar aberto às mudanças a partir das demandas que surgiam das filmagens ou das sugestões dos outros criadores. Sobre *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), Glauber relata que o roteiro foi exaustivamente trabalhado e construído, mas quando confrontado com a realidade das filmagens, ele foi “[...] todo improvisado e mudado” (ROCHA, et al. 1965, p.130). Diz ainda que os diálogos foram respeitados, mas que muita coisa sofreu alteração ou foi incluída no calor do momento devido aos acasos que aconteciam ou mesmo às proposições criativas dos atores (ibid.). O ator Othon Bastos, relata que quando interpretou o Corisco em *Deus e o Diabo*, ensaiava exaustivamente as palavras de seu personagem contidas no roteiro e quando ia para a filmagem, Glauber promovia alguns ensaios a partir do improviso com o intuito de os atores se apropriarem do espaço, que era antes demarcado por ele, e terem “tempo necessário para a compreensão e a procura da emoção para a cena” (ARAÚJO;BÉGHIN; 2019, p.314). Nesse caso, havia uma preocupação grande em relação à construção especificamente do personagem Corisco por parte do cineasta. Glauber queria dar um tom épico às ações do cangaceiro, qualidade aliás proposta pelo próprio ator, que vinha de uma forte experiência com estudos brechtianos no teatro em Salvador – o roteiro previa a presença de uma outra

peessoa fazendo o personagem Lampião dentro de uma cena de *flashback*, mas que foi resolvido epicamente por Bastos (idem, p. 312-313).

Em outras situações, o rigor com a cenas parecia estar atrelado mais à realização do momento e revelava uma outra estratégia de direção por parte de Glauber, também por meio do improvisado. Apesar do trabalho duro com o roteiro, muitas vezes ele era deixado de lado para dar lugar a propostas da direção feitas a partir de indicações e explicações orais das situações dadas aos atores, ou seja, era explanado aquilo que acontecia na cena. Os ensaios e, posteriormente, as filmagens se concretizavam através daquilo que surgia dos improvisos. O cineasta Walter Lima Jr., que fez assistência de direção em *Deus e o Diabo*, diz sobre a estratégia de Glauber para a direção dos atores:

[...] na hora da filmagem, explica tudo aos atores e faz uma marcação prévia, ensaia uma ou duas vezes, e depois fica a cochichar ao ouvido dos atores[...]. Depois o ator vem com outro negócio, que não estava marcado. Nos ensaios, eu tomava nota do que ia acontecer; mas, depois, na hora da filmagem, tinha de emendar tudo. [...] A maioria das coisas, ele improvisava. (ROCHA et al. 1965, p. 117 -118)

A abertura de Glauber para a inspiração do momento e entrega de indicações exatas ao pé do ouvido dos atores com o objetivo de impulsionamento do jogo da cena, que Lima Jr. revela, contrapõe-se, no entanto, a outras situações em que os apontamentos dados pelo diretor não seguiam a caminho da precisão. Yoná Magalhães (1935-2015), também atriz de *Deus e o Diabo*, disse que muitas das indicações de atuação que Glauber dava a ela consistiam em gestos mudos, não tão objetivos, mas que continham uma energia que, de alguma forma, comunicava algum caminho a seguir (BASTOS; MAGALHÃES; 2002). Diferentemente aconteceu com o ator Francisco Milani (1936-2005) que, durante as filmagens do longa-metragem *Terra em Transe* (1967), confessou ter tido dificuldades com o “método” de Glauber Rocha. Pouco antes da filmagem de uma das cenas, Milani diz ao cineasta que estava tendo problemas de entendimento do roteiro, Glauber, por sua vez, tenta explicar ao ator por meio de seus gestos sem palavras, mas carregados de alguma intenção. Os movimentos do diretor, que para Magalhães poderiam revelar algum sentido, para Milani, ao contrário, mergulhavam-no na mais profunda obscuridade (DEPOIS..., 2006).

Mais controverso ainda são as intervenções de Glauber durante a própria realização das cenas, tanto nos ensaios quanto nas filmagens. Como sugerido até agora, o recurso do improvisado era um elemento fundamental para os processos de construção dos atores, mas também era um meio pelo qual o diretor se relacionava com eles, colocando-se na mesma posição de jogo, intervindo através de apontamentos no calor da atuação, sugerindo possibilidades de caminhos para a ação dos atores e insuflando estados emocionais. Contudo, colocar-se na mesma posição de jogo, não significa necessariamente apagar os limites da hierarquia estabelecida entre as funções, apesar de esses parecerem borrados, o

que pode abrir espaço para prática de excessos. Bastos lembra das direções dadas muitas vezes aos gritos durante a realização dos ensaios e até mesmo das filmagens (ARAÚJO;BÉGHIN; 2019, p.315). Indicações de movimentações corporais e pelo espaço, sugestões de textos, repetições de cena eram muitas vezes lançadas em direção aos atores aos berros pelo diretor, que estava atrás das câmeras. Essa atitude podia ocorrer durante mesmo a gravação, facilitado pelo fato de os filmes, até determinada época, terem sido realizados sem a captação de som direto. Bastos parece se recordar deste modo de dirigir a cena de uma forma um pouco mais tranquila, como se a distância no tempo pudesse amenizar os fatos ou, simplesmente, porque aquilo não representava uma questão problemática para ele. Contrariamente, Carvana retoma esse gesto de Glauber Rocha demonstrando um certo incômodo. Para o ator, que vinha de uma experiência completamente diferente promovida pelo teatro político do Teatro de Arena em São Paulo, segundo ele mais “racional”, era “desesperador” atuar com o diretor “gritando, aos berros” (DEPOIS..., 2006). Carvana ainda rememora o dia em que, durante a filmagem de uma cena, logo após gritar ação, Glauber lhe deu uma “bofetada” para que pudesse entrar no estado da personagem, “ele [Glauber Rocha] só achava que o ator estava pronto, quando o ator estava com os nervos à flor da pele” (Idem). Por buscar uma visceralidade no trabalho de atuação, que se afastava de uma interpretação naturalista, o cineasta optava por lançar estímulos durante a execução do trabalho dos atores que, em algumas vezes, poderia ultrapassar os limites físicos e emocionais dos mesmos. Lima Jr. também traz o assunto à roda quando se refere à realização de *Deus e o Diabo*, ao explicar que em relação a alguns atores, o cineasta gostava somente de “excitá-los”, sem necessariamente explanar o teor da cena, e que em algumas vezes isso poderia causar um abalo emocional:

Lídio [Silva] não é ator, é um carpinteiro que ele [Glauber Rocha] aproveitou como ator em *Barravento*[...]. Não é um ator, propriamente. E eu tenho a impressão de que ele não chegou a violentar o Lídio como ator, entende? Não abalou o Lídio, não. Chegou a abalar a Ioná [Magalhães], na sequência da histeria dela entre os beatos, lá em cima. Ela ficou realmente nervosa, na hora: saiu chorando. (ROCHA et al. 1965, p.117)

Apesar de serem extremamente relevantes as questões éticas que podem estar envolvidas na relação de Glauber com os atores/atrizes e a discussão acerca de métodos de preparação e direção do elenco, que, não raras vezes, configuram-se como abuso de poder, não trataremos do assunto aqui. O que nos interessa no momento é perceber a constituição desse gesto do diretor que se coloca próximo e intervém na trajetória dos atores durante a cena. Gesto este que faz parte da rotina das filmagens, permitido, como dito, por uma questão técnica – os filmes até determinado momento não possuíam a captação direta do som. Ou seja, qualquer intervenção sonora, ruído indesejado, eram suprimidos no posterior processo de dublagem, feito apenas com a ajuda de um som-guia que fora gravado no momento de

feitura da cena. Ismail Xavier identifica nos filmes de Glauber Rocha realizados durante os anos 1960, ainda uma tendência a um todo homogeneizador, que responde a um universo ficcional que organiza as escolhas formais, apesar de toda a complexidade de construção que envolve as obras do cineasta (XAVIER, 2001). Então, em filmes como *Barravento* (1962) e os já citados *Deus e o Diabo* e *Terra em Transe*, havia a possibilidade – e a intenção – de ocultar qualquer som que não fizesse parte do universo diegético retratado. Com o uso do som direto, captado no momento da gravação da cena, como por exemplo em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968), a atitude de Glauber perante o elenco se modifica um tanto, já que qualquer orientação que fizesse aos atores no momento da filmagem, poderia acarretar na perda de todo o material produzido, ele, então, nesse caso, passa a intervir de forma direta somente nos ensaios (ARAÚJO;BÉGHIN; 2019, p.315).

Curioso é que a partir dos anos 1970, começa a existir uma inflexão nas escolhas estilísticas que compõe o cinema de Glauber Rocha. Suas escolhas formais se tornam mais abertas, sem a preocupação, como aponta Xavier (2001), com a construção de uma unidade ou com o enquadramento e conformação com um universo ficcional. O fragmento ganha espaço na composição dos filmes, assim como, uma ação literal do cineasta na estruturação das imagens e do som. Ou seja,

[...]o princípio de unidade dos filmes se desloca para a intervenção direta do cineasta, corpo e voz, a fala em primeira pessoa a articular um conjunto de estratégias do discurso cinematográfico, num passeio por diferentes registros e modalidades de representação. A parte ganha maior autonomia, faz valer a sua própria força e configuração local, desaparecendo de vez os vestígios de um todo orgânico. (ibid., p. 141)

O cineasta passa, então, a interagir mais com a cena, participando efetivamente de sua construção, ao mesmo tempo que, dialeticamente, faz parte dela. Uma ação que possui diversas qualidades, como as narrações colocadas posteriormente sobre a sequência de imagens. Tal procedimento acontece, por exemplo, no curta-metragem *Di* (1976) – realização feita no impulso e de improviso ao saber da morte do pintor brasileiro Di Cavalcanti (1897-1976) – no qual, é a própria voz do cineasta que narra, comenta e intervém durante o filme. E até mesmo, a presença de seu corpo e de sua voz no momento da filmagem da cena, relacionando-se com o espaço-tempo e outros agentes que compõe o quadro.

Esse gesto do diretor em primeira pessoa retoma, em parte, a sua postura em relação à maneira como se direcionava aos atores, só que agora o gesto se torna linguagem, ou seja, faz parte do campo de escolhas que estruturam a forma do filme.

Glauber passa a assumir na montagem dos filmes, planos que seriam comumente descartados, se pensarmos em um campo mais tradicional de cinema ou que, minimamente, segue as regras do universo diegético. Em *A Idade da Terra* (1980), último filme do cineasta e no qual a experimentação dos elementos formais atinge uma radicalização em maior grau,

há a utilização de planos em que nitidamente ouvimos a voz do diretor intervindo na atuação dos atores. Na sequência final de uma série de ações que ocorre na cidade de Brasília, em que vemos o personagem Brahms atirando-se contra monumentos e depois se jogando ao chão, amparado pelo Cristo Negro, interpretado por Antônio Pitanga, ouvimos de forma nítida a voz de Glauber dando orientações de movimentos e sugestões de textos ao ator Maurício do Valle (1928-1994), que as cumpria, sem em momento algum quebrar a sua construção da personagem. Em outra sequência, com a atriz Danuza Leão (1933-2022) e o ator Geraldo Del Rey (1930-1993), o diretor grita “fale mais alto, Danuza”, para em seguida dizer ainda “rebola mais, Danuza e Geraldo, vai”. Quando Del Rey, na continuação da cena, diz uma de suas falas numa intensidade mais baixa, ouvimos de Glauber a indicação “falando alto, Geraldo, diga outra vez *eu quero poder, poder*”. Não mais preocupado com a gravação do som direto, o cineasta intervém na atuação sem medo porque, agora, a sua figura faria parte do discurso fílmico, praticamente, confundindo-se com a de um narrador, que está próximo da cena e interagindo com ela.

Glauber, o narrador e a montagem

Essa proximidade com a cena e com as personagens já fora identificada antes por Ismail Xavier, mas de uma outra maneira. Ainda respondendo às diretrizes postas pelo universo ficcional em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber Rocha situa o ponto de vista de seu narrador, representado nesse momento pela posição da câmera e sua movimentação no espaço, no mesmo nível das personagens (XAVIER, 2007, p.102). Esta adesão à experiência da situação narrada dá-se no momento em que o casal Manuel (Geraldo Del Rey) e Rosa (Yoná Magalhães), depois da morte do beato Sebastião (Lídio Silva), é levado a se aliar à força revolucionária do cangaceiro Corisco. Nessa etapa da narrativa, segundo Xavier, a câmera na mão organiza a figura do narrador a partir da trajetória que estabelece entre um personagem e outro, de uma maneira completamente volúvel, colocando-se à mercê do objeto narrado:

há um efeito de simultaneidade, onde o presente do narrador e o das personagens se identifica, numa tendência contrária ao usual afastamento que se supõe entre o tempo de quem narra e os eventos passados[...] (ibid., p. 103).

Esse efeito que o pesquisador nos aponta é garantido por uma liberdade total que a câmera tem de circular pelo espaço da cena. Esta já foi pensada e construída para facilitar essa movimentação, a partir do imprevisto das relações entre os atores dentro de um espaço demarcado anteriormente. Como nos revela o ator Othon Bastos, a cena foi toda estruturada

e sempre realizada em plano-sequência, para que a câmera pudesse, no momento da ação, fazer suas escolhas (BASTOS; MAGALHÃES, 2002).

É importante salientar que para o pesquisador Ismail Xavier a figura do narrador do filme não se confunde com a do autor da obra, quem a produz. A organização dos elementos do discurso fílmico é o que nos garante a composição desse personagem, portanto, ele se encontra ainda no campo da ficção (XAVIER, 2007, p.16-17).

Quando da assunção do corpo e voz do cineasta no quadro de seus filmes a partir dos anos 1970, o gesto do narrador, que já possuía um grau de dificuldade a ponto de embaralhar nossa percepção, ganha ainda mais um traço de complexidade, pois os limites entre aquilo que seria ficção e o que seria realidade borram-se completamente. Talvez isso se torne menos uma questão pertinente em filmes que já se configuravam como documentário, exemplo do já mencionado *Di e Jorjamado no Cinema* (1979), e mais uma questão a se investigar a fundo nos filmes em que a mistura entre cenas ficcionais e documentais é mais evidente, como em *Claro* (1975) e *A Idade da Terra*.

Neste último, além da presença do cineasta que interfere diretamente na cena, organizando o quadro, orientando atores, narrando, radicaliza-se no campo da montagem a maneira como se dá a construção do discurso fílmico. Muito mais do que a ideia de junção de um plano ao outro, o que na trajetória do diretor já seria algo a se contestar, em *A Idade da Terra* potencializa-se aquilo que Glauber nomeou como sendo uma “montagem nuclear”. Por meio de procedimentos e materiais muito diversos, promoveu-se a desconstrução de uma certa organização do filme de modo a romper com qualquer composição narrativa tradicional, linear ou que tivesse como foco final a construção de uma fábula. Talvez seja possível encontrar ali indícios de uma história ou reconhecer algum fiapo de trajetória de “personagem”, mas o que prevalece mesmo é a construção fragmentária e rítmica do material. Segundo o pesquisador Érico Oliveira de Araújo Lima,

A Idade da Terra recorre à repetição, ao acúmulo de planos, faz ouvir uma mesma frase várias vezes, faz ver a mesma cena se reinventar, reexistir ininterruptamente. Corta e interrompe, começa de novo ou já parte para outro ponto. Nas idas e vindas do Cristo militar pelo quadro, ouvimos as mesmas palavras várias vezes, em exacerbação. A montagem usa uma quantidade grande de imagens, interrompendo no caminho e construindo outro desenho do plano, a partir dessa colocação dos vários momentos em que se filma a mesma cena. Ao final, surge a cena no seu prolongamento, tomado apenas um dos vários *takes*, já sem o ir e vir, a interrupção de um pelo outro. (LIMA, 2016, p. 25)

Lima aponta para essa construção que privilegia acima de tudo o ritmo na organização dos planos. O vai e vem, os cortes, as repetições funcionariam como o toque de um tamborim. Esta imagem do instrumento musical como referência era usada pelo próprio cineasta na explicação aos montadores daquilo que almejava para a organização do filme (ibid., p. 22). A

não necessidade de um encadeamento que desse conta de uma narrativa fílmica com começo, meio e fim, também conferia à montagem uma outra característica que nos interessa aqui, a saber, o potencial de randomização da obra. É possível adentrar o filme por qualquer parte dele, pois, além das características apontadas aqui, a obra foi organizada sem a presença de uma imagem que se configure como uma abertura ou mesmo como uma finalização do longa-metragem. Não há, muito menos, a inclusão de créditos iniciais e finais. Para o pesquisador, tal caráter randômico, já estabelecido na estrutura do filme, indicaria um desejo do próprio cineasta em constituir um novo modelo de exibição da obra. Para Lima, o filme *A Idade da Terra*

[...] deveria ser exibido, segundo os intentos de Glauber, sempre de um modo diferente, já que caberia ao projetor embaralhar os rolos da película e fazer da exibição uma espécie de acontecimento ou performance ao vivo, capaz de sempre renovar as experiências do filme, multiplicar as entradas, bifurcar as travessias. (LIMA, 2016, p. 26)

Isso significaria que a própria ideia de montagem da obra teria continuidade para além dela, pois, devido ao seu caráter aberto, o processo de exibição do filme transformaria a sala de projeção também numa espécie de sala de montagem. Cada sessão seria única, podendo ter o filme inúmeras possibilidades de configuração final e, conseqüentemente, de fruição por parte do público.

Há uma espécie de impulso de montagem que é possível perceber e que se configura de diversos modos na trajetória artística do cineasta. Parece estar presente no momento dos ensaios com os atores e nas interferências que faz para a construção da cena. Ou mesmo na constituição da figura do narrador que se coloca no mesmo nível da experiência das personagens e que, com o passar dos anos e das obras, vai se confundindo também com a própria figura do cineasta que irrompe a cena de corpo e voz para (des)orientar e (des)organizar os elementos do quadro, intervir na atuação dos atores e montar internamente o plano. E também para além da estreia do filme, na hora da projeção, configurando a recepção da obra como uma experiência viva para o público, mesmo que, neste caso, só tenha acontecido no plano do desejo do diretor. Tal impulso de montagem nos interessa aqui como gesto e, ao nosso ver, poderíamos fazer uma aproximação deste com a ação do diretor dentro do (contra)dispositivo cênico que constitui a segunda parte do espetáculo *Cidade Fim Cidade Coro Cidade Reverso*, como veremos a seguir.

Cidade Coro: o (contra)dispositivo cênico que evidencia o gesto glauberiano

Como dito no início deste texto, o nosso objetivo é direcionar o olhar para *Cidade Coro*. Esta segunda parte do espetáculo do Teatro de Narradores investe em um jogo de improvisação dos atores, comandada pelo diretor e/ou diretora do espetáculo, no qual são retomados alguns relatos que foram colhidos durante o processo de pesquisa para a construção do mesmo.

A estrutura desse momento da obra se constituiu naquilo que se convencionou chamar pelos integrantes do grupo de *(contra)dispositivo cênico*, partindo mesmo da ideia de *dispositivo* e *contradispositivo* elaborado por Giorgio Agamben. O pensador italiano, retoma Michel Foucault (1926-1984) para definir o conceito de dispositivo como uma forma de controle na sociedade contemporânea, ou seja, um modo de se estabelecer uma relação de poder, de maneira estratégica e em rede, a fim de “condicionar” os modos de agir do indivíduo (AGAMBEN, 2009, p. 28). Para o filósofo seria “qualquer coisa que tenha a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões dos seres viventes” (ibid., p.40). Muito próximo da relação estabelecida entre o ser humano contemporâneo e seus aparelhos celulares, por exemplo, ou mesmo à ideia de mídias sociais e as interações que estabelecemos com elas. No entanto, o filósofo estende essa concepção a um grande número de formas e objetos como uma simples caneta, por exemplo. O dispositivo teria o poder de afastar o sujeito de seu “desejo de felicidade” (ibid., p. 44), ou seja, a impossibilidade de o indivíduo se conectar e estabelecer uma relação genuína com a existência que o circunda.

Sem apontar necessariamente o que poderia vir a ser, de forma concreta, um modo de resistência que confrontasse os dispositivos espalhados pelo mundo, prontos para a todo momento capturar a humanidade, Agamben sugere que estaria na ideia de *profanação* o vislumbre de uma saída. Esta seria o “contradispositivo” que libertaria aquilo que “[...] foi capturado e separado por meio dos dispositivos” (ibid., p. 44). A prática artística, no nosso caso teatral, absorve esses conceitos e tenta promover a profanação da ideia de dispositivo ao fazer de estruturas cênicas contemporâneas um contradispositivo baseado em regras de jogo que além de organizar o modo de atuar dos atores pode também indicar a forma de participação do espectador.

Como se pode notar, estamos sugerindo que o jogo de improvisação, configurado em *Cidade Coro*, funcionaria como um contradispositivo orquestrado pela ação do(a) diretor(a) em cena. De qualquer modo, sobre o seu potencial de profanação trataremos no próximo subcapítulo, pois o que nos interessa agora é pensar como esse gesto da direção, que

organiza o (contra)dispositivo cênico³¹, se aproximaria do tal *gesto glauberiano* discutido nos parágrafos anteriores.

Neste jogo cênico, os cinco atores estão dispostos enfileirados e de frente para o público. Encontram-se sentados em cadeiras de metal, aquelas de bares e botecos, situadas dentro de um cenário construído de madeirite rosa, simulando um barraco. Cabem a cada ator, dois materiais: o primeiro trata-se de um relato documental relacionado à pesquisa do grupo, concedido por alguém que durante o processo atravessou o caminho de um ou mais integrantes do coletivo e cuja história era interessante para a construção da dramaturgia; o outro trata-se do próprio depoimento do ator ou atriz. Estes materiais são articulados durante a apresentação e a forma como isso acontece tem relação direta com o modo como as regras de jogo estão postas e com a função que a direção assume dentro do (contra)dispositivo.

Assim como acontece no cinema, no teatro também estamos acostumados a olhar a cena e a esquecer da figura do diretor ou diretora. Observamos os atores, o cenário, a música, os objetos, os figurinos, a composição entre eles, e, no caso do teatro, ainda a relação que este conjunto estabelece com o espectador no momento presente da apresentação. Raramente lembramos da figura do diretor, pois este costuma se colocar por trás da construção cênica ou, no caso do cinema, por trás das câmeras. Evidente que isso não é uma regra de conduta, pelo contrário, ao longo da história dessas duas artes temos inúmeros exemplos de diretores que embaralham esses supostos limites e participam da cena, como o próprio Glauber Rocha, visto mais acima, e, no caso do teatro, podemos citar como exemplo o encenador polonês Tadeusz Kantor (1915-1990). Em *Cidade Coro*, a presença do diretor em cena é determinante para o funcionamento do (contra)dispositivo cênico. Aqui, o diretor se posiciona literalmente no espaço, de frente para os atores, sentado no chão e de costas para o público. Assume praticamente a função de um narrador que organiza a cena e, como em Glauber, apontado mais acima, posiciona-se próximo dos atores, no nível da experiência deles.

Torna-se necessário, agora, partirmos para a compreensão das regras de funcionamento desse (contra)dispositivo. Como dito, cada ator tem em mãos dois materiais sobre os quais a sua ação se articula. Trata-se de um movimento de trânsito entre os dois depoimentos no momento presente da apresentação. Sentados em suas cadeiras, cada ator dá o seu relato em primeira pessoa, incluindo a história que pertence a um terceiro. Esta história, a princípio, pois essa regra sofreu alteração ao longo das temporadas, é um texto fechado, que segue à risca as palavras do depoente. O segundo relato, o do próprio ator, possui uma particularidade, pois ele será produzido a cada apresentação, em tempo real

³¹ Na cena contemporânea, convencionou-se usar o termo *dispositivo cênico*, no entanto, gostaria de estabelecer uma diferenciação na escrita para afirmar o potencial de profanação de tal procedimento. Por isso opto por usar *(contra)dispositivo cênico*.

diante da plateia, a partir de um tema que será escolhido na hora pelo diretor e poderá ser diferente de ator para ator. Os espectadores não têm acesso a esse tema, ele é dado a cada ator no momento de passagem da primeira parte do espetáculo para esta segunda, quando os envolvidos na cena organizam o cenário. A ação dos atores é determinada pela ação do diretor, ou seja, o ator só começa a falar, só para e só transita de um depoimento para o outro quando o diretor der o comando. O diretor não fala em nenhum momento, sua ação é determinada pelo movimento de *estalo* de seus dedos. Funciona assim: a regra geral é que cada ator comece pelo depoimento do terceiro; o diretor estala o dedo para um ator, este começa a falar (qualquer um pode ser o primeiro escolhido a falar); se o diretor estala novamente o dedo para o mesmo ator, ele deve trocar imediatamente de depoimento, ou seja, iniciar o seu discurso sobre o tema dado; se o diretor estala novamente o dedo para o mesmo ator, ele deve imediatamente voltar para o relato anterior, o do terceiro; se o diretor, em algum momento, estala o dedo para outro ator, o primeiro que estava falando deve parar e o novo ator escolhido deve começar a dizer o relato do terceiro, se for a sua primeira vez no jogo. E, assim, segue.

O diretor, em sua ação de estalar os dedos, tem a chance de, estando próximo aos atores, indicar o andamento do jogo, estabelecendo no calor do momento as escolhas de por onde a ação pode seguir. Ele comanda quem deve falar, quando deve iniciar ou parar, enfim, é o diretor que intervém na cena sugerindo o seu movimento. E esta ação é dada aos olhos do público, que com o passar do tempo começa a entender as regras do jogo. De certo modo, ele, o diretor, assume em partes a função de narrador ou, talvez, melhor dizendo, de um montador, pois o espectador tem acesso aos materiais do espetáculo por meio da organização que o diretor estabelece diante de seus olhos. Podemos aqui sugerir uma conexão com aquela ideia de impulso de montagem que estaria por trás do que chamamos de *gesto glauberiano*. É manifesto, que as linguagens teatrais e cinematográficas possuem as suas nítidas diferenças, inclusive de ferramentas para a sua construção, porém, não seria possível fazer um exercício de imaginação e sugerir aqui uma aproximação? O ato de colocar-se no mesmo nível de experiência dos atores, no mesmo patamar da ação, assim como o olhar-câmera-corpo de Glauber, buscando perspectivas, fazendo recortes, dentro de uma trajetória de movimentos improvisados. Cada estalo de dedos, cada mudança de ator no foco da ação de relatar, é uma aposta da direção na organização do material que surge no calor do momento: a prática da direção se dá ao mesmo tempo que a prática dos atores e esses movimentos constituem a cena. A montagem é feita diante do público e, como aquele desejo não realizado de Glauber, a cada dia estabelece uma apresentação diferente.

A configuração desse narrador/montador em *Cidade Coro* possui outro ponto de complexidade que o aproxima de Glauber dos anos 1970, à medida que é o próprio corpo e gesto do diretor que está em cena, atuando sobre a ação dos atores. Como exemplificado

mais acima, em *A Idade da Terra*, é a voz de Glauber que intervém na interpretação do elenco, indicando textos, movimentações, intensidades de voz, ou seja, deixa à mostra o próprio processo de construção da obra, aquilo que geralmente faz parte da fase de ensaios, situada longe dos olhos do espectador. Em um caminho próximo, o gesto do diretor em *Cidade Coro* também não se configura como um elemento dentro do campo ficcional, mas como uma intervenção direta no jogo, caracterizando-o mais como uma ação dentro da esfera do real, do documental, ou seja, mais próxima do espaço-tempo do espectador. Nesse sentido, os comandos corporais da direção também revelam o processo de construção da obra.

2.3 – Atuação sobre si, a partir de si e sobre o outro

Depois da primeira temporada do espetáculo *Cidade Fim Cidade Coro Cidade Reverso*, o ator Emerson Rossini decidiu deixar o grupo. A decisão da direção foi a de que não seria chamado outro ator para o preenchimento do espaço aberto pela ausência do artista, mas que se tentaria resolver o espetáculo com os outros três atores e uma atriz que compunham a cena. Afinal, havia sido um processo de pesquisa que tinha atravessado um ano de trabalho e a chegada de uma nova pessoa, alheia à toda esta experiência, poderia ser problemática naquela altura dos acontecimentos. A primeira e a terceira partes da peça foram resolvidas com a realocação de textos, cortes e readequação de algumas cenas. Mas, faltava o segundo momento, no qual o ator, que tinha saído, mobilizava o depoimento real de uma pessoa cuja história serviu de matriz para a construção da dramaturgia do espetáculo. Por conta da trajetória dos outros atores nas primeira e terceira partes, nenhum deles poderia assumir esse depoimento. A saída encontrada, foi convidar a própria matriz do relato, Seu Donizete Arantes, morador do bairro do Bixiga e vizinho da antiga sede do grupo, para assumir sua história no espetáculo. Essa escolha que à primeira vista pode parecer radical, de certa maneira, reafirmava o próprio processo de construção da obra, visto que foi todo ele permeado por ações performadas pelo elenco com, em algumas delas, a participação de não atores. Essas presenças, assim como a utilização de relatos dessas pessoas, provocaram questionamentos, muitos deles de cunho ético, por parte dos próprios integrantes do grupo. Ao mesmo tempo, suas participações fizeram o Teatro de Narradores se atentar para qual seria o papel dos atores e atrizes nesta relação, o que implicou se perguntar sobre modos de atuação e de jogo. Olharemos aqui para alguns elementos do referido processo de pesquisa para nos questionarmos sobre os impasses que essa relação gerou e as escolhas que foram feitas pelo grupo na tentativa de contorná-los ou mesmo problematizá-los.

A participação de não atores na cena do espetáculo não era prevista no início do trabalho. O projeto contemplado pela Lei de Fomento foi elaborado como uma tentativa de questionamento do grupo sobre possíveis formas de convívio e sociabilidade com o entorno de sua antiga sede, localizada na Rua Treze de Maio. Nada estava escrito, no texto do projeto, a respeito do desenvolvimento de algum experimento a partir da presença de pessoas que não fossem atores e atrizes profissionais, apesar de todo o trabalho ter sido pensado para estar desde o início inscrito no cotidiano do bairro. Isso significava que desde os primeiros ensaios a pesquisa seria desenvolvida na relação direta dos atores e atrizes com o entorno. Conseqüentemente, esse tipo de proposta acaba abrindo espaço para a participação, mesmo que de forma indireta de pessoas alheias ao projeto, como pode ocorrer, evidentemente, com

qualquer trabalho cênico desenrolado em espaços urbanos onde há uma boa circulação de pessoas.

A terceira parte, *Cidade Reverso*, acontecia em frente à sede do grupo, onde as figuras desenvolvidas nas primeiras partes eram devolvidas à rua em ações elaboradas na chave da intervenção urbana e da festa. Este momento, por acontecer em meio ao trânsito dos carros, em frente às fachadas dos estabelecimentos comerciais e também em varandas dos cortiços que ali haviam, abria-se ao risco da interferência de algum espectador involuntário, transeunte ou dos próprios moradores do local já acostumados com a obra. No entanto, o espetáculo estreou sem a presença efetiva de alguém, pessoa comum, de fora do campo teatral, que pudesse ter sido convidada para atuar na peça, mesmo com um processo atravessado por essas participações ocasionais ou ocasionadas por demandas da própria pesquisa.

A ida para o Rio e a experiência de Depois do Desmanche – Cenas de Intervenção

É possível localizar um momento no qual se deu a abertura para esta possibilidade de participação de um não ator e que, na verdade, foi também um importante divisor de águas no processo. Em outubro de 2010, a convite de Eleonora Fabião e André Lepecki³², o Teatro de Narradores participou do Festival ArtCena³³ no Rio de Janeiro. A proposta da curadoria ao grupo foi a de ocupar por duas semanas o Centro Cultural Hélio Oiticica, situado no centro da cidade, e lá desenvolver um trabalho que seria apresentado ao público nos últimos dias do festival. O grupo, então, decidiu dar andamento à pesquisa que já estava sendo desenvolvida em São Paulo, mas agora no contexto carioca, e retomar alguns procedimentos para a construção de uma intervenção urbana que seria realizada no entorno do centro cultural. É importante ressaltar que o evento foi realizado durante o processo para construção de *Cidade Fim Cidade Coro Cidade Reverso*.

A pesquisa em São Paulo, até então, era caracterizada por inúmeras investidas dos atores pelo bairro do Bixiga. O elenco saía à rua para a realização de ações que promoviam, muitas delas, encontros. Estes se davam com o intuito mesmo de provocar momentos que pudessem acontecer no nível de uma experiência, pois também interessava à pesquisa as

³² Eleonora Fabião é performer, teórica da performance e professora associada da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). André Lepecki é pesquisador e curador de arte, atuando no campo dos estudos da performance e dança, também é professor no Departamento de Estudos da Performance na New York University.

³³ Realizado em 2010, o Festival ArtCENA (artCENA.festival.em.criacao) teve a curadoria de Eleonora Fabião e André Lepecki, além da direção artística de Fábio Ferreira. Sob o mote “Ativações, Passagens, Processos”, o evento reuniu diversos artistas individuais e coletivos, nacionais e internacionais, com a proposta de desenvolverem processos artísticos na cidade do Rio de Janeiro. Além do Teatro de Narradores, também faziam parte da programação La Pocha Nostra, Regina Galindo, Meg Stuart, Lia Rodrigues, Royal De Luxe, Cia Teatro Autônomo, Ibrahim Quraishi, Jarbas Lopes e Katerina Dimitrova, Andréa Bardawill e Alexandre Veras, entre outros.

transformações que poderiam ser causadas no corpo do ator e nos atravessamentos sofridos na relação com o entorno.

Os procedimentos de trabalho realizados na cidade paulista foram o que abriram os caminhos para a relação com os arredores do Centro Cultural Hélio Oiticica, durante a estadia no Rio de Janeiro. Apesar de não nos aprofundarmos agora em tais procedimentos, pois eles serão vistos com mais atenção nos próximos capítulos, é importante salientar que serviram como um meio, tanto no contexto paulistano como carioca, de penetrar no cotidiano da vida urbana, ativando outros modos de percepção. É como se o ator praticasse uma maneira diferente de olhar a cidade, as pessoas e a si mesmo nessa relação com o entorno. Os encontros são inevitáveis. No caso carioca, as andanças realizadas e estes encontros pela cidade evidenciaram um fato: muita gente que tinha uma relação de trabalho com o entorno, ou mesmo que morava perto dali, nunca tinha entrado no Hélio Oiticica ou, às vezes, sequer sabia que aquele prédio era um centro cultural.

A partir deste e outros dados colhidos pelos atores e atrizes durante a pesquisa, originou-se uma intervenção artística dividida em duas partes e nomeada de *Depois do Desmanche – Cenas de Intervenção*. A primeira acontecia pelas ruas, no qual o público era convidado a percorrer o entorno e acompanhar algumas ações dos atores e atrizes no momento em que as lojas do centro comercial fechavam as suas portas ao final do dia. A outra parte da intervenção, a que nos interessa aqui, tratava-se de uma ação, dentro do centro cultural, logo depois do trajeto pela cidade. Durante o processo de pesquisa pelas redondezas, o encontro dos atores e atrizes com pessoas que têm suas vidas atreladas à região é, praticamente, inevitável. Algumas delas foram convidadas, então, pelo grupo a participar da intervenção e quatro aceitaram. Eram pessoas que nunca tinham entrado naquele centro cultural e que possuíam uma relação de trabalho com o entorno: foram duas mulheres que trabalhavam como prostitutas, uma outra mulher que coletava papelão para vender e um homem que trabalhava como segurança de um prédio. A proposta era que essas pessoas atuassem a partir de *dispositivos cênicos*.

Como visto anteriormente, o Teatro de Narradores faz do dispositivo cênico, ou melhor, do *(contra)dispositivo*, regras de jogo e de composição que, além de organizar o modo de atuar dos atores e atrizes, o faz também em relação à ação dos não atores e também dos espectadores. Este modo tornou-se recorrente na cena contemporânea, como demonstra em sua tese Júlia Guimarães Mendes (2017). A pesquisadora indica que os dispositivos cênicos, por se organizarem de maneira simples a partir de regras extremamente objetivas e fáceis de serem assimiladas, estariam muito mais voltados à participação do espectador ou de pessoas de fora do campo teatral ou da performance, já aos artistas restaria mais a função de promover e estruturar o funcionamento desses dispositivos (MENDES, 2017, p. 97-98). De fato, como veremos, o modo como o Narradores estabelece o seu *(contra)dispositivo* repõe a ideia

apresentada por Mendes, mas, diante dos impasses e questionamentos surgidos, o grupo parte para uma ampliação dessa noção, o que, ao nosso ver, inclui os atores – estes, não ficariam restritos simplesmente à função de organizar os dispositivos.

Para a segunda parte da intervenção do Rio buscou-se a estruturação de um (contra)dispositivo que possibilitava a participação das pessoas convidadas. Para a organização e construção dessa ação interna tivemos como inspiração o trabalho do artista plástico Hélio Oiticica (1937-1980), cujas obras, curiosamente, não se encontravam expostas no centro cultural que levava seu nome. Foi montada, em uma das salas, uma instalação próxima à ideia dos *Penetráveis*. Estes constituíam uma série de obras do artista que se configuravam em grandes estruturas feitas de diversos materiais como madeira, tecidos, entre outros, e que permitiam a entrada e o atravessamento das pessoas. Tudo aquilo que formava a obra podia também ser manipulado por aqueles que adentravam suas estruturas, resultando em uma grande experiência sensorial. Dentre os *Penetráveis* mais conhecidos está o *Tropicália*, exposto primeiramente no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967. A obra de Oiticica estava diretamente vinculada à experiência que o artista desenvolvia na relação corpo-a-corpo com a cidade. *Tropicália*, em especial, remetia à sua vivência no morro da Mangueira e, por conta de sua ambientação tão direta, se realizava como uma “condensação de lugares reais” (OITICICA, 1969, apud JACQUES, 2001, p. 82)³⁴. Para o próprio artista, o penetrável funcionava como uma espécie de mapa da cidade, isto é, “um mapa do Rio e um mapa da minha imaginação. Um mapa dentro do qual se pode entrar” (ibid.).

Para a pesquisadora Paola Berenstein Jacques, o trabalho de Oiticica mesmo partindo de uma experiência muito particular que envolve a sua relação com a cidade e o modo como ele interage com ela, se constrói levando em conta também a possibilidade de aquele que entra em contato com a obra desenvolver sua própria vivência com ela. Para Jacques, os *Penetráveis*

[...] são propostas abertas para incitar novas situações criativas. Oiticica passa à criação de espaços inacabados que tornam possíveis diversas experiências, de acordo com a disponibilidade criativa das pessoas que neles entram. Ele sugere usos possíveis dos espaços criados, deixando-os abertos a todas as propostas por parte dos utilizadores ou, simplesmente, dos passantes. Espera do público performances, deixa espaços vazios para que elas aconteçam. (JACQUES, 2001, p. 83)

Diante da colocação da pesquisadora é possível sugerir que, de certa maneira, os *Penetráveis* acabam funcionando como uma espécie de (contra)dispositivo, que ao “capturar”

³⁴ Entrevista de Hélio Oiticica concedida a Guy Brett, in *Studio Internacional*, em março de 1969.

aquele que entra, ao mesmo tempo, possibilita a sua libertação diante das possibilidades criativas para as quais o espaço se abre. E é a partir desta inspiração que o Teatro de Narradores construiu algumas espécies de cabines dentro do centro cultural. Os materiais usados nesses pequenos nichos eram os mais diversos, mas todos eles conseguidos ou comprados no entorno, desde placas de caixas de papelão ou outros materiais encontrados pelas ruas, até tecidos coloridos, almofadas, e objetos das lojas do comércio popular das redondezas. A iluminação era feita por pequenos abajures, cujas meias-luzes, promoviam um espaço mais aconchegante. Ao todo eram quatro cabines. No entanto, diferentemente da obra de Oiticica, a presença humana não era somente a do espectador, mas também dos atores e das pessoas convidadas que acabavam igualmente fazendo parte daquela instalação. Este novo elemento, de certo modo, nos distancia da obra de Oiticica, pois perde-se ali um total protagonismo que é o do público e que, já de entrada, percebe-se na liberdade de interação com o espaço. No caso da instalação do Narradores, a presença de outras pessoas como parte da obra parece lançar ao espectador a questão “o que vai acontecer?” e uma reação de espera se torna inevitável. Dessa relação, novos impasses surgiram, como veremos.

Cada uma das pessoas convidadas ocupava uma dessas cabines. Os espectadores, que vinham da experiência do percurso pelo entorno onde acompanharam algumas ações dos atores e atrizes, ao entrar no centro cultural e se depararem com as cabines, tinham a liberdade de transitar entre elas, se assim desejassem. A regra do (contra)dispositivo era: a partir do instante que entra o primeiro espectador, a pessoa convidada inicia a narrativa sobre a sua vida e a relação que ela tinha com aquele bairro. O foco dessa contação era o trabalho destas pessoas na região e, de certo modo, sua precarização, assunto que acompanhava nossos interesses desde São Paulo. Esta ação de narrar permanece até não haver mais nenhum espectador e poderia ser reativada caso um outro entrasse novamente no espaço. Havia um ator ou atriz acompanhando a pessoa convidada durante sua performance, mas com liberdade de, se assim quisesse, transitar pelos outros lugares. Os atores não tinham, no momento da ação, nenhuma função específica no jogo, seu propósito acabava se aproximando muito mais ao do espectador, ou seja, o de observar. Eventualmente, podia haver a interferência do público para, talvez, perguntar algo. Mas, nada era dito ao espectador nesse sentido e o que imperava era mesmo a ação de escuta do relato que estava sendo ali contado. Dessa maneira, o modo como tudo foi estruturado aproximava a noção de (contra)dispositivo proposto pelo Narradores muito mais àquela identificada por Mendes, ou seja, meramente como um sistema para a participação do não-ator e do espectador (no nosso caso, como visto, mais até do não-ator do que do espectador). Porém, ao final do primeiro dia de apresentação, um incômodo se instaurou.

Na conversa que houve entre os integrantes do grupo no dia seguinte, uma questão foi colocada acerca da participação das pessoas convidadas. Tudo tinha se desenvolvido

bem, as ações aconteceram tranquilamente, houve uma interação interessante entre público e as participantes - em quase todo o momento, inclusive, uma relação boa pareceu acontecer. Ao final, também, houve a percepção de que para as participantes convidadas, tinha sido uma experiência inusitada e interessante. Elas e ele pareciam estar à vontade, conforme a ação se desenrolava, contando suas experiências a pessoas que nem conheciam³⁵. No entanto, para alguns integrantes do grupo, na roda interna de conversa, ficou a sensação de uma situação estranha, possivelmente, potencializada pela organização do espaço e pelo fato de o público e os atores poderem se locomover livremente pelas cabines. A sensação para algumas pessoas foi a de que aquela situação se aproximava à de uma “exposição de animais em suas jaulas”. Talvez esta imagem seja um pouco exagerada ao que de fato aconteceu, não era uma unanimidade. Eu, por exemplo, tive uma impressão diferente desta descrita. Acompanhei na maior parte do tempo o convidado que trabalhava como segurança no entorno e enquanto este contava sua história, houve verdadeiramente a instauração de uma atmosfera de escuta, tanto de minha parte quanto dos espectadores que entraram naquela cabine. De qualquer modo, a imagem da jaula enuncia um incômodo em relação a uma possível desmedida na exposição de uma das partes, no caso, das pessoas convidadas.

Julia Guimarães Mendes indica uma problematização ética que comumente aparece ao lidar com a construção desses dispositivos cênicos que visam a participação de não atores ou, como ela prefere chamar, “atores do cotidiano”. Em sua tese, apresenta o caso do encenador catalão Roger Bernat que passa a trabalhar com dispositivos exclusivamente para a atuação do espectador. Mendes (2017) revela um incômodo por parte do diretor em relação ao grau de exposição e vulnerabilidade que não atores convidados podem ter diante de um público ao embarcarem nesse tipo de estrutura. A questão maior estaria no efeito que se pode instaurar de “assimetria de poderes” na relação exposta no palco, causado principalmente pela qualidade do olhar que o público pode projetar sobre o não ator, mas também, eventualmente pela ação dos próprios artistas sobre os participantes (MENDES, 2017). É evidente que o grau de exposição e vulnerabilidade pode variar a depender do modo como cada dispositivo é organizado, tanto para mais quanto para menos. Independente disso, tais situações fizeram o diretor mudar o foco de seu trabalho e partir para a relação direta com o espectador, colocando-o em ação ao mesmo tempo que provoca um autoquestionamento sobre o seu lugar no funcionamento da sociedade (ibid.).

Na intervenção do Teatro de Narradores, não ocorreu, a princípio, nenhum fato, que houvesse sido mencionado por algum artista ou participante, que pudesse de algum modo ter constrangido as convidadas e convidado na relação com o espectador. O que aconteceu foi,

³⁵ Neste caso, trata-se de uma percepção particular do autor, não há registros de conversas ou entrevistas feitas com as participantes convidadas após a realização da intervenção. Dados estes que, certamente, poderiam tornar mais complexa a nossa análise.

como mencionado, a sensação por parte de alguns integrantes do grupo de uma situação geral de exposição desproporcional, o que poderia resultar, inclusive, em um olhar que tornasse o outro exótico. Essa sensação de estranheza que atingiu alguns integrantes do Teatro de Narradores pode ser o suficiente para levantar o questionamento acerca da função de profanação que o (contra)dispositivo cênico deveria ter, subvertendo a ação de captura do sujeito. Qual o risco de se criar uma estrutura que, ao invés de proporcionar uma experiência de libertação do indivíduo, um lugar de exercício e prática da alteridade, tanto para aquele que participa quanto para aquele que observa, pode, ao contrário, resultar no controle e exposição violenta do participante? Como evitar a produção de um olhar “exotizante” por parte do espectador diante de um dispositivo que, em vez de aproximar as humanidades, pode produzir uma clivagem? Questões, estas, que deveriam se manter como uma luz piscante, de alerta, sobre as escolhas que são feitas durante os processos de criação.

O segundo dia de apresentação da intervenção urbana no Rio de Janeiro trouxe uma ligeira mudança na forma como o (contra)dispositivo funcionava. Agora, cada ator ou atriz se colocava ao lado da pessoa convidada e, antes desta começar o seu depoimento, o ator ou atriz produzia um próprio relato sobre sua experiência no processo criativo e como tinha se dado o encontro com a pessoa convidada. Outra diferença é que, ao contrário da liberdade do primeiro dia, o ator e atriz não podiam mais transitar entre os nichos, permanecendo até o final da ação ao lado da(o) convidada(o), ouvindo sua história e até mesmo interagindo. Essa mudança, mesmo que não resultasse em uma intervenção direta na disposição assumida no espaço, ou que resolvesse as questões colocadas no último parágrafo, talvez pudesse trazer uma outra sensação nas relações estabelecidas, transformando o ator ou atriz em uma espécie de mediador entre a pessoa convidada e o espectador. Deste modo, a ação pareceu ganhar uma outra qualidade, muito mais a ver com uma sensação de proximidade e de uma relação de troca, como quando estamos em uma simples conversa entre conhecidos. Isto pôde conferir à relação entre participante, ator e espectador um grau um pouco maior de horizontalidade, o que abriu a brecha para a instauração até mesmo de um diálogo, em um novo (e breve) espaço de convívio, entre as três instâncias: a convidada(o) que nunca tinha estado naquele centro cultural, o público do festival acostumado a fruir aquele tipo de arte e o artista-estrangeiro. Neste ponto, acredito que nos colocamos de volta à trilha de inspiração em Hélio Oiticica, pois, segundo Jacques, os seu Penetráveis

[...] não são feitos para as pessoas neles se perderem, mas para ali se acharem, se encontrarem consigo mesmas e também com os outros. São espaços de convívio, espaços para viver. Ali o que primeiro se perde são os condicionamentos sociais, os preconceitos, as imagens estereotipadas. Perdemos ali o que nos prende[...] (JACQUES, 2001, p. 84)

De qualquer maneira, este modo de organizar o (contra)dispositivo já se distancia daquela ideia que localiza este procedimento como algo a ser destinado a uma mera provocação da ação do espectador ou do não ator. O que se pôde vislumbrar nesse segundo dia de apresentação foi a possibilidade de instauração, por meio da arte, de um espaço de convívio e sociabilidade, apesar de breve e efêmero.

A volta para São Paulo - Cidade Coro

A experiência no Rio de Janeiro deu um novo estímulo à continuidade do processo em São Paulo. Muitas das questões vividas lá impulsionaram a pesquisa na volta ao Bixiga e uma delas foi justamente a relação com os relatos de vida de pessoas que tinham alguma ligação com o bairro, seja de moradia ou de trabalho. Outra tinha a ver com o próprio lugar ocupado pelo ator e atriz na cena. Mesmo com a mudança no segundo dia de apresentação no Rio, aquela função exercida pelos atores necessitaria de uma melhor revisão e desdobramentos. E mais uma questão seria ainda a presença de não atores na cena que, no caso de *Cidade Coro*, como veremos, foi revista e reelaborada de outra maneira por força da ocasião. Obviamente são trabalhos e experiências singulares realizados em contextos diferentes, sendo que o objetivo não era agora reproduzir em São Paulo o que foi feito na cidade carioca, mas as questões surgidas lá teriam de ser levadas em conta e, de algum modo, enfrentadas aqui.

O trabalho desenvolvido principalmente na parte interna da intervenção no Rio abriu caminho para o processo que resultou na criação do (contra)dispositivo cênico de *Cidade Coro*. Uma parte da pesquisa do grupo, então, colocou-se no sentido de encontrar trajetórias de vida pelo bairro que pudessem compor dramaturgicamente com o espetáculo. Os atores e atrizes saíram em busca dessas pessoas. Aqueles relatos que despertassem o interesse da dramaturgia eram, posteriormente, filmados. Com esses vídeos em mãos, o grupo inaugurou um novo momento do processo, mas, agora, dentro da sala de ensaio.

O ponto de referência para a pesquisa nessa etapa do trabalho foi o filme *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho. Nesse documentário, Coutinho estabelece uma estrutura na qual relatos reais de algumas mulheres são ditos tanto pelas próprias responsáveis por eles, como também são interpretados por atrizes conhecidas e outras desconhecidas do grande público de televisão e cinema. Logo no início, o filme nos aponta uma direção que ao longo da projeção será questionada, posta em dúvida e, mesmo, subvertida. O documentário começa com a imagem de um anúncio de jornal que convoca mulheres, acima de 18 anos, que queiram contar suas histórias de vida em um filme. Após isso, acompanhamos a chegada de uma delas por uma escada cujo destino revela-se o palco de um teatro. Ela senta-se em uma cadeira e começa seu relato, ao fundo vemos a plateia vazia. Este será o cenário de todo

longa-metragem, no qual haverá a alternância de mulheres e de histórias. Porém, nessa alternância, a estrutura da obra vai sendo revelada. O filme nos dá a entender que quem fala ora é a pessoa que viveu de fato aquela situação narrada, ora é a atriz que interpreta o relato de outra e que expõe, inclusive, questões e dificuldades de um processo atoral. Mas, também, muitas vezes, nos deixa na dúvida de quem é a voz que toma para si a narrativa, pois nem sempre é distinguível quem é atriz e quem não é. O documentário consegue, através desse jogo, brincar com os limites entre ficção e realidade, chegando mesmo a criar uma tensão no entendimento daquilo que pensamos ser o real. Eduardo Coutinho, refletindo sobre suas obras anteriores e sobre a escolha do local para a filmagem de *Jogo de Cena*, disse que aquele “[...] é o lugar onde todos os lugares documentados estão, de certa forma: o teatro, a plateia. Você explicita que, na verdade, em cada filme, quando a gente fala, a fala é um lugar de encenação...” (BRAGANÇA, 2008, p. 193).

Para Coutinho, portanto, além do conteúdo do que está sendo dito também importa o modo como a história está sendo relatada, isto é, a elaboração que o sujeito faz de sua própria vida. Tem a ver com escolhas na maneira de se auto contar e até mesmo com aquilo que a pessoa decide expor, dentre as várias situações que já viveu. Isso pressupõe uma construção, mesmo que realizada no fluxo do momento, e que flertaria com uma elaboração ficcional. A pesquisadora Ilana Feldman afirma ser o filme uma espécie de ensaio audiovisual, sendo que

[...] o gesto ensaístico parte da admissão de que o sujeito moderno é, desde a origem, atravessado, trabalhado e fracionado pela ficção: sua auto-elaboração é uma autoficção, a qual, no caso do cinema, será mobilizada pela função produtiva e mediadora da câmera. (FELDMAN, 2008, p.60)

A construção de uma “autoficção”, relacionada ao modo como cada pessoa elabora e expressa sua própria experiência, é evidenciada pela estrutura do filme. A ideia de que as pessoas ao se narrarem também fazem uma encenação de si é radicalizada no deslocamento de vozes revelado a partir da composição provocada pela montagem do documentário. Tal organização da estrutura fílmica pode fazer com que a história contada se descole de um universo unicamente particular, a ponto de evidenciar o seu aspecto coletivo. Mais do que a narrativa daquela mulher em específico, trata-se do mergulho em questões relacionadas ao que é ser mulher (no caso, cis) branca ou preta, de classe média ou pobre, numa sociedade opressora. Segundo Feldman, o filme

[...] ultrapassa o próprio sentido do que seria a esfera do íntimo, do singular e do intransferível. Pois, duplicando-se, desdobrando-se e transferindo-se de um corpo para o outro, como se os corpos fossem veículos de uma comunicação contagiosa, as múltiplas vozes femininas de *Jogo de cena* passam a habitar singularmente cada gesto, cada entonação, cada rosto[...] (FELDMAN, 2008, p.70)

Feldman nos sugere a possibilidade de o filme se constituir como uma espécie de coro composto por essas diferentes vozes, que se conectam, muitas vezes pela dor ou pela opressão sofrida. Essa aproximação se dá inclusive pelo exercício de alteridade que pode existir no trabalho de interpretação, quando a atriz tenta entender no deslocamento do discurso aquilo que move as escolhas narrativas da pessoa, matriz do relato. Este entendimento não é só racional, mas trata-se de uma tentativa de compreensão que atravessa o corpo ao experimentar como suas as palavras e construções imagéticas de uma outra pessoa. Uma das qualidades do filme está justamente na explicitação também das dificuldades desse processo, quando revela os obstáculos ou mesmo evidencia a impossibilidade de se “encarnar” o dito real. Porém, mesmo quando se apresenta como impossibilidade não impede o experimento e nem a constituição do coro, pelo contrário, soma-se a ele.

Outro aspecto que envolve essa ideia de uma auto encenação, teria a ver também com o próprio comportamento que se tem diante de uma câmera, que raramente é aquele de uma espontaneidade cotidiana. Somente a consciência de que se está sendo filmado é o suficiente para que uma mínima alteração do comportamento aconteça e faça com o sujeito passe a performar diante do dispositivo. A partir disso, como em um trabalho de construção atoral, também o sujeito comum (ou aquele colocado na situação de produzir um relato “real”) passa a fazer escolhas de atuação, mesmo que intuitivamente. O seu modo de resgatar uma memória e transformá-la em gesto e palavra se conforma à presença da câmera. Isso não significa que esta atuação estaria ligada à uma ação de fingimento. Também estaria muito além de um questionamento, da parte do espectador, acerca da veracidade ou não daquilo que se narra e se mostra. Feldman chega a uma conclusão muito interessante sobre o efeito que se sobressai no modo como o documentário se apresenta. Ela diz que o que estaria em jogo no filme seria menos a elaboração de um mecanismo que provoque um “efeito de verdade” e mais “[...]a produção de ‘afetos de verdade’, pois não se trata de julgar os personagens em nome de uma instância superior (que seria, justamente, a verdade), mas de avaliá-los em relação à vida que suas presenças e suas *performances* implicam (FELDMAN, 2008, p. 67)

O que primeiramente chamou a atenção do Teatro de Narradores ao se deparar com o filme de Coutinho foi observar como as atrizes – as famosas – lidavam com o relato de uma outra pessoa. Isto porque, era no momento de tentativa da aproximação dessas figuras conhecidas às narrativas e, principalmente, à interpretação que fizeram dessas outras mulheres, que havia uma problematização das questões relacionadas aos seus processos atorais. Interessante era notar os momentos em que elas paravam de interpretar os “seus” textos e expunham suas dificuldades. Este processo de distanciamento da “personagem” era

provocado principalmente pelas tensões geradas por atritos entre as formas de se encarar a vida, tanto da atriz quanto daquilo que elas achavam ser a da outra mulher. Eram nesses momentos que a atriz “saía” da “personagem” e começava a elaborar questões sobre suas dificuldades. Esses momentos de choque entre a atriz e o seu material – a narrativa e percepções sobre a outra mulher – para o grupo, pareciam ser instantes indicadores de alguma potencialidade.

Cada ator/atriz do grupo, para iniciar a experimentação, ficou responsável por um dos relatos colhidos pelo bairro. O objetivo, a princípio, era estudar o vídeo e se aproximar das histórias para, então, reproduzi-las em primeira pessoa. A partir daí, uma série de experimentações se sucederam. Num primeiro momento, trabalhamos aquele material a partir de uma abordagem que fosse mais realista, o que significava buscar uma aproximação do gesto, do modo de dizer, de olhar. Para alguns atores e atrizes, o discurso do outro, dito em primeira pessoa, imediatamente se aproximava à sua própria imagem. Para outros, essa identificação não acontecia de imediato, parecia haver um ruído entre palavra e a imagem daquele que a emitia. Por exemplo, quando o discurso parecia ser de uma pessoa com mais experiência de vida do que o ator que o proferia. De qualquer forma, as experimentações trouxeram algumas questões: a simples reprodução do relato em primeira pessoa, de forma realista, implicava pouco o ator e a atriz na cena. A implicação aqui teria a ver com a inclusão, explicitação, do ponto de vista do ator/atriz na cena, pois, mais do que a tematização do(s) outro(s), tratava-se também de tornar assunto o encontro com este(s) e a inserção do ator/atriz na cidade. Como fazer com que a cena exigisse do ator e da atriz a elaboração de um posicionamento mais efetivo que os colocassem também como parte desta mesma cidade?

No filme de Coutinho, a construção realista da personagem aparece com muita força. Enquanto espectadores, por vezes, chegamos até a acreditar que a narrativa pertence mesmo à atriz que a profere. No entanto, a própria estrutura de montagem provoca possibilidades de fruição da obra que nos tira do simples jogo de verdade ou mentira. Portanto, no nosso caso teatral, não somente era uma questão a maneira como o ator/atriz lidaria com os relatos das outras pessoas, mas também a própria forma de organização da cena. O diretor José Fernando, então, em um dos ensaios, sugeriu a experimentação de um (contra)dispositivo³⁶, cujas regras indicavam o modo de atuação dos atores e atrizes, que deveriam transitar entre o relato da outra pessoa e o seu próprio relato a partir de um tema definido no início da cena.

Suas regras impeliavam o ator e a atriz a fazerem escolhas no momento do jogo, pois estava em suas mãos a decisão de optar por qual caminho percorrer nos dois depoimentos. O ator e a atriz não estipulavam o momento do corte entre um relato e outro (pois isso era feito pelo diretor em cena, o que fazia com que os atores tivessem de agir), mas podiam

³⁶ As regras que estruturam este (contra)dispositivo foram explicadas e discutidas anteriormente. Cf. p. 61-62.

determinar qual trecho serviria de costura no momento logo após a ruptura - lembrando que isso se dava no calor do jogo.

Esse (contra)dispositivo cênico constituiu toda a segunda parte do espetáculo do Teatro de Narradores, *Cidade Coro*. Os atores, juntamente com a direção, eram responsáveis pela construção da dramaturgia dessa segunda parte. Através da colagem e fricção de depoimentos (o do ator/atriz e o da pessoa entrevistada), poderíamos dizer que um terceiro relato era construído durante a improvisação. Algo um tanto *frankenstein*, que se produzia no embate de ideias muitas vezes contraditórias, mas também, em outras, que pareciam aparentemente convergir em um mesmo pensamento. No entanto, de modo geral, o choque entre os depoimentos era o mais evidente e contribuía para a elaboração de figuras ficcionais, cujas trajetórias seriam mais desenvolvidas posteriormente na terceira parte do espetáculo, *Cidade Reverso*.

O ator/atriz em cena, em *Cidade Coro*, assumia um lugar de ambiguidade. Pois, ele/ela estava ali em jogo, compondo diante do público a sua figura ficcional a partir da sua própria experiência e da experiência de encontro com um outro – não somente o encontro físico, mas com suas palavras, o seu modo de pensar e de agir. É evidente que esta composição, elaborada pelo ator/atriz, não é algo linear e cristalino, mas se dá no confronto de fragmentos, que podem possuir muitas vezes lógicas de pensamento opostas. A imagem do ator/atriz pode se confundir com os depoimentos que diz; ao mesmo tempo em que os cortes dados pelo diretor, podem distanciá-lo(a), pois fica nítido um processo de construção. Os limites entre ficção e realidade se tornam tênues.

Mas, o real aqui estaria naquilo que a própria estrutura do (contra)dispositivo revela, a saber, o estado de jogo e de criação no momento presente diante do espectador. Ou seja, a sua evidência estaria naqueles instantes em que era possível perceber o pensamento do ator/atriz tentando dar conta da estrutura, promovendo “malabarismos” para articular um relato ao outro, tentando sair das emboscadas que o próprio jogo o/a colocava, quando o risco se sobressaía, quando o ato de criação se sobrepunha ao sistema que parecia a todo o momento querer capturar os atores.

Por se tratar de uma cena calcada na improvisação, nada garantia que o jogo dos atores e das atrizes desse certo. Qualquer escolha que se fazia podia comprometer completamente a cena. Evidente, que o fato de o ator e da atriz estarem vulneráveis, correndo riscos e, por vezes, errando, tornava o jogo muito mais vivo e instigava a curiosidade do espectador. Parece que, para o público, interessava também ver como o ator/atriz ali presente, e colocado naquela situação - que o espectador entendia aos poucos - lidava com as regras que (des)organizavam a sua ação.

Apesar de nada impedir que fosse atravessado por traços ficcionais, o material que servia de base para o trabalho de atuação era, sim, garimpado de uma certa ideia de

realidade, como o próprio discurso do ator/atriz produzido no momento da ação e os fragmentos das entrevistas coletadas. No entanto, a ação dos atores provocada pela estrutura do (contra)dispositivo que, sob pressão, articulava a relação entre os relatos, era o que mais se aproximava ali do real. Todo o resto flertava com a ficção.

Na primeira temporada, éramos em quatro atores e uma atriz. Todos, exceto eu, transitavam entre o seu próprio depoimento e o de uma pessoa entrevistada durante o processo. No meu caso, apesar de durante a pesquisa eu ter experimentado alguns relatos de outras pessoas, a direção optou por uma história puramente ficcional. Então, meu trabalho era transitar entre meu próprio depoimento e o de uma personagem. Eu partia da vida de uma das personagens do filme que era projetado anteriormente no espetáculo. Portanto, o meu “relato do outro” era uma história criada sob o ponto de vista do filho de um dos operários do curta-metragem. Ao longo da temporada, eu criei juntamente com os dramaturgos toda uma relação desse filho com o pai e a mãe, retomei e desenvolvi alguns pontos da vida desse pai que já apareciam na história mostrada no filme, além de criar aspectos da própria vida desse filho. Muitas das imagens e memórias associadas a este personagem foram inspiradas na minha experiência com o bairro. Sérgio, nome dado ao filho, era alguém que “morava” em algum cortiço das proximidades.

Sobre os discursos elaborados pelos atores no momento do jogo, eram todos organizados a partir de um tema sobre o qual tínhamos que discorrer. Esse tema era escolhido pela direção e comunicado a nós antes do início do espetáculo. Eram muito simples e, geralmente, amplos, possibilitando um campo muito vasto de caminhos para a construção do discurso. Ao longo das várias temporadas, muitos temas foram eleitos para a realização do improviso e seria impossível fazer um rastreamento de todos os que foram propostos, mas, a título de exemplo, é possível lembrar alguns como falar sobre o *futuro*, sobre *felicidade* ou sobre *destino*. Não havia um direcionamento muito específico sobre como deveríamos desenvolver o relato sobre o tema. Poderíamos construir um discurso mais racional sobre ele, o que resultaria na elaboração de um ponto de vista mais direto sobre o assunto, mas, no meu caso, preferia usar o tema como um disparador e organizador de histórias. Geralmente, usava-o para acionar alguma memória da qual partiria o meu relato. Eu não tinha nenhum compromisso com a verdade dos fatos e, frequentemente, o discurso era deliberadamente atravessado por construções ficcionais. Era comum eu partir de alguma situação que tinha acontecido comigo ou com alguém próximo a mim, mas dito em primeira pessoa, como se eu tivesse vivido realmente aquela experiência. E durante o desenrolar da ação, a relação entre memória e desenvolvimento do tema direcionava a abertura do relato para a interferência maior ou menor da imaginação.

Com o passar do tempo e das várias apresentações e temporadas, o (contra)dispositivo cênico usado em *Cidade Coro* se desdobrou, o que fez surgir outras regras

novas. Uma delas, por exemplo, estava relacionada ao tema. Antes, ele só agia no relato pessoal elaborado pelos atores, mas depois começou a organizar também o modo como o ator desenvolvia o discurso da pessoa entrevistada. Isso quer dizer que, em alguma medida, o ator/atriz quando assumia o relato da outra pessoa ganhava alguma liberdade para imaginar e criar a partir do entendimento daquilo que seria a sua lógica de pensamento. É evidente que esse processo se tratava de uma interpretação dos atores sobre os relatos dessas pessoas que aconteceram em situações muito específicas: a de entrevista diante de uma câmera. O que chamo de lógica de pensamento tem a ver com a maneira como o ator e atriz percebem o modo de estruturação, uso das palavras, construção de pensamento e de imagens a partir da articulação verbal daquela pessoa que foi entrevistada. Portanto, essa lógica de pensamento identificada certamente passa pelo “filtro” do ator e da atriz. Outro ponto era como, ao nosso ver, essa lógica que identificávamos no outro influía no comportamento e na construção do gesto dessa pessoa. Pois, uma de nossas perguntas também era como o agir a partir de uma determinada lógica de pensamento, no caso do ator e da atriz, pode afetar a construção do gesto.

Nesse sentido, é como se os atores fizessem um exercício de “pensar com a cabeça do outro”, utilizando-se para isso as construções de imagens, as palavras que a fonte do relato em algum momento da pesquisa usou e também as próprias sensações que estão registradas nas memórias corporais do ator e da atriz desde os encontros que tiveram com a pessoa. Aqui, ainda, paira uma questão, que precisaria ser melhor desenvolvida, sobre o que isso poderia indicar, isto é, se estamos dentro de um jogo que pode apontar para um exercício de alteridade ao colocar o ator/atriz a olhar o mundo a partir da perspectiva de uma outra pessoa ou para alguma outra direção contrária a isso, até mesmo no sentido de descaracterizar o tal depoimento. Apesar de acharmos que o (contra)dispositivo em questão cumpre a função de tematizar e dar forma ao mesmo tempo que revela mais sobre o choque do encontro entre aqueles atores e as pessoas do bairro, filtrado, evidentemente, pelo olhar dos próprios atores.

Atuar a partir da lógica de pensamento não ficou restrito apenas à relação estabelecida com o material oriundo da pessoa entrevistada. Em um determinado momento, ao longo das temporadas, começou a ser proposta pela direção situações de jogo que envolvessem os próprios atores. Com a frequência das apresentações e até mesmo por conta do convívio provocado pelo longo período de trabalho tornou-se possível também perceber que cada ator e atriz possuíam as suas lógicas de pensamento na produção de seu discurso. Diante disso, a direção propôs uma variação no (contra)dispositivo que alterava significativamente a produção do nosso relato pessoal. No momento de recebimento do tema, era-nos também informado sob qual lógica de pensamento cada um de nós deveria desenvolvê-lo:

Por exemplo, então, o Vini vai falar sobre esse tema através da lógica do Marcinho. Porque a lógica é muito mais interessante até do que o ponto de vista. Porque a lógica é uma máquina, ela opera coisas. A minha lógica me faz arrumar a minha mesa do jeito que ela está. Ela não é só um ponto de vista, ela é uma maneira de funcionar no mundo. (GUEDES, 2021, informação verbal)³⁷

O que a diretora Lucienne Guedes aponta é, primeiramente, essa possibilidade que esse (contra)dispositivo nos dá de fazer um exercício de tentar imaginar como certa pessoa funciona em determinado contexto, a partir da aproximação ao que seria, ao nosso ver, a sua lógica de pensamento. E, para esse processo, parece ser necessário uma ampliação de nossa escuta em direção ao outro, seja ele a pessoa entrevistada ou o parceiro(a) de trabalho. Pois é partir daí que conseguimos identificar qual seria a sua lógica e como ela influenciaria na realização de suas ações e mesmo na construção de seu relato, ou seja, a maneira como a pessoa se auto encena. E mais do que isso, a possibilidade de experimentar, em estado de jogo, o que imaginamos ser essa lógica e perceber como ela afeta também o nosso próprio corpo. Talvez esteja aí, o poder de profanação desse (contra)dispositivo, pois ao invés de aprisionar o sujeito em uma ação que poderia resultar em um processo de exposição exacerbada de si, ele provoca o exercício de imaginação a partir do olhar que direcionamos ao outro e também, porque não, a si mesmo.

Essa liberdade de imaginar ocorre no (contra)dispositivo também de maneira distinta. Com a saída do ator Emerson Rossini depois da primeira temporada, houve a entrada em *Cidade Coro*, de Donizete Arantes, um ex-operário e vizinho do grupo. Arantes assumia a sua própria história. Apesar de o jogo dos atores ser improvisado, os trechos que Arantes contava foram recortados e fixados a partir do próprio depoimento dado por ele anteriormente e que já servia de base para Rossini. Ou seja, o relato de Arantes no espetáculo foi preparado e ensaiado conjuntamente com a direção/dramaturgia, não era previsto o improviso. Mais do que isso, para além dos atravessamentos ficcionais que naturalmente o próprio Arantes pode ter incluído em seu relato ao contar suas histórias, havia também propostas dramatúrgicas incorporadas às memórias de nosso vizinho. O seu relato tinha servido de base para a dramaturgia do espetáculo, sua história se confundia com o desenvolvimento de uma das personagens. No (contra)dispositivo, ele se apresentava não como sendo o Donizete, mas Pereira, personagem, operário, que já aparecia no curta-metragem projetado na primeira parte, interpretado pelo Rossini. Os trechos de Arantes pontuavam o andamento do jogo, sendo colocados em momentos mais ou menos específicos, como no começo, no meio e no fim - determinados pelos estalos da direção.

³⁷ Entrevista concedida por Lucienne Guedes ao autor por meio de vídeo chamada em 09/04/2021.

No entanto, com o passar do tempo, Arantes, que não era ator, começou a se apropriar de forma intuitiva de ferramentas de narração. Com as repetições das apresentações, parecia perceber que determinados momentos causavam mais empatia na plateia que outros, o que o levou a valorizar certos trechos com algumas pausas de suspensão, por exemplo, alguns “floreios” na construção de outras imagens e, talvez, até mesmo criar “memórias”. A relação com o público a partir do (contra)dispositivo acabou possibilitando a Arantes uma certa instrumentalização atoral e, com isso, a liberdade de brincar o jogo da atuação. Arantes sempre finalizava a cena com uma memória atribuída a ele, mas imaginada pela dramaturgia do espetáculo: tirava do bolso uma caixinha de música, que teria servido de valor de troca por um trabalho de marcenaria feito a um cliente, e a tocava. A música era *A Internacional*.

3 – A REVISÃO DE UM FRACASSO: O CORPO DO ATOR EM BUSCA DE UM CORPO DE RUA

Em julho de 2011, escrevi um texto para que fosse inserido no *Caderno de Ensaios* do grupo Teatro de Narradores, a edição nem mesmo chegou a ser publicada. Tratava-se de um breve relato sobre o processo de criação do projeto *Depois do Desmanche*, que resultou no espetáculo *Cidade Fim Cidade Coro Cidade Reverso*. O texto foi elaborado no calor dos ensaios, poucos dias antes da estreia do espetáculo. Nele eu tentava organizar minimamente o que tinha sido aquele processo, que se deu de forma tão intensa e caótica: tinha-se passado um ano de inúmeras investidas pelas ruas do entorno do bairro do Bixiga, em São Paulo, outras muitas horas de ensaios no Espaço Maquinaria, uma viagem no meio do processo ao Rio de Janeiro para criação de uma intervenção urbana, muito material de pesquisa que foi sendo deixado pelo caminho, enfim, muita coisa. Eu começava aquele texto dizendo que havia abandonado o meu caderno de notas tamanha a intensidade da experiência e o caos no percurso da criação. O corpo estava exausto naquele momento, sentindo as dores do trajeto e o desejo que restava era somente o de estrear logo o espetáculo.

Relendo aquele texto, algo me chamou a atenção. Havia já ali um discurso que internalizei e que reproduzia desde então. Tratava-se de uma sensação de fracasso que me acompanhava desde as primeiras semanas de ensaio. O processo todo se deu em diálogo com o entorno da antiga sede do grupo, o que tornou muito frequente as nossas saídas para a rua com o intuito de realizar diversas ações artísticas na tentativa de levantar material para a construção do espetáculo. Não eram raras as vezes que retornava à sala de ensaio, depois de uma dessas saídas, sem ter de fato conseguido realizar a ação proposta pela direção, o que transformava minhas investidas em “simples” caminhadas pelo bairro. Como tínhamos que, geralmente, realizar alguma proposição teatral a partir do material recolhido, quase sempre me encontrava no sufoco de ter de criar algo muito rápido a partir do nada, do fato de não ter conseguido cumprir algumas das ações. Mas, naquele texto, como em um *post* de rede social, tentei sair bem na foto, disse que meu trabalho passou então a ser “reelaborar poeticamente o meu próprio fracasso”. A verdade é que eu ficava bem frustrado e às vezes constrangido de não conseguir. Ao voltar ao texto, fiquei pensando neste sentimento de frustração causado pelo fracasso, uma sensação de ter colaborado pouco com a pesquisa, principalmente, na primeira metade dela.

Paradoxalmente, esta sensação contrastava muito com uma outra que eu fui reconhecendo logo após a estreia, durante as apresentações do espetáculo. Tinha a ver com um certo domínio daquele fazer, mesmo que isso possa não corresponder a uma inteira verdade, no entanto, havia também esta outra sensação. A terceira parte da peça acontecia toda na rua, em meio ao trânsito, em frente às fachadas do comércio e nas sacadas dos

cortiços, em chave de intervenção urbana. A impressão que eu tinha era a de conhecer muito bem aquele lugar, de saber andar pelas ruas, de lidar com os carros na hora da apresentação e com os atravessamentos dos habitantes do entorno, o que me permitia arriscar certas ações. Esse contraste de sensações me faz perguntar quando e como a chave mudou no meu corpo? Diante da constatação de um certo fracasso, o que poderia ter acontecido durante o processo que tivesse feito meu corpo percorrer um caminho diferente, talvez paralelo, que possibilitou essa outra sensação surgida após a estreia?

3.1 – Para além da pesquisa de campo

O projeto *Depois do Desmanche* marcou a retomada de um determinado procedimento de criação, a saber, a pesquisa de campo. Com o intuito de atravessar a rua e conhecer o entorno, essa pesquisa foi realizada quase que exclusivamente pelos atores e atrizes, responsáveis pelas investidas nas redondezas. No entanto, desta vez, deu-se de modo diferente daquele realizado no Bom Retiro³⁸. Mais do que mapear o bairro, a ideia também era inscrever o trabalho do grupo na vida do entorno, como um modo de investigar formas de convívio entre o cotidiano da região e o trabalho artístico do Teatro de Narradores. Esta nova perspectiva fez o grupo redimensionar sua noção de ensaio, já que a construção do espetáculo se deu, desde o primeiro dia, no contato direto com a rua e a vizinhança.

Diante desta nova perspectiva, a incorporação de um novo elemento no cotidiano da criação foi necessária e isto ocorreu a partir de um treinamento com a pesquisadora e *performer* Eleonora Fabião, que abriu o processo. Nos encontros realizados com a artista, fomos apresentado um outro procedimento que reestruturou o trabalho do grupo: o *programa de ação*. Este consiste na elaboração de um roteiro objetivo e sintético, no qual o *performer* programa a ação que deverá executar, com todas as regras que envolvem a sua realização. Então, o *performer* cria um enunciado que organizará a sua experimentação (ou mesmo a do público, caso este esteja incluído no programa) com ações muito objetivas. Não há ensaio, o *performer* se organiza e faz (FABIÃO, 2013).

Passar aquelas quase duas semanas em contato com Eleonora e o seu modo de ver a arte e o mundo foi extremamente instigante, fazia até parecer fácil a construção da relação que pretendíamos com a cidade. E acredito que para algumas pessoas, a interação com a rua possa se dar de maneira muito mais tranquila, na medida do possível, já que a cidade é

³⁸ Bairro onde foi realizado um dos projetos anteriores, o *Odisseia Paulistana* (2004-2005) contemplado pela Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Nele, pela primeira na história do grupo, foi realizado o procedimento de pesquisa de campo para a criação. Este projeto deu origem ao experimento cênico *Um dia de Ulysses* (2008) e, posteriormente, ao espetáculo *Cidade Desmanche* (2009).

também esse lugar imprevisível e de muitos atravessamentos. Na própria experiência do Teatro de Narradores havia níveis de comodidade na relação com o espaço urbano. Lembrome da atriz Teth Maiello, por exemplo, durante o processo ser uma das pessoas que mais conseguia realizar as proposições pelo entorno, organizadas por esses programas de ação. Talvez isso fosse facilitado por um certo aspecto de personalidade da atriz – de forte característica comunicativa –, mas certamente também por ter desenvolvido ao longo de sua trajetória artística uma habilidade para lidar com o espaço urbano. Ao contrário, para mim, não era fácil e, por muito tempo não foi... Como ainda não é, em alguns aspectos.

As investidas pelas ruas durante os ensaios do grupo passaram, de certa forma, a serem organizadas pelos enunciados dos tais programas. Ou seja, na maior parte das vezes, quando saíamos pelo entorno, tínhamos objetivos a serem cumpridos, que eram elaborados na forma dessas ações.

Antes de entrar naquilo que foi realizado é importante ressaltar uma determinada característica do processo de criação do Teatro de Narradores. Imperava um certo estado caótico, no qual ideias eram lançadas, geravam movimentos, mas corriam sempre o risco de rapidamente caírem e serem abandonadas para darem lugar a outras, que pareciam mais interessantes e que, por suas vezes, geravam outros movimentos. De modo geral, esta dinâmica trazia certa instabilidade ao processo. No trabalho dos atores e atrizes, por exemplo, causava bastante desgaste, pois na obscuridade dos caminhos, lançávamos à criação e produção de muito material que era descartado em seguida, sem mesmo chegar a ser aprofundado.

De qualquer modo, havia um direcionamento bem delineado nesta produção no sentido de enfatizar a elaboração do conteúdo dramático do espetáculo. Então, quando nós, atores e atrizes, íamos para a rua, na grande maioria das vezes, o que parecia estar em jogo era justamente a pesquisa de material que contribuísse na construção da dramaturgia da peça. Com isso sugiro que, possivelmente, em muitos momentos um olhar mais cuidadoso para a discussão, elaboração e resolução de questões relacionadas ao processo de atuação tenha ficado de lado.

Voltando às ações. Geralmente, ficava à cargo da direção elaborar os enunciados das ações que nós, atores e atrizes, realizávamos no entorno. Muitas vezes eram perguntas que disparavam o nosso movimento pelo bairro e eram organizadas de maneira simples e direta. Alguns desses programas de ação, a título de exemplo, nos davam um tempo específico de caminhada pelo bairro, que podia variar de uma a três horas, com o objetivo de abordar o maior número possível de pessoas com uma determinada pergunta: *como seus pais se conheceram?, Você poderia me contar a sua trajetória de vida a partir dos trabalhos que fez?*.

Houve uma vez que, após um longo aquecimento que buscava treinar formas de ocupação do espaço da rua, cada ator e atriz saiu por uma hora com o objetivo de abordar as

peessoas para recolher histórias de como elas conheceram seus maridos e suas esposas, companheiros e companheiras de vida. Uma dessas histórias, trazidas pela atriz Michelle Diniz, era a de uma moça que trabalhava na lanchonete próxima ao Espaço Maquinaria. Na entrevista que fiz com a Michelle para esta pesquisa, não nos recordamos exatamente dos detalhes, mas o encontro do casal tinha se dado de forma um tanto inusitada. A moça, que tinha migrado para São Paulo de algum estado da região Nordeste, costumava conversar com a família pelo telefone de um orelhão perto de sua casa. Ela combinava um horário com a família e, na hora marcada, esperava ao lado do orelhão o telefone tocar. Em uma dessas vezes, o telefone tocou, como era esperado, porém, do outro lado da linha soou a voz de um homem, seu futuro marido. Ela e ele não se conheciam, começaram a conversar, a se entender e marcaram outras ligações. Esta história acabou servindo de base para uma das intervenções que fizemos meses depois.

Como dito acima, as ações mobilizavam forças em direção à investigação do assunto da peça. O próprio teor das perguntas apontava para a busca destas histórias que poderiam configurar o material dramaturgico. A ideia mesmo do projeto era, desde o início, confrontar a realidade do entorno com uma ideia pré-elaborada de dramaturgia. O espetáculo tinha como ponto de partida contar a trajetória de uma família que se instalava no bairro do Bixiga no final dos anos 1970. O percurso familiar é atravessado pela própria história do Brasil, desde a data citada de chegada da família até o ano de 2002³⁹, relacionando também os momentos de transformação pelos quais passaram os modos de trabalho, indo desde o movimento operário até a sua flexibilização. Este aspecto fabular acabava de certo modo direcionando a organização de parte das ações, na tentativa de buscar um tensionamento entre aquilo que o projeto propunha como ponto de partida e a vida do bairro.

Em uma outra ação, por exemplo, tínhamos que percorrer o entorno durante um período pré-determinado de tempo com o objetivo de encontrar pessoas que se encaixassem em um perfil similar às figuras que tinham sido atribuídas a cada ator e atriz. No meu caso, por exemplo, foi atribuído um dos filhos da família com dupla profissão, de dia era segurança e, de noite, michê. Esta figura acabou, ao longo do tempo, passando para as mãos de outro ator, o Márcio Castro, e, por fim, abandonada. Mas, naquele dia, meu percurso resultou em dois encontros, de certo modo, fracassados... Um foi com o segurança de um dos restaurantes italianos do Bixiga que, de fato, não ocorreu, pois havia algumas pessoas em volta dele no momento e, por isso, resolvi não me aproximar e somente observar. O outro encontro foi com uma escola de vigilantes que estava fechada para reformas. Nada muito produtivo...

³⁹ Na prática, esta data acabou se estendendo e chegou a abarcar também os anos do Governo Lula (2002-2010).

3.2 – Em busca de uma tradução da experiência

Além das ações praticadas pelas ruas do bairro, um outro procedimento complementava estas realizações e se tratava de algo muito caro ao trabalho, que era aquilo que chamávamos de *tradução*. Este procedimento, geralmente, era realizado posteriormente à prática do programa de ação e consistia em um processo de reelaboração da experiência vivida pelo ator e atriz a partir da produção de algum material poético. Esta reelaboração poderia constituir uma cena, mas, também, se configurar em outras formas, como uma instalação, um relato... O importante era este processo de filtragem, ou melhor, de organização da experiência que o ator e a atriz viveram e o modo como eles a transmitiam ao restante da equipe.

A ida a campo era feita de forma exclusiva pelos atores e atrizes e os outros integrantes do grupo tinham acesso à experiência da rua por meio do modo como os atores posteriormente a reorganizavam e a comunicavam. Havia, por parte da atuação, então, um processo de imediata tentativa de significação daquela experiência que acabara de ser vivida. O que resultava disto, servia de material para a direção, dramaturgia e, por vezes, para equipe de arte. Os atores eram portadores de uma experiência que os outros integrantes do grupo não tinham. Era apenas por meio de seus olhos, gestos e ações que o restante dos artistas, de certo modo, tinha acesso à cidade. Na ação descrita acima, sobre as histórias de encontros de casais, este processo de tradução aconteceu de forma induzida pela direção. Fizemos um longo aquecimento a partir da ocupação do espaço urbano e em seguida partimos para o programa de ação. De volta ao local, em frente ao Maquinaria, depois de uma hora, foi retomado o jogo de ocupação acrescido de um pequeno objetivo: tínhamos de escolher uma das portas dos cortiços vizinhos, pois de lá, produziríamos um relato sobre a experiência da ação realizada e as histórias que havíamos ouvido.

Este exemplo que acabei de descrever é uma das inúmeras maneiras que essas traduções eram feitas, ora de forma mais induzida pela direção, ou seja, quando no próprio enunciado já era sugerido o modo como comunicaríamos a experiência, ora acontecia de forma mais livre, partindo do próprio ator e atriz a maneira como isso seria feito.

De qualquer modo, havia um risco neste procedimento que tinha a ver com a própria força que a experiência vivida continha e que era extremamente difícil materializar no processo de tradução. Em conversa com a codiretora e codramaturga do espetáculo, Lucienne Guedes, ela expõe essa dificuldade, dizendo que “[...] queria muito que a tradução estivesse à altura da experiência e que essa tradução virasse o processo de dramaturgia de

fato. Mas, não era assim” (2021, informação verbal)⁴⁰. Para ela, um dos fatores que provocavam este desajuste estava ligado à maneira como o próprio processo se deu. A diretora reconheceu uma priorização de certo domínio das ideias que pululavam a todo momento. Elas mudavam a direção da pesquisa, o que ocasionava muitas vezes o desengajamento dos atores e atrizes por acharem que certo esforço despendido na criação poderia ser desnecessário, já que tudo se modificava a qualquer instante (ibid.).

De fato, essa era uma questão que permeava a situação. Em uma troca de mensagens rápida pelo celular, o ator Benito Karmonah, que participou da primeira metade do processo, disse que uma das coisas que mais lembrava do período era que muito material cênico era produzido e jogado fora (KARMONAH, 2021, informação verbal)⁴¹. Isto certamente podia provocar um desengajamento dos atores no processo, pois se tornava complicado o fato de se ter sempre a sensação de que aquilo que você produz não estaria à altura de determinada ideia, portanto, não ecoava na pesquisa e, mesmo ainda embrionário, o material criado que poderia ser desenvolvido e chegar a outros patamares, era muitas vezes dispensado.

Essa questão do desengajamento é algo que realmente pode interferir na qualidade do processo de tradução. Mas penso que só este dado talvez não baste para explicar a dificuldade, pois acredito que ele não esteve presente a todo momento e, mesmo que estivesse, não acho que permeou o sentimento de todos os atores e atrizes.

Existe, por outro lado, um aspecto que também influencia e que tem a ver com o próprio ato de lidar com a experiência vivida. Jorge Larrosa Bondía (2002) afirma que a experiência não diz respeito às situações que simplesmente acontecem. Muitas situações ocorrem por aí a todo o momento, mas a experiência tem a ver com aquilo que “nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (BONDÍA, 2002, p. 21). Ou seja, está implicada a própria relação do sujeito com o acontecimento, o modo como este sujeito é afetado por aquilo que acontece. À medida que isto se dá, ocorre também o processo de produção de sentidos que o nosso corpo atribui àquilo que nos passa.

Mas, penso aqui no tempo... No tempo deste processo de atribuição dos sentidos e no tempo que levamos para nos dar conta de maneira consciente daquilo que atravessamos. Será que conseguimos ter pleno entendimento do instante em que, de fato, passamos por uma experiência? E mais, será que existe uma armadilha na qual podemos cair e acreditar ser uma experiência aquilo que não é? Trago estas questões, pois o processo de tradução pressupõe transmitir aos outros integrantes do grupo aquilo que nos passou, ou seja, o material de trabalho dos atores e atrizes, neste caso, é a própria experiência. Como traduzir algo que ainda não teve tempo de se processar, de “cair a ficha”, ou mesmo algo que não nos

⁴⁰ Entrevista concedida por Lucienne Guedes ao autor por meio de vídeo chamada em 09/04/2021.

⁴¹ Troca de mensagens por meio do aplicativo WhatsApp entre Benito Karmonah e o autor em 05/04/2021.

aconteceu realmente, mas acreditamos ter acontecido? Será possível isso? Talvez seja. O próprio ato de escritura desse texto me faz perceber que o entendimento de muita coisa que se passou – que me passou – há dez anos atrás, tem vindo só agora. Está implicado aí também um processo de reflexão sobre o acontecido, que nem sempre é possível no calor do momento.

Paradoxalmente, não podemos também ignorar o próprio papel da intuição no trabalho do ator e da atriz, que muitas vezes pode fazer com que o inconsciente dê vazão aos processos que conscientemente não temos condições ainda de elaborar. O próprio Bondía indica a possibilidade de isto acontecer ao afirmar que podemos atribuir àquilo que nos tocou um “sem-sentido” (BONDÍA, 2002, p.27), ou seja, a experiência aconteceu no sujeito, mas não necessariamente ele ainda conseguiu definir, ter noção daquilo que atravessou o corpo.

Durante o treinamento que inaugurou o processo de pesquisa, lembro-me muito da insistência da Eleonora Fabião em fazer incorporar o termo *experiência* no vocabulário dos atores e atrizes para nomear as ações que realizávamos, independentemente se aconteciam na rua ou dentro da sala de ensaio. Havia uma vontade, por parte dela, de nos fazer entender que aquilo que realizávamos precisava se dar na chave da experiência. Precisava ser algo único. Bondía, assim como Fabião, também traz essa questão da singularidade, ou seja, a situação à qual passamos pode ser igual para muitas pessoas, mas aquilo que da situação *nos* passa, *nos* atravessa, é diferente para cada um, é um processo singular (ibid.). Fabião insistia em nos fazer perceber que a nossa ação não deveria ser simplesmente um mero exercício, nem um experimento científico, isto é, uma “[...] etapa no caminho seguro e previsível da ciência” (ibid., p. 28).

O procedimento de tradução do Teatro de Narradores, ao que indica Guedes mais acima, deveria ocorrer – ou era esperado que assim fosse – no mesmo nível de potência daquilo que teria se passado no corpo do ator e da atriz durante a realização da sua caminhada pelo bairro e dos encontros promovidos. Não deveria ser a simples execução de um exercício, ou seja, deveria se configurar também uma experiência. Parece-me que o que a direção gostaria era que seus próprios corpos fossem atravessados por aquilo que o ator e a atriz propunham como tradução do acontecido.

Olhando para o passado, na tentativa de agora buscar um entendimento, penso que, por conta dessa ênfase em um processo cujo foco principal era as ideias que poderiam compor a dramaturgia das cenas, possivelmente nós, atores e atrizes, tenhamos nos limitado a permanecer no fato ocorrido, ou seja, transmitir as simples informações, e não naquilo que teria *nos* acontecido. E mais do que isso, ao se concentrar no que nos passou e tocou, transformar a tradução também em um processo de encontro, de atravessamentos, de experiência para aqueles e aquelas que presenciaram as traduções.

Pelo descrito acima, pode parecer que o processo de tradução tenha naufragado completamente, mas não vejo assim. Em um determinado momento da pesquisa, nos foi dado um programa de ação cujo enunciado, apesar da falta de registro do mesmo, é possível lembrar de algo assim: foi estabelecida uma nova caminhada pelo bairro com o intuito de conhecer alguém, desenvolver uma breve relação, entrar em sua casa e depois produzir uma cena lá dentro com a presença do restante da equipe. O que vou relatar diz respeito à experiência promovida por alguns dos meus parceiros e parceiras de trabalho, pois fracassei na realização desta ação. Para mim, a experiência consistiu no tempo de caminhada.

3.3 – Visitas: *a tradução da experiência pela experiência*

Eu possuo um arquivo no meu computador datado de 22 de outubro de 2010, que foi criado à 0 hora e 50 minutos e tendo um total de tempo de edição de 23 minutos, portanto, finalizado à 1h13 da manhã. O arquivo se chama “visitas” e possivelmente foi escrito no mesmo dia em que fizemos o programa. Já não me recordo se a ação foi feita em um único dia ou se a última parte da proposta foi realizada em um dia diferente. É curioso, e isto pode ter se dado pelo próprio ato de escrever a posteriori, que as imagens destas visitas que fizemos ainda se encontram registradas em mim. Na única página deste arquivo, descrevo três delas, algumas com mais detalhes, outras menos. Porém, me recordo de quatro.

A primeira visita que relato, foi à casa de uma senhora, Dona Ana, e o encontro foi promovido pelo ator Conrado Caputo. Esta ação, como no caso das próximas duas, foi organizada na forma mesmo de uma visita. Conrado nos apresentou Dona Ana e ela nos levou para conhecer a sua casa. Na época com 87 anos, a senhora trabalhava em um pequeno brechó, bem mirrado, que ficava em um cantinho, logo perto da calçada de um galpão maior, onde funcionava também uma pequena quitanda. Encontramos Dona Ana em sua lojinha, sentada em uma cadeira. Ela, então, nos levou para conhecer sua casa, que ficava nos fundos deste galpão, em uma espécie de porão. Descemos uma pequena escada e, para minha surpresa, no lugar havia janelas. Tudo muito pequeno, mas, pelo que me lembro, com uma certa organização. Havia um ar melancólico, denso, possivelmente intensificado pelas recordações de Dona Ana. Ela nos contou de seu filho que havia morrido.

A segunda visita foi à casa de Eliana e foi promovida pelo ator Emerson Rossini. Também na forma de uma conversa, ele nos apresentou a ela, que falou um pouco de sua vida. Eliana tinha 28 anos, quase a minha idade, eu tinha 26. Ela veio de alguma cidade da região Nordeste, não me lembro qual, nem o estado. Morou aqui em São Paulo por nove anos, mas voltou para sua cidade e, na época, fazia seis meses que tinha retornado novamente para São Paulo. O marido, um homem mais velho, tinha um caminhão e fazia mudanças. O

casal, com os filhos, morava em um pequeno depósito/escritório. Na verdade, era uma pequena garagem onde eram colocados temporariamente os móveis das mudanças. O lugar não tinha água e todos dormiam em colchões pelo chão em meio aos objetos. A sua casa era separada da rua por uma porta de correr de aço, típicas de garagens e botecos, que durante o dia permanecia aberta. Lembro-me que ficamos na calçada e Eliane se manteve sentada em uma cadeira no meio dos móveis empilhados e amontoados. Em minhas anotações, descrevo a moça assim: “mesmo com as dificuldades, mantém a esperança de mudança, de melhorar de vida, na fala e nos olhos”.

O ator Márcio Castro organizou a outra visita. Desta, não tenho anotações, mas trago registradas na memória algumas imagens. Visitamos a casa de Seu Miranda, um homem na faixa dos 50 anos. Ele morava na última casinha de um cortiço ao lado do Espaço Maquinaria. Não me recordo no que ele trabalhava, mas me lembro de contar que havia ampliado sua casa com as próprias mãos, cavando e tirando quilos e quilos de terra. A conversa se deu na cozinha e foi acompanhada pela esposa de Seu Miranda. Todos estavam sentados em cadeiras. Ela não falou nada durante a conversa, quem falava era o marido. Lembro-me da sensação de ouvir suas histórias e achar tudo meio lacunar, mal explicado. Era uma figura estranha, ele parecia falar como se a esposa não estivesse ali.

A última visita, talvez tenha sido a mais potente. Havia uma teatralidade explícita no encontro que ultrapassava os limites de uma conversa mais cotidiana, o que caracterizava, ao meu ver, os outros encontros. Esta visita foi organizada pela atriz Teth Maiello, que nos apresentou a Dona Maria Rita, uma senhora de 50 anos. Ela morava em uma casa situada quase em frente ao Espaço Maquinaria e que foi conseguida por meio de uma ocupação de um movimento de moradia. Logo na entrada, ao passarmos do portão, uma surpresa: o quintal da casa continha uma série de barracos, como se fosse uma pequena favela. Entramos na casa pela parte de trás, por meio de uma escada bem precária, construída de madeira. Ficamos na cozinha. Tenho a lembrança de ser um lugar espaçoso, bem ventilado e iluminado. Foi um bom momento estar ali. Teth preparou com ela uma ação e depois de nos apresentar a Dona Maria Rita, a mesma assumiu seu lugar na cena e nos contou algumas passagens de sua história. O relato se dava de forma um tanto confusa, ela avançava e recuava no tempo, sem muitos critérios. Foi prostituta de cabarés, maneira como nomeia os bordéis. Vinda do Piauí, se dizia filha de Batalha [cidade onde nasceu] e que um dia partiu rumo a Esperantina, também no Piauí. Enquanto falava, tocava ao fundo a música *Minha vida é andar por esse país*, de Luiz Gonzaga. Ela estava com um vestido vermelho no momento em que produzia seu relato, maquiava-se e se arrumava. Talvez seja uma invenção da minha memória, mas, enquanto Dona Maria Rita se divertia e nos envolvia em seu jogo contando sua história, Teth fazia um café. Em entrevista, o ator Márcio Castro chegou a afirmar que, na verdade, era um macarrão.

Estas visitas foram produzidas, por meus parceiros e parceiras, mas, no entanto, foram encontros que se passaram em mim. Recorro a uma das poucas notas que tenho sobre o processo para me lembrar de alguns pequenos detalhes, mas tenho essas imagens registradas na memória do corpo. Estas ações talvez não tenham sido nomeadas como traduções no momento do enunciado. Porém, as vejo como tal, como elaborações de uma primeira experiência que aqueles atores e atrizes tiveram em um momento anterior. E, da mesma maneira, configuram-se também uma experiência. Se nesta palavra, etimologicamente, está contida a ideia de travessia, de prova, de experimentação de algo, de risco (BONDIÁ, 2002; FABIÃO, 2008), posso afirmar que trilhamos um percurso, fizemos uma viagem, adentramos espaços, mergulhamos em histórias que não eram nossas e que tudo isso também *nos* passou e *nos* aconteceu. O risco tem a ver com deixar de ser o que éramos antes, afinal “[...] uma experiência, por definição, determina um antes e um depois, corpo pré e corpo pós-experiência. Uma experiência é necessariamente transformadora, ou seja, um momento de trânsito de forma, literalmente uma trans-forma” (FABIÃO, 2008, P. 237). O corpo que adentrou aqueles lugares não era o mesmo que horas depois fez um esforço de registrar em seu computador algumas linhas sobre aquele dia, com receio do esquecimento.

3.4 – Questões para um corpo de rua

Todo esse processo de investidas pelo bairro, na realização dos programas de ação, acabou evidenciando uma questão muito forte: a minha dificuldade de relação com a cidade. Como a ênfase das ações era a busca por materiais que poderiam contribuir para a construção da dramaturgia do espetáculo, essa questão com o espaço urbano acabou tornando-se mais evidente e a sensação de frustração se acumulava por, muitas vezes, não conseguir realizar uma ação até o fim. Isso gerava uma certa desconfiança por parte da direção em relação ao meu trabalho, acreditando ser o problema menos uma questão de dificuldade e mais uma certa falta de vontade em relação às propostas. Isto foi confirmado nas conversas que tive sobre o processo tanto com o José Fernando (AZEVEDO, 2012)⁴² quanto com a Lucienne (GUEDES, 2021).

Achando ou não que fosse uma dificuldade, a direção fez uma proposta de programa de ação para cada um dos atores e atrizes, a partir de verbos que tinha estabelecido para cada um de nós. O meu verbo era, irônica e propositalmente, *entrar*.

Esta ação foi proposta quase dois meses depois daquela outra em que tínhamos que produzir cenas dentro das casas das pessoas que conhecêssemos na rua. A proposta,

⁴² Entrevista concedida por José Fernando Peixoto de Azevedo ao autor e alunos do curso de Licenciatura em Arte-Teatro do Instituto de Artes da Unesp, em São Paulo, 2012.

assumidamente inspirada na ação realizada por Eleonora Fabião, consistia em levar uma cadeira do Espaço Maquinaria até a rua de trás, a Rua Santo Antônio, e colocá-la próxima à esquina com a Rua Manoel Dutra, ao lado de um orelhão. Deveria me sentar e erguer um cartaz onde estava escrito: *me convida para entrar?*

A ação deveria ter o tempo de uma hora e vinte minutos. O percurso que ia da sede do grupo até o local indicado foi um dos mais sofridos da minha vida no processo. Foram cerca de aproximadamente duzentos metros e por muito pouco não fiz o trajeto durar aquela uma hora e vinte que tinha para realizar a ação. Fiz tudo como estava programado: posicionei a cadeira, sentei-me e, vagarosamente e com certa dificuldade, ergui o cartaz. Provavelmente ainda havia uma hora de programa... Fiquei ali, sentado. Nunca transpirei tanto na minha vida. Cada pessoa que passava me olhava e eu fingia normalidade. Muitos olhares curiosos, mas ninguém me convidava. Provavelmente, o corpo estava tão fechado que não possibilitava qualquer aproximação e troca de energia. Para não dizer que nada aconteceu (apesar de tudo estar acontecendo dentro de mim), uma pessoa veio em minha direção, leu o cartaz e me perguntou do que se tratava. Eu expliquei a ela. A pessoa me olhou por alguns instantes, mas depois foi embora. Terminado o tempo, retomei o pulso normal e voltei para o Maquinaria. Esse retorno, assim como em outras ações, não foi um retorno aliviado por ter terminado, mas introspectivo, talvez pensando nas razões daquelas tensões todas. No fundo, havia uma vontade de que desse certo.

Mas, o que significava o “certo”? Na minha perspectiva da época, possivelmente o êxito na realização da ação estava diretamente ligado ao conseguir que alguém me convidasse para entrar em sua casa ou estabelecimento comercial, que fosse desenvolvido ali uma interação interessante, que eu voltasse com uma boa história para contar e, “de quebra”, que ela ainda servisse para a dramaturgia do espetáculo.

Esse sentimento de frustração e fracasso que me acompanhou por um bom tempo talvez tenha camuflado um outro processo que se dava em paralelo e que vai ser necessário investigar. Este outro processo tem a ver com o próprio movimento do corpo que se produziu no entorno disparado pela realização dos programas de ação. Caminhei, caminhei e caminhei muito pelas ruas do Bixiga durante toda a pesquisa. Não somente eu como os outros atores e atrizes também caminharam.

No meu caso, as próprias ações propostas, muitas vezes, acabavam se transformando, pela força da situação, “apenas” em longas caminhadas. Mas dificilmente alguém sai incólume de uma andança pela cidade. Quais processos o caminhar naquele contexto de criação poderia gerar? Mesmo que eu não conseguisse cumprir algumas ações propostas nos programas, colocava-me sempre na situação de andar pela vizinhança. Rebecca Solnit afirma que o caminhar é “a coisa mais próxima de fazer nada” (SOLNIT, 2016, p.22), mas a pesquisadora coloca a afirmação no bom sentido e complementa:

“O próprio caminhar é ato intencional que mais se aproxima dos ritmos involuntários do corpo, da respiração e da pulsação. Estabelece um equilíbrio delicado entre o trabalho e o ócio, o ser e o fazer. É um esforço físico que nada produz além de pensamentos, experiências, chegadas” (ibid.)

Importante salientar que para a autora o caminhar é uma ação que produz experiência. Mas, antes de tudo, devo me perguntar qual a qualidade deste caminhar que produz essa experiência? Como é realizado este percurso? Afinal, mais do que a chegada, interessa a trilha caminhada e os atravessamentos sofridos durante a trajetória. Certamente, um movimento que não pressupõe o trajeto como simples maneira de chegar a um determinado lugar. De qualquer forma, caminhar nem sempre é fácil, cansa, causa dor. Mas, se lembrarmos da ideia que Fabião nos trouxe de que a experiência produz corpos, que corpos a ação de caminhar pela cidade pode produzir?

Conecto-me aqui ao pensamento de Paola Berenstein Jacques e Fabiana Dultra Britto que defendem a ideia de que corpo e cidade se definem conjuntamente a partir da relação que estabelecem entre si, e isto, mesmo de forma involuntária (BRITTO; JACQUES, 2008). O que resulta dessa relação mútua, desta prática do espaço urbano é aquilo que as pesquisadoras chamam de *corpografia*, que seria “um tipo de cartografia realizada pelo e no corpo, ou seja, a memória urbana inscrita no corpo, o registro da sua experiência da cidade, uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida, que configura o corpo de quem a experimenta” (ibid. p. 79).

Fico pensando em como o corpo pode revelar aquilo que, a partir da experiência da caminhada, dos programas, da prática da cidade, involuntariamente ficou registrado como memória, como vestígio da experiência urbana? Como o corpo revelaria ou daria indícios dessa tal “corpografia”? No nosso caso aqui, quais gestos, movimentos do corpo do ator e da atriz no processo de criação e também no espetáculo podem revelar a cidade? A prática gera um conhecimento. Aquela sensação de certa compreensão e domínio acerca do espaço urbano, do saber lidar com a rua, surgida durante a temporada de *Cidade Fim Cidade Coro Cidade Reverso* e que se revelaria contrária à de fracasso, apontada na primeira parte do texto, parece ter a ver com a construção involuntária desse possível corpo de rua. Por isso olharemos o processo mais verticalmente a partir de agora, buscando evidenciar melhor o ponto de vista da atuação para identificar esse outro percurso do ator e da atriz que, ao nosso ver, se deu em paralelo ou mesmo subjacente ao foco principal, isto é, à construção da dramaturgia. Na verdade, veremos também que para além da constituição de um novo corpo, o que interessará será a busca pelo domínio na percepção e instauração (em si e no espaço) de outros *estados* na relação com o urbano.

4 – PISTAS PARA UMA ATUAÇÃO URBANA

4.1 - A ação no contexto da cidade

Desde o início e durante quase todo o processo de pesquisa para o espetáculo *Cidade Fim Cidade Coro Cidade Reverso*, uma ideia que se manteve forte no cotidiano do grupo, e que deu suporte a muitas das intervenções que realizamos no entorno, foi a de produzir uma ação que pudesse causar alguma espécie de interrupção no funcionamento daquela parte da cidade. Era sabido, desde as primeiras investidas, que a produção de uma ação que se confundisse com a paisagem não era o que interessava ao trabalho. A título de exemplo, uma vez, dois atores realizaram uma proposta na qual eles encenavam alguma espécie de negociação na calçada, a partir de relações e gestos bem cotidianos. Eles colocaram a plateia, formada pela equipe, posicionada na sacada do segundo andar do prédio onde ficava a sede do grupo. A ação se desenrolou como se fosse algo normal na vida do bairro e somente a plateia, lá de cima, sabia do que se tratava e conseguia produzir algum descolamento entre cena e fluxo cotidiano. No entanto, o que buscávamos era, contrariamente, a realização de algo próximo de uma *ação disruptiva*, como a definiu Antônio Araújo:

No caso de espaços públicos, uma ação disruptiva é aquela capaz de provocar estranhamento ou até mesmo interrupção nos fluxos cotidianos de uso da cidade. Pode-se tratar de uma ação de grandes proporções ou apenas de um pequeno gesto, sutil e delicado; pode apresentar uma longa duração ou ocorrer num átimo de segundo. Porém, em qualquer dos casos, ela deve ser capaz de gerar algum tipo de perturbação, de desequilíbrio, de desestabilização na percepção e na experiência dos transeuntes durante sua circulação nas vias urbanas (ARAÚJO, 2011, p.2)

Interessava, então, se fazer presente na vida do entorno a partir da produção destes “estranhamentos” e de ações que pudessem causar uma “interrupção nos fluxos cotidianos de uso da cidade”, numa nítida intenção de gerar espaços onde o convívio, mesmo que tenso, entre as instâncias teatrais e cotidianas, pudesse ser experimentado. No entanto, uma questão se colocou como dificuldade na produção dessas ações, como coloca o ator Márcio Castro, que via um problemático “desejo de se usar a rua como objeto”. Ele explica:

“No sentido de que você não estabelecia relação afetiva alguma com ele [entorno]. Esse é o grande problema pra mim. [...] Que é essa coisa de você intervir no espaço público de uma forma que você não considera quem está lá, entende? Como se as pessoas tivessem que parar a vida delas, porque você quer montar um grande espetáculo. Isso pra mim é uma coisa muito séria. Que depois, aos poucos, as coisas foram se ajustando. A gente mesmo foi vendo que era uma outra realidade, enfim, a gente foi se enfiando no meio da própria história da rua” (CASTRO, 2021, informação verbal)⁴³

⁴³ Entrevista concedida ao autor por meio de vídeo chamada em 14/04/2021.

A dificuldade de gerar relações mais próximas com as pessoas que habitavam o bairro era um impasse urgente a ser resolvido. O próprio projeto que deu origem à pesquisa trazia como mote o questionamento sobre as possibilidades de vínculos ou alianças políticas do grupo com o entorno. Como caminhar neste sentido se se torna problemática a realização de um exercício de alteridade? Pois, se existia uma dificuldade inicial em estabelecer relações genuínas, de troca e diálogo, como afirmou Castro, corria-se o risco de ao mirarmos a possibilidade de construção de um laço político, atingirmos a produção de uma ação egoísta e até mesmo narcisista. Neste tipo de ação não há abertura para o outro, não há escuta.

Ao revisitar alguns experimentos, é possível notar que a dificuldade de escuta se mostrava mais evidente em alguns e menos em outros. Logo no início do processo, como proposta da direção, escrevemos um pequeno *manifesto*, cujo objetivo era que cada um dos atores e atrizes organizasse um pensamento sobre sua própria função. Tratava-se de um exercício de posicionamento crítico acerca do próprio ofício. O que pensávamos sobre ele? O que para nós estava em jogo, ou deveria estar, quando falávamos em atuação?

Cada um de nós tinha o seu manifesto que, inicialmente, foi escrito em terceira pessoa e, depois, reorganizado em primeira. Essa mudança foi feita com o intuito de também experimentarmos o texto em ação. E assim foi. Basicamente, a ação consistiu em colocarmos uma caixa de som em frente ao Espaço Maquinaria, ligar o microfone e, em forma de revezamento, cada ator e a atriz lançar sua voz-pensamento ao bairro. A ação foi feita à noite, provavelmente, em alguns dos nossos ensaios fora do fim de semana. Um mar sonoro foi construído com suas ondas que se quebravam insistentemente nos ouvidos dos(as) moradores(as) do bairro, enquanto nos sucedíamos ao microfone com nossas palavras-manifesto. Que inferno devia ser para quem ouvia...

Recordo-me de terminar o trabalho com uma sensação de certo desconforto. Era muito difícil realizar uma ação que, para mim, soava como uma certa imposição aos outros. É evidente que faz parte também da realização de uma ação desse caráter a produção de tensões, desequilíbrios, perturbações, mas, tudo depende daquilo que se busca ao realizar tais experimentos. Neste caso, naquele dia, não via muito sentido e me perguntava a razão de estar fazendo aquilo. Por outro lado, era nítida a característica investigativa do experimento, já que estávamos em processo e ansiávamos por entender o poder disruptivo que uma ação poderia ter, ou não, no espaço urbano. De qualquer maneira, ali, ensaio já se confundia com apresentação e, diante disso, perguntas: interessa a interrupção do fluxo cotidiano pela simples interrupção? Qual o lugar destinado ao outro na minha ação? Quais espaços são possíveis de gerar com aquilo que produz? Quais encontros podem surgir nesses outros espaços e qual a qualidade desses encontros?

É fundamental que nos façamos essas perguntas, pois existe um grande perigo quando nos colocamos em uma tal busca incansável e obsessiva pela realização de um

acontecimento ou de um gesto que possa se refletir numa ruptura do tempo cotidiano. A saber: a de um ator/atriz que se leve muito a sério e que acredita que aquilo que faz é algo indispensável e extremamente importante na vida das pessoas. A este ator/atriz lhe falta um elemento primordial ao trabalho de atuação: escuta. A escuta gera atenção, estado e permite ao ator/atriz considerar a presença do outro como parte importante do seu jogo. Discutiremos mais sobre este elemento ao longo do capítulo.

Agora, proponho um leve desvio, mas não tão desviante assim, para pensar aquela sensação de desconforto descrita acima, pois, uma questão surgiu: *Será que o corpo, de tão habituado às regulamentações do espaço urbano, se encontrava limitado e necessitava romper com tais padrões de comportamento?*

O percurso atravessado pelo elenco representou mais do que a geração de um questionamento unicamente circunscrito ao campo teatral. O pesquisador André Carreira considera o trabalho de atores e atrizes realizado no contexto da cidade como algo que ultrapassa o jogo de cena. Carreira (2019) afirma que “simultaneamente” às preocupações relacionadas aos seus personagens e ao espetáculo em si, os atores “jogam” com a “situação de usuários do espaço público” (CARREIRA, 2019, p.14). Esse pensamento nos sugere que além de uma revisão técnica a ser considerada no ato da criação, e que contribua para a produção da cena no espaço urbano, também faz parte da investigação voltar a atenção para os modos de funcionamento da cidade e como a habitamos.

Lançar-se ao espaço da cidade, para o ator/atriz, pressupõe estar aberto para uma mudança de olhar e para o descondicionamento de certos hábitos e atitudes em relação a ele. Trata-se de nos perguntarmos a todo instante se os nossos gestos, posturas, incômodos, pensamentos pré-concebidos, já não são respostas viciadas e moldadas por um certo ponto de vista padronizado, como aquele, de senso comum, que coloca a cidade como o grande lugar do caos. Deslocar o espaço de criação da sala de ensaio para a calçada, sarjeta e rua, é se propor a reconstruir a imagem que se tem da cidade. Esta travessia, pois se trata de um percurso a ser percorrido, talvez signifique um confronto com os próprios medos e preconceitos já há muito arraigados. O ator Emerson Rossini revelou uma certa apreensão no momento em que recebeu o convite para integrar o projeto do Teatro de Narradores.

Eu vinha já com um certo medo daquela rua, porque, a gente que mora aqui em São Paulo, a gente conhece os bairros e tal... E eu sabia que ali tinha um ponto de tráfico de drogas. E sempre quando eu passava lá perto, eu lembrava disso, porque eu presenciei, passando de carro... Os caras oferecendo droga e os outros chegando de carro, assim... Eu tinha um pouco essa imagem, essa sensação de medo da rua. Quando eu cheguei lá, eu já conhecia o espaço [sede do grupo], porque eu já tinha visitado o [Teatro da] Vertigem, já conhecia um pouco aquele espaço pela companhia Nova Dança,

que eu, às vezes, fazia cursos lá... Então, eu voltei lá meio sabendo como era o espaço, mas não o bairro, não conhecia o bairro. Quando o Zé Fernando propôs o projeto, de a gente explorar esse espaço, essas ruas, essas localidades, ali me veio essa lembrança, eu falei a gente vai se meter com o tráfico. Foi o primeiro pensamento que eu tive. É claro, que depois disso, a gente vai entendendo como funciona e vai sabendo, vai conhecendo as pessoas de lá e vai também se apresentando para o bairro, nesse sentido, as pessoas vão sabendo quem é que está lá. Essa coisa do tráfico também, pelo que eu entendo, é saber quem são essas pessoas que estão aqui. Então, quando a gente começa a se apresentar, a andar por lá, esse medo começa a diminuir. (ROSSINI, 2022, informação verbal)⁴⁴

Interessante observar na fala de Rossini que um fato isolado contido em sua memória – a lembrança de já ter presenciado, de dentro do seu carro, uma ação do tráfico – num primeiro momento, serviu de fator organizador de seu ponto de vista sobre aquele determinado lugar. Ou seja, esse breve acontecimento, provavelmente, por algum tempo da vida do ator, moldou a sua narrativa sobre aquele local. O que posteriormente se transformou, como apontado pelo próprio Rossini, com o convívio no dia-a-dia do trabalho. Então, isso nos faz pensar que uma primeira pergunta a ser feita é qual a imagem que eu tenho da cidade? Para em seguida buscar entender o porquê de ter especificamente essa imagem como referência. Como ela foi sendo construída dentro de mim? Deduzo que muito da minha dificuldade, já relatada anteriormente, nasce dessa impressão que eu tinha do espaço urbano, especificamente, o de São Paulo. Nas minhas memórias, via a rua paulistana como o lugar onde não se deveria permanecer, devido principalmente a um tráfego intenso de carros e motos, além de uma presença desenfreada de violência. Essa imagem foi sendo construída ao longo dos anos, a cada visita à cidade, com estadia em casa de parentes e onde o espaço de brincar era sempre o quintal, quando havia, ou a sala dessas residências, nunca a rua. Esse imaginário violento se formou dentro de mim, também, pelas notícias que recebia, principalmente, via noticiários da tv. Isso tudo que, ao meu olhar, representava a cidade de São Paulo, contrastava muito com a outra cidade que conhecia e vivenciava, Birigui (SP), lugar onde nasci e onde vivi a maior parte da minha infância e adolescência.

Contrariamente, na cidade do interior, pelo menos segundo a minha experiência, a rua funcionava como a extensão de nossas casas, de nossos quintais. Também ali era o lugar onde as brincadeiras aconteciam. Nas calçadas, eram onde as pessoas da vizinhança atualizavam o seu convívio, ao tirar os seus sapatos e chinelos e, descalças, pegarem cadeiras de suas casas, colocarem à frente do portão e “conversarem sobre qualquer assunto”⁴⁵.

⁴⁴ Entrevista concedida ao autor por meio de vídeo chamada em 24/02/2022.

⁴⁵ Faço referência aqui à ação “Converso sobre qualquer assunto” criada e realizada pela pesquisadora e performer Eleonora Fabião no Rio de Janeiro, em 2008, e em outras cidades do Brasil e do exterior.

Dentre as tantas brincadeiras, fazíamos uma que consistia na formação de dois grupos, o primeiro tinha que fechar os olhos e contar até um determinado número, bem alto de preferência. O outro saía pelas ruas da cidade desenhando no asfalto, com um pedaço de tijolo, algumas pequenas setas indicando o possível caminho que o grupo estava percorrendo. O primeiro grupo, então, depois de finalizada a contagem, saía em busca do outro. As setas desenhadas no chão, não necessariamente indicavam o caminho correto, o que poderia ocasionar, na passagem por uma encruzilhada, a perda do grupo que estava na procura e foi levado a tomar um rumo equivocado por conta de uma pista falsa. Ao nosso modo, promovíamos uma deriva pelas ruas e ocupávamos a cidade, resignificando os espaços brincados. Por exemplo, o prédio onde funcionava o fórum da cidade, à noite se transformava em um lugar incrível para se jogar esconde-esconde, pega-pega, ou simplesmente para botar o papo em dia ou até mesmo brigar.

Esse modo de se relacionar com a cidade por meio da brincadeira, aproxima-se da tal atualização do espaço que Michel de Certeau apontou na ação do caminhante urbano (CERTEAU, 2020). Ao ocupar as vias e locais urbanos com os jogos e brincadeiras, estávamos dando novos significados àquele espaço e o reorganizando a partir dos nossos usos. Estávamos nos apropriando dele. Sem sabermos, as ações que promovíamos pelas ruas de Birigui estavam contribuindo também para a construção da imagem que tínhamos daquela cidade. Carreira, a partir dos estudos do urbanista Kevin Lynch (1918-1984), afirma que a imagem e a percepção que temos da cidade é construída ao longo do tempo e de forma lenta (CARREIRA, 2019). Levando em consideração a maneira como a pessoa direciona o seu olhar e o modo como transita pela cidade, “o habitante cria um quadro de referências que o situa e o permite ‘mapear’ as fronteiras do seu território, da mesma forma que possibilita que este crie hipóteses sobre os usos dos espaços” (ibid., p.34-35). Este processo, certamente, evidencia o caráter móvel e mutável da imagem produzida. O que nos faz pensar que uma mesma cidade pode possuir infinitas imagens correspondentes a ela, produzidas por cada cidadão ou cidadã, ou mesmos grupos de pessoas que habitam um local específico, dependendo das práticas que realizam ou das regulamentações a que estão submetidos. Essas construções sobre a cidade podem mesmo ser influenciadas, inclusive, por questões sociais, de raça, de gênero. Afinal de contas, as sensações geradas ao, por exemplo, andar pela cidade podem produzir imagens certamente diferentes se realizadas por um homem branco cis heterossexual ou por uma mulher negra cis ou transsexual. O nível de hostilidade que recai sobre a pessoa varia a depender de quem ocupa o espaço urbano.

Ao mesmo tempo, em alguma medida, é possível rever e resignificar a referência que temos de um determinado lugar por meio das práticas estabelecidas naquele ambiente. Isso quer dizer que a percepção que se tem de um espaço, onde a circulação é feita somente por

meio de um automóvel, por exemplo, poderá ser diferente se adotarmos outra prática: uma imagem distinta possivelmente se formará se começarmos a transitar por lá a pé.

Nesse sentido, o impulso que levou a *performer* Eleonora Fabião a criar a série *Ações Cariocas* (2008), que inicialmente tomou lugar no Largo da Carioca, foi a de poder ressignificar em si, no encontro com o outro e, conseqüentemente, com a cidade, a percepção que ela tinha do Rio de Janeiro:

“*Ações Cariocas* é um projeto de desintoxicação: expurgar as toxinas do medo via contato, fricção, diálogo. No Rio de Janeiro, assim como em outras áreas de conflito, o medo é uma sofisticada arma biológica de controle massivo. O que me guiou foi o mais simples desejo de me sentir bem, de recuperar o que é meu (a cidade onde nasci e cresci), de habitar o meu espaço público, me esfregar nele, amá-lo; criar modos de pertencimento ativo que recusam a cultura do medo e a lógica da violência” (FABIÃO, 2015, p.45)

Esse processo de *desintoxicação* resultou em ações que ativavam não só maneiras diferentes de promover novas relações e encontros com as pessoas que transitavam pelo largo, mas também estimular outros “modos de pertencimento” que de algum jeito resgatavam uma ideia de cidade que parecia estar perdido, mas que em algum momento fez parte da vida da artista.

O que nos interessa aqui é o entendimento de que por meio da ação é possível interromper um modo padronizado de percepção.

4.2 - O olhar que vê fora, vê dentro

Romper com um modo automatizado de relação e percepção da cidade, pressupõe uma reorganização do próprio corpo e do modo como este atua sobre o meio. Fabião define a rua como “um campo de forças múltiplas e muitas vezes conflitivas” (FABIÃO, 2018) e lançar-se nesse turbilhão de fluxos requer uma determinada qualidade de ação:

[A questão] é como meter-se no meio disso. Como meter-se já pelo meio porque um monte de coisas já estão acontecendo e continuarão a acontecer. A questão é o salto, como pular dentro e, então, aderir a quais matérias e resistir a quais outras (matérias objetivas e subjetivas). Se deixar fazer (receptiva) e fazer coisas acontecerem (agenciamentos). (ibid.)

Ir para a rua é se jogar nas fortes correntezas de um rio. É lançar-se sobre às águas que não irão parar e nem te dar tempo pra que você possa refletir sobre a melhor maneira de atravessá-las. A artista nos sugere em sua fala um determinado modo de estar no espaço da rua. Lugar, este, onde o sujeito irá realizar escolhas imerso na intensidade dos acontecimentos, ou seja, irá decidir entre a adesão a certos movimentos e à resistência a outros. E mais, sua ação requererá uma dupla qualidade: além de um corpo propositivo na

sua atuação, também, um corpo que se mostra receptivo aos fluxos e forças que já compõe o lugar.

Tanto a intenção de ruptura com um certo modo de comportamento perante a cidade quanto este regime de ação sugerido por Fabião, dialogam com a proposição de Tatiana Motta-Lima (2018) para repensar a noção de ação no trabalho do ator/atriz. A pesquisadora não trata diretamente sobre a atuação no espaço urbano, ela pensa o ofício de um modo geral. No entanto, os aspectos alinhavados podem nos ajudar a pensar sobre a pesquisa do Teatro de Narradores e, conseqüentemente, a atuação no contexto da cidade.

A partir do entendimento acerca de práticas meditativas em diálogo com alguns conceitos relacionados à pesquisa de Jerzy Grotowski (1933-1999)⁴⁶, Motta-Lima sugere um deslocamento na ideia de presença do ator/atriz. Esta não estaria mais condicionada – e nem mesmo seria definida – por uma constante e incessante produção de ações. O trabalho do ator/atriz estaria mais afeito “[...] àquela possibilidade de agir ao mesmo tempo que se contempla” (MOTTA-LIMA, 2018, p.4). O ponto de interesse da pesquisadora parece ser justamente os fatores que contribuiriam para a construção de um corpo repleto de *atenção*.

Dentre esses fatores que a autora destaca está a “interrupção” pelo sujeito de um certo modo de operar a partir de respostas que reproduziriam padrões comportamentais que em nada se diferenciariam de condutas e hábitos já mecanizados na sociedade. Motta-Lima não diferencia o sujeito comum do sujeito-artista no sentido de que o trabalho atoral não isentaria este último de repetir tais comportamentos em sala de ensaio. Para a pesquisadora, “a busca por ‘estar no aqui e agora’, tão importante para a criação de uma cena viva, não deve se confundir com uma produtividade exacerbada, com uma atividade ininterrupta, com uma reação instantânea” (ibid., p. 9). A autora ressalta a importância de se romper com esse modo contínuo e sem respiro de produção de ações, que tão somente refletiria um padrão de comportamento característico da sociedade capitalista. A presença cênica, portanto, não estaria mais ligada ao fazer sem cessar. Motta-Lima parece nos sugerir a ideia de um ator/atriz que possa desenvolver uma autoconsciência, uma percepção fina daquilo que seus gestos produzem no espaço. E, assim, havendo a constatação da repetição de padrões mecanizados, seria necessário a recusa e o abandono destes para que uma “nova qualidade de ação” (ibid.) possa florescer.

Ainda no caminho do pensamento de Tatiana Motta-Lima, torna-se importante salientar que a busca por essa nova qualidade não significa anular totalmente o fazer, como ação exterior do ator/atriz. O que a pesquisadora critica é essa atuação como máquina incessante de produção de ação e reação, movida pela vontade, traduzindo-se em um

⁴⁶ Os conceitos de Jerzy Grotowski que Tatiana Motta-Lima discute em seu texto são os de “via negativa”, “seu homem” e “objetividade da ação”.

excesso de atividades que contamina a criação. Este regime culminaria, por exemplo, em um fechamento da escuta do ator/atriz. De encontro a isto, na proposta da autora, essa ação exterior, física, dividiria lugar com outros processos internos. No diálogo com as práticas contemplativas e meditativas, Motta-Lima sugere que, concomitantemente à ação exterior, o ator/atriz abra também espaço para o *silêncio*, “[...] que estaria o tempo inteiro presente. Um silêncio que não se oporia ao desenrolar das ações, mas que faria parte delas e, se o ator fosse capaz de percebê-lo, mudaria a qualidade das ações realizadas” (MOTTA-LIMA, 2018, p.4).

Pode parecer paradoxal, mas a ideia de agir ao mesmo tempo que se silencia abre um vasto campo de possibilidades criativas. O silenciar-se tem a ver aqui com a aquietação do fluxo mental, o que retiraria da mente uma falsa responsabilidade de ter de comandar os processos corporais de percepção e ação, o que significaria uma separação entre mente e corpo. Buscar o silêncio pode significar abrir espaço para que o inesperado e o não-planejado aconteça. Tal fator, tão caro à Motta-Lima, também o é para a pesquisadora Maria Helena Bastos (2020). Para esta, o silêncio potencializa o modo como sentimos e compreendemos as coisas que acontecem conosco, além de ser algo fundamental para instaurar um nível de escuta afinada de si, do outro e do ambiente (BASTOS, 2020, p.16).

O *silenciar* então se trata de uma ação que ocorre sobre o próprio corpo de quem atua, mas que exerce enorme influência na qualidade da ação exterior que o ator/atriz realiza no espaço⁴⁷. No pensamento de ambas as pesquisadoras há uma relação direta entre o silêncio, a escuta e a atenção. Para Bastos, por exemplo, o silêncio é a condição de onde nasce a escuta, que, conseqüentemente, possibilita o surgimento de “estados de atenção que pretendem trazer a pessoa para mais perto de sua experiência. [...]Gerar este estado de prontidão a partir da escuta é disponibilizar o corpo para que ele não se isole” (ibid., p.14).

Há dois pontos muito interessantes na afirmação acima. O primeiro está relacionado ao poder que a atenção dá ao sujeito de não ignorar tudo aquilo que acontece em si e ao seu redor no tempo presente. Ou seja, trata-se mesmo de um processo de percepção enquanto o corpo age no espaço. O segundo tem a ver com a produção de um gesto. Quando a pessoa fecha a escuta, ela se isola dentro de si e da relação com o mundo. Neste movimento, perde-se a oportunidade de se conhecer a partir dos processos de percepção na interação com o que está fora. Escapa também a chance de compreender aquilo que não é “si mesmo”, pois, ao contrário, quando se abre a escuta, o corpo naturalmente se organiza e se põe disponível, ele vai “em direção ao próximo” (BASTOS, 2020, p.16-17), seja este o outro, o espaço, os

⁴⁷ Tatiana Motta-Lima, em sua investigação sobre a noção de ação no trabalho do ator/atriz, também afirma que esta ação mais contemplativa se realiza no atuante (MOTTA-LIMA, 2018)

sons que vem do ambiente ou qualquer outra coisa que o compõe. É a produção de um gesto de alteridade, um gesto empático.

Portanto, um corpo atento é um corpo que sabe silenciar e cuja ação encontra base neste silêncio. É um corpo que respira, que escuta e se disponibiliza, que carrega em si a “possibilidade de ver o que foge da percepção mais habitual, o que é opaco, o que não fomos acostumados a (ou fugimos de) olhar” (MOTTA-LIMA, 2018, p.10). Este estado de atenção de um corpo em respiro, situado em um constante fluxo entre dentro e fora, pode promover uma ação em total sintonia com aquilo que não está pré-determinado, com o movediço, com a instabilidade. Trazendo para o nosso contexto de pesquisa, essa qualidade de ação pode contribuir para uma outra forma de percepção dos fluxos da cidade, ao mesmo tempo que facilita o processo de incorporação de um “estado de rua”, como veremos ainda neste capítulo.

4.3 - Os treinamentos dentro-fora

O silêncio gera escuta. O corpo em estado de atenção age a partir do silêncio. Tal qualidade torna-se fundamental para estabelecermos uma relação que seja minimamente genuína com os fluxos que compõe a cidade. Do contrário, podemos facilmente cair na realização de uma atividade surda e egóica na interação com o espaço urbano. Compreender os mecanismos internos que possibilitam o exercício do silêncio, da escuta e, conseqüentemente, a produção desses estados de atenção é um processo que leva tempo.

Durante a pesquisa do Teatro de Narradores, os atores e atrizes atravessaram alguns momentos de treinamento com algumas profissionais das artes performáticas, que ajudaram e deram suporte às investidas pelo entorno. Gostaria de voltar o nosso olhar para alguns pontos desses trabalhos a fim de identificar contribuições que nos possibilitam agora vislumbrar caminhos para a construção dos tais estados. A ideia não é reconstruir as trajetórias dos treinamentos, mas reconhecer alguns pontos e recolher indícios de que durante o percurso entramos em contato e praticamos a partir dessa qualidade de ação que temos discutido neste capítulo.

Antes, porém, de entrarmos nos processos, faz-se necessário uma observação. Passamos por quatro treinamentos ao longo da criação, ministrados por Eleonora Fabião, Isabel Setti, Lucienne Guedes e Tica Lemos. Todos eles, sem dúvida alguma, tiveram a sua importância no percurso. Lucienne, por exemplo, no início do processo, nos apresentou algumas ferramentas da técnica *Viewpoints*, que trabalhamos tanto em sala de ensaio quanto em experimentações na rua. Já Isabel, mais ao final do processo, chegou para desenvolver o treinamento de voz e a relação com do ator/atriz com a palavra.

No entanto, optei por discorrer somente sobre os de Eleonora e Tica. Tal escolha se deu por ter, durante a pesquisa de mestrado, entrado em contato com mais materiais sobre

esses dois treinamentos, tanto em registros como nas entrevistas, o que me deu um suporte maior à construção dessa relação de trânsito entre o dentro e o fora, que será desenvolvido a seguir.

Feita a observação, vamos aos treinamentos.

Eleonora Fabião

Em junho de 2010, fizemos alguns encontros com Eleonora Fabião para estudarmos de maneira introdutória aquilo que chamamos de elementos da *performance*. Na prática, este momento foi o que deu início ao processo de pesquisa. O treinamento aconteceu ao longo de aproximadamente uma semana e foi dividido em duas etapas. A primeira foi realizada em dois ou três dias e contou com a participação, além de integrantes do grupo, também de representantes de outros coletivos teatrais que foram convidados especialmente para compartilharem este momento. No restante dos dias, o treinamento ficou restrito ao Teatro de Narradores.

No cotejamento das informações recolhidas sobre a oficina, não foi possível distinguir quais experimentos foram feitos na primeira ou na segunda etapa. Ambos os momentos tiveram ações que foram realizadas tanto na rua quanto dentro da sala de ensaio. Foi neste período que nos foi apresentado o conceito de *programa de ação*, instrumento muito utilizado ao longo do processo.

É curioso, agora, recordar de uma impressão que tive durante a realização do trabalho. Quando finalizamos a primeira etapa e partimos para o fechamento do treinamento somente com as pessoas do grupo, lembro da expectativa que a nova fase gerou, pois imaginava que, daquele momento em diante, Eleonora lançaria propostas que nos fariam, atores e atrizes, não sair mais da rua. Mas, o que realmente aconteceu foi justamente o contrário. Em sua maior parte, foi um período de recolhimento para trocas e experimentações em sala de ensaio. E é sobre o que aconteceu lá dentro que gostaria de focar neste momento, pois é comum que tenhamos a ideia de que a preparação do ator/atriz que lida com o espaço urbano, dá-se somente e exclusivamente no contato com a rua. Sim, é extremamente importante a relação com a cidade viva e esta precisa ocupar a maior parte do treinamento. Porém, pode ser também interessante realizar durante o processo o trânsito entre a rua pulsante e o espaço reservado da sala de ensaio.

Importante ressaltar que em qualquer tipo de treinamento que o ator/atriz se propõe a fazer, é extremamente necessária uma grande dose de engajamento. Qualquer proposta que é lançada somente se realiza em sua totalidade se aquele(a) que a faz busca sentidos dentro de si que deem sustentação à sua realização. Eleonora já dizia naquele momento, conforme mencionado no capítulo anterior, que cada experimento a ser feito só faria sentido se

acontecesse na chave da experiência. Ou seja, era importante que a ação realizada de alguma maneira atravessasse o próprio corpo de quem a executava produzindo transformações, mesmo que pequenas. Interessante observar que diante deste pressuposto, o corpo já se mobiliza em direção à constituição de um estado de atenção, mínimo que seja, diferente de uma automatização do gesto de quem se coloca a realizar um mero exercício de forma mais ou menos burocrática.

O processo de construção desses estados de atenção passa necessariamente pela compreensão por parte do ator/atriz de como funciona o próprio instrumento de trabalho. O treinamento com Eleonora tinha como uma de suas linhas de força justamente a investigação na prática da questão: *o que é corpo?* Não que fosse necessário chegar a uma resposta, mas que a investigação nos trouxesse vislumbres de possíveis entendimentos acerca do assunto a partir dos tensionamentos gerados pelas propostas, que eram simples em sua maioria e faziam grande sentido no contexto da pesquisa. Quando observamos o trabalho de Eleonora como *performer*, é totalmente perceptível um interesse muito grande pelo outro. Isso requer um corpo disponível, que saiba escutar, já que vimos que este processo nos coloca em direção ao próximo. Mas, por outro lado, também se torna necessário o movimento contrário, de um corpo que saiba perceber aquilo que se passa consigo, que saiba se escutar.

Nesta direção, algumas das propostas trazidas por Eleonora ressaltam a importância de um cuidado sobre si e a relevância de validar as percepções geradas a partir dos processos pelos quais o próprio corpo atravessa. Tudo precisa ser encarado como experiência, desde o momento, por exemplo, que se começa a preparar o corpo para a atuação. Mesmo o aquecimento já é trabalho. Desde a automassagem nos pés, as práticas de alongamento ou o trabalho sobre o campo energético em conexão com a respiração, são ações que requerem um engajamento do corpo para que aconteçam. Ao mesmo tempo, podem contribuir para o desenvolvimento de uma autoconsciência que ocorre por meio do reconhecimento das sensações que essas práticas geram. O que acontece quando me engajo nessas ações? Sou capaz de escutar as necessidades do meu corpo para ativá-lo e prepará-lo para o restante do trabalho?

Torna-se importante o reconhecimento daquilo que se passa no próprio corpo a partir das ações que realizo. Como aquilo que faço me atravessa, me afeta? Que sensações causa? O que é gerado em mim, quando realizo determinada ação?

Em um dos experimentos promovidos por Eleonora, por exemplo, tínhamos que voltar parte de nossa atenção para tudo aquilo que nos acontecia quando realizávamos uma ação pelo espaço da sala de ensaio. Tratava-se de uma investigação individual sobre posturas físicas. Como a construção de desenhos corporais e as mudanças de um para outro poderiam suscitar sensações, memórias ou mesmo sugerir possibilidades de lugares, pessoas, etc. Às vezes, o movimento poderia ser mínimo como a mudança na direção do olhar, mas mesmo

as pequenas atividades podem exercer uma transformação na imagem construída e, conseqüentemente, gerar outras sensações. Nosso corpo precisa estar atento para perceber tais processos.

Na mesma trilha de investigação da escuta sobre si e de novos modos de atenção e percepção, outras ações também foram propostas. Uma delas consistia em atravessar toda a extensão da sala de ensaio e, ao final do percurso, sentar-se em uma cadeira em exatos trinta minutos. Outras ações eram olhar para uma parede durante quinze minutos e, uma variação desta, olhar para um(a) parceiro(a) durante o mesmo período. Nestes exemplos, parece ser nítida a aproximação àquela noção de ação proposto por Tatiana Motta-Lima e discutido anteriormente. A característica contemplativa parece ficar evidente nos experimentos acima. Motta-Lima traz uma imagem interessante e que dispara toda a sua reflexão sobre a ideia de contemplação ao mesmo tempo em que se age. No seu texto, a autora recorre a um conto de Kafka no qual há uma passagem que descreve como crianças descem uma ladeira numa tal velocidade, que seriam capazes ainda de, enquanto correm, “cruzar os braços e olhar calmamente em volta” (KAFKA apud MOTTA-LIMA, 2018, p. 1)⁴⁸.

Mais do que reconhecer essa imagem elaborada por Kafka, é possível experimentar no próprio corpo tal sensação. No experimento que Eleonora propôs, ao contrário da construção kafkiana, o tempo corre de maneira diferente. Não é a rapidez que exerce o seu poder, mas sim a lentidão. Talvez esteja aí, neste fator, a chave que dê a essa ação a condição também de treinamento. Para atravessar a sala no tempo determinado, é necessário reduzir muito aquém de uma velocidade normal de caminhada. Isso pode ajudar o corpo a entrar em um tal estado de meditação, no qual a ação principal, caminhar, continua a ser exercida, mas abre-se espaço para que o silêncio possa acontecer. Isso não significa apartar-se de algum modo da realidade ou alienar-se daquilo que está fazendo, pelo contrário. O corpo engajado na mecânica do movimento potencializa seu estado de presença ao ampliar a escuta sobre si e também do ambiente. Por um lado, busca-se plena consciência dos processos corporais mobilizados na execução do movimento. Tal consciência é possibilitada pelo silêncio que se instaura na mente, desde que estejamos comprometidos na observação destes processos e de tudo que é gerado a partir dele, como as sensações e suas percepções. Por outro lado, há uma ampliação da escuta e do olhar sobre o espaço e tudo aquilo que o compõe. É como se de fato, a partir da constituição de um olhar menos focado e mais periférico, pudéssemos contemplar calmamente tudo à nossa volta e perceber o próprio processo de transformação do ambiente a partir da ação realizada. Pois, assim como podemos agir sobre o nosso próprio

⁴⁸ KAFKA, Franz. *Contemplação/O Foguista*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

tempo (interno e externo), é possível mudar o tempo da sala. Uma atmosfera com certa densidade é instaurada. Um novo espaço é gerado.

Na mesma medida em que aquilo que realizamos pode alterar e até mesmo produzir outro espaço, de alguma maneira, este e tudo o que o constitui também pode agir sobre nós. Qual a influência que estes outros podem exercer sobre nosso corpo quando caminhamos ao longo de trinta minutos lado a lado com os(as) colegas de cena? E quando encaramos por um período de tempo uma pessoa ou mesmo uma parede? Há uma constante interação, fluxo ativo, entre nossos processos e aquilo que acontece no ambiente. Essa relação produz corpos, assim como produz espaços.

É preciso lembrar que ainda estamos pensando sobre esta ação no espaço fechado e controlado da sala de ensaio. A mudança para a rua e outros espaços da cidade, certamente, trazem outras questões e desafios para a atuação, como veremos ao longo do capítulo. No entanto, é interessante pensar separadamente essa ação, de viés mais contemplativo, que se passa no ator/atriz. Talvez, dessa forma, seja mais simples a identificação de possíveis etapas do processo de atuação na relação direta com a cidade. Na prática, pode resultar em um estágio de fortalecimento das percepções do ator e atriz, na relação corpo e mente, antes de serem lançados à intensidade da rua.

O treinamento com Eleonora proposto nesse trânsito entre sala de ensaio e rua contribuiu para a construção de uma relação inicial com o espaço urbano em pequenas doses. Como ela própria diz, “a questão é o salto, como pular dentro” (FABIÃO, 2018). Em uma ação destinada à rua, por exemplo, Eleonora propôs uma caminhada pelas proximidades da sede do Teatro de Narradores. Feita em duplas, uma das pessoas guiava o deslocamento de uma outra, que deveria manter seus olhos vendados durante o percurso. Ao finalizar, essa mesma pessoa que fora conduzida, era levada novamente aos mesmos lugares que visitou, agora sem a venda. Nesse experimento há uma diferença que pode ser bastante fundamental: a ação de caminhar parece ser reduzida ao mínimo de intencionalidade. Ou melhor, sem o auxílio do olhar, a pessoa simplesmente se põe a andar conduzida por uma outra que toma as decisões de quais direções seguir e até de quando parar. De certa maneira, isto ativa e ao mesmo tempo potencializa outros modos de percepção, de escuta, gerando um forte estado de atenção ao tempo presente. Amplia-se de uma tal maneira a capacidade de observação interna de tudo aquilo que nos passa, causado pelos estímulos vindos da cidade. Mudando a maneira de se relacionar com um espaço já mais ou menos conhecido, transforma-se o processo de assimilação do mesmo. O que era habitual, torna-se diferente, pois é percebido de outro modo e por meio de outros sentidos. Este experimento consegue proporcionar um mergulho na investigação daquela qualidade de ação mais contemplativa já no espaço da rua. Ao mesmo tempo, ainda garante alguma segurança a quem experimenta, pois a pessoa

concentrada no seu processo de percepção, encontra-se totalmente amparada por uma outra que é responsável por sua integridade física.

Em um momento diferente, outra ação foi proposta. Eleonora estabeleceu um programa que consistia em: todos atores e atrizes sentados em cadeiras na sala de ensaio, deveriam sair ao mesmo instante para caminhar pelo bairro em um determinado período de tempo e estarem de volta todos(as) juntos(as) e se sentarem novamente cada qual em sua cadeira. Detalhes importantes: deveriam caminhar sem parar durante todo o período; podiam pegar algum objeto da rua e trazerem consigo, desde que não parassem de andar. Ao final do percurso, já na sala de ensaio, foi improvisada uma cena com o tema “máquina” e a ordem de entrada no improviso respeitava a sequência das cadeiras.

Neste experimento, tínhamos como proposta uma ação exterior muito forte: andar sem parar pelo bairro. Não foi pré-determinada a velocidade que deveríamos andar. Como vimos, isso pode ajudar ou não a intensificar ainda mais a observação dos processos internos do ator/atriz enquanto se relaciona com o ambiente. Acredito que a escolha geral tenha sido a de caminhar pelo maior número de lugares possíveis no tempo determinado, numa velocidade mais próxima do normal. Esse tipo de ação demanda uma atenção grande em relação ao espaço. Primeiro, por conta dos diversos riscos que existem na cidade. Segundo, como não podíamos parar em nenhum momento, precisávamos fazer escolhas rápidas acerca das direções que deveríamos seguir, a fim de evitar que parássemos devido ao trânsito ou outro obstáculo qualquer.

Tendo a atenção tão focada no percurso e na possibilidade de escolha de algum objeto para levar à sede do grupo, ficava mais difícil também focar na observação interna. Mas, ainda assim, não é algo impossível. Longe disso. Gostaria de retomar aqui um pensamento da Rebecca Solnit, no qual a escritora sugere ser o caminhar uma ação disparada pela vontade, mas que estaria muito mais próxima de um “ritmo involuntário do corpo” (SOLNIT, 2016, p. 22), como a respiração, por exemplo. E mais do que isso, uma de suas funções seria justamente produzir “pensamentos” e “experiências” (ibid.).

Esta reflexão pode nos sugerir que, por mais que estivéssemos realizando um programa com um objetivo bem definido, diferente de um passeio livre pelo entorno, a ação de caminhar, em qualquer velocidade que seja, abre espaço para o pensamento e, conseqüentemente, para o silêncio que possibilita nos observarmos. Portanto, apesar de não estarmos direcionando a maior parte de nosso foco para a ação interior – como foi possível nos experimentos que usavam a lentidão e as vendas nos olhos – ainda assim, o próprio caminhar já nos garante algum espaço para que o processo de percepção ocorra. Importante lembrar aqui que, tanto a qualidade do caminhar que Solnit propõe, quanto as ações elaboradas por Eleonora Fabião e o Teatro de Narradores, estão na contramão da ideia de um modo de percepção e relação hegemônico ditado pelo mundo capitalista contemporâneo,

no qual é perceptível uma hiperatividade e superaceleração das relações. Este regime tende a encarar a cidade e o espaço da rua de forma mais utilitária e como lugar de passagem, uma simples maneira de se chegar de um ponto ao outro.

Voltemos à sala de ensaio.

Estabelecer a conexão com o outro nem sempre é algo fácil e exige dos corpos uma atenção plena para que se mantenha ativa uma escuta de qualidade. Ao longo da prática essa percepção de como acionar ou desligar esse “mecanismo” vai se afinando. No entanto, é comum o ator/atriz se desconectar sem mesmo perceber. Em dois jogos propostos por Eleonora, este elemento da escuta era fundamental, mas que às vezes escapava como água entre os dedos. Nesses dois exemplos que mostrarei aqui, será interessante notar também uma certa distância dos outros experimentos discutidos até o momento. Apesar de não nos demorarmos no assunto, é curioso perceber que são jogos com características, pode-se dizer, mais teatrais e, talvez, menos ligados a um entendimento do que seria uma ação performativa. Porém, tanto em um como no outro, a qualidade de escuta precisa ser indispensável. De qualquer modo, as ações propostas pelo Teatro de Narradores ao longo do processo transitaram entre algumas configurações, podendo se instalar ora num campo mais performativo, ora mobilizando com mais força elementos ficcionais.

Um deles consistia em um jogo de tradução. Era realizado em duplas, diante de uma plateia. Uma das pessoas só poderia se comunicar em um idioma inventado e respondia às perguntas feitas pelo restante do grupo. A outra pessoa ficava responsável por “traduzir” tanto as perguntas quanto as respostas dadas pelo(a) parceiro(a). O segundo jogo era o do oráculo. Nele, duas pessoas sentadas uma de frente para a outra, diante de uma plateia, olhavam-se nos olhos e mantinham suas mãos ligadas. Uma das pessoas deveria fazer perguntas para a outra sobre sua própria vida, como quem questiona um oráculo. Esta última assumia tal função e tentava responder, sem nunca desmanchar os pontos de conexão – olhos e mãos.

Os dois experimentos pressupunham uma relação de escuta e troca entre as duas pessoas. No entanto, o primeiro jogo talvez facilitasse a construção de uma conexão um pouco frágil. No sentido de que era muito mais simples cair na armadilha de querer agradar a plateia. Como o jogo de tradução demandava a produção de respostas mais imediatas e com forte tendência cômica, o que satisfazia a assistência, os atores e atrizes se viam seduzidos a focar muito mais na elaboração de piadas. Eleonora apontou, especificamente nesse experimento, a aparição de “personas” que serviam como válvulas de escape, o que deixava de lado a produção de experiência. Ou seja, o ator/atriz se escondia atrás dessa persona e, com o objetivo colocado na piada, deixava escapar os processos de escuta e troca com o outro para poder fazer a “grande cena”.

Já no jogo do oráculo, isso não teria ocorrido. Acredito que a própria estrutura do jogo contribuía para esta conclusão. O experimento apesar de ser realizado diante da plateia, facilitava a manutenção da relação com o outro ator. Durante toda a sua realização, os atores e atrizes deveriam manter a conexão pelo olhar e pelas mãos. O silêncio que imperava no jogo contribuía para esta conexão, o que facilitava o trabalho de escuta do outro, de nossos próprios processos internos e também da plateia, que chegava aos atores pelos demais sentidos e menos pelo olhar. O ator/atriz que respondia às perguntas parecia mesmo querer se engajar na elaboração de uma resposta que não buscasse uma piada fácil. Do ponto de vista de quem realizou o experimento, ouvir a pergunta de um(a) colega depois de um longo tempo de conexão pelo olhar, trazia-me a vontade de querer me esforçar para dar uma resposta honesta – o que não quer dizer verdadeira e nem sisuda, mas honesta – a partir do que eu já conhecia daquela pessoa e poderia intuir em relação a ela ou mesmo imaginar.

A imaginação, aliás, era o motor para a construção da relação de conexão, escuta e atenção em outro experimento proposto. Neste jogo, o objetivo era realizar um debate sobre o nosso espetáculo que ainda nem existia. Os atores e atrizes sentavam-se em cadeiras ao centro do espaço cênico e eram sabatinados por Eleonora, Lucienne e José Fernando. Tínhamos que responder sobre um trabalho que ainda mal conhecíamos. Era uma espécie de debate pós-apresentação. As perguntas feitas disparavam não somente uma resposta que buscava uma leitura “posterior” daquele grupo de artistas acerca de um espetáculo que supostamente existisse, mas também a construção de possíveis imagens relacionadas à obra. Acredito que aí estava a força desse experimento, pois nos engajávamos na proposta de imaginar como poderia ser o nosso espetáculo. E isto, de modo coletivo: o que é que conseguíamos imaginar juntos? É evidente que ainda estávamos no início da pesquisa, contudo, já havia entre nós um imaginário começando a ser construído a partir de aproximações com o tema, misturadas com desejos e vontades provocados por aquele início de processo.

Este é um tipo de proposta que exige muita atenção e escuta, pois sua ação é a de falar (e construir imagens) sobre um espetáculo em comum, que supostamente todos já presenciaram, seja atuando ou assistindo (no caso da plateia que pergunta). Pressupõe um acordo mútuo, no qual dizer “sim” é a chave do experimento, como, aliás, deveria ser em qualquer jogo ou improviso teatral a ser feito. Ou seja, é necessário escutar aquilo que vem das outras pessoas e criar sobre o que já foi construído. A recusa a qualquer imagem sugerida, pode matar a proposta do jogo.

É perceptível que o treinamento de Eleonora, além de proporcionar elaborações sobre o que seria o corpo, também nos fez vislumbrar as possibilidades de ativação de um campo relacional a partir dos encontros que eram estabelecidos. Na sala de ensaio, isso significava

treinar, por meio de tais jogos, um elemento que para a Eleonora, é fundamental: a *receptividade*.

Receptividade transforma corpo em campo. Não tenho a ilusão de compreensão mútua, nem desejo de passar qualquer mensagem preestabelecida. Longe disso. Trabalho para a cocriação de sentidos momentâneos e compartilhados. Para a criação conjunta de um campo relacional. (FABIÃO, 2015, p.17)

Esta potencialidade do corpo, ou seja, de poder vir a ser transformado em campo, indica a importância dada ao estabelecimento de encontros com certa qualidade. Mas, que qualidade seria essa? Aquela que garantiria um encontro honesto e genuíno, promovido por corpos receptivos, um em relação ao outro ou mesmo ao ambiente. Isso significa corpos que escutam a si mesmos, mas que também se abrem para aquilo que o outro tem a dizer, mesmo que não estejam de acordo com o que será dito. O que está em jogo é esta qualidade receptiva, de escuta, que coloca o sujeito em direção ao seu próximo – como nos ensinou Maria Helena Bastos mais acima – e, ao mesmo tempo, aquilo que pode nascer desta relação criada.

Nesse sentido, Eleonora propôs um treinamento que promoveu a possibilidade de experimentação de tais qualidades de encontro. No contexto da sala de ensaio, isso gera, além de outras coisas, um fortalecimento daquele grupo que depois se lançará em ações pela cidade, pois pratica-se o fazer/dizer e a escuta/receptividade em um ambiente seguro.

Outro jogo consistia em uma espécie de entrevista. Cada um de nós elaborávamos uma série de perguntas aleatórias sobre o âmbito pessoal, profissional, político, etc. Uma pessoa sentava-se em uma cadeira no centro do espaço cênico e o restante formava uma plateia, que promoveria uma espécie de entrevista com as tais questões. O objetivo era fazer com que essas perguntas disparassem histórias pessoais ou elaborações de pontos de vista daquele(a) que estava ao centro. Ao final, Eleonora indagava, para cada um dos que estavam na plateia, qual a imagem (ou imagens) que tinha permanecido. Ou seja, quais momentos tinham atravessado os corpos de cada um e, ao mesmo tempo, quais histórias fomos capazes de ouvir. Mesmo passados mais de dez anos, algumas imagens permaneceram em mim e alguns outros atores entrevistados: o bebê que, no momento do parto, parece se agarrar às paredes da mãe e não querer sair; o homem que toca impulsivamente e aos prantos o atabaque; a avó que deixa de se pintar depois que o homem, de quem já estava separada há anos, veio a falecer. Portanto, o experimento se torna um treinamento não somente para aquela pessoa que está ao centro e se propõe a contar uma história, mas também para aquelas que se colocam em posição de ouvir. Da mesma maneira que frequentemente nos perguntamos sobre como elaborar uma narrativa, também devemos nos questionar sobre como ouvir uma história. Este questionamento se torna ainda mais importante nesse contexto

de treinamento, no qual sabemos que esta plateia não é uma plateia comum, mas o próprio coletivo teatral. Este mesmo grupo que iria, dias depois, se lançar a investidas pelo bairro e promover encontros com outras pessoas e ouvir suas histórias.

Tica Lemos

Ao observar a experiência promovida ao grupo por Eleonora Fabião foi possível levantar alguns aspectos importantes que contribuem para a potencialização e o desenvolvimento dos processos internos de percepção do ator e atriz. Isso pode resultar no fortalecimento da escuta (de si e do outro) e da constituição de estados de atenção ao momento presente. No entanto, é preciso lembrar que o trabalho com a Eleonora ocorreu no período de aproximadamente uma semana. E apesar de termos embarcado na proposta e nos engajarmos para que o trabalho acontecesse na chave da experiência e não como se fosse um mero exercício, era necessário também que houvesse uma manutenção de tal investigação ao longo do processo para que os aprendizados se sedimentassem. Naturalmente, por conta das próprias demandas do trabalho, alguns elementos seguiram conosco e outros acabaram circunscritos apenas ao período do treinamento com a *performer*. Como já visto no capítulo anterior, a prática do *programa de ação* foi um destes elementos que acompanhou o grupo em todo o processo e serviu de instrumento para a relação com o entorno. Outros aspectos, principalmente aqueles relacionados ao aprimoramento de uma ação mais contemplativa do trabalho de atuação, talvez tivessem ficado mais à cargo de cada ator e atriz desenvolver e retomar durante a pesquisa, ou mesmo tivessem sido abandonados, não fosse o trabalho desenvolvido junto com Tica Lemos.

Paralelamente aos ensaios conduzidos por José Fernando e Lucienne Guedes (que visavam o estudo acerca do assunto da obra, o levantamento de materiais, a experimentação e prática de ações pelo bairro), havia o treinamento conduzido por Tica. Este era realizado somente com os atores e atrizes e aconteceu uma vez por semana ao longo de quase todo o período de ensaios. O foco do trabalho era a preparação corporal em diálogo com a rua. A maior parte do treinamento foi realizada dentro da sala de ensaio, mas havia algumas interações com o espaço urbano, como veremos. Elementos que foram experimentados com Eleonora, seriam retomados e aprofundados com a Tica, mas sob um outro viés, já que sua linha de pesquisa percorre outros caminhos, diferentes dos de Eleonora. No entanto, as duas propostas dialogam e se complementam bastante.

Tica Lemos vem do campo da dança e seu trabalho de preparação desenvolve fortemente um autoconhecimento do corpo. Ela possui em sua formação, dentre outras linhas, uma longa pesquisa acerca do Contato Improvisação e de técnicas de educação somática como a *Ideokinesis* e o *Body-Mind Centering*, além de ser praticante de Aikido, arte marcial

japonesa. A partir da prática desenvolvida com o Teatro de Narradores é possível identificar alguns elementos oriundos destas técnicas e que foram aplicados de modo a desenvolver meios para que o ator/atriz pudesse *acessar o interior de seu corpo* e, assim, fortalecer o seu estado de presença e a qualidade de ação sobre o espaço e a relação com o outro. Considero que o treinamento proporcionado pela Tica teve papel fundamental no processo de aprimoramento do trabalho de atuação e de relação com a cidade. E mais do que isso, os encontros com ela serviram de respiro e renovação em momentos em que o grupo de atores e atrizes mais se encontrava desgastado pela intensa relação com a rua.

O bailarino Steve Paxton ao falar sobre a importância da escuta de si para se dançar o Contato Improvisação, técnica criada por ele, afirma que simplesmente “usar o corpo”, isto é, colocá-lo em movimento, não seria o suficiente para desenvolver a consciência do mesmo. Segundo o dançarino, o que ele chama de “despertar fisicamente”

Significa aprender a estudar o corpo durante a dança, os esportes ou mesmo quando se está em pé ou caminhando. É preciso aprender a concentrar a mente, para reter as sensações do corpo enquanto o usamos e fazer dele uma fronteira a ser explorada. Trata - se de um processo surpreendente. É infinitamente interessante estudar a interrelação entre o corpo e a mente que estuda o corpo. (PAXTON, 2000)

Paxton escancara a importância do pensamento conectado aos processos corporais, ao ressaltar o papel ativo que a mente precisa ter, assumindo assim função investigativa em relação ao movimento, à pausa e às sensações que são geradas a partir desses fatores. Essa dinâmica de conscientização influencia o modo como interpretamos e percebemos a nós mesmos, interiormente e na relação com o outro e o mundo. A conexão entre o pensamento e o corpo pressupõe um caminho longo de treinamento para que se possa afinar essa relação. Nesse sentido, o trabalho com Tica aprofundou o entendimento acerca dos modos de escuta de si, pois foi todo calcado nas possibilidades de acesso ao interior do corpo e de como esse processo pode determinar a forma como agimos no ambiente.

O trabalho de preparação corporal programado por Tica Lemos foi realizado a partir de alguns instrumentos como, por exemplo, o estudo de alguns ossos do sistema esquelético, massagem, toque, visualização e observação interna, relaxamento, peso, respiração e a experimentação do movimento tanto no espaço fechado como na rua.

Um dos modos de fortalecer a conexão entre o corpo e a mente é justamente tornar consciente alguns processos corporais involuntários como a respiração. Neste caso, a proximidade de Tica com o Aikido⁴⁹ nos proporcionou o conhecimento e a prática da chamada respiração “Sokushin Kokyu ho”, ou seja, a *respiração pelas solas dos pés*.

⁴⁹ O Aikido é uma arte marcial criada no início do século XX pelo japonês Morihei Ueshiba (1883-1969). Com o objetivo de busca pela espiritualidade e o autoconhecimento, esta arte marcial pretende, conforme indica

Para os praticantes dessa luta, a realização da respiração Sokushin Kokyu Ho é uma forma de estabelecer a harmonização e a unificação do interior do corpo com o ambiente. Acredita-se que por meio dela seja possível a renovação da energia vital Ki – força presente em todas as coisas vivas na natureza – a partir de uma troca fluida entre o nosso centro de energia e o centro da Terra, promovendo a circulação do Ki pelo corpo. Este processo acontece através das solas dos pés. A mecânica da respiração é a seguinte: a partir da realização consciente do ato respiratório, imagina-se ao inspirar o ar a entrada da energia vinda da terra através das solas dos pés; esta energia sobe pelo interior das pernas até o nosso centro energético (localizado a três dedos abaixo do umbigo); em seguida, ela é transferida ao cóccix e imagina-se subindo por trás da coluna vertebral até o topo da cabeça, por onde sai em direção ao céu; pausa-se a respiração nesse momento, segurando o ar; a energia retorna, entra pelo topo da cabeça novamente, desce pela frente do corpo, passando por trás dos olhos, nariz, boca, garganta, peito, barriga até chegar ao centro; expira-se o ar e a energia pela sola dos pés em direção à terra.

Essa é uma prática que, em seu momento inicial, faz grande uso da imaginação para percorrer todo o caminho por onde circula a energia dentro do corpo. Com o tempo, o processo e a própria relação com a energia se tornam mais concretos. No treinamento com a Tica, costumávamos realizar a respiração na posição *seiza*, na qual ficávamos de joelhos sentados sobre os calcanhares. Nesta posição, de olhos fechados, fazíamos toda a prática interior concomitantemente à realização de um movimento coreografado dos braços, mãos e tronco, que acompanhava toda a circulação da energia dentro do corpo. Tal gesto facilitava o processo de imaginação, atenção e localização interior do percurso. Com a constância do treinamento, esse movimento acaba por se tornar obsoleto, podendo-se, inclusive, abandoná-lo.

O objetivo é que essa prática se torne tão natural que possamos realizá-la enquanto nos encontramos engajados em outras atividades, por exemplo, quando estamos em cena. A respiração pelas solas dos pés contribui para a expansão da nossa atenção, que flui livremente no trânsito entre o dentro e o fora potencializando a comunicação entre esses dois meios. A realização constante desse tipo de respiração promove também o relaxamento interno da musculatura e dos órgãos, qualidade esta que é necessária para que, no caso do Aikido, seus praticantes possam deferir golpes com a quantidade exata de energia, nem mais

o significado de seu nome, mostrar o “Caminho (DO) para a Harmonização (AI) da Energia Vital (KI) com a do Universo” (GALVÃO, 2005, p.11). Esta luta está fundamentada na ideia de não-resistência e, por meio de movimentos circulares e espiralados, “[...] permite a defesa pessoal através da neutralização e reversão da força adversária” (ibid.).

e nem menos. Para os atores e atrizes, a dosagem de energia na realização de um gesto, de uma ação, é igualmente importante.

Aliás, o relaxamento era um elemento fundamental no treinamento da Tica. E além da respiração, ele era também obtido na relação com o chão ou por meio de massagens. Quase sempre, quando iniciávamos o dia de trabalho, era comum que deitássemos no chão. Não somente para ter um momento breve de descanso, mas uma forma de se separar de questões da vida cotidiana, de deixar o corpo entender que é preciso começar a se concentrar para o trabalho. Esse período inicial, às vezes, configurava-se em um momento um pouco mais rápido, só mesmo uma “chegada” para em seguida realizarmos outras atividades. Mas, também podia ser algo mais longo, uma espécie de meditação guiada pela Tica. Nesse caso, buscava-se um relaxamento profundo, no qual o peso do corpo era estimulado a agir por ação da gravidade. O movimento era incentivado um tempo depois, mas ainda com foco e atenção no peso e em como se dava a sua transferência pelo corpo quando nos movimentávamos. Como manter essa qualidade adquirida quando, por exemplo, estamos em pé ou caminhando?

Para os praticantes de Aikido o peso é um elemento a se considerar:

o peso do nosso corpo deverá sempre estar embaixo, na sola dos pés, não importa a posição que estejamos. Mantendo aí o peso, os movimentos ficam leves e com base. É simplesmente não resistir à lei da gravidade. [...] Quando usamos força física o peso e a energia também não conseguem descer (OKUYAMA, s/d, p.10).

Entendo isso como um estado de aterramento do corpo, cuja importância está em alcançarmos uma liberdade de movimento e de leveza no gesto, mas ao mesmo tempo estando conectados ao chão por meio do peso que direcionamos para baixo, mantendo assim uma oposição entre o céu e a terra. Retomo aqui a imagem do percurso que a energia faz dentro do corpo quando praticamos a respiração pelas solas dos pés: ela vem da terra, sobe pelo corpo em direção ao céu, retorna e desce até a terra novamente. O peso nos ajuda a manter a conexão com o chão, enquanto o movimento da respiração nos coloca em direção ao céu, abrindo espaço dentro do corpo. É interessante observar que a tensão e a força física, segundo os praticantes de Aikido, podem bloquear o fluxo de energia e impedir o aterramento, o que impossibilitaria a harmonização, unificação e troca de energia entre o ser e o ambiente.

Caminhando um pouco mais nas formas de acesso ao interior do corpo, Tica também nos trouxe o estudo de alguns ossos do sistema esquelético. Tal estudo era realizado com base na conscientização feita a partir da visualização da imagem dos ossos e da percepção das sensações provocadas quando tocados e, também, durante a própria realização do

movimento⁵⁰. Tal processo de visualização se dava de forma direta, considerando a imagem concreta do osso, sem a mediação de nenhuma outra construção metafórica⁵¹.

Geralmente, o trabalho começava com o estudo de algum osso ou conjunto de ossos e articulações como, por exemplo, a tíbia ou toda a coluna vertebral. Fazia parte deste primeiro momento uma breve apresentação teórica juntamente com a observação da imagem em algum livro de anatomia. Era também usada uma réplica dos ossos do esqueleto em tamanho real, porém desmontado, para que pudéssemos pegar e, mesmo sendo de resina, ter alguma noção de peso e volume. Depois, partíamos para um segundo momento: o toque no osso, realizado por meio de massagens em duplas ou mesmo individual, um auto toque.

Sobre esta parte do treinamento, recorro à descrição do procedimento feita pela diretora e pesquisadora Cristiane Paoli “Quito” Vieira em sua dissertação de mestrado:

Deveríamos relaxar e ao mesmo tempo ficar atentos aos toques no osso que recebíamos, deixando a imaginação viva identificar relevos, texturas, e a sensação “do acordar o osso que é tocado”. Eram oferecidas palavras e sugestões para as percepções de movimento, peso, resistência, formato do osso, assim como as possibilidades de direções que o osso tomaria internamente, no corpo, e externamente, no espaço. A porosidade do osso, o deslizar dos ossos nos músculos, a sensação do sangue dentro do osso e em seu entorno. Essas, além de outras percepções e sensações, deveriam estar conectadas com nossas imagens mentais, corpo e pensamento. Depois que estávamos impregnados dessas sensações internas, começávamos a imaginar o movimento do osso para, posteriormente, lançá-lo ao espaço. (VIEIRA, 2016, p.53-54)

Quito⁵² relata, a partir de sua própria vivência como aluna de Tica, o processo de estudo prático do osso como o atravessamento de uma experiência, uma espécie de viagem para dentro do corpo. É a experimentação do estado de presença em sua potência. É importante observar, como fica evidente no texto da diretora, que enquanto era feito o toque, Tica conduzia a experiência complementando com palavras o processo de percepção do osso. É obvio que não podemos tocá-lo diretamente, pois há camadas de pele, tecidos,

⁵⁰ Para este trabalho, Tica Lemos parte do método chamado de *Ideokinesis*. A técnica foi criada no começo do século XX por Mabel Elsworth Todd (1880-1956). Segundo Márcia Strazzacappa, “o método se baseia na ideia de que representar um movimento antes que ele seja feito, isto é, imaginá-lo antes de fazê-lo, provoca respostas neuromusculares que permitem sua execução com um mínimo de esforço (STRAZZACAPPA, 2012, p.94). Tal procedimento é usado como modo de reformular o padrão de um determinado movimento.

⁵¹ A pesquisadora Rosely Conz descreve um exemplo desse tipo de construção metafórica também usada na prática da *ideokinesis*: “[...] imagina-se as escápulas como pequenos barcos que correm através de um rio pela parte de trás do corpo em direção aos pés, passando pelas costas e quadril. O objetivo principal da imagem é promover um alongamento da parte posterior do corpo, além do relaxamento dos ombros que encontram o seu apoio na musculatura das costas. Também há a ideia de proporcionar o alinhamento entre escápulas, pélvis e pés” (CONZ, 2013, p.66).

⁵² Cristiane Paoli “Quito” Vieira possui uma destacada parceria artística, e de longa data, com Tica Lemos. Juntas fundaram a *Cia. Nova Dança 4*. Ambas também fizeram parte do quadro de sócias do antigo Estúdio Nova Dança, centro de referência na pesquisa em dança contemporânea na cidade de São Paulo.

músculos, nervos etc., entre os dedos de quem realiza a massagem e o osso de quem recebe. Porém, é possível através das sensações provocadas pelo toque, percebê-lo e criar uma imagem do osso em nossa mente. Tica frisava que a qualidade do toque devia ser de inteira precisão e com intenção, como se fosse feito o contato de osso para osso. A atitude da pessoa que oferece a massagem também era importante, pois ao tocar, igualmente, era tocado de volta. Aquele(a) que oferece a massagem devia também ter em mente a imagem do osso do(a) parceiro(a). E ainda: manter uma qualidade de respiração fluida e de constante troca de energia com o centro da terra e o céu, tal qual aquela descrita anteriormente.

Depois de imaginar o osso e o seu movimento havia posteriormente um tempo para que quem recebeu o toque pudesse experimentar de fato o movimento pelo espaço a partir da sensação do osso. Sobre esse momento, Quito ainda afirma: “essas experimentações abrem campos impensados de movimentos e estabelecem novas percepções sensoriais e motoras. Ampliam a relação de equilíbrio e domínio do espaço” (VIEIRA, 2016, p. 54). Isso significa que novas possibilidades de movimentos são geradas, já que mover-se a partir da sensação de um determinado osso possibilita igualmente uma determinada qualidade. O movimento que se inicia pela fíbula terá uma qualidade diferente daquele cujo início se deu pelas costelas, por exemplo. Conseqüentemente, as sensações e percepções provocadas serão também distintas.

O momento da experimentação acaba por se configurar como um exercício de trânsito entre o dentro e o fora. É quando a pessoa começa a expandir a sua atenção de dentro de si para o espaço externo e tudo aquilo que o compõe. Começa-se a se movimentar ainda de olhos fechados, no chão, e conforme a experimentação avança, abre-se os olhos aos poucos, integrando a noção de espaço externo. Este olhar para fora ainda é amplo e receptivo, sem a intenção de focar em algo específico. A abertura dos olhos para o espaço externo precisa ser feita aos poucos, pois a visão tem uma força muito grande sobre nossas percepções, portanto, é necessário equalizar a observação externa de modo que não se sobreponha totalmente à interna. O momento da experimentação do osso em movimento concretiza a proposta de Steve Paxton⁵³, trazida anteriormente, que diz sobre o papel da mente de estudar o corpo enquanto este está em atividade.

O trabalho com o Teatro de Narradores compreendeu este estudo a partir de alguns ossos do esqueleto. Não foram todos, pelo contrário, foram eleitos apenas alguns como, por exemplo, a coluna vertebral.

Todo o treinamento conduzido pela Tica nos possibilitou uma consciência muito grande acerca das ferramentas que possuímos para acessar o lado interno do corpo, o que

⁵³ O trabalho de Steve Paxton é uma grande referência para Tica Lemos. Com o bailarino, aliás, foram promovidos inúmeros intercâmbios de estudo além de parcerias de criação.

facilitou um desenvolvimento grande do nosso “observador interior”. Como relatado, esse tipo de observação consiste na visualização mental do desenho que o osso produz no espaço e na retenção das sensações que são geradas pelo movimento e pelos outros sentidos do corpo. Segundo Strazzacappa,

A observação interna se apoia na intuição do indivíduo e na sua propriocepção. A propriocepção é entendida como a sensibilidade própria aos músculos, aos ossos, aos tendões e às articulações. É a propriocepção que nos informa do equilíbrio, da postura, do deslocamento do corpo no espaço etc. (STRAZZACAPPA, 2012, p.127-128)

A autora traz para a discussão duas questões importantes. Primeiro, a relação do nosso observador interno com a intuição, portanto, com a imaginação, ou seja, ao observar o que se passa conosco, estamos também imaginando, construindo imagens mentais. Posteriormente, ela relaciona também com a ideia de *propriocepção* que, como ela mesma indica, tem a ver com a capacidade de o corpo perceber a sua localização e o seu movimento no espaço sem a necessidade de usar os outros sentidos, principalmente, a visão. Os receptores proprioceptivos, localizados nos músculos, articulações, ligamentos etc. são responsáveis por receber informações de posição, pausa e deslocamento. Eles comunicam ao cérebro e ao sistema vestibular que, por suas vezes, irão registrar e processar tais informações e, se for o caso, planejar e executar respostas motoras.

Um ponto bastante interessante para nós tem a ver com a ideia de o próprio movimento ser considerado um sentido, tal qual a visão, o olfato, a audição, o paladar e o tato. Segundo Bonnie Bainbridge Cohen, criadora do *Body-Mind Centering*⁵⁴, método somático de grande influência no trabalho de Tica, o primeiro par de nervos presente na cabeça do feto a passar pelo processo de mielinização⁵⁵ é o par de nervos vestibulares responsável pelo registro dos movimentos do próprio feto e do ambiente em que se encontra (COHEN, 2015, p. 213-214). Isso acontece mesmo antes do desenvolvimento de qualquer outro sentido, o que quer dizer que todo o movimento produzido pelo feto ou pela mãe, isto é, o seu ambiente, gera informação sensorial que produzirá conhecimento sobre si e sobre o lugar em que está inserido. Ou seja, “[...] aprendemos primeiro pela percepção do movimento” (ibid.). Este primeiro modo de perceber servirá ao corpo como referência para o desenvolvimento das outras percepções (ibid. p.214).

Outro ponto interessante levantado por Cohen é o reconhecimento da presença de atividade motora logo no início do ciclo sensorial-motor. No modo tradicional do processo de

⁵⁴ O *Body-Mind Centering (BMC)* é uma abordagem somática que foca a reeducação do movimento a partir da análise e percepção de padrões com base na anatomia e fisiologia dos sistemas do corpo.

⁵⁵ A mielinização é um processo de desenvolvimento de uma camada lipoproteica que protege e isola o axônio do neurônio, o que torna a comunicação nervosa mais rápida e eficiente.

percepção temos, primeiramente, a entrada de algum estímulo sensorial, que será interpretado pelo indivíduo, ou seja, será percebido por ele de maneira consciente ou mesmo automática. Depois, há o planejamento e execução de uma resposta motora que, por sua vez, gerará novas sensações – uma espécie de *feedback* sensorial sobre aquilo que foi feito. Um outro processo de interpretação destas sensações fechará o ciclo. Cohen resume este percurso no seguinte esquema:

Input sensorio – Interpretação perceptual – Planejamento motor – Resposta motora – *Feedback* sensorio – Interpretação perceptual (COHEN, 2015, p. 213)

Em tal esquema é possível notar uma divisão no processo de percepção, isto é, primeiramente, há uma fase de recepção da informação sensorial e interpretação da mesma para, em seguida, o corpo planejar e promover uma ação motora em resposta. O que a educadora somática afirma é que já na primeira fase há atividade motora e ela residiria em “[...] nossa habilidade de direcionar ou focalizar os nossos órgãos dos sentidos” (COHEN, 2015, p. 216). No fundo, isso significa que de alguma maneira o corpo pode promover uma espécie de recorte sobre aquilo que deseja receber como estímulo, ou seja, organizar essa recepção. Tal ação pode ser feita de maneira inconsciente, como acontece na maioria das vezes, mas também conscientemente. Quando inconsciente, ela leva em consideração toda a experiência vivida anteriormente pelo sujeito, como por exemplo, quando dirigimos e há a necessidade de nossos olhos manterem o foco e a atenção no trajeto, diferentemente de um eventual passageiro que pode olhar a cidade de maneira mais aleatória (ibid., p. 216-217). Cohen traz também um exemplo da ação consciente ou, como ela nomeia, “foco motor pré-sensorio consciente”:

[...] em primeiro lugar, observar a sala aleatoriamente. Faça isso. Agora, preste atenção especial à cor vermelha. Agora amarela. Agora azul. Verde. Púrpura. Laranja. E assim por diante. Como a sua percepção da sala mudou enquanto você focava conscientemente de maneira pré-motora? (ibid.)

O sujeito quando conscientemente direciona algum órgão de sentido, ele está fazendo uma escolha sobre aquilo que deseja receber como estímulo. O exemplo dado pela pesquisadora mostra que ao promover pequenas escolhas mudando simplesmente o foco do olhar (a cor à qual deseja prestar mais atenção), a pessoa pode transformar o modo como estabelece a sua relação com a sala e, assim, percebê-la de outra maneira. Gera-se um novo aprendizado sobre o espaço e sobre si. Isso acontece o tempo todo no treinamento promovido pela Tica. Quando somos provocados a levar a nossa atenção para o processo respiratório, por exemplo, estamos também ativando uma camada de consciência em relação aos nossos receptores sensoriais. Acompanhamos a entrada do ar pelo nariz, que percorre o interior do

corpo, enchendo os pulmões, expandindo as costelas e empurrando os órgãos. Podemos observar se neste processo há o aparecimento de alguma tensão muscular na região dos ombros ou pescoço. Por meio do movimento causado pela entrada do ar e que estimula os nossos receptores sensoriais, é possível perceber o que acontece em nosso corpo.

Da mesma maneira, quando experimentamos um movimento mantendo a consciência em algum osso específico, estamos direcionando e organizando o modo como receberemos os estímulos. Isso vai produzir algumas percepções e provocar respostas do corpo que, conseqüentemente, suscitarão novas sensações e interpretações. A mudança do osso em foco, por exemplo, da tíbia para o osso externo, fará com que o corpo, ao se movimentar, receba novas informações e uma gama de possibilidades novamente se abre. Nesse sentido, podemos dizer que o *foco motor pré-sensório* pode transitar entre pontos internos e externos (um osso; o trajeto que percorro quando dirijo), mas, igualmente, geram percepções e produzem conhecimento sobre si e sobre o espaço.

Todas essas experiências – de movimento, visuais, auditivas, de tato etc. – e todo o conhecimento produzido por elas ficam de algum modo registrados em nosso corpo e são sempre levados em consideração quando um outro processo de percepção acontece. Essa espécie de repertório de aprendizados sensoriais e perceptuais geram o que Cohen chama de “expectativas preconcebidas” (COHEN, 2015). É de onde sempre partimos quando um novo ciclo sensorial-motor tem início, antes mesmo de estabelecer o foco motor pré-sensório e o *input* sensorial (recepção das sensações). Entendo isso como se fosse um histórico de nossas percepções e que, a cada nova experiência, as sensações recebidas serão comparadas, verificadas, atualizadas para que outras percepções sejam produzidas gerando conhecimentos que serão de novo arquivados para uso posterior, na maior parte das vezes inconscientemente. Diante disso, fico imaginando a quantidade de informação recebida, percepções produzidas e, posteriormente, guardadas a partir de nossas experiências pelas ruas do entorno da sede do Teatro de Narradores.

Durante o treinamento, a Tica promoveu algumas incursões pelo bairro. Sempre experimentando, na relação com a rua, a manutenção da qualidade de presença e observação interna que investigávamos dentro da sala de ensaio. O foco que organizava a experimentação transitava entre pontos internos e externos. Acredito que a motivação era justamente essa, ou seja, de como dividir a atenção entre a consciência do osso, da respiração, por exemplo, e a relação do corpo com os outros atores e atrizes, com a arquitetura, com os transeuntes e tudo o mais que encontrávamos na rua. Interessante era investigar como o trânsito entre os pontos focais (internos e externos) pode abrir os corpos para diferentes sensações e percepções. Ao lembrar de alguns experimentos realizados, é possível perceber essas variadas experiências provocadas pelas mudanças no foco motor pré-sensório.

Em uma das saídas, cada um dos atores e atrizes tinha de manter uma investigação de movimento individual pela cidade, sustentando a qualidade de presença e observação interna, e ao mesmo tempo estar atento aos(às) colegas. Tínhamos que estabelecer uma rede de conexão mútua, que nos fizesse sempre saber onde estava cada um dos(as) parceiros(as). Esta conexão geralmente se dava por meio visual, mas nem sempre, pois podia dar-se também pela escuta ou pelo próprio movimento da pessoa, que se encontrava, às vezes, às nossas costas e fora do campo visual. Estabelecer o foco no outro nos provoca a criar uma determinada relação com a cidade, porque nos obriga à uma certa organização do nosso corpo para a recepção dos estímulos vindos dos(as) outros(as) parceiros(as). É por meio dessa organização que também se dará as escolhas de movimento, visto que estarão pautadas pelo foco central que é manter a conexão com os outros atores e atrizes. Quais movimentos que me permitem construir relações com o espaço urbano, sem que me façam perder a ligação com as outras pessoas do grupo? É possível até fazer um movimento mais ousado, desde que, logo em seguida, seja retomada a organização do foco. Ou mesmo: quais movimentos podemos construir juntos, em duos, em trios, etc.? Estas relações certamente determinarão também o modo como iremos apreender o espaço urbano onde a experimentação está sendo feita, pois receberemos estímulos vindos da cidade a partir de como estamos direcionando o nosso foco motor pré-sensório.

Em outro experimento, Tica propôs um novo foco, como relata o ator Márcio Castro:

Tinha uma coisa que a Tica fazia que era uma espécie de uma redoma. Não era uma redoma, mas uma espécie de um espaço em que o seu corpo consegue ocupar na rua. E eu não lembro direito como ela conduzia isso, mas era uma ideia de uma espécie de uma amplitude da sua relação com o espaço e tentar entender o espaço pelo corpo [...] Como se a gente, sei lá, não era essa palavra que ela usava, mas é como se a gente tivesse uma aura que se expandisse assim. Eu lembro que a gente fazia esses exercícios lá em cima e depois descia para a rua para experimentar. (CASTRO, 2021, informação verbal)

Essa aura que nos conta Marcio, tinha a ver talvez menos com uma redoma e mais com a ideia de um campo pessoal energético em volta do próprio corpo. Uma espécie de aura mesmo. Dentro da sala de ensaio, a Tica nos conduzia para a percepção e experimentação desse campo, que tem o tamanho aproximado de nossos braços abertos. É um campo sensível e que pode ser poroso também. Exercitávamos as possibilidades de expansão e retraimento deste campo durante o movimento. A ideia era que pudéssemos ter a possibilidade de expandi-lo, quando nos sentíssemos fortes e confiantes, para que outras pessoas pudessem também adentrar o nosso espaço pessoal e interagir. Ou mesmo o contrário, quando quiséssemos entrar no campo de outra pessoa. Já o retraimento vinha da necessidade de um momento de recolhimento para fortalecer a conexão com a respiração,

aterramento ou outros processos internos. Ter a noção e mesmo o domínio sobre o equilíbrio entre a expansão e o retraimento desse campo torna-se ferramenta fundamental na relação com a rua. Quando nos lançamos e aderimos demais às possibilidades sedutoras que a rua nos traz, a tendência é ficar somente nessa relação com o que está fora e enfraquecermos as conexões internas. Se isso acontece, corremos o risco de logo fecharmos nossa escuta. A expansão é convite, abertura e proposição, o retraimento é proteção e reconexão. O equilíbrio entre essas duas instâncias parece ser a chave. Tem a ver também com aquilo que Eleonora disse sobre como se meter no meio da rua e que aqui transformo suas palavras em pergunta: quais matérias devemos aderir e quais é preciso resistir?⁵⁶ Trata-se também de uma escolha sobre quais estímulos estamos dispostos e queremos receber.

A relação entre o espaço fechado e aberto da cidade, no treinamento da Tica, foi de grande importância. O trabalho feito dentro da sala de ensaio se configurou numa jornada bem intensa de entendimento das formas de acesso e experimentação a partir do interior do corpo. Era o espaço onde fortalecíamos essas percepções e as praticávamos na relação com os(as) parceiros(as) de cena. As incursões pela rua se davam aos poucos. Como relatou o Márcio, treinávamos na sala, ativávamos algumas ferramentas e depois, em determinados dias, descíamos para experimentá-las na relação com o entorno. O movimento e a pausa eram os instrumentos de diálogo com a rua e entre um e outro, uma gama de possibilidades. Dentre elas: as diversas velocidades e intensidades dos movimentos, os planos (alto, médio e baixo), a relação com as proximidades e as distâncias, a relação de composição entre os corpos e a arquitetura, o tempo, a rede de conexão com os(as) colegas, a relação com a materialidade e concretude do espaço urbano.

Em um dos dias fizemos o trajeto entre a sede do grupo e a Praça da Sé (ou talvez o inverso), o que dá aproximadamente dois quilômetros, experimentando as diversas possibilidades de relação com o espaço urbano, por meio do movimento, da conexão em grupo e com aquela qualidade de presença que envolve toda a relação com o interior do corpo, com a escuta, que discutimos até agora. Acredito que uma das grandes dificuldades desse tipo de trabalho se encontra na manutenção consciente dessa relação entre aquilo que se passa dentro de nós e a rua. O espaço urbano é composto de múltiplos estímulos vindos de todas as direções, quando menos se espera algo acontece e sua atenção é quase que totalmente abduzida. Sem que você queira, isto pode lhe fazer esquecer de qualquer outra conexão estabelecida consigo mesmo(a) ou com o grupo. O ambiente tomado por múltiplos estímulos requer uma super divisão da atenção, uma constante relação entre o propor e o contemplar. Nesse sentido, o treinamento da Tica nos fez exercitar o entendimento das várias maneiras de relação que podemos estabelecer com o mundo a partir dos vários instrumentos

⁵⁶ Cf. p. 98.

de acesso ao interior do corpo como a respiração, o peso, o relaxamento interno, o estudo do osso, observação interna e o movimento. E de como a ação por meio desses focos a partir de pontos internos e externos podem produzir conhecimento sobre nós e sobre o espaço, seja ele a sala de ensaio ou a cidade.

4.4 - A Experiência da Rua: a produção subjacente de um conhecimento atoral

Atuar no espaço urbano tem a ver com a revisão e possível mudança de postura em relação ao modo como lidamos com a cidade. Aqui, de certa maneira, as funções de ator e a de cidadão se confundem. A construção de uma ação efetiva em cena se mistura a um possível entendimento de como devemos ocupar o espaço urbano. É como se tivéssemos que encarar o trabalho atoral como algo mais do que a simples aquisição de uma técnica. Isso talvez pressuponha rever o nosso próprio modo de vida. O pesquisador Cassiano Sydow Quilici, a partir dos últimos escritos de Artaud (1896-1948), elabora o que seria repensar o corpo no teatro: “Trata-se de investir numa poética de reconstrução do homem, a partir da abertura para outras possibilidades de ser” (QUILICI, 2015, p. 120). A relação com a cidade parece escancarar ainda mais ao ator e à atriz a urgência do questionamento sobre os seus modos de estar no mundo.

No percurso do capítulo até aqui, alguns pontos se mostraram mais urgentes. De um lado, a observação atenta acerca de como se dá a nossa relação com a cidade. Se for o caso, a necessidade de interrupção com um modo padronizado de percepção e, conseqüentemente, a busca pela reconstrução da imagem que temos dela por meio da ação. Na outra ponta, a importância de um corpo que se abra para a experiência urbana. Este aspecto de abertura, como vimos, nos obriga a repensar a maneira como se dá o trabalho de atuação, atentando-se para a busca do equilíbrio entre uma ação propositiva e uma ação contemplativa. Nesse sentido, os treinamentos contidos no processo de pesquisa do Teatro de Narradores apontaram caminhos para a experimentação de estados de atenção, de escuta, de silêncio, de receptividade e disponibilidade, por meio da relação com o tempo, o espaço, o jogo e de instrumentos de acesso ao interior do corpo e modos de percepção.

A investigação dos atores e atrizes e suas intervenções no entorno, no fundo, também almejavam o entendimento do que seria um corpo fora do estado cotidiano. Isso significa encontrar alternativas para se desvencilhar dos hábitos de vida já arraigados, pois a cotidianidade

“[...] exige certo grau de constância, previsibilidade, convenção, regularidade. Mas na raiz desse processo encontra-se também um desejo de controle, de

fixação e permanência, que tende a negar a singularidade do acontecimento. (QUILICI, 2015, p. 121)

Ao observar tais aspectos que o pesquisador nos apresenta, uma nova impressão me ocorre. O que vimos até agora e ainda veremos sobre o processo do Teatro de Narradores parece se configurar como tentativas de se perguntar sobre os limites desse cotidiano, a fim de encontrar brechas para uma possível subversão. No entanto, o alvo estaria muito mais no que Quilici identifica como “a raiz do processo” e não nas características. O que quero dizer é que havia o interesse do grupo de estabelecer “certo grau de constância, convenção, previsibilidade e regularidade”, mas somente no sentido de inserção do trabalho teatral na vida do entorno. O aspecto subversivo estaria no modo que encontraríamos para promover e evidenciar, ao invés de negar, a “singularidade do acontecimento” teatral. No limite, seria como imaginar a vizinhança olhando a presença do grupo na rua, sem muita novidade ou surpresa, pois já constante, como quem diz “olha aí o teatro de novo”, mas ao mesmo tempo gerando uma tal expectativa de quem tem medo de perguntar “o que será que vai acontecer?”. Esse movimento parece evidenciar uma dificuldade: fazer parte do dia a dia do entorno e, ao mesmo tempo, não permitir que os corpos se entregassem à mecânica da energia cotidiana. O risco de nos acomodarmos em tal dinâmica era grande e, em muitas vezes, foi difícil fugir disso.

Todavia, a busca pela subversão daquilo que é habitual ou mesmo pelo entendimento do que seria um estado para além do cotidiano, na prática, pode ter a ver justamente com o aprofundamento da compreensão dos aspectos que possibilitam a vida no dia a dia. Esse entendimento precisa se dar no corpo, através das vivências. Nem sempre as respostas são imediatas, pois o tempo do corpo não é o tempo das ideias. Torna-se necessária, então, uma abertura em direção à experiência da vida ordinária, pois é a partir de sua compreensão corporificada que será possível a criação de um outro corpo e de outro espaço – possivelmente de jogo, já que nosso assunto é o teatro. Esse novo espaço é gerado no centro da vida cotidiana, como se fosse uma fenda que se abrisse. Acredito que alguns dos percursos trilhados pelos atores e atrizes do Teatro de Narradores, e os quais tenho apresentado aqui, de certo modo, nos apontam para essa abertura. No caso dos treinamentos, cujos focos na atuação eram constantes e havia uma preocupação maior na construção de um estado de atenção, o risco de nos perdermos ou nos acomodarmos era mais difícil. Ao contrário, no restante do processo em que outros focos se agregavam, principalmente os dramaturgicos, a dificuldade de se superar uma energia do dia a dia era maior. Sobre essas outras ações, veremos mais à frente.

De qualquer maneira, somos, então, devolvidos ao corpo...

E nesse momento gostaria de promover um deslocamento e fazer uso de um pensamento da Bonnie Bainbridge Cohen sobre os processos sensoriais e perceptuais para

tentar elaborar mais uma vez a relação entre corpo e a cidade. Primeiramente, ela diz que “a experiência do movimento e do toque são fundamentais para descobirmos quem somos e quem é o outro” (COHEN, 2015, p. 219). Ela está se referindo ao modo como, desde a vida intrauterina, estamos produzindo conhecimento sobre nós e sobre o mundo a partir da maneira como nos movimentamos, pois ela enxerga o próprio movimento como um sentido, isto é, também capaz de receber informações sensoriais, assim como o toque, e dar início a todo o processo perceptual. A pesquisadora complementa:

“O aprendizado é a abertura de nós mesmos para a experiência da vida. A abertura é um ato motor; a experiência é interação entre acontecimentos sensoriais e motores. Quando a experiência do movimento está integrada em nossa educação, a percepção de nós mesmos e do mundo muda.” (ibid.)

Cohen nos informa que a produção de conhecimento sobre nós, sobre o outro, sobre o ambiente, pressupõe o movimento. É claro que considerar o movimento e o toque como fundamentais para o aprendizado, não significa que eles não estejam integrados a todo um sistema de recepção sensorial que engloba os outros sentidos. No entanto, mesmo quando direcionamos o olhar, existe motricidade nessa ação. Isso quer dizer que sempre há movimento quando sentimos e percebemos algo e, também o contrário, quando nos movimentamos produzimos percepções (ibid.).

No final do capítulo anterior apontamos para a possibilidade de construção de um *corpo de rua* a partir da própria prática da cidade pelo ator/atriz, o que nos aproximou do conceito de *corpografia*, desenvolvido por Paola Berenstein Jacques e Fabiana Dultra Britto (2008). Se nesta ideia, as autoras nos indicam a possibilidade de os vestígios produzidos pela relação com a cidade ficarem impregnados em quem a pratica, não só como memória corporal, mas como a produção de um outro corpo a partir da experiência, podemos encontrar no pensamento de Cohen a base fisiológica para sustentar este processo. Pois, como a educadora somática coloca, é na interação entre o sensorial e o motor que nasce a experiência. Isto pode significar que quando nos colocamos em movimento pela cidade, estamos abrindo um campo gigantesco de possibilidades sensoriais, com as quais nos relacionaremos e produziremos percepções. Na mesma medida que nossas ações no espaço urbano podem modificar a cidade, a nossa interação com ela produz um corpo-cidade. O simples ato de caminhar pelo espaço urbano, por exemplo, pode proporcionar um grande aprendizado sobre ele.

A relação do corpo com a cidade, no entanto, precisa acontecer a partir de uma certa qualidade de presença. Quando Berenstein Jacques pensa sobre a experiência urbana, ela o faz a partir do estudo sobre a atividade dos errantes. Ela diz que o foco desses praticantes da cidade “[...] não é exatamente o andar em si, mas o estado em que eles se colocam ao andar

sem rumo [...]” (BERENSTEIN JACQUES, 2012, p. 271) Segundo a pesquisadora, é possível reconhecer na prática da errância três dinâmicas processuais: a desorientação, a lentidão e a incorporação⁵⁷. Esses três aspectos funcionariam na produção de uma qualidade de presença do corpo errante que por meio da qual entra-se em contato com o cotidiano da cidade e, a partir de sua vivência, seria possível atualizar os projetos urbanísticos.

A importância de se estabelecer uma qualidade de presença na relação com a cidade se dá para que seja possível a abertura do corpo aos fluxos sensoriais presentes no espaço urbano. Assim, torna-se possível a produção de um conhecimento acerca do ambiente por meio dos processos perceptuais, além da construção de um corpo a partir desta experiência. Mas, é necessário que isto se dê de modo organizado. Cohen diz que

“para perceber claramente [...] é preciso focar ativamente naquilo que vamos perceber. Chamamos esse aspecto da percepção de ‘focalização ativa’. Ela organiza a nossa interpretação da informação sensorial e, sem ela, nossa percepção continua mal organizada” (COHEN, 2015, p. 30)

Essa focalização ativa, que nos ajuda a organizar o processo perceptual, ao que parece, está diretamente ligada à ideia de foco motor pré-sensório, sobre a qual discorreremos quando discutimos o treinamento promovido por Tica Lemos. Naquele momento vimos como a interação com a cidade a partir do estabelecimento de um foco interno (respiração; um osso específico) e/ou externo (a conexão com o outro; o trajeto; determinada cor presente no ambiente) pode contribuir com a produção de conhecimento sobre si e sobre o ambiente. Esta prática, que leva em conta a organização do processo de percepção, nos ajuda a compreender, experimentar e interagir com os diversos modos de ocupação e usos da cidade. Trata-se de um entendimento espacial e temporal do espaço urbano que se dá no próprio corpo e através dele. Como vimos, nos treinamentos, tanto de Tica como de Eleonora, havia um direcionamento das experimentações que promovia a produção de um conhecimento que dizia respeito diretamente às questões relacionadas ao trabalho de atuação. Nesse sentido,

⁵⁷ Berenstein Jacques, em seu livro *Elogio aos Errantes* (2012), promove um estudo aprofundado sobre essas três dinâmicas. No entanto, só para termos uma noção do que se trata, ela diz: “Enquanto os urbanistas modernos buscavam a orientação em mapas e planos, a preocupação do errante, esse praticante das cidades, estaria mais na **desorientação**, sobretudo para deixar de lado seus condicionamentos urbanos e, assim, se aproximar da alteridade urbana. Enquanto toda a educação do urbanismo está voltada para a questão do orientar-se, os errantes buscavam se desorientar e, ao se perder, encontrar os vários outros das cidades. Em seguida, podemos notar a **lentidão** dos errantes, que também se guiam pelo tipo de movimento qualificado desses outros urbanos, dos homens lentos, que negam, ou lhes é negado, o ritmo veloz imposto pela modernidade. E, por fim, é importante perceber a própria corporeidade desses outros, desses sujeitos corporificados e, sobretudo, a relação, ou contaminação, entre seu próprio corpo físico e o corpo da cidade, que se dá através da ação de errar pela cidade. A contaminação corporal leva a uma **incorporação**, ou seja, a uma ação imanente ligada à materialidade física, corporal, que também contrasta com uma pretensa busca contemporânea do virtual e do imaterial. A incorporação acontece na maior parte das vezes quando se está perdido e em movimento do tipo lento.” (2012, p. 264)

podemos afirmar que a organização do processo de percepção fazia com que a interpretação das informações sensoriais, que recebíamos a partir da interação com a cidade, contribuísse diretamente para a construção do pensamento atoral.

Mas, e quando o objetivo da experimentação parecia estar primeiramente no levantamento ou mesmo testagem de materiais, por exemplo, dramatúrgicos? É possível dizer que havia também o desenvolvimento de questões relacionadas à atuação mesmo que de forma subjacente? A resposta é sim. Pois, por mais que o interesse estivesse em algum outro ponto, era o corpo do ator e da atriz que mobilizava energia para a realização da ação. E mais do que isso, nestas ações havia uma organização que entendia a cidade como foco de estudo, portanto, o corpo do ator/atriz, enquanto levantava material dramatúrgico em pesquisa de campo, estava colhendo informações sensoriais sobre o funcionamento do espaço urbano. Mesmo que pudesse, em alguns casos, gerar uma sensação de fracasso por não conseguir cumprir com os objetivos da ação, como visto no capítulo anterior, o corpo do ator e da atriz estava em constante relação e interação com a cidade, atravessando e sendo atravessado por ela, gerando percepções de forma organizada.

A experiência de rua do Teatro de Narradores compreendia então toda as atividades promovidas na relação com o entorno, desde os treinamentos e seus trânsitos entre o espaço fechado da sala de ensaio e a rua, e também todas as ações realizadas na vizinhança com foco na produção e experimentação de materiais dramatúrgicos. É possível afirmar, portanto, que esta experiência, ao longo do tempo de processo, foi capaz de se inscrever no corpo do ator e da atriz, gerando uma espécie de corpo de rua, que dialoga diretamente com a ideia de *corpografia*, já mencionado anteriormente, e também com o conceito de *estado de rua*, desenvolvido pelo pesquisador Gabriel Schvarsberg, que logo mais veremos. Porém, antes de continuar a desenrolar esse pensamento e essas correlações, é necessário ampliar o nosso conhecimento acerca de quais outras ações foram realizadas no entorno pelo grupo, já que o que vimos até agora, no decorrer dos capítulos anteriores, foi basicamente a realização dos programas de ação e os processos de tradução. Passo agora a descrever mais algumas delas para que possamos, em seguida, voltarmos às questões relacionadas à atuação.

4.5 – Ações no entorno

Ação #1 – A primeira trajetória da família

Durante os primeiros meses de trabalho vários *programas de ação* foram produzidos e executados de forma individual e coletiva. A partir de um certo momento da pesquisa, que coincide com a volta do grupo da experiência no Rio de Janeiro, algumas outras ações foram também programadas e experimentadas e tinham como objetivo a testagem de algumas propostas dramatúrgicas.

Uma dessas ações consistia na realização de um percurso que se iniciava em frente ao Espaço Maquinaria e dava a volta em todo o quarteirão até nos devolver novamente à sede do grupo. Antes de descrever o percurso, vale a pena revelar qual era a proposta de dramaturgia que dava suporte a ele. Desde o início do processo tinha-se a ideia de um espetáculo dividido em três partes, cada uma delas era um recorte no tempo que seguia a trajetória de uma família desde sua instalação no bairro do Bixiga no final dos anos 1970 até os anos 2006, mais ou menos. Então, a partir de algumas histórias colhidas no entorno, criou-se a figura de um homem que, recém chegado a São Paulo em 1979, vai parar no Bixiga à procura de emprego, mas não encontra. Ele tinha conhecido a mulher, com quem mantém um relacionamento, casualmente por telefone. Eles ainda não tinham se visto pessoalmente. Ele decide fazer uma declaração de amor para ela, então, contrata uma humilde banda, tipo fanfarra, com um surdo, uma caixa e um trompete, para tocar a base de uma música enquanto ele canta e se declara via telefone de um antigo orelhão. Sem dinheiro para pagar os músicos, o homem fica condenado a ser perseguido em todos os lugares pela bandinha, que não para de tocar, até que receba o valor combinado. A segunda parte, acontecia dez anos depois, em 1989, e se estendia até 1998, com a família do homem vivendo no Bixiga. Esta parte era constituída de algumas imagens: primeiro, o velório do pai; depois, passado algum tempo, imagens da vida de um dos filhos que sai de casa dizendo que vai trabalhar como segurança, mas, na realidade, era um michê. Era apresentado o cotidiano de trabalho deste filho, desde a negociação com o cliente até a realização do programa. A terceira parte acontecia em 2006 e mostrava a trajetória de alguns dos outros irmãos. Um deles, advogado, descobre depois da morte do pai que ele tinha outra família. Descobre também a existência de um meio-irmão que está preso por ter matado uma pessoa. Sem que este saiba, o advogado decide defendê-lo da acusação. Há uma cena em que estes dois irmãos se encontram na cadeia. Acompanhamos também um pouco da vida de uma das irmãs, que é enfermeira e cuida da mãe doente. Ela tem o costume de gravar depoimentos de pacientes do hospital onde trabalha, casos graves e dos quais sobreviveram. Ela grava uma cena para a sua inscrição no *reality show* Big Brother Brasil. Nesta filmagem ela diz quem é, mostra alguns vídeos de

pacientes e no final canta uma música acompanhada pela banda, que nunca foi paga e não deixou de acompanhar a família mesmo depois da morte do pai.

Cada etapa desta experimentação dramaturgica acontecia a partir de uma determinada relação estabelecida com o espaço. A primeira parte era organizada por meio de uma caminhada, na qual o público acompanhava o ator, que fazia o homem/pai, e a banda por estações localizadas ao longo do percurso que compreendia todo o quarteirão da sede. Foi possível deduzir algumas das estações (ou todas) a partir de um mapa desenhado à mão e que foi encontrado em meio a algumas anotações do processo. A maior parte delas era composta pelos orelhões que ainda existiam no bairro em 2010.

Estações:

- 1) **Orelhão 1** (*Logo em frente ao Espaço Maquinaria - Rua Treze de Maio*): Início do percurso. Provavelmente, uma conversa entre o homem e a futura esposa (talvez o momento em que se conheceram). Ano 1978;
- 2) **Estacionamento** (*Rua Manoel Dutra*): Local onde a banda ensaia. O homem negocia com os músicos o valor para fazerem uma serenata;
- 3) **Orelhão 2** (*Rua Luiz Barreto*): O homem faz uma declaração de amor à mulher pelo telefone e ao som da bandinha. Ele não paga os músicos que, a partir daí, passam a segui-lo;
- 4) **Hotel** (*Rua Luiz Barreto*): O homem diz à plateia que combinou de receber uma ligação da namorada pelo telefone do hotel e pede que o esperem do lado de fora. A plateia provavelmente fica com a banda na rua e à espera do retorno do homem. Um tempo depois ele sai com marcas de batom no pescoço e é possível ver uma mulher de vestido vermelho na porta do hotel. Entre esta estação e a próxima, há um bloco de carnaval;
- 5) **Orelhão 3** (*Rua Luiz Barreto*): O homem conversa com a namorada pelo telefone. É uma conversa tensa;
- 6) **Padaria** (*Rua Santo Antônio*): Acontece um “barraco” entre o homem e a amante do hotel. Eles discutem na rua.
- 7) **Esquina** (*Rua Santo Antônio x Rua Treze de Maio*): Acontece a virada do ano de 1978 para 1979. A banda toca “Adeus Ano Velho, Feliz Ano Novo”.
- 8) **Orelhão 4** (*Rua Treze de Maio*): Não dá saber exatamente o que acontece aqui, provavelmente, mais uma conversa com a namorada por telefone;

- 9) **Orelhão 5** (*Rua Treze de Maio*): Provavelmente, mais uma outra conversa com a mulher, mas sem indicação de assunto. No trajeto da Treze de Maio, entre este orelhão e o último, há a palavra “trabalho” anotada. É possível que algo relacionado a este tema tenha sido desenvolvido aqui;
- 10) **Orelhão 1** (*em frente ao Espaço Maquinaria, ponto inicial*): Há uma indicação dizendo que no último orelhão o público fica sabendo que a mulher decide se mudar para São Paulo. Não é possível saber se isso ocorre neste orelhão ou no anterior. Ao lado deste telefone há um cortiço onde se encontra uma placa de “ALUGA-SE”. Neste local, a família irá morar;
- 11) **Churrasco da Dona Maria** (*ao lado do Espaço Maquinaria, Rua Treze de Maio*): Há uma última indicação “explode o carnaval”.

A segunda parte da intervenção ocorre entre os anos fictícios de 1989 e 1998. Aqui as informações se confundem um pouco. Há uma indicação de que o público ficava na varanda, mas não dá pra saber se era na sacada do Espaço Maquinaria ou se era a varanda do cortiço em frente, onde possivelmente seria a casa da família. Haveria uma primeira cena que aconteceria no interior do lugar (no cortiço ou no Maquinaria), tratava-se do velório do pai (ano 1989) com a presença de um coro de mulheres e também a banda. Então, há três possibilidades:

- *1ª possibilidade*: o público assiste ao velório que acontece no interior da própria sede do grupo e depois se desloca para a varanda do Espaço Maquinaria;
- *2ª possibilidade*: o público na varanda do cortiço assiste ao velório feito também na varanda do cortiço;
- *3ª possibilidade*: o público na varanda do Maquinaria assiste de longe o velório que ocorre na varanda do cortiço.

Acredito que seja mais possível a primeira ou a terceira possibilidade, já que a segunda cena da parte 2 acontecia em um dos quartos do cortiço vizinho ao cortiço onde era a casa da família. Em questão de visualização, o público estar situado na varanda do Maquinaria possibilitava a observação do que acontecia dentro do quarto.

A segunda cena (já em 1998) era a do michê (um dos filhos da família) que negociava um programa com um cliente. A negociação ocorria na rua e os personagens então subiam para um dos quartos do cortiço ao lado. Era possível ver alguma coisa pela janela de onde acontecia o programa e por uma porta que dava para uma sacada. Havia uma câmera dentro

do quarto e algumas imagens eram projetadas na fachada de um dos cortiços. A câmera trabalhava com a captação de imagens parciais, recortes de partes dos corpos.

Eu não tenho lembrança de como teria acontecido a cena do velório para além das poucas anotações de questões dramatúrgicas contidas no roteiro. Esta cena também não aparece em nenhuma das entrevistas realizadas com os atores/atriz. Já a cena do programa, tenho algumas vagas lembranças, breves anotações e o Márcio, que era um dos atores da cena, também traz uma recordação:

Tinha um roteiro que era alguma coisa de um carro que passava que tinha que parar... O fusca que parava na hora certa. Eu lembro da coisa do fusca que andava assim e tinha uma ideia de michê também. [...] Uma das cenas era naquela casa da frente, da Patrícia, que era a menina do bingo. Ela emprestou a casa dela para a gente fazer cena. E tinha uma coisa de eu estar no quarto junto com ele (Emerson) [...]. Eu não sei se a gente era namorado, era alguma coisa assim. Eu sei que a gente subia, ele ficava na porta esperando, eu chegava, eu não sei. [...] É tão louco isso, porque eu não sei se eu estava dentro do quarto ou se eu estava assistindo, olha só... Acho que tem um lugar de uma projeção de imaginar o que poderia ser a cena e o que que não era. Mas eu lembro que tinha uma das cenas que a ideia era que o Emerson passasse de uma ponta a outra do quarto, assim... E quando ele passasse dessa ponta a outra e a gente pudesse ver ele pela janela, ele passasse nu, para a gente ver a bunda dele passando, como se alguma coisa tive acontecido nesse entremeio. (CASTRO, 2021, informação verbal)

Como o ator descreve, a partir de uma lembrança ainda confusa e com alguns espaços, a cena iniciava com a chegada do cliente em um fusca. Ele abordava o michê ainda na calçada e depois seguiam para o quarto no cortiço. É possível notar no depoimento do Márcio ainda a informação de bastidor sobre a negociação para a realização da cena. A pessoa que o ator chama de Patrícia, na verdade chama-se Priscila e foi quem cedeu o quarto para a realização do experimento cênico. A história dela serviu de base para a construção de uma das personagens do espetáculo, que se chamava Patrícia e que aparecia na versão final tanto na segunda parte da peça (Cidade Coro) quanto na terceira (Cidade Reverso). É possível que a personagem Patrícia seja uma junção da enfermeira com a história real de Priscila. Na versão final, Patrícia é uma das filhas da família, mas não trabalha com enfermagem e, sim, em um bingo e ainda mantém o sonho de participar de um programa de *reality show*.

Sobre a terceira parte da intervenção, que continha a cena do encontro dos irmãos (advogado e o rapaz preso) e a cena da irmã-enfermeira que gravava um vídeo de inscrição, não há nenhuma informação sobre sua realização. É possível que esta parte tenha sido feita dentro do Espaço Maquinaria, pois a princípio havia a ideia de que o espetáculo acontecesse realizando uma trajetória que ia da rua para dentro da sede. Então, pode ser que neste experimento já tenhamos testado isso.

Ação #2 – O desfile de gala

No segundo capítulo dessa dissertação discorreremos sobre alguns aspectos do processo de construção do texto que serviu de base para a primeira parte do espetáculo, *Cidade Fim*. Durante a apresentação, o texto era sobreposto pelos atores e atriz à exibição do curta-metragem homônimo, que retratava a história da família ficcional no contexto do movimento operário na passagem dos anos 1979 e 1980. A princípio, este texto não foi produzido para ser apresentado dentro da sala do Espaço Maquinaria juntamente com o curta-metragem. Ele foi projetado como uma espécie de prólogo e versões anteriores foram testadas algumas vezes na relação direta com a cidade. O texto foi elaborado pelo dramaturgo e dramaturga a partir da própria experiência do grupo, principalmente dos atores e atrizes, com o bairro. Trazia à tona, em chave lírica, questões relacionadas ao processo criativo, principalmente, aquelas que diziam respeito ao engajamento do coletivo no entorno.

Uma primeira experimentação dele em ação aconteceu em dezembro de 2010. Foi realizada uma intervenção urbana, caracterizada como abertura de processo, e na qual fazíamos também um percurso pelo quarteirão, nos mesmos moldes da intervenção relatada anteriormente. A diferença de tempo na realização entre uma e outra, segundo registros, talvez tenha sido de aproximadamente um mês. O trajeto era praticamente o mesmo, o que mudou foi o mote dramático e os espaços que serviam de estações durante o percurso.

A proposta de figurino elaborada pela equipe de arte em diálogo com a direção contribuía para a organização do que deveria ser a ação dos atores e atrizes em cena. Estávamos vestidos como quem se arruma para uma festa de gala, com ternos e vestidos longos, o que contrastava muito com a realidade da vizinhança.

A ideia era confrontar aquele texto e aquelas figuras com o cotidiano do bairro. Algumas estações estavam preparadas anteriormente, mas poderiam surgir outras relações como espaços de improviso dentro do percurso. A partir de registros, principalmente fotográficos, é possível identificar algumas dessas estações e traçar uma trajetória:

- **Estacionamento** (*Rua Manoel Dutra*): Nessa estação acontecia um confronto entre as figuras. Duas atrizes vestidas de gala estão saindo de um estacionamento dentro de um fusca, mas antes que pudessem deixá-lo, são impedidas pela entrada de um carro mais novo e moderno, no qual outros quatro atores se encontram, também vestidos de gala. Há uma discussão entre eles e elas;
- **Sacada de um sobrado** (*Rua Luiz Barreto*): Depois do confronto no estacionamento, as figuras abandonam seus carros e seguem juntas até uma habitação na rua abaixo. Três atores e uma atriz sobem até a sacada de um

sobrado malconservado. Enquanto dizem o texto, arremessam objetos (vaso de planta, mala com roupas, cadeiras, etc.) em um ator e uma atriz que ficaram na rua;

- **Brechó Ki Luxo** (*Rua Luiz Barreto*): Em frente a um brechó com a portas fechadas, mas que continha em sua fachada algumas arraras improvisadas de roupas, alguns atores e atrizes experimentam peças como chapéus, blusas, enquanto dizem o texto;
- **Paredão grafitado** (*Rua Santo Antônio*): Diante de um grande muro estilizado com grafites, os atores e atrizes se posicionam em linha enquanto dizem o texto. Uma porta camuflada na parede se abre e eles(as) entram.
- **Estúdio** (*entrada pela Rua Santo Antônio, saída pela Rua Treze de Maio*): Depois que entram pela porta camuflada na parede, os atores e atrizes atravessam os corredores do local, que se revela um estúdio musical. Eles(as) saem por uma porta que dá para a Rua Treze de Maio.
- **Boteco** (*Rua Treze de Maio*): Os atores e atrizes param em um boteco, ocupam as mesas e cadeiras, pedem e tomam uma cerveja junto com quem está lá. Dizem o texto enquanto bebem.
- **Hotel/Garagem/Janela/Depósito** (*Rua Treze de Maio*): Atores e atrizes se dividem. Alguns vão para dentro de um hotel e ocupam um dos quartos. Tudo o que é feito lá dentro é transmitido por meio de uma câmera e projetado em uma tela que foi pendurada na garagem da casa ao lado. Um dos atores ocupa a janela desta casa, por dentro. Outros atores estão em um depósito em frente. Este depósito era também uma garagem, mas naquele momento estava ocupada com muitos móveis. Os atores e atrizes experimentam dizer o texto nesses lugares.

No trânsito entre uma estação e outra, os atores e atrizes investigavam o deslocamento mantendo alguma qualidade de conexão entre o grupo. Eles(as) experimentavam a relação de seus corpos com as fachadas e a arquitetura do local. Tinham liberdade para improvisarem no contato com os transeuntes. Experimentavam também o texto a partir de todas essas relações.

Ação #3 – Ocupação de uma habitação deteriorada

Em janeiro de 2011, uma ação de duração um pouco mais longa tomou espaço no processo do Teatro de Narradores. O grupo teve conhecimento de uma habitação desocupada a alguns metros da sede. Era o porão de uma antiga casa bastante deteriorada.

Nos fundos, morava uma família cuja história do jovem pai serviu de base para o desenvolvimento de uma das personagens do espetáculo. Decidimos alugar esse porão e fazer ali uma espécie de sede provisória de trabalho. Era um lugar bastante inóspito, com muito bolor e umidade nas paredes e com muita coisa entulhada. Havia móveis antigos, quadros, fotografias, malas, muita tralha mesmo. Era difícil se locomover por entre os cômodos (um quarto, uma sala, um corredor que dava para a cozinha e um banheiro). Em todos os lugares tinha entulho. Essa casinha possuía uma entrada da rua individualizada pelo corredor lateral, a mesma utilizada pela família que morava nos fundos, diferente da casa principal.

Por algumas semanas trabalhamos intensamente no desenvolvimento e execução de propostas e programas de ação, a fim de explorar as possibilidades de ocupação e criação dentro daquele lugar. Das várias experimentações realizadas no local, muito pouco ficou registrado. O que temos de informação foi resgatado da memória das pessoas entrevistadas. Por exemplo, foi proposto aos atores e atrizes que escolhessem um cômodo da casa e que o transformasse em seu nicho particular. O meu era a sala, a Michelle ficou com o quarto e o Márcio com a cozinha. Há uma dúvida sobre quem ficou com o corredor e o banheiro e, como éramos em seis, é possível que alguém tenha ficado com o corredor de fora ou mesmo dividido um cômodo com outra pessoa. Chegamos a experimentar o texto do prólogo algumas vezes lá dentro, na relação com a arquitetura da casa, com o entulho espalhado e a dificuldade de locomoção.

Uma outra proposta foi a de cada ator e atriz produzir um vídeo experimental usando a casa como locação. Tínhamos a liberdade na criação do roteiro, na escolha de qual assunto tratar e de quais materiais usar, além da participação de outros atores, se fosse necessário.

Dramaturgicamente, era muito forte para nós a ideia daquele espaço funcionar como uma espécie de esconderijo, um lugar de encontro, um (paródico) “aparelho revolucionário” pertencente àquele grupo de atores e atrizes às voltas com questões sobre o seu próprio engajamento na relação com o entorno. Segundo o Márcio, essa ideia do aparelho já havia sido brevemente experimentada na intervenção anteriormente descrita, mas em outro local:

Eu acho que a ideia do hotel, foi que depois deu origem à ideia do aparelho, da casinha que a gente alugou. Porque a ideia inicial era usar o hotel, só que aí os caras não tinham quarto, porque os quartos estavam alugados para a galera que trampava... E a gente acabou encontrando essa casinha, que ficava debaixo de uma outra. (CASTRO, 2021, informação verbal)

Então a possibilidade de constituição do aparelho já havia sido vislumbrada antes no hotel. Existia a expectativa, como disse o Márcio, de que continuássemos usando aquele local para desenvolver essa ideia, porém, nos deparamos com o fato de não haver mais quartos vagos. Essa impossibilidade se dava, pois, muita gente utilizava o hotel como moradia ou

mesmo para realizar trabalhos sexuais. A ideia de alugar uma casinha apareceu logo depois e, por um bom tempo, trabalhamos na casa e a consideramos como um possível local de cena para o espetáculo, apesar do risco que era ocupar aquele lugar. No entanto, nem de longe era unanimidade desenvolver o trabalho ali. A Michelle, por exemplo, disse “eu lembro que era horrível, eu ‘trancava’ toda, minha rinite atacava... Era muito horrível. [...] Eu me sentia sendo castigada ali” (DINIZ, 2021, informação verbal)⁵⁸. Já para o Márcio, havia uma mistura de sentimentos, pois ao mesmo tempo que lhe interessava muito como proposta dramática, pelos riscos que o lugar oferecia talvez não valesse a pena:

Eu morria de medo de morrer soterrado. É sério, cara. [...] Eu fiquei com a cozinha e aí tinham umas coisas meio malucas... Eu lembro que o teto era sustentado por uma madeira assim, que estava apoiada na pedra do filtro, para o teto não cair. [...] Então a ideia do aparelho para mim era muito legal. Assim como um aparelho que as pessoas ficam ali uns dias antes de fazer um assalto, antes de darem um golpe, fazerem um manifesto e tal... A ideia de que a gente começasse no aparelho, para mim, era muito interessante mesmo. [...] Quando a gente saiu de lá, que não virou a ideia – porque nada virava [risos] – eu fiquei aliviado. Ao mesmo tempo de achar que a gente perdia uma grande parte da dramaturgia, mas eu fiquei aliviado. Eu tinha medo, tinha medo. (CASTRO, 2021, informação verbal)

Acredito que essa ideia de constituir um aparelho em cena tinha duas obras como grandes referências, talvez, não diretamente, mas que povoavam a nossa imaginação. A primeira era o filme “A Chinesa” (*La Chinoise*, 1967) de Jean Luc Godard, que conta a história de um grupo de jovens universitários que discute ideias revolucionárias fechado em um apartamento pequeno burguês. Esse filme foi visto pelo grupo em um dos ensaios. A outra obra era o espetáculo da Cia São Jorge de Variedades “Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está, precisa se mexer” (2009). Nesta peça, inspirada em textos de Heiner Müller (1929-1995), depois de uma ação promovida pelo elenco no entorno da sede do grupo no bairro da Barra Funda, o público acompanhava a relação entre as três figuras revolucionárias dentro de um apartamento-aparelho.

Depois de algumas semanas realizando experimentos dentro da casa, tivemos de sair, pois havia uma possibilidade real de a prefeitura interditar o local. Mas, antes ainda, foi possível realizar uma intervenção na qual tínhamos a casa como um dos espaços de ação. Isso nos leva à...

Ação #4 – Quantos prólogos são necessários para que algo aconteça?

⁵⁸ Entrevista concedida ao autor por meio de vídeo chamada em 25/02/2021.

Em janeiro de 2011, uma nova intervenção urbana foi realizada dentro do processo. Para discorrer sobre ela nos apoiaremos no roteiro elaborado pela dramaturgia, principalmente em suas rubricas.

Este novo roteiro traz como texto base aquele prólogo já experimentado na ação #2. No entanto, devido à experiência de ocupação da casinha, ele configura bem mais a ideia do aparelho e de um grupo de atores e atrizes que se questionam e colocam em discussão o tema do engajamento, além das possibilidades de uma ação política efetiva. A nova intervenção tem como título: *Quantos prólogos são necessários para que algo aconteça? A Revolução começa como um passeio: - Me leva para passear?*

A ação se inicia na rua com a presença de um corifeu. O roteiro sugere que o restante dos atores e atrizes ocupassem alguns nichos, previamente escolhidos, espalhados “pelos interstícios dos cortiços e espaços em frente à sede”. Aqui existe uma dúvida se esta “sede” ainda se trata do Espaço Maquinaria ou já está se referindo à casinha, nossa “habitação provisória”. O coro então dizia um primeiro texto para, em seguida, o corifeu assumir a fala. É indicado a presença de uma câmera que tudo acompanha:

CORIFEU – O que os senhores ainda não sabem é que estamos aqui para realizar uma missão. Ela pode ser a última missão. Estamos aqui para depois de uma escolha – que deveremos explicitar em breve – por em movimento aquilo que ainda entendemos como sendo o nosso trabalho: olhar para essa cidade e expor o seu funcionamento. Para isso, estabelecemos nossa sede no interior de uma habitação provisória – um cortiço; dali, saímos pelas ruas desse bairro, e tentamos fazer parte dele. O mais difícil para nós, a maior parte das vezes, tem sido deixar a cena, para efetivamente contracenar. Se para os senhores não parecer evidente a diferença entre fuga e enfrentamento, é que esse tem sido o limite de nossa experiência. Esse é o impasse a que muitas vezes chegamos, e que hoje, talvez como última tentativa, tentaremos dissolver. Como podem perceber, estamos à beira da dissolução. Todo gesto deverá ser urgente. Toda palavra, a última. Todo desavisado corre perigo nesse jogo. Nosso próximo passo: adentrar a habitação provisória, reconhecer ainda uma vez o lugar e estabelecer nossa primeira grande discussão. Os senhores não são espectadores, mas testemunhas. Isto não é uma plateia, mas um mirante. A câmera não esconde, mas explicita o que pensamos. As imagens não apenas mostram, mas demonstram. Os senhores não apenas olham, mas vêem. Isto não é um pacto, mas um contrato. Estamos juntos, porque reconhecemos o que nos separa.

Ao fim da fala do corifeu, o restante dos atores e atrizes saem de seus nichos e se dirigem à câmera com a pergunta “me leva para passear?”. Depois, cada um(a) deles(as) se apresenta e, ao fim, o grupo vai em direção à habitação provisória. Dentro da casa, estabelece-se um jogo-discussão acerca da existência de um possível membro desengajado dentro do grupo. O roteiro sugere uma votação para saber quem seria a pessoa desgarrada e, posteriormente, haveria uma proposta da direção que seria dada no calor do momento,

como indica a rubrica: “Do resultado dessa votação sairá um encaminhamento vindo da direção, que determinará as regras de reintegração do desengajado”.

Durante a ação dentro da casa, há a indicação do desenvolvimento de toda uma relação de jogo entre atores/atrizes e os seus nichos particulares (escolhidos durante o tempo de ocupação na casa), a câmera, que se desloca por entre os cômodos, e o texto que desenvolve de forma lírica questões acerca da dificuldade de estabelecer uma relação política com o entorno. Ou como a dramaturgia coloca, diante da impossibilidade de uma “contracena” efetiva com a vizinhança, o corifeu determina sua “[...] última negociação: saímos à rua, vestidos de noiva, e dizemos o texto clássico. Se a contracena não se dá, que façamos a cena”. Um coro de noivas, então, sai à rua para fazer uma cena do texto “Vestido de Noiva” (1943) de Nelson Rodrigues.

E uma última proposta de ação finaliza o roteiro, sem qualquer explicação de como se deu, possivelmente orientou um improviso final dos atores e atrizes: “Programa/Máquina: A rua deve dançar”.

Ação #5 – Investigações dramatúrgicas

Na verdade, esta não se trata de uma ação específica, mas compreende toda uma série de experimentações de cena que foi realizada na rua ao longo do processo. Para além dos programas de ação e das intervenções urbanas mais elaboradas, também pequenas cenas tomavam o espaço urbano. Geralmente, cenas que nasciam de estudos a partir de alguma necessidade específica oriunda da pesquisa dramatúrgica. A título de exemplo, em um determinado momento do processo identificamos que muitas das histórias ouvidas de nossos(as) vizinhos(as) tinham a presença de fortes traços melodramáticos. Então, o estudo teórico e prático do melodrama passou a ser também um eixo de nossa investigação. Disso, nasceram algumas cenas que foram testadas diretamente no espaço urbano. Uma delas, inclusive, fez parte da versão final do espetáculo. A Michelle e o Márcio foram responsáveis pela criação dessa cena que tentava imaginar os motivos pelo quais a segunda esposa de um de nossos vizinhos o teria abandonado. Foi proposta uma briga entre o casal que invadia o tráfego, ela já com a mala pronta indo embora e ele tentando entender as razões dela. Em um determinado momento, como última forma de fazê-la ficar, ele pega a sua mala, abre-a e joga todas as suas roupas para o alto, no meio da rua, parando o trânsito. Ela recolhe tudo e vai embora determinada, some ao dobrar a esquina.

Outro eixo investigado foi o de fatos históricos. Como o tempo trabalhado no espetáculo compreendia um período de aproximadamente 30 anos (1979 – 2006), foram elaboradas algumas cenas que retomassem momentos da história do país. Uma delas consistia em imaginar como teria sido o discurso de Tancredo Neves caso tivesse conseguido

tomar posse como presidente em 1985. Esta cena foi realizada na sacada do Espaço Maquinaria com o público situado na rua. Outra cena criada tinha como mote o retorno do diretor teatral José Celso Martinez Corrêa ao país, depois de alguns anos de exílio (1974-1979) durante o período ditatorial. Um coro de atores e atrizes subia a Rua Treze de Maio, munido de tochas e formando um pequeno bloco de carnaval, que depois se expandia pela rua e encenava a imagem dos cabelos de Zé Celso se tornando branco do dia para noite.

Esse eixo histórico, com o desenrolar do processo, acabou ficando circunscrito ao curta-metragem produzido posteriormente e que retratava a ligação dos grupos de teatro da cidade e o movimento operário do final dos anos 1970 e começo dos 1980.

Ação #6 – Cidade Reverso

Aqui trata-se da própria terceira parte do espetáculo que ganhou forma a partir de todas as experimentações anteriores, realizadas na rua. *Cidade Reverso* acontecia na chave da intervenção urbana e retomava e desenvolvia as trajetórias das personagens apresentadas nas primeiras partes da peça, que aconteciam no interior da sede do grupo.

Diferentemente das intervenções anteriores, esta não se realizava em itinerância pelas ruas do entorno, mas na área logo em frente ao Espaço Maquinaria, acrescentando aproximadamente 30 metros à direita, em direção à esquina com a Rua Manoel Dutra, e mais 15 metros à esquerda, em direção à Rua Santo Antônio. Nesses limites se concentrava toda a ação do coro de atores. Havia algumas interferências a partir de elementos propostos pela direção e direção de arte que provocavam alguns ruídos no espaço urbano. No meio da rua existia um tapete retangular, desses de sala de estar. Em frente a um dos bares, na sarjeta, foi colocada uma cama de casal, sem o colchão, sobre a qual permaneciam a banda musical (acordeom, teclado e violoncelo). Um conjunto de dois sofás foi colocado também ao meio-fio, alguns metros à direita da cama. Seguindo nesse mesmo sentido, em frente à sorveteria, foi colocado um caixão sobre um suporte, mas que depois de um tempo precisou mudar de lugar, pois o dono do estabelecimento reclamava da presença de um elemento tão mórbido em frente ao seu comércio. O caixão, então, atravessou a rua e se fixou no lado oposto. Por fim, havia ainda uma mesa em frente à pizzaria e, na primeira temporada, uma grande tela fixada no teto do Maquinaria e que se estendia em direção ao telhado do cortiço em frente. Nela, ficava um dos pontos de projeção do vídeo. O outro ponto era a grande parede do cortiço.

Além dos elementos de cenário, havia a inserção de iluminação, pois o espetáculo acontecia à noite, e também de todo um sistema de som e microfones.

É possível afirmar que o espaço por excelência dos atores nessa intervenção era a sarjeta. Era dali que partiam para a realização de uma cena e para onde retornavam depois

dela. Era também onde aconteciam as coreografias, feitas quase sempre com a participação espontânea das crianças do bairro.

O meio-fio era o lugar de permanência, não era a rua nem a calçada, pois estes eram lugares de passagem e atravessamentos. O trânsito de carros não era interrompido para o espetáculo acontecer, as cenas emergiam por entre os automóveis, em total relação de disputa. Além do meio da rua, os atores partiam da sarjeta para a realização de cenas na mesa situada na calçada da pizzaria, em cima do sofá, na calçada em frente aos bares, na varanda do cortiço e na sacada do primeiro andar onde estava localizado o Espaço Maquinaria. O público tinha a liberdade de se posicionar em qualquer lugar ou mesmo transitar pelo espaço, até se sentar, se assim desejasse, em uma mesa de bar para acompanhar o espetáculo.

4.6 - Da experiência urbana incorporada a uma prática espacializada: a instauração de um estado de rua teatral

Todas as ações descritas acima compõem juntamente com aquelas outras mais voltadas ao treinamento dos atores e atrizes (realizadas no trânsito entre sala de ensaio e espaço urbano) o campo do que tem sido chamado de experiência de rua do Teatro de Narradores. Tal experiência possibilitou ao longo do tempo a formação de corpos que carregassem consigo a presença incorporada de um *estado de rua*. Este conceito, forjado pelo pesquisador da área de arquitetura e urbanismo Gabriel Schvarsberg, nos ajudará a definir melhor o que pode ser, ou mesmo o que pode gerar, a relação entre o ator/atriz e a cidade.

A palavra “estado” traz consigo a ideia de algo que não é fixo, nem permanente, mas que, ao contrário, pode se instaurar ou deixar de ser a qualquer instante. Algo que pode variar em relação à intensidade ou mesmo se transformar por completo. Entre algumas de suas definições, comumente encontradas nos dicionários, o estado teria a ver com as características que, em um momento específico, estariam presentes em um indivíduo ou objeto. Schvarsberg (2011) estende essa condição às ruas e espaços urbanos, afirmando a possibilidade de estes lugares também serem passíveis de adquirir um estado, ou mesmo, vários deles.

Do mesmo modo que a rua pode ser tomada por um estado, a sua condição pública não seria algo permanente e presente a todo instante. O antropólogo Roberto DaMatta enxerga este lugar como um espaço onde se evidenciam as contradições e, portanto, seria o terreno propício para o surgimento de diversos conflitos, pois a rua abrigaria uma diversidade de indivíduos e atividades, incluindo aqueles e aquelas considerados à margem

(SCHVARBERG, 2011, p. 122). Mas para que essa condição pública e potencialmente política se apresente e ganhe espaço, seria necessário ativá-la de alguma maneira, pois já não seria algo dado e inerente à rua, pelo menos não em todas elas. Tal qualidade só se faria presente, segundo Schvartsberg, se um determinado estado fosse estabelecido naquele local. O *estado de rua* seria então um “[...] fenômeno urbano e político na esfera do cotidiano que pode se instaurar, a depender de um conjunto de fatores envolvendo a oportunidade e o acaso, não apenas nas ruas, mas também em outros espaços urbanos” (SCHVARBERG, 2011, p. 7).

Em sua dissertação de mestrado, o pesquisador aponta para uma diversificada gama de possibilidades dos estados de rua, podendo variar desde aquele instaurado por crianças que ocupam o espaço urbano com os seus jogos e brincadeiras até aquela atmosfera gerada pelas disputas, expectativas, tensões e práticas que visam a busca de votos em tempos de eleições. E o autor identifica outros ainda, como o “*estado casa* de moradores de rua, *estado sedutor* dos profissionais do sexo, *estado dionisíaco* do carnaval, *estado de sítio* das repressões estatais, *estado revolucionário* das mobilizações políticas” (ibid., p. 124). Todos estes podem se apresentar em um grau menor ou maior de intensidade, podendo variar de acordo com alguns fatores como o tempo. O “*estado jogo*”, por exemplo, poderia se estabelecer aos finais de semana, em um determinado lugar, no momento em que as crianças estão na rua brincando e depois desaparece quando estas voltam para suas casas. Do mesmo modo, fatores climáticos também podem exercer influência na instauração ou não de um estado.

Ainda sobre o fator tempo, outro exemplo pode ser dado a partir de uma experiência próxima a nós, quando o Teatro de Narradores desenvolveu o seu trabalho no contexto do Festival ArtCena no Rio de Janeiro, durante a pesquisa do projeto *Depois do Desmanche*. O grupo percebeu no entorno do Centro Cultural Hélio Oiticica, no centro velho da cidade e onde se realizou a residência artística, duas atmosferas que agora podemos identificar como dois *estados de rua* diferentes. Ao longo do dia, era possível vivenciar algo como um estado provocado pelo comércio popular, pois nas ruas estreitas eram onde muitas lojas deste nicho se estabeleciam. O entra e sai das pessoas nos estabelecimentos, as mercadorias expostas nas calçadas, o som alto dos alto-falantes disputando os clientes, os vendedores ambulantes, a pequena multidão de pessoas que se deslocava tanto pelas ruazinhas quanto calçadas, contribuíam para a instauração daquele estado. Era como se fosse, para quem conhece, a experiência da Rua 25 de Março em São Paulo, mas condensada e intensificada pelas vielas estreitas daquela parte do centro carioca, temperada ainda pelo calor intenso. Ao final do dia, quando as lojas fechavam suas portas e a noite chegava, um outro estado tomava conta. Era quando os botecos e casas noturnas começavam a funcionar, os profissionais do sexo, além de outros personagens de um submundo, começavam a tomar as esquinas e becos do bairro,

as ruas ficavam mais vazias e escuras, etc., tudo isso instaurava um estado diferente daquele de horas anteriores.

O tipo de atmosfera observada pelo Teatro de Narradores durante o dia no centro do Rio de Janeiro se enquadraria, segundo o pesquisador, no estado de rua de natureza da *constância*, pois se dá com frequência e a partir de atividades ligadas a estes estabelecimentos comerciais, tanto os fixos quanto os ambulantes. Há na instauração destes tipos de estados, um certo grau de previsibilidade. Schvarsberg identifica ainda outras duas naturezas, que também não são categorias necessariamente rígidas, pois um *estado de rua* pode trazer mais de uma dessas naturezas combinadas. Uma delas é aquela ligada aos *acontecimentos*, na qual o fator surpresa seria fundamental. Algo então que acontece de maneira imprevista e que pode gerar na rua determinado estado. Acredito que este tipo possa compreender desde um acidente de trânsito, que pode ocasionar uma intervenção grande no cotidiano produzindo determinada atmosfera e influenciando nas trajetórias que compõem o lugar, até uma ação já pré-determinada, mas que acontece sem prévio aviso. Ainda na experiência do Teatro de Narradores no Rio, criamos uma sequência de ações que acontecia pelas ruas do entorno do centro cultural e uma delas nos chamou a atenção por aquilo que causou. A intervenção urbana acontecia no período que compreendia o fim do expediente comercial e a chegada da noite, naquele momento já mencionado em que o *estado de rua* sofria uma transformação. A tal ação se dava em uma determinada esquina, mais ou menos no meio do percurso da intervenção, e foi realizada por uma artista que conhecemos ocasionalmente durante a residência e que convidamos para se juntar a nós. Era a dona Mariúza⁵⁹, cantora perto dos seus 70 anos de idade, que portando uma pequena caixa de som na cintura entou ao microfone a música “O Canto das Três Raças”⁶⁰. A maior parte das pessoas que estavam por lá parou para ouvi-la e algumas até dançaram. Este tipo de atravessamento que provocou a reação das pessoas foi momento único durante todo o percurso das ações. No meio daquela encruzilhada, durante todo o tempo da canção, um outro estado se instaurou tomando de assalto os(a) trabalhadores(as), transeuntes e clientes das lojas que ainda estavam por lá.

Já a terceira natureza, proposta pelo pesquisador, tem um grande grau de relevância para esta pesquisa, pois

[...] numa esfera menos objetiva, haveria também estados de rua presentes na subjetividade de sujeitos (entre eles os sujeitos ambulantes) enquanto fator incorporado – um devir-rua – carregado por estes em suas trajetórias urbanas. Na espacialização de suas práticas, estes sujeitos teriam a capacidade de instaurar, ou contribuir para intensificar um estado de rua nos

⁵⁹ Nome artístico de Marilza da Conceição Aparecida.

⁶⁰ Composição de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro, gravada por Clara Nunes.

momentos em que interagem com outros sujeitos e com a arquitetura da cidade. (SCHVARSBURG, 2011, p. 125)

Interessa aqui essa ideia elaborada pelo autor acerca de um sujeito que ao viver a experiência da rua em sua intensidade a traria consigo de forma impregnada em seu corpo, a ponto de tal experiência manifestar-se em seus movimentos e ações pela cidade. Algo que transborda, às vezes, para além da vontade do sujeito e já contamina a sua prática e os usos que faz do espaço urbano, determinando o modo como interage com as pessoas e a arquitetura. O autor se debruça sobre trajetórias que vivenciaram o ambiente da rua, muitas vezes, de maneira bastante radical como, por exemplo, pessoas que nela moram (por escolha ou não) ou que têm com ela uma relação de trabalho (catadores de lixo reciclável, vendedores ambulantes, etc.) desde muitos anos. Os movimentos, táticas e astúcias dessas pessoas, que teriam em si um “estado de rua incorporado”, seriam capazes de ajudar ou mesmo instaurar por si mesmos determinados estados por onde passam. Analisando as trajetórias dos catadores de lixo reciclável que se deslocam pelas ruas de Salvador (BA), o autor pontua:

[...] em determinados horários eles estão por toda parte; geralmente momentos antes do caminhão da Limpurb passar recolhendo o lixo. Nestes poucos momentos, pela intensidade de uma presença coletiva, estes homens e suas *microtrajetórias* pontuais e invisíveis saem parcialmente da escuridão para borrar esses espaços luminosos com a opacidade de seus gestos. [...] Toda esta atmosfera que toma o Corredor da Vitória três vezes por semana – a intimidade desses homens com o lixo, seu movimento veloz e silencioso, mas barulhento; os sacos de lixo rasgados e o odor de chorume que se espalha pela calçada e escorre para o asfalto – é a sarjeta, se expandindo, crescendo e contaminando este território luminoso de arranha-céus e carros importados. (SCHVARSBURG, 2011, p. 56)

O autor descreve como a prática desses sujeitos ambulantes, que ganham a vida recolhendo lixo reciclável, tem o poder de estabelecer, mesmo que por um tempo determinado, uma atmosfera diferente daquela que é o habitual. Ele relata a ação desses catadores, dentro de uma região considerada de grande poder aquisitivo, e como o fazer dessas pessoas pode gerar além de pequenas disputas entre eles próprios pelo lixo que recolhem, também um choque entre suas presenças e o ambiente que se quer esterilizado do bairro rico. Mas, aqui, o estado ainda é descrito como produzido pelo conjunto de várias pessoas em ação em um mesmo lugar. No entanto, faz também parte da análise do pesquisador o percurso que cada um desses sujeitos pode realizar em andanças pela cidade. O *estado de rua* poderia ser produzido, obviamente em uma intensidade menor, na maneira como individualmente cada catador se coloca em movimento pelo espaço urbano, ou seja, na maneira como cada um se põe com o seu carrinho a andar pela sarjeta, muitas vezes obrigando o trânsito de carros a se desviar de sua trajetória.

Em mais uma análise, o pesquisador nos apresenta outro modo de instauração de um *estado de rua* a partir do movimento de um vendedor de pífanos pela arquitetura planejada da cidade de Brasília (DF). Em passos lentos principalmente pelas quadras residenciais e como artimanha para dar tempo ao cliente, o conhecido Zé do pife se desloca tocando o seu instrumento e contagiando, assim, a atenção dos habitantes e trabalhadores do local. Sua própria vagareza seria capaz de instaurar um estado de lentidão, não só no ambiente, mas também em outras pessoas e estaria aí, segundo o pesquisador, a sua “potência micropolítica”, pois

A atmosfera criada pela passagem da música que seu Zé toca, de certa forma, ativa um imaginário do sertão, que contém em si a lentidão, levando quem se deixa embalar para uma velocidade subjetiva mais lenta, onde tudo acontece mais devagar. É uma intervenção sutil, mas que gera suas microinterferências numa metrópole como Brasília, onde a velocidade do carro está por toda parte. A lentidão de Zé do pife desafia assim, de alguma forma, a velocidade da cidade, desacelerando as pessoas, é claro, nas circunstâncias em que isso é possível. Nas zonas onde predomina a aceleração o tocador nem se arrisca [...] (SCHVARBERG, 2011, p. 82)

Interessante observar que Zé do pife prefere lugares que já tenham uma qualidade menos acelerada, como é o caso das quadras residenciais da capital do país. Então, podemos pensar que sua ação potencializa a atmosfera já indicada no ambiente levando-a a outros patamares a partir também do atravessamento causado na subjetividade das pessoas. É como se a sua música fosse chegando devagar, invadindo, contagiando e se estabelecendo nos espaços fora e dentro dos sujeitos, causando uma espécie de deslocamento em suas presenças.

Apesar de terem sido apresentados aqui de forma breve, tanto o exemplo do tocador e vendedor de pífanos quanto o dos catadores de lixo já apontam para uma característica que, de modo geral, seria fundamental para aqueles *estados de rua* que interessam ao pesquisador: a “colisão” com o outro. Schvarberg aponta a preferência pela palavra colisão ao invés de encontro, pois na primeira estaria pressuposta além da ideia de um processo de transformação de parte das energias dos corpos que entram em choque, também a incorporação de uma porção energética daquele com o qual se colidiu (ibid., p. 06-07). Ou seja, dependendo da maneira como se dá a colisão com um outro, dificilmente sairíamos ilesos e ainda carregariamos parte dele impregnada em nossos corpos.

Considerar o ponto de vista do autor não nos faz também descartar a palavra encontro, pois acreditamos que nela possa caber semelhante definição. Um encontro pode ser igualmente um choque, uma colisão, e da mesma maneira, dele, dificilmente os corpos passam incólumes. Eleonora Fabião, discorrendo sobre o que seria um encontro, traz o pensamento do filósofo José Gil e adere à ideia de que quando dois corpos se encontram

haveria a instauração de um espaço *entre* onde parte desses corpos se misturariam, se fundiriam, apesar de cada um deles manter suas particularidades. O filósofo diz, "o encontro supõe, [...] ao mesmo tempo, qualquer coisa como uma osmose entre os que se encontram e a conservação da sua plena singularidade" (GIL, apud FABIÃO, 2015, p. 117)⁶¹. Desta experiência, os corpos também saem transformados e carregam algo do outro em si. A palavra encontro ainda nos dá a sensação de poder haver uma relação de um corpo com outro (ou outros) não necessariamente a partir do contato físico, mas também pela troca de palavras, de gestos, de imagens produzidas, de pontos de vista, o que pode atingir e atravessar mutuamente os envolvidos. O próprio Schvarsberg indica a possibilidade de uma colisão (e poderíamos também chamar aqui de encontro) acontecer em "diferentes escalas de impacto e significado" (SCHVARBERG, 2011, p. 125) incluindo aí as formas sonoras e visuais. Por outro lado, a ideia de colisão, menos que a de encontro, parece trazer alguma coisa de inesperado, algo que acontece e nos toma de assalto. Neste caso, sem que se saiba, sair para um breve passeio pode significar dar a chance para que o "acidente" ocorra e isto certamente implicaria na "impossibilidade de atravessar o espaço da rua sem ter de enfrentar o outro" (ibid.).

De qualquer modo, mais do que decidir entre uma palavra ou outra é possível que transitemos entre ambas, mas tendo em mente todas essas possibilidades de significado. Pois, a partir de agora, nos cabe voltar o pensamento ao trabalho de atuação e perceber que, durante todo o tempo de processo do *Depois do Desmanche*, o encontro com a rua, em seus diversos graus de colisão, de impacto, de sutilezas, de desvios e de enfrentamento com os diversos outros, possibilitou aos atores e atrizes a incorporação da experiência da cidade.

Cabe lembrar que o grupo almejava no começo de sua pesquisa a elaboração de uma ação que interrompesse o fluxo cotidiano, mas, em muitas vezes o resultado era a imposição de um gesto, de uma palavra, de um ponto de vista. No entanto, no meio do processo, durante a viagem ao Rio de Janeiro, algo mudou no nosso entendimento. Esta mudança esteve diretamente ligada à intervenção que produzimos por lá, mais especificamente à ação de dona Mariúza, relatada mais acima. Por meio de algo que não era impositivo, apenas sutil e suave, todavia, potente, aquela mulher realizou sozinha uma transformação no ambiente. Seu corpo, sua voz, sua música, sua presença, ocupou o espaço urbano e estabeleceu outra atmosfera. Podemos dizer que o que aconteceu não se configurou tanto como uma forma de interrupção, pois, naquele momento, o que estava em jogo não era a suspensão ou mesmo a supressão de um determinado modo de vida. Mas, a criação de um estado que contaminava todo o lugar, transformando-o e gerando um outro espaço, por meio de um processo de justaposição,

⁶¹ GIL, J osé. "Um bom encontro?" In: ESPÍRITO SANTO, Cristina; FABIÃO, Eleonora; SOBRAL, Sônia (org.). Encontro. Op. cit., p. 126.

no qual um diferente modo de convívio era possível de ser experimentado. No retorno à capital paulista, apesar de ainda não sabermos formular muito bem o ocorrido, o objetivo do grupo também passou a ser criar situações cênicas que tentassem se aproximar daquele tipo de experiência vivida, ou seja: a busca pelas diversas maneiras de instauração no entorno da Rua 13 de Maio daquilo que só agora, nessa presente pesquisa, nomeamos: *estado de rua teatral*.

Um dos pontos que parece ser mais interessante desse estado de rua teatral, que se afirma a partir da espacialização da prática dos atores e atrizes no espaço urbano, é aquele que nos faz novamente aderir ao pensamento de Schvarsberg e que se refere ao estado de rua que é instaurado pela “disputa de posições no espaço”. Ou seja:

[...] pedestres, automóveis, ciclistas, ambulantes, catadores, camelôs, flanelinhas, moradores de rua, atravessando uns o caminho dos outros, sendo embarreirados por um lado, desviando por outro, ganhando espaço aqui, perdendo ali, ocupando o espaço que o outro precisa ou reivindica para si ou para outro uso. Este estado de rua instaura-se ou é intensificado com a presença de atividades imprevistas, indesejadas, ou marginais aos padrões dominante de uso e significado dos espaços urbanos, produzindo situações conflituosas que acabam sobrepondo às leis de trânsito, de uso e ocupação do solo, ou mesmo da moral e dos bons costumes (burgueses), regras *outras*, permanentemente redefinidas por arranjos provisórios e acordos tácitos que ativam o exercício de uma política ao nível do chão da cidade. (SCHVARSBERG, 2011, p. 125-126)

A ação entre os sujeitos de disputa pelos espaços urbanos acaba por provocar a instauração de um estado de rua que ativa e potencializa, conforme o pesquisador afirma, aspectos de uma ação política na cidade. Poderíamos incluir na lista elaborada pelo pesquisador também os atores e atrizes como agentes disputantes desses espaços. Numa disputa que se dá não somente pelo campo físico, mas também sensível da cidade. As ações e trajetórias desses atores e atrizes se justapõem ao ritmo e fluxo cotidianos, produzindo outra energia e possibilitando a instauração de um estado de rua teatral.

Ao nosso ver, portanto, o estado de rua teatral teria relação com a instauração de uma cena que atravessasse o caminho do outro, contagiando-o, e que se realizasse por meio de desvios em relação aos modos já constituídos e mecanizados de usos da cidade, em uma constante negociação pelo espaço. Uma cena que pode acontecer de supetão ou que vem sutilmente dando avisos de longe de que está chegando e, quando menos percebemos, ela já se espalhou e tomou conta dos lugares, dentro e fora de nós. Uma cena que transforma os significados já há muito praticados e, por isso, estabelecidos do espaço urbano, que disputa e desafia o lugar hegemônico dos carros. O estado de rua teatral provoca o espectador ou o transeunte a entrar em cena, pois pode ser convidativo, ao mesmo tempo, que o faz se perguntar o que da realidade cotidiana é ou não parte da cena. Trata-se de uma atmosfera cênica trabalhada nas ideias de precariedade e de impermanência no, paradoxalmente, ato

de permanecer do ator e da atriz nos espaços urbanos onde supostamente não deveriam estar/atuar. Este estado evidencia as tensões e contradições presentes nas relações que compõe a cidade.

O nosso entendimento acerca daquilo que é precário vai ao encontro da formulação de Eleonora Fabião (2015). Para a pesquisadora, esta noção não está atrelada à negatividade com que geralmente seu sentido é atribuído, isto é, falta de segurança, de estabilidade, de proteção, ou mesmo, à presença de alguma deficiência e debilidade que poderia condenar algo ao fracasso total. A falta ou a incompletude, não seriam um problema, pelo contrário. A precariedade se ligaria à própria condição da vida, ou seja, para ser precário basta estar vivo. Tal potência, segundo Fabião, pode se tornar “meio de criação e modo de produção” do artista, pois “o pacto do performer com o precário não leva à deterioração mas à permanente recriação. Porque até morrermos, nós não paramos de nascer” (FABIÃO, 2015, p. 129-131).

Nesse sentido, podemos falar também de um ator/atriz que traz consigo um *estado de rua incorporado*. Isso significa que esse ator/atriz é alguém que de alguma maneira internalizou o ato de criar e recriar a partir de uma zona movediça e de instabilidade, onde tudo, por força de sua ação ou não, se encontra sob constante transformação. Nada está estabelecido, nada está fixo ou pré-determinado. A rua parece, de certa forma, potencializar essa condição na qual tudo está em movimento. Ela é o próprio espaço da instabilidade. O fazer do ator e da atriz estaria ligado a uma espécie de pulsão criativa que transforma a precariedade do espaço e das relações urbanas em matéria de jogo. Portanto, no âmbito da atuação, a incorporação de um *estado de rua* teria a ver, primeiramente, com a própria vivência da experiência da cidade pelo ator/atriz que, com o tempo, se manifesta e contamina o seu modo de comportamento em relação ao espaço urbano. Tal comportamento passa a ser o de um agir por meio de um jogo precário, que compreende algum grau de disputa e negociação pelo espaço.

É possível afirmar, então, que toda a trajetória dos atores e atrizes do Teatro de Narradores, permeada por aqueles experimentos e ações descritos páginas atrás, facilitou o processo de geração de um *estado de rua* no interior de cada integrante do elenco, pois ele estava na linha de frente da relação com o entorno. Obviamente, este movimento foi favorecido pelos treinamentos de construção de um corpo atento aos seus processos de percepção. É possível que, com o tempo, o modo de se relacionar com a cidade, desses atores e atrizes, começou a ser determinado por essa espécie de conhecimento adquirido, esse estado incorporado. O ator Emerson Rossini, ao comentar sobre a relação do treinamento promovido por Tica Lemos com a cidade, disse:

[...] a Tica traz muito do Contato Improvisação... o seu corpo em relação ao outro, o que te move, né, a partir da onde, de que ponto do seu corpo você se mexe ou se move [...] Então, isso relacionado à cidade também era

interessante: como se mover ali dentre os carros em movimento? Como você estar olhando para um lado e saber que tem um carro atrás vindo e como você sai disso? Como seu corpo também impõe um novo corpo naquele espaço, né... Como que o carro vai respeitar aquele seu corpo também que está... não é só você respeitar o carro, mas como você se impõe dentro desse espaço. Dessa relação com o corpo e o espaço, acho que foi bem bacana. E a Tica trabalha na sutileza, nessa percepção sutil, não muito desenhada, mas como isso te provoca.” (ROSSINI, 2022, informação verbal)

Rossini, em sua fala, primeiramente retoma a ideia, presente no treinamento, que vai desde a importância de um autoconhecimento acerca do próprio corpo e dos modos de percepção de si até as interações que ele estabelece com o outro e com o espaço. E mais do que isso, a conexão com a cidade. De como o ator/atriz vai, com o tempo, adquirindo certas compreensões acerca do funcionamento do espaço urbano e que irão determinar o seu modo de estar e ocupar a rua. O que nos salta ali é a relação com os carros e os riscos que ela contém, pois em nenhum momento do processo ou da temporada o trânsito foi impedido para que a ação teatral ocorresse. Saber lidar com o movimento dos automóveis se tornou ponto fundamental não somente como modo de assegurar a integridade física, mas também como modo de composição e criação artística. Tal experiência, como indicou Rossini, constrói corpo, pois também exige uma nova atitude diante de carros e motos, praticamente “autodeclarados” donos da rua. Como o ator afirmou, era preciso se impor e se colocar na disputa contra certa hegemonia.

Ao apreender minimamente o funcionamento daquela parte da cidade com a qual está acostumado a se relacionar, constituímos uma certa atitude que, por meio do jogo precário, contribui para a instauração ou intensificação de um *estado de rua* teatral no entorno.

É preciso lembrar que a qualidade dessa ação não configura um ato contínuo, sem interrupção. Reconnectemo-nos àquela noção de ação que compreende também os traços de contemplação, atenção e escuta. Falamos de um corpo que gera espaço interno para o silêncio a partir do trânsito entre o dentro e o fora. Essa qualidade de presença é fundamental não somente para se vivenciar a experiência da cidade, mas para gerar espaço que possibilite a incorporação de um *estado de rua*. O pesquisador Cassiano S. Quilici discorre sobre uma certa qualidade de presença do ator e da atriz que é possível a partir da relação com uma “não ação”, ligada aos espaços “informes” e de “impermanência” do sujeito. Ele escreve que a presença atoral “[...] pauta-se então numa atitude desarmada, num corpo que não se defende dos fluxos que o atravessam, surgindo e desaparecendo incessantemente” (QUILICI, 2015, p.122). O pesquisador parece ter em mente o trabalho de atuação em um campo mais amplo, no entanto, se pensarmos no contexto da cidade a ideia de um corpo que se abre aos fluxos da rua pode ganhar proporções até mesmo vertiginosas. Não há como sair ileso da relação com o espaço urbano. Todavia, essa qualidade de presença formulada numa tal

atenção, disponibilidade e porosidade habilita o corpo a estar pronto para captar e “dar passagem” às mais diversas possibilidades cênicas que rondam a rua e as relações constituídas nela. Mas, mesmo o jogo que brota de uma ação viva, pode se desfazer ou se transformar em seguida, pois é também da ordem do precário. Parece-nos que estaria aí, nesta qualidade de um corpo aberto em escuta e pronto para se lançar e transformar em ação e jogo os estímulos urbanos, também algo fundamental para o *estado de rua incorporado* do ator e da atriz. Este estado teria a força de tornar vivo e maleável, inclusive, quando contraposto à cidade, um roteiro dramaturgicamente “mais fechado” como aqueles das ações realizadas pelo Teatro de Narradores no entorno.

Para tornar mais palpáveis tais conceitos, relatarei algumas situações. A primeira, na verdade, a título de contraexemplo.

Em uma das ações realizadas (Ação #1) havia no roteiro uma cena que deveria ocorrer em frente a uma padaria, na Rua Santo Antônio. Era em um momento do processo posterior à experiência do Rio de Janeiro, portanto aquela vivência com dona Mariúza continuava muito impregnada em nossa pele, o que nos impelia a tentar realizar o tal acontecimento que transformasse de alguma forma a energia dos lugares pelos quais passávamos. Mas, no campo da atuação, podemos dizer que ainda estávamos tentando entender as possibilidades de abertura do corpo aos fluxos da cidade. Na cena em questão, acontecia uma briga entre o pai, que era o meu personagem, e a mulher de vermelho, amante do pai, feita pela atriz Michelle Diniz. Durante a realização do tal “barraco”, que acontecia em frente a algumas mesas da padaria dispostas na calçada, um homem que ocupava uma delas se levantou e começou a discutir comigo, como quem tomava para si as dores da personagem da Michelle. Em um determinado momento ele sacou um objeto metálico e apontou para mim. No mesmo instante, o medo me paralisou, pois pensei realmente ser um revólver aquilo que era um simples isqueiro. Eu fechei qualquer possibilidade de jogo diante da intervenção do rapaz, que havia entendido que aquilo era teatro e quis entrar na brincadeira. Eu não soube lidar com a situação e a cena só não morreu ali, porque a Michelle estava em uma qualidade de presença diferente. Ela, percebendo a situação, alguns segundos depois da minha paralisação, tomou a frente e resolveu o jogo. Eu, aos poucos, fui voltando para a cena, mas algo já havia se perdido, então, demos um jeito de finalizá-la e seguimos para a próxima estação.

Acredito que houve ali a instauração, em uma intensidade mínima que fosse, de um *estado de rua* teatral, pois de alguma maneira fez com que o homem se sentisse à vontade para entrar em cena e jogar junto. Mas, ainda era frágil, tanto que no momento em que ele se manifestou, uma das pontas (eu) que sustentava aquele estado se rompeu e quase fez desaparecer o jogo. Isso provavelmente aconteceu devido a uma falta de escuta e tranquilidade de minha parte, possivelmente por estar mobilizando uma qualidade de

presença calcada numa certa força, rigidez de um fazer constante, na qual a cena é imposta sem qualquer possibilidade de respiro, ruindo na primeira intervenção vinda de fora. De qualquer maneira, houve neste acontecimento um pequeno vislumbre das diferentes possibilidades de jogo que podem nascer do encontro ou choque com a vida que pulsa da cidade e que explodem com qualquer roteiro pré-estabelecido.

Num outro momento mais à frente no processo, enquanto pesquisávamos a partir do melodrama (Ação #5), o Márcio e a Michelle propuseram uma cena baseada em um dos relatos que havíamos conseguido de um dos nossos vizinhos. A cena tentava imaginar como teria sido a separação de um casal, a partir do “basta” dado pela esposa que, em seguida, deixava o marido e ia embora de casa. O traço melodramático que permeava a discussão do casal, localizada entre a calçada e a rua e que culminava numa última tentativa do marido ao disputar a posse da mala da mulher, era algo que convocava a atenção de quem estava por lá naquele momento. Tornava-se quase uma ferramenta de captura e de instauração de um estado. Reconhecendo e se apropriando do melodrama como instrumento, é possível se abrir e também jogar com as possibilidades do espaço urbano e do instante, como a utilização da pista de automóveis para se realizar atravessamentos durante a discussão, o que obriga o desvio ou a diminuição da velocidade dos carros. Ou ainda: o ato de abrir a mala e jogar de uma só vez para o alto todas as peças de roupa da mulher como uma tentativa desesperada de fazê-la ficar, tal gesto, pode dependendo do lugar onde ocorre gerar diferentes intensidades de um *estado de rua* teatral. Pois, se realizada na calçada, a mesma ação produziria um tensionamento com os pedestres diferente daquele que seria gerado caso a ação avançasse em direção à sarjeta ou à autopista. No caso desta última, as tensões produzidas na relação com os carros certamente criariam tensões maiores. Estas são ações que criam camadas que se sobrepõem à realidade cotidiana, ao mesmo tempo que tensionam e atritam com a mesma, gerando um espaço diferente por meio desse outro estado que se instaura.

O conhecimento acerca do funcionamento do espaço urbano que o ator e a atriz adquirem, por meio da prática constante e ao longo do tempo, acontece no corpo e a partir dele. Isto acaba se refletindo e orientando a maneira como o ator/atriz ocupa e se coloca no espaço, como se desloca, como pensa a partir dele e até mesmo pode influenciar no modo como intui sobre as coisas. Algumas semanas antes da estreia do espetáculo, estávamos experimentando uma proposta de dramaturgia para a terceira parte, *Cidade Reverso*. Já estava decidido que abandonaríamos a ideia de itinerância e usaríamos o espaço logo à frente da sede do grupo, o que compreendia toda a parte das calçadas, rua, fachadas do comércio, janelas e sacadas da sede e dos cortiços. Uma das cenas que havia era a de um personagem que eu fazia, um advogado recém formado e que estava à espera da resposta de uma entrevista de trabalho feita para um modesto escritório de advogados. A cena consistia na

personagem muito feliz ao telefone dizendo para a pessoa do outro lado da linha que tinha conseguido o emprego. A cena era essa: uma ligação telefônica. Não havia nenhuma outra indicação da dramaturgia nem da direção. Estávamos experimentando o roteiro todo, investigando possibilidades para as cenas a partir de um jogo mínimo de conexão entre atores e atrizes e o espaço urbano. No momento em que chegou esta cena, eu realmente não tinha nada preparado a não ser a proposta de somente dizer esse texto em algum lugar que eu decidisse ali na hora. Mas, uma vontade me tomou. Possivelmente estava numa qualidade de escuta ampliada, o que me fez seguir esta vontade. Fui para o meio da rua e comecei a girar. Cada vez mais, aumentava a intensidade do giro. Fiquei algum tempo ali naquele movimento, até não aguentar mais e, enfim, explodir em um grito de alegria. Aproveitando aquela energia, causada pela ação e que tomava o meu corpo, peguei o telefone e, ainda no meio da rua, disse o texto.

Eu não me recordo se já nesta primeira vez houve alguma tensão entre o gesto de girar e o fluxo dos carros, pois naquela rua o trânsito não era tão intenso a todo o momento. No entanto, o giro, que foi incluído no espetáculo, tornou-se um gesto de manifestação de um *estado de rua incorporado* e que promovia também um momento nítido de disputa pelo espaço da rua com os carros. Ao longo dos ensaios e apresentações, comecei a jogar com esse gesto e a provocar deliberadamente a disputa com os automóveis, pois tinha em mão o controle do tempo de duração que permanecia girando em conexão com o tempo que levava para abrir e fechar o semáforo da esquina. Com a prática do fazer, percebi que quanto mais girava no momento de sinal verde mais tensão criava com os carros, o que intensificava o *estado de rua* teatral instaurado no entorno com a realização do espetáculo. Em 2012, dei este relato em um encontro no Instituto de Artes da UNESP, num momento em que estava em cartaz com o espetáculo:

Ontem, por exemplo, tinha uma cena que eu fico lá rodando[...] Eu estava rodando e tinha um carro da polícia bem na minha frente... O problema é que o sinal abre e as pessoas querem passar[...] E eu rodando em frente ao carro de polícia e um cara saindo do estacionamento aqui [à esquerda de onde se realizava a cena] e acelerando pra sair... E eu pensando "puta que pariu, fodeu". E o cara avançando e eu indo para a calçada. E aí, foi engraçado, porque na hora que eu parei e comecei a gritar, o público... Eu me senti poderoso, naquela hora... Se eu falasse assim "galera, vamos virar o carro da polícia", a galera ia, porque a galera começou a ficar alucinada com a tensão que rolou entre a polícia, o cara tentando [sair do estacionamento], sabe, e eu ali começando a gritar e a enfrentar o cara... A galera quase voou em cima, a galera quase foi... (AZEVEDO, 2012, informação verbal)⁶²

⁶² Entrevista concedida por José Fernando Peixoto de Azevedo ao autor e aos alunos do Instituto de Artes da UNESP. Por ser uma conversa sobre o trabalho do Teatro de Narradores, durante a entrevista do diretor, constam também algumas intervenções de minha parte, o que gerou pequenos relatos meus sobre o trabalho. Ano 2012.

Acredito que na realização desta ação o fator risco é algo que também contribui muito para o aumento da tensão, afinal eu poderia ser atropelado durante a realização da ação. O que de fato quase aconteceu em um dos ensaios, quando um carro subindo à toda velocidade ignorou o que estava sendo feito e se não fosse pelo aviso dos colegas eu não teria me jogado em direção à sarjeta, livrando-me assim de um possível acidente.

Contudo, há questões de cunho ético envolvidas na provocação desses tensionamentos. Afinal, a rua também continua sendo o espaço onde os carros podem se movimentar de um ponto ao outro. E há situações em que existe uma emergência, sobre a qual, muitas vezes, nem temos conhecimento. Quando há uma ambulância que precisa chegar rápido a um hospital, é mais fácil perceber pela sirene. Mas quando não há o aviso sonoro e mesmo assim alguém necessita com urgência, dentro de um carro comum, percorrer o caminho? Nesse sentido penso, que o lugar da sarjeta se torna fundamental, pois é estratégico para se realizar os atravessamentos em direção à rua ou mesmo à calçada. O seu uso pode ser de grande importância para não só gerar os tensionamentos, como também para distensionar quando for preciso. É necessário que se mantenha de alguma maneira o fluxo ativo. Isso inclusive pode ser mobilizado como um elemento de composição cênica. No caso da terceira parte do espetáculo do Narradores, a sarjeta era o lugar por excelência dos atores e atrizes. Era lá que permaneciam, transitavam e de onde os atravessamentos partiam em direção à autopista e às calçadas que davam acesso ao interior dos prédios, mas eles/elas sempre retornavam à sarjeta.

De qualquer modo, esse tipo de ação tem a capacidade de provocar não somente uma alteração no próprio corpo de quem a realiza, mas também uma interferência direta nos corpos que a presenciam, o que conseqüentemente influi de maneira significativa na atmosfera que envolve todo aquele espaço. Como no relato acima, presenciar uma disputa tensa pelo espaço da rua entre a força hegemônica dos carros (e da polícia) e o teatro, contaminou e modificou o modo de comportamento do público. Essa é uma ação que nasce de um corpo que compreendeu alguma coisa do espaço urbano, pois o vivenciou por um período razoavelmente suficiente a ponto de ter essa experiência impregnada na pele. Seu agir passa a ser também um modo de pensar a partir da cidade.

4.7 - Da festa à elaboração das tensões: a ação de negociar como prática despojada do ator/atriz para um estado de rua teatral

Essa qualidade de um estado de rua teatral que se instaura e que contamina todo um pedaço considerável do entorno, envolvendo a vizinhança, era o que interessava ao trabalho. A terceira parte do espetáculo, que acontecia na rua e da qual fazia parte a cena relatada acima, de certa maneira, estabelecia-se como um instaurador desse estado. Mas, levou

tempo até alcançarmos tal resultado que surgisse de uma reconfiguração do espaço causada pela efetiva ação dos atores e atrizes na relação com o entorno. Até então, aquilo que era realizado ou não surtia tanto efeito ou atingia apenas um grupo reduzido de pessoas, por exemplo, os poucos clientes que estavam na padaria no momento da cena da briga do casal. Escapava-nos a ampliação desse estado para uma área maior da rua, algo que envolvesse boa parte da pista, as sarjetas, as duas calçadas, as pessoas que estavam circulando em qualquer parte desse recorte, a vizinhança em suas janelas e nos botecos, os(as) motoristas dos carros... A primeira vez que pudemos vivenciar de fato essa experiência, depois do trabalho no Rio, e que mudou uma chave no nosso entendimento no Bixiga, foi quando realizamos uma ação (Ação #5) a partir do tema *O retorno de José Celso Martinez Corrêa ao Brasil depois do exílio no período da ditadura civil-militar*. O diretor José Fernando relatou esse momento:

Até que um dia a gente precisava fazer um *workshop* [...] e a gente estava lidando com um dos temas [que] era a experiência dos grupos teatrais nos anos 1970, período de repressão, então, a gente estudava os grupos independentes que atuavam na periferia, porque a gente identificava aí uma espécie de similaridade inversa à nossa situação... Mas, um dos *workshops* tinham como tema o retorno do Zé Celso no final dos anos 1970 para São Paulo[...] E aí eles fizeram na rua... E a gente já tinha feito muitas coisas na rua, mas foi a primeira vez, que a rua parou para ver o que estava acontecendo. E aí, a gente começou a entender que tinha alguma coisa ali, no modo como a relação se estabelecia com o entorno que era o que nos interessava, que era digamos, o estado de jogo e de relação com a vizinhança que nos interessava. E isso tinha a ver com o modo como a gente mobilizava a vizinhança para que a cena acontecesse. A gente saiu um pouco daquele ímpeto quase etnográfico e de certo modo a vizinhança se instaurou efetivamente como vizinhos em dia de festa. (AZEVEDO, 2012, informação verbal)

Este *workshop*, sobre o qual o diretor fala, tratou-se de uma proposta coletiva, realizada por todo o grupo de atores e atrizes. Não há a possibilidade de ser relatado tudo o que aconteceu durante a ação, por falta de registro, mas é possível recordar algumas imagens. Primeiramente, influenciados pelo trabalho de Zé Celso com o Oficina, retomávamos a ideia de um coro inspirado no espetáculo *As Três Irmãs*⁶³. O coro de pessoas bem próximas umas das outras, portando tochas acesas, deslocava-se literalmente pelo meio da rua, provocando já neste momento um tensionamento com o trânsito. Subíamos boa parte da Rua Treze de Maio, cantando uma marchinha de carnaval que parodiava as personagens de Tchekhov, até chegarmos em frente ao Espaço Maquinaria. Lá, o coro “explodia” em um carnaval, desenvolvendo algumas ações. Uma delas tinha a ver com a construção de uma imagem relacionada ao rápido processo de embranquecimento dos cabelos de Zé Celso. A

⁶³ Escrita pelo russo Anton Tchekhov e dirigida por José Celso Martinez Corrêa, a peça estreou em 1972. Foi um dos últimos espetáculos do diretor antes de seu exílio.

ação se concentrava no centro da rua, mas depois se espalhava em direção às calçadas. A vizinhança que estava presente no local foi contagiada pela ação do grupo e aos poucos foi se envolvendo e interagindo com aquilo que era feito. Ao final do trabalho, a sensação era realmente a de uma festa.

Como afirmou o diretor, pela primeira vez no processo, o grupo conseguiu instaurar uma atmosfera que pudesse colaborar com a resignificação do espaço, passando obrigatoriamente pela experimentação de uma outra relação de convívio, mesmo que provisória. A partir desta ação, começou a se configurar com mais nitidez a possibilidade de realização de uma intervenção que fosse com um caráter menos de “interrupção e resistência” e mais de “adesão e troca” (AZEVEDO, 2012, informação verbal).

Rotineiramente, aquela parte da Rua Treze de Maio apresentava um estado de rua que se formava a partir do modo como ela mesma se estruturava. Era curioso notar que esta rua possuía atmosferas bem diferentes dependendo do ponto em que o observante se encontrava. A grosso modo, é possível perceber em um determinado ponto uma Treze de Maio mais condizente com aquela famosa imagem do bairro italiano, com seus restaurantes e cantinas tradicionais, com a Igreja da Achiropita, etc.; e, mais acima, uma rua que se aburguesa à medida que se aproxima da Avenida Paulista. No entanto, no ponto em que a sede do Teatro de Narradores se encontrava, a presença de pensões e cortiços, cujos moradores(as) frequentemente ocupavam as calçadas para conversar e as crianças para brincar; de bares, botecos, sorveteria e pizzaria que se abriam para a rua, ocupando com suas mesas e clientes as calçadas e, às vezes, as sarjetas; de aparelhos, tipo *jukebox*, desses botecos, cujo som alto invadia todo o perímetro; da churrasqueira de nossa vizinha D. Maria, que a colocava em frente à sua casa todo fim de tarde para vender seus espetinhos e espalhar o cheiro de carne assada pelo bairro; do trânsito que se intensificava, principalmente, na hora do *rush*; da venda e compra de drogas, que sorrateiramente acontecia pelos pontos mal iluminados, enfim, todas essas presenças que contribuíam para a instauração de um determinado estado. Evidentemente, havia intensidades diferentes, a depender do dia e do horário. Porém, no momento em que a maior parte desses elementos confluía, era possível notar uma tendência à constituição de um estado mais festivo.

O que o grupo começou a entender com a realização da ação *O retorno de Zé Celso*, é que as intervenções poderiam ser realizadas a partir da potencialização do aspecto festivo que havia no entorno, pois isso poderia funcionar como um elemento agregador e de conexão com a energia da vizinhança, contribuindo para a geração de um modo específico de convívio. Ao mesmo tempo, isso não significava amenizar ou camuflar as tensões e os conflitos existentes no bairro e aqueles que também poderiam ser gerados pela nossa presença e ação no entorno. Pelo contrário, o foco nesse aspecto festivo pôde contribuir para a evidenciação dessas tensões, o que ajudava a intensificar a instauração do *estado de rua* teatral.

Durante a temporada, esses tensionamentos ganharam outras proporções, devido à presença daquele espectador que vinha até a sede do grupo para especificamente assistir ao espetáculo. *Cidade Reverso* possuía um público bem diversificado: quando a terceira parte começava, era possível notar pessoas da vizinhança assistindo, muitas vezes de suas janelas; transeuntes que por acaso passavam por lá e resolviam ficar; as crianças do bairro, que muitas vezes atuavam junto; clientes dos estabelecimentos comerciais; os motoristas dos carros, que se configuravam em espectadores efêmeros, já que podiam presenciar poucas imagens durante o tempo que ficavam parados no semáforo. Mas, também havia aquelas pessoas que vinham assistir porque conheciam anteriormente o trabalho do grupo ou porque tomavam conhecimento da peça pelos guias e matérias dos jornais ou pelas críticas que o espetáculo recebeu e que, muitas vezes, eram pessoas de uma classe social diferente daquelas do entorno. Estas pessoas chegavam para assistir à peça desde o início, desde as primeiras partes que aconteciam no espaço fechado da sede. Quando o momento da rua começava, estabelecia-se o encontro – aqui, mais próximo à ideia de colisão – que, como afirma José Fernando, nos ajudava a entender

[...] como o teatro pode de fato se configurar como uma instância pública onde as tensões não estão simplesmente encenadas, mas vividas ali. Porque o que acho interessante nessa terceira parte [...] é essa negociação constante, quer dizer, você precisa negociar para ser espectador. Não é um estado natural “estou assistindo à peça” ... O carro está ali, tem o estacionamento, tem um cara passando, tem a criança... É um estado constantemente negociado, uma posição constantemente negociada. (AZEVEDO, 2012, informação verbal)

E mais:

[...] esse choque em entender como esse público está dividido. Porque enquanto o cara do cortiço é o tema está tudo certo. Mas, quando ele está concretamente aqui, ganha uma dimensão nova. Enquanto as crianças estão na rua batendo palma, está tudo bem, mas quando começa a se aproximar, essa tensão se instaura. Então, esse público dividido é o que interessa pra gente nesse momento, entender como essas alianças de imaginação vão se configurando e isso é determinado pelo espaço. De certo modo, aquilo que Brecht propunha de instaurar a discussão com o público, ali se configura inevitavelmente: a depender do lugar que você está, a sua posição muda. (ibid.)

O diretor explicita como a construção de um espaço a partir das relações que são estabelecidas com o entorno, podem gerar um outro modo de convívio entre as pessoas que experienciam esse momento. *Cidade Reverso* se estabelece como um “espetáculo-festa” (MATE, 2012, p.192) ao se configurar a partir da instauração de um estado de rua teatral e que, ao evidenciar as tensões presentes no lugar, proporciona o deslocamento da função do

espectador. Este, para existir, precisa negociar a cada minuto o seu lugar, o seu ponto de vista, que é instável, precário, forçando-o a se transformar a todo o momento. Seu movimento pelo espaço se dá pela negociação, gerando mais tensionamentos e ressaltando as diferenças, que ensaiam a possibilidade de alianças ou talvez perpetuem separações.

Não há aqui a intenção de diminuir a importante participação dos outros elementos da encenação na instauração desse estado de rua teatral – como a presença fundamental do som e da música tocada ao vivo e de maneira eletrônica, da iluminação, dos figurinos, da cenografia, do vídeo captado ao vivo e projetado na fachada de um dos cortiços – e que mereciam uma análise mais aprofundada sobre suas contribuições. No entanto, gostaria de enfatizar a função da atuação como um catalisador de todos esses elementos, o que a torna o principal agente provocador desse estado que desloca o espectador. Como vimos até o momento, trata-se de um ator/atriz que age a partir de um *estado de rua incorporado*, que se configura e se manifesta também por meio do constante ato de negociar.

A ação de negociação que atravessa o trabalho de atuação realizado no corpo a corpo com a cidade, acontece em diferentes instâncias e pode ocorrer antes, durante e após a apresentação do espetáculo. Aquela que acontece no momento de realização da peça é a mais fundamental para a instauração de um *estado de rua* no entorno, no entanto, as outras também de certa maneira contribuem para o processo.

A anterior envolve todo o trabalho do ator/atriz na preparação para a realização da ação propriamente dita. A grosso modo, uma espécie de fase de produção. Ao longo da dissertação, foram apresentados alguns casos que podem se enquadrar aqui, como os acordos feitos para o uso em cena de um quarto ou sacada de cortiço, do espaço de um estacionamento ou outro estabelecimento comercial, do quarto de um hotel, etc. Até mesmo a participação na ação de uma pessoa conhecida ocasionalmente durante a pesquisa. Essa negociação também poderia ser não necessariamente para a produção de uma cena no local ou a participação de alguém, mas para simplesmente deixar guardado um objeto cênico, figurino ou adereço e que seria usado em alguma ação próxima dali, facilitando para o ator ou atriz pegar durante o percurso.

Nem sempre esse tipo de negociação era algo fácil de se estabelecer. Nas entrevistas realizadas, a atriz Michelle Diniz e os atores Emerson Rossini e Conrado Caputo, por exemplo, afirmaram terem dificuldade em abordar e negociar com as pessoas. Eu também, como já foi relatado, possuía diversas dificuldades. Os motivos se assemelham, como um certo desconforto de abordar desconhecidos, receio das possíveis reações e, principalmente, uma dificuldade de enxergar esta negociação como uma troca justa e/ou como uma possibilidade de construção de um vínculo mais efetivo. Porém, a própria natureza do trabalho nos provocava a buscar meios para renovar certos hábitos de conduta.

Ao mesmo tempo, essa dificuldade, no âmbito coletivo, talvez tenha raízes na própria história do grupo. Em sua trajetória até então, o Teatro de Narradores se acostumou a promover alianças estético-políticas com movimentos organizados, como o estudantil, os movimentos de moradia do centro da cidade, o Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra. Mas, no Bixiga, o entorno que se apresentava para o grupo era diferente,

[...] não tem relação com os grupos organizados, a não ser o PCC. E a relação com o Bixiga mítico – da escola de samba ou a igreja – é uma relação muito complexa, porque a relação deles com o bairro também é muito complexa. Então, a gente acabou fazendo uma escolha e essa escolha implica essa precariedade de vínculo, porque senão, ou a gente se vinculava à escola ou a gente se vinculava à igreja e não é o caso [...]. (AZEVEDO, 2012, informação verbal)

Diante do impasse, a possibilidade que se apresentava para o grupo era a tentativa de construção de uma vinculação a partir das relações de vizinhança. A vida entre vizinhos, no entanto, não é algo simples, pelo contrário, está cercada de muita complexidade, pois pressupõe também uma relação de negociação constante, quase sempre baseada em acordos precários. Afinal, nada garantiria que uma negociação feita seria mantida até o fim, tudo mudava a todo instante. Isso nos obrigava a uma tentativa frequente de manutenção das relações com a vizinhança, o que nem sempre era fácil.

Talvez seja possível afirmar que todo o processo tenha se configurado no exercício de constituição de uma “amizade política” com as pessoas do bairro. Sobre esse termo, Eleonora Fabião o explica a partir da autora Danielle S. Allen, que por sua vez, elabora-o a partir do pensamento de Aristóteles:

Explica Allen que para Aristóteles amizade e virtude são separáveis e destaca três tipos de amizades: as éticas, as prazerosas e as úteis. As amizades éticas envolvem virtudes e são baseadas em boa fé e amor. As amizades prazerosas são aquelas fundamentadas no prazer imediato que a interação proporciona. E as amizades úteis não se baseiam nem em amor nem em prazer mas, assim como as outras, buscam negociação e acordo para rendimento e proveito de todas as partes envolvidas. Para Aristóteles e Allen, um concidadão é um “amigo útil”, ou ainda, um “amigo político”. (FABIÃO, 2015, p.120)

E a autora estadunidense ainda completa: “Aristóteles argumentou que boa cidadania equivale a modos de interação com estranhos da ordem da amizade, ainda que, por não ter carga emocional, não sejam percebidos como amizades” (ALLEN, apud FABIÃO, 2015, p.120)⁶⁴.

Olhando em perspectiva, é possível admitir que durante o processo houve tentativas com sucesso de constituição desse tipo de amizade, ainda que breve, e que possibilitaram,

⁶⁴ ALLEN, Danielle. **Talking to strangers**. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

por exemplo, a criação conjunta entre a atriz Teth Maiello e a vizinha D. Maria Rita. E certamente podemos incluir aí a participação do vizinho Donizete Arantes, em *Cidade Coro*, que chegou para substituir o ator Emerson Rossini a partir da segunda temporada e ficou conosco até a última apresentação da vida do espetáculo. Por outro lado, existiram também inúmeras dificuldades e até mesmo “fracassos” nessas tentativas, sendo um dos problemas a grande rotatividade de moradores nos cortiços. Mas, mesmo as tensões causadas pelos “fracassos” faziam parte da relação com o entorno e, de certo modo, foram encenadas e mesmo vivenciadas esteticamente, principalmente, na terceira parte do espetáculo.

O ator Márcio Castro, durante a temporada, tinha uma mesma rotina ao organizar os seus objetos cênicos. Em um determinado momento da peça, o ator fazia uma cena na qual ele montava a mesa do jantar para os filhos e, enquanto realizava a ação, contava uma história para o público. Ele servia uma sopa, que era de fato uma sopa, pois quase sempre as crianças do bairro, que se divertiam intervindo no espetáculo, nesse momento se sentavam à mesa e realmente comiam a refeição. A cena acontecia na calçada em frente à pizzaria ao lado. Todo dia de apresentação, quinze minutos antes do início, o ator esquentava muito bem a sopa para ela estar morna no momento da cena e a panela, então, era colocada em algum lugar dentro da pizzaria. Além disso, a mesa também já era preparada anteriormente, pois senão corria-se o risco de os clientes do restaurante usá-la para jantarem durante a apresentação. Um detalhe importante, o móvel não era emprestado do estabelecimento, mas sim, objeto de nossa cenografia. Isso incomodava o Márcio, segundo ele:

[A mesa] era nossa. E isso diz muito, né? O fato de que se tivesse uma relação com o lugar, eles emprestariam a mesa e tal. Mas, a mesa era nossa, era tudo nosso. E aí eu lembro que tinha uma moça, se eu não me engano, que era quem atendia os negócios... Não tinha muito papo, não... “ah, pode por aí, deixa aí”, sabe. Mas, não tinha sabotagem, que acho que já é bem importante. Porque eu acho que a gente deve ter tido alguns casos de sabotagem lá. (CASTRO, 2021, informação verbal)

A fala do ator identifica uma fragilidade na relação e no vínculo estabelecido com o pessoal da pizzaria. Com o tempo, esses laços foram cada vez mais se afrouxando. Márcio disse que no início ocorria tudo bem, mas com o decorrer das apresentações um certo incômodo começava a aparecer por parte dos donos do estabelecimento. Segundo o ator, isso aconteceu possivelmente porque “eles esperavam que a gente fosse comer lá [depois das apresentações]” (CASTRO, 2021, informação verbal). Isto nos leva à importância de cuidar dessas relações também depois que o espetáculo estreia e após as apresentações, pois não se tratava de uma relação comercial, mas podia sim se configurar uma troca, o que seria mais justo. Ao sentir a tensão, o Márcio, inclusive, passou a convocar o grupo para que, de vez em quando, jantássemos lá. Isso, a partir de um momento, começou a se transformar em uma prática nossa, não somente de frequentar os estabelecimentos comerciais do entorno

logo após os espetáculos, como também convidar ao microfone o público para ocupar as mesas dos bares e restaurantes.

Essa relação com os estabelecimentos comerciais ora ocorria de forma mais calma, ora se tornava mais tensa. No caso da pizzaria, a coisa foi ficando mais difícil a ponto de Márcio preferir não mais guardar a panela de sopa lá. Segundo o ator, o clima começou a ficar cada vez mais “estranho” e ele resolveu realocar seu objeto para o bar do Zé Iran, com quem a interação era mais tranquila. Realmente, havia uma relação complexa entre os bares do Zé Iran, do Paraíba (localizado imediatamente ao lado do Zé Iran) e a pizzaria (do lado oposto da rua, ao lado do Espaço Maquinaria). Parecia existir uma rixa velada entre eles, o que se intensificava com a presença do público do espetáculo. O bar do Zé Iran, geralmente, era mais convidativo e atraía mais as pessoas, permanecendo frequentemente mais cheio. O público então se dividia mais entre a pizzaria e o Zé Iran, deixando o Paraíba um tanto nervoso, o que nos leva agora a discutir aquele tipo de negociação que acontece durante a apresentação.

O ato de negociar como qualidade de jogo e presença no momento em que a cena se dá, faz dele um dos elementos fundamentais para a constituição de um *estado de rua* teatral no entorno. É necessária que haja uma abertura do ator/atriz para que possa perceber os momentos em que é preciso negociar. Ao mesmo tempo, para aquele ator/atriz que atravessa uma experiência urbana, tal qualidade acaba se incorporando ao seu modo de se relacionar e jogar com o entorno.

Mas, voltando ao Paraíba. Mesmo com nossos esforços de convocar os espectadores do espetáculo ao final da apresentação, as pessoas acabavam preferindo o bar do Zé Iran. Esta situação fez com que o Paraíba se voltasse algumas vezes contra o grupo, a ponto de promover algumas tentativas de boicote à peça. Tornou-se uma prática desse vizinho produzir deliberadamente algumas interferências na apresentação, entre elas, ligar sua *jukebox* no último volume, jogar a bandeja de metal no chão em diversos momentos produzindo um estrondo forte. Num determinado dia, e aí realmente ele estava coberto de razão em intervir, durante uma cena em que eu estourava um lança confetes, sem perceber a direção do vento, acabei disparando e parte do papel picado foi para dentro da churrasqueira dele, situada na calçada. Ele muito nervoso, entrou em cena e me ameaçou com um espeto de metal na mão. Este é o tipo de situação que, obviamente, necessita no mínimo de um pedido de desculpas posterior, mas que nos põe a questão de o que fazer enquanto ator/atriz em um momento como este?

Para além das atitudes do Paraíba, uma série de intervenções externas acontecem durante qualquer ação no espaço urbano e podem gerar inúmeros conflitos e tensões. Isto é algo inerente à rua, não é possível controlar. Às vezes, até mesmo casos de sabotagem, como no dia em que no meio da cena alguém cortou o fio da nossa caixa de som. Outras inúmeras

intervenções externas, atravessamentos, ocasionalidades podem acontecer. Situações assim exigem uma qualidade de presença e escuta do ator/atriz para reconhecer os fluxos da cidade, a ponto de entender que a cena na rua não é aquela que a gente ensaia e tentar reproduzir no momento da apresentação, mas aquela que se dá no choque do encontro. A cena só acontece se há disposição para uma abertura ao espaço urbano. É da ordem do precário, o que torna fundamental a atenção em relação ao que acontece para que sejamos capazes de erguer uma cena em chão instável e sempre na iminência do desmoronamento e de sua recriação. Agir por meio de um *estado de rua incorporado* tem a ver com essa abertura e com aquilo que se faz a partir das informações e fluxos que o corpo recebe. Quase sempre, algum grau de disputa e negociação pelo espaço está implicado na ação. Se um ator se coloca no meio da rua e se põe a realizar um gesto, no mínimo, uma disputa pela pista foi colocada em jogo contra a hegemonia dos carros e, a partir daí, o que vemos é uma negociação. Isto gera estado, gera espaço, porque propõe relações. Cabe a esse ator explicitar as tensões e os conflitos que surgirão daí, isso é cena.

Nesse sentido, portanto, podemos pensar que o ato de negociar, como elemento importante para a atuação urbana, também pressupõe uma atitude despojada do ator e da atriz. Despojar-se tem a ver com abandonar, largar, deixar de lado alguma coisa que se tem ou se carrega. Pode ser algo concreto como um objeto, uma roupa, mas também algo não material, como uma faceta de caráter, uma ideia pré-concebida. Uma atuação de rua dependerá do jogo e do estado que conseguimos instaurar na cidade, dependerá da qualidade do encontro e do espaço que daí será gerado. Em *Cidade Reverso*, a fábula é muito presente, mas, para o ator e a atriz, personagem e dramaturgia ficcional precisam mesmo funcionar como instrumentos de jogo para a construção de uma relação com o espaço urbano, capaz de evidenciar suas tensões e contradições. Não pode haver apego. O jogo com a rua é soberano e algumas coisas, às vezes ideias geniais, precisarão ser deixadas pelo caminho. É necessário despojar-se, mas, para isso é preciso, sobretudo, colocar-se em escuta aos fluxos da cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para pensar sobre os aspectos da atuação na rua e em outros espaços urbanos foi escolhido como material de estudo uma parte do trabalho do Teatro de Narradores na qual o próprio pesquisador estava inserido. Isso certamente trouxe diversas dificuldades, mas também oportunidades.

O fato de me propor revisitar e analisar um trabalho do coletivo no qual estive presente do começo ao fim – desde o primeiro ensaio até os primeiros anos de apresentação – trouxe certamente alguns desafios. O maior deles, sem dúvida, foi a prática do distanciamento. É certo que o afastamento no tempo é algo já dado, afinal estamos nos referindo a uma criação que foi realizada há uma década. No entanto, certas convicções perduravam. Isto quer dizer que, em todo o período de mestrado, houve a necessidade do exercício constante de questionamento acerca das certezas trazidas desde a realização do processo criativo e que se encontravam de alguma maneira cristalizadas. Foi preciso olhar novamente para tais certezas, reconhecê-las e examiná-las a contrapelo. Por outro lado, em um movimento contrário, tive de identificar algumas intuições, mínimas que fossem, e que ainda trazia comigo sobre o trabalho, para que essas pequenas “pedras” fossem lançadas no lago da pesquisa e reverberassem a ponto de desencadear investigações mais profundas.

Há outra questão que também tem a ver com esse distanciamento e que foi pontuada, inclusive, pela banca no momento da qualificação: o ator que vivenciou o processo de criação junto ao Teatro de Narradores é diferente do ator que agora o analisa. Muitas vezes me vi olhando para as ações da criação realizada no tempo passado e revivendo certas amarguras e até mesmo alguns ressentimentos em relação a ela. No entanto, aquele ator de dez anos atrás passou posteriormente por outras experiências e não lida mais com o trabalho de atuação da mesma maneira, apesar de reconhecer aquele momento como fundamental em sua formação. Uma atitude vigilante precisou me acompanhar para que não caísse na armadilha de lidar com aquele processo limitado às mesmas ferramentas e percepções da época. Foi necessário dar um salto nessa elaboração, para que pudesse de fato a partir da experiência vivida desenvolver questões, problematizações e pensamentos que contribuíssem para a discussão acerca do trabalho do ator e da atriz.

Nesse movimento, por mais que o assunto da pesquisa fosse a atuação na relação direta com a cidade, senti que era necessário voltar o olhar também para as primeiras duas partes do espetáculo, que aconteciam exclusivamente no espaço fechado da sede do grupo. Na verdade, esse retorno se deu em grande parte por força do contexto. A pandemia e o tempo de quarentena me fizeram rever várias questões do cotidiano e da vida em geral. Durante um certo momento fiquei, no que concernia ao mestrado, somente na relação com as disciplinas cursadas, impedido de promover qualquer outro desenvolvimento da pesquisa.

Mas, foi nesta relação com os assuntos vistos em todas as matérias realizadas, que pude confirmar e aprofundar, por exemplo, o diálogo do trabalho do Narradores com o cinema e também com a própria cidade, afinal, foi da experiência com ela que Cidade Fim e Cidade Coro igualmente surgiram. Isso me abriu a possibilidade de elaboração de um ponto de vista sobre a primeira metade do espetáculo.

E mais do que isso, é possível agora perceber o quanto aquele “estado de rua” que se realizava em toda a sua potencialidade no momento final da obra, de certa maneira, já contaminava a atuação nas primeiras partes. Primeiramente, porque se tratava dos mesmos corpos que vivenciaram e se confrontaram com o espaço urbano durante o processo de criação. Depois, porque aquilo que acontecia no espaço fechado da sede era saturado de memória e de referencialidades vindas do espaço urbano. De certo modo, a conexão, mesmo que energética com o entorno, o fora, não era de todo interrompida durante o tempo em que se estava na sala de apresentação. Isso se tornou mais evidente na tranquilidade com que foi feita a transição de Cidade Fim e Cidade Coro para espaços alternativos, onde a relação com a cidade era mais evidente. Um ano depois da estreia do espetáculo, no contexto do Festival Internacional de Teatro de S. J. do Rio Preto, foi promovida uma mudança. A primeira e segunda partes foram realizadas no terraço da rodoviária municipal da cidade, onde havia um espaço no qual funcionava uma espécie de camelódromo e, ao lado, um outro espaço, porém, vazio e a céu aberto. Neste lugar foram montados uma arquibancada e o cenário da segunda parte. O filme de Cidade Fim era projetado no grande paredão lateral de um hotel situado do outro lado da rua, à vista do público. A transposição para esse espaço mais aberto e de comunicação com a cidade, não pareceu brusca e foi acolhida tranquilamente pelo grupo de atores, pois já habituado com o constante modo de jogo e negociação que o estado de rua teatral proporcionava. Tal mudança, posteriormente, foi adotada nas seguintes temporadas do espetáculo, que passou a usar o próprio terraço do Espaço Maquinaria.

A prática do Teatro de Narradores foi uma entre tantas outras que se pôs a investigar o trabalho de atuação na rua e em outros espaços urbanos. Seria impossível buscar uma definição acerca de um caminho único ou discorrer sobre os elementos que determinariam taxativamente um método para o ator e para a atriz que queiram investir nesse modo de atuação. Seria desonesto da minha parte propor isso. Poderíamos falar em múltiplas possibilidades já que existem diversas práticas acontecendo em vários lugares. No entanto, essa pesquisa me fez confirmar que uma prática urbana atoral está diretamente ligada ao modo como vemos e nos colocamos como artistas e cidadãos(ãs) em relação à cidade – ou cidades, já que em uma mesma há diversas outras. Isto quer dizer que o trabalho urbano do ator e da atriz envolve tanto uma dimensão estética quanto ética.

Por meio dessa pesquisa também foi possível perceber o quão importante é pensar a qualidade das experiências desenvolvidas e vividas pelos atores e atrizes no espaço urbano,

pois o corpo está sempre em processo, atravessando e sendo atravessado por inúmeras energias e outros diversos acontecimentos. E em sua trajetória, ele vai se constituindo e construindo conhecimento a partir daquilo que faz e das influências urbanas que recebe. No nosso caso, o diálogo entre o dentro e o fora foi fundamental. Tanto aquele que se deu no trânsito entre o dentro da sala de ensaio e o fora dela, nas ruas e espaços da cidade, quanto aquele que se deu nos movimentos internos e externos do ator e da atriz, reafirmando todo o seu potencial de escuta e de ação. Estes foram, sem dúvida, pontos importantes e de ancoramento para o trabalho de atuação urbana.

O que também fez saltar aos olhos, foi aquilo que nasceu do encontro direto, muitas vezes um confronto, com a cidade. Graças à vivência junto ao espaço urbano e por meio de um corpo atento aos seus processos de percepção, portanto, disponível e poroso, um outro modo de comportamento do ator e da atriz foi possível. Este teve a ver com três aspectos basilares para pensarmos a atuação urbana: a disputa e a negociação por meio de um jogo precário. Uma disputa e uma negociação que se dão tanto no campo físico quanto sensível da cidade, sem nunca camuflar as tensões e contradições que estão presentes, pelo contrário, evidenciando-as. Tais pontos estão contidos e se fazem presentes através do estabelecimento de um jogo cênico que se dá em solo completamente instável, o que caracteriza o trabalho urbano do ator e da atriz como um prática totalmente despojada. O diálogo com o campo da arquitetura e do urbanismo ajudou a olhar para esse processo e dar nome a ele.

Agora, e finalmente, é possível também perceber que o próprio processo de construção de um estado de rua teatral pode ser visto como uma espécie de tradução. Este procedimento tem a ver com a reelaboração das experiências vividas pelo ator/atriz na relação com o espaço urbano, por meio da própria produção de experiências teatrais. Assim, o estado de rua teatral, tanto aquele incorporado quanto aquele que pode ser instaurado no espaço através da realização de uma ação, seria o modo como o corpo do ator e da atriz, ao longo do processo, encontraria de traduzir as suas experiências urbanas. Nesse sentido, a atuação também se torna um meio de investigação, experimentação, criação e instauração de diversos outros modos de convívio e sociabilidade. Portanto, além das dimensões estética e ética, também está incluída, no trabalho do ator e da atriz na rua e em outros espaços urbanos, uma dimensão política.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, L. A. Teatro de Grupo, um espaço pedagógico. In: **Teatro de Grupo na cidade de São Paulo e na Grande São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processo de lutas e de travessias**. MATE, A. L.; AQUILES, M. (orgs.). São Paulo: Ed. Lucias, 2020.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 25-51.

ARAÚJO, A. **A gênese da vertigem: O processo de criação de O Paraíso Perdido**. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2011.

_____. **Ações disruptivas no espaço urbano**. VI Reunião Científica da Abrace, Porto Alegre, 2011. Disponível em: http://www.portalabrace.org/vireuniao/territorios/7.%202011_Antonio%20Carlos%20de%20Araujo.pdf. Acesso em 30/01/2023.

ARAÚJO, A. F. **O teatro político de rua praticado pelos coletivos ALMA e Dolores: estéticas de combate e sementeira**. 2013. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, Instituto de Artes. São Paulo, 2013.

ARAÚJO, M. BÉGHIN, C. Brecht, Glauber, Deus, o Diabo e o Dragão Entrevista com Othon Bastos. In: **Revista Eco Pós**, v. 22, n. 1, 2019.

AZEVEDO, J. F. P. **Entrevista dada ao Jornal A Nova Democracia**, nº 66, ano 2010. <http://www.anovademocracia.com.br/no-66/2832-teatro-e-cinema-dos-narradores->, acessado em 20/11/2012.

AZEVEDO, J.F.P.; GUEDES, L. **Cidade Fim**. 2011.

BASTOS, H. Corpo sem vontade imerso em coisas vivas. **Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 7, n. 2, p. 5–22, 2020. DOI: 10.14393/issn2358-3703.v7n2a2020-01. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/55694>. Acesso em: 2 fev. 2023.

BAZIN, A. Ontologia da imagem fotográfica. In: **O cinema**: Ensaios. Editora Brasiliense: São Paulo, 1991, p. 19-26.

BERENSTEIN JACQUES, P. **Estética da ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

_____. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

BONDÍA, J. L.. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista Brasileira de Educação. [online]. 2002, n.19, p. 20-28.

BORNHEIN, G. **Brecht**: a estética do teatro. Graal: Rio de Janeiro, 1992.

BRAGANÇA, F. (Org.) **Encontros**: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

BRITTO, F. D.; JACQUES, P. B. **Cenografias e corpografias urbanas**: um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade. Cadernos PPG-AU/UFBA, [S. l.], v. 7, n. 2, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ppgau/article/view/2648>. Acesso em: 31 jan. 2023.

CALLÓ, B. G. **O arsenal político-estético-pedagógico do teatro épico-dialético na práxis da Brava Companhia**. 2018. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, Instituto de Artes. São Paulo, 2018.

CARREIRA, A. **Teatro de invasão do espaço urbano**: a cidade como dramaturgia. São Paulo: Hucitec, 2019.

CASTRO, M. **"Com quantas vozes se faz um coro"**: Teatro Forja, expedientes estéticos, formação cultural e sindical (1979-1986). 2020. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. doi:10.11606/D.8.2020.tde-20102020-220656. Acesso em: 2023-02-02.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes do fazer. 22 ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

COHEN, B. B. **Sentir, perceber e agir**: educação somática pelo método Body-Mind Century. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

CONZ, Rosely. **Resquícius e rosas**: as memórias na criação em dança contemporânea. 2013. 141 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1621334>. Acesso em: 2 fev. 2023.

COSTA, I. C. Teatro de Intervenção? In: **Caderno de Ensaios 1-2**. Teatro de Narradores. São Paulo, s/d.

FABIÃO, E. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In: **Revista Sala Preta**, vol. 08. São Paulo: PPG em Artes Cênicas – ECA/USP, 2008. p. 235 – 246.

_____. **O programa performativo**: o corpo-em-experiência. Revista do LUME, n. 4, dez. 2013.

_____. **Ações**: Eleonora Fabião. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.

_____. **Conversa com Eleonora Fabião**. Entrevista concedida a Luiz Camillo Osório. Site Pipa. 16/03/2018. Disponível em <https://www.premiopipa.com/2018/03/conversa-com-eleonora-fabiao-por-luiz-camillo-osorio/>. Acesso em 02/02/2023.

FAHRER, L. G. **Dramaturgias de ensaio**: deslocamentos da narrativa e cartografia colaborativa. 2016. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/T.27.2016.tde-22092016-143536. Acesso em: 2020-09-11.

FELDMAN, I. **Na contramão do confessional**: o ensaísmo em Santiago, de João Moreira Salles, e Jogo de cena, de Eduardo Coutinho. Devires: Belo Horizonte, v. 5, n. 2, p. 56-73, 2008.

GALVÃO, T. B. **O Aikidô sem a presença de competições**: a dimensão do prazer. 2005. Monografia. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: 2005.

GARCIA, S. **Teatro de Militância**. 2º ed. Editora Perspectiva: São Paulo, 2004.

GARDNIER, R. Aprendizagem do descontínuo. In: **Godard**: Inteiro ou o mundo em pedaços. Heco Produções: São Paulo, 2015.

LIMA, E. O. A. Da montagem nuclear ao Kynorama: experiências de transbordamento com Glauber Rocha. In: **Ver, ouvir e ler os cineastas – Teoria dos Cineastas VOL.1** Covilhã: LabCom.IFP, 2016.

LUCA, T. Realismo dos sentidos: uma tendência no cinema mundial contemporâneo. In: **Realismo Fantasmagórico**. Mello, C. (org.). São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária-USP, 2015, p.61-92.

MATE, A. L. **A produção teatral paulistana dos anos 1980: rabiscando com faca o chão da história**. 2008. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/T.8.2008.tde-04122008-152310. Acesso em: 2021-04-15.

_____. O Teatro de Grupo na Cidade de São Paulo e a criação de espetáculos (na condição de experimentos) estéticos sociais. In: **Baleia na Rede: Estudos em Arte e Sociedade**. V. 9, n. 1. Marília: Grupo de Pesquisa Cinema e Literatura, Unesp Marília. p. 178-194, 2012.

MARTINS, G. L. **A fábrica ocupada Flaskô a partir da crítica marxista do Direito: limites de resistência e possibilidades**. 2016. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento no Estado Democrático de Direito) - Faculdade de Direito de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2016. doi:10.11606/D.107.2017.tde-07072017-171557. Acesso em: 2023-02-02

MELLO, C. o cinema contemporâneo do Leste Asiático: da ontologia e seus fantasmas. In: **Realismo Fantasmagórico**. Mello, C. (org.). São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária-USP, 2015, p.15-33.

_____. **Cinema, globalização, transculturalidade**. BRANDÃO A. S.; LYRA, R. (org.). Editora Unisul: São Paulo, s/d.

MENDES, Julia Guimarães. **Teatros do real, teatros do outro: os atores do cotidiano em cena contemporânea**. 2017. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MOTTA-LIMA, T. **“Uma corrida tal que somos capazes de olhar calmamente em volta”**: (re)pensando a noção de ação no trabalho do ator/atriz. PÓS: Revista do Programa de Pós-

graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], p. 248–261, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15616>. Acesso em: 2 fev. 2023.

OKUYAMA, I. M. Apostila Aikidô. S/d. Disponível em <https://aikidopesquisa.wordpress.com/downloads2/>. Acesso em 20/06/2022.

PAXTON, S. **Steve Paxton traz o pós-moderno a SP**. Entrevista concedida a Ana Francisca Ponzio. Folha de São Paulo. São Paulo: 29/01/2000. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2901200006.htm>. Acesso em 02/02/2023.

QUILICI, C. S. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.

ROCHA, G. et al. **Deus e o Diabo na terra do sol**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.

SALLES, C. A. **Processos de criação em grupo: diálogos**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. **Brasil: uma biografia**. 2º ed. Companhia das Letras: São Paulo, 2015.

SCHVARSBURG, G. **Rua de contramão: o movimento como desvio na cidade e no urbanismo**. 2013. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal da Bahia. Salvador: 2013.

SOLNIT, R. **A história do caminhar**. Zanini, M. C. (trad.). São Paulo: Martins Fontes – Selo Martins, 2016.

STRAZZACAPPA, M. **Educação somática e artes cênicas: princípios e aplicações**. Campinas: Papyrus, 2012.

TEATRO DE NARRADORES. **Circuito Leste**. São Paulo: s.d. Projeto apresentado à Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, 2003. Disponível em www.teatrodenarradores.com.br. Acessado em 04/11/2012.

TEATRO DE NARRADORES. **Depois do desmanche**. São Paulo: s.d. Projeto apresentado à Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, 2010. Disponível em www.teatrodenarradores.com.br. Acessado em 04/11/2012.

TEATRO DE NARRADORES. **Odisseia Paulista**. São Paulo: s.d. Projeto apresentado à Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. Vigência, 2004. Disponível em www.teatrodenarradores.com.br. Acessado em 04/11/2012.

TEATRO DE NARRADORES. **Quantos prólogos são necessários para que algo aconteça?** São Paulo: s.d. Projeto apresentado à Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, 2012. Disponível em www.teatrodenarradores.com.br. Acessado em 04/11/2012.

TEATRO DE NARRADORES. **Teatro em Transe**. São Paulo: s.d. Projeto apresentado à Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, 2008. Disponível em www.teatrodenarradores.com.br. Acessado em 04/11/2012.

VIEIRA, Cristiane Paoli. "**Movimento-imagem-ideia**" - o percurso de uma prática. 2016. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/D.27.2017.tde-05052017-120004. Acesso em: 2023-02-03.

XAVIER, I. Glauber Rocha: o desejo de história. In: **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **O Discurso Cinematográfico**: a opacidade e a transparência 3ed. Paz e Terra: São Paulo, 2005.

_____. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: CosacNaify, 2007.

ENTREVISTAS:

AZEVEDO, J. F. P. Entrevista concedida por José Fernando Peixoto de Azevedo a Mário Bolognesi, Vinicius Meloni e aos alunos do Instituto de Artes da Unesp. São Paulo, 2012.

CAPUTO, C. Entrevista com Conrado Caputo, São Paulo, 13/01/2021.

CASTRO, M. Entrevista com Márcio Castro, São Paulo, 14/04/2021.

DINIZ, M. Entrevista com Michelle Diniz, São Paulo, 25/02/2021.

GUEDES, L. Entrevista com Lucienne Guedes, São Paulo, 09/04/2021.

ROSSINI, E. Entrevista com Emerson Rossini, São Paulo, 24/02/2022.

FILMOGRAFIA:

A IDADE da Terra. Direção de Glauber Rocha. 1980. 140 min.

GLAUBER o Filme, Labirinto do Brasil. Direção Silvio Tendler. 2003. 98 min.

DEPOIS do Transe. Direção de Paloma Rocha e Joel Pizzini. Documentário. In: Terra em Transe. Edição Especial – DVD Duplo. Brasil: Versátil Home Vídeo, 2006.

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção de Glauber Rocha. 1964. 120 min.

JOGO de cena. Direção Eduardo Coutinho. 2007.

VIDEOS:

Cidade Fim Cidade Coro Cidade Reverso. Direção José Fernando Peixoto de Azevedo e Lucienne Guedes. Teatro de Narradores. São Paulo: 2011. Gravação do espetáculo.

Cidade Fim (35mim). Teatro de Narradores. 2011.

BASTOS, O.; MAGALHÃES, Y. Entrevista com Othon Bastos e Yoná Magalhães. In: **Deus e o Diabo na Terra do Sol** – Edição Definitiva – DVD Duplo. Brasil: Versátil Home Vídeo, 2002.