

Julia Guimarães

Jornalista, crítica teatral e doutoranda em Artes Cênicas pela ECA/USP, bolsista da FAPESP; mestre em Artes Cênicas pela EBA/UFMG. Coeditora da revista *Aspas* (ECA/USP). juliaguimaraes@usp.br

RESUMO

Este artigo analisa a interação estabelecida entre atores, moradores e público na habitação cênica *Naquele Bairro Encantado*. Busca-se compreender como o projeto colabora para ressignificar fronteiras entre arte e vida e resgatar memória histórica a partir do uso de dispositivos relacionais.

Palavras-chave: *Teatro. Estética relacional. Site-specific.*

ABSTRACT

This article analyzes the interaction established between actors, residents and audience in the theatrical housing *At that enchanted neighborhood*. The objective is to understand how the project contributes to resignify the borders of art and life and rescue historical memory from the use of relational devices

Keywords: *Theatre. Relational aesthetics. Site-specific.*

O teatro como dispositivo relacional na habitação cênica *Naquele Bairro Encantado*¹

A retomada do projeto de aproximação entre arte e vida – característico tanto das vanguardas históricas quanto das neovanguardas do século XX – encontrou novos desdobramentos a partir da chamada *estética relacional*, termo desenvolvido nos anos 1990 pelo francês Nicolas Bourriaud para designar obras de arte centradas na “invenção de relações entre sujeitos” (BOURRIAUD, 2009, p. 30). Inicialmente atrelado ao contexto das artes plásticas, o termo reverberou no teatro desenvolvido nas últimas décadas, o que inclusive gerou novos procedimentos, como será analisado a seguir.

A ideia de fazer da obra de arte um espaço para recriar “modelos de socialidade” (BOURRIAUD, 2009, 40), “gerar relações no mundo” (p. 12) e “por em contato níveis de realidade apartados” (p. 11) encontrou ecos significativos no formato do *site-specific*, prática igualmente originária do campo das artes plásticas, atualmente explorada também pelas artes cênicas. Da junção entre *site-specific* e *estética relacional*, têm surgido trabalhos que valorizam não só os aspectos arquitetônicos do espaço para criar uma obra de arte, mas principalmente o diálogo entre artistas, público e habitantes de um determinado bairro da cidade.

No contexto do teatro brasileiro, embora seja mais comum encontrar trabalhos *site-specific* que propõem interação com moradores apenas na etapa do processo de criação – através de oficinas e vivências laboratoriais que

Artigo submetido em: 10/09/2015

Aceito para publicação em: 14/09/2015

¹ Esse artigo integra a pesquisa de doutorado em curso no PPGAC da ECA/USP (bolsa FAPESP), sob orientação da Profa. Dra. Sílvia Fernandes. Trata-se de uma tradução atualizada da versão em inglês do mesmo artigo, que sairá este ano (no prelo, ainda sem título) em publicação do projeto turco-francês *Contemplations* (<http://contemplationsproject.com/>)

posteriormente são ressignificadas pela construção dramatúrgica – é possível identificar exceções, que transpõem a dinâmica relacional também para a obra artística em si.

É o caso da habitação cênica *Naquele Bairro Encantado*, criada em 2011 pelo grupo Teatro Público, em Belo Horizonte (MG/Brasil). No espetáculo, o público é convidado a percorrer as ruas de um dos mais antigos e tradicionais bairros da cidade, o Lagoinha, atualmente em situação de degradação e abandono pelo poder público, que pouco contribui para a preservação de sua memória simbólica e patrimonial.

No trabalho, o dispositivo relacional é usado para provocar os moradores a relembrar histórias do bairro e narrá-las ao público. Não há texto prévio: a cada apresentação os atores-mascarados interagem com moradores distintos, o que faz surgir diferentes relatos e memórias. Para conseguir a intimidade e confiança necessárias ao projeto, os criadores alugaram uma casa no bairro e a habitaram durante nove meses.

Com foco nessa relação entre habitantes e mascarados, o objetivo deste artigo é compreender como o dispositivo relacional foi explorado para viabilizar a presença e participação de moradores no espetáculo *Naquele Bairro Encantado* e posteriormente o diálogo com o público. Pretende-se também analisar a experiência artística em diálogo com algumas críticas já feitas ao campo da estética relacional.

Nesse contexto, serão abordados três aspectos: 1 – o uso de uma perspectiva relacional no processo de criação; 2 – a importância de uma residência de longa duração para intensificar a interação entre criadores, moradores e público e ressignificar as fronteiras entre arte e vida; 3 – O entendimento sobre como o dispositivo relacional pode contribuir para resgatar memória histórica.

Para iniciar a reflexão, é importante descrever as etapas de criação do espetáculo. Após um levantamento documental sobre os costumes e histórias da região, os atores do grupo alugaram uma casa no bairro Lagoinha e passaram a frequentar o local diariamente, ancorados pela premissa ficcional de que eram antigos moradores retornando, depois de muitos anos, ao bairro. No entanto, havia uma regra clara que regia a habitação: os atores só poderiam relacionar-se com os moradores usando máscaras teatrais, o que imprimia “doses de ficção” (BELÉM, 2012) ao cotidiano do bairro.

Com o intuito de resgatar o imaginário e a memória da região, a residência incluía aparições quase diárias dos mascarados pelas ruas do local, sempre permeada pela realização de ações extremamente cotidianas, como frequentar o barbeiro, ir à padaria, ao banco e ao botequim, enfim, vivenciar rotinas diárias comuns aos moradores da região.

Ao contrário do que é comum em montagens teatrais, os atores não fizeram ‘ensaios’ antes de chegar ao bairro ou mesmo durante a habitação cênica. Tampouco seus per-

sonagens estavam definidos de antemão. Eles foram construídos processualmente, por meio da relação diária com os moradores.

Após os nove meses de interação entre moradores e mascarados, o grupo decidiu criar um formato cênico no qual um público externo ao bairro também pudesse observar/testemunhar/interagir com a experiência de habitação teatral, no intuito de aproximar-se dos moradores da região do Lagoinha e de suas histórias. A dramaturgia encontrada para “abrigar” essa convivência pautou-se pela criação de três episódios, cada um deles marcado por uma determinada *interação com o bairro*.

No primeiro episódio, realizado usualmente durante as tardes de sexta-feira e batizado como “Estranhos Vizinhos”, a ação centrava-se em caminhar pelas ruas do bairro. No entanto, a proposta era que público chegasse ao local sem saber exatamente onde se encontravam os mascarados, que caminhavam em subgrupos por diferentes rotas da região. Assim, os espectadores precisavam realizar uma deriva pelo bairro para localizar os personagens.

A procura em si já fazia parte da obra, uma vez que a ação central deste episódio era conhecer melhor o Lagoinha. Além disso, o fato de estar perdido em um bairro muitas vezes desconhecido aos espectadores² também colaborava para estabelecer uma premissa relacional, pois o público usualmente dependia da ajuda dos moradores para encontrar os mascarados. E quando encontrava essas figuras, passava a acompanhá-las, numa espécie de passeio corriqueiro pela região.

² Localizado na região Noroeste de Belo Horizonte, o bairro muitas vezes é evitado por moradores de outras regiões por ser considerado perigoso e violento.

Já no segundo episódio, realizado normalmente nas noites de sábado e batizado como “Ensaio para uma Serenata”, os mascarados realizavam serenatas na porta ou janela da casa de alguns moradores. O público acompanhava os personagens e testemunhava a interação que a atividade proporcionava, como veremos a seguir.

Por sua vez, o terceiro episódio (“Jogo da Velha”) consistia numa visita do público e dos moradores à casa alugada pelos mascarados na região, onde podiam acompanhar os personagens em sua intimidade, ver fotos, partilhar comidas e desfrutar de uma roda de música ao final.

Para investigar o trabalho à luz da estética relacional de Nicolas Bourriaud, um dado interessante sobre o processo criativo diz respeito à maneira como os personagens foram sendo criados. Como foi dito antes, o processo criativo não passou em nenhum momento pela sala de ensaio. Não houve aqui a premissa de um laboratório, no qual os atores observam pessoas e depois as recriam através de técnicas específicas.

No caso de *Naquele Bairro Encantado*, os personagens eram construídos performativamente, através da ação diária de caminhar pelo bairro e interagir com as pessoas. Os

únicos dois elementos prévios a essa ação eram a máscara em si, construída anteriormente, e a premissa ficcional de que eram antigos moradores retornando ao bairro.

Através dessas derivas, os mascarados estabeleciam um diálogo inicial com as pessoas do bairro, lançando informações sobre o passado da região no intuito de resgatar novas memórias e histórias. Ao mesmo tempo, algumas características do ator por trás da máscara também eram exploradas na criação do personagem, já que a dimensão real do acontecimento cênico e da sua vivência naquela habitação em nenhum momento era negada.

³ Em entrevista feita pela autora deste texto com o diretor Rogério Lopes no dia 17 de junho de 2015.

Segundo o diretor Rogério Lopes³, uma importante referência para construção dos personagens foi a manifestação popular brasileira da Folia de Reis, na qual a teatralidade construída pela máscara convive com a performatividade do contexto festivo e cotidiano na qual ela está inserida, fazendo com que o mascarado ora seja tratado como uma pessoa, ora como a máscara que ele usa. “Porque é um ser ficcional num lugar real. Você adere sem virar só vida e sem virar só ficção, sem virar só personagem”, observa o diretor.

Nessa operação, já é possível encontrar um primeiro desdobramento da estética relacional de Bourriaud: aqui, não somente a obra é tomada como dispositivo para se “gerar relações no mundo”, mas também o próprio processo criativo se pauta pela mesma premissa.

Nesse contexto, pode-se afirmar que existia, no projeto, uma relação de equivalência e interdependência entre o *caráter processual* e o *caráter relacional* da criação. Os personagens só iam sendo construídos na medida em que estreitavam o convívio com os moradores.

A equivalência entre processo criativo e dinâmica relacional foi experimentado também na construção dramatúrgica do espetáculo, pautada pela vivência de nove meses no bairro. Ao criar uma estrutura para receber um público externo, o grupo opta por explorar a própria dinâmica de deslocamentos que foi sendo descoberta a partir da interlocução com os moradores.

Assim, o episódio 1 (descrito anteriormente) busca evidenciar a dimensão rotineira do bairro. Ir à padaria e visitar o barbeiro são ações que os mascarados realizaram durante os nove meses de habitação e que posteriormente são transpostas também à vivência do público. De forma semelhante, a estrutura do episódio 2 surge do resgate de um costume antigo do bairro, que aparecia constantemente nos relatos dos moradores mais idosos. Atualmente em desuso, as serenatas remetiam ao passado boêmio da região da Lagoinha. Já a decisão de fazer um terceiro episódio na casa alugada pelo grupo surge como resposta à curiosidade dos moradores sobre o que havia lá dentro, curiosidade esta que diz respeito às próprias confusões entre as esferas do real e do ficcional propostas pelo projeto.

Portanto, a ideia de fazer do processo de criação um mecanismo relacional em si colaborou não apenas para criar veracidade à premissa ficcional do espetáculo – centrada na ideia de que os mascarados seriam antigos moradores do bairro – mas, sobretudo, para *não dissociar os espaços da vida dos espaços da arte*.

Ou como diria Bourriaud, trata-se de considerar a interação e a intersubjetividade como “ponto de partida e de chegada, em suma, como os principais elementos a *dar forma à (...) atividade*” (2009, p.62, grifo do autor). E na experiência da habitação *Naquele Bairro Encantado*, fazer do processo criativo um momento de interação é exatamente considerar o caráter relacional desde o ponto de partida do trabalho.

A ideia de unir a dimensão processual e a dimensão relacional em uma criação artística reverbera também em outra característica central ao projeto do grupo Teatro Público: a de funcionar como uma *habitação cênica de longa duração*. O ponto de partida para o que seria a etapa dos ensaios é o aluguel de uma casa no bairro. O que poderia ser entendido como “ensaio” propriamente dito transforma-se em intervenções artísticas diárias, a partir das caminhadas dos mascarados pelas ruas da região. Se nos primeiros momentos, há um estranhamento geral entre vizinhos e comerciantes, aos poucos, os atores-personagens mascarados são incorporados pela comunidade e passam a fazer parte dela.

Isso porque a dilatação temporal da experiência de interação possibilita o desenvolvimento de uma relação de *cumplicidade* com os moradores do bairro. Ao longo dos nove meses, instaura-se uma memória partilhada entre os participantes daquela experiência cênica, pautada pelo jogo entre o real e o ficcional. Com isso, são estabelecidas relações que valorizam não só o momento presente, mas também o caráter de duração de um convívio, que se inicia meses antes, em um tempo passado. Dessa forma, os mascarados passam a integrar o imaginário afetivo da região.

Para entender a qualidade da relação construída a partir desse convívio, é interessante notar que a teatralidade ex-



Imagem 1: Mascarados interagem com moradores do bairro Lagoinha. *Naquele Bairro Encantado*. Episódio 1. Grupo Teatro Público (MG/Brasil).Crédito Guto Muniz.

plorada pelo grupo surge de uma *dimensão paradoxal*. Se, por um lado, a materialidade e a expressividade das máscaras demarcavam claramente um território ficcional para aqueles personagens, por outro, a presença diária e capilar no bairro sugeria, inversamente, uma relação de vizinhança que não dizia respeito ao terreno do ficcional, e sim, ao do cotidiano. Dessa forma, a teatralidade inerente à máscara contrastava de maneira radical com a performatividade proporcionada pela experiência da residência de longa duração.

Segundo relatos dos atores que participaram do projeto, houve uma mudança na maneira como os moradores tratavam os vizinhos mascarados, o que pode ser encarado como reflexo desse paradoxo. Se, inicialmente, eles expressavam uma relação de desconfiança com essas figuras, inclusive questionando porque eles estavam ali “fazendo teatro”, com o passar dos meses, esse efeito inicial de “não credulidade” cedeu espaço para a construção de relações afetivas concretas com aqueles “novos moradores”, que passaram a ser tratados também como pessoas, não só como personagens. Ou seja, quando os moradores aderem ao jogo ficcional proposto pela habitação cênica, deixam de comportar-se apenas como público e tornam-se também jogadores naquela situação fabular.

Através da presença capilar e constante nas ruas do bairro, foi possível aos personagens fundir-se no cotidiano, ao performar ações banais como caminhar e cumprimentar pessoas. O ápice dessa adesão, como observa Rogério Lopes, talvez tenha sido o convite recebido pelos mascarados, após o período da habitação, para estarem presentes no velório de um morador idoso recém-falecido, com quem tinham estabelecido uma forte amizade. No enterro, foi pedido que cantassem as músicas normalmente cantadas durante as serenatas.

É interessante observar, no entanto, que a despeito da capilaridade de inserção dos mascarados no cotidiano do bairro, e da ambiguidade da relação travada, a presença da máscara impedia que houvesse, naquela experiência, uma abolição total da arte e plena fusão com a vida. O paradoxo permanecia instaurado e, com ele, uma relação fronteira entre realidade e ficção.

Essa ambiguidade, por sua vez, favorecia tanto a adoção de uma postura lúdica por parte dos moradores (pois, ao relacionarem-se com os mascarados no limite entre o real e o ficcional, também reinventavam a si mesmos) quanto de um comportamento espontâneo e cotidiano de amizade, fruto da convivência estabelecida ao longo dos meses. Tal oscilação entre ficção e realidade colaborava, ainda, para que a memória e a subjetividade dos interlocutores viessem facilmente à tona nesses diálogos.

Portanto, quando a habitação cênica adquire o formato de “apresentação” (pela presença de um público externo), a relação entre os mascarados e seus vizinhos já está solidamente constituída. Com isso, a participação de moradores no espetáculo se dá, como foi dito antes, em um ambiente de cumplicidade com os personagens. Mesmo com a presença do público, elemento “extra” à relação previamente estabelecida, ainda assim os moradores se sentiam à vontade para trazer sua subjetividade à tona, por exemplo, ao relatar suas micro-histórias ligadas ao bairro.

Assim, é possível constatar que a experiência de longa duração favorecia uma participação mais espontânea dos moradores, na qual suas singularidades mantinham-se preservadas e, com isso, a interlocução com os mascarados sobre o passado do bairro ocorria de uma maneira mais performativa e menos representada.

Por outro lado, a proposta de trazer o público do resto da cidade para o Lagoinha – região que hoje é pouco frequentada por não moradores devido à fama de sua degradação social – contribui para produzir certos tipos de “desvios de percurso” na cidade que possivelmente não ocorreriam sem a presença desses dispositivos artísticos. Ou seja, ao “efetuar ligações modestas, abrir algumas passagens obstruídas, pôr em contato níveis de realidade apartados” (BOURRIAUD, 2009, p. 11), o viés relacional presente em *Naquele Bairro Encantado* seria responsável, em última instância, pela efêmera construção de “estéticas da alteridade” (MENDES, 2011), nas quais pessoas que usualmente têm pouca ou nenhuma chance de se conectarem em seus deslocamentos cotidianos estariam postas em contato, unidas pela teatralidade estabelecida com os mascarados.

A partir dessas análises, é possível observar que o caráter de longa duração da habitação cênica contribui inclusive para dar novas respostas a algumas das críticas⁴ que posteriormente foram feitas à chamada estética relacional. Na versão brasileira do livro de Bourriaud (2009), o próprio autor tenta rebater a principal delas, de que a estética relacional não passaria de uma “modelização ilusória e elitista das formas de socialidade, limitada ao meio artístico” (BOURRIAUD, 2009, p. 115).

De fato, em muitas experiências que tentam fazer das relações entre indivíduos a própria obra artística, há pelo menos dois fatores que favorecem uma suposta “modelização das formas de socialidade”. Em primeiro lugar, porque muitas vezes, especialmente no contexto das artes plásticas, tais experiências costumam acontecer em galerias e centros de arte, o que já diminui consideravelmente a dimensão de diferenças sociais e culturais entre os participantes. Nesse sentido, a estética relacional pensada no contexto de um espaço público, no caso analisado, um bairro de classe média/baixa, já redimensionaria o problema da ausência de alteridade nas interações.

⁴ Para ver um compilado das principais críticas feitas à estética relacional, cf. PRADO, Marcela, Debate crítico alrededor de la Estética Relacional. Revista *Disturbis*. Disponível em: <<http://disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Prado.html>>. Acesso em 05 set 2015.

Por outro lado, a superficialidade com que relações são estabelecidas no espaço/tempo de um acontecimento artístico usualmente resulta apenas em uma dimensão ilustrativa de tais relações, ou simulacros de uma cultura local. No caso de *Naquele Bairro Encantado*, essa limitação é igualmente subvertida pelo convívio de longa duração.

O fato de partilharem um cotidiano comum ao longo dos meses faz com que os moradores se habituem ao paradoxo entre teatralidade e performatividade propiciado pelas máscaras. Assim, quando o público chega, o jogo já está estabelecido e as relações não precisam ser criadas do zero, como ocorre em muitas vivências de estética relacional. Os moradores já estão suficientemente à vontade para interagirem com a proposta.

Nesse contexto, vale ainda destacar – o que mereceria ser desdobrado em um estudo à parte – que a própria sociabilidade tradicionalmente construída no bairro Lagoinha também favorece a prática artístico-relacional. Pois se trata de um bairro no qual existe, por parte de seus moradores e comerciantes, uma pré-disposição para a interação e convivência. Já em outros bairros onde o projeto foi levado – Serra e Venda Nova – essa abertura à interação surgia em uma escala muito menor, o que foi analisado pelo diretor Rogério Lopes como um limitador das relações travadas entre moradores e mascarados, aliado ao fato de que nas outras regiões a habitação teatral teve uma duração mais curta.

Para retomar o diálogo com as críticas feitas à estética relacional, outra importante ponderação que também aparece na literatura sobre o tema refere-se ao fato de muitas obras relacionais diluírem a tal ponto sua dimensão artística que terminariam reduzidas a uma “forma corriqueira de comunicação” (FABBRINI, 2010, p. 423).

De fato, esse é o risco que se colocam criações artísticas cuja premissa é realizar uma fusão com o cotidiano. Pois em muitas experiências *site-specific* com moradores de um bairro, o caráter artístico pode ser simplesmente substituído por uma conversa entre desconhecidos, e ainda artificializada pelo dispositivo relacional.

Para Fabbrini (2010, p. 426), a questão que sobressai diante dessas premissas diz respeito à capacidade das práticas relacionais conseguirem dar um passo além de suas próprias limitações, seja ao efetivamente agenciar um “acontecimento” no lugar de um evento cultural, seja ao lograr produzir uma imagem que “detenha algum enigma” (FABBRINI, 2010, p. 426). Ou, em outras palavras, que não deixe de ser arte pelo fato de querer embaralhar-se à vida, especialmente num período “pós-utópico” da arte (RANCIÈRE, 2005, p. 13), na qual ela facilmente pode vincular-se a camadas hegemônicas da comunicação e da economia.

Numa fricção dessa crítica com a obra *Naquele Bairro Encantado*, é possível perceber que a própria máscara funcionava como elemento que impedia a experiência de tornar-se “uma forma corriqueira de comunicação”. Pois aqui, por mais que os masca-

rados penetrassem no cotidiano do bairro de maneira capilar, a existência da máscara garantia que o marco artístico de teatralidade permanecesse no trabalho. E isso, por sua vez, gerava uma qualidade especial de relação com os moradores, como foi visto anteriormente.

Além dessas duas críticas, cabe ainda destacar uma terceira, concebida pelo filósofo Jacques Rancière (2005). Ao analisar a função da estética relacional de construir mini-espacos de “sociabilidade hiperbólica”, ao restaurar, por exemplo, vínculos entre “incluídos” e “excluídos” (RANCIÈRE, 2005, p. 63), o autor aponta para os perigos de a arte abraçar uma causa social e assistencialista, funcionando assim como uma “política substitutiva”. Ou, em outras palavras, de criar “formas modestas de uma micropolítica às vezes muito próxima das políticas de proximidade empregadas pelos (...) governos” (2005, p. 16).

Para Rancière, a raiz da operação vislumbrada pela estética relacional consistiria em eliminar a distância entre a função tradicional da arte – produzir objetos artísticos –, e seus potenciais efeitos – transformar as relações humanas –, apresentando-se “diretamente como propostas de relações sociais” (2012, p. 69). No entanto, o autor afirma que as atuais proposições relacionais só costumam fazer sentido quando devidamente suportadas e ampliadas pelo marco artístico, gerando o risco de essa prática se tornar “a paródia da eficácia que reivindica” (RANCIÈRE, 2012, p. 72).

Assim, o principal problema de uma arte de intuítos críticos como a estética relacional, que busca intervir fora de seus lugares, no “mundo real”, diz respeito ao próprio enfraquecimento daquilo que ela possui de mais próximo à política: sua potencialidade para reconfigurar “a experiência com o mundo sensível” (RANCIÈRE, 2012, p. 63), ao “desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível e do factível” (p. 75).

Nesse sentido, para Rancière (2012), a dimensão política da arte não residiria em sair de si mesma. E, sim, em forjar “contra o consenso outras formas de ‘senso comum’, formas de um senso comum polêmico” (p. 75). Em resumo, para o autor, a arte crítica seria aquela que desarranja o tecido consensual do real.

Como pensar então as críticas propostas pelo autor no contexto da habitação cênica *Naquele Bairro Encantado*? Numa primeira instância, seria possível simplesmente reiterar a importância do paradoxo entre a teatralidade da máscara e a performatividade da longa habitação como o principal recurso de linguagem que impede a experiência de cair numa relação simulacral, assistencialista ou meramente comunicativa com o bairro Lagoinha – em referência aos três níveis de limitação da estética relacional citados anteriormente.

Mas é possível acrescentar também outro aspecto, que diz respeito, inclusive, a uma das propostas citadas por Rancière para se efetivar uma arte crítica: a de “por em

Imagem 2: Cena do episódio 2, “Ensaio para uma Serenata”, em apresentação realizada no Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte, em 2012. *Naquele Bairro Encantado*. Episódio II. Grupo Teatro Público (MG/Brasil). Crédito Marco Aurélio Prates.



ação, com formas inéditas, as capacidades de representar, falar e agir que pertencem a todos” (2012, p. 75).

É nesse sentido que se torna possível articular o objetivo estético/político do grupo Teatro Público – dar visibilidade ao Lagoinha e resgatar sua memória histórica – às formas encontradas para alcançar esses objetivos, calcadas em distintas proposições de interação entre público-mascarados-moradores.

Nesse contexto, vale a pena deter-se sobre o terceiro item proposto para análise neste artigo – o entendimento sobre como o dispositivo relacional pode contribuir para resgatar memória histórica – em diálogo com as premissas de Rancière. Para isso, o enfoque será dado ao episódio 2 – *Ensaio para uma Serenata*, no que se refere à relação entre *dispositivo* e *participação*.

No episódio 2, os mascarados caminhavam pelas ruas do bairro e, vez por outra, detinham-se na janela ou porta da casa de alguns moradores, cantando e tocando músicas brasileiras das décadas de 1940 e 1950, acompanhados pelo público externo. Nesse contexto, a dimensão afetiva e nostálgica própria ao cancionário da seresta ajudava a construir uma atmosfera propícia ao resgate da memória dos interlocutores.

Ao ganhar a forma de uma serenata, o dispositivo relacional adquiria também uma segunda função: transformava-se simultaneamente em *dispositivo memorial*. Assim, a execução das músicas colaborava tanto para suscitar a interação com os moradores como também para ativar suas lembranças.

Além disso, a escolha das serenatas como dispositivo memorial contribuía para que o resgate da história do bairro surgisse sempre entrelaçado a uma dimensão afetiva da memória, relacionada, em última instância, à própria subjetividade dos moradores.

A partir dessa qualidade de interação, o público também adquiria um outro status: tornava-se testemunha do diálogo poético e performativo entre moradores e mascarados, e por consequência, da relação entre os moradores consigo mesmos, com suas próprias lembranças.

Nesse contexto, outro importante recurso no sentido de valorizar o aqui-agora das interações é que em nenhum momento das temporadas foram fixados textos ou percursos para desenvolver as derivas pelo bairro. Ou seja, a cada apresentação, diferentes caminhadas levavam à interação com diferentes moradores. Por consequência, diferentes histórias do bairro eram contadas e distintas subjetividades vinham à tona a cada apresentação.

Às vezes, a interação levava a conversa inclusive para outros temas, como histórias pessoais não necessariamente relacionadas à região ou até mesmo histórias inventadas, uma vez que o diálogo com os mascarados era marcado pelas oscilações entre real e ficcional.

Segundo o diretor do trabalho, Rogério Lopes, o fato de já conhecerem bem os moradores e as ruas do bairro fez com que os mascarados criassem uma espécie de “mapa afetivo” das relações estabelecidas com os vizinhos. E eram essas próprias relações que serviam como bússola no momento de conduzir os espectadores. Por isso não eram necessários roteiros fixos, o que favorecia a espontaneidade do acontecimento cênico.

Como consequência, a fatia dramática do “texto” ou das “falas” do espetáculo era construída performativamente a cada apresentação, a partir do diálogo estabelecido entre moradores e mascarados. Portanto, não se tratava nem de recontar a história do bairro aos moldes da macro-história – colocando em cena fatos, documentos ou dados numéricos – nem tampouco aos moldes das atuais explorações do teatro (neo) documentário observadas nas últimas décadas – que se baseiam em depoimentos de pessoas ligadas ao tema abordado, com um formato de dramaturgia previamente construída e repetida.

E é justamente nesse sentido que pode ser traçado um diálogo entre a proposta de interação presente nesse episódio com os princípios de uma arte crítica esboçada por Rancière e descrita anteriormente.

Em primeiro lugar, porque propõe uma participação aos moradores que não os engessa em palavras/ações pré-definidas. Valoriza a espontaneidade das trocas e favorece a liberdade discursiva de cada um. Assim, investe em um dispositivo de participação/

interação que ressalta a performatividade inerente à linguagem cênica, na qual a presença viva pode fazer com que cada apresentação seja radicalmente distinta da outra.

Em segundo, por propor uma participação na qual os moradores podem também trafegar pela instabilidade do real e do ficcional, reinventando a si mesmos na interação com os mascarados. Como consequência, a dramaturgia surgida dessa interação, voltada ao resgate memorial do bairro, surge ancorada por relações de afeto, cumplicidade e criatividade entre moradores e mascarados, tendo o público como testemunha.

Dessa maneira, o espetáculo subverte a maneira tradicional como essas histórias normalmente chegam ao público nas encenações atuais – geralmente, por meio da reelaboração ficcionalizada ou de uma dramaturgia documental pré-definida. E propõe uma estratégia que é potente justo por nunca manter a representação em um lugar totalmente seguro, por situar a interação com os moradores em um espaço umbral (FISCHER-LICHTE, 2011), no qual as fronteiras entre arte e vida, embora nunca se diluam, alcançam novos e impensados desdobramentos a cada etapa da habitação teatral, pautada pelo convívio prolongado.

Assim, é possível pensar na habitação cênica *Naquele Bairro Encantado* como uma *experiência de resgate performativo, subjetivo e afetivo das histórias do bairro*, no qual nem mesmo a veracidade dos relatos chega a ser uma regra, pois o jogo estabelecido com os mascarados permite igualmente aos moradores um trânsito entre realidade e ficção.

Em última instância, é a própria liberdade que os habitantes possuem para reinventarem à sua maneira a participação no jogo proposto pelas máscaras que possibilita ao projeto transcender os estereótipos, tanto ligados à ideia de “participação” quanto de “interação”, nas práticas artísticas contemporâneas. E assim, operar as premissas de uma arte crítica em diálogo com o que Rancière sugere, ao “desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível e do factível” e “pôr em ação, com formas inéditas, as capacidades de representar, falar e agir que pertencem a todos” (2012, p. 75).

É também ao radicalizar o que se entende por “relação”, a partir da dilatação temporal da experiência, que a habitação cênica dá novos significados à estética relacional e escapa de suas limitações mais recorrentes, como a modelização ilusória e elitista das formas de socialidade ou o risco de reduzir-se a um assistencialismo ou uma forma corriqueira de comunicação.

E é justamente ao manter-se no coração do paradoxo entre ficção e cotidiano que o projeto do grupo Teatro Público colabora para dar novos significados tanto às aproximações entre arte e política quanto àquelas entre arte e vida, ao apostar em uma criação na qual a reconfiguração do espaço comum se dá a partir de um convívio projetado em todas as etapas de uma criação artística.

REFERÊNCIAS

BELÉM, Elisa. Doses de ficção: a intervenção urbana Naquele Bairro Encantado. Portal Primeiro Sinal. Disponível em: <<http://www.primeirosinal.com.br/artigos/doses-de-fic%C3%A7%C3%A3o-interven%C3%A7%C3%A3o-urbana-naquele-bairro-encantado>>. Acesso em: 10 set 2015.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins, 2009.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. Arte Relacional e Regime Estético: a cultura da atividade nos anos 1990. *Revista Científica/FAP*. v.5 (2010): 417-428

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.

MENDES, Julia Guimarães. *Teatralidades do Real: significados e práticas na cena contemporânea*. 2011. 118f. Dissertação (mestrado em artes cênicas) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador emancipado*. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2012.

_____. Sobre políticas estéticas. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005