

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTE E CULTURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

SOBRE O HABITAR E UM TEATRO QUE HABITA:

A habitação teatral como processo e poética da cena



Ouro Preto

2019

Luciana Araújo Castro

SOBRE O HABITAR E UM TEATRO QUE HABITA:

A habitação teatral como processo e poética da cena

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Processos e poéticas da cena contemporânea.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Elvina M. Caetano Pereira (Nina Caetano).

Ouro Preto

2019

C3551 Castro, Luciana Araújo.
Sobre o habitar e um teatro que habita [manuscrito]: A habitação teatral como processo e poética da cena / Luciana Araújo Castro. - 2019.
140f.: il.: color.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Elvina Maria Caetano Pereira.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Arte e Cultura. Departamento de Artes Cênicas. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.
Área de Concentração: Artes Cênicas.

1. Artes cênicas. 2. Teatro experimental. 3. Espaço (Arte). 4. Convivência.
I. Pereira, Elvina Maria Caetano. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 792.01

Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Curso de Mestrado Acadêmico em Artes Cênicas

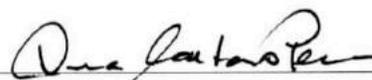
Luciana Araújo Castro

SOBRE O HABITAR E UM TEATRO QUE HABITA: A habitação teatral como
processo e poética da cena

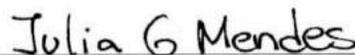
Área de concentração: Artes Cênicas

Linha de pesquisa: Processos e Poéticas da Cena Contemporânea

Aprovada: 28 / 05 /2019.



Elvina Maria Caetano Pereira
(Nina Caetano) - UFOP
Orientadora / Presidente da banca



Júlia Guimarães Mendes – UFMG
1º Membro Examinador



Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi – UFOP
2º Membro Examinador

*À minha vó, Sinhá: a origem.
À minha mãe, Orli: a ponte.
Ao Teatro Público: o caminho.*

AGRADECIMENTOS

Ao Pedro, meu companheiro, pela paciência infinita, pelas inúmeras conversas conceituais e pela leitura atenta do trabalho, por reanimar meu desejo pela pesquisa nos dias de desespero, enfim, por dividir comigo esse momento importante.

À Orli, minha mãe, e ao Ildeu, meu pai, por todo incentivo e apoio que me deram do início ao fim do processo, e sempre. À Lígia, minha irmã, e ao Vinícius, meu irmão, por se preocuparem comigo e acreditarem em mim.

À Vó Sinhá, pela herança musical que guia sempre meus caminhos na arte e que fez despertar em mim o interesse pelo presente trabalho.

Aos amigos e companheiros de arte e de vida do Teatro Público – Diego Poça, Larissa Alberti, Rafaela Kênia, Marcelo Alessio, Rafael Bottaro – por tornarem possível não somente esta pesquisa, mas, sobretudo, a partilha de experiências transformadoras que as habitações teatrais proporcionaram. E aos agregados Eberth Guimarães, Fernando Linares e Pipe Montesano pelas trocas e encontros.

Ao Rogério Lopes, pelas sementes da antropologia, da experimentação e da ousadia, plantadas no Teatro Público desde o *Naquele Bairro Encantado* e em mim desde que fui orientada por ele na graduação.

Ao Cacá (Carlos Falci) – dos professores mais generosos que já conheci – pelos primeiros apontamentos que me conduziram aos caminhos desta pesquisa, tanto na disciplina isolada da UFMG quanto nas várias conversas e e-mails trocados.

À minha orientadora Nina Caetano, pelo olhar cuidadoso e rigoroso durante a leitura da minha escrita, pelas infinitas contribuições e provocações durante o processo e pela disponibilidade em acudir meus pedidos de socorro, com (c)afeto moído na hora.

À Julia Guimarães Mendes, pela interlocução com o Teatro Público, pela disponibilidade durante o meu processo do mestrado, nos longos e-mails e conversas, pelas indicações e produções bibliográficas e por ter aceitado compor minha banca.

Ao Marcelo Rocco, por aceitar o convite para compor minha banca, pela leitura atenta e todas as contribuições na qualificação.

À minha amiga Ju Birchal, pela disponibilidade e ajuda na tradução.

Às minhas amigas e aos meus amigos, Juliene, Elisa, Thiago, Izabella, Nara, João e Matheus, pelo incentivo e pela compreensão nos momentos de ausência. E àqueles que passaram por este processo de escrita no mesmo período, Natalia, Matheus, Charles, Borelli, Dalila, Gael e Tamira, pelas angústias e alegrias compartilhadas.

À Rosanna, por abrir as portas do seu “retiro” – de outono a outono, com café e até vinho para dormir melhor –, tão necessário pra essa escrita acontecer.

À Bolsa UFOP, pelo apoio financeiro fundamental para a dedicação à pesquisa.

À Dora, secretária do PPGAC, pelo trabalho, paciência e contribuição durante esses dois anos de mestrado.

Às amizades feitas no bairro Saudade: Gustavo, Jéssica e Celinho, que foram minhas maiores inspirações para pensar a relação de convívio com o espectador/morador, necessária ao habitar.

RESUMO

Esta dissertação realiza uma reflexão sobre a prática de habitação teatral desenvolvida pelo grupo Teatro Público – do qual sou atriz integrante – como processo e poética da cena contemporânea. Num primeiro momento, apresento um mapeamento do campo teórico e prático da pesquisa, com base em experiências artísticas do século XX que foram determinantes para o rompimento dos parâmetros tradicionais de produção e recepção em arte, para a diluição dos limites entre as linguagens artísticas e, conseqüentemente, para o surgimento de novas formas estéticas cada vez mais “contextuais” (ARDENNE, 2002), “relacionais” (BOURRIAUD, 2009) e “liminares” (CABALLERO, 2016). Após localizar a prática de habitação teatral dentro do recorte trazido pelas noções de “práticas cênicas” (CABALLERO, 2016), “práticas espaciais” (GARROCHO, 2015) e “arte pública” (BARRETO, 2009), recorro a outras modalidades artísticas que compartilham de alguns princípios e características, para traçar suas semelhanças e diferenças a fim de justificar a escolha por uma nova nomenclatura. Em seguida, descrevo e analiso as experiências de habitação teatral *Naquele Bairro Encantado* e *Saudade*, de maneira a tornar visíveis os modos como a relação com a espacialidade, o caráter convivial e a permanência contribuem para a diluição das fronteiras entre arte e vida; e em que medida os bairros e seus moradores se tornam coautores da prática artística. Por fim, as reflexões suscitadas pela experiência prática se desdobram numa possível conceituação para o termo “habitação teatral”, em diálogo com as discussões sobre o habitar propostas por Martin Heidegger, Juhani Pallasmaa e Óscar Cornago.

Palavras-chave: habitação teatral; permanência; espacialidade; convívio; jogo do real-ficcional;

RESUMÉ

Ce mémoire porte sur la pratique de l’habitation théâtrale développée par le groupe Teatro Público – dont je suis membre – en tant que processus et poétique de la scène contemporaine. Tout d'abord, je présente une cartographie du domaine théorique et pratique de la recherche, basée sur des expériences artistiques du XXe siècle qui ont été décisives pour briser les paramètres traditionnels de production et de réception dans l'art, pour diluer les frontières entre les langages artistiques et, par conséquent, pour faire émerger des nouvelles formes esthétiques de plus en plus “contextuelles” (ARDENNE, 2002), “relationnelles” (BOURRIAUD, 2009) et “liminales” (CABALLERO, 2016). Après avoir localisée la pratique de l’habitation théâtrale dans la notion de “pratiques scéniques” (CABALLERO, 2016), de “pratiques spatiales” (GARROCHO, 2015) et “d'art public” (BARRETO, 2009), je me sert d'autres modalités artistiques qui partagent quelques principes et des caractéristiques pour tracer les similitudes et les différences afin de justifier le choix d’une nouvelle nomenclature. Ensuite, je décris et analyse les expériences de l’habitation théâtrale dans *Naquele Bairro Encantado* et *Saudade* pour rendre visibles les modes tels que la relation avec la spatialité, le caractère convivial et la permanence qui contribuent à la dilution des frontières entre l’art et la vie; et dans quelle mesure les quartiers et leurs habitants deviennent des coauteurs de la pratique artistique. Enfin, les réflexions suscitées par l’expérience pratique débouchent sur une possible conceptualisation de l’expression “habitation théâtrale” en dialogue avec les discussions sur les propositions d’habiter de Martin Heidegger, Juhani Pallasmaa et Óscar Cornago.

Mots-clés: l’habitation théâtrale; la permanence; la spatialité; la convivialité; le jeu du réel-fictionnel

LISTA DE FIGURAS

Figura 1-	Mascarados e público caminham pelo bairro Lagoinha (2011)	11
Figura 2-	Material de divulgação do <i>Naquele Bairro Encantado: Episódios I, II e II</i> .	12
Figura 3-	Serenata realizada no bairro Lagoinha (2011)	14
Figura 4-	Segunda temporada do <i>Saudade</i> (2016), do Teatro Público - Na fotografia, Ubirajara (um dos bêbados mascarados) caminha com Zenóbio (o morto) pelo bairro Saudade	17
Figura 5-	Passarela que liga a estação de metrô ao bairro Lagoinha	36
Figura 6-	Duas representações distintas da carta, “A Sacerdotisa”, também chamada de “A Papisa”	41
Figura 7-	Mascarados no quintal da casa da Rua Ibiá, 183, bairro Lagoinha (2011)	43
Figura 8-	Aparição da Loira do Bonfim no bairro Lagoinha (2011)	46
Figura 9-	Mascarados, moradores e público na Praça XV de Junho (2011)	50
Figura 10-	Frame do vídeo de registro da Serenata, no momento em que a Loira do Bonfim entrega a carta ao menino (2011)	64
Figura 11-	Frame do vídeo de registro da serenata, no momento em que Dona Bela canta em seu oratório, na presença dos mascarados (2011)	70
Figura 12-	Imagem do bairro Saudade, registrada durante a habitação teatral (2014)	71
Figura 13-	Print de uma matéria publicada no blog “O diário da Saudade”	73
Figura 14-	Imagens de referência das matrafonas de Podence	75
Figura 15-	Figuras mascaradas com véus, pertencentes ao núcleo da família do morto, no bairro Saudade (2014)	75
Figura 16-	Imagens de referência das máscaras dos Bondrés	76
Figura 17-	Os bêbados mascarados, pertencentes ao núcleo dos amigos do morto, no bairro Saudade (2014) - À esquerda Mané, no centro Zenóbio (o morto) e à direita Ubirajara	76

Figura 18-	Imagens do tarô mitológico, utilizado na prática: à esquerda a carta da “Justiça”, tirada pelo ator Rafael Bottaro, e à direita a carta do “Carro”, tirada por Marcelo Alessio.	79
Figura 19-	Vista da casa do bairro Saudade (2014)	83
Figura 20-	Lambe de desaparecido colado na Rua Padre Júlio Maria (2014).	86
Figura 21-	Printscreen do Youtube que mostra a primeira saída das mulheres no Saudade, filmada e compartilhada por um morador do bairro.	89
Figura 22-	Cortejo fúnebre com espectadores e moradores no interior do cemitério	94
Figura 23-	Material de divulgação da habitação teatral <i>Saudade</i> , distribuído para o público externo ao bairro.	95
Figura 24-	Jéssica e seu amigo, mascarados com véus, carregam o caixão junto com os atores - Nesta ocasião ainda não havia a presença do público externo (2014)	97
Figura 25-	Zenóbio andando na bicicleta do Gustavo no <i>Saudade</i> (2016)	100
Figura 26-	Ação das velas no cruzeiro do Cemitério da Saudade (2016)	101
Figura 27-	À esquerda, o morador do bairro, Celinho, usando uma máscara balinesa e, à direita, o ator do Teatro Público, Diego Poça, usando a máscara do Poeta (2016)	102
Figura 28-	Frame do vídeo de entreato - Pichação no muro do cemitério da Saudade (2014)	104
Figura 29-	Quadrinhos produzidos por morador do bairro Saudade (2014)	106
Figura 30-	Bloco da Saudade (2016)	107
Figura 31-	Mapa conceitual da pesquisa	110

O >> **SUMÁRIO** >>> é um mapa >>>>>>>>>>

>>>>> PONTO DE PARTIDA Esboçando os percursos da pesquisa	11
I. Uma experiência de deriva	11
II. Caminhar para expandir as fronteiras	18
III. Um teatro público e o habitar como estética do público >>>>>>>>>>>>>>>>	23
>>>>> PRIMEIRA PARADA: Bairro Lagoinha “Naquele Bairro Encantado”	36
I. Rua sem saída Caminhar, perceber, estar	39
II. Rua Ibiá, 183 Morar, “bater perna”, viver o cotidiano	42
III. Praça XV de Junho Frequentar, permanecer, criar laços	50
IV. Rua Itapecerica Esconder o rosto, revelar o resto	57
V. Rua Bonfim, 1120 Relembrar e performar a memória >>>>>>>>>>>>>>>>	63
>>>>> SEGUNDA PARADA: Bairro Saudade “Saudade”	71
I. Rua Juramento Para adentrar o território do(da) Saudade	77
II. Rua Taquaril com Rua Coração de Jesus Para habitar o cotidiano e o imaginário	85
III. Rua Padre Júlio Maria com Rua Cameté “Saudade é melhor que caminhar sozinha”	94
IV. Rua Simeone, 310 Entre esquecer e recordar	103
>>>>> PONTO FINAL: ou recomeço Sobre o habitar e um teatro que habita	109
I. A dimensão temporal um teatro que habita o tempo	111
II. A dimensão espacial um teatro que habita o espaço	114
III. A dimensão convival um teatro que habita com o outro	118
IV. A habitação teatral como processo e poética da cena um percurso inacabado >>>>	122
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	127
REFERÊNCIAS DE ESPETÁCULOS TEATRAIS	133
ANEXOS	134
1. Entrevista com Larissa Alberti	134
2. Entrevista com Rafaela Kênia	137
3. Entrevista com Eberth Guimarães	139

>>>> PONTO DE PARTIDA

I. Uma experiência de deriva



Figura 1: Mascarados e público caminham pelo bairro Lagoinha (2011). Crédito: Naum Audiovisual.

*“Saber orientar-se numa cidade não significa muito.
No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta,
requer instrução.”*
Walter Benjamin

Assim como as primeiras palavras numa folha em branco são as mais difíceis de serem escritas e muitas vezes se mostram indecisas, também são imprevisíveis os primeiros passos de uma caminhada em território desconhecido, já que, em ambos os casos, não se sabe exatamente onde se pretende chegar. Depois que os pés começam a tocar o chão, os passos vão deixando um rastro, uma linha, uma curva e, aos poucos, encontram um ponto. Pode ser um ponto final ou apenas uma pausa num lugar agradável, ou inseguro o suficiente para nos fazer voltar e talvez seguir em outra direção. Ponto por ponto, linha por linha, rua por rua, a experiência é desenhada

em palavra e imagem. Foi assim, a partir da experiência da deriva, que conheci o Teatro Público, objeto de pesquisa deste mestrado. Foi estudando a teoria da deriva que descobri caminhos para entender a prática de habitação teatral aqui investigada. Foi, portanto, “errando” que encontrei as primeiras motivações da pesquisa e que me “guiei” durante a escrita desta dissertação. Sendo assim, sugiro, como ponto de partida para a leitura que se segue, um estado de deriva como experiência sensível e afetiva, um caminho aberto a se perder e se encontrar.



Figura 2: Material de divulgação do *Naquele Bairro Encantado: Episódios I, II e III*.

Meu contato com o Teatro Público se deu em 2011, como espectadora, quando fui assistir ao trabalho *Naquele Bairro Encantado*, instigada por uma peça gráfica (figura 2) que apenas apresentava um mapa do bairro Lagoinha (Belo Horizonte/MG) e alguns pontos marcados, nos quais poderia encontrar algo que se propunha a ser um teatro diferente daqueles que eu estava acostumada a assistir, até então. O folheto trazia a seguinte instrução: “Mova-se pelo caminho assinalado toda sexta-feira, quando o relógio soar XVII badaladas. Você terá três horas para encontrá-los. Bom passeio e boa sorte”. Minha experiência começou ao descer na estação de metrô da Lagoinha e adentrar um bairro nunca antes visitado. Não havia um único trajeto ou

destino determinado, mas vários caminhos possíveis, portanto era preciso deixar-se levar. Ainda que com um mapa em mãos, eu não sabia precisamente o que procurava, nem para que lado deveria seguir, a rua estava ali viva e eu me encontrava à deriva.

Após um tempo de caminhada pela Rua Além Paraíba, encontrei Comadre e Juju andando sozinhas e elas logo me cumprimentaram como antigas conhecidas. Na realidade, já conhecia um pouco as atrizes por detrás das máscaras, mas o encontro me dava a impressão de conhecer ainda mais aquelas senhoras – “de longa data”, elas diriam. Penso que essa sensação se dava, em primeiro lugar, pela familiaridade daquelas figuras idosas, que remetiam aos meus avós, e também pelo ar cotidiano com que se apresentavam, em relação próxima e direta conosco. Onde estava o teatro? Não havia cena, nem nada a ser visto. Naquele instante, o acontecimento era o nosso encontro, o espaço cênico era o bairro e estávamos inseridos nele, de modo que o caminhar, o perder-se e o encontro, tudo fazia parte da experiência estética.

Com uma estrutura dividida em três episódios – *I: Estranhos Vizinhos*, *II: Ensaio para uma Serenata* e *III: Jogo da Velha* – que aconteciam em dias distintos, o público era convidado a retornar ao bairro algumas vezes, para que pudesse viver cada uma das experiências propostas. Assim, voltei no dia seguinte para assistir ao episódio II. À noite, as ruas escuras de um bairro marginalizado me traziam uma sensação de insegurança e curiosidade. Novamente, segui as orientações do mapa: “Dirija-se à praça XV de Junho, quando o relógio soar XIX badaladas. Deixe-se embalar pelos mistérios e melodias da noite”. Encontrei os mascarados sentados na praça, afinando seus instrumentos, rodeados de moradores e outros visitantes como eu. Ali permanecemos um pouco até a hora da serenata (figura 3), quando saímos juntos pelas ruas, caminhando, conversando e cantando.

Durante o percurso, andei por ruas desconhecidas, entrei em casas de desconhecidos e conversei com pessoas desconhecidas, mas a sensação era de intimidade e acolhimento. Talvez porque, em meio a “estranhos”, havia algo que me era muito familiar: conhecia a maioria daquelas músicas pelas vozes da minha avó e da minha mãe, e sabia “de cor” – de coração – suas letras e melodias. Aquilo tudo me remetia às minhas memórias de infância no interior de Minas Gerais, às cantorias e serenatas que acompanhei em Marliéria (cidade dos meus pais e avós) e até

às lembranças daquilo que nem vivi, como as “terras inventadas” de que fala Manuel Bandeira em seu poema *Testamento*¹.



Figura 3: Serenata realizada no bairro Lagoinha (2011). Crédito: Naum Audiovisual.

No terceiro episódio, *Jogo da Velha*, pude visitar a casa dos mascarados no bairro Lagoinha, que foi aberta ao público no último mês da habitação. O panfleto deste episódio era menor e lembrava uma carta de jogo, com os dizeres “Parabéns. Esta é a última etapa. Você deverá encontrá-los aos domingos quando o relógio soar XIX badaladas na velha casa verde”, sugerindo o fim de um jogo em que era eu uma das jogadoras. Havia, para mim, um certo êxtase em conhecer a casa onde os atores se encontravam e imagino que, de uma outra maneira, o momento também sanava um pouco a curiosidade da vizinhança.

A casa funcionava como uma instalação² cênica, mobiliada com móveis antigos que remetiam aos antiquários da Rua Além Paraíba, localizada a poucos quarteirões dali. Adentrar

¹ “Vi terras da minha terra / Por outras terras andei / Mas o que ficou marcado / No meu olhar fatigado / Foram terras que inventei” (BANDEIRA, 1993, p. 181).

² O termo “instalação”, emprestado das artes visuais, refere-se a uma proposta de organização/composição de elementos em um determinado ambiente, de forma que o público precisa se inserir dentro da obra para experienciá-

aquele espaço era como adentrar a intimidade dos velhos e daquele bairro. O rádio em que o Seu Antenor ouvia suas canções prediletas me lembrava do rádio de meu já falecido avô paterno, enquanto os porta-retratos envelhecidos nas paredes se assemelhavam a alguns ainda existentes na casa dos meus avós maternos, ao mesmo tempo em que suas imagens mostravam também as memórias produzidas ali, junto com os moradores do Lagoinha, durante os nove meses de convívio com o bairro. Depois de um tempo dentro da casa, aparentemente sem sermos percebidos, estouros de pipoca na cozinha quebraram finalmente o silêncio e fomos acolhidos com hospitalidade. Ao final, junto à jabuticabeira do quintal, uma música anunciava o momento de ir embora e, sem que os atores tirassem suas máscaras, o público se despedia dos velhos novos amigos.

Foi assim que as minhas memórias pessoais se revelaram como os primeiros conectores com o trabalho *Naquele Bairro Encantado* e geraram, anos depois, um interesse pelos estudos no campo da memória. Tal interesse me conduziu à disciplina isolada “Rastros, ruínas e esquecimento em ambientes efêmeros de memória”, ministrada pelo Prof. Dr. Carlos Falci, no PPGArtes (UFMG, 2016), no momento em que eu, já como integrante do Teatro Público, pretendia desenvolver um projeto de mestrado que aliaria um duplo ponto de vista sobre a prática de habitação teatral desenvolvida pelo grupo: como espectadora, que conheceu o Teatro Público em ação no bairro Lagoinha em 2011, e como atriz integrante da segunda habitação teatral, realizada no bairro Saudade ao longo de 2014. Alguns autores como Marc Augé e Paul Ricoeur, que investigam os conceitos de memória e esquecimento, foram apresentados durante a disciplina e contribuíram para uma reflexão sobre como o Teatro Público se relacionava com a memória dos espaços e dos moradores dos bairros habitados. Seguindo essa trilha, um questionamento se transformou em hipótese de pesquisa: em que medida os procedimentos adotados nas habitações teatrais permitiam que a memória dos bairros fosse indagada?

Por esse motivo, num primeiro momento, a questão da memória se apresentou com muita força, devido à forma singular com que a habitação teatral, a meu ver, conseguia evocar lembranças e fazer com que elas se apresentassem nas paisagens, nos hábitos e palavras dos moradores, ou seja, na viva materialidade dos espaços e relações humanas, para além de serem usadas como repertório, material dramaturgico ou transformadas em cena. Com o desenrolar da pesquisa, fui percebendo cada vez mais a necessidade de pensar, analisar e conceituar a habitação

la. As instalações minimalistas dos anos 1960 foram emblemáticas para uma mudança de relação entre obra de arte, espaço e público (GARROCHO, 2015). Ver também: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3648/instalacao>.

teatral como uma prática fundada na relação com o bairro e seus moradores, acrescentando à memória as dimensões espacial e de convívio.

Embora possuísse uma trajetória artística anterior com experiências realizadas no espaço da rua, estas eram mais ligadas à tradição do teatro de rua e à cultura popular. Então, foi a partir da minha entrada para o Teatro Público, em 2014, que pude vivenciar novas relações com o espaço urbano e com o próprio público, ao experimentar a linguagem do teatro imbricada com o cotidiano, por meio de um trabalho que propunha o uso de máscaras, ocupação dos espaços, intervenção urbana, deriva e alguns princípios da performance como motores para a criação.

O que mais me chamou a atenção na prática do grupo, em um primeiro momento, foi como o processo de criação se dava. Não havia treinamento em sala de ensaio, partituras corporais, cenas ou textos memorizados. O ensaio, no sentido tradicional do termo, só acontecia com as músicas do repertório que estávamos construindo. E assim, aparentemente “sem muito preparo”, fomos para a rua, de forma que nosso ensaio era ali, “ao vivo”. Tinha a impressão de que era sempre ensaio e apresentação, tudo junto, sem muita distinção, e aquilo me intrigava e estimulava. Foi, portanto, no processo de criação do *Saudade* que pude vivenciar, na prática, questões que me foram suscitadas como espectadora, artista e também como educadora, sempre interessada em abordagens artísticas horizontais e processuais que valorizam a experiência.

Com base nesta perspectiva, proponho pensar as práticas que desenvolvo nos espaços urbanos, mais especificamente as “habitações teatrais” realizadas com o Teatro Público (que são o foco desta dissertação), a partir da chave da experiência-ação. Isso porque entendo que o caráter experimental e vivencial da palavra “experiência”, quando se soma à ideia de acontecimento, no aqui e agora, ajuda-nos a localizar a arte num espaço em que processo e poética coexistem. Aqui, faço uma aproximação com a reflexão trazida pela performer e pesquisadora Eleonora Fabião, quando afirma que “longe de um exercício, prática preparatória para uma futura ação, a experiência é a ação em si mesma” (FABIÃO, 2008, p. 237).

As habitações teatrais *Naquele Bairro Encantado* e *Saudade*, que serão discutidas ao longo desta dissertação, foram realizadas por meio de deambulações das personagens pelas ruas, espaços públicos e estabelecimentos comerciais dos bairros habitados, de forma processual e em ação direta com a espacialidade e os moradores. Em *Naquele Bairro Encantado*, realizada em 2011, os atores alugaram uma casa no bairro Lagoinha e, caracterizados com máscaras de velhos, habitaram a região durante 9 meses, inserindo-se no seu cotidiano. Como já foi dito, não havia

ensaio prévio, apenas alguns dispositivos que funcionavam como pontos de partida, tais como: “ir ao mercado” ou “comprar pão”. Nas serenatas realizadas durante a noite, mesmo quando acompanhadas do público externo ao bairro, também não havia um trajeto pré-determinado: a indicação do diretor de ir “para aonde o vento levar” conservava a essência experimental da deriva.



Figura 4: Segunda temporada do *Saudade* (2016), do Teatro Público - Na fotografia, Ubirajara (um dos bêbados mascarados) caminha com Zenóbio (o morto) pelo bairro Saudade. Crédito: Naum Audiovisual.

Em 2014, *Saudade* foi desenvolvido em bairro homônimo, conhecido por abrigar a segunda maior necrópole de Belo Horizonte, o Cemitério da Saudade. Ainda que numa proposta de habitação teatral semelhante àquela desenvolvida no bairro Lagoinha, o *Saudade* teve como inspiração a obra *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, do escritor baiano Jorge Amado. Diferente do primeiro trabalho, que não apresentou nenhuma obra ou história prévia, nós, atores, habitamos o cemitério, as ruas e os bares do bairro Saudade, tendo como ponto de partida a história do sumiço de um corpo nas redondezas do cemitério. Durante a experiência, ora mulheres mascaradas de véus andavam em torno do cemitério à procura do morto, ora bêbados mascarados saíam com o morto para beber e tocar samba nos bares do bairro, sem determinar

previamente em qual estabelecimento seria, de forma que as próprias circunstâncias espaciais, temporais e relacionais conduzissem as escolhas.

É neste ponto, deslocado da convenção de espetáculo fechado, da separação entre palco e plateia, ensaio e apresentação, processo e produto, e conectado à ideia de acontecimento, do vivo e do “vivido”, que o teatro pode ser entendido como experiência-ação, aproximando-se das estratégias situacionistas, performativas e contextuais, que são algumas das bases teóricas desta pesquisa. Não é por acaso que a prática do Teatro Público aqui analisada, assim como de outros artistas e coletivos contemporâneos, perpassa um território experimental e poroso. Por trás disso, o que se apresenta é um percurso de rupturas com os paradigmas tradicionais da obra de arte, ao longo do século XX, que desenhou o surgimento de trabalhos cada vez mais híbridos e novos modos de produção e percepção artísticos. Nesta perspectiva, a prática de habitação teatral, aqui analisada, está situada em um campo “expandido”, fruto de um processo de desfronteirização das artes (FERNANDES, 2018). Mas quais seriam as fronteiras sobre as quais fala Silvia Fernandes? Como o processo de “desfronteirização” tratado pela autora reverberou na cena contemporânea? Pensando nessas perguntas, a seguir apresento como o “caminhar” teve papel fundamental para a expansão das fronteiras artísticas.

II. Caminhar para expandir fronteiras

“Cidadãos de todos os países, derivem! Dissolvam as fronteiras e destruam os muros de todos os tipos” (ANDRADE in: JACQUES, 2003, P. 11). Essas são as palavras de ordem que introduzem o prefácio escrito por Carlos Roberto Monteiro de Andrade para o livro *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*, organizado por Paola Jacques Berenstein. Neste trecho, a referência direta ao célebre desfecho do *Manifesto Comunista de 1848* – “Proletários de todos os países, uni-vos!” (MARX & ENGELS, 2005, p. 92) – torna inevitável uma conexão com o desejo de revolução e ruptura, a partir de uma experiência coletiva.

O projeto de transformação da sociedade impulsionado por Marx reverberou, aproximadamente um século após a primeira edição do *Manifesto Comunista*, nas ideias e práticas trazidas pela *Internacional Situacionista* – coletivo formado por grupo artistas e pensadores – cujo objetivo era a “participação ativa dos indivíduos em todos os campos da vida social, principalmente no da cultura”, a fim de vencer “a alienação e a passividade da sociedade”

(JACQUES, 2003, p. 13). Certos de que uma mudança efetiva só seria possível por meio de atitudes concretas e por considerarem o “meio urbano como terreno de ação” (JACQUES, 2003, p. 13), os situacionistas já propunham, desde o final da década de 1950, novas formas de experimentar a cidade, ficando conhecidos, sobretudo, pela prática e teoria da deriva³.

De acordo com Paola Jacques, e como o próprio nome sugere, estes que se autointitularam “situacionistas” defendiam que, a partir da “construção de situações”⁴, os habitantes se tornariam sujeitos participantes da sociedade ou, nas palavras da autora, eles passariam de “simples espectadores a construtores, transformadores e ‘vivenciadores’ de seu próprio espaço, isso sim impediria qualquer tipo de espetacularização⁵ urbana” (JACQUES, 2003, p. 20). Embora a *Internacional Situacionista* apresentasse uma atitude de “negação” ou “superação da arte”, problematizada por Bourriaud (2009, p. 26), é incontornável considerar sua participação na mudança de paradigma que acometeu a arte do século XX, com práticas e procedimentos que permitiram alterar os parâmetros artísticos vigentes, bem como os modos de produção e recepção.

Neste sentido, o que a perspectiva situacionista parecia sugerir era que, somente quando as diversas propostas artísticas se voltassem para o espaço público e comesçassem a dissolver as fronteiras entre arte e público, a ideia de “espetáculo” – configurado tradicionalmente pela separação entre ator (ativo) e espectador (passivo) – deixaria de existir⁶. Em alguma medida, o projeto situacionista foi retomado e atualizado pela “arte relacional” (BOURRIAUD, 2009) dos anos 1990, “reconciliando” as ideias de Debord com “o mundo da arte” (CABALLERO, 2016, p. 46).

Cabe lembrar que os situacionistas não foram os primeiros a se voltarem para o espaço público e a errância. Francesco Careri, em seu livro *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, faz um traçado da história do caminhar desde os nômades, quando esta atividade era

³ A deriva foi definida pela *Internacional Situacionista* como uma “técnica de passagem rápida por ambiências variadas” (IS, nº1, 1958 in: JACQUES, 2003, p. 65).

⁴ “Momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos” (IS, nº1, 1958 in: JACQUES, 2003, p. 65).

⁵ Essa noção de espetacularização da sociedade, que aparece nas discussões situacionistas, vai se aprofundar cerca de quinze anos após o surgimento da *Internacional Situacionista*, com o conceito de “Sociedade do Espetáculo” (1997) desenvolvido por Guy Debord (um dos membros da IS), no entanto, não pretendemos analisar esse conceito nesta pesquisa.

⁶ É importante assinalar que a ideia da contemplação como uma atividade passiva que coloca o espectador na condição observador, da qual é preciso se emancipar, é passível de questionamentos, tendo sido problematizada por Jacques Rancière (2012) em seu livro *O espectador emancipado*. Para ele, a ação do espectador é uma atividade participativa e atuante, mesmo em sua posição de aparente imobilidade. Ainda assim, o foco desta dissertação está em práticas que rompem de forma mais radical com separação entre obra/artista/espectador e, por isso, esta discussão será retomada ao longo dos próximos capítulos.

uma necessidade de sobrevivência, até o século XX, momento em que o caminhar ganhou status de prática estética.

De acordo com Careri (2013), nas excursões dadaístas e derivas surrealistas, realizadas em 1921, transitar pelos espaços públicos foi experimentado como forma de confrontar a ideia de representação e o sistema da arte vigente, e, posteriormente, na década de 1950, as experiências desenvolvidas pelos situacionistas criticaram e intensificaram este pensamento em direção à tentativa de modificar o comportamento da sociedade. Se para o autor “a passagem ‘das salas de espetáculos ao ar livre’ foi o primeiro passo de uma longa série de excursões, deambulações e derivas que atravessaram todo o século como forma da antiarte” (CARERI, 2013, p. 71), eu acrescentaria ainda que este pontapé inicial vai desencadear não apenas trabalhos relacionados ao caminhar, mas também uma infinidade de propostas artísticas que passam a ver nos espaços do cotidiano seu horizonte de experimentação. De maneira geral, o que as derivas, do início do século XX, impulsionaram, ao contrapor-se aos espaços controlados das instituições, foi uma atitude de abertura e escuta para o mundo, que vai desembocar nas práticas ditas “contextuais” (ARDENNE, 2002).

Das vanguardas às neovanguardas, entre 1920 e 1970, são diversas as fronteiras que se rompem e diversas as possibilidades artísticas que surgem a partir da exploração de espaços distintos daqueles considerados como próprios para abrigar a arte (museus, galerias, edifícios teatrais): *happenings*, instalações, *land-art*, intervenções urbanas, *site-specific*, entre outras. A esse conjunto de práticas que nascem da ruptura com os espaços instituídos, em busca de uma relação direta com a “realidade”, Paul Ardenne deu o nome de “arte contextual”.

Para o autor, o conceito reúne “todas as criações que se ancoram nas circunstâncias e se mostram desejosas de ‘tecer com’ a realidade”⁷ (ARDENNE, 2002, p. 15, tradução nossa). Devido a seu caráter circunstancial, a arte contextual depende das circunstâncias espaciais, temporais e relacionais, conforme explica Ardenne. Desse modo, ela está nas intervenções urbanas, quando os artistas abandonam os espaços que fazem a mediação artística para se inserirem no mundo concreto; na arte *site-specific*, em que a obra/situação toma o contexto como horizonte de experimentação; nas performances, que procuram se distanciar das ideias de simulacro e representação em busca de uma estética da presença, no “aqui e agora” da arte como acontecimento; nas derivas e práticas deambulatórias, em que o artista abre mão do controle para

⁷ Texto original: “todas las creaciones que se anclan en las circunstancias y se muestran deseosas de ‘tecer con’ la realidad”.

se colocar em estado de exploração e aventura; e nas artes relacionais e participativas, que buscam estreitar as relações entre o artista e o público e reposicionar o lugar do espectador como criador, para citar alguns exemplos.

Apesar da abrangência do conceito apresentado por Ardenne, que abarca poéticas muito distintas, é o deslocamento dos espaços controlados em direção aos espaços do “real” o aspecto que une os trabalhos ditos contextuais e marca uma mudança de paradigma na arte: o fim da obra de arte autônoma. Para Ardenne (2002), quando a arte perde o status de objeto e assume o caráter de acontecimento, o espectador sai da posição de observador para estar em situação. Com isso, a relação entre arte e público se torna cada vez menos contemplativa e mais participativa, desfazendo a ideia de obra de arte autônoma e reposicionando a arte na esfera “pública”.

Paralelamente às artes visuais, também as estruturas seculares sedimentadas pela tradição teatral – como o palco italiano, a divisão palco-plateia e as convenções representacionais – são desestabilizadas, permitindo ao teatro se aventurar por outros espaços e explorar novas formas de produção e recepção. Tal movimento é perceptível em diferentes lugares do mundo: com o “teatro pobre” de Jerzy Grotowski e o “teatro da morte” de Tadeusz Kantor, na Europa, com o “teatro do oprimido” de Augusto Boal e o “Teatro Oficina” de Zé Celso, no Brasil, e com o “teatro ambiental” de Richard Schechner e os “teatros do real” de Maryvonne Saison, nos EUA. Não por acaso, o teatro contemporâneo tem ocupado cada vez mais outros espaços, como igrejas, hospitais e vilas, a exemplo do Teatro Vertigem e do Grupo XIX, de São Paulo, para citar dois grupos brasileiros já consagrados que são hoje referências de experimentação teatral no espaço urbano, além do Teatro Público, meu objeto de análise, que se dedica à prática de habitação teatral em bairros de Belo Horizonte.

A esta altura, já é possível perceber que abordar os diferentes usos e ocupações dos espaços públicos é uma tarefa árdua e as possibilidades se mostram um tanto quanto inesgotáveis. Das artes visuais às artes cênicas, incluindo as poéticas híbridas, a ideia de um trabalho que rompa com as fronteiras do edifício teatral ou da galeria em busca de novas relações entre arte e público não é recente, mas herdada dos movimentos artísticos do século XX. Em vista disso, percebo que o processo de desfronteirização das artes, a partir do qual início esta reflexão, é tão concreto quanto subjetivo, pois se refere desde à destruição das fronteiras físicas do espaço institucional em direção ao espaço público, iniciada pelo caminhar, até às fronteiras que separavam obra de arte e público, artista e espectador, processo e resultado, representação e

presença, arte e vida. Se por um lado é possível identificar, na segunda metade do século XX, uma virada contextual nas artes, efeito do deslocamento para o espaço público, por outro, há um “giro performativo” (FISCHER-LICHTE, 2011), impulsionado pelos *happenings*, que, como o próprio nome sugere, concedeu à arte o status de acontecimento.

Pensar o teatro a partir da perspectiva do acontecimento, no lugar da ideia de um espetáculo fechado, vai ao encontro do que Josette Féral (2015) chamou de “teatro performativo”, na tentativa de buscar novos parâmetros para refletir sobre as práticas cênicas contemporâneas que surgiram sob influência das artes da performance. Para a autora, o teatro performativo “aspira a produzir evento, acontecimento (...) o teatro se distanciou da representação” (FÉRAL, 2015, p. 131). Num contexto em que o modelo dramático – marcado pela primazia do texto e a ideia de representação – mostra-se insuficiente, é o caráter processual e eventual, aberto ao risco do imprevisível, que caracteriza a noção de teatro performativo, dentre outros elementos, conforme explica Féral (2015, p. 124): “a escrita cênica não é mais hierárquica e ordenada; ela é desconstruída e caótica, ela introduz o evento, reconhece o risco. Mais que o teatro dramático, e como a arte da performance, é o processo, ainda mais que o produto, que o teatro performativo coloca em cena”.

Segundo a pesquisadora cubana Ileana Diéguez Caballero, que atualmente reside e leciona no México, durante o século XX “a teatralidade começou a variar sua arquitetura e linguagem” (2016, p. 19) num momento em que os limites entre as diversas linguagens artísticas, bem como entre as esferas da arte e da vida se diluem, o que explica o surgimento de poéticas híbridas e difíceis de serem categorizadas – problemática que se estende até hoje, no cenário contemporâneo. Como efeito do movimento de expansão dos limites no campo do teatro, é possível pensar, segundo Caballero (2016, p. 177), em um teatro “transcendido”, este que excede o próprio campo teatral e é perceptível nas “ações cidadãs” e na realidade. É sob este aspecto que tomo como meu o interesse apresentado pela pesquisadora a respeito da “condição liminar” das práticas contemporâneas, condição esta que ultrapassa as questões puramente formais, da “liminaridade como estranhamento do estado habitual da teatralidade tradicional e como um ‘ficar perto’ da esfera cotidiana” (CABALLERO, 2016, p. 57-58).

A partir do contexto apresentado e da minha experiência no Teatro Público, percebo que a prática de habitação teatral, que será abordada aqui, ainda que pertencente ao campo de estudo das artes da cena, escapa às definições tradicionais do teatro e procura explorar estratégias de

outras modalidades artísticas, sobretudo das artes visuais. Além disso, algumas tendências como a tensão entre arte e vida, entre estética e ética, a ampliação da relação com o espectador e o caráter de risco, que afastam o teatro da tradição dramática e o aproximam da performance, estão presentes nesta prática. Por esse motivo, parto da definição de “práticas cênicas” trazida por Ileana Diéguez Caballero, que “tenta quebrar a sistematização tradicional e procura expressar o conjunto de modalidades cênicas – incluindo as não sistematizadas pela taxonomia teatral – como as performances, intervenções, ações cidadãs e rituais” (2016, p. 16), e caminho em direção a um recorte mais específico, ligado à espacialidade.

Chamarei de “práticas espaciais”, com base no filósofo e pesquisador da performance Luiz Carlos Garrocho (2015), as diversas modalidades cênicas que possuem como elemento fundante o lugar e o convívio, como intervenções, performances urbanas, ocupações cênicas, *site-specific*, incluindo nesta noção a habitação teatral, que é o foco desta dissertação. Para Garrocho (2015, p. 17), as práticas espaciais tendem tanto para “uma apreensão do lugar em termos mais físicos e/ou mais contextuais” quanto para “uma visada sobre a esfera relacional, mais própria do convívio”, o que parece sintetizar as discussões levantadas até aqui. Localizado o campo teórico da pesquisa, cabe agora entrar nas questões que circundam a prática de habitação teatral desenvolvida pelo Teatro Público.

III. Um teatro público e o habitar como estética do público

Desde que me propus a pensar o conceito de habitação teatral, sinto a necessidade de traçar as semelhanças e as diferenças entre a prática espacial desenvolvida pelo Teatro Público e outras experiências com espacialidade urbana que apresentam proximidade com ela, como intervenções urbanas, *site-specific*, ocupações cênicas e até mesmo a noção de residência artística, a fim de entender e justificar a escolha desta nomenclatura. Se há algo que une todas as práticas artísticas mencionadas, seria o deslocamento para outros espaços fora do circuito tradicional das artes, em busca de uma relação mais direta com o contexto e o espectador. Portanto, como uma prática “espacial” (GARROCHO, 2015), a habitação teatral não é a primeira nem a última proposição que se dá em diálogo direto com o “real”. Diante de tantas nomenclaturas existentes, por que trazer um outro termo? Porque insistir na noção de “habitar”?

O Teatro Público tem um percurso marcado pela experimentação das relações e dos limites entre teatro, espaço público e espectador, por meio da investigação do potencial da ficção no cotidiano da cidade e da participação do público no acontecimento teatral. Com uma pesquisa que se iniciou com o *Naquele Bairro Encantado*, em 2011, dois traços relevantes do trabalho são a escolha de bairros para o desenvolvimento de suas criações e a ocupação de longa duração em convivência com a comunidade, que caracteriza a prática que o grupo veio a chamar de habitação teatral. Somada a isso, a investigação da linguagem da máscara também faz parte da assinatura do grupo. Ao conjugar duas referências distintas, oriundas de uma formação que passa pela tradição teatral da máscara no treinamento do ator e pelas máscaras da cultura popular brasileira, o Teatro Público imprime um caráter particular ao uso da máscara que, inserida no cotidiano, apresenta um viés mais relacional e menos espetacular.

Nos dois trabalhos desenvolvidos pelo Teatro Público, a escolha de bairros de importância histórica – o Lagoinha e o Saudade –, que, no entanto, foram gradualmente empurrados pelo processo de urbanização contemporâneo para a margem e o esquecimento, teve o intuito de reativar suas memórias e identidade local. A atitude de ocupar outros espaços fora dos circuitos culturais tem um impulso tanto político e social (de dar foco a lugares específicos e buscar novos públicos) quanto estético (de experimentar novas formas artísticas), e dessa junção de interesses surgiu uma prática específica: a habitação teatral.

Além do diálogo intenso com os bairros e seus moradores, a prática se mostrou ainda como um modo de convidar o público externo aos bairros a visitar esses locais, conhecer suas histórias e a realidade presente, vivendo uma experiência de implicação física nos espaços – como eu mesma relatei anteriormente a respeito da minha experiência de deriva como espectadora. Esta implicação dos corpos, tanto dos atores quanto do público, numa ação concreta (andar, cantar, conversar, beber), além da escolha por uma criação em relação direta com a “realidade” (a vida cotidiana do bairro), tem um fundo de interesse performativo e contextual que, como vimos, é herdado dos movimentos artísticos do século passado. De acordo com Ardenne, foi a partir do início do século XX, quando os artistas começaram a criticar o acesso controlado e “demasiado normativo” (2002, p. 53) da arte e passaram a rejeitar os espaços instituídos, a fim de buscar novas relações com os lugares e com os espectadores, que nasceu a “arte pública”.

Não é por acaso que o grupo aqui investigado ganhou o nome “Teatro Público”. Além de ser uma referência direta ao espaço público – os bairros onde acontecem suas criações – e ao seu público-alvo – os habitantes, transeuntes e visitantes –, também faz parte da proposta do grupo pensar e fazer um teatro que tenha uma dimensão “pública”. Neste ponto da discussão, a pergunta que surge é: como fazer um teatro de fato público? O que torna a arte pública? O artista Jorge Menna Barreto (2009), em um seminário sobre o tema “Práticas de arte pública *site-specific*”⁸ realizado pelo Itaú Cultural em São Paulo, afirmou que o que define o caráter público da arte é a maneira como ela é feita, os procedimentos utilizados pelo artista, e não apenas uma temática pública ou o fator de “acessibilidade” dado pelo espaço aberto. Para ele, “diferente da metodologia do artista que pensa primeiro sua obra e depois expõe”, a arte pública exige que o artista se coloque numa posição de escuta. Ao dar voz ao contexto dos bairros, a habitação teatral parece colocar esse aspecto em evidência, dando foco desde as características físicas e arquitetônicas do lugar até as memórias e outras ocupações anteriores e simultâneas à proposta artística.

No início da primeira habitação teatral, quando *Naquele Bairro Encantado* ainda era uma pesquisa de pós-doutoramento do professor e diretor Rogério Lopes Paulino⁹, sob orientação da Prof^ª Dr^ª Mariana de Lima e Muniz, a proposta se apresentou com o nome de “Residência teatral no bairro Lagoinha: Um estudo sobre dramaturgia da improvisação a partir dos princípios cênicos das máscaras brasileiras”. Aos poucos, com o desenrolar da experiência, a noção de “habitação”, no lugar de “residência”, mostrou-se cada vez mais apropriada, como veremos ao longo desta dissertação.

A princípio, a ideia de “residência” estava atrelada ao ato de alugar uma casa no bairro Lagoinha, que seria o ponto de partida para o trabalho. Dessa forma, o deslocamento dos artistas para o bairro, a convivência e a troca com os moradores, o caráter experimental, todos esses fatores poderiam ser associados à noção de residência artística. Numa breve investigação sobre o termo, foi possível identificar não uma definição rígida, mas um campo bastante abrangente que abarca uma pluralidade de trabalhos com referências e metodologias distintas. Marcos Moraes,

⁸ Disponível em: <http://iptv.usp.br/portal/video.action?idItem=2867>.

⁹ Rogério Lopes da Silva Paulino, ator e diretor de *Naquele Bairro Encantado*, é doutor em Artes Cênicas pela UNICAMP, pós-doutor pela UFMG e atualmente atua como professor do Teatro Universitário da UFMG. Juntamente com a pesquisa no campo do teatro, sua formação na área de antropologia contribuiu para uma prática voltada à experimentação de novas linguagens e à problematização das relações entre teatro e sociedade.

doutor em arquitetura e urbanismo pela USP, pensa a residência artística como “um espaço destinado à criação” (MORAES, 2014, p. 10) e evidencia o caráter de deslocamento do artista para outro contexto e de troca entre artistas e/ou a comunidade, que fazem da residência “uma forma contemporânea de produção” (MORAES, 2014, p. 41).

A grande maioria das residências é fruto de iniciativas de instituições (públicas e privadas) que abrem editais, programas, fornecem financiamento e o ambiente adequado para o processo criativo acontecer. Conforme Moraes (2014, p. 42), “a experiência da residência artística propicia ao artista uma condição espaço-temporal específica, privilegiada, destinada à criação e produção”. Embora haja exceções, em que grupos e artistas desenvolvem residências artísticas por conta própria, as características citadas colocam esta prática numa relação mais institucional, de formação e de promoção de experiências e intercâmbios. Neste sentido, a residência parece se apresentar mais como o “ambiente” onde são desenvolvidas criações variadas, do que exatamente como uma prática artística ou estética particular. Portanto, se num primeiro momento encontro muitas aproximações entre a prática desenvolvida pelo Teatro Público e a noção de residência, aos poucos percebo que ela não é tão operativa para pensar as especificidades do trabalho.

Outro ponto importante, em que a diferença também se manifesta, está na dimensão da temporalidade. Enquanto a residência artística pode variar de alguns dias até meses, a habitação teatral tem como premissa uma temporalidade estendida, duração necessária para a construção de relações com o lugar e para estabelecer o convívio com as pessoas que moram e/ou transitam nele. Embora não seja possível precisar qual o período mínimo necessário para que a habitação aconteça, definitivamente não é um trabalho passível de ser realizado em poucos dias, como ocorre em algumas residências artísticas. O tempo da habitação teatral varia de acordo com o lugar e as relações estabelecidas, sendo que o que determina sua duração é o processo vivido e não uma delimitação prévia, como na maioria das propostas de residência. Portanto, ainda que “residir” e “habitar” apareçam como sinônimos em qualquer dicionário de língua portuguesa, há no significado de “habitar”¹⁰ um sentido de permanência que não necessariamente encontramos na palavra “residência”¹¹. Talvez esteja aqui a maior potência da habitação teatral e, por isso, vamos dedicar um tempo, no último capítulo, para aprofundar a discussão sobre este aspecto da permanência, a partir da noção de “habitar” de Heidegger.

¹⁰ “Morar; ter lugar em; consistir; existir” (fonte: <https://www.dicio.com.br/residir/>).

¹¹ “Morar; permanecer; povoar” (fonte: <https://www.dicio.com.br/habitar/>).

Por fim, ao habitar pertence não apenas o espaço íntimo da residência, pois habitamos também um bairro, uma cidade, um território, um país. A proposta do Teatro Público de habitar não somente uma casa, mas também as ruas, o comércio, o cotidiano e, até mesmo, o imaginário dos moradores, parecia não caber mais na palavra residência e, com isso, a noção de intervenção urbana trouxe outras possibilidades. Em um artigo com os primeiros apontamentos da pesquisa, Rogério Lopes chegou a apresentar o trabalho como “um processo artístico de intervenção urbana” (2011, p. 3) e, sob essa segunda denominação, o processo foi citado também por outros pesquisadores. Acredito que essas variações de nomenclatura – de residência teatral para intervenção urbana – já sinalizavam tentativas de compreender uma prática que não se encontrava em um campo tão facilmente delimitado. Ao nomear como intervenção urbana, Rogério estava se referindo à ação dos mascarados de interagir com o cotidiano das pessoas e dos espaços públicos, já que a proposta não se restringia em ocupar apenas a casa alugada, como acabei de mencionar. Neste sentido, tal característica dialoga com o conceito de intervenção urbana que, de acordo com o pesquisador Clóvis Domingos dos Santos, é uma:

manifestação artística geralmente realizada nas áreas centrais de grandes cidades. Consiste numa interação com o espaço público ou com algum monumento ou objeto artístico. Seu desafio seria colocar em questão a percepção de algum fato ou acontecimento político ou social e também a relação dos cidadãos com a cidade. Como diferentes formas de intervenção urbana, podemos destacar: a utilização de cartazes, grafites, cenas de teatro ao ar livre, shows musicais e a junção de elementos plásticos, cênicos e sonoros na tentativa de alterar o senso comum e o cotidiano das pessoas e dos espaços (SANTOS, 2010, p. 92-93).

É evidente que os mascarados causavam uma alteração no fluxo normal do bairro, interferindo na sua dinâmica com uma proposta ficcional, mas a grande questão era que, aos poucos, eles começavam a fazer parte daquele cotidiano. Se também para Caballero (2016, p. 109), as intervenções “produzem certa alteração, minimamente fugaz, do espaço e contexto”, na habitação é novamente o tempo de permanência (além da fugacidade das ações) que determina a forma que o trabalho irá tomar, fazendo com que aquelas presenças que, num primeiro momento, eram vistas como estranhas, tornem-se, a cada dia, mais familiares. Assim, o efeito inicial de “disrupção” (ARAÚJO, 2011) no cotidiano, característico da intervenção urbana, vai diminuindo com o tempo e uma poética particular, estabelecida a partir do convívio, instaura-se na “vida” do lugar. Essa poética começa a fazer parte do cotidiano, ainda que temporariamente, e cria algo que

permanece, mesmo depois que os atores mascarados deixam o bairro, sejam histórias inventadas, afetos ou memórias produzidas durante o tempo da habitação.

Dessa forma, os dois conceitos que aparecem antes de se chegar no termo “habitação teatral” – primeiro o de “residência” e, em seguida, o de “intervenção urbana” – parecem dizer mais de procedimentos utilizados pelo grupo, e que fazem parte do processo de habitar, do que da prática em sua totalidade. A noção de habitação, propriamente, começa a aparecer ao final da experiência:

Esse projeto gerou o que chamamos de “habitação teatral”, denominada “Naquele Bairro Encantado”, que foi dividida em três episódios: No *Episódio I - Estranhos vizinhos*, os mascarados caminham pelo bairro realizando ações cotidianas e estabelecendo relações com os moradores e transeuntes do bairro, tematizando seus aspectos históricos e sociais. O público é convidado a acompanhá-los nesse passeio de fim de tarde. No *Episódio II – Ensaio para uma serenata*, os moradores e o público são convidados a se juntarem com os mascarados para fazerem uma serenata. Munidos de violão, cavaquinho e instrumentos de percussão, o grupo sai pelas ruas oferecendo canções nas residências. O repertório musical constitui-se por canções populares brasileiras da década de 50 e 60. O *Episódio III* é realizado na residência em que os mascarados habitam. No interior da casa, o público poderá ter contato com um universo mais íntimo dos mascarados, bem como, poderá conhecer um pouco de sua história, com o auxílio de fotografias e vídeos que registram a passagem do grupo pelo bairro (PAULINO, 2012, p. 8).

No trecho acima, o diretor compreende a habitação teatral como o conjunto de ações desenvolvidas no bairro, já formatado em três episódios divulgados para um público externo ao bairro. A partir daí, gostaria de pensá-la como uma prática ou forma estética que compreende toda a experiência desenvolvida na relação com o bairro, desde o primeiro contato do grupo com os lugares e seus habitantes até o período posterior à chegada do público externo. Sem a intenção de encaixar a habitação teatral na separação convencional de processo de criação e formato “final” das apresentações, procuro entender essa prática ao mesmo tempo como processo e poética, num “se fazer” constante e sempre inacabado, que se aproxima de princípios da performance e do *work in process*.

Na tentativa de compreender e conceituar a prática de habitação teatral, agora assumindo-a como denominação escolhida pelo grupo, fiz um levantamento de outras práticas artísticas que levassem a noção de “habitação” em sua nomenclatura e cheguei apenas no termo “coabitação teatral”, tratado por Daniel Pereira Mendes, em sua dissertação de mestrado intitulada *Estudos de processos de composição cenográfica em espetáculos teatrais praticados em espaços de uso não convencional durante a ocupação cênica e a coabitação teatral*. No entanto, as definições

apresentadas pelo autor sobre as práticas de “ocupação cênica” e “coabitação teatral” parecem dizer mais da espacialidade em questão do que exatamente dos procedimentos e elementos que caracterizam cada uma delas. Para ele, a ocupação diz respeito a espetáculos realizados num espaço “em desuso, abandonado, baldio ou em ruínas (...) algo que se encontra (...) inabitado” (MENDES, D., 2016, p. 32-33), enquanto a coabitação é realizada em espaços em funcionamento, que possuem fluxo de pessoas que não estão ali para assistir a um espetáculo, mas para outras atividades ligadas ao próprio cotidiano, o que justificaria o uso do prefixo na palavra “coabitar”, indicando um habitar junto com os outros sujeitos presentes.

Na via contrária à argumentação de Mendes, D. (2016), que se baseia nas palavras “ocupar” e “desocupar” como evidências de uma prática que busca preencher um lugar que esteja até então “vazio”, penso que a recente onda de ocupações ligadas à situação política do Brasil, realizadas em escolas, universidades públicas, espaços culturais, dentre outros, pode trazer alguns questionamentos sobre o termo. Nestes casos, a ideia de ocupar não se restringe a lugares em abandono ou desuso, mas também ocorre naqueles que estejam em funcionamento. Além disso, a escolha ativista pela denominação “ocupação” no lugar de “invasão” – como muitas vezes esse tipo de ação é chamada pejorativamente – tem a ver com uma necessidade de evidenciar e reconquistar o pertencimento a esses lugares, como um ato político de reivindicação daquilo que é público e não como uma tomada de posse de algo que não nos pertence. Ainda que não seja a intenção desta pesquisa aprofundar a discussão sobre os tipos de ocupações realizadas pela sociedade civil, tais reflexões são importantes para pensar as práticas artísticas de ocupação hoje.

Para delinear o termo “coabitação teatral”, Mendes, D. se apoiou, ainda, no “teatro de invasão”, de André Carreira (2009), que intenta invadir o cotidiano com algo que não lhe pertence, a fim de interromper seu fluxo natural. Com relação a esta abordagem do teatro na rua, trago um relato sobre o espetáculo *Dom Quixote*, do grupo Teatro que Roda (Goiânia/GO), dirigido por André Carreira, a partir da perspectiva do “teatro de invasão”, que pude assistir no festival “Amazônia Encena na Rua”, em Porto Velho/RO.

Numa proposta que buscava quebrar a tradição do teatro de rua realizado “em roda”, o grupo dispunha da “cidade como dramaturgia”¹². Durante o espetáculo, uma mulher vestida de

¹² Ver também CARREIRA, 2009, p. 4: “A cidade é dramaturgia porque é produtora de sentidos, e sempre interfere no espetáculo condicionando seu funcionamento e estabelecendo condições de recepção e mesmo promovendo a produção dos signos na cena. Essa escritura é realizada pela ação imagética da arquitetura – pela presença do aparato urbano construído –, pelas ações e atitudes dos sujeitos que ocupam os espaços da cidade, e pela força dos discursos institucionais que tratam sempre de dominar a construção da paisagem urbana”.

noiva desceu de rapel de um prédio alto no meio da cidade, um trator carregando outras quatro noivas atravessou as ruas e parou o trânsito, seguido por Dom Quixote que tentava, a todo tempo, derrotá-lo para salvar aquela que seria sua amada, Dorotéia, ressignificando os elementos e lugares da cidade. Enquanto isso, o público seguia os personagens pela cidade e também se via entre a ficção criada pelas intervenções dos artistas e o fluxo do cotidiano que continuava vivo a todo tempo. O choque de dois mundos distintos que se cruzavam, o mundo ficcional e o mundo real, causava uma impressão de ser tudo imaginação ou alucinação do personagem. Isso porque, ainda que inserido na cidade, o “teatro invasor” permanece estranho ao mundo cotidiano. Já nas práticas de habitação teatral que serão analisadas aqui, o teatro passa a pertencer à vida do lugar, pois, ainda que evidentemente ele também interfira e altere o lugar, com o tempo de permanência ele se torna parte dele, ele o habita. Nesse sentido, assim como a palavra “invasão” não corrobora com a ideia de ocupação mencionada anteriormente, também a associação com o “teatro de invasão” parece não contribuir para pensar a noção de habitação teatral que queremos tratar aqui.

Antes de avançar na discussão sobre cada uma dessas práticas artísticas, cabe lembrar que, a partir do momento em que a cena sai do espaço seguro do edifício teatral, a espacialidade passa a ser o principal assunto em questão. Por isso, recorro novamente a Garrocho (2015), que trata a especialidade urbana como recorte de atuação das práticas espaciais.

Espectáculos em edificios abandonados, hospitais, cemitérios, casas noturnas desativadas, estações de metrô, vilas, dentre outras infinitas possibilidades, procuram algo do “real” que esses lugares conseguem emanar e que o palco parece não dar mais conta. Espaços “não convencionais” ou “alternativos” são os primeiros nomes que surgem, na tentativa de abarcar outras espacialidades. No entanto, segundo Garrocho (2015), tais nomenclaturas não dão conta da complexidade da análise e compreensão espacial, pois, além de focarem somente no fato de não serem lugares consagrados à arte, tratam-nos como se só ganhassem vida com a ação artística.

Por julgar esses termos superficiais, o pesquisador procurou por um conceito mais operativo e chegou à noção de *espaços encontrados*¹³, de Richard Schechner, que trata dos lugares “que não estão previamente destinados à produção, apresentação e circulação artística (...) e que, como tais, possuem uma existência prévia e/ou simultânea às tentativas de apropriação, intervenção e/ou ficcionalização” (GARROCHO, 2015, p. 134). Em outras palavras, justamente os espaços não destinados originalmente à arte, que carregam uma vida própria

¹³ O termo original “place found” é mencionado na obra *Environmental Theater* (SCHECHNER, 1994, p 33).

independentemente das intervenções urbanas, performances e ocupações artísticas que possam acontecer. Para Schechner (1994, p. 30), “todo espaço tem seu próprio caráter dado. Essa particularidade deve ser respeitada”. Ainda sobre os “espaços encontrados”, Schechner afirma:

Os princípios aqui são muito simples: (1) os elementos dados de um espaço - sua arquitetura, qualidades texturais, acústica e assim por diante - devem ser explorados e usados, não disfarçados; (2) a ordenação aleatória de espaço ou espaços é válida; (3) a função do cenário, quando usado, é de compreender o espaço, não disfarçá-lo ou transformá-lo; (4) os espectadores podem de repente e inesperadamente criar novas possibilidades espaciais (1994, p. 33-34, tradução nossa)¹⁴.

Dentro da noção de espaços encontrados, Garrocho chamou de “espaços vazados” aqueles, especificamente, que se encontram em seu funcionamento normal e onde circulam uma multiplicidade de pessoas: transeuntes, visitantes ou habitantes e não somente artistas e espectadores. Para ele, os espaços públicos e urbanos, que carregam de forma mais acentuada os elementos de imprevisibilidade, do não controlável, já pressupõem o risco como condição de existência, o que faz com que eles pertençam à categoria de espaços vazados. Como afirma Garrocho (2015, p. 141), “o que caracteriza todo espaço é, assim, ressaltado no âmbito dos espaços públicos: a multiplicidade e o acaso”. Nos espaços vazados, como os sujeitos não se encontram protegidos, mas expostos às intempéries do cotidiano, eles se encontram em “situação” mais do que num estado de “contemplação”. Como o próprio autor explica, tal denominação, “de um lado, diz do grau em que se pode controlar o acesso das pessoas; de outro, dos possíveis das transações entre o fora e o dentro. Também do gradiente de indeterminação que comportam” (GARROCHO, 2015, p. 139). Os espaços vazados são, portanto, aqueles sobre os quais temos ainda menor controle, dentre eles, ruas, praças, mercados, estações de ônibus e metrô etc.

A partir daqui, é possível perceber que a conceituação de Mendes (2016), D., sobre as “ocupações cênicas” e “coabitações teatrais” aponta para o tipo de espaço onde ocorrem as práticas, de forma que a ocupação aconteceria nos espaços encontrados e a habitação em espaços vazados. Além disso, observo que, na descrição do autor acerca do espetáculo realizado no

¹⁴ Texto original: “The principles here are very simple: (1) the given elements of a space-its architecture, textural qualities, acoustics, and so on-are to be explored and used, not disguised; (2) the random ordering of space or spaces is valid; (3) the function of scenery, if it is used at all, is to understand, not disguise or transform, the space; (4) the spectators may suddenly and unexpectedly create new spatial possibilities” (SCHECHNER, 1994, p. 33-34).

Mercado Central¹⁵, o uso do espaço em horário fora do funcionamento, com distribuição de senhas e controle de entrada, parece fazer com que ele perca o seu caráter de espaço vazado. Dessa forma, fica explícito que somente se inserir nos espaços vazados não garante que o trabalho se configure numa forma de “habitar”, de maneira que a distinção entre as práticas de ocupação e habitação permanece indefinida.

Para além de pensar o deslocamento espacial em práticas cênicas, interessa, ao escopo desta pesquisa, compreender as relações estabelecidas com a espacialidade, além dos procedimentos e elementos que as caracterizam. Enquanto fazer um espetáculo em um espaço não destinado à atividade teatral muitas vezes se apresenta como um simples deslocar de um espaço para outro (atitude perceptível em trabalhos que usam espaços encontrados da mesma forma que a “caixa preta”), pensar em termos de espaços encontrados e vazados exige rever as possibilidades de ocupação, implica em não querer impor transformações ao lugar, mas lidar com suas especificidades físicas e contextuais, não buscando descartar as suas características e presenças, mas entendê-las como possibilidades de jogo.

O entendimento da espacialidade como experimentação também se deve, em grande medida, à arte *site-specific*. Romper com as linguagens tradicionais, deslocar a atenção do objeto/obra para o contexto, propor novos modos de percepção a partir das noções de experiência e vivência e combater os modelos capitalistas de circulação da arte são os princípios que regem a arte *site-specific*, de acordo com Miwon Kwon (1997). Se esta prática artística, ao sair do lugar “fabricado” e “controlado” da galeria, encontrou seu primeiro paradigma no “‘site’ como localidade real” (KWON, 1997, p. 167) o que, a princípio, estabeleceu uma relação de dependência e fixidez da “obra” com o lugar de origem, aos poucos, ela ganhou outra dimensão com a atual abordagem móvel do *site-oriented*¹⁶. Nesta abordagem, diferentemente de como se pensa de forma recorrente acerca dos trabalhos *site-specific*, a questão da especificidade do *site* não é tão categórica, no sentido de uma obra que foi concebida a partir de um lugar e só pode

¹⁵ O espetáculo intitulado "A Incrível e Triste História da Cândida Erêndira e sua Avó Desalmada", adaptado da obra literária de Gabriel García Márquez, foi encenado em 2009 como Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharelado em Teatro (UFMG) da atriz e diretora do trabalho Beatriz Campos Faria.

¹⁶ “É essa função diferencial associada aos lugares (*as memórias, histórias e identidades, que tornam cada lugar singular*) que as formas primeiras de arte *site-specific* tentaram explorar e que as atuais incorporações de trabalhos *site-oriented* buscam reimaginar, que é o atrativo oculto da expressão *site-specificity*. Parece inevitável termos de deixar para trás as noções nostálgicas do local [site] como sendo essencialmente amarradas às realidades físicas e empíricas do lugar [place]. Tal concepção, se não ideologicamente suspeita, com frequência parece estar fora de sintonia com as descrições predominantes da vida contemporânea como rede de fluxos sem âncora” (KWON, 1997, p. 182).

existir nele, mas diz respeito aos atravessamentos entre a proposta artística e a espacialidade. Entre os trabalhos “específicos do site” e “orientados pelo site”, o que interessa é se as especificidades do lugar estão sendo ouvidas.

Não foi sem razão que Garrocho se baseou nas estratégias *site-specifics* para delimitar a sua noção de “práticas espaciais”. Ao reconhecer que “o caráter *site-specific* não encontra a resolução no âmbito do objeto [obra de arte], mas sim no deslocamento da atenção do observador para o ambiente, do qual o objeto e ele próprio – observador – fazem parte” (GARROCHO, 2015, p. 57), o autor explicita uma mudança determinante no estatuto da obra de arte. Como já foi dito anteriormente a respeito da arte contextual, quando novos sujeitos – o espaço e o observador – ganham importância na discussão, a autonomia da obra de arte é posta em xeque. Isso quer dizer que a ideia de obra como objeto autônomo e autossuficiente – que não depende do olhar do observador e que coloca o artista num lugar de única autoridade sobre a obra e sua significação – não é mais suficiente. Com isso, entram em cena novos processos de subjetivação, de forma que a percepção sensorial do sujeito, para além da capacidade de decodificar signos em significados, passa a ter um papel determinante. A partir desta constatação, Garrocho identificou o lugar e o convívio como os tensores *site-specific* que continuam operando nas práticas espaciais.

O caráter *site-specific* foi assumido como pilar de pesquisa e atuação do Teatro da Vertigem e, de forma menos direta, suas estratégias aparecem também em trabalhos isolados da cena belorizontina que se propõem a ocupar a cidade: o espetáculo *Casa das Misericórdias*, da Maldita Companhia (2003), que ocupou um antigo bar desativado no bairro Horto, e o espetáculo *MedeiaZonaMorta* (2006), do Teatro Invertido, que teve como cenário um laboratório abandonado no baixo centro. Para citar trabalhos mais recentes: *Nossa Senhora do Horto* (2016), realizado pela Toda Deseo nas ruas do bairro Horto; *Intermitentes ou vai e vem*, *Trincamatraca* e *Seis personagens à procura de um lugar*, que compõem a “trilogia andarilha”, do grupo Teatro & Cidade (2015, 2016, 2017); *Rua das Camélias* (2016), que ocupou uma casa noturna desativada na rua Guaicurus; *PassAarão* (2017), último trabalho do grupo Espanca!, que propõe um percurso guiado pelo entorno da sede do grupo, dialogando, sobretudo, com a história da rua Aarão Reis; *A Santa do Capital* (2017), da Cócix Cia Teatral, que procurou ocupar diferentes espaços da cidade; por fim, *Escombros da Babilônia* (2014 e 2017), criado em um casarão antigo da rua Manaus, no tradicional bairro Santa Efigênia, que foi ocupado por artistas em 2013, após 20 anos de abandono pelo poder público, recebendo o nome de Espaço Comum Luiz Estrela.

Se a cena *site-specific*, segundo Garrocho (2015, p. 34), é onde “os estatutos da cena, do lugar e do caráter de encontro entre propositores e espectadores se encontram em evidência, em experimentação e problematização”, as ocupações, intervenções, performances e habitações cênicas carregam sempre uma relação com a noção de “especificidade do lugar”. Conforme explica Miwon Kwon (1997, p. 173), “conceber o *site* como algo mais do que um lugar – como uma história étnica reprimida, uma causa política, um grupo de excluídos sociais – é um salto conceitual crucial na redefinição do papel ‘público’ da arte e dos artistas”. No entanto, para além dos dois tensores assinalados por Garrocho – lugar e convívio –, será acrescentada a temporalidade como terceiro tensor da habitação teatral. Isso porque a “habitação”, diferente das demais práticas analisadas aqui, está relacionada a uma “habituação”, a criar um hábito, habituar-se a algo. E assim, a partir da permanência no lugar e do convívio com seus habitantes, a proposta cênica torna-se parte dos hábitos de uma comunidade.

Nos três espetáculos da trilogia bíblica do Teatro da Vertigem – *O Paraíso Perdido* (1992), *Livro de Jó* (1995) e *Apocalipse 1,11* (2000) –, a ocupação dos espaços escolhidos se deu na última fase do processo, sendo sempre em espaços encontrados, já abandonados ou desativados. Já em *BR3* (2005), *A última palavra é a penúltima* (2008) e *Bom retiro 958 metros* (2012), as apresentações foram realizadas em espaços vazados da capital paulista: o primeiro nas margens do rio Tietê, o segundo numa passarela subterrânea, próximo ao Viaduto do Chá, e o terceiro no bairro Bom Retiro.

Mesmo em espaços distintos, sejam eles encontrados ou vazados, entendo os espetáculos do Vertigem como práticas de ocupação cênica, já que são geralmente criados a partir de workshops e residências, com posterior ocupação dos espaços e com ações, cenas e textos definidos, ainda que concebidos a partir de uma dramaturgia processual. Mesmo em *BR3*, que talvez seja o mais radical em termos de deslocamento espacial, os artistas passaram por um período inicial de residências por três regiões do Brasil – Brasilândia (SP), Brasília (DF) e Brasília (AC) – e, após esse primeiro momento, criaram o espetáculo às margens do Rio Tietê. Há, portanto, uma divisão entre o processo de pesquisa/residência, a ocupação/ensaios e as apresentações divulgadas ao público externo, embora todas as etapas sejam sempre permeadas pelo imprevisível e pela falta de controle característico desse tipo de espaço. A diferença mais significativa que identifico com relação à prática de habitação teatral é que nesta, desde o primeiro momento em que o grupo se desloca para o bairro, ele já começa a habitá-lo. Apesar de

também haver uma fase de divulgação e “temporada”, exigida pelos editais de fomento, para o Teatro Público, a habitação teatral já existe anteriormente e independentemente da presença de um público externo ao bairro.

Aqui retorno às primeiras questões apresentadas acerca da busca por um teatro público. Para Silvia Fernandes (2002, p. 53), “promover um teatro público não é simplesmente lotar plateias. Trata-se de formar espectadores dotados de características comunitárias fortes, ampliando o círculo de conhecedores e defendendo não apenas um espaço público para o teatro, mas também um público-cidadão”. Talvez esteja implícita nessa reflexão a ambição e a utopia do Teatro Público de fazer um trabalho que não apenas se insira na cidade, mas seja feito com o espaço público e os espectadores, uma criação aberta e porosa, com múltiplas autorias.

A dimensão pública aparece nos momentos em que o bairro assume o protagonismo e torna-se foco da prática cênica, seja pela carga simbólica dos lugares, seja quando os moradores se transformam em “atores do cotidiano”, conforme denomina a pesquisadora Júlia Guimarães Mendes (2017, p. 60). Aqui talvez esteja a questão crucial da discussão que toca as diversas formas de arte pública, incluindo a habitação teatral: o habitar, a partir da prática desenvolvida pelo Teatro Público, pode ser pensado como uma “estética do público” (CORNAGO, 2019). Para refletir sobre essas e outras questões, nos próximos capítulos, abordarei as duas experiências realizadas pelo Teatro Público: *Naquele Bairro Encantado*, realizado no bairro Lagoinha, será discutido no segundo capítulo; e *Saudade*, realizado no bairro homônimo, será objeto do terceiro capítulo. Por fim, a partir das questões e formulações trazidas pela própria prática, no quarto capítulo pretendo delinear o conceito de habitação teatral, apoiando-me também nas noções de habitar de Martin Heidegger, Juhani Pallasmaa e Óscar Cornago.

>>>> **PRIMEIRA PARADA: Bairro Lagoinha** | “Naquele Bairro Encantado”



Figura 5: Passarela que liga a estação de metrô ao bairro Lagoinha. Crédito: Naum Audiovisual.

*“Lagoinha, Lagoinha, meu eterno Lagoinha, escuta em silêncio
as toadas que venho cantar em homenagem a sua existência.
Escuta mudo as canções de amor e saudade que venho
aqui cantar em Louvor a sua brava resistência.
Ó Lagoinha das mais belas e tristes histórias, dos boêmios inesquecíveis,
das canções enluaradas, das mulheres maravilhosas, escuta-me.
Escuta os simples versos de um humilde boêmio que
te viu nascer embalado nos sonhos de uma cidade menina
e que te viu crescer castigado pelas ambições de uma capital mulher.
Ó Lagoinha do meu coração, escuta em silêncio as canções que canto,
Ouve mudo meus lamentos e meus cantos, mas não chora.
Por um momento não chora as feridas que te marcaram, não lamenta as avenidas que te despedaçaram.
Ri, Lagoinha, ri... ri o riso resignado daqueles que reconhecem as belezas que ainda habitam o mundo.
Ri por abrigar no seu seio escuro e maltratado ainda o amor, ainda a solidariedade
daqueles que não esquecem nunca de sua beleza e de suas maravilhas.
Ri por repousar insistentemente na memória de milhares que viveram e que ainda vivem seus mil encantos.
Ri, Lagoinha, ri, ri, ri... esquece as perdas, esquece o pranto... e por um momento
lembra de sua força, de sua coragem, de suas proezas, de suas belezas.”*
Larissa Alberti¹⁷

¹⁷ Poema escrito pela dramaturga Larissa Alberti, durante a habitação teatral realizada no bairro Lagoinha, sendo declamado pelo mascarado Evaristo, que estabelecia um diálogo mais direto com o passado boêmio do bairro. Texto não publicado.

O Lagoinha tem sua história marcada pelo “progresso”. O bairro não só viu Belo Horizonte nascer como ajudou a erguê-la, sofrendo também as consequências dos processos de crescimento da cidade. Como mostra o trecho da música *Adeus Lagoinha*¹⁸, de Gervásio Horta, foi o progresso que, ironicamente, levou à sua decadência. Durante a mudança da capital mineira de Ouro Preto para Belo Horizonte – inaugurada no dia 12 de dezembro de 1897 –, muitos operários e imigrantes que trabalharam na sua construção, instalaram-se no bairro Lagoinha, de onde também saíram as pedras que edificaram a cidade, retiradas de pedreiras da região. Seu nome data dos registros mais antigos sobre a capital, antes mesmo de sua inauguração, e hoje se refere tanto ao bairro quanto à região da Lagoinha, que compreende bairros vizinhos da regional Noroeste – como o bairro Santo André, a Pedreira Padre Lopes (favela mais antiga de BH) e o Bonfim (conhecido por abrigar o primeiro cemitério da cidade, o Cemitério do Bonfim). Além de operários e imigrantes, o bairro também foi povoado por comerciantes e artistas, ficando conhecido como zona boêmia da cidade.

Apesar de ser um local de moradia de pessoas pobres, a noite da Lagoinha era bastante movimentada. Seus bares e casas noturnas atraíam pessoas da cidade inteira. Essas casas se instalaram no local após terem sido expulsas da antiga área urbana da cidade. O ponto central dessa boemia era a Praça Vaz de Mello, que foi extinta com a construção dos viadutos do Complexo da Lagoinha (APCBH/ACAP-BH, 2008, p. 21)¹⁹.

Se hoje o bairro Lagoinha está localizado praticamente no centro de BH, é preciso lembrar que, na época do planejamento da capital, a região da Lagoinha correspondia, geograficamente e por conta da sua ocupação popular, à periferia da cidade. A área central era denominada de “zona urbana” e compreendia apenas aquilo que estava dentro da Avenida do Contorno – que recebeu este nome justamente por delimitar o perímetro urbano da cidade –, enquanto os bairros que surgiam fora dela para abrigar a população excluída do plano piloto, na chamada “zona suburbana”, cresciam sem planejamento, já refletindo uma separação de classes, fruto do processo de gentrificação característico dos grandes centros urbanos²⁰. Tudo isso

¹⁸ "Adeus, Lagoinha, adeus / Estão levando o que resta de mim / Dizem que é força do progresso / Um minuto eu peço para ver seu fim".

¹⁹ Disponível em: http://www.pbh.gov.br/historia_bairros/NoroesteCompleto.pdf

²⁰ Ver também: “Belo Horizonte era dividida em seções urbanas e suburbanas. Lagoinha, Bonfim, São Cristóvão e Pedreira Prado Lopes seriam parte da 6ª Seção Suburbana. A região da Lagoinha fica muito próxima ao centro da cidade e à chamada zona urbana. Por isso, atraiu funcionários públicos, comerciantes, artistas, industriais e operários que exerciam suas atividades no Centro. Também naquele bairro havia grande número de operários italianos. Sua ocupação aconteceu de forma desorganizada, com ruas tortuosas que destoavam da ordem estabelecida no centro da cidade. Era um local de moradia de pessoas pobres e de desempregados, principalmente após uma forte crise

culminou na condição de marginalização que o bairro vive hoje, semelhante a regiões periféricas da cidade, e agravada ainda mais pela construção de viadutos, avenidas e passarelas no lugar de ruas, praças e casas, que apagou a história dos lugares, agora transformados em “não-lugares”²¹ (AUGÉ, 2005).

Em vista deste contexto, as atrizes Rafaela Kênia e Larissa Alberti, do grupo Trapizomba, o ator, pesquisador e antropólogo Rogério Lopes Paulino e outros artistas convidados se juntaram para desenvolver um projeto que tinha como proposta inicial trabalhar com as lendas urbanas da região. Sem nenhum texto prévio, a dramaturgia assinada por Larissa Alberti, que também desempenhava a função de atriz, tinha uma proposta de criação aberta e processual, característica das dramaturgias contemporâneas, que difere de concepções mais tradicionais da criação dramática, restritas à produção textual, construção de personagens e cenas fechadas. A proposta de direção de Rogério Lopes, também ator no processo, conjugava suas referências em antropologia às pesquisas e experiências com as máscaras da Folia de Reis e aos estudos no campo da cena contemporânea, o que possibilitou problematizar os limites entre o teatro, o espectador e o espaço urbano. Nesse sentido, tanto a dramaturgia quanto a direção tiveram um papel fundamental na condução do trabalho para um lugar de experimentação e escuta na relação com o bairro, como será descrito ao longo deste capítulo.

A ideia de habitar a região da Lagoinha com uma proposta cênica tinha como objetivo revelar as suas memórias, lendas e, sobretudo, as lembranças guardadas pelos moradores, valorizando a história e a identidade da região. Inicialmente foi realizada uma pesquisa documental sobre o bairro e seu entorno, mas para que, de fato, o trabalho fosse desenvolvido em diálogo com os moradores, foi necessário o deslocamento dos artistas para o Lagoinha, como primeira estratégia adotada pelo diretor Rogério Lopes, a fim de proporcionar uma experiência em contato direto com os espaços e seus habitantes.

Como o diálogo com os moradores do bairro é fundamental para esse processo de pesquisa e criação, optamos por realizar, desde os primeiros meses de ensaios, uma série de ações cênicas livres com intenção de aproximar a equipe de criação da população. Dessa forma, os moradores do bairro tornam-se espectadores e participantes de um teatro que de forma tácita e sutil, invade o seu cotidiano (PAULINO & MUNIZ, 2011, p. 2).

econômica ocorrida na década de 1910. Cada um construía seu barraco, sem nenhum planejamento, muitas vezes, em áreas invadidas, como na Pedreira Prado Lopes” (Id., 2008, p. 20).

²¹ Em oposição ao “lugar antropológico”, Augé (2005, p. 73) define o conceito de “não-lugar” como “um espaço que não pode se definir como identitário, nem como relacional, nem como histórico”, produto da “supermodernidade”.

O primeiro contato com os espaços se deu em derivas individuais e em grupo e, após encontrarem uma casa para alugarem, os artistas iniciaram as ações e intervenções portando máscaras de velhos, sempre em relação direta com os moradores do Lagoinha. Além da experiência anterior de alguns atores com as máscaras de velhos, a escolha pelo universo da velhice também tinha o intuito de trazer as memórias do passado para o presente. Foi da aproximação entre os elementos ficcionais da proposta cênica e os elementos “reais” da vida cotidiana do bairro, em constante tensão e negociação e durante um longo período de convivência, que nasceu a habitação teatral *Naquele Bairro Encantado*. Cabe agora descrever os elementos e procedimentos utilizados para habitar o Lagoinha. Para isso, serão abordados alguns aspectos da prática: (1) a relação com a espacialidade; (2) a relação com os moradores e o tempo de convivência; (3) o jogo do real-ficcional; e (4) as memórias evocadas e produzidas.

I. Rua sem saída | Caminhar, perceber, estar

O processo de habitação teatral no bairro Lagoinha teve início em fevereiro de 2011 e passou por várias etapas, começando por “passeios pelo bairro” (PAULINO & MUNIZ, 2011, p. 3), ainda sem utilizar máscaras, no intuito de mapear e recolher as primeiras impressões sobre os espaços e os fluxos do cotidiano. As caminhadas eram realizadas de forma silenciosa, ora individualmente, ora coletivamente, e sem um destino predeterminado ou objetivo definido, a não ser a própria experiência, aproximando-se das derivas situacionistas cuja finalidade era a “sua própria existência em jogo” (IS, 1959, nº 3)²². Dessa forma, para além de uma simples ferramenta para colher material de pesquisa, o caminhar mostrava-se, neste processo, como uma experiência prática que já alterava a percepção do ator sobre o cotidiano.

Os atores registravam as impressões das caminhadas em forma de escrita livre, além de desenhos e mapas, após a experiência e, às vezes, ao longo do próprio percurso. Transcrevo abaixo as anotações feitas pela atriz Rafaela Kênia, durante a primeira deriva realizada no bairro Lagoinha:

1º Encontro - 03/02/2011: Estou andando numa rua suja que dá de frente para uma casa de tijolinhos marrom nozes. Ao lado tem uma casa grande e branca como glacê de bolo. Um homem magro de braços e pernas compridas toca a campainha. Alguém abre o portão e ele entra (*Sons de passos na escada*). Ouve-se uma voz perguntando: “Na nossa sala?” Uma criança diz em voz aguda: “Vai embora.” e o homem magro diz: “Muito obrigado!”.

²² in: JACQUES, 2003, p. 105

Ele sai da casa e vai embora subindo a rua de pedras quadradas. Um caminhão branco também sobe a rua. Uma mulher toda de preto desce a rua: “Poc, poc, poc...” cantam seus sapatos de saltos altos. Seus cabelos escovados voam com o vento seco e quente que passa. Um cachorro late duas vezes, depois se cala. Passarinhos cantam em coro felizes. Eles não aparecem, estão escondidos, mas cantam alto preenchendo o espaço. Uma sacola vazia voa pela rua. Cores de tintas se misturam com o asfalto quente. O laranja traz o gosto do suco de laranja na boca. O branco cega os olhos junto à claridade do sol que arde e sapeca. O homem pinta e se pinta em tom branco. Ele pega a escada, carrega de um lado para o outro. Alguém o observa. Os carros zumbem meus ouvidos e a fumaça de dióxido de carbono do caminhão vem em meu rosto. Carros, motos, caminhões, ônibus, pessoas, sobem e descem o asfalto quente como aço em chamas. Meus pés queimam também. Por um breve milésimo de segundo surge o silêncio. Ele vem e vai tão rápido, mas não deixa de ser imperceptível. Silêncio seco. Fixo-me no asfalto, uma velha grita de uma casa de grades cinzas: “Vem neném, você já anda.” Um cheiro de comida paira no ar. Macarrão com molho de tomate e ovos cozidos. Feijão, não tutu de feijão. Na esquina um vento leve e fresco alivia o calor escaldante, “caldante”, caldo, caldeirão. Dobrando a esquina mais uma rua de pedras. Só que dessa vez, pedras de figuras variadas. Um conjunto de motos está parado. Tem cinzas, pretas e vermelhas. Uma fábrica de acabamentos gráficos ao lado cheira plástico queimado. À sua frente uma mulher dourada faz tudo brilhar. Pessoas curiosas me observam e perguntam: “O que é isso?” Não há respostas. Olhos curiosos, atentos, astutos, desconfiados. Um velho numa casa antiga que parece um biscoito recheado de doce de leite, sentado numa cadeira larga, observa a rua. Sua cabeça é branca e seu semblante é sério. Sua pele tem a cor e a textura da casa: biscoito recheado de doce de leite. A rua desce, desce... sua descida dá para beira do abismo. Lá longe vê-se um pedaço do cemitério cinza e preto. Há alguns pontos brancos. O que serão?²³

Pelo relato, é possível notar que a deriva permitiu aguçar a percepção da atriz sobre o bairro, aspecto evidente na descrição das características físicas dos espaços, das formas, cores, texturas, o trânsito de pessoas e carros, as conversas dos moradores, os cheiros e até as sensações suscitadas pela experiência. Como explicou Guy Debord, aqueles que se dedicam à deriva “estão rejeitando, por um período mais ou menos longo, os motivos de se deslocar ou agir que costumam ter com os amigos, no trabalho ou no lazer, para entregar-se às solicitações do terreno e das pessoas que nele venham a encontrar” (1958, IS nº 2)²⁴. Sobretudo em caminhadas solitárias, o bairro desconhecido e estigmatizado pela violência deixava os atores em um estado de alerta que também os colocava no tempo presente.

O ator e diretor musical do trabalho, Eberth Guimarães, relembra como encontrou o figurino do Sr. Antenor, sua máscara, durante uma deriva individual realizada a partir de cartas de tarô: “a gente se encontrou na Lagoinha, cada um tinha sua carta e nós saímos nessa deriva, pra poder buscar alguma coisa, pra ver se alguma coisa faria sentido”²⁵. Diferente das derivas anteriores, nesta proposta o tarô funcionou como um dispositivo de deriva, um disparador da

²³ Trecho retirado do caderno de processo da atriz Rafaela Kênia. Texto não publicado.

²⁴ in: JACQUES, 2003, p. 87

²⁵ A entrevista completa encontra-se no Anexo 3, página 134.

experiência. O ator havia tirado a carta da Sacerdotisa (figura 6), representada por uma mulher sentada numa cadeira segurando um livro. Após longa e exaustiva caminhada, sem nada encontrar, descobre um brechó em uma rua sem saída. Ao adentrar o local, avista uma senhora sentada em uma poltrona e, após longa conversa sobre o bairro Lagoinha, ela lhe traz um terno completo, com camisa e sapato, que se torna o figurino do Seu Antenor. Depois de voltar à casa e conversar sobre os acontecimentos, o ator percebeu que havia encontrado a sua carta: “aquela mulher era a Sacerdotisa, ela era a guardiã daquele, do figurino do Seu Antenor e um pouco da alma do Seu Antenor, que estava contida ali e que ela pôde me ajudar a construir”²⁶. Mesmo sem muitas informações sobre a carta, apenas a imagem, o nome e uma característica básica fornecida pelo diretor, em alguma medida o tarô já direcionava o olhar dos atores para os elementos do entorno, durante a prática.



Figura 6: Duas representações distintas da carta, “A Sacerdotisa”, também chamada de “A Papisa”.

Neste e em outros relatos, é possível perceber um estado diferenciado de abertura para o ambiente, provocado pela prática da deriva. De certa forma, essas primeiras atividades deambulatórias já traziam alguns princípios que iriam reger a forma de habitar o bairro, como a presença, a disponibilidade e a interação com a realidade, conforme tratou Rogério Lopes a respeito das caminhadas coletivas:

²⁶ Idem.

Caminhávamos juntos, como “um corpo integrado”, formado por cinco atores. Não havia um líder para determinar o ritmo, o direcionamento ou a duração do nosso deslocamento pelas ruas. Ao mesmo tempo, não devíamos procurar nada, mas sim nos predispor para o encontro, sem qualquer ansiedade. Portanto, era preciso que estivéssemos em tempo presente para interagir verdadeiramente com o bairro e que estivéssemos abertos para receber, perceber e interagir com a realidade que nos circundava. Posteriormente, este estado foi fundamental para uma boa execução do jogo com as máscaras, já que mantivemos os mesmos princípios básicos quando nos mascaramos. A ideia era mais estar, do que fazer (PAULINO & MUNIZ, 2011, p. 3).

A aparente ausência de atitude expressa no “estar”, sobre o qual discorre Rogério Lopes, em contraposição ao “fazer”, apresenta uma mudança de chave para o ator, que precisa segurar o impulso de produzir uma cena a fim de tornar-se parte do cotidiano. Esse estado diferenciado de “atuação” será mantido também com o uso das máscaras e vai influenciar diretamente em como a proposta cênica será percebida pelos espectadores/moradores a partir do momento em que os mascarados passam a habitar o Lagoinha, assunto que será retomado posteriormente.

II. Rua Ibiá, 183 | Morar, “bater perna”, viver o cotidiano

Ao final do mês de março, após o primeiro momento de “reconhecimento” do bairro, os atores alugaram uma casa na Rua Ibiá, número 183, onde, mascarados²⁷ de velhos (figura 7), permaneceram durante quase um ano “assumindo a posição de novos inquilinos do imóvel” (GUIMARÃES, 2013, p. 13), sendo que os rostos dos atores por trás das máscaras em nenhum momento foram revelados. Conforme observa Eberth Guimarães em sua dissertação de mestrado²⁸, “quem realmente habitava aquela casa, aos olhos dos vizinhos, eram os velhinhos mascarados, que formaram seu ciclo social como autênticos moradores da Lagoinha” (2013, p. 21). Dessa forma, a casa concretizava, para os mascarados, uma ideia de pertencimento ao bairro, ao mesmo tempo em que servia de abrigo para os encontros de criação. Para a fenomenologia do habitar, de Gaston Bachelard (2005, p. 24-26), a casa é o “nosso primeiro universo”, de maneira que, antes de sermos “jogados do mundo”, é “no berço na casa” onde nos sentimos acolhidos e

²⁷ As máscaras utilizadas pelos atores foram criadas e confeccionadas em couro pelo professor e mascareiro Fernando Linares e apresentam traços humanos de figuras idosas. Também as roupas faziam parte do mascaramento: com várias peças selecionadas de brechós e outras confeccionadas pela figurinista Juliana Floriano, a intenção era menos que parecessem figurinos e mais roupas usadas por pessoas mais velhas, remetendo ao passado do Lagoinha na década de 50 e 60.

²⁸ Em sua dissertação de mestrado “A canção popular na intervenção urbana Naquele Bairro Encantado”, o ator e diretor musical de *Naquele Bairro Encantado* investigou o uso das canções populares na habitação teatral realizada no bairro Lagoinha.

protegidos. Se para o filósofo “a casa é nosso canto no mundo” (BACHELARD, 2005, p. 24), nesta habitação teatral ela era o porto seguro dos atores e mascarados, de onde saíam em direção ao desconhecido do lado de fora e para onde retornavam em segurança.



Figura 7: Mascarados no quintal da casa da Rua Ibiá, 183, bairro Lagoinha. Crédito: Naum Audiovisual.

Como foi mencionado no capítulo introdutório, não havia um texto dramático, nem mesmo “ensaios” ou roteiros predeterminados. Os atores partiram apenas das máscaras e de uma ideia ficcional de que seriam antigos moradores da região que retornavam, depois de muitos anos, para o Lagoinha. Em uma entrevista concedida por Larissa Alberti²⁹, a atriz relembra a primeira ação realizada com as máscaras no bairro: “a gente tinha que sair de um determinado ponto do bairro, bem distante da casa, sozinhos, e a gente tinha que ir até a casa (...). A ação era simplesmente colocar a máscara e ir andando até a casa, encontrar a casa”. A indicação dada pelo diretor se aproxima da noção de “programa performativo”, definida por Eleonora Fabião (2013, p. 4) como um “conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e

²⁹ A entrevista completa encontra-se no Anexo 1, página 129.

conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio”, que nada mais é do que o enunciado da performance. Ao investigar o campo de entrecruzamento entre performance e teatro, Fabião (2008, p. 237) recorre a Deleuze e Guattari para pensar a prática performática como “motor de experimentação”. Numa proposta de aproximação da palavra-conceito “programa” – trazida pelos filósofos – à teoria da performance, a pesquisadora sugere uma ampliação do campo de experiência do ator por meio da prática de *programas performativos*:

Sugiro que através da prática de programas performativos, o ator poderá ampliar seu campo de experiência e conhecer outras temporalidades, materialidades, metafisicalidades; experimentar mudanças de hábitos psicofísicos, registros de raciocínio e circulações energéticas; acessar dimensões pessoais, políticas e relacionais diferentes daquelas elaboradas no treinamento, ensaio ou palco (FABIÃO, 2013, p. 8).

Tal aproximação com a performance de um lado diz do grau de exposição do ator/performer ao risco e ao imprevisível, no sentido descrito por Caballero³⁰, e de outro contribui para distanciar a habitação teatral da ideia de “ensaio” ou “laboratório de criação” e entender cada ação cênica desenvolvida no bairro como uma experiência artística em si. Como afirma Fabião (2013, p. 9), transformar a performance “num método para levantamento de material é esvaziá-la de sua imediatidade, de sua urgência”.

Voltando para a descrição das primeiras aparições dos mascarados, estas se deram no percurso individual em direção à casa, sem muitas instruções, a não ser a de andar e “receber” o espaço, a fim de ver como o bairro iria reagir. Posteriormente, começaram a sair também em duplas e em grupos, passando cada vez mais tempo “batendo perna” pelo bairro. Conforme observa Larissa Alberti, na entrevista já citada:

Eu lembro que ele falava muito dessa coisa de não ficar fazendo cena, pra gente viver no cotidiano e tal. Então se você sentisse vontade de ser simpático com alguém você seria, se não sentisse não ia ser. Se a pessoa tivesse te rejeitando, pra que que você ia ser simpático com ela? Então é uma lógica que é bem a lógica da vida. Não é uma lógica de ficar sendo legal, ficar propondo espetáculo, mas é a lógica da vida, de interagir com as pessoas como a gente interage na vida³¹.

³⁰ “Refiro-me ao *performer* como aquele que fala e atua sendo artista e pessoa, que fica exposto ao intervir nos espaços, que conceitua a sua criação mediante uma espécie de dramaturgia ou partitura inicial aberta às modificações do trabalho in situ, que corre o risco de transitar entre as pessoas assumindo os imprevistos e as consequências das suas intervenções” (2016, p. 75).

³¹ A entrevista completa encontra-se no Anexo 1, página 129.

Os mascarados iam ao mercado, sentavam na praça, frequentavam a barbearia e o bazar da Dona Bela, tiravam dinheiro no caixa eletrônico e compravam remédios na farmácia, dentre outras ações cotidianas, de forma que as características de cada velho também eram construídas processualmente, durante a experiência e a partir da relação com a espacialidade e os moradores. Algumas situações exemplificam a questão, como no caso da máscara usada por Rogério Lopes, que foi nomeado “Zé Poeta” pelos próprios moradores já nas primeiras caminhadas, e a ex-prostituta “Julieta”, feita por Rafaela Kênia, que buscava referências sobre o passado boêmio da região e adquiriu repertório de histórias a partir de conversas no Bar do Pablo, além de ter descoberto o sugestivo sobrenome Leite dos Prazeres, pesquisando as famílias tradicionais dali.

Na época, a gente estava estudando um livro que contava a história do Lagoinha e tinha lá a família Leite dos Prazeres. Aproveitei e apropriei desse nome e coloquei na Juju. Que eu achei que tinha a ver, era sugestivo o nome com o perfil dela. A partir disso, caminhando um pouco pelo bairro com esse aspecto dela, fui deixando com que as coisas fossem entrando e a Juju fosse se apropriando de coisas que as pessoas iam falando. E eu acho que na época do Lagoinha a Juju era mais obscena do que a Juju é hoje. Porque... ao longo do tempo, principalmente depois que a gente saiu do Lagoinha, eu fui descobrindo que não dava pra ser tão obscena assim, porque ela tinha que ter limites né, porque as vezes as pessoas passavam do limite, então eu fui percebendo assim, que eu tinha que ter uma outra contra máscara. E aí eu descobri um pouco que a contra-máscara dela, um outro aspecto dela, é ser tirada, ranzinza, às vezes grosseira. Ao mesmo tempo que ela é alegre que ela é acolhedora, ela também é grossa, ela sabe dar cortada³².

O depoimento da atriz demonstra como o próprio bairro vai “dirigindo” os atores e como as características das máscaras vão sendo construídas em contato direto com a realidade. Como sugeria Rogério Lopes, nas conversas antes e depois da experiência, a ideia era procurar agir como se age na vida. Com o tempo, as caminhadas contribuíram para que os atores fizessem “mapas afetivos” da região – estes que “levam em consideração aspectos sentimentais, psicológicos ou intuitivos, e que muitas vezes caracterizam mais um determinado espaço do que os aspectos meramente físicos, formais, topográficos ou geográficos” (JACQUES, 2003, p. 24) –, a partir dos quais cada mascarado foi encontrando o “seu lugar” no bairro, geralmente em função das relações estabelecidas com os moradores, assunto que será aprofundado mais adiante.

Além dos velhos, a atriz Michelle Braga, vestida conforme a figura da Loira do Bonfim (figura 8), executava aparições nos arredores do Cemitério do Bonfim, remetendo a uma lenda urbana bastante conhecida na região. A lenda conta a história de uma mulher vestida de branco

³² Rafaela Kênia, em entrevista concedida à autora (ver a entrevista completa no Anexo 2, página 132).

que pedia carona para sua casa e descia na porta do cemitério, sempre de madrugada. Algumas versões dizem que ela chegava de táxi e outras de bonde, há relatos ainda de que ela seduzia os boêmios e os levava para o cemitério e, até mesmo, de que ela podia atravessar o seu muro. Na versão do Teatro Público, a Loira conservava um aspecto de assombração, uma vez que só aparecia à noite e com menor frequência do que os velhos. Ela tinha o andar lento e não estabelecia contato direto com as pessoas, suas caminhadas eram feitas com o auxílio de um contrarregra que deixava e pegava a atriz de carro em pontos estratégicos do bairro, criando a ilusão de uma “aparição”.



Figura 8: Aparição da Loira do Bonfim no bairro Lagoinha. Crédito: Naum Audiovisual.

A primeira aparição da Loira do Bonfim causou grande tumulto no bairro. A atriz saiu da casa da Rua Ibiá e foi andando em direção ao cemitério do Bonfim. No caminho, ela foi seguida por moradores que ligaram para a polícia, para a TV Record e para a Rádio Itatiaia, que noticiou o caso. Interpelada por um policial sobre o que estava fazendo, a Loira respondeu apenas com uma palavra – “andando” – e continuou seu percurso até entrar de volta na casa. Este episódio

evidencia o caráter vivo do espaço habitado, bem como a abertura da prática artística para as interferências da realidade.

Durante os 9 meses de trabalho, o grupo habitou a casa e o bairro, desenvolvendo ações, derivas, intervenções, ou seja, diversas experimentações nos espaços, no intuito de se inserir na vida cotidiana do Lagoinha. Mais do que simplesmente levar arte para o espaço público, que poderia reduzir o bairro a um pano de fundo para o teatro, a proposta de dialogar com o cotidiano diz respeito a uma prática que se dá “com” o lugar e não apenas “em” determinado lugar (KAYE, 2001 *apud* GARROCHO, 2016), como sugere a arte *site-specific*. Como já visto, foi justamente na arte *site-specific*, que compreende o espaço como terreno de experimentação, que Garrocho encontrou as bases para delimitar a noção de práticas espaciais, a partir das quais “o espaço adquire uma voz” (2015, p. 88). O que sobressai na discussão acerca da especificidade do lugar são os atravessamentos entre a obra e a espacialidade ou, nas palavras do autor, como a obra “se vê afetada pelo espaço e de que modo o espaço é por ela afetado” (GARROCHO, 2015, p. 93).

Nesse sentido, não é o artista que decide de antemão o que será a “obra”, mas é também o lugar que define os seus contornos. Isso significa que, em vez de criar uma cena para ser executada na barbearia, por exemplo, em *Naquele Bairro Encantado*, o mascarado Pietro, feito pelo ator Marcelo Alessio, ia até lá para se barbear e o que acontecia nessa interação com o lugar e os sujeitos ali presentes era parte da ação cênica. Portanto, além da abertura da proposta para o risco do imprevisível, a prática espacial descrita aqui exige um alto grau de escuta e disponibilidade dos artistas, a fim de colocar as características próprias do bairro em evidência, em vez de sobrepor e/ou impor a ele o seu discurso. Conforme afirma Garrocho, quando as práticas realizadas em espaços não controlados se abrem para o risco do acaso, “o real já não precisa ser adiado” (2015, p. 39), mas torna-se o terreno da experimentação e solo fértil para o desenvolvimento da habitação teatral, modalidade cênica que compreende o lugar não como um mero cenário, mas como um espaço ativo.

Na habitação teatral, a espacialidade em questão diz respeito ao bairro como um todo: não somente a casa, mas as ruas, as praças, o mercado, a farmácia, a padaria, a barbearia, o cemitério, dentre outros espaços que se encontram em funcionamento normal e com fluxo constante de pessoas em suas atividades cotidianas. Assim, a casa funcionava como um *espaço encontrado* e,

do portão para fora, estariam os *espaços vazados* – para utilizar os termos tratados no capítulo introdutório³³.

Embora ocupar a casa tenha sido um procedimento fundamental para o trabalho, esta ação isolada não configuraria a prática da habitação teatral em sua totalidade, um dos motivos pelos quais ela não ganhou o nome de ocupação ou residência, como já foi tratado no capítulo anterior. Na contramão de uma prática que é assegurada por um texto fechado, pelas paredes de um edifício, por uma porta cerrada ou um palco que separa o artista do espectador, os espaços vazados funcionam como uma brecha por onde o real se infiltra, como em um vazamento. Nesta perspectiva, durante a habitação teatral, foram principalmente os deslocamentos pelos espaços vazados que possibilitaram o diálogo com os elementos da realidade cotidiana do bairro. O caminhar, portanto, mostrou-se como um importante procedimento, ao proporcionar aos atores um outro olhar e forma de se relacionar com a espacialidade. Além disso, a constância com que era realizado contribuiu, ainda, para que os habitantes do bairro se familiarizassem com os “novos moradores”, como é possível observar no vídeo de registro do Episódio I³⁴. O procedimento se estendeu aos espectadores visitantes, vindos de outras localidades, que também precisaram caminhar para encontrar os mascarados e realizar as serenatas pelas ruas do bairro Lagoinha, já no Episódio II³⁵.

Quanto à casa, ao longo de quase toda a prática, seu interior permaneceu oculto para os moradores do bairro. Somente nos últimos meses da habitação teatral, ela foi aberta, em dias específicos, para que os moradores e espectadores conhecessem os hábitos e as memórias produzidas no bairro, numa espécie de “instalação cênica” que compunha o Episódio III³⁶.

No interior da casa, encontravam-se mobílias antigas e porta-retratos com fotografias posadas, que remetiam a daguerreótipos, e outras mais recentes que registravam momentos vividos com os habitantes do Lagoinha. Algumas cenas eram apresentadas, nos diversos cômodos da casa, sem qualquer interação com o público – como se houvesse uma “quarta parede” – até que, num dado momento, os “visitantes” eram percebidos e os mascarados voltavam a se relacionar diretamente com eles. O curioso é que esse formato mais tradicional, que remete ao

³³ Ver páginas 30 e 31.

³⁴ Vídeo disponível no DVD, em anexo, e no link: <https://vimeo.com/137833155>. O registro da habitação teatral *Naquele Bairro Encantado* foi realizado por uma equipe de documentaristas da NAUM Audiovisual, ao longo de 3 meses, e editado ao final das filmagens. A frequência e duração das filmagens aqui também foram fundamentais para reduzir a interferência da câmera e capturar as relações estabelecidas com o bairro.

³⁵ Vídeo disponível no DVD, em anexo, e no link: <https://vimeo.com/137995914>

³⁶ Vídeo disponível no DVD, em anexo, e no link: <https://vimeo.com/133164493>

ilusionismo e ao naturalismo, ainda que sustentado por pouco tempo, causou em mim certo incômodo. Talvez por já estar habituada com os velhos dialogando diretamente com as pessoas, vê-los a partir daquela distância parecia fazer perder algumas camadas – do real, da vida, da relação – ao mesmo tempo em que explicitava o estatuto teatral. De alguma forma, transformá-los em “cena”, para mim, evidenciou ainda mais a importância de transitar pelos espaços vazados para se estabelecer relações com os moradores.

A partir deste ponto, o entendimento de que a prática artística não é a única e nem a mais importante ocupação do lugar é fundamental na tentativa de se estabelecer uma relação mais horizontal com o bairro. Para tratar do assunto, trago para a discussão a expressão “última ocupação do lugar” (GARROCHO, 2015, p. 85), que diz respeito às práticas artísticas realizadas em espaços que já foram ou ainda são ocupados por outros sujeitos – que não aqueles agenciados pela proposta artística – e que não pretendem anular os vestígios das outras ocupações. Neste ponto da discussão, fica explícito que as questões relativas ao espaço e ao convívio se encontram imbricadas nas diversas práticas espaciais, assim como na habitação teatral. É, sobretudo, nos espaços vazados – que se mostram mais expostos e apresentam elementos físicos e presenças pulsantes – que “a contingência do convívio encontra (...) seu grau máximo” (GARROCHO, 2015, p. 139). Neles, encontram-se pessoas com práticas espaciais próprias, simultâneas à prática artística e impossíveis de serem ignoradas, sendo que a última ocupação do lugar é construída em constante negociação com as outras ocupações e no decurso da experimentação. Desta perspectiva, os espaços vazados se apresentam, essencialmente, como espaços de convívio.

Pensar o espaço vazado é fazer a ponte entre a prática como última ocupação do lugar - portanto uma prática espacial - e as ocupações anteriores e simultâneas - que são igualmente práticas espaciais: pensar em termos de espaço vazado é colocar em pauta, nos diagramas de experimentação, a contingência do convívio (GARROCHO, 2015, p. 142).

É assim que os espaços vazados potencializam as conexões entre espacialidade e o convívio. Ao apresentarem um ambiente poroso, o que os espaços vazados propõem é uma zona de interferência mútua, a partir de uma relação menos impositiva por parte da cena. Portanto, além dos aspectos físicos, arquitetônicos e históricos dos espaços do bairro, importa igualmente, para a habitação teatral, o diálogo com os moradores, ou seja, a dimensão relacional e convivial presente em todas as etapas da prática. Para tanto, abordarei agora as relações estabelecidas entre

os mascarados e os moradores do Lagoinha, bem como as relações com o público externo ao bairro, que foi convidado a comparecer nos meses finais da habitação teatral.

III. Praça XV de Junho | Permanecer, frequentar, criar laços



Figura 9: Mascarados, moradores e público na Praça XV de Junho. Crédito: Naum Audiovisual.

A praça XV de Junho era um lugar bastante frequentado pelos mascarados, porque era onde podiam se sentar, afinar os instrumentos, conversar com os moradores e transeuntes, além de ser um espaço rodeado por um comércio local sempre movimentado, como o bar do Afonso, a Droganina, o açougue Leite Faria e a padaria Flor de Lys. A praça acabou se tornando um ponto de encontro nos dias de serenata, quando espectadores de outras regiões da cidade iam assistir ao Episódio II (figura 9). O trabalho estabelecia, assim, relações com dois públicos distintos: o primeiro, composto pelos habitantes e frequentadores do bairro; o segundo, composto pelos demais visitantes, que chegavam ao lugar no intuito de assistir a um espetáculo, como foi meu

caso em minha aproximação com o trabalho do Teatro Público. Há, assim, uma diferença considerável no grau de relação construída com cada um desses públicos.

A partir do meu contato como espectadora do trabalho, em repetidas idas ao Lagoinha para encontrar os velhos, percebi que, além da minha própria posição inicial de público ter se alterado a cada dia, a ponto de já ser tratada pelos mascarados como uma conhecida, sempre presenciava outros encontros com os moradores dali, que mostravam relações de afeto palpáveis, que só poderiam ter sido construídas pelo tempo. As conversas sempre vinham entremeadas de algum fato já vivido pelos mascarados junto com os habitantes do bairro e, como atriz e pesquisadora, interessava-me, sobretudo, saber quais eram as estratégias adotadas pelos atores para que essa aproximação com os moradores fosse conquistada. Em minha investigação, identifiquei alguns fatores interligados que contribuem para o diálogo e a participação do público: 1) a atuação nos espaços do cotidiano (espaços vazados); 2) a abordagem relacional das máscaras, em contato direto com o público; 3) a longa duração da experiência, ou seja, o tempo necessário para criar intimidade com o lugar e vínculos afetivos com os moradores.

Com relação aos espaços vazados, como já foi discutido anteriormente, eles são espaços de convívio em potencial, com livre circulação de pessoas em suas rotinas diárias, com as quais os mascarados precisaram lidar. Quanto ao uso das máscaras, diferente da tradição europeia do treinamento do ator – que implica num trabalho físico pré-expressivo, em exercícios de eixos corporais para compor o corpo da máscara, no alto gasto de energia, na *via negativa*³⁷, entre outros –, a proposta do diretor se baseou na sua pesquisa e experiência com máscaras tradicionais brasileiras da Folia de Reis. Em sua tese de Doutorado, Paulino (2010) descreve o processo de aprendizagem dos foliões, que começam a dançar as máscaras desde cedo, observando os mais velhos e recebendo as orientações enquanto usam as máscaras. O pesquisador nomeou esse modo de ensino não formal de “aprender fazendo”³⁸, o que não significa uma ausência de treinamento, mas sim uma outra maneira de praticar e adquirir saberes, que se dá na experiência durante as jornadas, de casa em casa, ano após ano e de geração para geração.

³⁷ Termo criado por Jacques Copeau e adotado por Lecoq (2010) e Linares (2011), diz respeito a uma pedagogia em que se apontam os erros para que o aluno encontre outros caminhos, no intuito de desbloquear o ator e não limitar suas ações com direcionamentos excessivos.

³⁸ A expressão “aprender fazendo” faz referência à tese de doutorado do pesquisador e diretor do *Naquele Bairro Encantado*, Rogério Lopes da Silva Paulino (2010), que apresenta uma maneira distinta do uso da máscara a partir da experiência da Folia de Reis, em que “os ensinamentos são passados durante as jornadas dos foliões pelas casas, com orientações ao longo da performance” (CASTRO, 2013, p. 28).

Tendo o “aprender fazendo” como princípio, o primeiro direcionamento dado aos atores no Lagoinha foi colocar a máscara e caminhar pelo bairro, como já foi descrito. Vale lembrar que a maioria dos atores já havia passado por uma formação tradicional de máscaras, com o professor Fernando Linares, durante seus cursos no Teatro Universitário da UFMG, e, ao mesmo tempo que se tentava desconstruir algumas técnicas adquiridas, a experiência anterior dava grande suporte aos atores, sobretudo na disponibilidade para improvisar.

Ainda assim, a indicação do diretor era que cada ator fosse, “num primeiro momento, um pouco cru pra rua, sem muita coisa pré-concebida (...) pra gente ir e ver o que as pessoas iam falar da gente também”, como expôs a atriz Larissa Alberti³⁹. Rogério Lopes dava pequenas orientações, na condição de mascarado, durante as caminhadas como “Zé Poeta”, de forma semelhante aos procedimentos adotados na Folia de Reis⁴⁰, mas, em grande medida, era o próprio bairro que fazia o papel de “direção” dos atores e criação da dramaturgia. Como os próprios atores contam, até mesmo a postura corporal foi se alterando durante o processo. Se começaram com um eixo extremamente encurvado e com os referenciais do treinamento extracotidiano aprendidos com Linares, logo perceberam que era impraticável sustentá-los, pois andavam cerca de 4 horas seguidas debaixo do sol, subiam e desciam morros e interagem, ou seja, não estavam no espaço controlado do palco. Com isso, os corpos também foram se tornando um pouco menos “teatrais” e mais próximos do cotidiano, além de se apresentarem ainda mais propícios à relação.

Em consonância com a “estética relacional”, de Nicolas Bourriaud, definida pelo teórico como uma arte que “toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e *privado*” (2009. p. 19), a proximidade com o contexto do bairro e a abertura da proposta para as especulações e interferências dos espectadores já evidenciam a dimensão relacional da habitação teatral, presente desde o primeiro momento em que os mascarados colocam a “cara” na rua até a chegada do segundo público.

A pesquisadora Julia Guimarães Mendes, que também analisou o *Naquele Bairro Encantado* sob a luz da estética relacional, identifica ainda “uma relação de equivalência e interdependência entre o *caráter processual* e o *caráter relacional* da criação” (MENDES, J., 2015, p. 48, grifo da autora), de forma que tanto as características de cada mascarado quanto a própria dramaturgia do trabalho eram desenhadas conforme se estreitavam as relações com o

³⁹ Trecho retirado de entrevista concedida à autora (ver a entrevista completa no Anexo 1, página 129).

⁴⁰ Aqui me refiro ao “aprender fazendo” já abordado.

bairro e seus habitantes. A partir das considerações de Bourriaud sobre os aspectos interativos e intersubjetivos na arte dita relacional, a autora observa que a habitação teatral, ao interagir com os moradores durante o processo criativo, apresenta um caráter relacional “desde o ponto de partida do trabalho” (MENDES, J., 2015, p.49).

Retomo a conversa a partir do próprio autor – para quem “a intersubjetividade e a interação” na arte relacional não são somente meios para se chegar à obra, mas se configuram, ao mesmo tempo, como “ponto de partida e de chegada, em suma, como os principais elementos a *dar forma* à sua atividade” (BOURRIAUD, 2009, p. 62, grifo do autor) – a fim de avançar na discussão sobre a habitação teatral para além do processo criativo, de modo a refletir acerca desse aspecto “formal” da obra no âmbito desta prática artística. Na linha de pensamento que venho traçando, em que busco não dissociar o processo de criação das apresentações e pensar todo o habitar como uma prática artística em si, são justamente as relações com os espaços do bairro e, sobretudo, as relações intersubjetivas, que fundam a própria forma estética. Em outras palavras, sem a dimensão relacional não haveria habitação teatral.

É preciso considerar que não se trata de qualquer interação ou contato com o público, mas de uma relação de “vizinhança” característica do habitar, visto que o aspecto relacional da habitação teatral era intensificado à medida que os encontros se tornavam mais frequentes. A regularidade com que a “Comadre”, máscara usada por Larissa Alberti, frequentava a mercearia da Rua Além Paraíba, além de contribuir para a construção das características e do repertório da figura mascarada, em relação direta com o círculo social específico da tradicional família mineira, permitiu que ela se tornasse uma cliente assídua do estabelecimento e, ainda, cultivasse amizades no lugar:

essa mercearia era de uma família, de um casal e a filha (...) era daquelas mercearias bem modelo antigo, que vendia de tudo, sabe, desde couve até pasta de dente (...) então esse era o lugar que ela mais gostava de ir e era muito legal porque ela tinha amizade mesmo com essa família. Então eu ia sempre, assim, acho que toda semana eu ia lá (...) aí eu fui criando vínculo mesmo, elas faziam a maior festa quando me viam (...) a prosa de “cumade” mesmo acontecia entre eu e esse pessoal (...) era mesmo essa mercearia que era o espaço dela⁴¹.

Também o ator Eberth Guimarães relata a relação de cumplicidade que sua máscara, Sr. Antenor Scarpelli, tinha com os frequentadores da Barbearia Vera Cruz. A partir de conversas

⁴¹ Trecho retirado de entrevista concedida à autora (ver a entrevista completa no Anexo 1, página 129).

com o dono da Barbearia – que oscilavam entre histórias reais pesquisadas pelo ator sobre o Lagoinha, outras contadas pelo barbeiro e também as inventadas (como uma em que o Sr. Antenor disse ter sido amigo do pai do Barbeiro) – o ator afirma ter encontrado ali a sua segunda casa.

Às vezes tínhamos algum objetivo específico, como visitar um morador ou um comércio local, mas, não raro, o objetivo era somente “estar” no bairro e conviver com seus moradores, transeuntes e espaços. O entorno dessa andança era recheado de surpresas de todos os gêneros, conhecíamos pessoas muito receptivas, sofriamos com figuras indesejadas, ganhávamos presentes das pessoas, nos emocionávamos com histórias e atitudes alheias, enfim, éramos obrigados a “estar” todo o tempo com o carrossel de emoções que as caminhadas nos forneciam (GUIMARÃES, 2013, p. 24).

Aqui volto à discussão iniciada na página 42, visto que o verbo “estar” é novamente colocado em pauta. Na descrição de Eberth Guimarães fica ainda mais perceptível o caráter “vivo” da habitação teatral, que procura menos “mostrar” ou “fazer cena” e mais “viver” uma experiência que se constrói no tempo presente, no “aqui e agora” do acontecimento. Da mesma forma, o espectador não apenas “observa” ou “assiste” a um espetáculo, como manda a convenção teatral, mas “vive com”, *convive*.

O *convívio*, de acordo com Jorge Dubatti (2016), é uma das bases que sustenta a tríade do acontecimento teatral, ao lado da *poiésis* e da *expectação*, de forma que, sem qualquer uma das três, não há teatro. Ao tratar especificamente da noção de convívio, Dubatti afirma que sua essência residiria na noção de “encontro” como inerente ao teatro, o que possibilitaria diferenciá-lo do cinema, do rádio ou da TV. Este caráter de encontro é dado pelo fator da co-presença física – o que implica necessariamente em um espaço e uma duração compartilhada com o outro – que é fugaz e, por isso, impossível de fixar-se em outra plataforma, conforme explica o autor:

(...) o convívio, manifestação ancestral da cultura vivente, distingue o teatro do cinema, da televisão, do rádio, do Skype e do *chat*, uma vez que o teatro exige a presença real dos artistas, em reunião com técnicos e espectadores, à maneira do ancestral banquete ou simpósio grego. Na qualidade de acontecimento, o teatro é algo que existe enquanto acontece, e na qualidade de cultura vivente, não admite captura ou cristalização em formatos tecnológicos. Assim como a vida, o teatro não pode ser aprisionado em estruturas *in vitro*, não pode ser enlatado (DUBATTI, 2016, p. 129).

Em uma palestra, realizada por Jorge Dubatti durante um Seminário de Pesquisa do PPGArtes da UFMG (2018), na qual participei como ouvinte, ele afirmou que “o convívio funda

uma experiência intransferível que não se pode transmitir linguisticamente”⁴² e explicitou a questão ao constatar a impossibilidade de traduzir a alguém como seria o cheiro de canela a não ser sentindo-o, dentre outros exemplos que ultrapassam o campo teatral. Partindo dessa noção de convívio, foi possível identificar dois aspectos que o configuram: o caráter de co-presença – tempo e espaço compartilhado – e a experiência intransferível, que só existe para quem a vivencia. Ou seja, da perspectiva proposta por Dubatti, é possível entender que toda e qualquer prática artística que se configura como experiência em espaço-tempo compartilhado com o outro pode ser lida como convivial, desde ações performáticas e espetáculos teatrais a apresentações de dança e shows de música. Posto isso, o que torna, então, o convívio um objeto de destaque nesta análise?

É possível perceber, na habitação teatral, um grau exacerbado de relação com o outro que não é o propositor da ação, de forma que o convívio (e o espaço) está efetivamente implicado na construção da materialidade cênica, em conformidade com o que fala Garrocho (2015, p. 83) sobre as práticas espaciais: “o que era condição e princípio modulador, assentado na vida cotidiana e na realidade do aqui e agora do encontro presencial, passa a tomar parte no engendramento da tessitura da cena”. O autor explica que, nas práticas espaciais em que o espaço é sujeito ativo, também o convívio se torna autor da criação. É sobre esse grau mais elevado de convívio, para além do simples estar no mesmo tempo e espaço, que caracteriza o teatro de forma geral, que gostaria de tratar a seguir.

Do meu ponto de vista, pensar o convívio na habitação teatral vai além da “co-presença” como um dado ontológico do teatro, sobre o qual nos fala Dubatti (2014; 2016; 2018), e se aproxima mais da perspectiva de Garrocho (2015), posto que o convívio está implicado na tessitura da cena, ou seja, ele passa de um traço comum do campo das artes da cena a um elemento marcante e característico de determinadas configurações da cena contemporânea, alterando o estatuto do espectador de observador a participante. Ainda que Dubatti considere o espectador como participante e criador, ao atribuir a ele um status de gerador da “poiésis espetatorial” (2016, p. 48), ele se refere mais à percepção e aos processos de subjetivação no ato

⁴² Trecho retirado das minhas anotações sobre a palestra realizada por Jorge Dubatti, no seminário CRIA e LITURA do Programa de Pós Graduação em Artes da EBA/UFMG. Data: 06/06/2018.

de esperar, enquanto confere ao ator o status de verdadeiro “gerador da ação, da poética, do acontecimento”⁴³.

A habitação teatral caminha na via contrária e os artistas se comportam mais como “conectores” (ARDENNE, 2002, p. 41) ou “propositores”, enquanto a autoria da obra é dividida entre atores, espectadores e espacialidade. O longo tempo de permanência no bairro ainda favorece que a participação dos moradores aconteça de forma espontânea, como na vida mesmo. Ao estabelecer, desde o início da habitação teatral, uma relação menos hierárquica, que rompe com a separação convencional entre aquele que atua e aquele que observa, todos compartilham a mesma experiência, e as relações se estabelecem de forma espontânea, formando uma espécie de *communitas* que, nas palavras de Caballero (2016, p. 37), pode ser entendida “como uma anti-estrutura na qual se suspendem as hierarquias, como ‘sociedades abertas’ onde se estabelecem relações igualitárias, espontâneas e não racionais”.

O que chama a atenção na habitação teatral é um nível de relação que ultrapassa o campo teatral e chega ao âmbito da vida. Relações que não são possíveis de se estabelecerem com o contato de um dia, mas são construídas e cultivadas durante um longo período de tempo. Há, portanto, um tempo de convivência implícito na palavra convívio e a habitação teatral exige essa temporalidade estendida. Como no Bazar da Dona Bela, frequentado pelos mascarados que, pouco a pouco, criaram laços com ela e lhe dedicaram serenatas. Dona Bela era Rainha de Congado e chegou a receber os velhos mascarados em seu oratório, como mostra o vídeo de registro do episódio II, já citado. A convivência com outra senhora do bairro, a Dona Lourdes, também ultrapassou a esfera da arte: talvez porque ela estivesse muito idosa e não enxergasse bem, ou porque algo naquelas figuras tenha despertado nela afetos antigos, o fato é que para esta moradora os mascarados eram seus amigos de infância. Ela relembra momentos que tinham passado juntos e sempre os convidava para entrar em sua casa.

O tempo de permanência no bairro permitiu que “coisas da vida” atravessassem o trabalho, como o convívio com a Dona Lourdes, em vida, até o momento em que os mascarados foram avisados de sua morte e, convidados pela família, compareceram ao seu velório. A verdade era que ninguém conhecia os atores: o vínculo afetivo foi estabelecido entre os mascarados e a moradora. No velório, os atores contam que a emoção tomou conta e que, mesmo de máscaras,

⁴³ Trecho retirado da entrevista concedida por Jorge Dubatti, publicada no artigo *Teatro como acontecimento convivial: uma entrevista com Jorge Dubatti*, da autoria de Luciana Romagnolli e Mariana Muniz (2014).

não conseguiram conter o choro. A pedido da família, os mascarados cantaram a música “Meu primeiro amor”, de Cascatinha e Inhana, que até então não fazia parte do repertório das serenatas, mas que, a partir daquele dia, passou a ser tocada pelos velhos em outras ocasiões. A música, que fala sobre a saudade, tornou-se uma forma de homenageá-la, pois sempre que tocam relembram da amiga que conheceram no Lagoinha. Assim, no caso descrito, o jogo da máscara instala não uma ficção, mas uma memória real produzida durante a habitação teatral. Ou seja, é o longo tempo de permanência do grupo no bairro um dos fatores responsáveis por um convívio capaz de criar laços. Desse modo, fica visível que a perspectiva relacional e convivial colaborou ainda para “*não dissociar os espaços da vida dos espaços da arte*”, conforme afirma Júlia Mendes (2015, p. 49, grifo da autora) e como será tratado a seguir.

IV. Rua Itapecerica | Esconder o rosto, revelar o resto

A máscara de Evaristo Rossi escondia o rosto do ator Rafael Bottaro, enquanto revelava um velho viciado em Dreher e jogo do bicho. Habitado a transitar pelo baixo Lagoinha, nas proximidades da Rua Itapecerica, o mascarado adquiriu experiências e histórias ligadas à boemia. Quando frequentava o bar do Pablo e o Jogo do Bicho, bebia Dreher “de verdade” e apostava no jogo que também era parte da realidade do lugar. Ele jogava o jogo na vida real, dentro do jogo ficcional instaurado pela figura mascarada. Como é possível perceber até aqui, no trabalho do Teatro Público, é por meio da inserção de uma proposta ficcional no cotidiano de um bairro, ao longo de vários meses, que se desenvolve a prática de habitação teatral. O teatro acontece no limiar entre a esfera do real (a casa, as ruas e os espaços do bairro, as memórias, os moradores e os fluxos do cotidiano) e uma proposta ficcional (as máscaras, intervenções e histórias). Todos esses elementos se articulam em estado de jogo. A seguir, veremos em que acepção é tratada, aqui, a noção de jogo.

J. Huizinga, em sua obra *Homo Ludens* (2000), inicia uma investigação sobre a natureza essencial do jogo, numa concepção que abrange não somente a esfera humana, visto que identifica alguns elementos do jogo também no mundo animal, mas caminha para uma perspectiva do “espírito de jogo” como fenômeno da cultura, para delinear suas características formais. Ainda que outros autores tenham trazido críticas e novas contribuições à obra de Huizinga, trata-se de uma referência central acerca das definições de jogo.

Sob o ponto de vista da forma, pode, resumidamente, definir-se jogo como uma ação livre, vivida como fictícia e situada para além da vida corrente, capaz, contudo, de absorver completamente o jogador, uma ação destituída de todo e qualquer interesse material e de toda e qualquer utilidade; que se realiza num tempo e num espaço expressamente circunscrito, decorrendo ordenadamente e segundo regras dadas e suscitando relações grupais que ora se rodeiam propositalmente de mistérios, ora acentuam pela simulação, a sua estranheza em relação ao mundo habitual (HUIZINGA, 1951, p.34-35 *apud* CAILLOIS, 1990, p. 24).

Com base na definição de Huizinga, e dando continuidade ao estudo acerca do jogo, Callois (1990, p. 29-30) passa a tratá-lo como uma *atividade* e lista suas seis qualidades formais:

1- *livre*: uma vez que, se o jogador fosse a ela obrigado, o jogo perderia de imediato a sua natureza de diversão atraente e alegre; 2- *delimitada*: circunscrita a limites de espaço e de tempo, rigorosa e previamente estabelecidos; 3- *incerta*: já que o seu desenrolar não pode ser determinado nem o resultado obtido previamente, e já que é obrigatoriamente deixada à iniciativa do jogador uma certa liberdade na necessidade de inventar; 4- *improdutiva*: porque não gera nem bens, nem riqueza nem elementos novos de espécie alguma; e, salvo alteração de propriedade no interior do círculo de jogadores, conduz a uma situação idêntica à do início da partida; 5- *regulamentada*: sujeita a convenções que suspendem as leis e que instauram momentaneamente uma legislação nova, a única que conta; 6- *fictícia*: acompanhada de uma consciência específica de uma realidade outra, ou de franca irrealdade em relação à vida normal.

Ao longo da sua obra, o autor propõe ainda novas possibilidades de análise e classificação, a fim de trazer as particularidades dos diferentes tipos de jogos, e chega na seguinte divisão: *Agôn* – competição; *Alea* – Sorte; *Mimicry* – Simulacro e *Ilinx* – Vertigem. A partir dessas referências, interessa, ao presente trabalho, tratar de alguns pontos em especial. O primeiro diz respeito ao caráter da ficção, ou do simulacro, que, listado por Callois, seria responsável por criar uma “realidade outra (...) em relação à vida normal” (1990, p. 30). Essa ideia corresponde àquilo que Huizinga chamou de um “intervalo” que o jogo provoca na vida corrente, quando se instaura um novo espaço-tempo, “um *mundo temporário* dentro do mundo habitual” (2000, p. 11, grifo nosso).

Neste sentido, é possível pensar o jogo como um ponto de partida para o desenvolvimento da habitação teatral *Naquele Bairro Encantado*. Como descrito pela pesquisadora Elisa Belém, que acompanhou o processo e forneceu orientação teórica ao grupo durante a criação, o trabalho adicionava “doses de ficção” (2012, p. 1) no cotidiano do bairro. Durante todo o período da habitação teatral, os mascarados povoaram o bairro com imagens saudosistas do passado da região, remetendo aos antigos seresteiros e ao contexto da boemia, e causaram reações diversas nos moradores. Ora as reações se estabeleciam por meio do

estranhamento, da desconfiança e da indiferença, ora eram permeadas pelo encantamento, curiosidade ou até mesmo por relações de afeto e amizade, como já foi dito anteriormente. Tudo isso transcorria sem que os rostos dos atores jamais fossem revelados. Visto que só entravam e saíam da casa mascarados, este espaço também cumpria um papel de simulacro, além de abrigar os encontros e reuniões, sendo parte da proposta ficcional inventada para se chegar ao bairro. A casa guardava a intimidade dos velhos ao mesmo tempo em que fazia crescer a curiosidade da vizinhança. Assim, há um aspecto de “segredo” que se mantém tanto no espaço da casa quanto no objeto máscara. Em um depoimento, o ator Eberth Guimarães conta que, em uma noite, resolveu dormir na casa e percebeu que estava sendo observado por um vizinho. Naquele momento ele colocou a máscara e se deixou ser visto pelo buraco da fechadura. Tal atitude do ator evidenciou uma radicalidade na proposta de não quebrar, sob nenhuma hipótese, a “regra do jogo”.

Aqui tocamos no segundo ponto de interesse: o caráter regado do jogo. A regulamentação se mostra uma característica comum nas diversas concepções de jogo e tem, portanto, um lugar de destaque nesta análise. Tanto em *Naquele Bairro Encantado* quanto na segunda habitação teatral, de nome *Saudade* (sobre a qual falaremos no próximo capítulo), a primeira regra do jogo estabelecida pelos atores era “nunca tirar a máscara”. Claro que a regra pode ser quebrada em circunstâncias muito atípicas, mas, segundo Huizinga, isso implicaria no fim do jogo:

No que diz respeito às regras de um jogo, nenhum ceticismo é possível, pois o princípio no qual elas assentam é uma verdade apresentada como “inabalável”. E não há dúvida de que a desobediência às regras implica a derrocada do mundo do jogo. O jogo acaba: o apito do árbitro quebra o feitiço e a vida “real” recomeça (HUIZINGA, 2004, p. 12).

Assim, apesar do ambiente regulado por convenções, não há como prever ou controlar o desencadeamento do jogo, pois ele traz sempre uma porção de risco e de imprevisibilidade. Em caminhadas realizadas durante uma intervenção feita pelo Teatro Público, em Matozinhos, no interior de Minas Gerais, os mascarados Pietro e Odorico faziam compras num supermercado quando o dono do estabelecimento, desconfiado daquelas figuras estranhas, mostrou uma arma e pediu que retirassem as máscaras. No momento em que os atores revelaram seus rostos verdadeiros e precisaram se identificar, o jogo se encerrou e a realidade recobrou seu lugar sobre

a ficção⁴⁴, provavelmente porque a máscara, enquanto símbolo também do disfarce, remeteu ao homem a imagem do ladrão.

Portanto, a máscara, como objeto de simulacro e regra do jogo, tem grande relevância nos processos de habitação teatral desenvolvidos pelo Teatro Público, apresentando-se como um dispositivo que procura instaurar a ficção no cotidiano presente dos bairros. Ela já é, em si, carregada de teatralidade, tendo sido capaz de “sintetizar e indicar a totalidade do caráter teatral de vários personagens e tipos, que receberam a denominação de máscaras” (FO, 2004, p. 31). Não é sem motivo que a máscara se tornou o símbolo do teatro e da representação:

A capacidade de tornar-se outro e o mistério do jogo manifestara-se de modo marcante no costume da mascarada. Aqui atinge o máximo a natureza "extra-ordinária" do jogo. O indivíduo disfarçado ou mascarado desempenha um papel como se fosse outra pessoa, ou melhor, é outra pessoa. Os terrores da infância, a alegria esfusante, a fantasia mística e os rituais sagrados encontram-se inextricavelmente misturados nesse estranho mundo do disfarce e da máscara (HUIZINGA, 2000, p. 13).

Sendo assim, num trabalho que se relaciona diretamente com o cotidiano, ou seja, com a esfera do real, a máscara assume um importante papel, uma vez que permite trazer o componente da ficção de forma direta: “a visão de uma figura mascarada, como pura experiência estética, nos transporta (...) para um mundo onde reina algo diferente da claridade do dia: o mundo do selvagem, da criança e do poeta, o mundo do jogo” (HUIZINGA, 2004, p.22). Nesta perspectiva, são os mascarados que transportam os moradores do bairro Lagoinha para o mundo do jogo, da fantasia, da ficção, ou seja, para o lugar situado “além da vida cotidiana”, do qual fala Huizinga, e que parece corresponder ao campo da arte.

Acontece que, no caso de *Naquele Bairro Encantado*, a separação entre arte e vida não é tão precisa, visto que o grupo atua diretamente na realidade cotidiana do bairro. Ao mesmo tempo em que a máscara escondia o rosto real do ator, ela revelava não somente o universo ficcional da proposta cênica, como contribuía para que também fossem reveladas histórias e memórias reais do bairro e até mesmo confidências da vida dos moradores, como era comum acontecer. Assim, há uma oscilação constante entre elementos “reais” e “ficcionalis” que instaura

⁴⁴ “O jogo tem, por natureza, um ambiente instável. A qualquer momento é possível à ‘vida cotidiana’ reafirmar seus direitos, seja devido a um impacto exterior, que venha interromper o jogo, ou devido a uma quebra das regras, ou então do interior, devido ao afrouxamento do espírito do jogo, a uma desilusão, um desencanto” (HUIZINGA, 2000, p. 19).

uma espécie de “realidade provisória” (PAULINO, 2012, p. 3). Para a pesquisadora Elisa Belém, o trabalho apresenta tanto uma atitude teatral quanto uma atitude performativa:

A primeira atitude era *teatral*: a aproximação à teatralidade se deu na escolha de iniciar o trabalho a partir de personagens-máscaras que já pressupunham e instituíam a ficção. A segunda atitude era *performativa*: o caráter performativo estava no uso dessa teatralidade quando esses personagens-máscaras, *seres ficcionais*, se infiltravam no bairro e o habitavam, deslocando-se, interagindo, reagindo ao contato com os outros moradores e, é claro, conduzindo, também, esse jogo a partir das experiências vividas no local (BELÉM, 2012, p. 1, grifo nosso).

Como acrescenta Júlia Mendes (2015, p. 51), a duração dilatada da experiência de vários meses no bairro “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”. Para a autora, a coexistência da teatralidade e da performatividade nesta prática se deve também à referência da Folia de Reis – que consegue conjugar as máscaras da cultura popular com o contexto performativo da festividade – e faz com que, na habitação teatral, “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’” (MENDES, J., 2015, p. 48). É um pouco o que acontece quando a aparição da Loira do Bonfim é noticiada pela Rádio Itatiaia. Na transmissão, o repórter parece também brincar com a fronteira entre a ficção e a realidade:

Fantasma do Bonfim chama atenção de moradores e curiosos. Uma mulher vestida de noiva com chumaço de algodão no nariz, como se estivesse morta, saiu andando de dentro do cemitério do Bonfim, como se fosse um fantasma, sem dizer palavra alguma. A mulher foi andando a pé, sendo seguida por policiais e curiosos, até entrar em uma residência da Rua Ibiá, número 183, no bairro Bonfim. Fantasma do Bonfim apareceu na janela algumas vezes, mas não quis dar entrevista. Repórter Renato Rios Neto⁴⁵.

Para Josette Féral (2015, p.108), a teatralidade pode ser entendida como um enquadramento que diz respeito à forma como se “vê”, de maneira que ela não está restrita ao teatro, mas pode ser produzida/imposta por uma ação, espaço, objeto ou, até mesmo, ser percebida/especulada em um ambiente não necessariamente teatral. Dessa forma, a partir do uso da máscara, os atores conseguem “enquadrar” situações e ações executadas no cotidiano dentro

⁴⁵ Áudio disponível no DVD, em anexo.

do campo ficcional, assim como a força do cotidiano e da presença da realidade viva no trabalho desfaz o enquadramento, que se refaz constantemente, num movimento de “vai e vem” do olhar do espectador (FÉRAL, 2015, p. 109), sem que se possa ter sobre ele total controle.

Se, por um lado, o estatuto teatral é preservado pelo uso da máscara, por outro, a experiência comporta a incerteza que se instaura no bairro, a partir do momento em que a equipe de artistas não assumia o trabalho como teatro. Conforme colocado pelo diretor, na época da habitação realizada no Lagoinha, os moradores “não são informados do que fazemos lá” (PAULINO & MUNIZ, 2011, p. 5). Portanto, para o Teatro Público, o “sigilo” também é um princípio fundamental do trabalho, essencial para instaurar o jogo do real-ficcional na vida do bairro. A ambiguidade provocada pela presença das máscaras no cotidiano gerou dúvidas reais que levaram os atores a serem questionados sobre o que eram e por que usavam máscaras e, a partir daí, a frequência quase diária dos mascarados nos espaços do bairro fez com que os moradores, aos poucos, habituassem-se com suas presenças, deixando o objeto máscara de ser uma questão.

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 (MENDES, J., 2015, p. 50, grifo nosso).

A partir de uma situação de esgarçamento das fronteiras entre arte e vida, durante um longo período de convivência no bairro, grande parte dos moradores passa a aceitar a condição do jogo e se torna também um jogador, como observado pela autora. Assim, durante todo o período da habitação teatral *Naquele Bairro Encantado*, os mascarados executaram ações reais, criaram amizades verdadeiras, foram investigados pela polícia e a Loira do Bonfim foi notícia em uma rádio da cidade, ou seja, os espaços da vida se mesclaram aos espaços da arte, aproximando-se da noção de liminaridade, trazida por Caballero (2016, p. 57-58) “como estranhamento do estado habitual da teatralidade tradicional e como um ‘ficar perto’ da esfera cotidiana”. Nesta perspectiva, entendo que a habitação teatral exige um estado de negociação constante entre aquilo que é proposto pelos artistas – a prática cênica – e aquilo que é o próprio bairro “falando” – os

espaços e seus habitantes – ou seja, entre a dimensão ficcional e a dimensão do real, que transforma a proposta a todo instante.

V. Rua Bonfim, 1120 | Relembrar e performar a memória

Para refletir sobre as questões relativas à memória na habitação teatral, proponho, a partir daqui, um breve diálogo com as noções de “memória” e “esquecimento” elaboradas pelos pensadores Paul Ricoeur e Marc Augé. Numa ideia de paralelismo, para os autores, ambas as palavras não se apresentam com sentidos contrários, uma vez que uma necessita da outra para se definir. Ricoeur (2007) percebe que não há memória sem esquecimento e considera este último como uma das condições da própria memória. A partir de investigações acerca do esquecimento, ele se volta para a problemática do “rastros” e sua relação com a experiência do “reconhecimento”, ambos os conceitos que serão discutidos neste subcapítulo. Augé (2001, p. 7), por sua vez, afirma que “é preciso saber esquecer para saborear o gosto do presente” e acrescenta que “a própria memória tem necessidade de esquecimento: é preciso esquecer o passado recente para reencontrar o passado antigo”. Ele compreende o esquecimento como componente da memória, de modo que “o que fica”, enquanto recordação ou traços da ausência, “é o produto de uma erosão pelo esquecimento” (AUGÉ, 2001, p. 26). A partir destas primeiras reflexões, e baseado nos rituais africanos que, para ele, “funcionam como dispositivos destinados a pensar e gerir o tempo” (AUGÉ, 2001, p. 67), o autor elege três figuras do esquecimento: “o retorno”, “o suspenso” e “o começo”, que serão abordadas a seguir.

Aproximando esta investigação da prática da habitação teatral, percebo que reinserir, nos espaços do bairro, a Loira do Bonfim e os antigos seresteiros que habitaram o Lagoinha mostrou-se como um mecanismo de “recuperação” das memórias da região do passado para o presente. No caso da Loira, pela condição de fantasma que a mantém sempre como pertencente ao passado, trazê-la para o tempo presente permitiu que junto viesse todo o imaginário que ainda faz parte da memória do bairro hoje. Encontro aqui uma primeira aproximação com uma das três figuras do esquecimento concebidas por Augé (2001, p. 67), a figura do “retorno”, identificada por ele nos ritos de possessão e “cuja ambição primordial é recuperar um passado perdido esquecendo o presente – e o passado imediato com o qual tende a confundir-se – para restabelecer uma continuidade com o passado mais antigo”.

Em uma das serenatas realizadas no Lagoinha, foi possível observar a reação de medo de um menino do bairro (figura 10), a partir da presença do fantasma do Bonfim. Segundo a equipe de filmagem, antes da aparição ele se comportava de forma completamente diferente, quase sempre abraçado ao Zé Poeta, demonstrava querer ser filmado a todo momento, até que surgiu o fantasma e ele parou de se preocupar com a câmera, mudando totalmente o semblante. Como é possível observar pelo vídeo⁴⁶, ele fica o tempo todo com uma mão no pescoço, sem perder a Loira de vista, até pedir uma carta a ela e pegar com as mãos trêmulas. Por meio do diálogo entre ele e o operador da câmera, fica nítido que o menino se encontrava diante do terror e da dúvida sobre a existência da Loira do Bonfim:

- Ah, mano, tô até com medo de abrir, mano...
- Abre aí, ué... Lê pra nós, aí...
- Cê é doido, isso é a Loira do Bonfim. Achava que isso não existia não zé... que isso... (silêncio) Tá a noite, oh! Cê é doido, não saio à noite mais, não saio à noite de casa nem fudendo fi... Oh, eu que ando esse território aqui não saio nem a pau agora.



Figura 10: Frame do vídeo de registro da Serenata, no momento em que a Loira do Bonfim entrega a carta ao menino (2011). Crédito: Naum Audiovisual.

⁴⁶ Ver a partir do minuto 13:40, através do link: <https://vimeo.com/137995914> e do DVD, em anexo.

A escolha de trabalhar com as máscaras de velhos também cumpria o papel de trazer o passado para o presente, ou seja, da figura do “retorno”, percebida à primeira vista através da sua imagem que remetia imediatamente ao universo da velhice e, num sentido mais profundo, a partir da referência a uma espécie de ancestralidade, já que a máscara é um objeto frequentemente relacionado a práticas de transe e possessão. De acordo com o diretor, “neste trabalho, as máscaras foram adotadas como elementos fundamentais para ajudar a presentificar os personagens lendários da região” (PAULINO & MUNIZ, 2011, p. 2). Elas faziam referência ao passado do Lagoinha da primeira metade do século XX, quando ainda era habitada por operários e imigrantes. Considerada uma região suburbana, ela abrigava também a prostituição e a boemia da cidade, além de ser reduto de rádios que surgiram no período, como a Rádio Itatiaia, que continua funcionando na Rua Itatiaia, e de grande parte da produção musical da cidade da metade do século passado. Assim, as máscaras traziam “à tona o retrato de uma Lagoinha do passado confrontando-o com a realidade atual” (PAULINO & MUNIZ, 2011, p. 2). Enquanto os velhos caminhavam e faziam serenatas (figura 12) com os espectadores e moradores do bairro, lendas, histórias e hábitos do passado eram “presentificados” pela cena teatral, produzindo “a sensação, ou melhor, a ilusão de que os mundos do passado podem tornar-se de novo tangíveis” (GUMBRECHT, 2010, p. 123).

Se a máscara está relacionada à figura do “retorno” – além de se apresentar no bairro como um dispositivo ficcional, como já foi discutido anteriormente –, ela também seria responsável por causar um tipo de “suspensão” no cotidiano que possibilita identificá-la com a figura do “suspenso”, segunda figura do esquecimento definida por Augé (2001, p. 69) como “uma estetização do instante presente”. A figura do suspenso aparece diretamente relacionada a um sentido “teatral” na descrição do autor, que a ilustra com os ritos de inversão, em que mulheres *representam* homens ou escravos tornam-se reis, tendo assim um “caráter excepcional e, de algum modo, temporário” (AUGÉ, 2001, p. 68). Ela ambiciona “recuperar o presente cortando-o provisoriamente do passado e do futuro” (AUGÉ 2001, p. 68), num jogo de inversão que, no caso no Teatro Público, manifesta-se por meio da máscara, que permite aos jovens atores se tornarem velhos, temporariamente. Assim, o ator que coloca uma máscara deixa o tempo suspenso, no presente, momento em que “já não é quem era e esquece o que voltará a ser (o mesmo)” (AUGÉ, 2001, p. 69). Essa inversão, entretanto, vai além da oposição entre o “jovem” e o “velho”, uma vez que os atores deixam de ser meros cidadãos de uma cidade que se encontra

em processo de gentrificação para assumirem o papel de antigos moradores e, portanto, de guardiões da memória daquele lugar. Dito de outra maneira, as máscaras suspendem o tempo presente para criar uma outra forma de convívio e relação traduzida numa poética que isola momentaneamente o tempo do presente do seu passado de abandono e dos futuro possíveis.

Durante a habitação teatral, os atores se muniram de informações e acontecimentos reais sobre o bairro e, à medida que os mascarados contavam essas histórias em conversas com os moradores, era como se disparassem as memórias das pessoas, que começavam a revelar suas próprias experiências e lembranças. A pesquisadora Julia Mendes (2015, p. 46) afirma que, neste trabalho, “o dispositivo relacional é usado para provocar os moradores a relembrar histórias do bairro e narrá-las”. Os mascarados Julieta e Evaristo despertavam memórias da época da Lagoinha boêmia, das casas noturnas da Rua Paqueta; já o velho Pietro se conectava com a questão dos imigrantes italianos que se instalaram no bairro, na época da construção de BH, e Antenor trazia as histórias do Guarani, time de futebol da região, para citar alguns exemplos. Havia, portanto, uma espécie de negociação entre a memória antiga da Lagoinha, mais relacionada ao seu passado histórico-documental, a memória recente (trazida pelas modificações sofridas pelo bairro nas últimas décadas) e uma “nova memória”, produzida a partir do elemento ficcional dos mascarados que passaram a habitar o bairro.

Todos os elementos do espaço e das relações de convívio do bairro – como os operários, os italianos, a boemia, a prostituição, a Rua Itapeverica (que antes era um espaço de convívio e hoje se converteu, em parte, em um espaço de marginalidade e uso de drogas) e o hábito das serenatas – são vestígios da história da cidade que foram apropriados e ganharam vida novamente por meio da habitação teatral. Esses vestígios são aqui identificados como “rastros” do passado e serviram de ponto de partida para a construção do grupo de velhos que, pouco a pouco, começou a deambular pelo bairro e entoar melodias para os olhares curiosos que observavam das janelas e varandas das casas.

Dessa forma, os rastros, também definidos por Ricoeur (1997) como presença de uma ausência, funcionam como conectores entre o tempo presente em que o rastro se encontra e o tempo passado ao qual ele se refere. Ricoeur atribui ao rastro uma relação de efeito-signo, pois, ao mesmo tempo em que o rastro significa uma passagem, ele é a marca produzida. Em suas palavras, “o rastro combina assim, uma relação de significância, melhor discernível na ideia de vestígio de uma passagem, e uma relação de causalidade, incluída na coisidade da marca”

(RICOEUR, 1997, p. 202). Além disso, o autor está interessado nos rastros deixados pelo passado e nos procedimentos para questioná-los: “Qualquer rastro deixado pelo passado se torna um documento para o historiador, desde que ele saiba interrogar seus vestígios e questioná-lo” (RICOEUR, 1997, p. 198). No Lagoinha, os rastros estão na arquitetura das casas, no tipo de comércio, nas pessoas e nas profissões que ainda persistem, na construção da Av. Antônio Carlos, no viaduto que dividiu o bairro, etc. Neste momento, surge uma questão: como indagar esses rastros e vestígios? O Teatro Público o fez a partir das ações cotidianas, das serenatas, da aparição da Loira do Bonfim, da conversação e do convívio, enfim, da prática da habitação teatral que investigou os rastros do passado, deslocou a memória para o presente e, ao mesmo tempo, criou novas marcas, novos rastros e, conseqüentemente, “novas lembranças”.

Essa efêmera inauguração de uma nova temporalidade nos conecta à terceira e última figura do esquecimento de Augé: o “começo” ou “re-começo”. Identificada nos ritos de iniciação, “sua ambição é reencontrar o futuro esquecendo o passado, criar as condições de um novo nascimento que, por definição, se abre a todos os futuros possíveis” (AUGÉ, 2001, p. 69). Nesta perspectiva, a partir do momento em que os atores começam a habitar o bairro, cria-se um espaço para que lembranças renasçam e outras possibilidades de futuro se apresentem, como as serenatas e encontros com aqueles velhos mascarados que hoje compõem as lembranças dos moradores. No entanto, o que ocorre no momento em que se instaura uma nova temporalidade é uma sobreposição das três figuras do esquecimento, *o retorno, o suspenso e o começo*, que conecta o passado antigo ao presente e permite o nascimento de um esboço de futuro, isso porque, “quando se trata do esquecimento, todos os tempos são tempos do presente, dado que o passado nele se perde ou se reencontra e que o futuro apenas nele se esboça” (AUGÉ, 2001, p. 70). Conforme afirma Augé (2001, p. 70), “estas figuras, que têm um vago ar de família, se assemelham e por vezes podem confundir-se, por serem todas as três filhas do esquecimento”.

Naquele Bairro Encantado é um trabalho que se mostra menos empenhado em criar uma dramaturgia rígida ou discurso preconcebido do que criar, através de uma permuta constante entre a realidade e a ficção, passado e presente, uma plataforma aberta, capaz de capturar para dentro do acontecimento cênico o acaso e as nuances das relações estabelecidas no contato com os moradores e as memórias do bairro. E o que é pré-estabelecido? Apenas um trajeto, uma ação, um repertório musical, sendo que o que se desenrola a partir daí está sempre aberto ao risco do imprevisível, já que o trabalho:

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 (MENDES, J., 2015, p. 55).

Dessa maneira, o trabalho do grupo Teatro Público tem como ponto de partida a inserção de um elemento ficcional (os mascarados e suas histórias) dentro de um espaço-tempo real (o bairro, os moradores e suas memórias). Em *Naquele Bairro Encantado*, optou-se por não criar uma trama ou roteiro pré-estabelecido, mas utilizar o próprio mascaramento como ponto de partida para dar lugar às histórias e especulações dos próprios moradores (PAULINO & MUNIZ, 2011, p. 5). É da fricção entre o real e o ficcional, durante um tempo estendido, que lampejam fragmentos de memória, retornando do passado para o tempo presente. A habitação teatral construída pelo Teatro Público aposta na ideia de que os vestígios das memórias locais, a despeito dos graduais processos de apagamento produzidos pela dinâmica da cidade, precisam ser indagados para que resplandeçam no presente. Assim, aproximamo-nos da lógica do “reconhecimento” de Paul Ricoeur (2007, p. 438): “Se uma lembrança volta, é porque eu a perderei; mas se, apesar disso, eu a reencontro e reconheço, é que sua imagem sobrevivera”.

Há uma operação clara na base da proposta do Teatro Público, semelhante ao reconhecimento, que permite evocar lembranças. Trazer as imagens dos velhos e da Loira do Bonfim, ou de uma possível personificação deles, evoca lendas e histórias que o bairro armazenou de alguma maneira, ou seja, é uma representação que gera uma identificação com as histórias retratadas em sua ausência: “de muitos modos, conhecer é reconhecer. O reconhecimento também pode apoiar-se num suporte material, numa apresentação figurada, retratada, foto, pois a representação induz a identificação com a coisa retratada em sua ausência” (RICOEUR, 2007, p. 429). Portanto, os mascarados, as músicas, as palavras, configuram-se como objetos de reconhecimento, posto que autorizam o retorno das lembranças que estavam guardadas na memória das pessoas, no passado do bairro e no imaginário popular. A partir dessa reflexão, é possível compreender o esquecimento não como “perda irreparável da memória”, mas “como uma espera pelo reconhecimento, espera essa que se traduziria como o tempo empreendido na busca de um reencontro com aquilo que, em algum momento passado, efetivamente teve lugar e produziu afecção em nós mesmos” (FALCI, 2015, p. 3).

Neste trabalho, isso só foi possível por meio de uma perspectiva relacional e do convívio

duradouro, da fricção entre o real e o convite para a fabulação, ou seja, por meio da prática da habitação teatral. Como afirma Júlia Mendes (2015, p. 49) a esse respeito, o longo período de habitação permitiu instaurar “uma memória partilhada entre os participantes daquela experiência cênica”. Ao final da habitação teatral, o “teatro” já era compreendido como uma espécie de rasura na memória local, como se fizesse parte de um acordo tácito com o bairro, de maneira que o presente passou a permitir uma ressalva poética, uma espécie de permissão para que uma nova escritura de memória fosse construída. A Loira do Bonfim voltou a fazer parte do imaginário do bairro, sobretudo nas fantasias dos mais jovens, enquanto os velhos, com suas conversas e serenatas, já são lembrados com certa nostalgia. Para Júlia Mendes, a habitação teatral funciona 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” (2015, p. 56, grifo da autora). Nesta perspectiva, a memória também assume um caráter performativo, *a memória performa*.

A imaginação evoca, distorce e muitas vezes reinventa as lembranças, fazendo-as vibrar nos gestos compostos por diferentes níveis do “real”. Lembrar não significa fidelidade aos fatos como eles realmente aconteceram. Lembrar está ligado ao imaginar, ampliar, omitir. Distorcer faz parte dos mecanismos da memória, na medida em que nossa imaginação acrescenta ou retira os fatos como uma auto defesa da sua mente. Tudo depende da natureza das conexões que o córtex estabelece no armazenamento ou dos fatores externos ou internos que afetam a evocação da memória (LOPES, 2009, p. 137)

Quanto a mim, pude vivenciar, como público, a caminhada dos velhos mascarados por ruas em que nunca antes havia passado. Os velhos conversavam com os moradores comerciantes, vizinhos, e eram chamados por seus nomes. Algumas pessoas apareciam nas janelas, surpreendidas pela serenata, com músicas que remetiam a um tempo passado e que, para mim, traduziam-se como uma espécie de saudade de um tempo jamais vivido. Dona Bela (Figura 11), antiga moradora do bairro, já com seus 110 anos, era rainha do congado e chegou a receber os mascarados em seu oratório e entoar uma cantiga tradicional. A canção surgiu dela, como rastro de um passado de escravidão, no encontro com aqueles velhos que, de alguma forma, provocaram nela uma espécie de *reconhecimento*. Se para ela os velhos mascarados remetiam aos mascarados da folia de reis é impossível saber. No entanto, do imbricamento entre teatro, memória e convívio, a canção surgiu de maneira imprevisível e efêmera. A presença

daqueles mascarados evocava memórias do bairro, dos moradores e até mesmo de pessoas que chegavam de outros lugares, como eu, na primeira vez que os encontrei. Neste dia, diante dos velhos, minhas memórias se acenderam como fagulhas num espiral de tempo e se misturaram com aquele bairro encantado: o Lagoinha.



Figura 11: Frame do vídeo de registro da serenata, no momento em que Dona Bela canta em seu oratório, na presença dos mascarados (2011). Crédito: Naum Audiovisual.

>>>> **SEGUNDA PARADA: Bairro Saudade** | “Saudade”



Figura 12: Imagem do bairro Saudade, registrada durante a habitação teatral (2014). Crédito: Naum Audiovisual.

*“Eu era eles bebendo a morte,
 brindando o alvo dela no reverso da vida.
 Eu caminhado em bando,
 festejo dela, dela e de seus cavacos.
 Eu era ele rindo do fim,
 bebendo de gole em gole o amargo da morte.
 Eu era ele voltando pro pó.
 Eu era ele na terra do pé junto.
 Eu era ele esfriando céu da boca.
 Eu era ele na longa viagem sem volta.
 A morte ria pelo corpo deles.
 Era o escárnio esparramado em vida.
 A morte viva como se nunca viu.
 Eu era eles salivando o gosto seco da palavra saudade.”*
 Larissa Alberti⁴⁷

O Saudade, bairro tradicional de Belo Horizonte, está localizado na regional leste da cidade, na fronteira com os bairros Pompéia, Paraíso, Vera Cruz, Baleia e Taquaril, e surgiu em

⁴⁷ Trecho do texto escrito pela dramaturga Larissa Alberti, usado no vídeo documentário de entreato exibido durante a habitação teatral, disponível no link: <http://vimeo.com/133160> e no DVD, em anexo. Texto não publicado.

função do cemitério que o batizou com o mesmo nome. “A aprovação dos loteamentos dos Parques Vera Cruz e Cruzeiro do Sul (1928) e a construção do Cemitério da Saudade (1941) impulsionaram a ocupação do bairro atual” (APCBH/ACAP-BH, 2008, p. 33), de acordo com as poucas informações sobre o bairro encontradas no livro *Histórias de bairros (de) Belo Horizonte*⁴⁸. Como é possível notar, a história do Saudade é indissociável da história da construção do cemitério. Já nas primeiras pesquisas sobre a região, descobrimos que o Cemitério da Saudade foi a segunda necrópole da capital mineira, fundada em 1942 por Juscelino Kubitschek. Curiosamente, a primeira havia sido o Cemitério do Bonfim, localizado na região da Lagoinha, onde foi desenvolvido o primeiro trabalho do Teatro Público, tratado no capítulo anterior, o *Naquele bairro Encantado*.

Como o segundo cemitério mais antigo de BH, o Cemitério da Saudade também carrega um pouco da história da cidade. No entanto, a escassez de informações disponibilizadas pela administração do município, inclusive em plataformas online, não só evidenciou uma lacuna acerca da memória do bairro, como trouxe dificuldades para a pesquisa realizada pelo Teatro Público. Por esse motivo, o Museu Histórico Abílio Barreto foi uma importante fonte de investigação para o trabalho, pois foi onde o grupo teve acesso a reportagens e arquivos que constam desde a época de inauguração do cemitério até a posterior tentativa de privatização.

Até a década de 1940, o Bonfim era o único cemitério existente na cidade e, com o aumento da população, tornou-se necessário outro local para enterrar os cidadãos. Contrariando a lógica da morte, que iguala todos os cidadãos independentemente da classe social, a construção do Cemitério da Saudade traçou uma divisão na cidade que acabou por separar os ricos dos pobres, ficando os falecidos da zona leste – onde residia a população mais desfavorecida – destinados ao Saudade, enquanto os que morressem no lado oeste – os cidadãos mais abastados – iriam para o Bonfim. Tal aspecto, o da segregação econômica dos mortos, é corroborado pelas informações fornecidas pela prefeitura, em seu site: “O Cemitério da Saudade foi construído, em 1942, para abrigar a população carente da cidade que desejava obter um jazigo perpétuo, mas não tinham acesso ao imponente Cemitério do Bonfim”⁴⁹.

A partir de um contexto que evidencia as desigualdades produzidas em ambiente urbano, somada ao fato de a origem e memória do bairro Saudade estarem ligadas ao “campo santo” –

⁴⁸ Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/cultura/LesteCompleto.pdf>.

⁴⁹ Disponível em: <http://www.belo Horizonte.mg.gov.br/local/atrativos-turisticos/outros/cemiterio-da-saudade>

como era habitualmente citado em notícias da época de sua inauguração – e, finalmente, devido ao nome sugestivo que ele ganhou ao abrigar o Cemitério da Saudade, o Teatro Público escolheu este bairro para desenvolver sua segunda habitação teatral. A proposta de habitar o Saudade tinha a intenção de refletir sobre o tema da morte e a finitude da vida, revisitar seus ritos e afetos, além de revelar histórias e memórias do bairro, bem como o potencial poético de suas paisagens ligadas à morte.

OSSOS DE CADÁVERES INVADIAM AS RUAS DO BAIRRO SAUDADE

Em estudo revelador sobre a história do Cemitério da Saudade, historiadora traz à tona as memórias dos moradores do bairro sobre uma das necrópoles mais antigas da cidade

“No início, não tinham grades e muros para separar o espaço do cemitério e as ruas do bairro, então quando chovia, formava uma enxurrada que vinha lá do alto do morro, onde ficavam as tumbas mais altas, e ela vinha arrastando a terra e as ossadas dos cadáveres. Teve um dia que eu saí pra rua depois de uma chuva forte e tinha um crânio no meu portão. A gente morria de medo! (risos)” A descrição é de uma moradora do bairro Saudade. Residente no bairro desde a década de 40, Beatriz Tibre conta as mais diversas histórias a respeito do cemitério da Saudade, a segunda necrópole construída na cidade de Belo Horizonte. As histórias da moradora e de tantos outros que residem e residiram na região durante os anos iniciais do cemitério da Saudade são apenas algumas das narrativas que irão compor a pesquisa *Saudades e memórias: espaços de morte e vida no cemitério da Saudade*, desenvolvida pela historiadora Sophia Torres com o apoio da FAPEMIG (Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais).



“A pesquisa tem o intuito de recolher notícias oficiais e histórias oralizadas pelos moradores da região a respeito do Cemitério da Saudade, espaço de grande importância para a memória da cidade, que esteve durante muitos anos distante dos episódios da historiografia oficial da capital”, explica a pesquisadora. Em vigor desde outubro do ano passado, a pesquisa está atualmente em sua segunda fase, na qual Sophia escuta as memórias dos moradores do bairro a respeito do cemitério. Posterior à fase inicial, na qual a historiadora recorreu a documentos do arquivo público sobre a construção da necrópole do Saudade, a segunda fase consiste em uma coleta de memórias dos moradores da região a respeito do cemitério. “São inúmeras as histórias que correm na boca das

peças a respeito do cemitério, um morador, por exemplo, me contou que, após sucessivas enxurradas de ossos que tomavam as ruas do Saudade, a prefeitura resolveu investir em grades para isolar o cemitério das ruas, mas a iniciativa também não teve sucesso, pois as ossadas ficavam presas nas grades”, observa Sophia. O morador, que não quis se identificar, informou também que, alguns anos depois a prefeitura retirou as grades do cemitério, colocou-as no Parque Municipal e construiu um muro para isolar o terreno do cemitério. “Só que no terreno do cemitério morava uma mulher e quando o muro foi construído, a casa dela ficou pra dentro. Ela ficou morando dentro do cemitério durante alguns anos, até criou as filhas dela lá, depois a prefeitura retirou a casa dela de lá de dentro”, afirma o morador.

“São inúmeras as histórias que correm na boca das pessoas a respeito do cemitério, um morador, por exemplo, me contou que, após sucessivas enxurradas de ossos que tomavam as ruas do Saudade, a prefeitura resolveu investir em grades para isolar o cemitério das ruas, mas a iniciativa também não teve sucesso, pois as ossadas ficavam presas nas grades”,

A pesquisa, que deve seguir até setembro desse ano, pretende ainda catalogar todas as notícias e memórias recolhidas e disponibilizá-las no arquivo público da cidade. A pesquisadora estuda também a hipótese de publicar um livro com as histórias coletadas no bairro.



Figura 13: Print de uma matéria publicada no blog “O diário da Saudade”.

Para além das histórias oficiais sobre o bairro, interessava ao grupo também aquelas que surgiram a partir de seu povoamento e sobrevivem até hoje na memória dos moradores. As histórias e lendas que giram em torno do Saudade carregam sempre algum aspecto fúnebre e fantástico que chama a atenção e assombra, exceto aqueles que residem na região e convivem

diariamente com a atmosfera da morte, de modo que, para eles, tudo isso parece apresentar um caráter mais cotidiano. Dentre as histórias mais marcantes, lembro-me de contarem que as crianças de lá brincavam com as ossadas que vazavam nos dias de chuva. Verdade ou ficção, revelar as histórias sobre o bairro por meio do blog “O Diário da Saudade”⁵⁰, proposto pela dramaturga Larissa Alberti, tornou-se também parte do processo de criação de nossa segunda habitação teatral. No blog, a dramaturga assumia uma identidade fictícia de jornalista com o pseudônimo de Aura Andrade e publicava textos (figura 13) escritos por ela, relacionando fatos pesquisados sobre o Saudade a dados ficcionais e acontecimentos gerados a partir da presença do Teatro Público no local.

Inspirada pela obra *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, do escritor baiano Jorge Amado, a proposta de habitar o bairro consistia em recriar a história do sumiço de um corpo nas redondezas do cemitério. Para tanto, foram criados dois núcleos de mascarados: um seria composto pela família do morto (núcleo feminino) e o outro pelos amigos bêbados e o morto (núcleo masculino), sendo que todos os atores, homens e mulheres, fariam parte de ambos os núcleos. Assim estabelecidos os dois núcleos de mascarados, ficou definido também que, na história contada, a família jamais encontraria o morto. Dessa forma, a proposta de habitar o Saudade aponta para uma primeira distinção em relação à habitação anterior: a dimensão fabular.

Diferente de *Naquele Bairro Encantado*, em que os atores utilizaram máscaras de velhos já existentes, criadas pelo mascareiro e professor do Teatro Universitário Fernando Linares, no *Saudade* todos os mascaramentos foram pensados pelo grupo e confeccionados especificamente para esta habitação teatral. A pesquisa para criação do mascaramento de véus, que foi usado pela família de Zenóbio, teve como referência as Matrafonas da cultura popular portuguesa (figura 14). Tradicionalmente, as Matrafonas são figuras femininas que simbolizam a fertilidade e seu nome se refere tanto à boneca de trapos da *Festa das Cruzes*, de Monsanto, quanto às pessoas que se vestem e cobrem o rosto com panos na *Festa dos Caretos*, de Podence. Além delas, a figura das carpideiras, trazidas ao Brasil pelos portugueses e conhecidas mundialmente pela prática de chorar o morto em velórios, foi outra referência para a família do morto que habitaria o Saudade. Assim, o mascaramento das mulheres foi feito à base de tecidos de renda sobre o rosto em cores escuras – preto para a viúva e tons diferentes de roxo para as demais –, remetendo ao mesmo tempo ao gênero feminino e ao luto (figura 15).

⁵⁰ Disponível no link: <https://odiariodasaudade.wordpress.com/>. No blog é possível ter acesso aos textos publicados, bem como ao perfil da jornalista.



Figura 14: Imagens de referência das matrafonas de Podence (Fonte desconhecida).



Figura 15: Figuras mascaradas com véus, pertencentes ao núcleo da família do morto, no Saudade (2014). Crédito: Naum Audiovisual.



Figura 16: Imagens de referência das máscaras dos Bondrés. À esquerda um Bondres Bongol, disponível em: http://www.mascasia.fr/fr/mascasia-fiche-bondres-bongol_46.html. À direita um Bondres Kicir, disponível em: http://www.mascasia.fr/mascasia-fiche-bondres-kicir-8211-bibih-cungih_67.html.



Figura 17: Os bêbados mascarados, pertencentes ao núcleo dos amigos do morto, no Saudade (2014) - À esquerda Mané, no centro Zenóbio (o morto) e à direita Ubirajara. Crédito: Naum Audiovisual.

Já as máscaras usadas pelos amigos do morto, os bêbados, foram uma releitura dos Bondrés da tradicional teatral balinesa (figura 16). Também chamados de palhaços balineses, os Bondrés são máscaras esculpidas em madeiras e possuem um caráter grotesco, com dentes grandes e podres, representando as classes mais pobres da sociedade de Bali. Inspirados nessas figuras, os atores do Teatro Público confeccionaram os primeiros moldes em papel e, posteriormente, as máscaras definitivas dos bêbados (figura 17) foram feitas em couro pelos mascareiros Fernando Linares e Rafael Bottaro. Foram criadas, ainda, duas máscaras distintas para o Zenóbio, uma de olhos abertos, que seria o “fantasma”, e outra com os olhos fechados, e com menos marcas de expressão, para o morto. Confeccionadas também em couro, elas eram as que mais se assemelhavam ao rosto humano e tiveram como referência para a modelagem imagens de máscaras mortuárias – isto é, máscaras feitas a partir de moldes do rosto daqueles que já haviam morrido para servirem a cultos ou rituais fúnebres, como é o caso da *imago* romana, e que, posteriormente, começaram a ser usadas para pesquisas científicas e preservadas em museus.

Após a fase inicial, de pesquisa e confecção das máscaras, o primeiro contato dos atores com o bairro se deu em práticas de deriva e mapeamento dos espaços e, a partir de março de 2014, começamos a desenvolver intervenções urbanas, a fim de introduzir a história ficcional que versava sobre o tema da morte no bairro, bem como as ações cênicas já utilizando máscaras, de maneira a dar continuidade às pesquisas teórico-práticas de inserção da ficção no cotidiano e de inserção do espectador no acontecimento teatral. Portanto, utilizando estratégias semelhantes à primeira habitação teatral realizada no bairro Lagoinha, alugamos uma casa no Saudade e começamos a povoar seu cotidiano, propondo relações com os espaços e os moradores, ao longo de 8 meses, como será descrito nas próximas páginas.

I. Rua Juramento | Para adentrar o território do(a) Saudade

Para adentrar o território do Saudade, seja qual for sua crença, é preciso passar pela Rua Juramento. Como principal via que dá acesso ao local, ela começa no bairro Paraíso, conduz ao Saudade e continua seu trajeto até terminar no Hospital da Baleia, fazendo o caminho oposto ao da morte. Esta livre associação com o significado dos nomes das ruas e bairros sugere que, à medida que se segue uma caminhada em “juramento” (ou na Rua Juramento), mais se distancia da morte. Como na primeira habitação teatral, mapear as ruas do bairro a partir das derivas,

orientados pelas sensações de um “andar sem rumo” (DEBORD; FILON, 1954, in: JACQUES, 2003, p. 17) que as caracterizam, favorecia esse tipo de interpretação poética dos espaços.

Como será tratado nas próximas páginas, o caminhar, seguindo os procedimentos da primeira experiência, também fez parte deste processo, presente desde o primeiro contato com o bairro Saudade nas práticas de deriva pelas ruas – quando atrizes e atores recolheram as primeiras impressões e mapearam os espaços –, até o momento em que os mascarados se inseriram no seu cotidiano, relacionando-se com os moradores e demais espectadores. Durante a primeira deriva realizada coletivamente – momento em que eu ainda não fazia parte da equipe –, o ator Marcelo Alessio registrou as observações mais significativas da experiência, desde a espacialidade, o comportamento das pessoas, sensações e associações livres, até algumas ideias e possibilidades para a criação, transcritas abaixo:

Pôr do sol de frente para o cemitério. Obras, terra. Placa de trânsito de pedestre. Luz do sol bate nas cruzes. Placa de um pedestre na rua lateral. Pé de manga em frente. Pichações. Começamos a chamar a atenção. Buraco no muro do cemitério. Placa da rua tampada pela trepadeira. Lambe de mensagens do amor. Velas de despacho negras com fósforos ao lado. Duas câmeras apontadas na esquina. Muitas câmeras nas casas. Menina pequena de rosa na rua. Janela com muitos troféus escrito DEUS É REAL ao contrário. Banco na porta da casa com pessoas sentadas. Céu de duas cores. Homem passa carregando um violão. Laço de fita no chão. Placa de menino jogando bola. *intervenção nas placas. Subindo o morro não se vê o outro lado (cume). Luzes começam a se acender. Um brinquedo de parquinho esquecido e isolado. Grande rachadura no muro. Santuário de pedras vazio na igreja. Muro do cemitério forma um grande corredor. Homem passa com camisa escrito “bairro vivo”. Buracos no muro do cemitério permitem ver lá dentro. Pedras colocadas envolta de árvores. *Pequenas instalações nos espaços. Marca de algo queimando no chão e no muro. Buracos ou janelas para o cemitério, janelas para o outro mundo. Calçada cresce quase virando um palco. Grande buraco na calçada. Entulhos na porta das casas. Grande fileira de formigas. Formigas sobem no meu pé. Mastro sem a placa. Fileira de formigas escala a parede e vão para o cemitério. Rua escura. Lua se esconde entre as nuvens. Encontro dos meninos de bicicleta, algo acontece no espaço. Pé de alguma fruta na esquina. Moeda de 10 centavos no chão. Cheiro diferente nesta esquina. Homem manco desce a rua. Primeiro prédio visto, de dois andares, é um bairro de casas. Placa de Aluga-se barracão. Salão de beleza com vista panorâmica. Manequins da sacada da casa. Imagem de santa iluminada na sacada. Butequinho com churrasquinho na esquina. *Ação em silêncio. É uma cidade do interior. *Bêbados fazem uma peregrinação nos botecos. Paisagem pintada na fachada da igreja. Cachorro com osso na boca. Cabelereiro. *Levar o morto no cabelereiro. *Um filme com parte da história encenada. Foco de luz. Meninos jogam bola na rua. Vários botecos!⁵¹

⁵¹ Trecho retirado do caderno de processo do ator Marcelo Alessio, referente à primeira deriva realizada no bairro Saudade, no dia 18/10/2013.

Também no bairro Saudade os atores realizaram uma deriva a partir do dispositivo do tarô. A atriz Rafaela Kênia, que já tinha experiência com o jogo, conduziu a prática. Dos acontecimentos mais emblemáticos desencadeados por essa deriva, destaco a carta da “Justiça” (figura 18), tirada pelo ator Rafael Bottaro. Durante a caminhada, a carta já influenciou na sua decisão de qual direção tomar, pois, a partir do primeiro impulso de “fazer justiça”, o ator rumou para um lado mais escondido do bairro, que possivelmente não seria contemplado pelo trabalho por estar mais distante do cemitério. Entrando em uma rua sem saída, ele relatou ter sido guiado pela sensação de aconchego que ela gerava, cheia de plantas e um córrego. Ao final havia uma ponte, uma pracinha e uma pequena fogueira feita de gravetos que chamou sua atenção. Ali permaneceu um tempo, contemplando a imagem do lugar, até ser abordado por uma senhora que, do alto da laje de sua casa, notou que ele observava o córrego. Moradora do Saudade desde a infância, ela contou que aquele córrego era onde antigamente as lavadeiras da região trabalhavam e falou ainda de algumas histórias conhecidas sobre o lugar: que há muitos anos era um rio navegável e que ali foi encontrada uma ossada de baleia, motivo pelo qual o bairro vizinho teria sido nomeado “Baleia”. Também confirmou os casos das enxurradas de ossos que vazavam do cemitério em dias de chuva, e passaram um tempo conversando sobre o bairro até se despedirem, momento em que o ator descobriu seu nome: Justina.



Figura 18: Imagens do tarô mitológico, utilizado na prática: à esquerda a carta da “Justiça”, tirada pelo ator Rafael Bottaro, e à direita a carta do “Carro”, tirada por Marcelo Alessio.

Naquele momento, ficou claro para o ator que ele havia encontrado a mulher da carta. Meses depois, recorremos a ela para a realização do vídeo documentário de entreato, exibido durante a temporada de apresentações para o público externo ao bairro. Na ocasião das gravações, solicitamos à equipe da Naum Audiovisual que procurasse registrar informações sobre a história do Zenóbio a partir do ponto de vista dos moradores e foi a Dona Justina quem os conduziu até uma senhora mais velha, que teve participação fundamental no vídeo descrevendo com detalhes a presença dos mascarados no bairro⁵².

Outro exemplo foi a carta do “Carro” (figura 18), tirada pelo ator Marcelo Alessio que, durante sua deriva, encontrou uma carcaça de um carro abandonado. O mais curioso deste caso foi que, ao longo da habitação teatral, a carta representada por um homem guiando dois cavalos ecoou de outra maneira, visto que este ator veio a assumir um papel mais próximo à direção, embora não tivesse esta função delimitada no projeto. Como utilizava a máscara do morto, ele não participava das saídas das mulheres, ficando de carro, “à paisana”, para dar o suporte necessário, e quando aparecia mascarado de Zenóbio (o morto), apenas observava tudo sem poder “agir”. Neste sentido, era ele quem sempre dava retorno aos atores, sobre as suas impressões e as reações captadas nos moradores a cada saída com os mascarados, assumindo um olhar mais distanciado durante o processo.

O que chama a atenção na prática da deriva realizada a partir do tarô são esses acontecimentos, frutos do “acaso” ou sem explicação causal. A relação observada pelos atores entre as cartas e as experiências relatadas se apresenta como “coincidências significativas” – chamadas por Carl Jung de “sincronicidade”⁵³ – e passam a operar na percepção dos atores e no trabalho, isto é, a proposta artística se coloca aberta para os acontecimentos imprevisíveis e estes modificam a proposta a todo momento. O comportamento experimental característico da deriva fica ainda mais evidente quando os atores se colocam abertos para encontrar possíveis respostas a seus questionamentos no aqui e agora da experimentação ou para receber “o vento da eventualidade” que a rua proporciona, como afirmou André Breton (*apud* CARERI, 2016, p. 84). Conforme descrito pelo ator Marcelo Alessio em seu caderno de processo, é possível fazer uma transposição dos princípios contidos no jogo do tarô para a prática artística que dialoga com o espaço da rua:

⁵² Ver vídeo de entreato, no minuto 03:10, disponível no link: <https://vimeo.com/133160534> e no DVD, em anexo.

⁵³ O termo “sincronicidade” surge no processo com o ator Marcelo Alessio que havia lido a obra de Carl Jung.

Sincronicidade, produzir sincronicidade, trazer este elemento para o jogo e operar com ele, brincar com ele. Assim como no exemplo do tarô, uma estratégia pode ser fazer perguntas para a realidade, fazer perguntas para o jogo, se colocando na busca da resposta, dos sinais. A carta do tarô seria esta “pergunta” para a realidade, esta proposta, esta provocação, esta mudança de mirada⁵⁴.

Em fevereiro de 2014, quando fui convidada a integrar a equipe de criação do *Saudade*, o processo de pesquisa já se encontrava em andamento desde o final de 2013. Entretanto, o Teatro Público ainda não havia começado a habitar o bairro com a proposta ficcional. As máscaras estavam sendo confeccionadas e o grupo articulava as primeiras propostas de intervenção no local, como colar os lambes de desaparecido, distribuir cartas manuscritas nas caixas de correio dos moradores e algumas possibilidades de ações para cada núcleo de mascarados, como a ação de andar em torno do cemitério, para a família, e a de beber nos bares do Saudade, para os amigos. No entanto, diferente dos processos de criação dos quais havia participado até o momento, não tínhamos um texto para ser “decorado” e nem o tradicional “repetir e repetir” das salas de ensaio. Tentando puxar da memória, recordo que as primeiras indicações dadas pelo grupo foram: ler o *Quincas* do Jorge Amado, que inspirou o trabalho, e ir até o Saudade para realizar uma deriva individual, a fim de conhecer o bairro e recolher as minhas primeiras percepções sobre seu cotidiano.

Logo me dirigi ao bairro Saudade para fazer minha primeira caminhada individual. Já na sua entrada percebi diferentes fluxos em pontos distintos: a chegada pela Rua Juramento era movimentada, com um trânsito considerável de carros, ônibus e pedestres. No cruzamento com a Rua Taquaril era possível ver, à direita, um boteco e, um pouco mais adiante, uma funerária, que dava de frente para a rua do cemitério. Muitos carros parados e pessoas que entravam e saíam pela portaria principal do cemitério. Um dia comum para quem estava apenas passando, mas que, naquele lugar, ganhava outra temporalidade, o tempo da morte. Subindo a Taquaril, o muro do cemitério ia margeando a caminhada até começar uma subida à direita. Para continuar lado a lado com o muro, era preciso seguir em frente pela Rua Sr. Simeone, até chegar numa praça que já apresentava outro fluxo, mais tranquilo e agradável, com uma mercearia, um topa tudo e outros estabelecimentos comerciais. Aquele ponto do bairro já tinha um caráter mais interiorano e marcava alguns de seus limites: o final do cemitério e o início do território da favela Taquaril.

⁵⁴ Trecho retirado do caderno de processo do ator Marcelo Alessio escrito após a deriva realizada a partir do “dispositivo” do tarô. Texto não publicado.

Continuando pela Rua Demétrio Ribeiro, atrás do cemitério, algumas casas e uma marcenaria aberta. Buracos no muro indicavam como subir e pular para o lado de dentro onde, em meio às tumbas, alguns jovens dali soltavam suas pipas e papagaios. Na esquina, um bar fechado. O caminho de volta pela Rua Padre Júlio Maria, ao lado do muro, foi longo e menos movimentado. Muitas casas e alguns carros parados. Um portão lateral feito de tapumes de madeira parecia fornecer outro acesso ao interior do cemitério, no entanto, correntes e cadeado impediam a entrada. Lado a lado com o muro, cheguei à Rua André Favaleli. Rua de pedra, muro epitáfio: no relevo chapiscado os dizeres “Bruninho, luto eterno” projetavam para fora do cemitério a atmosfera da morte. Finalmente, a esquina com a Rua Cameté apresentava, de um lado, a portaria principal do cemitério, do outro, o bar da morte – para bebermos nossos mortos.

Sem determinar previamente que percurso faria em minha primeira visita ao bairro, acabei por dar uma volta completa no cemitério. Tanto a arquitetura e a geografia quanto a carga simbólica daquele lugar eram como ímãs que atraíam minha atenção durante a caminhada. Isso porque o bairro, como um “espaço vazado” (Garrocho, 2015), não era apenas um suporte para a prática artística – como tradicionalmente seria a tela para o pintor e a página em branco para o escritor –, mas uma paisagem “viva”, cheia de marcas temporais e sedimentos históricos, que ressoavam, a todo momento, sobre meu corpo em movimento.

Seguindo as instruções do Teatro Público, fiz uma leitura do livro de Jorge Amado, que desenhava um imaginário específico da Bahia, ao retratar a vida dos cidadãos comuns, já que a história do protagonista se passa nas redondezas do Pelourinho. A partir do desaparecimento do corpo de Quincas durante o seu velório, a obra traz o tema da morte, do luto e seus ritos fúnebres. O que nos interessava nesta narrativa era que, por um descuido da família, o morto havia sido retirado do caixão pelos amigos, já embriagados de tristeza e álcool, que passaram a noite vagando pelas ruas com o corpo numa espécie de rito de despedida, em que foi visto pela vizinhança gerando muitas dúvidas e histórias em torno da sua morte. A partir da obra, o sumiço do corpo foi o mote escolhido para habitar o Saudade e refletir acerca da temática da morte e da finitude da vida, num bairro criado em função de um cemitério: o Cemitério da Saudade.

No mês de março, alugamos uma casa localizada no alto da Rua Sargento João Ovídio, número 357. O lugar isolado favorecia a ideia de não revelarmos a residência para os moradores. Se em *Naquele Bairro Encantado* a “velha casa verde” do bairro Lagoinha assumiu certo protagonismo – tornando-se parte da proposta cênica e o “espaço encontrado” (GARROCHO,

2015) para o terceiro episódio, o *Jogo da Velha* –, no Saudade ela se mostrou inicialmente como um ponto de encontro dos atores para reuniões, ensaios musicais e onde se mascaravam antes de aparecerem no bairro. Com uma proposta diferente da primeira habitação teatral – em que os velhos efetivamente habitavam uma casa e eram reconhecidos como novos moradores (ou “estranhos vizinhos” como veio a chamar posteriormente o primeiro episódio) –, dessa vez a proposta ficcional criada impossibilitava que a casa fosse revelada, já que não poderia funcionar como uma mesma residência para os diferentes núcleos de mascarados que habitariam o bairro.



Figura 19: Vista da casa, pode-se ver o bairro e o cemitério. Ao fundo, o centro de BH e o pôr-do-sol. Fotografia de celular feita por mim, no período da habitação teatral.

No Saudade, a casa ficava numa altura de onde tínhamos uma vista (figura 19) privilegiada da cidade de Belo Horizonte e do pôr-do-sol. Dali era possível observar grande parte do bairro Saudade, à direita o Taquaril e, olhando para baixo, o cemitério. Da casa, acompanhávamos a rotina dos coveiros, os enterros de desconhecidos e as crianças soltando papagaio, compondo o dia a dia daquele espaço. Aos poucos, o cemitério passava de um lugar não frequentado e indesejado a um lugar um pouco mais familiar para nós. O ato de contemplar, tanto o cemitério quanto o pôr-do-sol, era alimento diário para o processo e acabou ganhando um

papel importante no trabalho, com a posterior proposição de assistir ao sol se pondo durante o trajeto realizado com o público no interior do cemitério.

Nesse sentido, embora a casa estivesse oculta, a ideia de “habitar” ainda se conservava no trabalho por meio da proposta de permanecer um longo período no bairro e de conviver com os moradores. Com o tempo, outra forma de entendimento sobre o espaço da casa foi se desenhando e se revelando fundamental à experiência de habitar vivenciada pelos atores. Além de ser o ponto de encontro, ela guardava um sentido de viver o cotidiano do bairro escolhido para habitar. Ela trazia a concretude do espaço, uma rotina, um trajeto, uma vizinhança, uma vista.

Para Bachelard, o habitar diz respeito ao modo “como nos enraizamos, dia a dia, num ‘canto do mundo’” (2005, p. 24). A ideia de criar raízes trazida pelo filósofo se relaciona com a permanência diária nos espaços dos bairros habitados pelo Teatro Público. Se para o autor, “todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa” (BACHELARD, 2005, p. 25), o tempo e a constância com que os mascarados apareciam no bairro permitiram a sensação de tornarem-se parte dele. Portanto, criar “intimidade” e “abrigo” em seus diversos espaços, foi pensá-lo como casa.

Dentre as referências teóricas trazidas por Larissa Alberti, nos encontros de dramaturgia, o texto “O flâneur”, de Walter Benjamin, também trazia uma perspectiva do bairro como casa e da intimidade com o espaço da rua. Nas palavras do autor:

A rua se torna moradia para o flâneur que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafês, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente (BENJAMIN, 1989, p. 35).

As descrições dos movimentos do “flâneur”, o “vagar sem rumo”, essencial à prática da deriva, bem como a forma como ele vê, percebe e sente a cidade serviram de referência para as figuras mascaradas que começaram a habitar poeticamente o bairro Saudade, sobretudo no caso dos bêbados, que traziam os estados de embriaguez e da boemia, como descritos por Benjamin (1989, p. 186):

Uma embriaguez acomete aquele que longamente vagou sem rumo pelas ruas. A cada passo, o andar ganha uma potência crescente; sempre menor se toma a sedução das lojas, dos bistrôs, das mulheres sorridentes e sempre mais irresistível o magnetismo da próxima esquina, de uma massa de folhas distantes, de um nome de rua. Então vem a

fome. Mas ele não quer saber das mil e uma maneiras de aplacá-la. Como um animal ascético, vagueia através de bairros desconhecidos até que, no mais profundo esgotamento, afunda em seu quarto, que o recebe estranho e frio.

O “flâneur”, além de um observador atento, era um vivenciador da cidade que, para ele, tinha um status ao mesmo tempo de casa e paisagem. Mas as ruas não são somente a casa do “flâneur”, o foco de interesse nelas estava justamente no fato de serem “a morada do coletivo” (BENJAMIN, 1989, p. 192), de forma que habitar as ruas do bairro Saudade como uma proposta cênica configurou-se, inevitavelmente, como um ato coletivo.

III. Rua Taquaril com Rua Coração de Jesus | Para habitar o cotidiano e o imaginário

Os mascarados começaram a habitar o cotidiano do Saudade numa proposta um pouco diferente da primeira habitação teatral no bairro Lagoinha. Se em *Naquele Bairro Encantado* não havia qualquer trama pré-estabelecida, sendo as máscaras e os deslocamentos pelo bairro o ponto de partida para a habitação, desta vez havia uma história prévia a ser contada: o desaparecimento do corpo de Zenóbio Andrade Reis Boaventura. Sem a intenção de adaptar a obra de Jorge Amado, mas sim de construir uma dramaturgia aberta e processual, em diálogo direto com os elementos e interferências do bairro, o grupo propôs a inserção da ficção em quatro etapas, num procedimento que foi chamado, posteriormente, pela pesquisadora Julia Guimarães Mendes (2017) de “ficção episódica”: a etapa (1) consistia na aparição do “fantasma” do morto; em seguida, (2) começariam as intervenções com os lambes de desaparecido anunciando o sumiço do corpo; depois, (3) a família mascarada de véus vagaria em torno do cemitério à procura do finado e, por último, (4) os amigos bêbados conduziriam Zenóbio pelos bares do Saudade para “beber o morto” e tocar sambas em sua última despedida.

O procedimento de ficção episódica começou, então, com algumas caminhadas realizadas pelo ator Marcelo Alessio portando a máscara do fantasma de Zenóbio, com os olhos abertos. As primeiras aparições com a máscara do fantasma foram feitas com base nos mesmos procedimentos usados com a Loira do Bonfim no Lagoinha, ou seja, um carro deixava e pegava o ator em pontos distintos do bairro. Todavia, os efeitos causados por ambas as aparições foram bem distintos. Enquanto no Lagoinha a Loira do Bonfim foi seguida pelos moradores, envolvendo os jornais e a polícia, no bairro Saudade observamos, durante a ação do fantasma, apenas olhares e comentários discretos. Atribuimos essa diferença de reação ao fato de a Loira já

ser uma lenda conhecida na região do Bonfim, o que provocou uma conexão imediata dos moradores, diferente do Saudade, em que estávamos inserindo um novo acontecimento. A repercussão do fantasma do Zenóbio só ficou mais perceptível a partir da segunda etapa da ficção, quando o bairro amanheceu com seus postes e muros tomados por cartazes de desaparecido (figura 20), em formato de lambe-lambe, anunciando a suposta notícia do sumiço de um corpo nos arredores do cemitério. Nos cartazes havia uma foto do mascarado, seu nome, informações para contato e os seguintes dizeres:

A família Andrade Reis procura pelo corpo do falecido Zenóbio Andrade Reis Boaventura. O corpo foi visto pela última vez dentro do carro da funerária Descanso Eterno, do dia 05 de março, nos arredores do Cemitério da Saudade. Zenóbio trajava um terno preto, blusa branca e chapéu branco.



Figura 20: Lambe de desaparecido colado na Rua Padre Júlio Maria (2014). Crédito: Naum Audiovisual.

No dia seguinte, os moradores começaram a entrar em contato interessados em atestar a veracidade das informações fornecidas pelo cartaz, sendo que alguns associaram a descrição do cartaz com a ação do fantasma. Naquele momento, a atriz Rafaela Kênia – como esposa de Zenóbio – atendia aos telefonemas e confirmava o ocorrido, enquanto a dramaturga Larissa Alberti verificava e respondia o e-mail criado em nome da esposa de Zenóbio. Visto por uma

moradora na Rua Taquaril com Coração de Jesus, o mascarado causa uma mistura de ceticismo e espanto no bairro, expressos na conversa transcrita abaixo:

Em 25 de Março de 2014 9:50 <gordinho.casado.bh@gmail.com> escreveu:

Moça, a história desse cartaz é séria? A foto parece um boneco e a história é absurda, ainda que possível (vai saber...). É brincadeira, né?

Em 1 de abril de 2014 20:19 <barbarandraders@yahoo.com.br> escreveu:

Sim, Gordinho, a história, infelizmente é séria. Perdi meu marido no dia 5 de março e quando o seu corpo estava a caminho do cemitério, já no bairro Saudade, ele foi roubado dentro do carro da funerária quando o motorista saiu para comprar cigarros.

A foto do cartaz não é das melhores, sei bem, mas meu marido não gostava muito de tirar fotos e só nos restou essa. Se você tiver alguma notícia desse corpo perdido, por favor, entre em contato!

Obrigada!

Em 1 de Abril de 2014 23:58 <gordinho.casado.bh@gmail.com> escreveu:

Moça, me desculpe por usar um e-mail anônimo e me manter em sigilo, mas a questão é que minha esposa disse que viu alguém parecido com aquela foto (e que parece que estava usando uma máscara, do mesmo jeito que parece na foto) há umas duas semanas. A história ainda inclui coisas mais cabeludas: ela disse que viu ele, andando na rua Taquaril, esquina com rua Coração de Jesus há, umas duas ou três semanas, com andar pesaroso e lento (nas palavras dela, uma tartaruginha), usando chapéu branco e blusa branca, e que chamou a atenção dela. A história é absurda e eu achei a princípio que seria uma brincadeira de mau gosto ou que ela estivesse vendo algo e ficasse meio impressionada com a história, criando uma memória falsa.

Cheguei a tentar te ligar, mas o telefone não atendia, aí acreditei na versão da brincadeira de mau gosto. Você me surpreendeu me respondendo e agora estou procurando racionalizar: não acredito nessa história de falecido que levanta e sai andando, mas posso imaginar alguém usando as roupas dele (e se ele estava usando uma máscara, ela também). Você acha que isso é possível?

Acredite, não estou brincando. Na realidade, ainda desconfio de alguma brincadeira da sua parte, em vista do absurdo da história. Você tem uma cópia do boletim de ocorrência pra me confirmar? Eu com certeza ficaria mais confiante e poderia me manifestar oficialmente⁵⁵.

O e-mail demonstra uma tentativa do morador de se certificar do fato ocorrido, a partir da descrição das características físicas do desaparecido e da informação do local onde foi visto, ao mesmo tempo em que buscava outras justificativas mais “racionais” para explicar o acontecimento: “não acredito nessa história de falecido que levanta e sai andando, mas posso imaginar alguém usando as roupas dele”. Foi assim que começou o *jogo do real-ficcional* no bairro Saudade, contudo este episódio deflagrou uma questão ética, já que, por um momento, o morador foi “enganado” pelo grupo.

A preocupação de estarmos iniciando um teatro por telefone ou e-mail, a ponto de ser confundido com um possível “trote”, fez com que avançássemos para as próximas etapas da

⁵⁵ E-mails trocados entre o Teatro Público e um morador do Saudade, nos dias 25 de março e 1 de abril, na ocasião da intervenção dos lambes.

história. Espalhado o boato do desaparecimento, novos mascarados começaram a habitar o Saudade: primeiro, a família de Zenóbio, trajada de luto e máscaras de rendas, vagava à procura do morto pelos arredores do cemitério e, após algumas semanas, o grupo de amigos mascarados de bêbados conduziam o corpo pelos bares do Saudade, levando instrumentos musicais para tocar sambas e “beber o morto”, encerrando um rito de passagem entre a vida e a morte.

No dia 01 de abril, saímos da casa de carro, mascarados com os véus, e descemos até um ponto mais ermo do bairro, próximo ao cemitério. As instruções para a primeira caminhada foram claras: “Dar uma volta no cemitério. Não há relação direta. Não há fala”. De forma semelhante à primeira saída dos velhos durante a primeira habitação teatral desenvolvida no bairro Lagoinha, quando o diretor Rogério Lopes deu a indicação de “colocar a máscara e encontrar a casa”, também no Saudade delimitamos a ação simples de “dar a volta no cemitério”, conforme a noção de “programa performativo” (FABIÃO, 2008) já citada, a fim de perceber as reações dos moradores e deixar com que o bairro guiasse a prática. Importante ressaltar que, desde o início da pesquisa para o *Saudade*, tínhamos a intenção de que o núcleo das mulheres ganhasse um tom ainda mais performativo, de forma que as ações e imagens provocadas por elas tendessem menos para uma representação de personagens e mais para uma “personificação” do luto. Para tanto, buscamos uma orientação com a performer Ana Luisa Santos, que conduziu práticas e reflexões em torno do tempo dilatado do performer e da morte, contrários ao tempo do capital.

O núcleo dos bêbados apareceu somente no mês de maio e teve como programa “andar pelo bairro, carregando o morto e os instrumentos musicais, à procura de um bar para beber e tocar”. Portanto, a partir do entendimento do programa performativo como um “ativador de experiência” (FABIÃO, 2008, p. 237), bem como da construção de situações como “jogo de acontecimentos” (1958, IS nº1)⁵⁶, observo que as ações cênicas desenvolvidas nos bairros habitados pelo Teatro Público se apresentam menos como uma cena teatral fechada nos moldes convencionais e mais como um proposta aberta à experimentação, “cujo objetivo é a experiência do espaço-tempo no aqui-agora dos encontros; cujo super-objetivo é o embate com a matéria-mundo” (FABIÃO 2013, p. 8). Portanto, é no embate entre a proposta ficcional e o mundo cotidiano que se encontra a base do *jogo do real-ficcional*.

⁵⁶ In: JACQUES, 2003, p. 65

Em ambas as habitações teatrais desenvolvidas pelo Teatro Público, a chegada dos mascarados nos bairros gerou reações de estranhamento e desconfiança por parte dos moradores, que se mostraram como um dado comum do primeiro contato. No entanto, mesmo considerando natural, observamos que a recepção dos moradores do Saudade apresentou algumas particularidades em relação à forma com que o grupo foi recebido no bairro Lagoinha. Seja pelas singularidades de cada bairro, pela temática e abordagem do grupo ou simplesmente pela passagem temporal de três anos de diferença entre uma experiência e outra, o fato é que o bairro Saudade nos trouxe novos desafios. Na experiência do *Naquele Bairro Encantado* ocorreu que, ao chegarem no Lagoinha, os velhos foram interpelados pelos moradores sobre o uso das máscaras e, rapidamente, os atores encontraram saídas, deixando o objeto de ser uma questão, pois as pessoas foram se habituando com a “realidade provisória” (PAULINO, 2012) inaugurada pela novas presenças. Já no Saudade, o jogo do real-ficcional foi instaurado e alimentado também nos meios virtuais.



Figura 21: Printscreen do Youtube que mostra a primeira saída das mulheres no Saudade, filmada e compartilhada por um morador do bairro.

No dia 01 de abril, a primeira saída das mulheres em torno do cemitério foi filmada (figura 21) por um morador de seu aparelho celular e compartilhada via youtube⁵⁷ e facebook. Com poucos dias, a publicação começou a ganhar repercussão, tendo mais de 100 comentários e cerca de 350 compartilhamentos no facebook, chegando, atualmente, a 9.785⁵⁸ visualizações no youtube. Dos comentários que tentavam explicar o acontecimento, a maioria girava em torno de “espiritismo”, “capeta” e até “ritual do opus day”, sendo que a palavra teatro foi mencionada apenas três vezes. A repercussão do trabalho no ambiente virtual se mostrou como um novo dado desta habitação teatral que deflagrou uma mudança de comportamento das pessoas, decorrente do avanço e acesso à tecnologia, celulares com câmeras e conexão direta à internet. Nos dias que se seguiram, outros moradores começaram a postar novas fotos e vídeos no facebook e o caso chegou também ao programa “Balanço Geral”, da Record TV.

Neste contexto, o efeito da primeira aparição das mulheres foi semelhante ao efeito causado pela Loira do Bonfim no Lagoinha, com o fator adicional das redes sociais que propagam as informações com mais rapidez e têm um alcance específico, de acordo com o círculo de contatos de cada usuário. Vale observar que, no último comentário recortado na imagem acima, o internauta “sugluda” menciona a intervenção da Loira do Bonfim realizada no Lagoinha durante o *Naquele Bairro Encantado*, mas sem atribuir qualquer teatralidade à ação.

As diversas reações nos fizeram refletir sobre as razões pelas quais as pessoas não compreendiam nossa presença como artística. Identificamos possíveis explicações na falta de acesso daquela população à arte e à cultura, que poderia fazer com que não tivessem referências anteriores, sobretudo com uma proposta realizada sem a mediação do edifício teatral. Outro fator aventado estava no fato de que grande parcela dos moradores era composta por evangélicos, o que poderia gerar uma “demonização” das ações realizadas. Por fim, o próprio tipo de mascaramento das mulheres era bem diferente das máscaras de velhos utilizadas no Lagoinha, elemento que, somado ao fato de rondarem um cemitério, poderia tornar a ação mais impactante. Como mostra o vídeo, começou a trovejar e chover durante a ação, o que contribuiu ainda mais para que fosse criada uma atmosfera de completo pavor nos moradores.

A partir das primeiras saídas, ficou nítida a potência do lugar frente à ação artística. A carga simbólica do bairro e do cemitério “gritava” e não podíamos ignorar isso. Percebemos, a

⁵⁷ Vídeo disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=_vxvNJSrX_w e no DVD, em anexo.

⁵⁸ Última visualização em novembro de 2019.

partir das repercussões do ocorrido, a nossa ingenuidade de achar que apenas uma caminhada em torno do cemitério seria pouco. A ausência de teatralidade aparente para os moradores nos preocupou de imediato e, a partir das próximas saídas, tivemos a necessidade de que, de alguma forma, a história ficcional se sedimentasse. Para tentar minimizar o pânico que a imagem das mulheres gerava, após o primeiro dia modificamos um pouco o mascaramento, subindo o véu de forma a deixar visível metade do nosso rosto, e procuramos dialogar com os moradores à medida que fôssemos abordados. A partir do momento em que começamos a nos relacionar com os moradores e deixar mais evidente a premissa ficcional da família – a procura interminável pelo corpo do falecido, para que pudesse ser devidamente enterrado –, conquistamos, aos poucos, uma maior proximidade com algumas pessoas, como conta uma moradora do Saudade no depoimento transcrito abaixo:

(...) no primeiro dia que nós vimos todo mundo ficou com medo. Porque no primeiro dia elas passaram e não conversaram com ninguém. Foram andando... deram a volta no cemitério todo. O povo filmando... “que coisa estranha”... Aí depois elas já voltaram conversando, entendeu? Já voltou e conversou. Aí o pessoal perdeu o medo. Tem menino que acompanha elas e dá a volta no cemitério todo⁵⁹.

Assim que estabelecemos a relação com os moradores e a ação de procura no bairro, chegamos ao mascaramento final, apresentado anteriormente na figura 15 (página 75), com as bocas totalmente tampadas, entendendo que aquelas figuras falavam pouco e que a potência delas estava justamente na imagem carregada de luto, a fim de restaurar os ritos fúnebres e dar foco para a arquitetura e as paisagens ligadas à morte. Isso só foi possível depois que fomos aceitas pelo bairro, momento em que a relação de medo começou a se modificar, dando lugar à participação e a fabulações dos moradores, que tentavam encontrar explicações para o sumiço do corpo e inventavam histórias sobre o paradeiro de Zenóbio. Assim, dia após dia, as histórias inventadas pelos moradores iam alimentando o jogo das máscaras. Outro fator que contribuiu para que os moradores entrassem no jogo foi a presença dos bêbados mascarados, como última etapa da “ficção episódica”. Essas máscaras eram mais acessíveis, pois dialogavam diretamente com as pessoas e, o mais importante, os bêbados carregavam consigo o morto, fazendo a ligação direta com aquelas “misteriosas” mulheres.

Em última análise, a família mascarada de véus, ainda que apoiada na proposta ficcional da procura pelo corpo desaparecido, surgiu no bairro como figuras que andavam em torno do

⁵⁹ Ver vídeo de entreato, minuto 02:28, disponível no link: <https://vimeo.com/133160534> e no DVD, em anexo.

cemitério. Ao longo da habitação, os atores trabalharam na criação de imagens e ações que, ao se apropriarem dos espaços, potencializavam a arquitetura e as memórias próprias do bairro, ao mesmo tempo em que aquelas presenças funcionavam como a personificação da morte. Por meio de uma ação principal de caminhar no entorno do cemitério e outras ações secundárias – como carregar um caixão vazio, chorar, cantar, contemplar o pôr-do-sol, intervir no muro com palavras e frases em uma espécie de *escrita performada*⁶⁰ –, a valorização da ação e da imagem propunha gerar um impacto visual capaz de se sobrepor a qualquer história a ser contada de forma convencional. Os amigos bêbados, por sua vez, executavam a ação de vagar com o morto pelas ruas e, na interação com os lugares e transeuntes, eles bebiam cerveja, tocavam sambas nos bares, comiam tira-gosto e conversavam sobre Zenóbio e outros assuntos. Em resumo, os mascarados vivenciavam, por meio de ações cotidianas e “reais”, o tempo “presente” do bairro a partir da mesma lógica do “estar” que guiou a primeira habitação teatral no Lagoinha.

Há, portanto, nesta prática, um traço performativo expresso por um movimento do teatro em direção à “presença”, característico das práticas artísticas contemporâneas. Gumbrecht, em seu livro *Produção de Presença* (2010), descreve um movimento da Idade Média em direção à Modernidade – marcado pelo surgimento da metafísica e do cartesianismo – que partiu de uma valorização da presença (sobre aquilo que é tangível e sensível) para uma valorização do sentido (situado no território do signo e da interpretação). Assim, ele atribui a busca pela presença na arte contemporânea, sobretudo na *performance art*, como um retorno aos princípios medievais. Na discussão sobre sentido e presença, há uma relação do sentido – ligado aos signos e significados – com a esfera ficcional, enquanto a presença diz respeito ao sensorial e ao campo do real, do fazer, do efêmero. Enquanto o teatro dramático tinha uma ideia de interpretação de signos, pautada na ficção, a performance recusa a teatralidade e dá lugar à presença, à relação com o real. Para Gumbrecht, a experiência estética se dá em momentos de intensidade provocados pela tensão entre efeitos de presença e efeitos de sentido.

Portanto, a reflexão de Gumbrecht (2010) intenta retirar o sentido cartesiano da cena por meio da valorização da presença. Outra noção – já mencionada no capítulo introdutório desta dissertação – que contribui para esta reflexão é a de “teatro performativo” que, de acordo com Josette Féral (2015, p. 131), “instaura uma estética da presença”. Foi a apropriação do teatro de

⁶⁰ “A escrita produzida no fluxo da ação performativa e em relação com o espaço da cidade” (CAETANO, 2011, p. 168).

alguns elementos da performance, característicos do teatro contemporâneo, o que levou a autora a pensar o termo “teatro performativo”.

(...) duas fortes ideias estão no centro da obra performativa. De um lado, seu caráter de descrição dos fatos. Por outro, as ações que o performer ali realiza. A performance toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve, desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador (...) Tal desconstrução passa por um jogo com os signos que se tornam instáveis, fluidos forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência a outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética. O performer instala a ambiguidade de significação, o deslocamento dos códigos, os deslizamentos de sentido. Trata-se, portanto, de desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem (FÉRAL, 2015, p 122).

A partir desta perspectiva, é possível pensar que, na prática de habitação teatral aqui analisada, embora sejam os mascarados personagens ficcionais, no momento em que executam suas ações no cemitério, na rua ou no bar, o espectador tem diante dos seus olhos ficção e realidade entrelaçadas, uma interferindo na outra, e seu olhar passeia pelas imagens da narrativa contada e da realidade “presentificada”. Um exemplo mais radical deste estado cambiante entre o real e o ficcional aconteceu em *Saudade*, na presença do público externo. Estávamos dentro do cemitério, em peregrinação com nosso caixão vazio, quando nos deparamos com a presença de outro cortejo em direção ao enterro. Nesse momento, uma criança que nos seguia perguntou à sua mãe se aquilo era teatro, referindo-se ao outro velório, quando ela respondeu “Não, meu filho, infelizmente esse é de verdade”. Como já colocado no capítulo anterior, é o espectador que faz o enquadramento da teatralidade (FÉRAL, 2015). Neste caso específico, a arte evidenciou a teatralidade existente nos rituais fúnebres da própria vida, revelando não apenas a teatralidade “como ato” estético, mas também “como mirada” do espectador: nas palavras de Caballero (2016, p. 167), “a teatralidade como um acontecimento da mirada que transforma o fato cotidiano em ‘fato teatral’”.

O que ocorre na habitação teatral é um movimento do espectador que “entra e sai da narrativa, navegando ao sabor das imagens oferecidas ao seu olhar” (FÉRAL, 2015, p. 120). Dito de outra maneira, “o espectador é confrontado com esse fazer, com essas ações colocadas, das quais só lhe resta, a ele próprio, encontrar o sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 120). Neste aspecto, o trabalho alternou momentos em que a teatralidade ficava mais evidente a outros em que se apoiava na performatividade. A oscilação entre teatralidade e performatividade – que caracteriza o teatro performativo, segundo Féral – parece estar diretamente ligada às tensões entre presença e sentido para Grumbrecht. Dessa maneira, o par real-ficcional não se apresenta como

opostos, mas parece estar em um jogo de constante negociação, entre teatralidade e performatividade, sentido e presença, arte e vida, ficção e realidade. Assim, do tensionamento entre o real e o ficcional e da ambiguidade gerada pela prática cênica se configura *o jogo do real-ficcional* no Saudade, a partir do qual habitamos o cotidiano e o imaginário do bairro. Como afirma Julia Mendes (2017, p. 30), a respeito das práticas contemporâneas que procuram esse tensionamento entre o real e o ficcional: “trata-se de práticas artísticas que buscam criar uma espécie de curto-circuito na percepção do público a partir de constantes deslizamentos entre a esfera da realidade e da ficção”.

IV. Rua Padre Júlio Maria com Rua Cameté | “Saudade é melhor que caminhar sozinha”



Figura 22: Cortejo fúnebre com espectadores e moradores no interior do cemitério. Crédito: Naum Audiovisual.

Após 6 meses de convivência com o bairro, o Teatro Público divulgou o trabalho para o público externo com um convite para pagarem uma promessa junto aos mascarados e moradores, em uma espécie de ritual fúnebre de luto e saudade que durou de agosto a setembro, completando

8 meses de habitação teatral. A divulgação, em formato de santinho do morto (figura 23), trazia na frente a imagem do falecido, epitáfio e datas de nascimento e morte e, no verso, um mapa do cemitério em formato de caixão que continha, no seu interior, os seguintes dizeres:

No dia 5 de março de 2014, o corpo do falecido Zenóbio de Andrade Reis Boaventura desapareceu misteriosamente nas imediações do Cemitério da Saudade quando chegava para seu velório no carro da funerária Descanso Eterno. Após uma busca incansável e sem sucesso pelo paradeiro do corpo, a família do falecido faz a promessa de peregrinar em luto pelos arredores do cemitério até que o corpo apareça para ser definitivamente sepultado.



Figura 23: Material de divulgação da habitação teatral *Saudade*, distribuído para o público externo ao bairro.

O percurso começava na portaria principal do Cemitério da Saudade, com uma peregrinação proposta pela família de Zenóbio que seguia pelo entorno e no interior da necrópole, acompanhada por moradores e espectadores visitantes. Em um ponto estratégico do cemitério, o grupo parava para observar o pôr-do-sol, criando um momento de contemplação e dilatação do tempo. Depois que o sol desaparecia no horizonte por completo, os atores finalizavam a primeira parte da caminhada na capela mortuária do cemitério, onde era exibido o vídeo documentário de entreato, mostrando um pouco da habitação teatral a partir do olhar dos moradores. No segundo

momento, os bêbados levavam o morto de bar em bar – sem determinar previamente qual bar seria – e, após 3 horas andando pelo bairro, numa experiência que oscilava entre o sagrado e o profano, a proposta terminava em algum boteco com os mascarados e público bebendo a morte.

Ainda que com uma estrutura final condensada em 3 horas de duração – cumprindo com as exigências da convenção de “estreia” e “apresentações” de espetáculos teatrais, do edital do Fundo Municipal de Cultura de BH que financiou o projeto –, as ações desenvolvidas pelos mascarados, os deslocamentos pelos espaços e os encontros marcados e fortuitos com os moradores do Saudade seguiam a mesma dinâmica dos meses anteriores, com cada vez mais camadas que eram descobertas e acrescidas pela vivência diária no bairro. Dessa forma, esta fase da habitação teatral trazia mais um elemento para o trabalho, isto é, o público externo, mas tratava-se da continuidade das situações relacionais desenvolvidas desde o início da experiência e não de um espetáculo fechado construído posteriormente a partir de um material coletado.

Como é possível perceber, também nesta experiência, a dimensão relacional e convivial perpassava toda a prática da habitação teatral, fundando aquilo que Ardenne (2002, p. 124) chamou de “estar juntos”, um dos pontos fundamentais que caracteriza a habitação teatral e o próprio habitar como sinônimo de viver e estar num tempo-espaço junto aos outros. A partir da permanência e da constância no bairro, cada núcleo de mascarados construiu um círculo de amizade específico, decorrente dos lugares frequentados e das relações estabelecidas com os moradores. Foi na Rua Padre Julio Maria, que margeava o muro do cemitério do lado esquerdo, onde as mulheres encontraram mais vínculos afetivos com os moradores do Saudade. Nas primeiras caminhadas, um menino de cerca de 2 anos andava pelo local junto com a mãe quando nossa presença chamou sua atenção, mas diferente das reações que vínhamos provocando, ele não se assustou. Devagarinho, abaixamos para ficar da sua altura quando ele veio e tocou nossos rostos rendados. Seu nome era Miguel e, a partir desse dia, sempre que nos via atravessava a rua para nos abraçar, sua mãe contava que ele pedia para encontrar conosco. Nessa mesma rua, próximo ao portão lateral do cemitério, ficava a casa da Jéssica, uma adolescente que morava com sua mãe, irmãos e seu filho, criado com a ajuda da mãe. Elas tinham o costume de ficar sentadas no meio fio, na porta de casa, e “compraram” o nosso jogo, demonstrando preocupação sempre que perguntávamos por notícias do Zenóbio. Durante as caminhadas, a Jéssica aparecia com frequência e nos ajudava a carregar o caixão vazio (figura 24). Assim, encontros como esse

se tornavam “cenas”, que se repetiam na presença do público externo, como mostra o vídeo de registro⁶¹.



Figura 24: Jéssica e seu amigo, mascarados com véus, carregam o caixão junto com os atores - Nesta ocasião ainda não havia a presença do público externo (2014). Crédito: Naum Audiovisual.

Ainda na Rua Padre Julio Maria, no extremo oposto ao ponto em que as mulheres ficavam, havia o Bar da Lili, mais precisamente na esquina com a Rua Cameté. Além de ter sido este o primeiro boteco visitado pelos bêbados, e da afinidade criada com a Lili, ele ficava num lugar favorável do bairro onde circulava bastante gente, tornando-se um dos principais pontos de encontro entre o Zenóbio e os moradores. Mesmo com o caráter grotesco, e talvez justamente por essa imagem que gerava identificação em alguns moradores, os bêbados conquistaram facilmente o Saudade. A música também contribuía para uma aceitação quase imediata, de forma que esse núcleo de mascarados encontrou seus pares e construiu relações de amizade em pouco tempo.

⁶¹ Ver vídeo de registro, no minuto 11:00, disponível no link: <https://vimeo.com/139649135> e no DVD, em anexo. Cabe ressaltar que, diferente do *Naquele Bairro Encantado* que foi registrado pela equipe da Naum Audiovisual durante um período de 3 meses, o *Saudade* apresenta a edição de apenas um dia de temporada já na presença do público externo ao bairro, o que dificultou, em certa medida, captar as relações com os moradores. Neste trabalho, é o vídeo documentário de entreto que apresenta um registro mais próximo do que foi a habitação teatral no Saudade.

No momento em que os bêbados surgiram no Saudade, começou a se estabelecer no bairro uma divisão entre os moradores: parte do Saudade dava notícias para as mulheres sobre o paradeiro de Zenóbio, enquanto outros acobertavam os bêbados, avisando para os amigos que elas estavam à procura do morto. Houve quem acusou Zenóbio de ter outra família no Saudade e até uma moradora que alegou ser sua filha, dizendo à Viúva que brigariam pela herança. Durante as primeiras saídas dos bêbados, outro morador, o Gabriel, afirmou ser primo do Nonô – como o morto começou a ser chamado, carinhosamente – e nos conduziu até o bar da sua família, que ficou sendo outro lugar bastante frequentado pelos bêbados. Desde então, diversas histórias como esta começaram a surgir em torno dos mascarados e, pouco a pouco, foram incorporadas pelos atores, compondo as trajetórias de vida de cada um. Sobretudo no caso do Zenóbio, que na condição de morto estava impossibilitado de narrar sua própria história, a sua presença no bairro potencializava ainda mais o espaço de criação dos moradores. Nesta perspectiva, também no Saudade o “convívio” fazia parte do engendramento da tessitura cênica (GARROCHO, 2015).

Ao longo da Rua Cameté se encontrava a maioria dos bares do Saudade, dentre eles o Bar da Morte, na esquina do cemitério, e o Bar do Vander, na esquina com a Rua Padre Feijó, sendo este último onde os bêbados encontraram o seu “lugar”. O espaço era pequeno, de forma a caber apenas uma mesa, um freezer e um balcão, e tinha uma freguesia fixa composta por homens sempre alcoolizados e muito semelhantes aos mascarados amigos do Zenóbio. Desde a primeira vez que fomos até lá, a identificação entre os mascarados e os frequentadores foi imediata. Com o tempo, ficamos amigos do Vander e, o mais curioso: quando estávamos acompanhados do público externo ele não nos recebia no bar. A relação do Vander era com os bêbados e o Nonô, de modo que chegou até a nos convidar para o seu aniversário, no dia 1º de setembro. Na ocasião, ao chegarmos ao bar, o Vander trouxe cervejas e uma porção de moela de boi para os mascarados, que seguiram comendo, cantando, bebendo a morte do Nonô e brindando a vida do Vander. Esse episódio exemplifica como o trabalho se mesclava com a vida e como as relações entre os mascarados e os moradores se estabeleciam dentro do *jogo do real-ficcional*, ou seja, na quebra do “contrato de ficção postulado entre ator e público num evento teatral” (J. MENDES, 2017, p. 31) que, assim, permitia abrir espaços para o real da vida cotidiana, explicitado também no depoimento do Vander, retirado do vídeo de entreato:

Zenóbio tá morto, né... Só que ele fugiu do caixão, onde é que esse “fi duma égua tá?”
Tem jeito não... Dificil... Diz que ele levantou dentro do caixão e sumiu, ninguém viu

ele mais não. Veio até foto dele aqui, rolou tudo, o cartaz dele. Ele põe uma barba “rebutando” aqui assim e fica só assim, só quietinho. Ele vai vim cá no meu aniversário. Vão ver se eles vêm mesmo aí cês tira foto dele. Parece que ele é molengo mesmo. Eles que fazem ele pular igual cabrito. Pra firmar a perna dele. Mas o negócio tá meio retardado ainda, entendeu? (silêncio) Não entendi até hoje, falar com cês a verdade, não entendi não. Eles vão passar aqui no dia primeiro do nove, de setembro. Eles vão no churrasquinho. Eles é pagodeiro bom. Ele passou aqui com, eu acho que umas cinco pessoas. O dia que ele fez um pagodinho, meus menino tava sentado ali. Um cinco pessoas. Ele fica tipo morto mesmo, barbudo né, na hora que vai levantar num consegue levantar... Mas no fim vai chegar lá né, se Deus quiser... Ele não deve tá morto não. Deus vai dar vida pra ele⁶².

Seu relato ilustra, em alguma medida, a proximidade entre os artistas e os espectadores/moradores, bem como a “ambiguidade gerada no público sob os limites do real e do ficcional” (J. MENDES, 2017, p. 32). Ainda sobre o tensionamento entre as esferas da realidade e da ficção, característico da cena contemporânea, Julia Mendes recorre à Fichter-Lichte para pensar nessa relação liminar, e não dicotômica, que afeta a percepção do público:

Segundo Fichter-Lichte (2013), quando o espectador é confrontado com uma transição constante entre a ordem da presença e a ordem da representação num espetáculo teatral ela adentra uma esfera de “multiestabilidade perceptiva” (p. 19). Com isso sua percepção passa a situar-se preferencialmente em um estado liminar que seria a passagem entre uma ordem e outra. Nele o espectador estaria mais ciente da impossibilidade de conceber de forma dicotômica os lugares do real e do ficcional (MENDES, 2017, p. 33).

Outro episódio marcante entre os mascarados e os moradores se deu com um menino que sempre andava de bicicleta no bairro, o Gustavinho. Perto das mulheres, ele “empinava” a bicicleta e gritava “Essa é pro Zenóbio!”. Já com os bêbados, ele tinha outra relação: carregava o Zenóbio, manipulava seus movimentos e chegou até a emprestar sua bicicleta para o Nonô, criando uma ação que foi aproveitada pelos atores também na presença do público externo, como mostra o vídeo de registro⁶³. Portanto, além dos acontecimentos imprevisíveis e espontâneos que compunham a habitação teatral no bairro, havia também, no *Saudade*, algumas ações que foram criadas pelos moradores e posteriormente incorporadas à sua estrutura. Foi o caso da bicicleta que se repetiu, inclusive, dois anos depois, em 2016, quando voltamos ao bairro (figura 25) para propor uma segunda temporada do trabalho, por meio do Edital Descentra, da Fundação Municipal de Cultura.

⁶² Ver vídeo de entreato, no minuto 10:43, disponível no link: <https://vimeo.com/133160534> e no DVD, em anexo.

⁶³ Ver vídeo de registro, no minuto 24:30, disponível no link: <https://vimeo.com/139649135> e no DVD, em anexo.



Figura 25: Zenóbio andando na bicicleta do Gustavo no *Saúde* (2016). Crédito: Naum Audiovisual.

Passados dois anos da primeira habitação, algumas coisas haviam mudado no bairro: o bar da Lili estava fechado, o Bar da Morte estava sob nova direção e, o que mais impactou nas nossas ações, o portal lateral do cemitério – onde entrávamos durante a peregrinação e conduzíamos o público até a capela mortuária – estava com sua entrada bloqueada. Após algumas tentativas de resolução com a administração do cemitério, sem sucesso, repensamos a proposta, de forma que a peregrinação das mulheres, na primeira parte, aconteceu integralmente no interior do cemitério. Criamos algumas ações novas que eram desenvolvidas com os moradores e espectadores, como acender uma vela no cruzeiro (figura 26) e amarrar fitas nas placas da ala onde eram enterradas as crianças. Em alguma medida, estas situações poéticas propostas durante a habitação teatral ganhavam um aspecto de “restauração simbólica”, próximo daquilo que Ileana Diéguez Caballero (2016, p. 71) chamou de “communitas xamânica”. Caballero utiliza esta noção para tratar de algumas ações desenvolvidas pelo grupo *Yuyachkani* durante as audiências públicas propostas pela Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru – que retratavam as violações dos direitos humanos durante o Conflito Armado (1980-2000) – e do processo criativo da *Antígona* (2000),

interpretada pela atriz Teresa Rali, que também dialogava com este contexto. A respeito de *Antígona*, a pesquisadora discorre que,

quando a atriz realiza o enterro cênico da máscara mortuária de Polinice, a ação é ao mesmo tempo ato ético e ritual simbólico. O ritual fúnebre que precedia a cena condensava uma ânsia real: enterrar os corpos de tantos seres queridos desaparecidos naqueles anos. Aquela convivência teatral na qual se concentravam paixões coletivas criou uma *communitas xamânica*, em uma experiência que propiciava um caminho de restauração simbólica (CABALLERO, 2016, p. 71).



Figura 26: Ação das velas no cruzeiro do Cemitério da Saudade (2016). Crédito: Naum Audiovisual.

Ainda sobre a noção de “*communitas xamânica*”, Caballero (2016, p. 72) afirma que “as ações poéticas parecem ajudar a regeneração do tecido da memória para que as comunidades e as pessoas possam começar a ultrapassar a dor”. Por isso, ela recorre ao termo para evidenciar os “aspectos regeneradores e curativos que também caracterizam a dimensão xamânica” (CABALLERO, 2016, p. 73).

Com relação ao *Saudade*, o ato de caminhar em peregrinação e as ações poéticas realizadas dentro do cemitério tinham uma dimensão ritual que transcendia o território cênico e acessava as subjetividades das pessoas. Um espectador relatou que, durante a experiência, sentia

estar velando um tio querido que havia perdido há poucos dias e que não pôde comparecer ao enterro. Também a Maria Vitória, uma criança do bairro que estava morando com a mãe na rua, em um dos dias da segunda temporada, contou-nos que tinha um irmãozinho enterrado no cemitério, de modo que ela, a mãe e o pai acompanharam a peregrinação e amarraram uma fita em seu túmulo. Os ritos fúnebres dedicados ao nosso morto tornaram-se um pretexto para que os mortos de cada um fossem lembrados e a dor fosse partilhada, criando uma espécie de ritual de memória.

Durante a temporada de 2016, também o núcleo dos bêbados estreitou ainda mais os laços com um morador que frequentava o Bar da Morte, o Celinho. Ele participava ativamente da associação comunitária do bairro e era uma figura bastante conhecida na região, daqueles que sabem de tudo e conhecem todo mundo que passa na rua. Quando chegávamos com o Zenóbio para beber e tocar no bar, ele sempre estava nos esperando, de forma que o nosso encontro fazia parte da “cena”. Nos dois últimos dias da habitação teatral realizada em 2016, levamos uma máscara para ele, que vestiu, mudou seu nome e jogou surpreendentemente com os mascarados e os demais presentes, até o fim daquela noite (figura 27).



Figura 27: À esquerda, o morador do bairro, Celinho, usando uma máscara balinesa e, à direita, o ator do Teatro Público, Diego Poça, usando a máscara do Poeta (2016). Crédito: Hudson Botelho.

Se nos primeiros momentos de intervenção da família no bairro as reações foram de distância e estranhamento, com o tempo de permanência e um trabalho convivial, os moradores não só compraram o jogo como também aderiram a ele, vestindo os véus e performando mascarados, como no primeiro caso, já descrito anteriormente, da Jéssica com a família do morto (figura 24) e, neste último, do Celinho com os amigos de Zenóbio (figura 27). Para o Teatro Público, o mascaramento do público foi o grau máximo de participação que a habitação teatral conseguiu chegar, pois, quando os moradores aderiram ao jogo, também aderiram aos códigos teatrais e assumiram voluntariamente o lugar de atores, junto com o grupo.

VI. Rua Simeone, 310 | Entre esquecer e recordar

Isso aqui é extensão do cemitério. Porque aqui tem muita coisa morta. Eu falo por causa dessa condição das coisas que é útil, que cê compra hoje, aí passa um tempo e não tem mais utilidade e cê joga fora. É igual a gente mesmo, fica velho e aí joga pro canto, vai pro cemitério. Aqui eu costumo vender coisa e fico com pena das coisas depois. Eu fico com os objetos aqui comigo um tempo, depois na hora que eu vendo eu sinto falta deles terem ido embora. Eu acostumo com aqueles trem⁶⁴.

Esta citação retirada do vídeo de entreato corresponde a uma fala de um morador do bairro Saudade, dono de um topa tudo que ficava próximo aos fundos do Cemitério, na Rua Simeone, número 310. A comparação entre o topa tudo e o cemitério funciona como uma metáfora da “saudade”, da falta de algo ou alguém que foi embora ou morreu, ou seja, que pertence ao tempo passado e, por vezes, ao esquecimento, até que sua recordação seja evocada da memória por meio do “reconhecimento” (RICOEUR, 2007). Isso porque, conforme explica Carlos Falci (2015, p. 3), o esquecimento seria “uma demora necessária à produção de memória” e a memória “um misto do que passou e do modo como reconhecemos o que passou no presente em que lembramos”. Como já foi dito no capítulo anterior, se para Augé (2001) é preciso esquecer o passado para viver o presente e, ao mesmo tempo, esquecer o presente para relembrar o passado antigo, percebo aqui que a palavra “saudade” carrega a tensão existente entre a memória e o esquecimento.

Enquanto na experiência vivida no bairro Lagoinha as memórias do passado eram trazidas para o presente por meio das máscaras, da figura da Loira do Bonfim e das lembranças narradas, no caso do Saudade, cujas memórias apresentavam forte relação com a morte, presentificávamos

⁶⁴ Ver vídeo de entreato, no minuto 6:12, disponível em: <https://vimeo.com/133160534> e no DVD, em anexo.

nas ações, nos mascaramentos e músicas a própria ideia da morte. No entanto, não se tratava apenas de falar da morte como uma categoria abstrata ou a partir da adaptação de uma obra dramaturgica ou literária, mas sim de compreendê-la como uma condição específica que conjuga, inclusive, questões referentes ao processo de segregação vigente na sociedade brasileira – e refletida no contexto da cidade de Belo Horizonte – que atravessa todo o tecido social, ao ponto de reproduzir suas contradições até mesmo na morte. Em outras palavras, a morte com a qual os moradores do Saudade convivem é a morte do povo pobre, das classes trabalhadoras, e esse simples fato compõe a especificidade do local, bem como determina tipos de subjetividade, cuja expressão em linguagem é possível observar nas pichações nos muros, como se os epitáfios tivessem deixado o espaço restrito do cemitério e começado a se projetar nas ruas com seu “luto” (figura 28). Alguns indícios como este sugerem que a morte já se volta para a rua, como linguagem e como presença, antes mesmo do Nonô colocar os pés no bairro pela primeira vez.



Figura 28: Frame do vídeo de entreato - Pichação no muro do cemitério da Saudade (2014). Crédito: Naum Audiovisual.

Assim, o trabalho com as memórias do bairro Saudade, que estão comumente atreladas à morte, em um primeiro momento, mostrou-se visível na presença das figuras mascaradas que compunham o núcleo da família e remetiam às carpideiras, operando numa lógica semelhante ao

“retorno” (AUGÉ, 2001). De modo ainda mais acentuado, é possível identificar a figura do retorno na presença do morto (Zenóbio) que, não por acaso, usava uma espécie de máscara mortuária. Cabe lembrar que a *imago* romana, como máscara mortuária usada em rituais fúnebres, cumpria o propósito de compartilhar a ausência de um ancestral trazendo para o presente sua imagem em forma de máscara. No *Saudade*, contudo, Zenóbio não representava um ancestral ou indivíduo específico do bairro, mas remetia aos nossos próprios mortos. Um exemplo disso foi uma moradora do Saudade que, ao ficar diante do Nonô, projetou nele a figura de seu recém falecido marido e começou a acusá-lo de tê-la abandonado, chegando até a agredir o ator com tapas num ato de protesto diante da ausência que sentia após a morte do esposo. Em última análise, a presença do morto no bairro, sendo levado pelos amigos, revelava uma forma de negação da morte, manifestada na tentativa de mantê-lo num eterno presente para que não caísse no esquecimento. Sob outro ponto de vista, pode-se dizer também que, em alguns momentos, há uma mistura com a figura do “suspense” de Augé (2001). Na medida em que Zenóbio é tido como vivo, apaga-se o passado decorrido e o futuro que voltará a ser: o morto. No caso do ator por trás da máscara, o jogo é inverso, pois, tornando-se morto, isola-se do que era antes e do que voltará a ser novamente quando retirar a máscara: o vivo. Em ambos os casos, há uma suspensão do tempo presente ativada pelo uso da máscara, conforme descrito também na primeira habitação teatral.

Entretanto, existem outras particularidades neste trabalho que o diferenciam da habitação teatral desenvolvida no bairro Lagoinha. Se, por um lado, os velhos mascarados do *Naquele Bairro Encantado* eram figuras que, de imediato, remetiam ao passado, por outro, os bêbados do *Saudade* evocavam tipos populares universais e dialogavam com o presente do bairro. Ainda que a figura do morto nos remetesse aos nossos mortos e os sambas de Nelson Cavaquinho, Zé Keth e Adoniram Barbosa – para citar alguns exemplos do repertório tocado nos bares – também produzissem certo grau de reconhecimento, o foco se encontrava na figura do Nonô. Desse modo, as conversas com os moradores giravam mais em torno das fabulações sobre o morto do que se configuravam como um espaço para contarem suas próprias lembranças, como ocorria com mais frequência no bairro Lagoinha. Ainda que a memória tenha sempre uma porção narrativa e ficcional, nesse caso o convite à fabulação estava dado desde o ponto de partida. Enquanto no Lagoinha a habitação teatral trouxe do passado para o presente a lenda da Loira do Bonfim, no Saudade o habitar criou um espaço de invenção a partir do surgimento de uma nova

personalidade no bairro que, como na figura do “re-começo” de Augé (2001), esboçou outras possibilidades de futuro e permitiu o nascimento de novas lembranças. Um exemplo mais concreto disso foi a criação de quadrinhos (figura 29) que contavam e reinventavam a história de Zenóbio, produzidos pelo dono do topa tudo da Rua Simione. Os quadrinhos chegaram aos poucos às nossas mãos, a cada semana ele criava novos episódios e entregava para a família do morto⁶⁵.



Figura 29: Quadrinhos produzidos por morador do bairro Saudade (2014).

Pouco mais de um ano após o término da habitação teatral *Saudade*, que durou de março a setembro de 2014, Zenóbio e seus amigos mascarados foram convidados por moradores do bairro para participarem do bloco de carnaval que sairia na quarta-feira de cinzas, em fevereiro de 2016. Seria a primeira saída do “Bloco da Saudade” no carnaval de Belo Horizonte, que estava começando a se destacar no cenário nacional com o retorno dos blocos de rua. O tema deste bloco não poderia ser outro senão a morte. Com uma banda de sopro que tocava marchinhas clássicas de carnaval, o bloco propunha algumas quebras durante o desfile, que se repetiam de

⁶⁵ Para ver os quadrinhos acesse o link: <http://teatropublico.com.br/index.php/813-2/>

tempo em tempo. Ao som da “marcha fúnebre”, instaurava-se na multidão um cortejo igualmente fúnebre e, logo depois, seu ritmo normal era retomado.

A proposta feita pelos organizadores era que o Zenóbio aparecesse com os amigos em um determinado momento, mais ou menos no meio do percurso, sem que os moradores do bairro tivessem conhecimento. Para eles seria uma grande surpresa, já que, após o final do trabalho, muitos sentiram falta dos mascarados e, sobretudo, do morto. Assim, regressamos ao bairro pela primeira vez e a presença do Zenóbio (figura 30) causou grande euforia nos moradores, ao passo que esse retorno também dava a sensação de que retomávamos as relações do ponto em que havíamos parado um ano atrás, como se fosse possível colar o presente ao passado. Foram muitos os encontros até terminar o desfile no Bar da Morte, que ficava na esquina do cemitério. Ali, tocamos alguns sambas que costumávamos cantar nos bares durante a habitação teatral, mas, desta vez, acompanhados também de uma bateria de carnaval. Aos poucos, a festa foi se dispersando naturalmente, como acontece nesse tipo de evento público de caráter aberto e coletivo.



Figura 30: Bloco da Saudade – Bêbados mascarados conduzindo o Nonô durante o primeiro desfile do Bloco da Saudade, em 2016. Crédito: Naum Audiovisual.

Retornar ao bairro, percorrer seus espaços, rever as amizades construídas ali nos dava a sensação de que os vínculos e os afetos tinham aumentado, porque o trabalho não só tematizou a saudade, como também gerou esse sentimento em nós e nos moradores do bairro. Se para Augé (2001, p. 22) a recordação é uma “impressão que permanece nas memórias” e “a impressão é o efeito que os objetos exteriores provocam nos órgãos dos sentidos”, a habitação teatral produz algo que permanece mesmo depois da partida dos mascarados: uma marca, ou um “rastros” (RICOUER, 1997), conforme discutido no capítulo anterior, de modo que os mascarados se tornam parte da memória do bairro. Ainda hoje, a lembrança de Zenóbio permanece gravada na memória dos moradores, mesmo após o final da habitação teatral, sendo reativada sempre que os mascarados retornam.

Desde a primeira participação dos mascarados no Bloco da Saudade, em 2016, o grupo Teatro Público voltou ao bairro em todos os anos seguintes, participando também dos carnavais de 2017, 2018⁶⁶ e, por último, em 2019. O mais curioso, neste caso, foi perceber que a criação ultrapassou os limites daquilo que foi planejado e ganhou vida própria a partir de uma demanda que vem da comunidade e não mais dos artistas, concretizando outros desdobramentos da habitação teatral, não mais pleiteados por um edital ou financiamento, mas motivados por um interesse mútuo de que a experiência se prolongue e a história continue.

⁶⁶ Vídeo de registro dos mascarados no bar do Vander, no carnaval de 2018, disponível no link: <https://vimeo.com/263396081#at=187> e no DVD, em anexo.

> > > > **PONTO FINAL: ou recomeço** | Sobre o habitar e um teatro que habita

*“Quando alugamos um apartamento alugamos
uma paisagem alugamos vizinhos com os quais
cruzamos no elevador a temperatura das manhãs
determinados barulhos certas incidências
do sol poeira alugamos as palavras
que nos dirigem os porteiros as distâncias relativas
dos lugares que frequentamos alugamos os lugares
que passamos a frequentar o cheiro de tinta o toque
dos tacos alugamos o direito de dizer que aí moramos
o salvo-conduto para entrar e sair e mesmo a permissão
para morrer aí alugamos a memória futura
de um apartamento e o direito de metê-lo
num poema”⁶⁷*

Ana Martins Marques

Pensar o conceito de habitar mostrou-se tarefa incontornável para uma pesquisa que se dedica ao estudo de uma prática com o nome de “habitação teatral”. Por esse motivo, escolhi começar este último capítulo com o poema-correspondência da epígrafe, escrito pela belorizontina Ana Martins Marques, que traduz um pouco o sentido do habitar a partir do ato de alugar um apartamento. Um habitar que, como descreve a autora, inclui a casa, a paisagem, os vizinhos, os barulhos, os cheiros, as conversas, os trajetos e as relações. Nesse poema, é possível identificar que habitar, morar ou viver num lugar vai além de instalar-se em uma residência. É que quando alugamos um espaço para morar, segundo a autora, alugamos, além do que dentro dele está, também o contexto em que se encontra e as relações que, a partir deste espaço, produzimos com e no mundo. Falo, portanto, de um habitar que, apesar de estar no abrigo de uma moradia, é também atravessado pelo “lado de fora”.

As práticas de habitação teatral descritas e analisadas nos capítulos anteriores também extrapolam o lugar da residência e trazem essa dimensão do habitar enquanto atravessamentos, que se dão, no nosso caso, entre a proposta artística, o bairro habitado, o tempo (em meses de permanência) e os moradores. Por esse motivo, nas páginas que se seguem, proponho um exercício de reflexão a partir das três dimensões que sustentam esta prática: a dimensão temporal (1), a dimensão espacial (2) e a dimensão convivial (3). É importante ressaltar que trazer esta separação não significa pensar cada dimensão de forma independente, pelo contrário, uma

⁶⁷ Poema retirado do livro *Como se fosse casa: uma correspondência*, de Ana Martins Marques e Eduardo Jorge.

sempre irá tocar a outra, visto que na habitação teatral, o tempo, o espaço e o convívio se encontram necessariamente implicados.

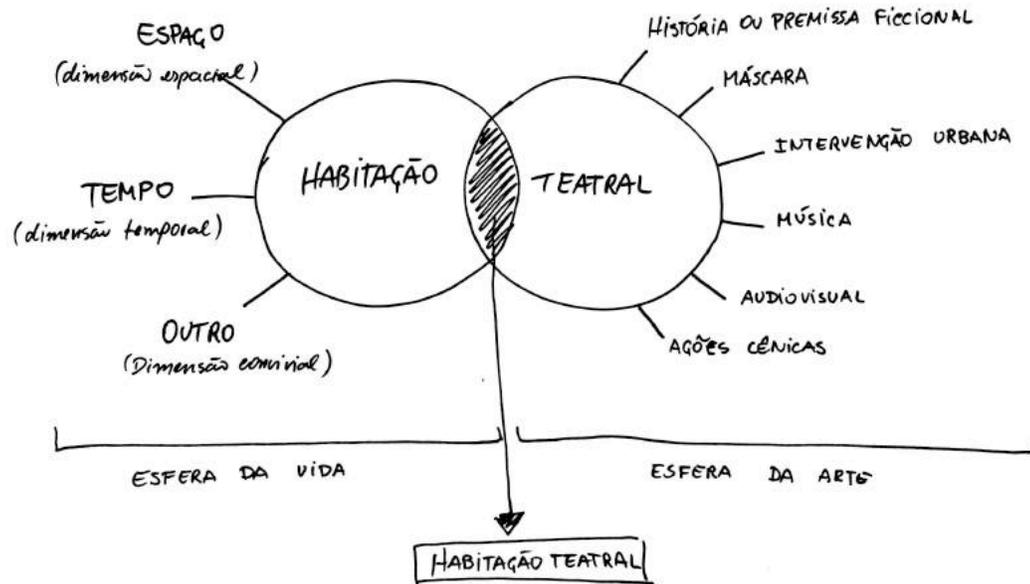


Figura 31: Mapa conceitual da pesquisa.

Em primeiro lugar, é importante salientar que, a partir das experiências descritas nos capítulos anteriores, que ocorreram durante os 9 meses de trabalho do grupo no bairro Lagoinha e 7 meses no bairro Saudade, considero a habitação teatral como uma prática ligada à permanência. Portanto, para tratar da temporalidade estendida, que é necessária ao habitar proposto pelo Teatro Público, recorro à reflexão trazida pelo filósofo Martin Heidegger, em conferência transcrita no texto *Construir, habitar, pensar [Bauen, Wohnen, Denken]* (1951). Não é intenção desta dissertação discutir o pensamento heideggeriano, pois escapa do escopo do trabalho desenvolvido aqui, mas o interesse é buscar possíveis sustentações para pensar a prática artística analisada, sobretudo no sentido da “de-mora” que a palavra habitar contém para o filósofo, o que permite uma primeira diferenciação entre a habitação teatral e os conceitos de ocupação, intervenção e residência citados no primeiro capítulo desta dissertação.

Em um segundo momento, foco na relação entre o habitar e a espacialidade, no intuito de evidenciar os atravessamentos entre a proposta artística e os espaços dos bairros habitados. Novamente sustentada pelas experiências descritas, parto de um olhar sobre os espaços do bairro não como cenários, mas como sujeitos ativos na criação, como territórios sensíveis a experiências

e trocas. Para tanto, aproximo a prática da habitação teatral de algumas reflexões sobre a fenomenologia da arquitetura, feitas por Juhani Pallasmaa (2017, p. 98), para quem “experimentar um lugar, um espaço ou uma casa é um diálogo, uma espécie de troca; eu me posiciono no espaço e o espaço se acomoda em mim”. Assim, a espacialidade se mostra como uma zona de múltiplas afetações, numa via de mão dupla em que a proposta artística se deixa afetar pelo espaço ao mesmo tempo em que também afeta e interfere nele.

Por último, dedico-me à discussão sobre a habitação teatral como uma prática convivial, isto é, uma prática que se funda a partir da relação de convivência com o outro, neste caso, os moradores dos bairros habitados, formando uma zona de intercâmbio recíproco. A partir de uma experiência fundada pelo convívio, que, como já foi discutido nos capítulos anteriores, é compreendido para além do caráter de encontro, ou seja, também como tessitura cênica, o que interessa pensar aqui é que o habitar ao mesmo tempo em que gera o convívio, é também instaurado por ele. Além disso, faz parte da dimensão convivial a participação dos espectadores/moradores, criando uma prática de autoria coletiva. A dimensão coletiva do habitar como “modos de intercâmbio” e como uma “estética do público” – aqui público no sentido oposto à esfera privada – terá como base a discussão proposta por Óscar Cornago (2019).

I. A dimensão temporal | um teatro que habita o tempo

Baseada no filósofo Martin Heidegger (1954, p. 4), para quem o “habitar é bem mais um demorar-se junto às coisas”, entendo que o termo não está restrito ao lugar de residência e, sim, ligado a uma ideia de permanência e relação com o espaço e os outros que por ele transitam. Portanto, em uma primeira análise, para a noção de habitação teatral desenvolvida aqui, “demorar-se” é persistir no tempo junto a tudo aquilo que a vida cotidiana do bairro dispõe, como fizemos durante as longas permanências realizadas pelo Teatro Público no Lagoinha e no Saudade.

Heidegger faz uma investigação da etimologia da palavra “construir”, em alemão, e encontra na origem do seu significado a essência de um habitar que se perdeu com o tempo, na transformação da linguagem. Nesse estudo, o filósofo compreende que as duas palavras não são atividades separadas nem têm uma relação de finalidade, que implicaria em construir primeiro para habitar depois, mas sim de coexistência: “Construir já é em si mesmo habitar”

(HEIDEGGER, 1954, p. 1). Para ele, construir é habitar e habitar é permanecer, em suas palavras, “de-morar-se” (HEIDEGGER, 1954, p. 3).

Portanto, diferente de uma perspectiva que compreende a habitação de forma utilitarista, a fenomenologia de Heidegger propõe uma reflexão existencial sobre o termo. É a partir de uma reflexão sobre as origens e derivações de ambas as palavras na língua alemã que Heidegger (1954, p. 2) chega à constatação de que “*‘ich bin’, ‘du bist’* (eu sou, tu és) significa: eu habito, tu habitas”. Tendo em vista que “a antiga palavra *bauen* (construir) diz que o homem é à medida que habita” (HEIDEGGER, 1954, p. 2), o filósofo conclui que o habitar diz de um modo de ser e estar no mundo.

De forma análoga à ideia do habitar como um modo de ser no mundo, a habitação teatral teria como mundo o bairro habitado. Diferentemente da ocupação de uma construção, um prédio, uma fábrica ou um hospital abandonado – como ocorre com o grupo Teatro da Vertigem (São Paulo/SP), para citar um exemplo –, no caso das habitações teatrais realizadas pelo Teatro Público, temos todo o bairro com sua dinâmica cotidiana em funcionamento, um dos motivos pelos quais esta prática se encontra mais próxima das práticas de arte pública do que da ocupação cênica e da residência artística. É como se o habitar fosse atravessado pelas coisas, as pessoas, o fluxo do cotidiano, como acontece no poema de Ana Martins Marques, ou talvez seja o habitar o próprio fluxo, conforme pensa o filósofo alemão Martin Heidegger. Por essa razão, procuro no conceito de habitar de Heidegger o entendimento do bairro como “mundo” e do habitar enquanto algo mais amplo do que ocupar ou intervir em um lugar, sendo um modo de ser e estar num espaço-tempo junto com os outros e as coisas.

Na busca pelo sentido de “construir” a partir da essência do “habitar”, Heidegger afirma que o construir contém um sentido de cultivo e cuidado. Em suas palavras, *bauen* (construir) “significa ao mesmo tempo: proteger e cultivar, a saber, cultivar o campo, cultivar a vinha” (HEIDEGGER, 1954, p. 2). Se habitar e construir têm, em suas essências, o mesmo significado, que implica no habitar como modo de ser e estar no mundo e no construir como edificar e cultivar, assim tanto o edificar quanto o cultivar estão contidos no habitar, conforme apresenta o filósofo:

“1. Bauen, construir é propriamente habitar; 2. Wohnen, habitar é o modo como os mortais são e estão sobre a terra; 3. No sentido de habitar, construir desdobra-se em duas acepções: construir entendido como cultivo e crescimento e o construir no sentido de edificar construções” (HEIDEGGER, 1954, p. 2).

Pensar o habitar a partir do cultivo implica em um processo que inclui um tempo de crescimento próprio. Como explica Heidegger (1954, p. 2): “Construir significa cuidar do crescimento que, por si mesmo, dá tempo aos seus frutos”. Ao me apropriar da ideia do habitar como um cultivar para pensar a habitação teatral, considero que cada bairro pode ser visto como um espaço com uma condição específica, propícia para o cultivo e o crescimento de determinados “frutos” que lhe são característicos. Em nossas experiências de habitação teatral, à medida que habitamos os bairros, nós construímos e cultivamos relações com o espaço e com as outras pessoas que ali vivem. Não construímos edificações, mas relações, ficções e realidades, de forma que esse construir-habitar se faz em constante devir. Nas palavras do autor, “não habitamos porque construímos. Ao contrário. Construímos e chegamos a construir à medida que habitamos, ou seja, à medida que somos como aqueles que habitam” (HEIDEGGER, 1954, p. 3).

Diferentemente da fabricação técnica e utilitária de um objeto, o construir como cultivo dá espaço para que cresça ali seus próprios frutos, uma vez que, “no sentido de proteger e cultivar, construir não é o mesmo que produzir” (HEIDEGGER, 1954, p. 2). O que parece distinguir o construir-cultivo da ideia de produção, na concepção de Heidegger, é que, para cultivar, é preciso respeitar as condições do lugar e um ritmo que não é dado por quem produz, mas imposto por aquilo que ele veio a chamar de *estância* e *circunstância*. O filósofo entende que as construções são “coisas que, como lugares, propiciam estância e circunstância” (HEIDEGGER, 1954, p. 6). A estância diz do espaço onde se cultiva e a circunstância se refere à condição ou contingência para o “cultivo”: condição da terra, do tempo, do clima. Portanto, o construir, aqui, não se refere a uma técnica pura e simplesmente que garante resultados precisos, como a construção de um navio ou templo, para citar os exemplos do autor, mas está essencialmente em relação com as condições que se impõem e que não são passíveis de serem totalmente calculadas ou controladas.

Com base nesta perspectiva, desde o processo de escolha do local a ser habitado pelo Teatro Público, os vetores de atuação nos bairros são forjados a partir das condições disponíveis no local, sejam elas simbólicas ou concretas. A habitação teatral não se configura a partir da imposição de uma cena fechada, de uma história a ser contada, ou de uma personagem construída previamente que surge com todos os seus propósitos já definidos, mas se configura em devir, de acordo com as relações estabelecidas com o local e os habitantes ao longo de uma duração.

Habitar, portanto, é adentrar o cotidiano, alterando-o e deixando-se alterar por ele, o que significa não impor um ritmo, mas se abrir para o encontro.

Este habitar significa deixar que a vida tome seu curso, de modo a guiar cada gesto do homem em seu cotidiano - gestos que nascem da simplicidade das relações que esse estabelece com as coisas dentro do mundo. Então para Heidegger a compreensão do habitar se traduz no modo poético como o homem se encontra sobre a terra (JESUS e RIBEIRO, 2007, p. 7).

A essência do habitar como modo de “ser-no-mundo”, para Heidegger, encontra-se naquilo que ele chama de quadratura: terra, céu, divinos e mortais. Segundo ele, habitamos, ou seja, existimos à medida que permanecemos sobre a terra, sob o céu, diante dos deuses e junto aos mortais: “Resguardar a quadratura, salvar a terra, acolher o céu, aguardar os divinos, acompanhar os mortais, esse resguardo de quatro faces é essência simples do habitar” (HEIDEGGER, 1954, p. 9). Assim, na relação entre construir e habitar estão presentes os sentidos de permanência, de cultivo, de edificação e, por fim, de resguardo. Um aspecto importante para este estudo acerca do habitar, a partir de Heidegger, está nestes quatro elementos que sustentam a ideia do habitar como “existência”, como modo de “ser-no-mundo”. Na habitação teatral proposta pelo Teatro Público, os atores vivenciam, por um tempo estendido de alguns meses, o cotidiano de um bairro e o modo de habitar dos moradores. A partir desta permanência nos espaços do bairro, cultivam relações, edificam ações e resguardam a essência do habitar.

II. A dimensão espacial | um teatro que habita o espaço

Para tratar da dimensão espacial da habitação teatral, aproximo a discussão do ponto de vista arquitetônico, a partir do livro *Habitar*, do finlandês Juhani Pallasmaa, com a intenção de refletir sobre a arquitetura e a paisagem dos bairros habitados pelo Teatro Público, bem como investigar o modo como o grupo se relaciona ambas. De acordo com Pallasmaa (2017), a essência da arquitetura se encontra no ato de habitar que, para o autor, tem como dimensões primordiais o espaço e o tempo. Para ele, o habitar dá significado e singularidade ao espaço, sendo a base do modo como um sujeito se relaciona com o mundo. Em seu estudo sobre o habitar, o arquiteto identifica no “lar” um “mediador entre as esferas públicas e privadas” (PALLASMAA, 2017, p.

27). Segundo ele, as imagens da casa servem como referência para pensar a arquitetura, ou melhor, “a arquitetura resulta do ato de habitar e, por conseguinte, suas imagens primordiais são identificadas mais facilmente na casa, a morada humana” (PALLASMAA, 2017, p. 103).

A casa do *Saudade*, por exemplo, guardava e nos transmitia as marcas do bairro ao mesmo tempo em que os escritos de giz na entrada, os utensílios do café, as roupas nas araras, os mapas conceituais nas paredes da sala, dentre outros objetos, eram os traços de uma nova presença na casa que desenhavam a nossa habitação no Saudade. Para o Pallasmaa (2017, p.18), o lar não diz respeito a um objeto simplesmente, mas a uma “condição complexa e difusa que integra memórias e imagens, desejos e medos, o passado e o presente”, bem como os hábitos adquiridos pelo tempo. Isso significa que o habitar, também para ele, exige uma relação de permanência, isto é, “não pode se construir em um instante, pois tem uma dimensão temporal e uma continuidade, sendo um produto gradual da adaptação da família e do indivíduo no mundo” (2017, p. 18).

Como já foi dito no início deste capítulo, trazer o foco da discussão para a dimensão espacial do ato de habitar não significa ignorar que, no modo como pensamos esta prática, inevitavelmente, uma dimensão sempre está atrelada à outra. Basta resgatar a noção dos “espaços vazados” (Garrocho, 2015), que foi base para pensar a espacialidade dos bairros habitados pelo Teatro Público, na qual o princípio de “vazamento” já diz de um espaço poroso, que é atravessado pelas interferências do tempo e das relações. Nesse sentido, a dimensão do espaço do habitar perpassa também o tempo e o convívio.

Pensar a dimensão espacial na habitação teatral diz respeito tanto à espacialidade habitada – as ruas, praças, casas, mercados, bares, cemitérios – quanto ao modo de habitá-la – caminhar, estar, perceber, permanecer, frequentar – e esses dois aspectos são indissociáveis. Em primeiro lugar, é preciso considerar os espaços como entes ativos no lugar de objetos inanimados, consequentemente, isso requer escuta e disponibilidade para ouvir suas especificidades. Uma prática artística que se propõe a dialogar com o espaço público precisa compreender que essa relação é sempre uma via de mão dupla, de modo que os aspectos físicos, geográficos, históricos e simbólicos de um espaço interferem na percepção do artista, ao mesmo tempo em que o artista altera, revela e potencializa suas características a partir da maneira como se relaciona com o espaço. Para Pallasmaa (2017, p. 7-8), “por um lado, o habitante se acomoda no espaço e o

espaço se acomoda na consciência do habitante, por outro, esse lugar se converte em uma exteriorização de seu ser, tanto do ponto de vista físico quanto mental”.

No trabalho do Teatro Público, quando habitamos um bairro, caminhamos pelas ruas, fixamos residência, contemplamos a vista da janela, sentamos à mesa de um bar com os moradores, entramos em cemitérios, contemplamos o pôr-do-sol, frequentamos certos estabelecimentos comerciais, conversamos, bebemos e comemos juntos, enfim, agimos e experienciamos a vida cotidiana dos bairros. Desse modo, a habitação teatral se configura como um ato convivial e sensível e não como uma estrutura concreta e imóvel. No caso do bairro Saudade, por exemplo, não se trata simplesmente de suas ruas e casas, mas das condições de vida de um local não verticalizado pela construção de prédios, característica das grandes cidades, que fez com que os atores associassem ao bairro um aspecto interiorano, no sentido de um outro tempo e fluxo que seu ambiente ainda permite existir, perceptível através da presença das pessoas nas portas das casas e de crianças que brincam nas ruas. Também no bairro Lagoinha, não se trata simplesmente da arquitetura tombada, mas das camadas de história e gerações que suas paredes guardam, a presença dos imigrantes italianos, da Rainha do Congado e dos hábitos de andar a pé e sentar na praça para “prosear”, que ainda persistem. Como explica Pallasmaa:

A fenomenologia da arquitetura se fundamenta em verbos e não em substantivos. O ato de aproximar de uma casa e não sua mera fachada; o ato de entrar, não a porta; o ato de olhar pela janela, não a janela em si; mais do que tais objetos puramente – todas essas expressões verbais parecem despertar nossas emoções (2017, p. 23).

A primeira forma de habitar os espaços do bairro que aparece em ambas as experiências analisadas nesta pesquisa é a deriva. Se inicialmente as ideias de habitação e deriva parecem se opor – no sentido em que o habitar pressupõe um tempo de permanência e a deriva (ou percurso) indica trânsito –, são os deslocamentos dentro de um território, as caminhadas e deambulações pelas ruas e estabelecimentos de um bairro que permitem uma percepção sensível dos espaços, bem como o convívio e a relação com os moradores, caracterizando uma forma específica de habitar. Assim, as relações estabelecidas com os espaços do bairro são, ao mesmo tempo, fixas e móveis: fixas no sentido de se fixarem na mesma região por um tempo e móveis porque propõem deslocamentos espaciais dentro do bairro, colocando atores e espectadores em movimento e em contato com a cidade.

A cidade, mais do que a casa, é um instrumento de função metafísica, um instrumento intrincado que estrutura poder e ação, mobilidade e troca, organizações sociais e estruturas culturais, identidade e memória. Constituindo, sem dúvida, o mais significativo e complexo artefato humano, a cidade controla e atrai, simboliza e representa, expressa e oculta. Cidades são escavações habitadas da arqueologia da cultura expondo o denso da vida social (PALLASMAA, 2017, p. 47).

A prática de habitar a cidade favorece uma percepção sensorial dos sujeitos sobre os espaços e instaura um espaço-tempo diferente dos “movimentos rápidos e mecanizados” da cidade contemporânea que “nos impedem de estabelecer um contato íntimo e corporal com ela” (PALLASMAA, 2017, p. 47). Dessa forma, a habitação teatral favorece uma relação tátil com a cidade e não apenas visual, no sentido como fala Pallasmaa (2017, p. 48): “a cidade tátil nos acolhe como cidadão, plenamente autorizados a participar de seu cotidiano. A cidade tátil evoca nosso sentimento de empatia e envolve emoções”. Isso porque os traços da arquitetura, a extensão territorial, as texturas, os rastros e vestígios dos habitantes e transeuntes são elementos capazes de ativar sensações e memórias.

Se, para Pallasmaa (2017, p. 49), quando “habitamos a cidade e a cidade reside em nós”, de modo que “todas as cidades que visitamos se tornam parte de nossas identidades e consciência”, o mesmo ocorre na habitação teatral. Nesse sentido, quando habitamos um bairro, ele também passa a habitar nosso imaginário e nossa memória, o que vale tanto para os moradores do bairro quanto para os artistas.

Um edifício não é um fim em si mesmo. Um edifício altera e condiciona a experiência humana da realidade: um edifício emoldura, estrutura, articula, relaciona, separa e une, facilita e proíbe. Experiências arquitetônicas profundas são ações não objetos. Como consequência dessas ações implícitas, a reação corporal é um aspecto inseparável da experiência da arquitetura. As imagens arquitetônicas são promessas e convites: um piso é um convite a levantar-se e agir; uma porta convida a cruzá-la e entrar; uma janela, a contemplar a vista; uma escada, a subir e descer (PALLASMAA, 2017, p. 96).

Nesta perspectiva, habitar a cidade é experienciar sua arquitetura. As ruas íngremes do Lagoinha convidavam a descer mais do que a subir e os bancos da praça a sentar para tomar sol. A vista da casa do Saudade nos convidava a observar os cortejos fúnebres no cemitério, enquanto os buracos dos muros sugeriam espiar o seu interior ou encaixar os pés e as mãos nas fendas abertas para escalar e pular para o outro lado do muro, cruzando a barreira que separa os vivos dos mortos. Em ambos os bairros, os antiquários da Rua Itapecerica (Lagoinha) e o topa tudo da Rua Simeone (Saudade) convidavam a relembrar o passado. Como afirma Pallasmaa (2017, p.

96), “a arquitetura dirige, proporciona e emoldura ações, percepções e pensamentos. E, principalmente, articula nossas relações com outras pessoas e com as instituições humanas”. Lugares diferentes convidam a experiências diferentes, ao mesmo tempo em que uma mesma ação pode ganhar sentidos distintos de acordo com o lugar – como aconteceu na primeira saída das mulheres no Saudade, quando a simples ação de andar, feita ao redor do cemitério, ganhou um peso específico. A arquitetura do cemitério concretiza o exemplo de um lugar onde a experiência não passa incólume: sejam os cemitérios com muros pichados, como no Saudade, ou outros com túmulos adornados, como no Bonfim, em todos os casos, para a maioria das pessoas este é um lugar a ser evitado.

Se, para Pallasmaa (2017, p. 96), “os autênticos ‘elementos’ da arquitetura (...) são *confrontos e encontros ativos*”, à medida que a habitação teatral compreende os bairros não como cenários de fundo para a criação – que seria comparável à crítica de Pallasmaa sobre ver a fachada ou a porta da casa como objetos –, mas como um território sensível a ser vivido, esta prática artística se configura também como uma “experiência arquitetônica” (PALLASMAA, 2017, p. 97).

III. A dimensão convivial | um teatro que habita com o outro

Na habitação teatral, a dimensão do convívio, por um lado, diz das relações construídas pelo tempo de convivência dos atores com os moradores dos bairros onde o Teatro Público desenvolve suas criações e, por outro, do grau de convívio que funda uma forma cênica, sempre inacabada, na qual o espectador é também um coautor. Como já discutido nos capítulos anteriores, o convívio, além de compartilhamento de experiência no mesmo tempo e espaço (DUBBATI, 2016), também é responsável pela tessitura cênica (GARROCHO, 2015), isto é, nesta prática, mais do que a relação de co-presença, que caracteriza o teatro de forma geral, o convívio diz respeito a uma rotina quase diária de convivência entre artistas e espectadores que dá forma ao habitar. Neste sentido, um aspecto importante da dimensão convivial está na relação com a temporalidade, já que, de maneira distinta da perspectiva relacional (BOURRIAUD, 2009) que pode ocorrer em qualquer duração, a palavra convivência pressupõe uma relação entre as pessoas construída no dia a dia e imprime os valores de proximidade, continuidade e intimidade. Portanto, a dimensão convivial da habitação teatral se refere ao encontro sensível e contínuo entre

os sujeitos que partilham o mesmo tempo e espaço, no sentido de “semear” e “cultivar” sobre o qual fala Heidegger (1954).

Finalmente, no intuito de aproximar a discussão sobre o habitar do campo da arte, recorro ao texto *Habitar: Práticas de inteligência coletiva*⁶⁸, de Óscar Cornago, que propõe pensar o “habitar do ponto de vista de sua construção sensível e estética”⁶⁹ (2019, p. 36), a partir de práticas artísticas que não apenas dialogam com a esfera pública como carregam “traços do habitar como forma pública” (2019, p. 46), como a proximidade cotidiana e a experiência compartilhada com o espectador. No sentido oposto ao da propriedade privada, para o autor, o habitar pressupõe uma “relação aberta com o meio” que faz dessa prática um “capital público de inteligência sensível” (CORNAGO, 2019, p. 34). Nesta perspectiva, quando Cornago trata do habitar como estética ligada à dimensão pública, desviando do campo do privado, identifico uma primeira relação com o conceito de habitação teatral que venho construindo ao longo desta dissertação, ou seja, de um habitar que vai além da noção de casa ou residência e se produz em relação ao entorno. Conforme explica o autor:

Assim como o habitar é um estado que se estende para além da casa, sua utilização como imaginário prático de criação e conhecimento supera também os limites da obra colocando-a em relação com seu entorno, com o espaço e as pessoas que a fazem, suas memórias e maneiras (CORNAGO, 2019 p. 50).⁷⁰

Se para Cornago (2019) o habitar configura uma zona de intercâmbio entre as necessidades biológicas (do viver) e políticas (do ocupar), são entre esses dois extremos que o autor identifica as formas básicas do habitar, mais precisamente nas qualidades sensíveis da fala, do cuidado, da escuta e da recordação, como momentos efêmeros de reconciliação com a condição humana que permitem tornar habitável até mesmo os espaços mais inabitáveis. É neste sentido que, segundo Cornago (2019, p. 36), a arte, “como forma de habitar”, “se apresenta como um modo de intervir em um espaço se colocando em relação com alguns agentes, tempos, memórias e formas de uso”⁷¹. Para ele:

⁶⁸ In: CORNAGO & PRIETO, 2019, p. 33-52.

⁶⁹ Traduzido do original: “el habitar desde el punto de vista de su construcción sensible y estética”.

⁷⁰ Traduzido do original: “Igual que el habitar es un estado que se extiende más allá de la casa, su utilización como imaginario práctico de creación y conocimiento supera también los límites de la obra poniéndola en relación con su entorno, con el espacio y las personas que la hacen, sus memorias y maneras”.

⁷¹ Traduzido do original: “modo de intervenir un espacio poniéndolo en relación con unos agentes, tiempos, memorias y formas de uso”.

Habitar é uma maneira de nos construir a partir do sensível como parte de uma dramaturgia inacabada de relações instáveis com os entornos próximos e distantes nos quais nos movemos. Pode-se habitar um espaço, um tempo, relações, um passado, uma situação. Também se pode habitar um cenário, uma sala de ensaio ou um museu, tratando de recuperar sua condição de espaços e tempos carregados com uma história e modos de uso. Em todos os casos habitar supõe abrir-se a um plano de relações imprevistas que passam a um plano sensível (CORNAGO, 2019, p. 33).⁷²

Nesta perspectiva, é possível compreender que o habitar diz respeito a uma prática aberta, relacional, reflexiva, imprevisível e sempre em processo de “se fazer”, de forma que o próprio conceito também carrega certo grau de indeterminação, pois se realiza ao mesmo tempo como ação, prática e reflexão, nas palavras do autor, como “um modo de pensar fazendo” (CORNAGO, 2019, p. 36). Há, portanto, no habitar, um aspecto de “abertura” e também de “imprevisibilidade” que, segundo o Cornago, são condições da esfera pública, caracterizada por ele como “um território vivo de fraturas (...) aberto ao acidente e ao imprevisto” (CORNAGO, 2019, p. 38). Tais condições fazem da habitação uma experiência aberta e porosa, que se dá na prática e não previamente, como aponta o autor e as próprias experiências descritas nos capítulos anteriores também confirmam.

De forma análoga ao território vivo sobre o qual fala Cornago, identifico nos bairros habitados pelo Teatro Público, com suas rotinas, práticas, memórias, presenças e ausências, ou seja, seu fluxo cotidiano, ambientes que estão sempre em um movimento contínuo e imprevisível, o movimento da vida. Desse modo, o habitar diz respeito a práticas que atuam nos “espaços do viver” e, portanto, constroem-se “a medida em que se jogam” (CORNAGO, 2019, p. 47), perspectiva que se aproxima em alguma medida dos princípios de “estar” e “viver”, no lugar do “representar”, que regem a prática da habitação teatral desenvolvida pelo Teatro Público desde as primeiras experimentações no bairro Lagoinha em 2011 – como demonstraram as instruções do diretor do *Naquele Bairro Encantado*, ao propor que os atores interagissem “como se interage na vida”⁷³.

⁷² Traduzido do original: “Habitar es una manera de construirnos desde lo sensible como parte de una dramaturgia inacabada de relaciones inestables con los entornos próximos y distantes en los que nos movemos. Se puede habitar un espacio, un tiempo, unas relaciones, un pasado, una situación; también se puede habitar un escenario, una sala de ensayo o un museo, tratando de recuperar su condición de espacios y tiempos cargados con una historia y modos de uso. En todos los casos habitar supone abrirse a un plano de relaciones imprevistas que pasan po un plano sensible”.

⁷³ Retomando trecho da entrevista com a atriz Larissa Alberti citado na página 45 e que encontra na íntegra no Anexo 1, página 129.

Para o autor, “as estéticas do habitar se desenvolvem como práticas espaciais, mas o material fundamental no qual se apoia é, porém, o tempo” (CORNAGO, 2019, p. 41)⁷⁴, o tempo que não cessa e que pertence a todos, sendo continuamente construído por todos. Nesse sentido, a arte e o artista, como qualquer outro sujeito, são apenas mais um elemento de algo que já existe de antemão. Cornago, portanto, parte de uma reflexão sobre os planos do sensível, das ideias de inacabamento e instabilidade e conclui que habitar implica no “risco de estar aberto a um modo *sensível* de intercâmbio com o meio” (CORNAGO, 2019, p. 43, grifo do autor)⁷⁵, configurando-se em uma prática que está sempre em construção, o que reforça sua concepção relacional e performativa.

Nas habitações teatrais aqui analisadas, as relações com o entorno e com os moradores dos bairros se estabeleciam a partir da proximidade com a vida cotidiana e, sobretudo, por meio da “conversação”, reconhecida como uma situação potencialmente convivial. Este ponto de vista também é compartilhado por Cornago, posto que identifica na palavra “um dos elementos básicos em torno dos quais se articula a situação como forma básica de estar em um espaço” e também como “elemento chave na construção de um sentido coletivo – contar, escutar, reconhecer, recordar, perguntar” (CORNAGO, 2019, p. 40). Neste ponto da discussão, tocamos em outro aspecto importante do habitar apresentado por Cornago: a “dimensão coletiva”. Segundo o autor, essa dimensão implica em “fazer com o outro e os outros”, de modo que “se produz conhecimento através de uma situação” da qual todos fazem parte (CORNAGO, 2019, p. 36). A abordagem de Cornago também explicita essa condição de “situação” do habitar, isto é, “um espaço vivo no qual o fundamental está por se fazer” e que se produz uma espécie de “conhecimento público” (CORNAGO, 2019, p. 40), caracterizado por este processo contínuo de intercâmbio com o meio.

O autor identifica, assim, uma espécie de “inteligência coletiva” nas práticas de habitação, como “forma de fazer aberta e com os demais, em relação com o espaço que se ocupa, a memória e o passado” (CORNAGO, 2019, p. 50)⁷⁶, na medida em que se fazem como situações. A habitação teatral, ao construir situações variadas ao longo de meses nos bairros onde habita, cria um território sensível de trocas com o entorno e também entre os sujeitos presentes, o

⁷⁴ Traduzido do original: “Las estéticas del habitar se articulan como prácticas espaciales, pero el material fundamental en el que se apoyan es, sin embargo, el tiempo”.

⁷⁵ Traduzido do original: “riesgo a estar abierto a un modo *sensible* de intercambios con el medio”.

⁷⁶ Traduzido do original: “forma de hacer abierta y con los demás, en relación con el espacio que se ocupa, la memoria y el pasado”.

que caracteriza a dimensão convivial da prática. Conversar, caminhar, fazer compras, cantar em serenatas, peregrinar em torno e no interior do cemitério, beber e tocar nos bares, dentre outros exemplos, são situações que atores, moradores e espectadores compartilharam durante as habitações teatrais realizadas pelo Teatro Público. Para além de simples ações, deslocamentos ou de um estado de observação, as situações que incluem o ambiente e os outros sujeitos geraram formas específicas de convívio nos bairros habitados, desde encontros corriqueiros, relações de rejeição e até vínculos afetivos de amizade. Em todos os casos, a relação de cumplicidade entre artistas e espectadores diluiu, em certo grau, a separação entre eles, abrindo um espaço para a alteridade.

Habitar supõe criar um sentido de presença que funciona como uma potência capaz de abrir-se a essa esfera de ondas, nós e cruzamentos, na qual um sujeito deixa de ser somente um *sujeito a* para se converter em um ator em relação a outros atores materiais e imateriais, próximos e distantes. Um mundo de possibilidades (CORNAGO, 2019, p. 51).⁷⁷

IV. A habitação teatral como processo e poética da cena | um percurso inacabado

Se o habitar tem como base as dimensões do “tempo”, do “espaço” e do “convívio”, a prática de habitação teatral, por sua vez, configura-se como um teatro que habita o tempo e o espaço junto com os outros. As habitações *Naquele Bairro Encantado* e *Saudade* partem dos elementos que já estão presentes nos bairros, como arquitetura, memórias, fluxos e presenças, dito de outra maneira, a realidade cotidiana como “oferta de acontecimentos” (ARDENNE, 2002, p. 28). É neste sentido que podemos compreender esta prática como uma experiência circunstancial, visto que depende das condições espaciais, temporais e conviviais, aproximando-se da perspectiva de “situação artística” proposta por Cornago (2019, p. 37), a partir de sua discussão sobre o habitar.

Óscar Cornago, em outro artigo intitulado *¿Y despues de la performance que? Público y teatralidade a comienzos del siglo XXI* (2016), apresenta uma reflexão acerca da emergência da ideia de “situação” como um traço presente em algumas práticas artísticas contemporâneas. De acordo com o autor, atualizando o paradigma da “ação” trazido pela performance – como via

⁷⁷ Traduzido do original: “Habitar supone crear un sentido de presencia colectiva que funciona como una potencia capaz de abrirse a esa esfera de ondas, nodos e cruces, en la que un sujeto deja de ser un *sujeito a* para convertirse en un actor en relación con otros actores, materiales y inmateriales, próximos y distantes. Un mundo de posibilidades”.

determinante para a superação da “representação” e para uma aproximação da vida –, a “situação” abre caminho para outras formas estéticas que, sem negar a teatralidade, têm como característica principal situar-se em relação ao meio, o que inclui o contexto e o público como parte de uma situação artística que está sempre em “movimento, aberta e por resolver” (CORNAGO, 2016, p. 25).

Conforme explica Cornago (2016, p. 26), “considerar a situação como ponto de partida de uma representação sublinha esta dependência em relação a um entorno vivo, que é ao que se volta uma e outra vez como condição para pensá-las como fenômeno que estão continuamente reconstruindo-se”⁷⁸. A partir daí, é possível afirmar que o Teatro Público, por meio da construção de situações artísticas, habita os lugares do bairro, durante um tempo estendido, junto com os outros que ali vivem, e cria um “estar juntos” (ARDENNE, 2002, p. 124) em que “todos fazem parte de uma mesma situação” (CORNAGO, 2016, p. 28)⁷⁹.

Portanto, a partir da análise das habitações teatrais *Naquele Bairro Encantado e Saudade* e das noções de “habitar” de Heidegger (1951), Pallasmaa (2017) e Cornago (2019), entendo que, de um lado, temos o campo da vida, concernente às características existenciais do habitar, e, de outro, o campo da arte, que diz respeito à proposta estética levada pelo teatro ao bairro habitado – que, no caso do Teatro Público, é sustentada por uma premissa ficcional: o uso de máscaras. A prática da habitação teatral, portanto, esta localizada na interseção entre arte e vida (Figura 30), sendo que, em ambas as experiências analisadas nesta dissertação, ela se estabelece por meio do *jogo do real-ficcional*, ou seja, em um movimento contínuo de negociações entre as esferas do teatro e da realidade, como afirma Julia Guimarães Mendes sobre os teatros do real:

Em linhas gerais, o campo dos teatros do real poderia ser definido pelo impulso por aproximar teatro e realidade de modo mais imediato a partir de procedimentos que buscam transgredir as formas como a representação é tradicionalmente construída nas artes cênicas de modo a privilegiar sua “apresentação” (SEASON, 1998). Trata-se de um interesse vinculado em um primeiro patamar a própria interseção pré-existente entre duas esferas – a do teatro e a da realidade (J. MENDES, 2017, p. 20).

Nos bairros Lagoinha e Saudade, habitamos os espaços *vazados* (ruas, praças, bares, mercados, cemitérios) e *encontrados* (a casa) por meio do caminhar, morar, frequentar e

⁷⁸ Traduzido do original: “Considerar la situación como punto de partida de una representación subraya esta dependencia con respecto a un entorno vivo, que es al que se vuelve una y otra vez como condición para pensarlas en tanto que fenómenos que están continuamente reconstruyéndose”.

⁷⁹ Traduzido do original: “todos forman parte de una misma situación”.

permanecer. Permanecemos durante meses, até que fosse estabelecida uma familiaridade e uma cumplicidade entre os artistas e os moradores. Convivemos com os moradores a ponto de criar vínculos afetivos e de cultivar um espaço de criação coletiva. Tudo isso, mediados pelo objeto ficcional da máscara, isto é, sem que, em nenhum momento, os rostos dos atores fossem revelados.

A máscara tem, como já colocado nos capítulos anteriores, grande relevância para o Teatro Público, sendo responsável por instaurar a ficção nos bairros habitados e por situar o trabalho no campo da arte. Isso porque a forma cotidiana com que os mascarados transitam pelos espaços de cada bairro, as relações de convívio construídas com os moradores e o tempo estendido da experiência fazem com que os seres ficcionais, em grande medida, tornem-se parte do cotidiano, de modo que, nesta prática, a ficção se mescla com a realidade. Ainda que a maioria das situações suscitadas pela habitação teatral apresentem uma natureza cotidiana, a presença das máscaras distingue suas ações da vida corrente do lugar e, somente após um tempo de permanência, essas presenças estranhas tornam-se habituais, como uma ressalva poética criada no bairro habitado. A pergunta que fica é se a prática de habitação teatral necessariamente exige o uso da máscara. Creio que não obrigatoriamente o objeto máscara, mas sim uma proposta estética capaz de não se misturar por completo à vida, visto que o habitar coloca a prática artística nesse limiar entre arte e vida.

Na prática de habitação teatral, o lugar do público como observador é desestabilizado. Os moradores dos bairros assumem o protagonismo da cena, enquanto os atores, por vezes, também ocupam o lugar de espectadores do cotidiano. Mesmo quando o público externo chega ao bairro com o intuito de “assistir a um espetáculo”, no momento em que se descobre dentro da situação de fazer uma peregrinação com a família do morto ou serenata com os velhos, a distância entre ele e os artistas se dilui e a relação de representação dá lugar à performatividade, numa situação em que todos performam.

Desse ponto de vista, em que todos assumem caráter performativo, a habitação teatral se apresenta como uma poética de múltiplas autorias e aponta, também, para uma política da cena, conforme afirma Garrocho (2015, p. 112) a respeito das práticas espaciais: “em vez de novos gêneros artísticos, tais práticas artísticas que se fazem como práticas espaciais instauram uma política da cena – em que as autorias são múltiplas e as transações entre o ético e o estético estão sempre em pauta”. Não foi por acaso que o autor chamou os espaços encontrados de *espaços*

outros, uma vez que as práticas realizadas nesses lugares não ignoram seus elementos e presenças, mas as compreendem como “incorporações do real” (GARROCHO, 2015, p. 112), abrindo-se para a alteridade. O que quero sublinhar aqui é que, na medida em que a prática de habitação teatral não se constrói previamente, e, tampouco, somente os artistas performam, ela se faz também a partir das *performances do lugar*, das *performances do outro* e das *performances da memória*. Desse modo, essa prática sugere uma poética da alteridade que é também o que define a identidade do Teatro Público e seu caráter “público”.

Não seria este também o potencial político da habitação teatral? Diferentemente de pensar uma cena política a partir da tematização e de discursos diretos, é possível pensar, na esteira de Lehmann (2007, p. 424), que o “seu engajamento político não se encontra nos temas, mas nas formas de percepção”. Também passando um pouco por esse viés, Garrocho (2015, p. 156) “pensa a ação sobre o lugar como um problema de política espacial, em termos dos agenciamentos produzidos como modalidades de enunciação, posicionamento e subjetivação dos participantes”. Pode-se dizer então que a espacialidade, a temporalidade e a convivialidade em questão, ou seja, suas características arquitetônicas e contextuais, as formas de acesso, quem transita no espaço, tudo isso é parte da obra-acontecimento e aponta para uma “situação política”, conforme afirma Lippard (1973). Com isso, se a habitação teatral não apenas permite que as vozes dos espaços e dos habitantes, transeuntes e/ou espectadores sejam ouvidas, mas é constituída a partir delas e por elas, temos uma política da cena ou, dito de outra maneira, como afirma Caballero (2014, p. 4), a prática artística mostra-se como “uma forma estética do ato ético”.

Nessas condições, a habitação teatral, como “situação” artística e política, perde status de obra acabada e propõe uma temporalidade mais dilatada que desafia a lógica de aceleração e produtividade da sociedade contemporânea, ao mesmo tempo em que foge dos padrões impostos pelo mercado. A proposta de convívio e cultivo das relações, por meio da permanência e do uso cotidiano dos espaços, também é uma forma de resistir às relações cada vez mais virtualizadas, em busca de experiências táteis.

Para finalizar este momento de investigação teórica e prática – que não se encerra neste último capítulo da dissertação –, trago não um ponto final, mas possibilidades de recomeços. Assim como o habitar e o “teatro público” – que habita de forma sensível o cotidiano – se constituem como territórios inacabados, também as discussões suscitadas pelas experiências e

desdobradas nos caminhos desta pesquisa não terminam aqui. O exercício reflexivo, e igualmente criativo, que acompanha esta tentativa de conceituar uma experiência prática é também aberto e contínuo, como reticências.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGÉ, Marc. **As formas do esquecimento**. Almada: Íman Edições, 2001. p. 6-33; p. 66-106.

_____. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994. Coleção Travessia do Século. 5ª edição: 2005.

AMADO, Jorge. **A morte e a morte de Quincas Berro D'água**. Posfácio de Affonso Romano de Sant'Anna. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARAÚJO, Antônio. Ações Disruptivas no Espaço Urbano. In: **VI Reunião Científica da ABRACE**, 2011, Porto Alegre, RS. Memória ABRACE Digital - Anais da VI Reunião Científica da ABRACE. Porto Alegre, RS, 2011, p. 1-6. Disponível em: <<https://hosting.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3136/3300>>. Acesso em: 15 mar 2018.

ARDENNE, Paul. **Un Arte Contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación**. Murcia: Cedeac, D. L., 2006.

BACHELARD, Gaston. **Poética do Espaço**. Tradução: Antônio de Araújo Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção tópicos).

BANDEIRA, Manuel. **Testamento, 1943**. In: Estrela da vida inteira. 20. Ed. Rio de Janeiro: Editora Nova fronteira. 1993. p. 181.

BARRETO, Jorge Menna. Práticas de arte pública site-specific. Seminário As cidades e suas margens, 17 Set 2009. In: **FÓRUM PERMANENTE: MUSEUS DE ARTE; ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO**. São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2009. Disponível em: <<http://iptv.usp.br/portal/video.action?idItem=2867>>. Acesso em: 07 dez 2018.

BELÉM, Elisa. **Doses de ficção: a intervenção urbana Naquele bairro encantado**. Artigo publicado *on-line*, 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: 20 dez 2018.

BENJAMIN, Walter. O Flâneur. In: **Obras escolhidas III – Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo**. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.p. 33-65.

BOURRIAUD, Nicolás. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares (teatralidades, performances e políticas)**. Tradução, Luis Alberto Alonso, Angela Reis. 2ª ed. - Uberlândia: EDUFU, 2016.

_____. La "efectividad" de la "acción" en la "escena contemporânea" ¿La prática estética como acto? In: **II COLÓQUIO INTERNACIONAL PENSAR A CENA CONTEMPORÂNEA**. Comunicação (texto não publicado). Florianópolis, SC, Jul, 2014.

CAETANO, Nina [PEREIRA, Elvina Maria Caetano]. **Tecido de vozes: texturas polifônicas na cena contemporânea mineira**. São Paulo. 2011. Tese (doutorado). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo.

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens**. 1ª edição. Lisboa: Edições Cotovia, 1990.

CARRERI, Francesco. **WALKSCAPES O caminhar como prática estética**. Prefácio de Paola Berenstein Jacques; Segundo prefácio de Gilles Tiberghien. Tradução: Frederico Bonaldo. 1ª edição, 4ª impressão. São Paulo: Editora G Gilli, 2016.

CARREIRA, André. Espacialidade de Intimidade: Ocupação do espaço e o projeto do real no teatro. ILINX. **Revista do LUME**, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, Campinas, SP, n° 4, dez, 2013.

_____. AMBIENTE, FLUXO E DRAMATURGIAS DA CIDADE: materiais do Teatro de Invasão. In: **O percevejo online**, Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/Unirio, Rio de Janeiro, RJ, v. 1, n. 1, janeiro-junho 2009. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/482/402>>. Acesso em: 08 fev 2019.

CASTRO, Luciana Araújo. **A confecção de máscaras no trabalho do ator mascarado: uma experiência de ensino com o Grupo Teatral Babilônia em Marliéria/MG**. 2013. Monografia (Licenciatura em Teatro) – Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes.

CORNAGO, Óscar. Y despues de la performance que? Público y teatralidad a comienzos del siglo XXI. **Urdimento – Revista de estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, SC, v. 1, n. 26, p. 20-41, 2 de jul. 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101262016020/5900>>. Acesso em: 25 mar 2019.

_____. Habitar: practicas de inteligência colectiva. In: CORNAGO, Óscar e PRIETO, Zara Rodrigues. **Tiempos de habitar: Prácticas artísticas y mundos posibles**. Cuenca – Espanha: Genuève Ediciones, 2019, p. 33- 52.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 14ª reimpressão – 2015.

DUBATTI, Jorge. **O Teatro dos Mortos: Introdução a uma filosofia do teatro**. Tradução de Sérgio Molina – São Paulo: Edições Sesc São Paulo. 2016 – 204 p.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: O Corpo-em-experiência. **Revista LUME**, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais UNICAMP, n.4. Campinas, 2013.

_____. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, v. 8, p. 235-246, 28 nov. 2008.

FALCI, Carlos Henrique Rezende. Lembrança e esquecimento: a criação de narrativas de memória com uso de metadados e animação. (comunicação). In: **Encontro Nacional da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. Brasília, DF,

2015. Congresso. Disponível em: <http://www.compos.org.br/biblioteca/compos-2015-17bc0efd-a16a-45dc-9035-33587772e42f_2888.pdf>.

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites: Teoria e Prática do Teatro**. Tradução J. Guinsburg. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Sílvia. O teatro e a cidade. In: Arte e cultura: a cidade como lugar. **Revista D'art**, nº 9/10 novembro de 2002. Centro Cultural São Paulo. P. 49-58. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/revista_dart/pdfs/revista%20dart%2010.pdf>. Acesso em: 15 fev 2019.

_____. Teatralidade expandida em contexto brasileiro. **Sala Preta**, v. 18, n. 1, p. 6-34, 30 jun 2018.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo Performativo**. Madrid: Abada Editores, S. L., 2011.

FREITAS, Larissa Alberti Ramos de. Belo Horizonte, 20 de março 2019. Entrevista concedida à Luciana Araújo Castro. A entrevista encontra-se transcrita no anexo 1 desta dissertação.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. RAME, Franca (organização); Tradução Lucas Baldovino e Carlos David Szlak, 2ª ed., São Paulo: Editora SENAC, 1999.

GARROCHO, Luiz Carlos de Almeida. **Lugar e convívio como prática espacial e tessitura cênica**: as performances urbanas do Coletivo Contraponto (MG). 2015. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Belas Artes, UFMG.

GUIMARÃES, Eberth. **Canção popular e criação cênica na intervenção urbana Naquele Bairro Encantado**. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Belas Artes, UFMG.

_____. Belo Horizonte, 21 de março 2019. Entrevista concedida à Luciana Araújo Castro. A entrevista encontra-se transcrita no anexo 3 desta dissertação.

GUINSBURG, Jacó. FERNANDES, Sílvia. (orgs.) **O Pós-Dramático – Um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2009.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-RIO, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **Construir, habitar, pensar**. [Bauen, Wohnen, Denken] (1951) conferência pronunciada por ocasião da “Segunda Reunião de Darmstadt”, publicada em *Vortage und Ausfasatze*, G. Neske, Pfullingen. Tradução: Marcia Sá Cavalcante. 1954. Disponível em: <http://www.proureb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf>. Acesso em: 10 Jul 2018.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. Tradução: João Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 4ª reimpressão, 2000.

INSTALAÇÃO . In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3648/instalacao>>. Acesso: 23/01/2019. Verbetes da Enciclopédia.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Apologia da Deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JORGE, Eduardo; MARQUES, Ana Martins. **Como se fosse casa: uma correspondência**. Belo Horizonte: Editora Relicário, 2017.

KWON, Miwon. **Um lugar após o outro**: anotações sobre site-specificity. Tradução: Jorge Menna Barreto. Texto original publicado na revista: October 80, primavera, 1997.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Consacnayfy 2007. Tradução Pedro Sussekind.

LINARES, Fernando Joaquim Xavier. **A máscara como segunda natureza do ator**. 2010. Dissertação (mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. PPGArtes/UFMG.

LOPES, Beth. A performance da memória. **Sala Preta**, São Paulo, SP, v. 9, p. 135-145, 28 nov. 2009.

MACHADO, Marina Marcondes. Teatralidades no corpo: o espaço cênico somos nós. **Sala Preta**, São Paulo, SP, Vol. 11, n. 1, p. 17-26, dez 2011.

_____. Rumo a possíveis dramaturgias do espaço. Revista **Moringa - Artes do espetáculo**. João Pessoa, PB, v. 5, n. 2, jul-dez 2014.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista de 1848**. São Paulo: Centauro Editora; 2ª Edição: 2006; Título original: Das Kommunisttische Manifest; Tradução: Klaus Von Puschen; p. 92.

MENDES, Julia Guimarães. O teatro como dispositivo relacional na habitação cênica Naquele Bairro Encantado. **Revista Pós**. PPGArtes (UFMG). Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 44 - 57, novembro, 2015.

_____. **Saudade**. 2017. Archivo virtual: Artes Escénicas. Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Universidad de Castilla La Mancha - UCLM. Espanha. Texto disponível em: <<http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1859>>. Acesso em 21/01/2019.

_____. **Teatros do real, teatros do outro**: os atores do cotidiano na cena contemporânea. São Paulo. 2017. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo.

MENDES, Daniel Pereira. **Estudos de processos de composição cenográfica em espetáculos teatrais praticados em espaços de uso não convencional durante a Ocupações Cênicas e a Coabitaciones Teatral**. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Instituto de Filosofia Arte e Cultura. Departamento de Artes Cênicas. PPGAC/UFOP.

MORAES, Marcos. Residência artística: uma reflexão sobre os ambientes de formação, criação e difusão das práticas artísticas contemporâneas. In: BEZERRA, André; VASCONCELLOS, Ana (org.). **Mapeamento de residências artísticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 2014. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/residenciasartisticas/wp-content/uploads/2014/07/miolo+capa-livro-res-artisticas-FINAL_baixa-res.pdf>. Acesso em: 07 dez 2018.

PAULINO, Rogério Lopes da S. & MUNIZ, Mariana Lima. **Por que vocês cobrem o rosto?** – Apontamentos iniciais sobre um processo de pesquisa e criação cênica num bairro antigo [congresso]. VI Reunião Científica da ABRACE, Brasil, 2011, P. 1-5. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2876/3018>>. Acesso em: 28 ago 2017.

PAULINO, Rogério Lopes da Silva. **O ator e o folião no jogo das máscaras da Folia de Reis**. 2011. Tese (doutorado em Artes da Cena). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. PPG Artes da Cena/UNICAMP.

_____. Máscara: Ficção e realidade em contexto urbano. In: **IV Congresso de Teatro Contemporâneo do Festival UCSUR de teatro Internacional de Lima**. Artigo (não publicado). Peru, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 7-26.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**, vol. 3. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997, p. 196-216.

_____. **A Memória, a história e o esquecimento**. Trad. Alain François. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007. p. 423-451.

ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood e MUNIZ, Mariana de Lima. Teatro como acontecimento convivial: uma entrevista com Jorge Dubatti. **Urdimento**, Florianópolis, SC, v.2, n.23, p 251-261, dezembro 2014.

SANTOS, Clóvis Domingos. **A Cena Invertida e a Cena Expandida**: processos de aprendizagem e formação colaborativa para o ator. 2010. Dissertação (mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. PPGArtes/UFGM.

SCHECHNER, Richard. Six Axioms. In: **Environmental Theater**. New York, Expanded Ed. The Applause Acting Series. British Library. 1994. (p. 30-36). Disponível em: <<https://blog.zhdk.ch/stadtalsbuehne/files/2012/01/SCHECHNER-ENVIRONMENTAALTHEATER.pdf>>. Acesso em : 25 fev 2019.

SILVA, Rafaela Kênia Alves da. Belo Horizonte, 03 de abril 2019. Entrevista concedida à Luciana Araújo Castro. A entrevista encontra-se transcrita no anexo 2 desta dissertação.

Histórias de bairros [de] Belo Horizonte: Regional Leste. Coordenadores: Cintia Aparecida Chagas Arreguy, Raphael Rajão Ribeiro. Belo Horizonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte; ACAP-BH, 2008, PBH-FMC. Disponível em:

<<https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/cultura/LesteCompleto.pdf>>. Acesso em: 11 mar 2019.

Histórias de bairros [de] Belo Horizonte: Regional Noroeste. Coordenadores: Cintia Aparecida Chagas Arreguy, Raphael Rajão Ribeiro. Belo Horizonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte; ACAP-BH, 2008, PBH-FMC. Disponível em: <<https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/cultura/NoroesteCompleto.pdf>>. Acesso em 04/12/2019.

Website TEATRO PÚBLICO. Disponível em: <<http://teatropublico.com.br/>>. Acesso em: julho 2018.

REFERÊNCIAS DE ESPETÁCULOS TEATRAIS

TEATRO PÚBLICO. *Naquele Bairro Encantando*. Belo Horizonte – 2011

_____. *Saudade*. Belo Horizonte – 2014; 2016

TEATRO DA VERTIGEM. *Paraíso Perdido*. São Paulo – 1992

_____. *O Livro de Jó*. São Paulo – 1995

_____. *Apocalipse 1.11*. São Paulo – 2000

_____. *BR3*. São Paulo – 2005

_____. *A última palavra é a penúltima*. São Paulo – 2008

_____. *Bom retiro 958 metros*. São Paulo – 2012

TEATRO QUE RODA. *Dom Quixote*. Goiás – 2010

MALDITA. *Casa da misericórdia*. Belo Horizonte – 2003

INVERTIDO. *Medeia zonamorta*. Belo Horizonte – 2006

TODA DESEO. *Nossa Senhora do Horto*. Belo Horizonte – 2016

COCCIX. *A Santa do Capital*. Belo Horizonte – 2017

ESPANCA. *PassAarão*. Belo Horizonte – 2017

TEATRO E CIDADE. *Trilogia Andarilha*. Belo Horizonte – 2015; 2016; 2017

ANEXOS

1. Entrevista com Larissa Alberti (Atriz e dramaturga na habitação teatral Naquele Bairro Encantado)

Belo Horizonte, 20 de Março de 2019. Não Publicada.

LC: Como surgiu a ideia de usar as máscaras de velhos? E quando elas efetivamente apareceram no bairro? Foi junto com o aluguel da casa?

LA: Quem propôs que a gente usasse máscaras de velho foi o Rogério (diretor). Isso porque a ideia era trabalhar um pouco com a memória do bairro né, assim, com as coisas do passado do bairro, trazer as coisas do passado para o presente. Então dentro da lógica dele, nada melhor do que trabalhar com as máscaras de velhos. E coincidiu que ele, o Rogério, já tinha trabalhado com uma máscara de velho, um espetáculo que ele fez com o Eberth (Serenio da Madrugada), então os dois já tinham essa máscara que eles trabalhavam e eu já tinha a máscara que eu trabalhei no Peer Gynt (espetáculo de formatura do T.U. dirigido por Fernando Linares). Então a Rafa pegou máscara nova, depois o Marcelinho, depois os meninos, mas naquela equipe inicial já tinham três pessoas que já trabalhavam com a máscara de velho. Então por isso que ele sugeriu e também muito em função da ideia inicial que era de trazer as memórias do bairro para o presente.

Com relação ao aluguel da casa e à saída das máscaras, sim, as máscaras só começam a aparecer no bairro a partir do aluguel da casa. Quando a gente fechou tudo e tal que a gente começou a aparecer com as máscaras. O primeiro exercício que a gente fez foi um exercício que a gente tinha que sair de um determinado ponto do bairro, bem distante da casa, sozinhos, e a gente tinha que ir andando até a casa, sabe? A gente tinha que encontrar a casa, mas de máscara. Foi um exercício bem desafiador. Essa foi a primeira vez que a máscara apareceu no bairro, mas a casa já estava alugada.

LC: Como foram as orientações do Rogério para as primeiras saídas com as máscaras?

LA: As primeiras saídas elas eram saídas individuais, assim, acho que a primeira e a segunda se não me engano. A primeira foi daquele jeito que eu falei no outro áudio. A gente tinha que simplesmente colocar a máscara. Eu no caso saía lá do mercado da Lagoinha e ia até o Bonfim lá em cima pra poder achar a casa com a máscara. Então tinha que simplesmente colocar a máscara e ir andando até lá. É claro que... ele pediu, assim, pra gente não ficar interagindo demais, não ficar propondo coisa demais, assim. Então ele falava assim “Ah, se alguém falar alguma coisa com você e não tiver jeito de você não responder você responde, você interage, mas assim, vocês não vão ficar propondo interação”. A ação era simplesmente colocar a máscara e ir andando até a casa, encontrar a casa. Sabe? Então as primeiras indicações tinham a ver com isso, da gente andar pelos espaços do bairro, até a casa, mas sem ficar propondo coisa demais, ir andando e recebendo o espaço, ir vendo a forma como as pessoas iam interagir com a gente, como que elas iam reagir e tal. Então eu acho que a gente fez duas saídas sozinhos, assim, bem no primeiro momento. Depois a gente até repetiu, mas bem no primeiro momento foram só duas e depois a gente começou a sair com o grupo. E aí, a gente tinha alguns elementos de construção de personagens,

algumas indicações do que a gente queria explorar. O Eberth com a questão do futebol no Lagoinha, eu com a questão de ser muito católica, mas ele (Rogério) pediu também que a gente fosse num primeiro momento um pouco cru pra rua, sem muita coisa pré-concebida e tal. Então era pra gente ir e ver o que as pessoas iam falar da gente também, assim, sabe? É, por exemplo, o nome da máscara do Rogério, que é “Zé Poeta” veio de uma dessas saídas dele. Que ele tava andando, simplesmente andando, recebendo o espaço, e aí alguém virou pra ele e falou assim “Ô Zé”, entendeu? Aí o nome veio de uma coisa que o público, uma das pessoas, propôs. O Rogério viajava muito nisso assim, de deixar as pessoas proporem alguma coisa também. Aí depois me parece que ele foi andando um pouco mais e encontrou alguém que falou assim com ele “É porque você é poeta né?” e tal. Aí virou “Zé Poeta”. Entendeu? Então tinha meio essa coisa de deixar também as pessoas falarem sobre a gente e construírem esse personagem junto com a gente. Mas é claro que já tinha ali uma construção corporal, já tinha uma construção da voz que vinha um pouco do que a gente já tinha construído com as máscaras anteriormente. O Eberth quase não mudou, com relação a isso que ele já tinha construído, né, o Antenor, mudou pouco. Eu mudei, mas também não mudei tanto. O Rogério foi o que mais mudou assim. A outra máscara que ele fazia no outro espetáculo era um pouco diferente, ele mudando e foi se adequando pro Bairro Encantado. No caso dele, virou uma outra persona mesmo, assim, tinham nomes diferentes, tinha a voz um pouco diferente, sotaques diferentes, sabe?

Ele tinha mais algumas indicações no primeiro momento também (...) por exemplo, ele falava assim... no meu caso, ele falava que não era pra eu ser tão simpática como eu era com as pessoas, assim, no primeiro momento. Porque primeiro a gente foi pra um caminho assim, a gente queria dar bom dia pra todo mundo, a gente queria ser simpático com todo mundo e tal e ele fala assim “Não, a gente não precisa de ser simpático com todo mundo. Se a pessoa der ‘bom dia’ pra gente a gente responde, se ela não der a gente não precisa de ficar propondo coisas o tempo todo”. Eu lembro que ele fala muito dessa coisa assim, de não ficar fazendo cena, não fazer cena, né, pra gente viver no cotidiano e tal. Então se você sentisse vontade de ser simpático com alguém você seria, se não sentisse não ia ser. Se a pessoa tivesse te rejeitando, pra que que você ia ser simpático com ela assim? Então é uma lógica que é bem a lógica da vida. Não é uma lógica de ficar sendo legal, ficar propondo espetáculo, mas é a lógica da vida, de interagir com as pessoas como a gente interage na vida.

LC: Com relação a sua máscara, a Comadre, como foi esse processo de construção?

LA: Sobre a construção da “Cumadi” tem muito a ver com aquilo que eu falei também. Então a “Cumadi” chega do Peer Gynt, é uma máscara do Peer Gynt. A construção de voz dela, do corpo, vem do Peer Gynt. Só que ao longo do tempo, no Lagoinha, ela foi se transformando. Então eu aproveitei muito o corporal, a voz, assim, mas ao longo do tempo no bairro ela foi se transformando. Assim, a personagem do Peer Gynt era uma personagem muito rabugenta. A “Cumadi” também é muito rabugenta, mas com o tempo ela foi ficando mais doce, assim. Porque ela viu assim, não é ela, eu como atriz (risos). Eu vi que não dava pra tratar as pessoas mal, pra ser muito grosseira com as pessoas, sair xingando as pessoas gratuitamente. Porque a gente tava na rua, não era mais um teatro como no Peer Gynt, com tudo marcadinho, e tal, a gente tava na rua. Então não dava pra poder ficar tratando as pessoas de qualquer jeito. Eu podia correr riscos, inclusive. Então rola isso, assim, né, com o tempo eu fui mudando, fui ficando um pouco mais palatável, digamos assim. Na verdade, no início era uma mistura, eu tive que ficar mais palatável aí num determinado momento, igual eu te falei, eu fiquei muito simpática. Aí o Rogério falou

assim “não, você não precisa ficar muito simpática assim”, “tem que reagir como a gente reage na vida”, aí eu fui ajustando isso. Até hoje eu acho que eu ajusto. Tem época que a “Cumadi” fica um pouco mais ranzinza, tem época que ela fica menos. Depende do lugar que a gente vai. Tem lugar que eu me permito ser mais ranzinza com ela, tem outros que não. Depende da situação que a gente tá vivendo no cotidiano. Tem situações que já estão tensas, então não tem como ela chegar e ficar dando patada nos outros, então ela tem que chegar amorosa, tem que trazer uma outra qualidade, assim, pra “cena”, digamos assim. Então eu fui flexibilizando. E até a coisa da postura corporal né, eu comecei com uma postura muito encurvada, eu era muito velhinha, muito decrépita. E depois, com a prática no bairro, com o tanto que a gente andava, o tanto que a gente interagia, a gente ficava horas com a máscara, no sol, subindo e descendo o morro, eu fui percebendo que era impraticável sustentar aquele corpo. Então, o corpo foi ficando um pouco menos “teatral”, digamos assim, dentro daquela lógica lá do Linares, e foi ficando um corpo um pouco mais cotidiano, assim, mais próximo do cotidiano. Aí também depois eu fui incorporando algumas coisas, que não eram do Peer Gynt, que eram coisas que interessavam pra gente na dramaturgia do espetáculo. Então a “Cumadi” era uma personagem que dialogava com uma parte da memória do bairro, da história do bairro, relacionada com a tradicional família mineira, com a igreja católica que era muito forte no bairro, essa coisa da religiosidade, da tradição. Então, como ela tem um perfil muito moralista, ela dialogava com todas essas coisas do bairro. Então ela era essa personagem que falava da igreja, falava dos bons costumes, que a família era de sangue nobre do Lagoinha, era uma família assim bem tradicional. Então ela dialogava com essa parte. Então eu fui agregando isso também pra personagem.

LC: E tinha algum espaço que ela gostava de frequentar, que você acha que era o lugar dela?

LA: Sim, tinha sim. Acho que o espaço que ela mais gostava, que ela mais foi criando relação, foi o espaço de uma mercearia que tinha na Além Paraíba, que ela ia lá sempre, nessa mercearia na Além Paraíba. E essa mercearia era de uma família, de um casal e a filha, assim, eles que trabalhavam na mercearia. Era daquelas mercearias bem modelo antigo, que vendia de tudo sabe... desde couve até pasta de dente... era uma mercearia bem simplesinha, mas bem legal, bem tradicional, assim, café moído, essas coisas. Então esse era o lugar que ela mais gostava de ir e era muito legal porque ela tinha amizade mesmo com essa família. Então eu ia, sempre, assim, acho que toda semana eu ia lá, ou com a Julieta ou com a Tunica, a gente sempre ia lá, e eu falava que elas eram minhas amigas, né.. eu fui criando vínculo mesmo com elas e com o cara, com a família. Eu fui criando vínculo mesmo, elas faziam a maior festa quando me viam, tiravam foto, a gente batia papo. A prosa né, de “Cumade” mesmo, acontecia entre eu e esse pessoal. E a igreja, eu sempre falava da igreja, mas não ficava entrando muito. Assim, eu ficava com receio, de ser mal interpretada, das pessoas acharem que estava zombando e tal. Era mesmo essa mercearia que era o espaço dela.

2. Entrevista com Rafaela Kênia (Atriz do Naquele Bairro Encantado)

Belo Horizonte, 03 de abril de 2019. Não Publicada.

LC: Como foi a construção das características da máscara da Julieta e até que ponto o bairro influenciou? Você já tinha um trabalho anterior com máscara no T.U., né? O que mudou nessa experiência do Lagoinha?

RK: Quando eu peguei a máscara da Juju, era uma máscara muito semelhante a uma máscara que eu usava no T.U. só que era de olhos pintados, e eu achei que eu poderia ir no mesmo caminho. Mas a outra máscara que eu fazia era uma máscara mais velha, mais séria. Enfim, totalmente diferente da Juju, e eu percebi que não era no mesmo caminho, que era algo diferente. Pelo contrário, era uma máscara mais alegre, mais faladeira. E na época a gente tava fazendo uma pesquisa sobre o bairro e a gente viu que entre nós havia vários perfis de velhos e que faltava o perfil de uma velha que talvez podia ter frequentado os bordéis, que pudesse estar ligada a esse universo. A gente decidiu que poderia ser uma máscara nesse sentido, nesse caminho, talvez uma ex-prostituta, uma senhora que frequentou os bordéis e atuou na zona boêmia do Lagoinha. E aí eu comecei a ir por esse caminho, aproveitando que a máscara já trazia esse aspecto de faladeira, um aspecto mais esganiçado.

Na época, a gente estava estudando um livro que contava a história do Lagoinha e tinha lá a família Leite dos Prazeres. Aproveitei e apropriei desse nome e coloquei na Juju. Que eu achei que tinha a ver, era sugestivo o nome com o perfil dela. E a partir disso, caminhando um pouco pelo bairro com esse aspecto dela, fui deixando com que as coisas fossem entrando e a Juju fosse se apropriando de coisas que as pessoas iam falando. E eu acho que na época do Lagoinha que talvez a Juju era mais, ela era mais assim, obscena, mais obscena do que a Juju é hoje. Porque eu fiquei muito empolgada (a Juju foi ficando muito empolgada com esse universo), mas ao longo do tempo, principalmente depois que a gente saiu do Lagoinha, eu fui descobrindo que não dava pra ser tão obscena assim, porque ela tinha que ter limites né. Porque às vezes as pessoas também passavam do limite, então eu fui percebendo que eu tinha que ter uma outra contra máscara. E eu descobri um pouco que a contra-máscara dela, um outro aspecto dela, é ser tirada, ranzinza, às vezes grosseira. Ao mesmo tempo que ela é alegre que ela é acolhedora, ela também é grossa, né, ela sabe dar cortada, dar tirada.

LC: Tinha algum lugar no Lagoinha que você acha que tinha mais a ver com a Juju? Que era o lugar dela?

Bom, sobre o lugar do Lagoinha que eu acho que tinha mais a ver com a Juju, era ali na rua do Pablo. Sobretudo no bar do Pablo, porque era o lugar que tinha a ver com o universo da Juju, a zona boêmia. E o Pablo criou uma amizade muito grande assim com a Juju. Então assim os dois conversavam, meio que ele entendia o universo dela e ela jogava com ele. Tinham também os frequentadores do bar, que eu acho que tinha a ver com o universo da Juju. Então eu acho que o lugar que a Juju mais se sentia muito à vontade, que era o lugar dela mesmo, era o bar do Pablo. Tanto é que em todas as minhas caminhadas eu passada pelo bar.

LA: Queria te perguntar outra coisa, sobre o primeiro dia da aparição da Loira do Bonfim, porque nem todos estavam nesse dia, mas sei que você presenciou. Como foi esse dia? Foi já nesse primeiro dia que saiu a reportagem na Rádio Itatiaia?

RK: Sobre o dia da Loira do Bonfim, a gente já tava fazendo algumas saídas com os velhos, algumas caminhadas até o dia que o Rogério resolveu introduzir a Loira. Esse dia foi o mesmo dia da Rádio Itatiaia sim. No dia, ela fez a caminhada, saiu da casa na rua Ibiá, passou pelo cemitério, foi perseguida pelos policiais, várias pessoas a seguiram. E aí as pessoas chamaram a polícia, chamaram a Record e chamaram a Itatiaia também. Então foi nesse dia mesmo que gravou-se a reportagem. Tanto é que, quando ela voltou pra casa, a gente tava lá na casa ainda, depois que o tumulto todo tinha acabado, a gente nesse dia ficou na casa até mais tarde porque a gente não tava conseguindo ir embora. No mesmo dia, no último jornal da Itatiaia, que é mais de dez horas da noite, eles fizeram a reportagem e passaram. E a gente ouviu. Então foi tudo no mesmo dia.

3. Entrevista com Eberth Guimarães (Ator e diretor musical do Naquele Bairro Encantado)

Belo Horizonte, 21 de março de 2019. Não Publicada.

LC: Como foi sua deriva a partir do Tarô, no Lagoinha? O Teatro Público me contou que você tirou a carta da Sacerdotisa e teve uma experiência muito marcante. Pode contar um pouco como foi esse processo?

EG: Essa proposta que o Rogério fez pra gente, a princípio eu não tinha feito nada parecido. Eu te confesso que, na época, o Rogério falou um pouco pra gente, mas eu não tenho conhecimento sobre o assunto. Na época, a gente estava muito aberto e foi muito bacana. A gente se encontrou na Lagoinha, cada um tinha sua carta e nós saímos nessa deriva, pra poder buscar alguma coisa, pra ver se alguma coisa faria sentido. E a minha carta foi exatamente essa, a Sacerdotisa. O Rogério até falou um pouco sobre ela antes da gente sair. Na verdade, ele deu o mínimo de informação pra não influenciar.

Saí e andei durante um bom tempo, assim, andei muito tempo e não estava achando um propósito, não estava achando nada. Eu via as pessoas na rua, andava, olhava pras casa, pra rua, pras pessoas, tentando procurar um sentido, assim. Mas a princípio não achava nada e comecei a achar muito estranho. “Ah esse negócio tá estranho, eu vou voltar pra lá, não vou ter o que dizer”. Comecei a tentar procurar alguns fatos, alguns acontecimentos, coisas peculiares, mas ainda assim estava difícil de encontrar. Em um determinado momento, eu entrei numa rua que parecia uma rua sem saída e tudo, mas eu entrei nessa rua e eu já estava meio cansado de andar, cansado de ficar reparando muito as coisas e comecei a andar de cabeça baixa. Eu tava até meio chateado né... “ah, chegar lá todo mundo vai ter uma coisa bacana”. Porque o Rogério falou pra gente levar alguma coisa que encontrasse. E aí eu meio que fiquei olhando pro chão (risos). Falei assim “ah, deixa eu olhar no chão aqui pra ver se eu acho pelo menos alguma moeda, alguma coisa pra eu poder levar”. Eu parei, numa garagem, tinha uma garagem, assim, e um monte de roupa pendurada. Eu achei estranho, assim, “nossa gente, parece um depósito, será que a pessoa tá tirando as coisas aqui pra poder doar ou é um bazar, uma coisa assim”. De repente, percebi que era um bazar. Tinha roupas, acessórios, vestuários, um monte de coisa, e eu fui e entrei. E quando eu entrei, a princípio, eu não vi uma pessoa lá dentro, eu fiquei encantado com as coisas que tinha. Muitos vestido, calçados assim, e aí eu achei um sapato, social. Esse sapato bonito assim, sabe. E eu fiquei com aquilo na cabeça e tal e fui adentrando. Quando eu dei mais uns passos assim eu vi uma senhora, sentada, numa cadeira assim, uma espécie de uma poltrona, mas só que menos confortável e ela tava ali sentada e ela foi e falou “Oi, tudo bem? Você precisa de alguma coisa?” e eu comecei a conversar com ela. Nesse momento, eu falei com ela assim “não, eu tô andando pelo bairro mesmo assim e eu vi umas roupas aqui e eu achei bacana porque eu tô precisando de umas roupas”. E ela falou “pra que?”. Eu falei com ela, assim “Na verdade, é um figurino que eu preciso, uma roupa pra um personagem de teatro, mas eu queria algo que tivesse uma relação ou com o bairro ou uma roupa mais antiga”. E ela muito simpática começou a me contar coisas sobre o bairro, sobre os vizinhos lá e a gente começou a conversar um pouco. A conversa era estranha porque parecia que eu já era íntimo dela, na hora que ela falava algumas coisas e em outros momentos era uma descoberta, sempre uma descoberta das coisas que ela fala e das coisas que eu falava. Eu falei um pouco menos sobre o trabalho e mais sobre meu interesse

pelo bairro. E ela foi conversando comigo, conversando, teve um momento que ela falou assim “ah eu tenho uma coisa aqui que acho que vai te servir” e ela foi entrou assim numa assim mais escura da garagem e trouxe o terno do Seu Antenor. E a hora que ela me entregou eu fiquei muito emocionado. Porque eu bati o olho e falei “gente é isso”. Depois ela falou assim: “ah, peraí que eu vou pegar uma camisa” e ela foi lá dentro e pegou uma camisa branca que é a camisa original do Seu Antenor. A gente começou a falar um pouco sobre a Lagoinha, o descaso com o bairro. As boas intenções de algumas pessoas lá, as más intenções de outras pessoas. E como a gente poderia artisticamente falar do bairro, mas de uma forma que recuperasse as boas pessoas e as boas ações. Isso foi muito legal. Mas a conversa toda, Lu, foi meio inebriante. Tinha umas partes meio bucólicas, porque ela fala umas coisas meio pesadas. Eu tava num clima estranho, parecia que tava meio entorpecido com a situação. Não sei se estava cansado. Foi muito mágico.

LC: E como foi voltar pra casa depois disso?

EG: Aí eu peguei aquela roupa, me despedi dela, foi muito emocionante, dei um abraço nela. E foi muito estranho que eu fui saindo assim e senti que as coisas atrás de mim foram meio se apagando. Depois eu fui lá pra casa, revelei, mostrei pras pessoas, e fui entender que aquela mulher era a Sacerdotisa, ela era a guardiã daquele, do figurino do Seu Antenor e um pouco da alma do Seu Antenor, que tava contida ali e que ela pôde me ajudar a construir. Desse personagem que pra mim é visceral é icônico assim, pelas relações que ele conquistou ali no bairro.

LC: Você viu ela novamente depois desse dia?

EG: O engraçado que eu tive dificuldade de encontrar aquele lugar, esqueci onde era. Um certo dia, depois de algum tempo, a gente já tava com a serenata estruturada a gente passou lá na porta dela e foi muito forte. E ela reconheceu a roupa, o terno, e eu perguntei assim pra ela “cê lembra de mim?” e uma das respostas que ela me deu que até hoje me emociona, ela foi e falou assim “eu não me lembro de você com essa cara, mas eu lembro do seu coração”. Eu desabei a chorar. Ela também chorou. Mas foi lindo, foi leve, era um choro leve. A gente ficou um tempo ali, cantou pra ela. Mas eu perdi o contato, não consegui encontrar com ela muitas vezes não, foi essa pontual depois do primeiro dia.