



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

PAULINA ANDREA DAGNINO OJEDA

***ORIXÁS CENTER EMCENA: UMA DRAMATURGIA
CONTINGENTE NAS RUAS DA CIDADE DA BAHIA***

Salvador

2013

PAULINA ANDREA DAGNINO OJEDA

*ORIXÁS CENTER EMCENA: UMA DRAMATURGIA
CONTINGENTE NAS RUAS DA CIDADE DA BAHIA*

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof. Dr^a Sonia Lucia Rangel

Salvador

2013

Escola de Teatro - UFBA

Dagnino Ojeda, Paulina Andrea.

Orixás Center em Cena: uma dramaturgia contingente nas ruas da cidade da Bahia / Paulina Andrea Dagnino Ojeda. - 2013.
138 f. il.

Orientadora: Profª. Drª. Sonia Lucia Rangel.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2013.

1. Representação teatral. 2. Teatro de rua – Salvador (Ba). 3. Criação (Literária, artística, etc.). I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Título.

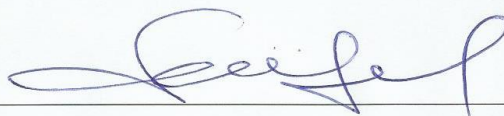
CDD 792.028

PAULINA ANDREA DAGNINO OJEDA

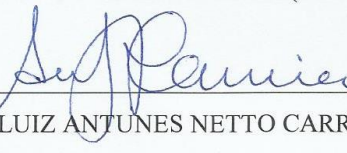
ORIXÁS CENTER EMCENA: UMA DRAMATURGIA CONTINGENTE NAS RUAS
DA CIDADE DA BAHIA

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas,
Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

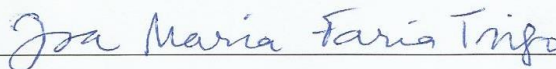
Aprovada em 30 de agosto de 2013.



Prof.^a. Dr.^a. SONIA LÚCIA RANGEL (Orientadora)



Prof. Dr. ANDRÉ LUIZ ANTUNES NETTO CARREIRA (UDESC)



Prof.^a. Dr.^a. ISA MARIA FARIA TRIGO (UNEB)



Prof. Dr. RAIMUNDO MATOS DE LEÃO (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. LUIZ CÉSAR ALVEZ MARFUZ (PPGAC/UFBA)

Para Déamar, fôlego da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Esta tese é o resultado de uma caminhada que não começou na UFBA, agradecer pode não ser tarefa fácil, nem eqüitativa. Para não correr o risco da desigualdade, agradeço de antemão a todos que de alguma forma passaram pela minha vida e contribuíram para a construção de quem sou hoje. Artistas, colegas, amigas e amigos com quem experimente diversas praticas cênicas em Chile. Gostaria de agradecer também Amilcar Borges de Barros quem com sua particular generosidade tem acompanhado as mudanças na minha profissionalização como artista cênica.

Agradeço a Márcio Cropalato de Melo, que de forma especial e carinhosa me deu força e coragem, me apoiando em todos os momentos desta jornada, quero agradecer também a nossa filha Andrea Marina que embora não tivesse conhecimento disto, mas iluminou de maneira especial os meus pensamentos me levando a buscar mais conhecimentos.

Agradeço aos artistas colaboradores, do campo prático realizado em Salvador BA: José Jackson Silva, Márcia Lima, Thiago Carvalho, Cleide Vilela, Rosa Bunchaft, Marios Chatziprokopiou e Thales Mendonça; pelo incentivo que me deram durante todo o trabalho, tanto nesta pesquisa quanto no nosso cotidiano. A experiência de uma produção cênica compartilhada na comunhão com amigos foi a melhor experiência da minha formação acadêmica.

Agradeço à professora Sonia Rangel, por seu carinho e pela sensibilidade que a diferencia como educadora; seu apoio e inspiração no amadurecimento dos meus conhecimentos e conceitos que me levaram a execução e conclusão desta tese. A todos os professores do PPGAC-UFBA, particularmente, Raimundo Matos, Luis Marfuz, Antonia Pereira, Merán Vargens e Claudio Cajaiba, que foram tão importantes na minha vida acadêmica e no desenvolvimento desta pesquisa. Preciso agradecer o apoio das instituições de apoio a pesquisa FAPESB e CAPES, que possibilitaram a elaboração deste trabalho. Agradeço ao professor André Carreira do PPGT-UDESC, suas contribuições no longo desta pesquisa ampliaram meu campo de visão. À professora Isa Trigo GESTEC-UNEB por aceitar o convite para a banca examinadora desta tese.

Agradeço aos amigos e colegas, em especial, Leonardo Sebiane, Patricia Caetano, Marcela Rendic e Rosário Bernaschina, pelo incentivo e pelo apoio constantes. A mim mesma, pela iniciativa e dedicação. A nossas mães e pais, nossos ancestrais, nossos guias e todas as deusas e deuses que nos inspiram, ajudam e protegem. Luz e Energia para todos nós.

A cidade volve-se tensa ao se carregar com fantasias heterogêneas. A urbe programada para funcionar em quadricula se desdobra e se multiplica em ficções individuais e coletivas.

Néstor García Canclini, 1997

RESUMO

Trata-se de uma pesquisa prático-teórica que aborda a encenação em espaços não convencionais para teatro, cuja pesquisa de campo incluiu a realização de um espetáculo, **Orixás Center emCena**, nas ruas de Salvador. Por meio deste, através da metodologia para processos criativos da cena, faz-se o diálogo com autores, tais como: Kevin Lynch, Javier Maderuelo e Néstor García Canclini para tratar de questões relativas às cidades na atualidade; Patrice Pavis, Eugenio Barba, André Carreira e Amilcar Borges, entre outros, são referências para o campo da encenação contemporânea e ainda Luigi Pareyson, Michel Maffesoli, Cecila Salles e Sonia Rangel para os processos de criação. O percurso deste projeto poético apresentado como tese foi dividido em três grandes partes: Instauração Estética Orixás Center, Espaço Público e Encenação, e Orixás Center emCena; cada uma destas abrange uma reflexão diferente a respeito deste fazer cênico, oferecendo um olhar mais amplo a respeito da proposta desempenhada pela autora desta tese também como encenadora.

Palavras chave: Encenação Contemporânea; Processos Criativos; Teatro de Rua.

ABSTRACT

This thesis is a theoretical-practical research about the staging in non-conventional spaces for theater, which field research included the performing of **Orixás Center emCena**, a spectacle on the streets of Salvador, Bahia. Through this thesis, using the methodology for scene creative processes, we dialog with authors, such as: Kevin Lynch, Javier Maderuelo and Néstor García Canclini talking about the actual urban issues; Patrice Pavis, Eugenio Barba, André Carreira and Amilcar Borges are references in the field of contemporary staging, also Luigi Pareyson, Michel Maffesoli, Cecila Salles and Sonia Rangel talking about the creative processes. The path of this poetical project presented as a thesis was divided in three major parts: Establishment Aesthetics Orixás Center, Public Space and Staging, and Orixás Center emCena; which one of these parts embraces a different reflection about making the scene, offering a wider view about performances in Non-Conventional Places for Theater.

Key-words: Contemporary Staging; Creative Processes; Street Theater.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1: *Observación Patológica*. Angeles Rivero e Sebastián Ibacache. © Daniela Valenzuela, nov. 2007p.23
- Fig. 2: *Observación Patológica*. Angeles Rivero. © Daniela Valenzuela, nov. 2007p.23
- Fig. 3: *Caer*. Marcela Rendic, Paulina Castro e Consuelo Carvajal. © Daniel Adriazola, ago. 2008.....p.24
- Fig. 4: *Caer*. Consuelo Carvajal, Gabriela Guerra, Evelyn Ortiz, Marcela Rendic e Paulina Castro. © Daniel Adriazola. ago. 2008p.25
- Fig. 5: Espaço Rítmico: *Schiller*. Desenho cenográfico de Adolph Appia.....p.27
- Fig. 6: Morador de rua em dia de chuva. © José Jackson Silva, jul. 2010.....p.31
- Fig. 7: Túnel Rua Direita da Piedade. Acervo pessoal, set. 2010p.32
- Fig. 8: Orixás Center emCena. José Jackson Silva. © Yoshi Aguiar, out. 2010.....p.33
- Fig. 9: Orixás Center emCena. José Jackson Silva. © Yoshi Aguiar, out. 2010.....p.34
- Fig. 10: Orixás Center emCena. José Jackson Silva. © Yoshi Aguiar, out. 2010.....p.34
- Fig. 11: Orixás Center emCena. José Jackson Silva. © Yoshi Aguiar, out. 2010.....p.35
- Fig. 12: Orixás Center emCena. José Jackson Silva. © Yoshi Aguiar, out. 2010.....p.35
- Fig. 13: Orixás Center emCena. José Jackson Silva. © Yoshi Aguiar, out. 2010.....p.36
- Fig. 14: Orixás Center emCena. José Jackson Silva. © Yoshi Aguiar, out. 2010.....p.36

Fig. 15: <i>Tenochtitlán</i> . http://www.todahistoria.com/la-conquista-de-tenochtitlan/ (acessado por última vez em maio 2013)	p.39
Fig. 16: Cidade do México DF http://tenoch.scimexico.com/2008/01/15/internet-inalambrico-gratis-wifi-en-centro-historico-de-la-ciudad-de-mexico-al-fin/ (acessado última vez em maio 2013).....	p.39
Fig. 17: Diário de bordo da pesquisadora. Acervo pessoal.....	p.46
Fig. 18: Diário de bordo da pesquisadora. Acervo pessoal.....	p.48
Fig. 19: Mapa do Bairro Politeama. Acervo pessoal.....	p.50
Fig. 20: Estacionamento São Raimundo. Acervo pessoal, ago. 2009.....	p.51
Fig. 21: Diário de bordo da pesquisadora. Acervo pessoal.....	p.51
Fig. 22: Estacionamento São Raimundo. Acervo pessoal, mar. 2010.....	p.52
Fig. 23: Espaço Público e Encenação. Márcia Lima. Acervo pessoal, jun. 2010.....	p.56
Fig. 24: Vitrine loja Centro Comercial Orixás Center. Acervo pessoa, jul. 2010.....	p.58
Fig. 25: Orixás Center emCena. Márcia Lima. © Rosa Bunchaft, out. 2010.....	p.59
Fig. 26: Orixás Center emCena. Márcia Lima. © Rosa Bunchaft, out. 2010.....	p.59
Fig. 27: Orixás Center emCena. Márcia Lima. © Rosa Bunchaft, out. 2010.....	p.60
Fig. 28: Orixás Center emCena. Márcia Lima. © Rosa Bunchaft, out. 2010.....	p.60
Fig. 29: Orixás Center emCena. Márcia Lima. © Rosa Bunchaft, out. 2010.....	p.61
Fig. 30: Orixás Center emCena. Márcia Lima. © Rosa Bunchaft, out. 2010.....	p.61
Fig. 31: Orixás Center emCena. Márcia Lima. © Rosa Bunchaft, out.. 2010.....	p.61

Fig. 32: Orixás Center emCena. Márcia Lima. © Yoshi Aguiar, out. 2010.....	p.62
Fig. 33: Orixás Center emCena. Márcia Lima. © Yoshi Aguiar, out. 2010.....	p.63
Fig. 34: Orixás Center emCena. Márcia Lima. © Yoshi Aguiar, out. 2010.....	p.63
Fig. 35: Diário de bordo da encenadora. Acervo pessoal.....	p.64
Fig. 36: Politeama Bahiano. Imagem do livro O teatro na Bahia através da imprensa século XX.....	p.66
Fig. 37: Condomínio e centro comercial Orixás Center. Acervo pessoal, ago. 2010.....	p.68
Fig. 38: Diário de bordo da encenadora. Acervo pessoal.....	p.69
Fig. 39: Instauração Estética Orixás Center. © Valécia Ribero, nov. 2009.....	p.73
Fig. 40: Cartaz difusão oficinas-laboratório. Acervo pessoal.....	p.74
Fig. 41: Espaço público e encenação. Cleide Vilela e Thiago Carvalho. Acervo pessoal, abr. 2010.....	p.75
Fig. 42: Espaço público e encenação. Thiago Carvalho. Acervo pessoal, abr. 2010.....	p.76
Fig. 43: Espaço público e encenação. Acervo pessoal, jun. 2010.....	p.77
Fig. 44: Diário de bordo da pesquisadora. Acervo pessoal.....	p.78
Fig. 45: Diário de bordo da pesquisadora. Acervo pessoal.....	p.79
Fig. 46: Espaço público e encenação. Acervo pessoal, maio 2010.....	p.80
Fig. 47: Espaço público e encenação. Acervo pessoal, maio 2010.....	p.82
Fig. 48: Espaço público e encenação. Acervo pessoal.....	p.83

Fig. 49: Orixás Center emCena. Thiago Carvalho. Acervo pessoal, maio 2010.....	p.87
Fig. 50: Orixás Center emCena. Thiago Carvalho. Acervo pessoal, jul. 2010.....	p.87
Fig. 51: Orixás Center emCena.Thiago Carvalho. © Yoshi Aguiar, out. 2010.....	p.88
Fig. 52: Filipetas da encenação Orixás Center emCena. Acervo pessoal.....	p.90
Fig. 53: Orixás Center emCena. © Yoshi Aguiar, out. 2010.....	p.92
Fig. 54: Orixás Center emCena. Márcia Lima. © Yoshi Aguiar, out. 2010.....	p.93
Fig. 55: Espaço Público e Encenação. Acervo pessoal, maio 2010.....	p.99
Fig. 56: Orixás Center emCena. Cleide Vilela. © Bianca Portugal, out. 2010.....	p.100
Fig. 57: Orixás Center emCena. Cleide Vilela. © Yoshi Aguiar, out. 2010.....	p.101
Fig. 58: Orixás Center emCena. Cleide Vilela. © Bianca Portugal, out. 2010.....	p.101
Fig. 59: Orixás Center emCena. Thiago Carvalho. © Yoshi Aguiar, out. 2010.....	p.111
Fig. 60: Orixás Center emCena. Thiago Carvalho. © Yoshi Aguiar, out. 2010.....	p.112
Fig. 61: Orixás Center emCena. Thiago Carvalho. © Yoshi Aguiar, out. 2010.....	p.112
Fig. 62: Orixás Center emCena. Intervenção/apropriação ‘Filós do vento’. © Yoshi Aguiar, out. 2010.....	p.114
Fig. 63: Orixás Center emCena. Márcia Lima e José Jackson Silva. © Rosa Bunchaft, out. 2010.....	p.115
Fig. 64: Orixás Center emCena.Márcia Lima e Marios Chatziprokopiou. © Rosa Bunchaft, out. 2010.....	p.116

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Regras da Instauração Estética Orixás Center.....	p.71
Quadro 2: Sistema de marcos e propriedades criativas.....	p.85
Quadro 3: Roteiro inicial, fragmento. NOIVA DO VENTO.....	p.89
Quadro 4: Diagrama do <i>performer</i>	p.95
Quadro 5: Poema Rumi.....	p.117

ERRATA

Folha	Linha	Onde se lê	Leia-se
138	1	Roteiros	Percursos
138	2	Busu	Buzu

SUMÁRIO

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS	p.14
2. TRÂNSITOS	p. 20
2.1. Primeira Aba: HOMEM CINZA	p.30
3. A CIDADE: UM PALCO EXPANDIDO	p. 38
3.1. Olhar de estrangeira na Cidade da Bahia.....	p. 44
3.2. A geografia contingente.....	p. 48
3.3. Princípios criativos em espaços não convencionais para teatro...p.	52
3.4. Segunda Aba: NOIVA DO “BUZU”	p. 55
4. PROJETO POLITEAMA	p.64
4.1. O Bairro Politeama, antecedentes e perspectivas cênicas.....	p.65
4.2. Instauração estética Orixás Center.....	p.69
4.3. Espaço público e encenação.....	p.73
4.3.1. Sistemas de marcos, roteiro inicial	p.81
4.4. Orixás Center emCena, o processo.....	p.86
4.4.1. Os participantes: <i>performer</i> e espectadores	p.93
4.5. Terceira Aba: CARRINHO DAS FLORES	p.98
5. DRAMATURGIA CONTINGENTE	p.103
5.1. Os percursos.....	p.107
5.2. Quarta Aba: NOIVA DO VENTO	p.109
5.1. Quinta Aba: O GRANDE FINAL	p.115
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	p.118
REFERÊNCIAS	p.121
APÊNDICES	p.124

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente trabalho é fruto da pesquisa de doutorado em Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia, na linha de Poéticas e Processos de Encenação. O objeto central desta tese, uma encenação nas ruas de Salvador, trata das interações entre encenadora, *performers* e espectadores em espaços não convencionais para teatro, locais alternativos onde tenho desenvolvido minha prática cênica que se articula também com o tema da arte nas ruas das cidades na contemporaneidade.

Como encenadora, para gerar o campo prático desta pesquisa em Salvador na Bahia, realizei, com artistas locais, diferentes ações artísticas, que culminaram no espetáculo de rua **Orixás Center emCena** que dá título a esta tese. É importante esclarecer que Orixás Center é o nome de um edifício da cidade, localizado num bairro central chamado Politeama - em frente ao estacionamento São Raimundo. Misto de comercial e residencial, este edifício veio a se tornar, ao longo da pesquisa de campo, um marco dominante da encenação - por isso seu nome foi escolhido para o título do espetáculo e da tese.

O tema e o objeto desta pesquisa são decorrentes de experimentações nos espaços não convencionais para teatro que realizei anteriormente no Chile; nestas experiências, encontrei diversos questionamentos enquanto encenadora como, por exemplo, a relação entre o corpo do *performer* e a arquitetura urbana e a recepção destas práticas. Propus-me, então, desenvolver algumas destas questões no doutorado. Quando iniciei os estudos no Brasil, surgiram novas perguntas que determinaram o percurso da pesquisa; logo de início, posso citar: como e onde encenar na particular geografia soteropolitana? O que de fato fundamenta o meu objeto de interesse? Qual meio utilizar para pesquisar nesta cidade?

Os processos criativos nos espaços não convencionais para teatro convocaram, também, o cruzamento com o pensamento de outros autores da sociologia ou da arquitetura. Como exemplo cito aqui: Nestor García Canclini e Javier Maderuelo. Dentro do campo da encenação contemporânea, dialogo com estudiosos teatrais como Patrice Pavis, Eugenio Barba, André Carreira, entre outros.

Para dar conta do Processo Criativo, escolhi a metodologia proposta pela Professora Sonia Rangel em suas aulas, orientações e textos. Ela configura o que chama de “método” sempre entre aspas - pois é instaurador a cada processo - em Aspectos Conceituais e Aspectos Operacionais. Para os primeiros, numa Abordagem Compreensiva, adota-se, como um dos Fundamentos, o conceito de *Formatividade* e também a noção de *Projeto Poético*, de Luigi Pareyson. Para os segundos aspectos, na Abordagem Operacional, toma-se a identificação dos *Princípios* em sua potência molecular de, ao mesmo tempo, compreender, refletir e fazer a obra germinar. Portanto, as escolhas do campo prático da pesquisa foram fundamentais para reconhecer os *Princípios Criativos* do meu *Projeto Poético* por meio da reflexão das experimentações nos espaços não convencionais para teatro.

Nesta abordagem prática, não posso deixar de citar que procurei experimentar (apenas na preparação do *performer* para entrar em cena) aspectos do pensamento do diretor polonês Jerzy Grotowski. Com convergência das ideias e dos processos criativos, este autor foi de fundamental importância para mim como encenadora, ainda que meus objetivos atuais na encenação sejam opostos às finalidades do pensamento de Grotowski.

Os Princípios dominantes, com os quais o percurso da pesquisa até aqui me possibilitou interpretar e operar, são estes: a **Geografia Contingente**, a **Expansão-Reversão**, a **Repetição-Acaso**, a **Multiplicidade-Porosidade**. Mesmo operando em transversalidades, sem hierarquia, destaco a **Geografia Contingente** como princípio motriz, pois antecede o que denominei depois, no âmbito desta encenação, de Dramaturgia Contingente - uma dramaturgia que se faz no ato de se fazer, na contingência de espaços geográficos e urbanos, no olhar e na ação de encenadora, de *performers* e de espectadores-, todos se revezando como "palco" e "platéia" nos trajetos da encenação.

Elaborei e organizei os Aspectos Operacionais - o campo prático desta pesquisa- por meio dos objetivos que passo a descrever: procurei e delimito o Estacionamento São Raimundo e seu entorno para a interação cênica na cidade de Salvador. Localizado no bairro Politeama, esse espaço da cidade me fascinou. Nele, encontrei diversos usos e fins esses me outorgaram múltiplos e possíveis objetos cênicos. Identifiquei detalhadamente o local, defini as características estéticas deste lugar, analisei, enquanto

encenadora, e registrei as suas possibilidades criativas. É importante ressaltar que aqui o termo “estético” se refere a uma acepção da experiência do sensível mais como forma de pensamento e comportamento do que a estética enquanto estudo de características de uma determinada época, ou estilo histórico. Nesse sentido, Maffesoli coloca:

Cabe lembrar que a pista de uma razão “sensível” não é uma novidade absoluta. Sob nomes diversos, seu rastro pode ser encontrado na história do pensamento. Assim, o “sensualismo” do abade de Condillac, bem com a filosofia de Francis Bacon repousavam num estreito vínculo entre o entendimento e as sensações. (MAFFESOLI, 1998, p. 190) (grifo da pesquisadora).

Como forma de me aproximar do lugar escolhido, fui morar no bairro próximo do estacionamento São Raimundo durante as últimas duas fases do campo prático desta pesquisa. Esse fato me outorgou um conhecimento cotidiano (e em diferentes horários) do local escolhido que me permitiu distinguir as diferentes dinâmicas dos transeuntes e habitantes presentes ali.

Convoquei e selecionei um grupo de quatro artistas, a saber: José Jackson Silva, Cleide Vilela, Thiago Carvalho e Márcia Lima; com os quais realizei a experimentação em lugar previamente definido - o estacionamento já citado e seu entorno. Por meio de oficinas-laboratórios, propus e organizei as experimentações cênicas com o grupo. A reflexão do material recolhido durante este tempo das oficinas-laboratórios gerou um roteiro inicial.

Comecei o processo de ensaios da encenação com o objetivo de realizar o roteiro inicial. O trabalho criativo junto ao grupo foi se intensificando ao se aproximar a data de estréia. Surgiram novas propostas cênicas que geraram o **Orixás Center emCena**. É importante ressaltar que o processo de pré e pós-produção foi gerado pelo grupo de forma colaborativa, isto é, os artistas acima citados desenvolveram ativamente diferentes tarefas e funções na preparação da encenação.

Finalmente cheguei ao meu objetivo principal na pesquisa de campo: realizar uma temporada de encenação. Realizamos seis apresentações. A proposta cênica teve interferências e impactos diferenciados nos habitantes e transeuntes do Estacionamento São Raimundo e seu entorno.

Ao desenvolver o campo prático da pesquisa, houve um agrupamento das práticas em três fases: Instauração Estética Orixás Center; Espaço Público e Encenação; e Orixás Center emCena. Na primeira, coloquei-me como uma observadora do local

escolhido e registrei minhas associações e evocações do estacionamento São Raimundo e seu entorno. Na segunda, operei por meio de práticas didáticas e pedagógicas com o grupo de artistas; apresentei-lhes minha proposta cênica na cidade. Na última, organizei o material poético recolhido até então e gerei junto ao grupo de artistas a encenação. Arrumei, dessa forma, todo o campo prático da pesquisa sob o nome de Projeto Politeama no qual exponho as diferentes ações realizadas em cada uma das fases.

Os dados gerados a partir da escolha do Estacionamento São Raimundo e seu entorno, das experimentações no processo criativo com o grupo e das apresentações no local, foram interpretados, gerando assim o corpo desta tese. Convido à leitora e ao leitor a mergulharem neste texto para divisar os caminhos percorridos e sua ligação com o discurso crítico na complexa tarefa que é compreender este objeto de pesquisa - uma produção cênica com a particularidade de ser realizada nas ruas da cidade de Salvador.

A cidade é local construído pelos seres humanos, para, em todos os tempos, organizar suas diferentes necessidades gregárias. Nesse sentido, revisemos a colocação de Javier Maderuelo:

Dentre todos os artificios que o homem tem sido capaz de construir, a cidade é, sem dúvida, o mais completo e depurado. Desde as origens da condição humana, uma das primeiras necessidades do homem tem sido habitar em comunidade, convertendo-se assim num animal gregário. Ao agrupar-se em cidades, em civitas, o homem tem se tornado “civilizado” e o fenômeno da civilização, da aquisição da condição de cidadão, submetido a normas de comportamento e a leis, tem-se convertido num dos elementos que melhor caracteriza a condição humana.

Do ponto de vista espacial, a cidade é um fragmento da geografia convertido em palco específico das relações humanas, do intercâmbio de ideias e produtos, por isto, o espaço urbano reclama sucessivamente mais interesses de muitos e diferentes pontos de vista, desde os puramente morfológicos e econômicos até os existenciais e estéticos. (MADERUELO, 2008, p.63) (tradução da pesquisadora)¹ (grifo da pesquisadora).

¹ Original em espanhol: De entre todos los artificios que el hombre ha sido capaz de construir, la ciudad es, sin duda, el más completo y depurado. Desde los orígenes de la condición humana, una de las primeras necesidades del hombre ha sido habitar en comunidad, convirtiéndose así en un animal gregario. Al agruparse en ciudades, en civitas, el hombre se ha hecho “civilizado” y el fenómeno de la civilización, de la adquisición de la condición de ciudadano, sometido a unas normas de comportamiento y a unas leyes, se ha convertido en uno de los rasgos que mejor caracteriza la condición humana.

Desde el punto de vista espacial, la ciudad es un fragmento de la geografía convertido en escenario específico de las relaciones humanas, del intercambio de ideas y productos, por esto, el espacio urbano reclama sucesivamente más interés desde muy diferentes puntos de vista, desde los puramente morfológicos y económicos hasta los existenciais y estéticos.

Moramos em cidades, em bairros, em comunidade; como condicionante disso, estabelecemos os limites por meio de normas. Na minha perspectiva, este “palco específico das relações humanas”, nas palavras de Maderuelo, é uma das ideias-chaves para desenvolver minha percepção da cidade como um "palco expandido" - uma abordagem sensível desta-, das suas relações sociais, da infraestrutura onde estas acontecem e dos imaginários que envolvem. Nos limites da minha percepção da cidade, precisei encontrar os limites, que me interessavam, do “palco expandido”: identificável, primeiramente, no ato de escolher o quê, o onde, e o como contemplar a cidade. Então, contemplar foi a situação cênica geradora.

A prática cênica nos espaços não convencionais para teatro me ofereceu outra perspectiva deste “palco” ao estabelecer vínculos pouco comuns para o desenvolvimento de uma encenação. Nessa experiência, o grupo de artistas saiu do espaço de conforto e dialogamos com as variadas pessoas para resolver as eventualidades de um projeto poético na rua. Esse diálogo, na maioria das minhas experiências, foi enriquecedor, pois as pessoas, habitantes e usuários dos locais, se interessaram em ajudar a realização da encenação; ademais, nesse diálogo, surgiram falas da relação destas pessoas com o teatro; lembranças de oficinas que realizaram na época da escola, o quanto gostavam de assistir a um espetáculo, ainda que a falta de tempo os impedissem de seguir apreciando ou participando de uma obra cênica regularmente. Mesmo assim, as pessoas, encontradas nos locais das experimentações cênicas, mostraram-se dispostas a colaborar com a encenação.

No campo prático desta pesquisa, realizei as ações artísticas incluindo a materialidade que encontrei no local escolhido. As experimentações foram simples no que se refere a objetos cênicos ou recursos técnicos que apoiaram as cenas; assim cada ato devia ser mais criativo em si mesmo e o processo criativo estaria centrado no diálogo-trajeto entre o corpo da cidade e o corpo dos participantes. Por isso a adoção da noção de um "palco expandido" em cruzamento com todos os outros Princípios Criativos, em permanente mobilidade e reversão. Neste "palco" - de bordas em constante movimento, indistintas ou borradas-, papéis e lugares foram trocados entre encenadora, *performers* e espectadores, habitantes e transeuntes. Procurei, com a simplicidade de recursos externos, fazer com que a atenção se concentrasse no corpo dos participantes do espaço fervilhante da cidade. Enquanto encenadora, mais do que

através de um texto dramático tradicional, proponho seduzir os espectadores através das ações do *performer*.

No presente trabalho, a leitora e o leitor encontrarão, além destas CONSIDERAÇÕES INICIAIS, mais cinco capítulos: no segundo - TRÂNSITOS-, exponho meu trajeto anterior de encenadora e como este influenciou a pesquisa atual. No terceiro capítulo - A CIDADE: UM PALCO EXPANDIDO-, analiso a cidade e suas possibilidades poéticas, e os Princípios Criativos da minha prática cênica. No quarto - PROJETO POLITEAMA-, descrevo a série de ações produzidas no campo prático da pesquisa que precederam a encenação. Na quinta parte - DRAMATURGIA CONTINGENTE-, descrevo e analiso a categoria que dá nome ao capítulo no contexto desta pesquisa. Na sexta parte - CONSIDERAÇÕES FINAIS-, encontram-se as reflexões finais desta tese na qual retomo minhas perguntas iniciais e outras questões que se abriram pelos trajetos prático-teóricos realizados.

Para criar um diálogo entre os documentos do processo criativo, a pesquisa de campo e a teoria estudada, optei por adotar um espaço denominado de **Aba**. Estas **Abas**, em número de cinco, acompanharão todos os capítulos. Elas contêm informações a respeito da encenação **Orixás Center emCena**. A proposta conceitual destas **Abas**, independentes, mas articuladas aos capítulos, é constituir um espaço em cada capítulo para atravessar o multiforme do conhecimento produzido, gerando uma forma de diálogo em paralelo com os documentos de percurso e relatos, refletindo melhor a complexidade desta pesquisa que envolve um objeto cênico na rua.

2. TRÂNSITOS

Nesta parte serão apresentadas e interpretadas experiências de meu trajeto anterior como artista da cena, revelando aspectos antecedentes que me conduziram ao atual objeto da pesquisa como encenadora neste doutoramento, em trânsitos criativos do Chile até chegar ao Brasil.

Comecei a encenar quando percebi que participava de peças que não continham minhas inquietações criativas. Esse período coincidiu como meus estudos no Mestrado, quando estava estudando diversos temas, entre os quais estudei a influência das vanguardas artísticas do século XX nas artes cênicas. Quando acessei a esta dimensão do conhecimento comecei a questionar a prática cênica texto centrada que realizei como atriz no grupo *Teatro La Nacional*. Esses processos criativos me provocaram a sensação de submissão do meu corpo na prática cênica.

O que não me agradava naquela prática? Como imaginava o teatro? Como me imaginava no teatro? Refleti e percebi que imaginava um tipo de prática cênica abrangente, com diferentes manifestações cênicas, relacionada com outras disciplinas artísticas, nas quais todas operassem de uma forma horizontal, sem uma hierarquia entre elas. O interesse por uma prática cênica abrangente misturou-se com algumas originais inquietudes.

Desde antes de iniciar os meus estudos de graduação na arte teatral, senti a necessidade de experimentar o drama fora do edifício teatral. Isso aconteceu quando assisti a um espetáculo no ano de 1998, na *paseo Ahumada*, rua de pedestres, situada no centro da cidade de Santiago, Chile. Esta experiência me fascinou pela proximidade dos participantes da peça teatral, onde os olhos de cada um deles se misturavam com o meu olhar no grupo de espectadores e seus olhares me pareceram mais intensos que os meus. O fato de encontrar uma apresentação teatral no caminho, numa zona de trânsito, me fascinou, a ponto de, no final desta encenação, sentir um despertar acompanhado de uma vontade e poder para atuar na minha vida. Acredito que o teatro é para todos e é de todos, e em minha opinião um de seus objetivos é ser uma experiência revitalizadora, necessária no contexto da atualidade. Deste espetáculo de rua ainda sinto a vivência, e

tenho na memória a sensação desse dia cada vez que volto a caminhar por essa rua, esse fragmento de cidade.

Formei-me como atriz na metrópole de Santiago, a qual percebo como uma “megacidade, *high-tech*”, numa aproximação com as palavras de Ribbeck:

A urbanização global implica mudanças radicais quantitativas imensas, mas também saltos qualitativos. Assim como em meados do século XIX, quando surgiu a jovem cidade industrial, revivemos hoje uma revolução urbana que gera toda uma gama de novos tipos de cidades: megacidades e gigacidades, *global cites* e metrópoles de barracos. No plano urbanístico, isso se expressa em estilos diferentes. Cidades futuristas *high-tech*, cidades improvisadas *low-tech* e cidades *no-tech* que mais parecem imensos campos de refugiados. Pelo visto, a evolução do urbanismo em grandes partes do mundo está se divorciando da Europa, que durante muito tempo foi um exemplo inegável. De forma eurocêntrica, tendemos a condenar muitas das novas configurações urbanas como sendo equivocadas, por serem ora muito grandes, muito pobres, muito densas, muito altas ou muito feias em suma, um futuro que mete medo. (RIBBECK, 2007, p. 13).

Na graduação as experiências foram sempre na tradição teatral, em salas escuras, caixas pretas que tem como fim abstrair a todos que fazem parte do fenômeno teatral do entorno onde este se insere, e assim poder criar à vontade a ficção dramática; porém tive a oportunidade de trabalhar com alguns dos integrantes do grupo *Los Mendicantes*, que tinha me fascinado antes de estudar na Escola de Teatro, assim adquiri a minha primeira experiência como atriz no que atualmente denomino espaços não convencionais para teatro.

Comecei a pesquisar tudo aquilo que o estudo da tradição teatral me tinha negado no Mestrado, dessa vez sob olhar de encenadora. Assim foi que concebi junto com um grupo de artistas que nomeamos *Cuerpo Insolente* duas encenações que hoje afirmo estão inquestionavelmente relacionadas com a pesquisa em espaços não convencionais para teatro. Em seguida descreverei os trabalhos cênicos realizados nesta época para aproximar os leitores das experiências do trânsito inicial desta pesquisa percorrido no Chile. Utilizo como referência textos do Professor do Departamento de Dança e de Teatro da Universidade de Chile, Amilcar Borges de Barros, pois ele acompanhou meu percurso artístico em diferentes períodos. A respeito da experimentação cênica que realizei no Chile o autor coloca:

Observação Patológica, espetáculo que se desenvolve em duas etapas. A primeira é nômade, os observadores são divididos em dois grupos que deverão caminhar em direção a um estacionamento subterrâneo desde lugares distintos em procura da cena. Durante este percurso vão surgindo

indícios e pontos de fuga que sugerem uma possível significação: uma bola de tênis que repica pelo chão, um carro que atravessa, uma porta que se abre, um jovem entocado. (BARROS, 2011, p. 28) (tradução da pesquisadora)²

A segunda fase se iniciava quando os espectadores se localizavam no lugar da cena, eles eram convidados a sentar-se numa escada na frente de uma rampa de carros onde acontecia a apresentação; na frente deles, umas caixas de papelão. Na rampa novamente a bola de tênis, atrás dela o jovem que estava sentado na escada, brincando com ela, ele desaparece da visão do espectador. Então, emerge sigilosamente das caixas uma mulher nua que sobe a rampa cobrindo-se com o papelão e encontra o jovem. Os espectadores, testemunhas silenciosos e afastados do encontro, olham as ações, nas quais o jovem manipula a mulher, ela tenta fugir dele, quando ele percebe isso, rasga a caixa de papelão, deixando a mulher completamente nua no estacionamento, ela se entrega passivamente para a brincadeira do jovem, ele pega nela com a torpeza de um menino acariciando um animal pequeno. Num momento a mulher rola descendo a rampa sujando o corpo, marcando a pele, aproximando-se dos espectadores. Finalmente o jovem guarda a mulher nas caixas, ocultando o corpo sujo, logo se afasta do local da cena brincando com a bola de tênis.

A ação dos atores, o percurso dos observadores, a iluminação, a acústica e a estrutura arquitetônica do estacionamento são elementos determinantes tanto dos processos criativos quanto da encenação, portanto, aproximar-se a esta obra é situar-se diante de dinâmicas espaciais que convidam a interações não convencionais entre o observador e o observado. (BARROS, 2011, p. 29) (tradução da pesquisadora)³

² Original em espanhol: Observación Patológica, espectáculo que se desarrolla en dos etapas. La primera es nómada, los observadores son divididos en dos grupos que deberán caminar hacia y por un estacionamiento subterráneo desde direcciones distintas en búsqueda de la escena. Durante ese recorrido van surgiendo indicios y puntos de fuga que sugieren una posible significación: una pelota de tenis que rebota por el piso, un auto que cruza, una puerta que se abre, un joven arrinconado.

³ Original em espanhol: La acción de los actores, el recorrido de los observadores, la iluminación, la acústica y la estructura arquitectónica del estacionamiento son dispositivos determinantes, tanto de los procesos creativos como de la puesta en escena, por lo tanto, acercarse a esta obra es situarse delante de dinámicas espaciales que invitan a interacciones no convencionales entre el observador y el/lo observado.



Fig. 1. O rapaz arrancou a caixa de papelão da mulher no estacionamento subterrâneo.

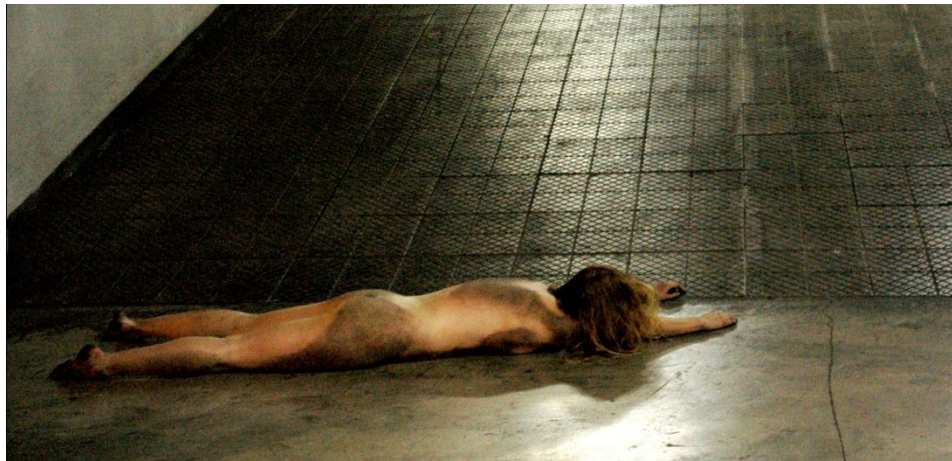


Fig. 2. O corpo sujo após rolar pelo estacionamento

A segunda encenação, *Caer* acontece num terraço de um sétimo andar ao ar livre, o horário de apresentação era o fim do dia, o pôr de sol, utilizado estrategicamente na metáfora de quedas, a queda diária do sol. Os espectadores sobem pelo elevador até o terraço, onde encontravam o sol se escondendo. No local as *performers*, uma sob umas roupas jogadas no chão, embaixo destas um desenho com cal de um corpo gigante; e as outras observavam o pôr do sol. O espaço é delimitado por algumas bolas plásticas de encher vermelhas. Elas se locomovem e experimentam os limites de segurança, o espaço se contextualiza por meio das propostas cênicas. O cair se instaurou como percepção, na possibilidade de cair daquela altura. As *performers* pegavam as bolas vermelhas e as jogavam para o térreo, neste lugar instalam o jogo cênico provocando aos espectadores a se aproximar dos limites para experimentar a vertigem da altura, pois eles deveriam então se aproximar do parapeito do terraço do edifício e olhar a cena de cima para baixo, metaforicamente cair. Barros coloca:

Ato seguido, as bolas de encher vermelhas são desatadas e sobem para sua desintegração entre o espaço, as nuvens e a cidade. Esta liberação das bolas vermelhas de encher para o espaço instaura certo “espaciar” e provoca os observadores a situar-se no acontecer de um pôr de sol urbano, geralmente despercebido e que requer ser habitado, re-encontrado. Os atores já não estão, só ficam os observadores, os corpos delineados no chão e a paisagem urbana no seu trânsito para a noite. (BARROS, 2011, p. 30) (tradução da pesquisadora) ⁴



Fig. 3: Fim do dia na imensidão da cidade.

⁴ Original em espanhol: Acto seguido, los globos rojos son desatados y suben hacia su desintegración entre el espacio, las nubes y la ciudad. Esta liberación de los globos hacia el espacio instaura un cierto “espaciar” y conlleva a los observadores a situarse en el acontecer de una puesta de sol urbana, generalmente desapercibida y que requiere ser habitada, re-encontrada. Los actores ya no están, solamente quedan los observadores, los cuerpos delineados en el piso y el paisaje urbano en su tránsito hacia la noche.



Fig. 4: Quando olhei do sétimo andar obtive uma nova e interessante perspectiva do corpo das *performers*.

Extraí de ambas as experiências questionamentos sobre a presença da pessoa; por um lado a presença dos espectadores e, por outro, a presença dos *performers*, questionamentos esses que vieram a contribuir para minha dissertação de Mestrado. Estou certa que um processo criativo num espaço não convencional para teatro nutre a encenação. Fazendo com que todos aqueles que fazem parte do processo, *performers*, espectadores e encenadora, estejam sujeitos a novas regras que descontextualizam as nossas habituais noções das artes cênicas. Nos ensaios, que foram realizados *in situ*, estabelecemos um criativo diálogo com o lugar, explorando a não-convencionalidade que se transformou num eixo transversal na experimentação cênica.

As potencialidades e possibilidades criativas que se revelam num espaço não convencional, são diferentes das que encontro numa sala de teatro. Num palco, geralmente os elementos cenográficos que fazem parte da encenação, são aqueles que estão convocados a participar na peça; porém, quando o trabalho criativo se desenvolve num espaço não convencional para teatro a natureza do trabalho criativo demanda a aplicação de operações cênicas para os *performers* desenvolverem e assim encenar. Sem dúvida são utilizados elementos externos que podem configurar-se como "cenográficos", mas no meu olhar de encenadora são poucos, pois o que procuro potencializar é a relação do *performer* com o espaço como articulador fundamental da

encenação, ou seja, o diálogo entre *performer*-espaço, experimentando jogos criativos no local.

A recepção foi um dos processos que me instigou nas experiências que realizei. O momento no qual os espectadores fazem parte da encenação, a incerteza de quem vai a um lugar conhecido para assistir o desconhecido. A participação que o espectador tem nas propostas, sem ele necessariamente perceber, é ativa, porquanto eles interromperam seu trânsito habitual nesses espaços cotidianos, sua rotina, para observar. O corpo do espectador se situou num lugar diferente das tradicionais poltronas de teatro, ficando perto ou longe da ação, ele faz escolhas ativas que afetam a sua percepção da encenação.

Rancière, em sua obra "O espectador emancipado", afirma, e com ele concordo ao propor minhas experimentações, “Mesmo que não saibam o que querem que o espectador faça, o dramaturgo e o diretor de teatro sabem pelo menos uma coisa: sabem que ele deve fazer *uma coisa*, transpor o abismo que separa atividade de passividade.” (Grifo do Autor) (RANCIÈRE, 2012, p. 16). No percurso do Mestrado me interessei por esta prática cênica porque encontrei nela uma perspectiva para olhar a cidade através do prisma do poeta, uma forma de pesquisá-la colocando a criação cênica dentro dela, ao menos de um fragmento desta. Nos projetos então desenvolvidos me propus dialogar com o lugar onde imaginava minhas encenações, apropriar-me dele e que ele também “se apropriasse” de mim, e deste modo poetizar o lugar escolhido, outorgando aos participantes do processo criativo uma vivência nova a respeito daquele espaço da cidade; propondo assim novas relações entre os sujeitos cotidianos desse lugar, nesse sentido Carreira expõe:

O teatro de rua é um acontecimento cuja consequência imediata é a instalação na cidade de uma “desordem” que é ao mesmo tempo questionador das normas e propositor de novas condições para o cidadão. Ao “desorganizar” o fluxo da rua o teatro se propõe a construir Lugares, pois sugere aos cidadãos redefinir sua relação com os espaços da cidade. O elemento de resistência que identifica o teatro de rua diz respeito aos intentos permanentes por preencher de sentidos os espaços da cidade. Há entre os realizadores de teatro de rua uma percepção de que esta modalidade cumpre a tarefa fundamental de propor novas significações para a rua que na atualidade perde a um ritmo intenso os sentidos cidadãos e valores coletivos. (CARREIRA, 2001, p.7) (tradução da pesquisadora) ⁵

⁵ El teatro de calle es un acontecimiento cuya consecuencia inmediata es la instalación en la ciudad de un “desorden” que es al mismo tiempo cuestionador de las normas y propositor de nuevas condiciones para el ciudadano. Al “desorganizar” el flujo de la calle el teatro se propone a construir Lugares, pues sugiere a los ciudadanos redefinir su relación con los espacios de la ciudad. El elemento de resistencia que

As experimentações cênicas nos espaços não convencionais para teatro me têm outorgado esse “novo significado” que Carreira coloca; os processos criativos são um trabalho intenso e provocam vínculos entre os participantes e a matéria criativa. Na minha prática cênica o espaço é essencial; a partir dele desenvolvo o projeto cênico, nessa relação criativa se gera um novo significado entre os participantes e o local.

A morfologia das cidades atuais seduz-me, especificamente a relação entre as formas arquitetônicas urbanas e o corpo dos *performers*. Faço aqui uma analogia apenas pelo olhar transformador sobre o espaço, embora a minha experiência divirja profundamente em sua finalidade, com a proposta do espaço teatral desenvolvida pelo artista suíço Adolph Appia (1862-1928). Appia experimentou com os atores em grandes volumes cênicos, como por exemplo, o Espaço Rítmico: Schiller, na imagem a seguir:

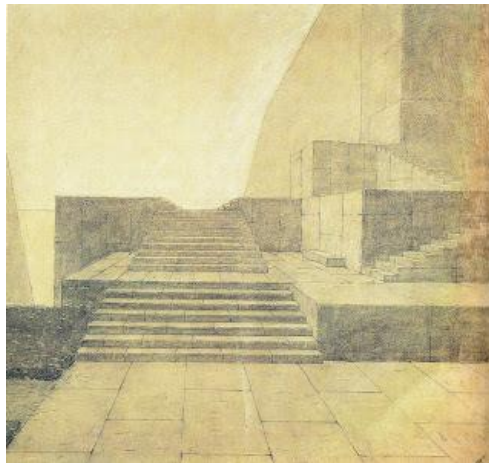


Fig. 5. Escadarias.

Nas imagens dos desenhos e maquetes de Appia é possível entender sua proposta espacial para a cena. Com a finalidade de contestar o naturalismo da época, experimentou com o espaço cênico em relação ao ator, para deste modo influenciar os espectadores, como explicita neste texto:

A principal ideia, da qual vêm todas as outras, é que uma coletividade moderna não deve permanecer passiva. Na sua velha acepção, para o espectador o teatro é a escola da passividade e por tanto carece de interesse para o público moderno. Quais são esses fatores teatrais que favorecem essa inércia do público? O aparecer dos atores. A situação do ator exerce uma influência direta sobre o espectador, e é esta influência que, ante tudo, deve mudar. Em primeiro lugar, o que a caracteriza é seu afastamento sistemático

identifica el teatro callejero dice respecto a los intentos permanentes por llenar de sentidos los espacios de la ciudad. Hay entre los realizadores de teatro callejero una percepción de que esta modalidad cumple la tarea fundamental de proponer nuevas significaciones para la calle que en la actualidad pierde a un ritmo intenso los sentidos ciudadanos y valores colectivos.

do público, afastamento que na sala consolida as luminárias: no exterior os acessos à sala, diferentes para uns e para outros e, em termos gerais, duas formas de vida diametralmente opostas. Por sua parte, o público perpetua preguiçosamente o costume de escolher seu lugar e, depois, o de esperar tudo do ator. (APPIA, 2005, p. 8) (tradução da pesquisadora)⁶

Este olhar que considera uma espacialidade própria para a cena, revolução trazida por Appia, embora dentro da caixa cênica, é que cria para mim um ponto de aproximação com meu olhar de encenadora para sondar os volumes no trânsito da cidade em sua geografia contingente, com suas pontes, escadarias, vias e viadutos, veículos e transeuntes, revertendo a espacialidade de atores e de espectadores para encenações que se apropriam dos espaços urbanos.

Desenvolver uma pesquisa que implique em reflexões sobre noções de cidade instiga-me, porque na atualidade as cidades nos parecem dadas, quando realmente são criadas por suas dinâmicas sociais. Seduz-me a ideia de revelar o que há por trás dos lugares de uma cidade; conhecer como se geram as identificações com esses locais, como é realizada a ocupação destes; responder a diversas perguntas sobre os espaços da urbe, que hoje são carregados de informações e cumprem determinadas funções na sociedade atual; analisar os ritmos e as dinâmicas de fluxo que modificam a arquitetura da cidade; desvendar diferenças e mistérios entre a cidade que nos é dada e a que realmente habitamos e recriamos cotidianamente.

Nas cidades sempre se convive com o antigo e o contemporâneo, o ostentoso com o precário. A organização da urbe com suas avenidas, ruas, becos, cada vez está se tornando mais complexa para nós habitantes. Quem vive nas periferias transita muito tempo para chegar ao centro, as vias de trânsito estão entrando em colapso lotadas de carros, de ônibus, por sua vez os ônibus lotados de pessoas. Circular pelas ruas na hora de pico, por qualquer meio, resulta num grande desafio; as soluções aplicadas estão longe de resolver uma questão de vital importância para a vida urbana. Embora não

⁶ Original em espanhol: La principal idea, de la cual deviene las demás, es que una colectividad moderna no debe permanecer pasiva. En su vieja acepción, para el espectador el teatro es la escuela de la pasividad y por tanto carece de interés para el público moderno. ¿Cuáles son esos factores teatrales que favorecen esa inercia del público? Al parecer los actores. La situación del actor ejerce una influencia directa sobre el espectador, y es esta influencia la que, ante todo, debe cambiar. En primer lugar, lo que la caracteriza es su alejamiento sistemático del público, alejamiento que en la sala consolidan las candilejas: en el exterior los accesos a la sala, diferentes para unos y para otros y, en términos generales, dos formas de vida diametralmente opuestas. Por su parte, el público perpetúa perezosamente la costumbre de elegir su sitio y, después, la de esperar todo del actor.

sendo assunto a resolver por esta pesquisa, é uma reflexão que considero, na hora de desenvolver minha prática cênica.

Na sociedade de consumo as cidades estão relacionadas com a aquisição de bens e o fluxo de capitais, promovendo o individualismo e reduzindo os espaços de lazer. Nesse sentido, Carreira coloca:

Se a sobremodernidade impõe fluxos cidadãos que não se caracterizam por propor o encontro, mas que intensificam o pragmatismo do uso da cidade segundo a lógica do consumo, estas propostas de teatro de rua assentam-se justamente no projeto de fazer desta modalidade teatral um instrumento de agregação e do resgate do humano mediante a ressignificação de espaços da cidade. (CARREIRA, 2001, p. 5) (tradução da pesquisadora) ⁷

A arte na cidade, no meu caso a prática cênica, outorga-me a possibilidade de re-habitá-la, ao realizar um projeto poético nesta, me situo no local escolhido e começo a apreciá-lo como uma inspiradora obra de arte, preciso deter-me ante ele, observar com calma, para enxergar os detalhes e assim modifico minha percepção daquele lugar, gerando a intimidade necessária para iniciar o processo criativo, no percurso deste proponho-me que os participantes o percebam como espaço íntimo. Que se detenham e se acalmem para observar e desfrutar da cidade de outra perspectiva; ao ocupar a cidade de modo diferente vão se gerando esses novos significados, esses citados por Carreira.

Na atualidade, é cada vez mais frequente ver como as produções artísticas vão experimentar a cidade nas ruas. Os artistas estão interagindo em espaços não convencionais para suas artes, assim se diversificam as matérias, os meios, as obras e as percepções, finalmente modificando as artes, gerando processos nos limites das fronteiras das disciplinas artísticas. Um dos exemplos mais globalmente evidente é a ocupação das cidades contemporâneas por *grafittis*, desenhos colocados nos muros das ruas; na apreciação deles, mesmo deslocados do local tradicional, pode-se ainda opinar, valorar ou julgar; mas o fato que quero ressaltar é que, qualquer que seja a motivação ou finalidade do desenho, a experiência artística localizou-se na rua e modificou a

⁷ Original em espanhol: Sí la sobremodernidad impone flujos ciudadanos que no se caracterizan por proponer el encuentro, sino que intensifican el pragmatismo del uso de la ciudad según la lógica del consumo, estas propuestas de teatro callejero se asientan justamente en el proyecto de hacer de esta modalidad teatral un instrumento de grupalidad y del rescate de lo humano mediante la ressignificación de espacios de la ciudad.

cidade e também as percepções de quem transita por esse local. Manifestando-se a cidade, segundo Brissac-Peixoto:

A arte, assim como a filosofia, é modo de habitar cidade. E, nesse sentido, a arte não existe na cidade. Ela é a cidade enquanto a cidade reflete a si mesma. Ela apresenta o estado do tráfico de interesses, paixões, pensamentos, tudo aquilo que envolve nossa experiência urbana. É, sem dúvida, impossível fundar definitivamente as existências, garantir o lugar de cada um. Obviamente, essa vocação original, tradicional da arte é contestada pela fragmentação, pela ruptura, pelas tensões da grande metrópole. Definitivamente perdemos nosso *habitat*, a possibilidade do *domus*, da cidade que em grande parte, através da arte e da política, subtraía e resolvia essas contradições. (BRISSAC-PEIXOTO,1996, p.113.)

Por meio da arte geramos nosso pequeno fragmento de cidade, que realmente torna-se nosso; concordo e afirmo que esse não é um direito exclusivo dos autores das obras, mas também pertencente ao público, nesse sentido as obras precisam do olhar distanciado deles para existir. Por meio da obra gera-se um diálogo íntimo entre autor e público, no ser da cidade provoca-se este fato, na sua imensidão, gerando um espaço aconchegante por meio da experiência poética.

A seguir, como desdobramento desta parte, encontra-se a *Aba* correspondente ao Percuso **HOMEM CINZA**, primeiro trânsito poético da encenação **Orixás Center emCena** na cidade de Salvador.

2.1. Primeira *Aba*: **HOMEM CINZA**.

Este percurso foi criado em conjunto com o *performer* José Jackson Silva no período de ensaios de *Orixás Center emCena*. Para este nos propusemos retratar um olhar sensível sobre a figura do morador de rua.

Ao chegar a Salvador, impactei-me com a presença e quantidade de moradores de rua: no início, geravam-me medo e, ao mesmo tempo, surpreendia-me a indiferença do resto da população ante eles. Após três meses de residência na cidade, comecei a agir com indiferença ante os moradores de rua na tentativa de apagar a presença deles, mas,

na prática, eles apareciam com maior intensidade por meio de seu jeito invasivo de habitar a urbe. Este fato lhes outorgou uma profunda significação na minha experiência urbana, converteram-se em habitantes invisíveis do espaço público.

Na pesquisa no Estacionamento São Raimundo e seu entorno, encontrei muitos moradores de rua (ver figura 6). Surpreendeu-me o fato de estas pessoas fazerem sua vida na rua, terem sua cotidianidade e intimidade no espaço público da cidade. A respeito do mesmo fato, José Jackson Silva entrega o seguinte depoimento:

quando eu vejo uma certa disparidade social em algum lugar, isso me incomoda e ver aquelas pessoas ali, no estacionamento, ali jogadas, na rua, ao relento, vivendo na rua, comendo na rua, catando lixo, em dias de chuva, eles lá, parecendo porcos cheio de lama por tudo quanto é parte do corpo; isso me chamou muita atenção e não, tipo, não tinha como não falar disso sendo uma coisa que me tocava tanto. E foi isso que era, isso que essa situação que chamou bastante atenção e que de certa forma se modificou completamente durante a *performance*. José Jackson Silva (Apêndice E).



Fig. 6. Ensaio num dia chuvoso, o morador de rua se protege da chuva.

No túnel da rua Direita da Piedade (ver figura 7), frequentemente me deparava com esses habitantes invisíveis, pois eles faziam ali sua moradia precária. Detive-me a pensar no fato dessas pessoas aproveitarem artigos rejeitados pelo resto da população: o lixo, que hoje em dia é uma das grandes problemáticas dos governantes das cidades (ou deveria ser). Para os habitantes invisíveis, o lixo é sua matéria-prima. Este fato me parece um paradoxo irônico: por um lado eles dão utilidade àquilo que foi descartado (o que poderia ser considerado uma atitude sustentável) e por outro lado, se eles utilizarem

todo o lixo disponível como matéria-prima, podem converter-se em donos de uma grande quantidade de recursos.



Fig.7. Túnel da rua Direita da Piedade: obscuro lugar de trânsito no Bairro Politeama.

Essa forma de eles viverem decerto é uma técnica de sobrevivência, como também a presença desses habitantes invisíveis na nossa sociedade certamente faz parte do atual modelo econômico. Chocou-me o grande número deles em Salvador, bem como a resignação-aceitação por parte da população.

O fato dos habitantes invisíveis proliferarem em grande quantidade neste bairro central permitiu-me observar a intimidade cotidiana deles. Por exemplo: ver as filas que fazem para tomar banho na fonte da praça da Piedade; ou como penduram suas roupas recém-lavadas na grade da praça – grade que é uma obra de arte de autoria de Carybé⁸; observar como e de quê se alimentam..

Que posso fazer enquanto encenadora? Poetizar, criar a respeito disso que enxergo e que me incomoda. Foi assim que surgiu o percurso do **HOMEM CINZA**. Uma figura humana invisível nas ruas porque se mimetiza com a cor cinza das formas da cidade que o colocam na margem.

No início, trabalhamos com José Jackson a respeito da ideia inicial da lavagem do homem cinza. Para isso, instalamos um chuveiro no meio do viaduto da Piedade. Puxamos água desde a barraca Politeama, situada no extremo oposto à igreja da Consagração de São Raimundo. Assim, nos apropriamos da cidade. Na execução deste

⁸ Artista plástico nascido na Argentina e naturalizado brasileiro (1911-1997).

percurso, durante as apresentações de Orixás Center emCena, percebemos até que ponto e de que forma os espectadores transeuntes se sentiam instigados por esta apropriação e interferência concreta com a instalação de um chuveiro no meio do viaduto.

O *performer*, vestido de branco, caminhava do túnel da rua Direita da Piedade em direção à praça da Piedade como uma forma de testar sua invisibilidade (ver figuras 8 e 9). Situava-se no triângulo desenhado na rua e realizava a composição corporal “cotidiano” criada pela equipe de trabalho. Localizava-se na esquina de um relógio e desenhava flores com giz no chão e daria para aos transeuntes que a aceitassem; dormia ali nesse mesmo local. A respeito do **HOMEM CINZA**, José Jackson Silva expõe:

era um mendigo que não estava pedindo, não era um mendigo, que estava carente de atenção, não era um mendigo que estava carente de comida; muito pelo contrário, era um mendigo que estava com muita humanidade pra doar pra outro ser humano. No meio do caos que era aquele estacionamento, no meio do caos que era um sábado de manhã naquele estacionamento, o sol a pino, chegar alguém e oferecer uma flor pra você levar para o seu coração. Nossa, era, era lindo! Ou seja, você tocar alguém dessa forma. A reação das pessoas era impressionante. José Jackson Silva (Apêndice E).



Fig. 8. Meio dia e vinte três, o **HOMEM CINZA** procurava o giz para oferecer suas flores.



Fig. 9. Despojado no meio do viaduto.

O *performer* caminhava pelo viaduto desafiando o trânsito veicular. No meio da ponte, na calçada, acontecia o banho (ver figuras 10 e 11). O **HOMEM CINZA** tomava banho com roupa, como o fazem os mendigos na praça da Piedade. Nesse momento, o percurso tornava-se mais evidente, mais “visível” para os espectadores. Estes olhavam com estranheza para ele, perguntando-se do que se tratava aquilo; seria “uma pegadinha”? “O que é que você está fazendo, meu filho?” Falavam.

Concluído o banho, o *performer* se enxugava e trocava de roupa. O banho, a primeira ação definida originalmente para esse percurso, finalizava assim, mas surgiram, em função das necessidades criativas do percurso da **NOIVA DO “BUZU”** (ver Segunda Aba), novas ações narradas em seguida.



Fig. 10. A ação do *performer* no chuveiro capturava o olhar dos espectadores.



Fig.11. No meio do trânsito a água limpava o **HOMEM CINZA**.



Fig.12. José Jackson foi quem me propôs vestir as roupas de noivo no ponto, enquanto aguardava até pegar o ônibus do percurso **NOIVA DO BUZU**.

Recém-tomado banho e vestido com renovadas roupas brancas⁹, o *performer* caminhava até o ponto de ônibus, situado na frente do Centro Comercial Orixás Center (ver figuras 12, 13 e 14). Neste local, vestia seu traje de noivo e aguardava o ônibus específico, no qual vinha a *performer* **NOIVA DO “BUZU”**: enquanto ele tomava esse

⁹ É importante ressaltar que a cor branca foi definida para os figurinos de cada *performer* de Orixás Center emCena como um símbolo que permitisse localizá-los facilmente na rua. Na tentativa de expandir o jogo da encenação, liberei o pagamento de ingresso para os espectadores convidados que vestissem roupas desta cor. Em Salvador, as roupas brancas de algumas pessoas fazem referência ao imaginário religioso, associado ao candomblé, segundo o qual Oxalá tem a cor branca como sua.

ônibus, ela descia dele - desencontravam-se. Ele descia no próximo ponto, caminhava pelas ruas do Politeama de Cima e de Baixo até a avenida Sete de Setembro, onde aguardava o reencontro para **O GRANDE FINAL** (ver Quinta Aba).



Fig. 13. As pessoas agiram de diversos modos tanto assistindo como participando da proposta.



Fig. 14. O noivo conseguia ajeitar todos os detalhes do seu visual no tempo de espera no ponto de ônibus.

José Jackson em depoimento:

quando tinha a transformação do mendigo em príncipe, eu tomava banho no chuveiro, não sei o que lá, e aí vestia aquela roupa toda do noivo. Era muito interessante porque as pessoas me ajudavam a vestir a roupa (risadas). Então, elas participavam ativamente da performance - elas eram tão *performers* quanto a gente, colocando a roupa, que a noiva estava chegando pra pegar um ônibus e a interação quando pegava um ônibus (risadas)... era muito interessante a reação das pessoas. Elas torciam pelos personagens, pelos

performers, sei lá. Naquela vivência que eles estavam tendo ali, eles participavam, eles torciam pra que desse certo (risadas). Pra que o noivo e a noiva se encontrassem e eles nunca se encontravam, né? Quer dizer, quando vinham no ônibus, só no final. José Jackson Silva (Apêndice E).

O percurso do **HOMEM CINZA** foi criado essencialmente em função da ação do banho (similar à ideia da lavagem, tão comum no imaginário baiano). A transformação do mendigo em noivo trouxe novas possíveis leituras do percurso, além de orientar e significar o desempenho do *performer*.

3. A CIDADE: UM PALCO EXPANDIDO

A minha mente continua a conter um grande número de cidades que não vi e não verei, nomes que trazem consigo uma figura ou fragmento ou ofuscação de figura imaginada: Gétulia, Odila, Eufrásia, Margara.

Ítalo Calvino.

Nesta parte, apresentarei diferentes abordagens para entender a interpretação e a natureza das cidades na contemporaneidade. Nesse sentido, faço referência às três, nas quais já me perdi-encontrei, ou seja, transitei por elas - a seguir: Santiago, Cidade do México e Salvador. Estas experiências, junto com a leitura de outras pesquisas que tratam das questões da urbe, associadas ao meu olhar e interesse como encenadora, outorgaram-me uma ótica cênica específica de ver a cidade como um “palco” de acontecimentos e interpretações, visando instaurar no seu movimento outra noção de “palco” a partir da minha proposta de encenação.

Nasci na Venezuela, fui morar em Osorno, no sul do Chile, e depois fui para Santiago, onde morei por vinte e dois anos. Os percursos entre as diferentes cidades me provocaram a sensação de ser uma eterna estrangeira, um efeito de distanciamento em relação aos locais nos quais tenho vivido; mesmo no caso de Santiago, um local onde as coisas me tinham sido cotidianas por mais tempo, desde a arquitetura da urbe até os vínculos afetivos com as pessoas ao meu redor. Este estranhamento permitiu-me compreender a multiplicidade das cidades na contemporaneidade.

No tempo em que residí na metrópole chilena, percebi como os habitantes mudaram seus interesses e também a mudança abrupta na morfologia da urbe - esta, devido ao desenvolvimento do mercado da construção urbana nas últimas três décadas, entre outros fatores.

Com o retorno do estado democrático ao Chile, a sociedade do final da década de oitenta abriu as portas para o modelo de economia liberal. Relato esses fatos políticos e econômicos com o intuito de fazer observar os leitores que uma cidade contém política, religião e economia próprias, exercidas por seus cidadãos. Como expõe, Javier Maderuelo:

A cidade é a forma material em que se tem cristalizada a expressão dos poderes políticos, religiosos, econômico e social de um território. Ademais, sua forma costuma ser um reflexo bastante fiel do modo de ser, de sentir e de se comportar coletivamente dos seus cidadãos e, por último, é também testemunha de sua história e um dos símbolos que melhor os representa. Sendo assim, a cidade é uma pegada cultural; é ao mesmo tempo resultado e marco pertinente das manifestações culturais; é suporte e expressão da arte em seu sentido, isto é, feito pelo homem. (MADERUELO, 2008, p. 164.) (tradução da pesquisadora)¹⁰

A seguir, apresento as imagens de um território em diferentes épocas. Nelas, percebo “a expressão dos poderes político, religioso, econômico e social” que o autor citou, como também seu conteúdo histórico e sua carga simbólica.



Fig. 15 e 16. Foi construída no meio de uma grande lagoa. Quando a visitei, me surpreendi com sua extensão e seu cotidiano.

Na esquerda, temos uma ilustração de como seria *Tenochtitlán*, a capital do império Asteca, antes da chegada dos espanhóis. A pirâmide maior (na esquerda da imagem) é conhecida como Templo Maior; na direita, o mesmo espaço em um tempo mais atual, com outra arquitetura, temos o *Zócalo* da Cidade do México; ao fundo, na esquerda da imagem, observa-se a Catedral.

As imagens retratam a passagem do tempo numa geografia particular; o estudo delas apresenta a mudança ocorrida: é interessante apreciar como a colonização espanhola persistiu em localizar o centro religioso no mesmo espaço que os Astecas o tinham planejado, porém, cada ocupação reflete uma concepção e execução diferente na

¹⁰ Original em espanhol: La ciudad es la forma material en que ha cristalizado la expresión de los poderes políticos, religiosos, económico y social de un territorio. Además, su forma suele ser un reflejo bastante fiel de la manera de ser, de sentir y de comportarse colectivamente sus ciudadanos y, por último, es también el testigo de su historia y uno de los símbolos que mejor los representa. Por lo tanto, la ciudad es una huella cultural, es a la vez el resultado y el marco pertinente de las manifestaciones culturales, es soporte y expresión del arte en su sentido, es decir de lo hecho por el hombre.

sua arquitetura, o que multiplica as imagens de um mesmo local. Segundo o urbanista Kevin Lynch:

Parece haver uma imagem pública de qualquer cidade que é a sobreposição de muitas imagens individuais. Ou talvez exista uma série de imagens públicas, cada qual criada por um número significativo de cidadãos. Essas imagens de grupo são necessárias sempre que se espera que um indivíduo atue com sucesso em seu ambiente e coopere com seus concidadãos. Cada imagem individual é única e possui algum conteúdo que nunca ou raramente é comunicado, mas, ainda assim, ela se aproxima da imagem pública que, em ambientes diferentes, é mais ou menos impositiva, mais ou menos abrangente. (LYNCH, 1997, p 51)

Ressalto o livro *A imagem da cidade* de Lynch, pois nele o autor estuda três cidades dos Estados Unidos. Para isso ele conceitua cinco elementos da imagem da cidade que resultaram úteis para organizar o material na minha pesquisa de campo, como o sistema de marcos (ver 4.3.1). Lynch revela outra forma de abranger a cidade - como uma imagem- apresentando os elementos que ajudam a analisá-la.

Ao escrever o projeto desta pesquisa, encontrava-me em Santiago. Conhecia pouco das características de Salvador, sendo o meu conhecimento formado por alguns dados históricos. Sabia que a cidade foi fundada pelos portugueses, por onde começaram a colonização do Brasil. Nesse período, a mão de obra escrava foi traficada da África. Este fato fez com que em Salvador se desenvolvessem práticas de exclusão e inclusão numa cultura de resistência com traços africanos.

Para tentar desvendar o mistério que até esse momento era Salvador para mim, fui pesquisar o jornal local pela internet, *A Tarde*, no dia 4 de dezembro de 2008. A tela de meu computador em Santiago apresentou as fotos e os artigos da festa popular de Santa Bárbara. Instigaram-me as cores branca e vermelha das vestes da população no centro histórico da cidade e o sincretismo aos cultos das tradições africanas. Relato este fato para exemplificar para os leitores a seguinte colocação de Canclini no artigo *Cidades e cidadãos imaginados pelos meios de comunicação*:

De que maneira são fundadas e imaginadas as cidades quando, mais que a literatura, os discursos da imprensa, do rádio e da televisão passam a cumprir esse papel? Estes são os principais agentes construtores do sentido urbano, os que selecionam e combinam as referências emblemáticas. São eles também que fazem com que alguns cidadãos participem do debate sobre o que a cidade é ou poderia ser e depois propõem aos demais suas opiniões e demandas como síntese imaginária do sentido da cidade e do que significa ser cidadão. (CANCLINI, 2002, p.44) (grifo da pesquisadora)

No artigo do jornal *A Tarde*, encontrei um sentido de cidade criada pela imprensa, “agente construtor de sentido urbano”, certamente com um direcionamento político. O centro histórico promove “uma referência emblemática” de Salvador como um ponto particular onde acontecem grandes eventos, que contribuem para gerar, segundo Canclini, “a imagem de uma cidade massiva, cujas particularidades se concentram no centro histórico ou em outras regiões centrais”. (CANCLINI, 2002, p. 45). Acerca da atuação dos jornais na construção do imaginário das cidades na atualidade, o autor complementa:

“Alguns jornais, [...] embora se descrevam como informadores de fatos atuais e, portanto, como meios que privilegiam o presente, a maioria dos jornais insiste nos já habituais, prolongando estereótipos formados historicamente”. (CANCLINI, 2002, p.45).

Essas informações construíram para mim o imaginário da cidade para a qual estava elaborando o meu projeto cênico. Obtive uma primeira impressão de Salvador: uma cidade com um amplo acervo histórico cristalizado na arquitetura e uma sociedade constituída por uma influente diversidade cultural.

Na obra *A História da Arte e a Cidade*, Argan coloca que a cidade e sua história é a própria obra de arte. A cidade ideal existe no imaginário de cada habitante da cidade real e visa satisfazer as particulares necessidades destes. Defrontava-me com duas cidades. “Todavia, sempre existe uma cidade ideal dentro ou sob a cidade real, distinta desta, como o mundo dos pensamentos e o mundo dos fatos.” (ARGAN, 1995, p.73).

No entanto, fui procurar um autor brasileiro para ancorar minha concepção de cidade ideal (no sentido de Argan) no processo de elaboração do projeto de pesquisa. Na leitura do livro *O Terreiro e a Cidade*, Sodré Muniz coloca:

A história de uma cidade é a maneira como os habitantes ordenaram as suas relações com a terra, o céu, a água e os outros homens. A História dá-se num *território*, que é o espaço exclusivo e ordenado das trocas que a comunidade realiza na direção de uma identidade grupal. (MUNIZ, 1988, p. 22)

Muniz fala de uma cidade real do mundo dos fatos, faz referência à cosmovisão dos habitantes e “às trocas da comunidade”. Assim, continuei acrescentando à construção do meu imaginário sobre Salvador, imaginando a Lapa de Salvador, ou as praças onde o axé manifesta-se. Na leitura, comecei a conhecer a respeito da cosmovisão africana, surpreendendo-me com o fato de que o culto aos Orixás em

conjunto é próprio do continente americano, pois na África cada tribo cultua um único Orixá, segundo o autor.¹¹

A teoria e a experiência urbana apresentam a cidade como um fenômeno dinâmico e inacabado; se ela tem um significado unívoco em sua coletividade, este se multiplica na medida em que as pessoas procuram, por meio de suas ações, singularizá-la, isto é, existem tantas significações para a cidade quantos olhares sobre ela. A respeito da cidade, Maderuelo coloca:

Enquanto produto artificial e obra coletiva, a cidade adquire um profundo caráter simbólico e significativo, por isso podemos considerá-la como uma obra de arte que representa os anseios, os ideais, os logros e as frustrações de seus moradores, assim como a expressão do poder que estes têm. Entendida como obra de arte, a cidade encontra-se submetida à vigilância e ao juízo estéticos e, através deles, podemos descobrir suas qualidades como paisagem, entorno sentimental, depósito da história e palco arquitetônico. (MADERUELO, 2008 p. 164.) (tradução da pesquisadora)¹²

O “palco arquitetônico”, segundo Maderuelo, é uma qualidade que me instiga. Anteriormente o autor se referiu a um “palco específico das relações sociais” (ver p. 4). Utilizo a metáfora do(s) palco(s) apresentado(s) pelo autor para elaborar minha percepção da cidade como um palco expandido: uma abordagem sensível desta, das relações dos habitantes, da arquitetura e urbanismo que os acolhe, e dos imaginários implicados na urbe.

O antropólogo Néstor García Canclini estuda, entre outras, a Cidade do México DF no *Livro Imaginários Urbanos* para responder à pergunta *Qué es una ciudad?* Opta por usar estratégias com as quais dá a resposta, porém não chega a soluções estabilizadas ou definitivas, pelo contrário, um conjunto de aproximações que deixam muito sem resolver. Então propõe transitar pelas soluções mais usadas em distintos momentos da teoria urbana. Apresenta diferentes critérios para entender a cidade, como:

¹¹ Percebi que a pesquisa da religião de culturas africanas é um amplo campo de conhecimento. Inicialmente não tinha intuito de fazer referência teórica a este campo pela sua amplitude, porém, quando iniciei a pesquisa de campo, entendi que os Orixás seriam citados nesta tese, pois estão presentes tanto na cultura local, como nos nomes de logradouros. No mesmo sentido, dois dos produtos criados nesta pesquisa de campo fazem referência ao seu nome. Tem como um habitante de Salvador fugir dos deuses africanos?

¹² Original em espanhol: En cuanto producto artificial y obra colectiva, la ciudad adquiere un profundo carácter simbólico y significativo, por eso podemos considerarla como una obra de arte que representa los anhelos, los ideales, los logros y las frustraciones de sus moradores, así como la expresión del poder que éstos tienen. Entendida como obra de arte, la ciudad se encuentra sometida a la mirada y al juicio estéticos y, a través de ellos, podemos descubrir sus cualidades como paisaje, entorno sentimental, depósito de la historia y escenario arquitectónico

o oposto ao rural, o geográfico espacial ou critérios especificamente econômicos. Todos estes critérios são refutados pelo autor. Segundo ele, esses critérios são múltiplas aproximações que coexistem como partes do que parece outorgar um sentido da vida urbana.

A imensidão, densidade e heterogeneidade da urbe parecem ser características comuns na experiência do cidadão global. As representações cotidianas destes cidadãos geram diversas dinâmicas nas diferentes dimensões de atuação na experiência urbana. “As cidades não são só um fenômeno físico, um modo de ocupar o espaço, de se aglomerar, mas sim lugares onde ocorrem fenômenos expressivos que entram em tensão com a racionalização, com as pretensões de racionalizar a vida social.” (CANCLINI, 1997, p 72.) (tradução da pesquisadora) ¹³

Canclini, em sua análise das cidades na contemporaneidade, as entende como lugares que contêm “fenômenos expressivos”. O autor revela a multiplicidade desta, em representações, em imaginários e fluxos; esta característica faz aparecer a urbe como um “objeto de estudo” com limites diluídos. Porém, a pesquisa de Lynch traz elementos que permitem organizar esta polissemia. O cruzamento destes autores me permitiu criar um instrumental conceitual para analisar minhas percepções, evocações em Salvador.

Desde minha perspectiva de encenadora, propus-me a observar, analisar e questionar a racionalização da vida social como forma de organização na cidade, e friccionar o fictício e o real no cotidiano urbano.

Aproximo, então, e delimito aqui esta percepção do “palco” expandido por meio do meu olhar de encenadora. Na colocação a seguir, extraída do prefácio *O olho que se vê*, do livro *Olho Desarmado* (RANGEL, 2009, p. 9), a professora Cleise Mendes expõe como “teatro” e “teoria” participam da mesma matriz etimológica: “teoria vem do verbo grego *théoréo*, que significa ‘contemplar’, ‘olhar com interesse’, partilhando sua raiz com a palavra *theatrón*: lugar onde se vê, onde se busca a visão”. No meu olhar de encenadora, a ação de contemplar a cidade instaura a situação cênica.

¹³ Original em espanhol: Las ciudades no son solo un fenómeno físico, un modo de ocupar el espacio, de aglomerarse, sino también lugares donde ocurren fenómenos expresivos que entran en tensión con la racionalización, con las pretensiones de racionalizar la vida social.

A seguir, continuo com reflexões geradas a partir do primeiro momento vivenciado neste doutoramento com a mudança de residência desta pesquisadora para o Brasil.

3.1. Olhar de estrangeira na Cidade da Bahia.

Ao chegar a Salvador, fascinei-me pelos mistérios que a experiência teve para mim: tudo parecia curioso nesta nova cidade. Conhecê-la no meu dia a dia, quando comecei a circular por ela, à procura de resolver as necessidades do cotidiano; um lar, os compromissos da faculdade, mercados onde fazer compras, locais onde regularizar a documentação de imigrante. As ruas, engarrafamentos, os viadutos e escadarias, começaram a se organizar como referencial.

As relações que os habitantes estabelecem me apresentam a geografia; para entender esta noção de geografia, utilizo a seguinte colocação de Milton Santos: “esta disciplina sempre pretendeu construir-se como uma descrição da terra, de seus habitantes e das relações destes entre si e das obras resultantes, o que inclui toda ação humana sobre o planeta”. (SANTOS, 2006, p. 9). A abordagem humana trazida por Santos para os estudos da geografia me outorgou um novo viés para apreciar a cidade (enquanto parte descritível da terra).

A ocupação da cidade me pareceu (e ainda me parece) confusa, com suas ladeiras, avenidas, curvas e ruas sem saída. A grande referência para mim de urbanização era Santiago, que é uma cidade grande, caótica, porém no seu centro tem a organização de tabuleiro de xadrez, própria da colonização espanhola. Assim, foi um grande impacto tentar procurar esse centro localizado no meio de Salvador e perceber que havia vários centros, e que aquele que para mim era o centro, situava-se no contorno da cidade. Considerando meu maior referencial, comecei a imaginar que tinha uma porção de cidades submersas no mar, um tipo de meia Atlântida oculta na Bahia de Todos os Santos.

As minhas primeiras interações com a cidade estiveram cheias de medo do desconhecido. Desse modo, foi um processo lento colocar-me na cidade da Bahia (nome pelo qual antigamente era conhecida Salvador). Propus-me sair, conhecê-la, andar por ela sem rumo definido. Segundo Maffesoli, a “psicogeografia” de uma cidade assim se expressa:

Nesse sentido é que o espaço pode ser uma base de exploração. Aquilo que em compensação o torna flutuante, nebuloso quase imaterial. É isso que na esteira dos surrealistas, os “situacionistas dos anos 60 tinham percebido muito bem praticando o que chamavam a deriva urbana ou a “psicogeografia”. A cidade era, desde então, um terreno de aventura, em que o lúdico e o onírico tinham um lugar especial. Aventura que era um modo de viver experiências de toda ordem, de suscitar encontros, de fazer da existência uma espécie de obra de arte. A deriva numa cidade, vivida em grupo ou por alguém sozinho, permitia, já se vê, explorar um espaço determinado, espaço esse confrontado com possíveis e múltiplas estranhezas. (MAFFESOLI, 2001, p. 88)

Propus-me a realizar algumas “derivas urbanas”, mas o temor da violência própria da atualidade me paralisou. Esse receio foi aumentado por causa da quantidade de moradores de rua que existem aqui, moradores que no início me incutiram medo, logo tristeza até que, infelizmente, passaram a fazer parte de meu cotidiano.

Outro fator que dificultou as minhas andanças pela urbe no início foi o clima: o intenso calor e a ausência de sombras de árvores. Desisti da ideia destas perambulações e aproveitei cada atividade que desenvolvia como percurso de conhecimento da cidade. Desse modo, fui me adentrando nela e assim aprendi a cidade na minha cotidianidade.

Na medida em que me entranhava no centro urbano, foi-se elaborando um registro de experiências com a nova geografia que relataria no meu diário de bordo (ver figura 17). Andar pelas ruas foi um modo de conhecer a cidade nas suas formas, logradouros, usos e personagens. Essas experiências provocavam diferentes sensações, que evocavam os critérios da encenadora em espaços não convencionais para teatro.

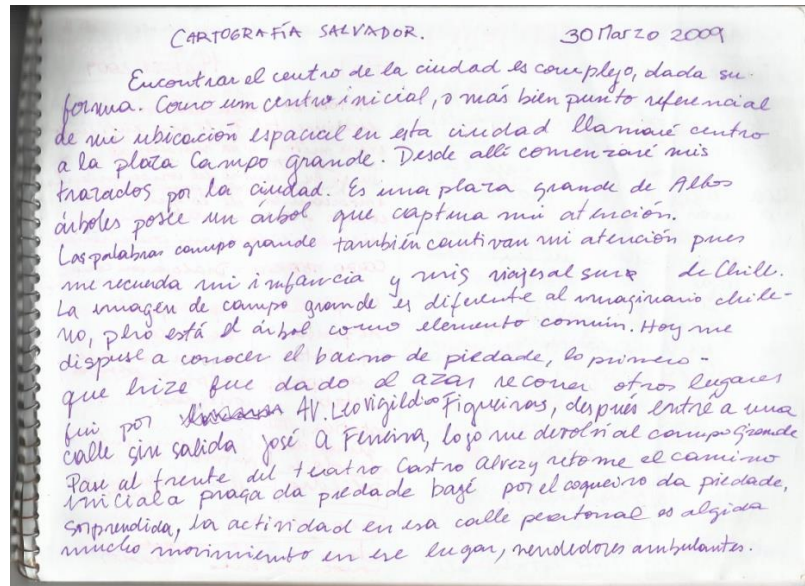


Fig. 17: Página inicial do meu diário bordo.

Para dar início ao campo prático/criativo da pesquisa, devia fazer minha primeira escolha: o lugar de Salvador onde desenvolveria as experimentações cênicas que fariam parte do processo criativo da encenação. Demorei a resolver isto, pois sentia que não conhecia suficientemente a nova cidade, e foi uma escolha fundante. Nos encontros de pesquisa orientada fui requisitada a definir o local onde desenvolveria pesquisa.

Ao revisar minhas anteriores produções poéticas e, a partir dessas, pude refletir a respeito da relação de desejo com o lugar onde foram feitas. Começaram então, a emergir os princípios criativos, “aquela unidade molecular que ao ser retirada da obra e do seu pensamento lhe esvazia sentido, configuração, vitalidade. Nesse modo de pensar Princípio e/ou Proposta conservam a natureza vital do jogo,” (RANGEL, 2006, p. 3). O que confere vitalidade à minha prática cênica nos espaços não convencionais para teatro?

Considero assim que posso reconhecer os princípios criativos como aquelas qualidades que me provocam cenicamente e que enxergo como sendo “do lugar”. “Quando discutimos a relação do artista com a matéria, foi enfatizada a relação tensional entre propriedades e potencialidade.” (SALLES, 2004, p. 128) Esta relação tensional entre propriedades e potencialidades que Salles coloca é o que reconheço

como a organização interna dos princípios criativos. Essas qualidades ajudaram a definir os critérios cênicos do campo prático da pesquisa.

Encontrava-me num estado de estranha excitação a respeito da nova geografia, por um lado temerosa e por outro fascinada. Mas devia ancorar a pesquisa e escolher o lugar; como meu olhar forasteiro poderia fazer esta escolha? O que foi que me trouxe a desenvolver esta pesquisa aqui? Perguntava-me... Uma profunda intuição de que nesta experiência me desenvolveria no âmbito profissional, além do pessoal. Acompanhando o pensamento de Maffesoli

Com a intuição, coloca-se em jogo uma “visão central” que, justamente, não é indireta mas, antes, enraíza-se profundamente na própria coisa, dela se nutre e, portanto, dela frui. É, alias, nesse sentido que, para bem compreender essas características, é necessário apelar para os poetas, para os artistas, para os místicos, ou para experiência do senso comum que saiba aderir àquilo que é, viver e fruir daquilo que é. Perder-se no mundo, entrar graças a ele num processo extático é, também, uma boa maneira de compreendê-lo. Assim, ao contrário da objetividade moderna, a intuição romântica, isto é, a intuição da globalidade, pode ser um ato de conhecimento. É preciso, com efeito, lembrar que o conhecimento remete, em parte, para o “nascer com” (*cum-nascere*) e que, portanto, implica uma forma de convivência. Expressando isso de um modo banal: pode haver competência se não houver um mínimo de apetência? (MAFFESOLI, 1998, p. 133)

Com o desconhecimento de grande parte da cidade, e, apelando às intuições como “um ato de conhecimento”, pensei inicialmente em três lugares que me instigavam para realizar as experimentações cênicas (ver figura 17).

Café Terrase, localizado na ladeira da Barra. Na Aliança Francesa, o local funciona como um centro cultural e possui: um teatro, uma sala de exposições e sala de ensino da língua. Os visitantes transitam por diferentes planos e níveis para se locomover no espaço. O café permite observar um belo pôr de sol na Bahia de Todos os Santos.

Bairro Politeama, na área do Estacionamento São Raimundo, localizado no centro da cidade. A arquitetura oferece inumeráveis planos e níveis e o entorno do estacionamento carrega diversas informações que parecem estar vinculadas à cultura local, como o Condomínio e Centro Comercial Orixás Center. O túnel e o viaduto da Piedade outorgam um intenso trânsito veicular ao local. Várias avenidas centrais

atravessam o bairro. Nelas encontrei um intenso tráfego de ônibus e de passageiros. O bairro do Politeama é pequeno e poluído de informações.

Bairro da Ribeira, localizado na península Itapagipana, na cidade baixa. Possui arquitetura antiga e uma particular geografia (nos sentidos antes referidos). No bairro, encontramos duas praias urbanas, um terminal fluvial, a igreja do Senhor do Bonfim, a Ponta de Humaitá, entre outros pontos de referência urbanos. O território do bairro é extenso, o bairro me dá impressão de ser uma antiga cidadezinha, outra Salvador.

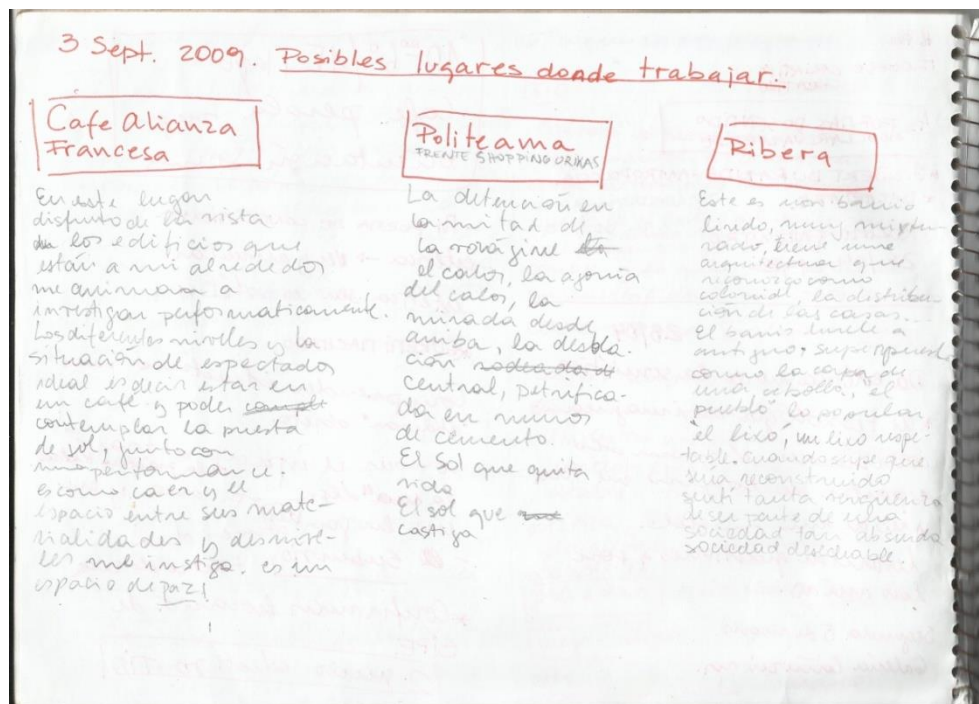


Fig. 18. As três opções, diário de bordo da pesquisadora.

Nesta primeira seleção encontrei algumas questões da arquitetura da cidade como os planos e níveis. Esses funcionaram como critérios cênicos.

Assim, aquilo que era desconhecido, a cidade, provocou um efeito de autoconhecimento. Internando-me no desconhecido, olhei para as coisas que ainda me eram conhecidas, que se encontram no meu imaginário, e submergindo-me nas profundezas dele, enxerguei a relação de desejo com minha produção artística.

3.2. A geografia contingente.

A nova geografia deixou de ser nova para converter-se na geografia contingente, o local onde começava a desenvolver-me junto do projeto poético. De forma similar, desenvolveram-se as produções artísticas em Santiago do Chile, como descrito na segunda parte desta tese - um estacionamento subterrâneo e o terraço de um prédio são antigas geografias desta pesquisadora. Esses locais me contiveram enquanto ser criativo, abarcaram meu imaginário.

Ao me colocar diante das três opções de possíveis locais, o ato de escolher o lugar se tornou mais um exercício criativo. Inicialmente, descartei o bairro da Ribeira já que a escolha desse local me distanciaria do meu objeto cênico, pois as questões que me instigam a respeito desse bairro estão vinculadas a outra disciplina das ciências sociais - a geografia humana. Como os habitantes deste local se relacionam? O que eles produzem? Cabe ressaltar que estas perguntas acompanharam a pesquisa de doutorado criando minha perspectiva cênica a respeito das cidades contemporâneas acrescentando questões ao campo prático.

Estas questões poderiam ser feitas nos três locais, a diferença radicava na proporção do local e a quantidade de habitantes dele. Também observei que alguns espaços de uso público, mas pertencentes a instituições privadas, se convertem em locais protegidos, como foram as minhas experiências cênicas desenvolvidas no mestrado. O Café Terrasse estaria dentro dessa categoria de espaços protegidos, motivo pelo qual decidi descartá-lo.

O lugar finalmente escolhido foi o bairro do Politeama (ver figuras 18 e 20). Optei por um desafio maior dessa vez ao encenar na rua. A princípio, a ideia de realizar o projeto poético num espaço tão desprotegido como poluído me atemorizou, porém decidi fazer destes riscos o potencial da experiência cênica.

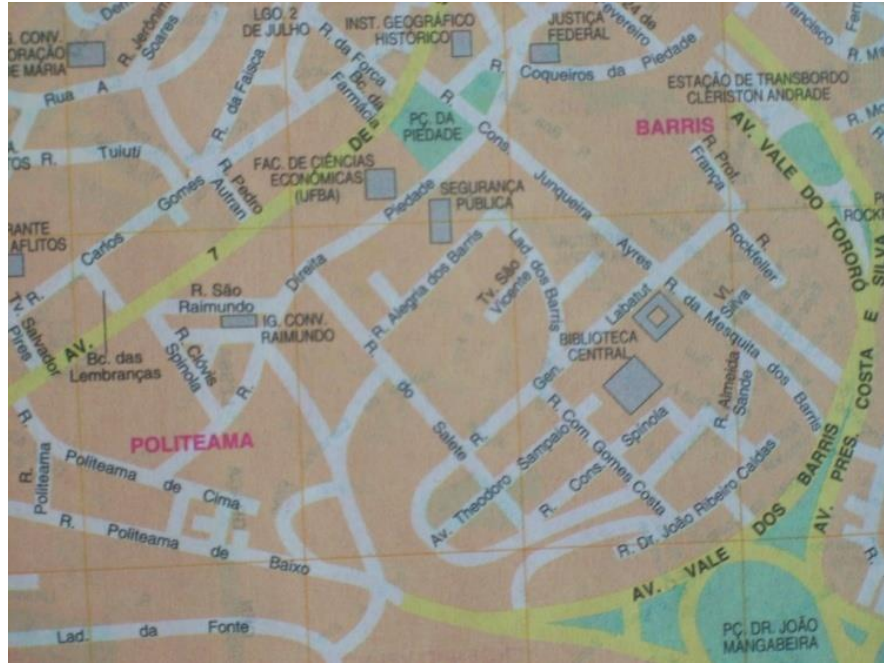


Fig. 19. O mapa do bairro, uma tentativa de capturá-lo.

No bairro, gerei uma série de encontros com ele, submergi-me “no lugar”. A área onde desenvolvi a proposta poética engloba: o estacionamento e o viaduto de São Raimundo, o Condomínio e o Centro Comercial Orixás Center.

Neste período inicial, na maioria das vezes que fui ao local, coloquei-me no Centro Comercial Orixás Center a observar as ruas, seus prédios, os pedestres que transitavam, os moradores de rua, os ônibus, os carros, o estacionamento, enfim as formas do local que tinha escolhido e seus fluxos; coloquei-me a observar ali porque nesse espaço encontrei uma interessante perspectiva para localizar a plateia. No artigo *O diretor como espectador de profissão*, Jerzy Grotowski, diz:

Se o diretor não olha como quem pode ser fascinado por uma possibilidade desconhecida, mesmo só por aquele dia, só por aquele momento, ficará sempre no nível limitado e banal das próprias concepções. (GROTOWSKI, 2010, p. 225.)

Outra escolha instauradora neste processo foi o lugar de observadora que adotei na maioria dos encontros, dentro do Centro Comercial Orixás Center, olhando por cima do ponto de ônibus (ver figura 20). Nesse período decidi que esse seria “a plateia” onde colocaria os espectadores convidados. Sem texto dramático, sem roteiro inicial, esta escolha se transformou no início da proposta cênica.

O que enxergava à minha frente, instigava-me, mesmo sem ter ainda os *performers*. Minha imaginação se aticava quando chegava aos encontros com “o lugar”; a performance cotidiana me parecia fascinante, uma encenação em si mesma. Comecei a desenhar, escrever, gravar e fotografar o local em diferentes horários, queria por qualquer meio registrá-lo em sua grandeza. Minhas tentativas de registro me pareciam inúteis, pois quando registrava um canto estava deixando de olhar para outro; senti como se o local estivesse me engolindo.



Fig. 20. Estacionamento São Raimundo, no fundo entre os ônibus o ponto de ônibus.

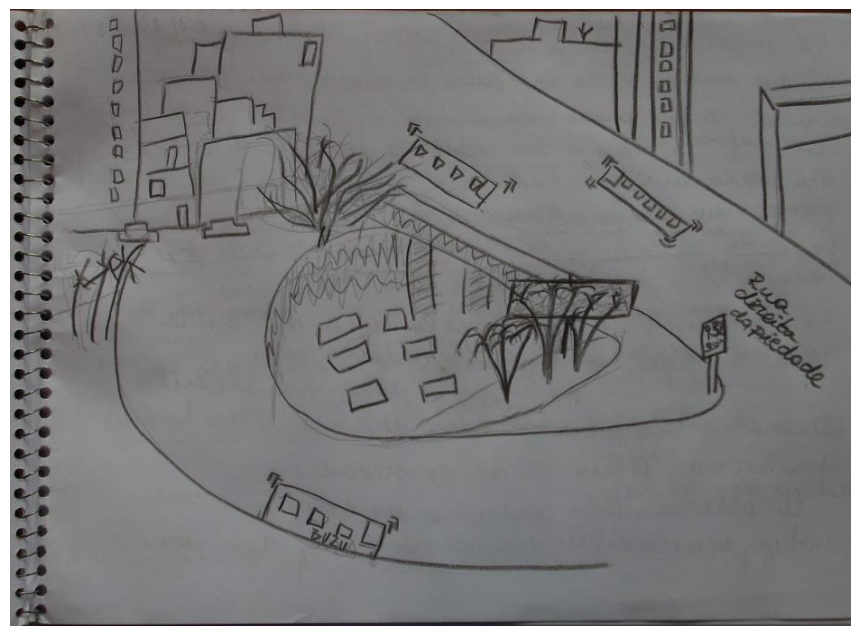


Fig. 21. Desenhei este esboço do Estacionamento São Raimundo desde o local do espectador.

3.3. Princípios Criativos em Espaços não Convencionais para Teatro



Fig. 22. Perspectiva do Estacionamento São Raimundo e seu entorno. Acima do estacionamento o viaduto da Piedade e no fundo, à esquerda, os prédios residenciais do Condomínio Orixás Center.

Logo após ter me submergido “no lugar”, consegui reconhecer e descrever alguns princípios criativos de meus procedimentos como encenadora. Passo a enunciar estas qualidades que são transversais à minha prática cênica:

Geografia Contingente

Ao reconhecer o risco intensificado na rua em minha proposta, perguntei-me: que tem a minha prática cênica de concreto, de tangível? Então, pensei na mobilidade tempo-espço do jogo cênico, desafio a desenvolver os mais diversos modos de encenar/assistir a proposta cênica. A escolha do local determina o processo criativo em todas suas fases, pois este contém a geografia no seu sentido humano, a relação dos habitantes entre eles e os elementos de seu entorno. Decorrente da escolha do local, emerge um leque de possibilidades criativas.

A partir deste primeiro princípio criativo derivam os seguintes:

Expansão-Reversão

Num espaço não convencional para teatro, expandem-se os limites da cena; nesta, os papéis de *performers* e espectadores, em muitas situações, tornam-se reversíveis. Esta dinâmica da proposta cênica apaga os limites entre palco e plateia. Os habitantes e transeuntes do local são surpreendidos pelo jogo cênico. Eles reagem de diferentes formas: entrar ou não na brincadeira é escolha do espectador.

Com este princípio, questiono o real-imaginário na proposta cênica.

A ficção é criada num dispositivo cênico ilimitado, por sua vez este é construído a partir da materialidade e formas do local. São estas que vão referenciá-lo e apresentam os diferentes fragmentos da vida urbana. Então, surge uma realidade que se confunde com a ficção na minha prática cênica.

Repetição-Acaso

Ao localizar o projeto poético num espaço não convencional para teatro, a relação acaso-repetição é, a meu ver, iniludível, e é este acaso que proponho explorar, incluir. Porém, convoco-o na prática cênica, na repetição desta, fixando partes, percursos, acontecimentos cênicos, para dialogar, permanentemente, com o acaso da rua.

Com este princípio, exploro a entrega da encenação ao destino; existe uma preparação (ensaios) daquilo que será apresentado, mas tanto o ensaio quanto a apresentação são envolvidos pelo acaso. Assim, cada célula cênica é aberta à sua própria sorte, suspendendo o controle dos *performers* e meu controle como encenadora a respeito do resultado cênico.

No livro *Os Jogos e os Homens a Máscara e a Vertigem*, Roger Caillois diferencia o jogo em quatro categorias fundamentais - o *Alea* é uma categoria que reconheço na minha prática cênica e é definida por ele como:

Todos os jogos baseados numa decisão que não depende do jogador, sob a qual não poderia este ter a menor influência e em que, por conseguinte, trata-se muito menos de vencer o adversário que de impor-se ao destino. Melhor dito, o destino é o único artífice da vitória e, quando existe rivalidade, esta significa exclusivamente que o vencedor tem sido mais favorecido pela sorte que o vencido. (CAILLOIS, 1986, p 48.) (tradução da pesquisadora) ¹⁴

¹⁴Original em espanhol: Todos los juegos basados en una decisión que no depende del jugador, sobre la cual no podría éste tener la menor influencia y en que, por consiguiente, se trata mucho menos de vencer

Multiplicidade-Porosidade

A prática cênica nos espaços não convencionais para teatro se torna permeável aos mais singulares e diversos olhares; esta qualidade múltipla, aberta à porosidade ao mesmo tempo para quem faz e para quem olha é algo próprio da minha proposta cênica. Todos os possíveis observadores são um componente instigante, que me fez imaginar uma encenação que seja sustentada e articulada através de células cênicas visíveis para todas as pessoas, habitantes e transeuntes do local, desde todas as possíveis perspectivas que este oferece. Estas células cênicas às vezes acontecem simultaneamente; estabelecendo uma rede de possíveis sentidos da proposta.

O reconhecimento dos Princípios Criativos foi um meio importante na hora de pesquisar meus processos criativos, já que estes são um viés onde a prática e a teoria se vinculam, permitindo-me assim reconhecer o percurso deste projeto poético e dar conta dele através da observação e interpretação do trajeto destes fenômenos.

al adversario que de imponerse al destino. Mejor dicho, el destino es el único artífice de la victoria y, cuando existe rivalidad, ésta significa exclusivamente que el vencedor se ha visto más favorecido por la suerte que el vencido.

3.4. Segunda Aba: NOIVA DO “BUZU”¹⁵

No Estacionamento São Raimundo e seu entorno, há um intenso fluxo de ônibus. Este fato me inspirou na ideia inicial do percurso: um *performer* que circulasse de ônibus, chamasse os passageiros deste para assistir à encenação que aconteceria no ponto de ônibus do Centro Comercial Orixás Center e que também interagisse com os outros percursos; além de difundir a encenação pelo entorno do Estacionamento São Raimundo, no tempo que esta acontecia.

Para elaborar este percurso, indagamos e experimentamos por meio dos laboratórios cênicos no ônibus (ver figura 23). No processo criativo, a proposta com a equipe de trabalho foi amadurecendo, fazendo com que este percurso tivesse uma noiva. Mais na frente, nessa aba, aprofundarei a respeito das opções e escolhas que geraram essa transformação específica.



Fig. 23. Márcia no “buzu”

Na experimentação, o buzu apareceu e se firmou como um interessante espaço coletivo, que outorga diferentes olhares sobre a cidade e que possibilita um intenso olhar interno entre passageiros. Um local apropriado para experimentar a

¹⁵ “Buzu” é a forma coloquial com a qual os soteropolitanos nomeiam o ônibus.

alteridade. As diversas dinâmicas das vias urbanas são uma dança comum para os passageiros que dividem rotas e destinos da cidade dentro do ônibus.

O transporte das pessoas é uma das demandas do funcionamento das cidades na contemporaneidade. Em Salvador, o transporte coletivo é de responsabilidade do município, e este faz concessões públicas para a execução desse serviço. Essas empresas parecem não ter interesse nenhum em que o mesmo seja um bem comum e não o há uma fiscalização efetiva por parte da prefeitura. O transporte coletivo nesta cidade apresenta carências. A inoperância das empresas responsáveis junto com a negligência dos governantes da cidade fazem com que as viagens cotidianas sejam uma experiência desgastante.

As viagens de ônibus são uma forma de apropriação do espaço urbano e um lugar para disparar imaginários. A cidade é feita para viajar, de carro, taxi, ônibus ou metrô¹⁶. “Ao percorrer as zonas que desconhecemos, cruzamo-nos com múltiplos atores, imaginamos como vivem ‘os outros’ em palcos distintos de nossos bairros e centro de trabalho” (CANCLINI, 1997, p.110) (grifo da pesquisadora). Por isso, neste percurso centrei meu olhar de encenadora no ônibus e me propus ressignificar algumas viagens decorrentes deste meio de transporte, pois elas, na minha experiência, apresentam-se como um universo imaginário.

Os moradores das cidades contemporâneas investem uma parte importante do dia locomovendo-se. Na medida em que a mancha urbana cresce, os tempos da viagem também aumentam, seja pela distância percorrida ou pelos diferentes congestionamentos que se produzem nas vias. A sociedade de consumo aproveita esse espaço, preenchendo as ruas de publicidade em diversos formatos¹⁷, distribuídos estrategicamente em sinais da cidade. Essas variadas imagens permeiam nossas viagens cotidianas.

A desvalorização do transporte coletivo faz com que os carros, hoje em dia, sejam sobrevalorizados, incentivando o individualismo além de outras vicissitudes. O aumento de carros nas vias urbanas se mostra uma situação

¹⁶Salvador possui um projeto de metrô que há quase treze anos está em construção. Atualmente o governo federal está investindo na conclusão das obras prometendo que o metrô estará operando na época da copa do mundo de futebol, que será sediada no Brasil no ano 2014.

¹⁷ *Banners*, placas, alto-falantes, pichações, *outdoors*, *busdoors*, carros plotados, panfletos, propaganda regular e irregular.

insustentável. Por outra parte a construção e/ou ampliação de autopistas da cidade interfere drasticamente na silhueta urbana.

Quando finalizamos o período das oficinas, tinha uma ideia de como organizar o elenco, porém estava com dúvidas a respeito de dois *performers*. Então, reuni o grupo para que cada um dos participantes propusesse uma organização do elenco acerca dos percursos oferecidos. Para minha surpresa o grupo apresentou a mesma dúvida, os dois mesmos *performers* para trabalhar no percurso da **NOIVA DO VENTO**. A resposta a esta questão surgiu logo e enriqueceu a proposta cênica: o percurso do buzu seria realizado por mais de uma noiva, a final de contas, tínhamos escolhido um centro comercial que estava lotado de manequins de noivas (ver figura 24).



Fig. 24. “Todas íamos ser rainhas”.

Nas proximidades do bairro Politeama, encontra-se a Estação de Ônibus Lapa, o único terminal rodoviário do centro da cidade, que atende a boa parte dos bairros desta. O local é ominoso, confuso, além de sujo. Apresenta um alto fluxo de pessoas em trânsito. Essas pessoas, no meu imaginário e também suas, nossas interpretações em diálogos contingentes nos locais do percurso - imaginários lidos por mim e pelo grupo-, constituíram pontos deflagradores deste percurso.

O percurso inicia-se no Shopping Piedade¹⁸, especificamente num de seus banheiros femininos (ver figura 25). Nesse local, a *performer* Márcia Lima colocava o vestido de noiva. As mulheres que entravam no banheiro olhavam sem

¹⁸ Ressalto a colaboração indispensável de Rosa Bunchaft na contrarregragem deste percurso.

entender o que estava acontecendo. Enquanto ela se arrumava, conversava com as mulheres ali presentes, a respeito de seu casamento.

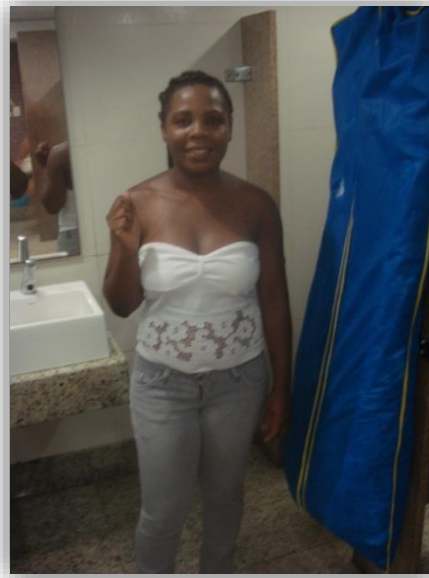


Fig. 25. Márcia adorava contar a história do casamento para todas as pessoas.

Após sair do banheiro, Márcia caminhava pelo Shopping (ver figura 26) em direção à Estação da Lapa (ver figuras 27 e 28) distribuindo umas lembranças de casamento¹⁹ (ver figura 29), que faziam referência à encenação. Uma vez na Estação, ela procurava o ponto para pegar o ônibus (ver figura 30 e 31) que a levaria para o Centro Comercial Orixás Center.

¹⁹ Flor com fragmento de poema de Pablo Neruda.



Fig. 26. A cada apresentação ela ganhava um noivo diferente.



Fig.27. O brilho da noiva contrastava com a obscuridade da Estação da Lapa.



Fig. 28. Na escadaria, ela descia como rainha.



Fig. 29. No subsolo da Estação da Lapa, ela distribuía as lembrancinhas.



Fig.30. A noiva aguardava o buzu.



Fig. 31. A noiva encantava os passageiros.

A *performer* pegava o ônibus, no curto trajeto entre a Estação da Lapa e o Centro Comercial Orixás Center, ela continuava a repartir as lembranças e convidava os passageiros para o casamento.



Fig. 32. Os espectadores convidados, situados no vão do segundo piso do Edifício Orixás Center, surpreendiam-se com a chegada da noiva.

Márcia descia no ponto de ônibus de Orixás Center (ver figura 32). Interagia brevemente com as pessoas no ponto, caminhava em direção ao local que foi denominado pelo grupo de trabalho, no transcurso das oficinas, como “o jardim”. Tirava fotos nesse local na grama deste lugar e lá encontrava um buquê de flores (ver figura 33), pegava-o e atravessava a rua Clovis Spínola.

Nesse momento, a *performer* andava pela rua no sentido viaduto da Piedade (ver figura 34). Logo após, atravessava o viaduto no sentido da igreja de São Raimundo; passando no ponto onde se localizava a instalação-apropriação urbana, composta por tecidos pendurados na lateral do viaduto do percurso **NOIVA DO VENTO** (ver Quarta Aba). Márcia se detinha para contemplar o local escolhido - cabe destacar que aquele ponto no viaduto, era uma área estratégica deste pois, na perspectiva do espectador convidado, ficava centralizado. Por fim, Márcia passava pela rua São Raimundo, no sentido Orixás Center, para realizar **O GRANDE FINAL**.



Fig. 33. A Noiva no nosso Jardim.



Fig. 34. No viaduto da Piedade, os tecidos da NOIVA DO VENTO configuravam uma extensão da NOIVA DO BUZU.

4. PROJETO POLITEAMA

Neste capítulo descreverei como fiz e interpretei a organização do Projeto Politeama. É onde os leitores encontrarão um levantamento dos documentos processuais mais relevantes da prática como pesquisa de campo e suas implicações na reflexão teórica da pesquisa.

Projeto Politeama foi o nome que dei para o conjunto de ações desenvolvidas no bairro do Politeama no marco da pesquisa de campo. Organizei então os documentos processuais - “Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo.” (SALLES, 2004, p. 17)

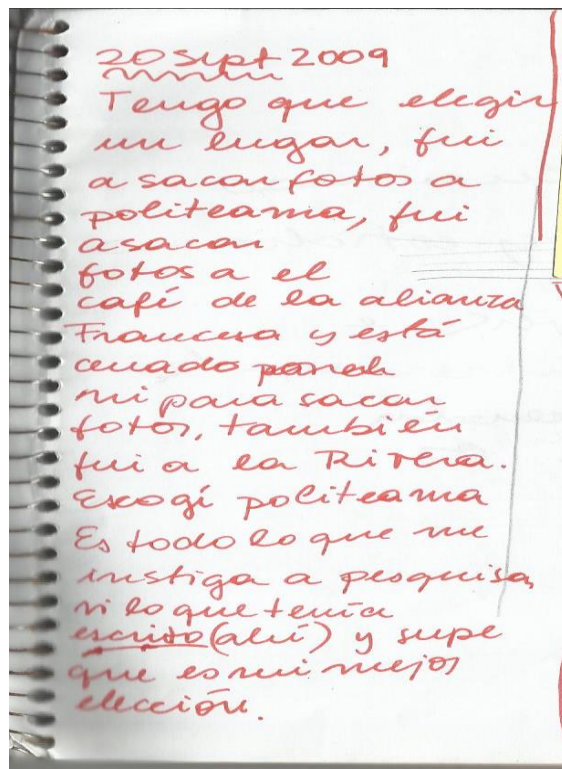


Fig. 35. Sobre a escolha do local no meu diário de bordo

As ações, realizadas entre o dia 20 de setembro de 2009 - data registrada como o dia que escolhi o bairro para desenvolver a prática cênica, ver na figura 35 - e 30 de

outubro de 2010, dia da última apresentação da encenação e encerramento da pesquisa de campo, geraram documentos de diversas naturezas, que foram registrados no âmbito da execução do Projeto Politeama. Ainda segundo Salles:

Encontramos experimentação em rascunhos, estudos, croquis, plantas esboços, roteiros, maquetes, copiões, projetos, ensaios, contatos, *story-boards*. Mais uma vez, a experimentação é comum, as singularidades surgem nos princípios que direcionam as opções. (SALLES, 2004, p.18) (grifo da pesquisadora)

A quantidade de documentos reunidos foi maior do que pensava. Por este motivo, decidi organizar este capítulo em quatro partes: uma introdutória, que contém a descrição do bairro e sua história, e as três seguintes como fases do Processo Criativo: Instauração Estética Orixás Center, Espaço Público e Encenação, e Orixás Center emCena.

Cada uma dessas fases contém diferentes experimentações que geraram uma variada produção do campo prático. Delas, escolhi os três produtos cênicos para nomear cada uma das fases e organizar este relato crítico criativo sob o nome geral de Projeto Politeama, pois, a meu ver, são mais representativos, sendo a culminância dos diferentes momentos da experimentação cênica, incluindo a encenação final.

4.1. O Bairro Politeama, antecedentes e perspectivas cênicas

Vejo a cidade como um palco expandido. Observo como característica dominante da organização das cidades na contemporaneidade a linha reta. Salvador, entretanto, apresenta particularidades neste aspecto, devido ao relevo criado pelos vales. Sendo assim, na organização desta cidade, encontram-se fortes curvas e variados níveis de altura que se impõem como consequência de sua geografia.

Ao operar com o princípio da Geografia Contingente, considerei estes recortes de planos em curvas e vales para provocar uma experiência sensível de transeuntes nesse bairro como a própria forma de um dispositivo cênico. Esta foi uma das

motivações centrais de minha escolha como encenadora de trabalhar no e com o Bairro Politeama e seu entorno.

O bairro encontra-se localizado próximo a um dos centros comerciais da cidade, na avenida Sete de Setembro. Nas vias do Politeama, encontra-se um intenso trânsito de carros, ônibus e táxis. A rua Direita da Piedade intersecta as ruas Politeama de Baixo e de Cima. Os pedestres devem circular por pequenas calçadas traçadas em meio a pronunciadas ladeiras com escassa presença de natureza.

Ao pesquisar no livro *O teatro na Bahia através da imprensa século XX*, de Aninha Franco, encontrei o registro fotográfico de um antigo edifício teatral do bairro Politeama:



Fig. 36. Politeama Bahiano em preto e branco.

Sobre a fotografia Franco descreve:

O Polyteama Bahiano estava construído no bairro do Politeama, inaugurado em 1883 por capitalistas da cidade – seus proprietários – que o arrendavam a empresários interessados em administrá-lo. Dispunha de 853 cadeiras, 64 camarotes, 242 galerias numeradas e 500 gerais, recebendo durante a década as companhias dramáticas importantes, as líricas e as companhias de operetas e de variedades de maior porte. Abrigou, também, convenções políticas, eventos sociais, bailes carnavalescos, alguns cinematógrafos itinerantes, sendo, como definiu um colunista teatral em 1905, (...) *o centro elegante da gente chic que l'amuse* (...) (FRANCO, 1994, p.15)

Surpreende-me que este antigo edifício teatral do bairro, bem conceituado naquela época, gerou um histórico de atividades cênicas. Atualmente, o bairro parece

estar em decadência, com poucos espaços de lazer, muito trânsito, prédios e moradores de rua.

O relevo do bairro possui formas que subvertem, em alguma medida, o *status quo* da organização urbana das metrópoles atuais: possui diferentes planos, que geram variadas alturas no local, questionando a organização urbanística atual. A respeito do intuito da organização das cidades na contemporaneidade, Cortés coloca:

Uma arquitetura realizada para conseguir a submissão e a despersonalização ao tamanho de um acessório quase insignificante diante de um poder que tem na construção de seus edifícios uma de suas maiores linhas de expressão. E, se isso é uma constante na construção de muitos edifícios atuais, também o é no que diz respeito à organização urbanística dessas mesmas cidades, nas quais a pessoa concreta e sua relação com os outros deixaram de ocupar um lugar central ao serem substituídos pelas amplas avenidas percorridas por veículos motorizados. (CORTÉS, 2008, p. 57)

Cortés descreve as implicações da arquitetura na atualidade e, nesse sentido, tanto o bairro quanto a cidade apresentam formas retas para organizar os habitantes, em diversas construções verticais: prédios institucionais, residenciais, de serviços, soluções habitacionais das comunidades carentes, favelas, entre outras. A urbanização de Salvador surpreende com a profundidade dos vales onde se instalam as ruas que ligam os bairros que se espalham pela cidade. As ladeiras são uma condição na organização urbana em Salvador, cada uma tem diferentes dimensões e histórias que as particularizam e diferenciam; como por exemplo: ladeira do Curuzu, da Montanha, da Barra, dos Galés, do Acupe, da Praça, entre tantas.

Referente ao local escolhido, cabe ressaltar a ladeira da avenida Vale dos Barris que emerge desde o Vale dos Barris circundando um prédio da prefeitura e o Estacionamento São Raimundo numa curva, desde a qual desvia uma pequena rua que se liga com a avenida Sete de Setembro. A ladeira finaliza ao intersectar com a rua Direita da Piedade, na frente do Condomínio e Centro Comercial Orixás Center.

Certamente, o entorno do Estacionamento São Raimundo reproduz a linha reta vertical em seus prédios. Porém, encontra-se a forte presença de duas linhas curvas; a mais perceptível é a curva da avenida Vale dos Barris, que envolve o Estacionamento e a presença do prédio redondo do condomínio Orixás Center (ver figura 37).



Fig. 37: Condomínio e Centro Comercial Orixás Center.

A respeito do Estacionamento São Raimundo, gostaria de compartilhar o seguinte depoimento de José Jackson falando de sua primeira impressão do local escolhido:

...a princípio, me pareceu uma loucura de uma gringa que viu naquilo ali uma possibilidade que eu nunca tinha reparado realmente. Uma possibilidade cênica do espaço, daquele espaço. Porque é um espaço com muita informação, com muitos carros e pessoas passando, muitos pedestres, muito barulho, muita zoadá, feira, pichações, mendigos; então, um lugar que, a princípio, eu não via ele como um local cênico, mas que ao chegar nele, depois de termos participado de algumas oficinas de exploração de uma salinha, e depois a gente foi explorar aquele espaço enorme que estava diante da gente; você começa a reparar as coisas com olhos de artista. José Jackson Silva. (Apêndice E)

Essas peculiaridades da topografia do bairro se encontram em vários pontos da cidade de Salvador. Conhecer as particularidades deste me provocou uma experiência sensível diferente do resto da cidade. Nesse local, me senti instigada a realizar minhas experimentações cênicas. Propus-me a resgatar as formas do espaço público, suas contradições e subversões converteram-se em um viés fundante desta pesquisa no campo prático.

4.2. Instalação Estética Orixás Center

Produto poético, mais especificamente uma instalação que realizei como atividade de avaliação do aprendizado, na disciplina Processo de Encenação, ministrada pela professora Dr^a Sonia Rangel, a proposta era escolher um aspecto do meu processo criativo na pesquisa e apresentá-lo à turma, realizar uma experiência poética que pudesse trazer, numa célula, referências à problemática total da pesquisa, interpretando seus princípios criativos. (ver figura 38)

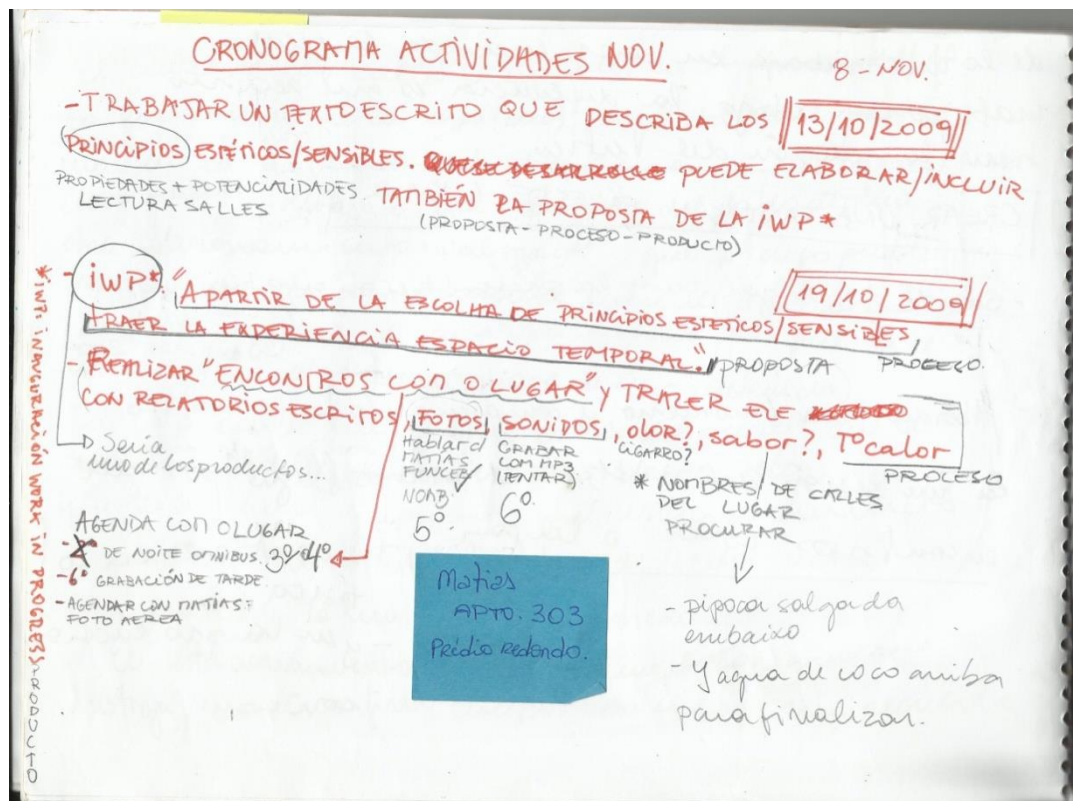


Fig.38. Organização da prática criativa.

Defini que o local onde realizaria a prática criativa seria a sala de aula, e não o Estacionamento São Raimundo e seu entorno, pois não queria mostrar, naquele momento da pesquisa, a imensidão do espaço. Queria apresentar os princípios criativos e debatê-los com a turma. Então o exercício foi colocar as sensações e evocações do imaginário das ruas do bairro, nesse outro espaço - a sala de aula. Foi desta maneira que

pensei em criar uma instauração com alguns objetos referenciais ao local que contivessem a experiência que tive ao conhecê-lo.

Organizei o material que tinha reunido no diário de bordo, escolhi alguns objetos que me ajudariam a trazer a experiência da rua para a sala de aula. Eram registros visuais, ou seja, material perceptível através de: fotografias, desenhos, registro escrito, etc. Além desses, desejei colocar outros objetos que provocassem uma experiência sensível. Aproximando-me do pensamento de Maffessoli, segundo o qual: “O fato de lembrar que cada coisa é sua própria interpretação é tanto mais indispensável quanto mais se esteja consciente da polissemia da realidade social e natural.” (MAFFESOLI, 1998, p. 115) Escolhi esses materiais como evocações do imaginário do local, com o intuito de aparecerem na instauração das múltiplas interpretações a respeito destes materiais.

Pensei a respeito dos odores, sabores, sons e temperatura que percebi no bairro. Então, situei-me novamente no local que tinha definido como plateia. Pareceu-me um oásis no deserto de cimento. Na minha frente, o Estacionamento e o viaduto da Piedade, ao me deter nesse local, observei que os transeuntes que passavam pela região são, em sua maioria, passageiros de ônibus que trafegam pela rua Clóvis Spínola com o objetivo de empreender a sua viagem para algum outro local de Salvador.

Esses passageiros aguardam a condução no abrigo do ponto de ônibus. Para amenizar a espera, estão localizados no entorno comerciantes informais. Estes foram importantes referenciais na hora de escolher quais objetos colocaria na instauração. O ponto de ônibus ali é um dos locais com movimento mais constante, e também um referente global. Nele, encontrei o som do lugar, barulho incessante do trânsito veicular, além dos sabores do local (pipoca e água de coco).

Na necessidade de localizar aqueles materiais da rua, propus-me a desenhar um fragmento da planta do bairro no chão da sala de aula. Acreditei que seria uma boa opção desenhar com a farinha de mandioca, pois ela me permitia maleabilidade para desenhar e a possibilidade de modificá-la se a turma se animasse; além de ter as duas cores que o mapa turístico com o qual trabalhei me apresentava, branco e amarelo.

Dispus na sala os objetos que evocavam o lugar: pipoca, água de coco e uma pista de som do trânsito veicular registrado no local, espalhei a farinha no chão e

incrementei com alguns documentos processuais, fotografias e mapas de Salvador. Elaborei um cartaz onde esclareci as regras da instauração, as quais foram lidas para todos os participantes antes de entrarem (ver quadro 1).

Ingressar na sala só quando o som ambiental estiver ligado. Ingressar na sala com os pés descalços. Experimentar livremente (fique a vontade!) a comida, a bebida e demais objetos colocados na sala. Locomover-se livremente pelo espaço podendo realizar as ações que precisar; cotidianas, extra-cotidianas, performáticas, condicionadas, etc. Ações condicionadas? Esta instauração propõe aos participantes experimentar a ação de sentar-(se) como uma ação condicionada. Entretanto se algum dos participantes executa a ação de sentar-se, todos os participantes restantes deverão realizar a mesma ação, no seu próprio tempo; quando o último dos participantes estiver sentado finaliza a instauração estética.

Quadro 1: Regras da Instauração Estética Orixás Center

Assim, os objetos colocados na aula eram estímulos para as percepções dos participantes, além de serem eles que definiriam a duração da prática. Ao finalizar a apresentação, distribuí um pequeno panfleto que continha os princípios criativos (ver 3.3.) para gerar a reflexão destes com a turma.

A meu ver, estes princípios criativos foram expostos cenicamente por meio da instauração, pois:

- Organizei os objetos e estabeleci regras para os participantes, assim, expus a categoria de jogo. Um jogo poético situado na sala de aula, com seu espaço cotidiano totalmente modificado pelos objetos, com os quais, na minha interpretação, ela adquiriu a especificidade de uma Geografia Contingente.

-Repetição-Acaso, como proposta, estava inerente à instauração. O fato do mapa com farinha sugerir aos participantes a repetição de caminhos pelo chão, tanto as paradas, a atenção às informações colocadas no percurso, e também deixar a conclusão da instauração na decisão dos participantes, foi uma escolha para experimentar o sabor do acaso. Nesse contexto mais íntimo do laboratório em sala de aula, também a Expansão-Reversão, uma das questões relevantes nas minhas experimentações cênicas, foi experimentada, pois espaço e função entre *performer*-espectador foram diluídos, todos vivenciando e revertendo os dois a um só tempo.

-Multiplicidade-Porosidade, pois apresentei diversas visões do Estacionamento São Raimundo e seu entorno, por meio de fotos, um mapa da cidade colado na parede, com indicação do local, e o desenho da sua planta no chão com farinha. Odores, sabores, ruídos, imagens, provocações ao imaginário dos participantes que, colocando-se em estado de sensível porosidade, outorgaram-me novos olhares.

A leitura dos participantes sobre os objetos que tinha trazido foi enriquecedora, entretanto, para alguns, a pipoca e a farinha de mandioca tinha uma conotação religiosa, sendo por eles associadas ao candomblé, leitura que não tinha condições de elaborar no meu imaginário de encenadora estrangeira; a não ser de um modo circunstancial como foi o nome Orixás Center, que adotei já que é esse o nome do edifício onde me coloquei a observar a rua como projeto cênico. É Grotowski que declara que o diretor é o primeiro espectador, pois “Um dos problemas essenciais ao ofício do espectador, isto é, do diretor que olha: aquele de ter a capacidade de guiar a atenção; a própria e também a dos outros espectadores que chegarão” (GROTOWSKI, 2010, p. 216). Foi nesta perspectiva que me pus a olhar, pois o autor propõe que a principal atividade do diretor é observar.

O artigo de Grotowski causou interesse a mim, já que nele, o autor se coloca através da observação de seus ensaios, como o primeiro espectador da cena que está criando, atento a cada movimento dos *performers*. Espera acontecer algo *excepcional, extraordinário*, permitindo e instigando os *performers* a um jogo criativo quando eles desenvolvem uma autonomia autoral capaz de gerar o material cênico que o encenador editará no itinerário de atenção do espectador.

Considero a Instauração Estética Orixás Center (ver figura 39) um produto cênico, porém, não fixa ou acabada, ela sempre irá se atualizar a cada vez que seja executada. E como ela foi gerada com a intenção de explorar os princípios criativos que reconheço na minha prática cênica, ou seja, o Acaso-Repetição, o jogo criativo na Geografia Contingente e a Multiplicidade-Porosidade de olhares, a Instauração contém o eixo teórico a refletir. Desse modo, comecei a entender como operava a produção criativa no marco desta pesquisa cênica.



Fig. 39: Instauração Estética Orixás Center na sala de aula.

4.3. Espaço público e encenação

Buscando uma forma de conhecer a Geografia Contingente e gerar um grupo de trabalho, criei e facilitei, como um projeto de extensão da Escola de Teatro da UFBA, as oficinas-laboratórios Espaço Público e Encenação (apêndice A), projeto no qual procurei estimular e compreender a noção de encenação e sua experimentação prática vinculada a um determinado lugar fora dos teatros estabelecidos; isso feito por meio da utilização de jogos criativos cênicos.

Analisei vídeos, fotografias, *releases* e diários de bordo de ensaios e antigos espetáculos realizados em espaços não convencionais com o intuito de criar a ementa, o cronograma das oficinas e as estratégias organizacionais para viabilizá-las. Dessa pesquisa nos antigos documentos processuais, resgatei a fotografia utilizada no cartaz de difusão da oficina (ver figura 40). A foto foi tirada no processo de ensaios da já citada peça *Caer* (2008), onde aparece a atriz Evelyn Ortiz.



Fig. 40. Cartaz difusão das oficinas-laboratórios.

Essa foto foi tirada num dia de ensaio qualquer com a finalidade registrar o processo naquele momento; ela não foi utilizada para nenhum fim naquela época. Porém, sempre tive um afeto especial pela imagem, pois via nela algo de misterioso. Cativava-me a sombra do corpo da atriz no muro e a composição entre seu corpo e o plástico ao lado. Nenhuma das duas imaginou que essa foto seria resgatada para convocar artistas cênicos em Salvador da Bahia no ano de 2010.

A proposta das oficinas-laboratórios era instigar os participantes a refletir a respeito da relação *performer-espço* público, estimulando o grupo a explorar e reconhecer as possibilidades cênicas dos espaços não convencionais para teatro através da prática.

A convocatória para as oficinas-laboratórios foi divulgada na comunidade da UFBA, por meio dos cartazes na Escola de Teatro, Escola de Belas Artes, Escola de Dança, Faculdade de Comunicação, Biblioteca Central Reitor Macedo Costa, Instituto de Letras, e ao longo do campus de Ondina.

Deste modo, as oficinas possibilitaram a integração de pessoas de outras áreas do conhecimento além das artes cênicas ainda que a grande maioria dos interessados foram estudantes da Escola de Teatro. Contabilizei treze pessoas ao total nas fichas de inscrição.

No primeiro encontro, participaram sete pessoas. Nesse dia, pedi para os participantes assinarem uma carta de compromisso com a qual eles se tornariam responsáveis em cuidar da integridade física de seu corpo nas experimentações na rua, como também tomavam conhecimento que as atividades desenvolvidas faziam parte desta pesquisa de doutorado. (Apêndice B)

No segundo encontro, os participantes foram quatro pessoas, as quais me acompanharam durante todo o campo prático da pesquisa: Márcia Lima, Thiago Carvalho, José Jackson Silva e Cleide Vilela.

Nesse encontro, realizei novamente a Instauração Estética Orixás Center como uma forma de inaugurar o processo dos laboratórios. Desta vez, a experiência foi totalmente diferente da realizada em 2009.2. Parece-me que ao se colocar na situação de grupo cênico, os participantes “se jogaram” na proposta e literalmente mergulharam na farinha espalhada no chão (ver figuras 41 e 42). Nesse dia entreguei aos participantes o caderno de anotações no qual registrariam as percepções e evocações referentes às atividades propostas.



Fig. 41. A farinha foi espalhada pelo chão da sala.



Fig. 42. A encruzilhada, no pé direito.

Apresento aqui a primeira impressão de Thiago Carvalho a respeito do local escolhido:

Quando cheguei ao estacionamento, a primeira coisa que me ocorreu foi: O que é isso? Cheguei com os colegas e não sabia o que poderia ocorrer naquele lugar, sem perceber que tudo já estava acontecendo, não

precisávamos fazer nada. O entorno se encarregava de trazer consigo as várias informações que ele mesmo tinha. Mas algo me incomodava, por que aquele espaço? Para quê? Ao deparar com a vida que o espaço oferecia com suas várias facetas, entendíamos, a cada visita, que não precisávamos interferir no espaço, ele próprio interferia nas nossas vidas. Thiago Carvalho. (Apêndice D)

As oficinas-laboratórios aconteciam durante as manhãs de sábado de abril, maio e junho de 2010, no Estacionamento São Raimundo e seu entorno. À medida que o cronograma da oficina ia sendo executando, percebi que as experimentações estavam outorgando uma característica liminar ao campo prático da pesquisa. A cada encontro na rua simplesmente acontecia como um happening - “O Happening é antes de tudo um meio de comunicação interior, logo, incidentalmente, um espetáculo. Visto desde fora, o essencial é ininteligível”. (LEBEL, 1967, p. 58) (tradução da pesquisadora)²⁰.

Reuníamos-nos no banco de praça na frente do ponto de táxi, ao lado da banca de revistas (ver figura 43). No exercício de ministrante de conteúdos, eu expunha a proposta do dia e iniciavam-se as diferentes experiências cênicas no bairro do Politeama. No decorrer das oficinas-laboratórios, este ponto de encontro foi provisoriamente o local onde me coloquei como encenadora.



²⁰ Original em espanhol: El happening es ante todo un medio de comunicación interior, luego, incidentalmente, un espectáculo. Visto desde afuera, lo esencial es ininteligible.

Fig. 42. O banco e na direita, o Banheiro Sujo.

Nas experimentações cênicas, cada *performer* desenvolveu um percurso por meio da escolha de microespaços do bairro: reconhecendo e organizando os objetos nesses percursos, descobrindo as particularidades da arquitetura, dos habitantes e transeuntes na Geografia Contingente. Os participantes reconheceram-se como *performers* e estabeleceram uma relação poética com o local proposto.

Os percursos eram praticados por cada *performer* uma e outra vez, com o intuito de exercitar a presença física e psíquica deles com o espaço. Em cada encontro, os *performers* realizavam suas trilhas com o grupo para, juntos, conhecerem e apreenderem a dimensão da proposta. As caminhadas eram longas e procuravam fortalecer o estado psicofísico dos participantes para a temporada de apresentações da encenação.

Em cada rua do percurso, parecia que o palco se expandia ainda mais. Surgiam novos locais. De modo a organizar estes locais, pedi aos *performers* que registrassem as expansões escrevendo o nome dos microespaços que formavam as partes do trajeto.

Cada um criou uma lista com esses locais (ver figuras 44 e 45). Às vezes, eram espaços nomeados por eles, como por exemplo: o Jardim, o Banheiro Sujo ou a Cama, entre outros. Locais nomeados por conta da ação que cada um definiu para seu percurso.

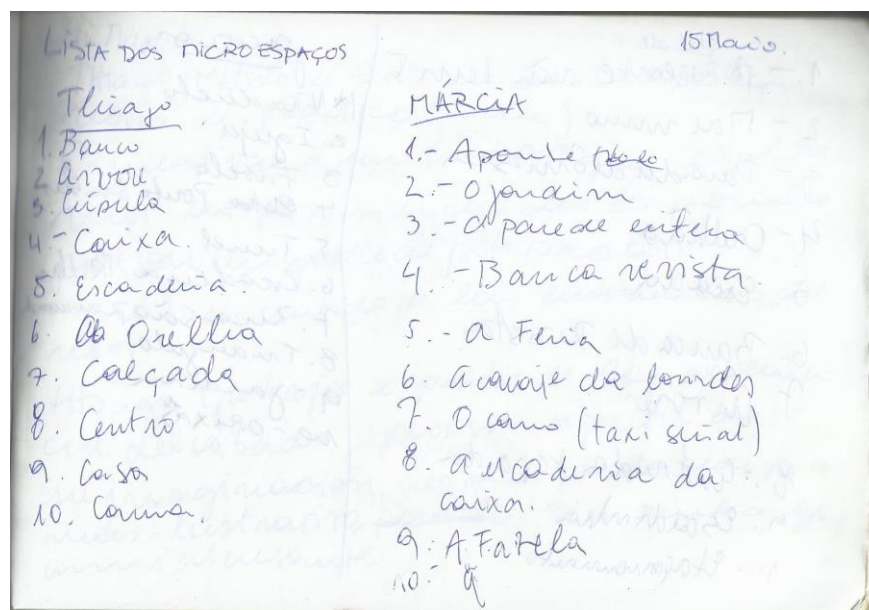


Fig. 44. Lista de microespaços.

O exercício de escolher os microespaços foi realizado com o intuito de instar os participantes a conhecerem mais profundamente o Estacionamento São Raimundo e seu entorno. Porém, este exercício foi a gênese de uma importante operação da encenação, a dramaturgia (ver capítulo 5).

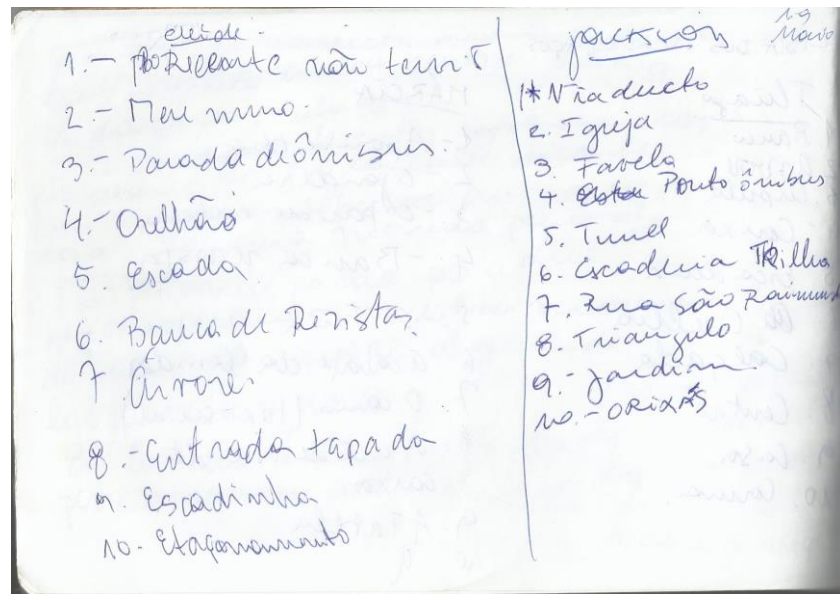


Fig. 44. Lista microespaços

Inicialmente, o trabalho foi centrado na experimentação espacial dos *performers* para posteriormente trabalhar a relação com os espectadores. Estas segundas experimentações foram realizadas com os transeuntes e habitantes do local. Com elas, propus o exercício de observar e ser observado, além de perceber a profundidade que a visão do espectador pode conseguir a partir da plateia no Centro Comercial Orixás Center.

Com as experimentações *performer-espectador*, procurávamos um espaço de reflexão da prática dos *performers* e sua relevante relação com o olhar do outro e como estes agem num espaço não convencional para teatro. Este período foi frutífero, pois reparei na diversidade de espectadores e assim, comecei a agrupá-los, diferenciá-los e classificá-los (ver 4.4.1).

Admirei-me quando, numa das oficinas-laboratórios, junto do grupo, conheci por dentro a vila São Raimundo (ver figura 46). Entrando pelo acesso que está no viaduto, o beco; logo no começo, a mudança de nível no escorregadio chão de lama e

pedra. Num ponto, chegamos a um andar onde há torneiras de água, um tipo de copa. Deste ponto para frente a experiência espacial foi-se tornando mais densa, pois começamos a transitar por túneis e a descobrir as moradias de famílias; finalmente chegamos à rua e nos deparamos com o Estacionamento São Raimundo ao atravessar a ladeira dos Barris.



Fig. 46. A Vila São Raimundo, ao fundo prédio institucional Banco do Brasil.

Impactou-me a precariedade espacial e a elevada densidade demográfica do local, nessas formas arquitetônicas aparentemente esquecidas ou apagadas (no sentido que nenhum arquiteto planejou a ocupação do local). Vizinho de um dos prédios corporativos do Banco do Brasil (ver figura 46), no centro da cidade, esta precária vila serve como ponto de apoio do comércio ambulante. Salvador surpreende em meio a contrastes (ver Primeira Aba).

Nos laboratórios finais, ampliamos nossa perspectiva do local escolhido e realizamos alguns percursos grupais por alguns locais da cidade como, por exemplo, a estação da Lapa, a praça da Piedade e a estação de trem da Calçada. Essas atividades enriqueceram o campo prático da pesquisa, pois a nossas experimentações foram enriquecidas pela geografia contingencial de Salvador.

As oficinas-laboratórios foram uma fase importante do campo criativo da pesquisa. Permitiu-me conhecer algumas particularidades do local escolhido - nesse sentido, José Jackson expõe:

Sobre aquela realidade do Estacionamento, sobre as pessoas do entorno, dos horários que sempre se modificavam a cada horário, tipo, oito horas era um movimento, às dez era outro; quando tinha feira era um ambiente, quando não tinha feira era um outro ambiente, quando tinha carro ali em baixo do Estacionamento era uma coisa e quando não tinha era um outro universo, um outro ambiente. José Jackson Silva. (Apêndice E)

Além de conhecer o espaço, este período permitiu-me conhecer e formar o grupo humano com que desenvolveria a proposta.

Ao concluir os laboratórios, realizamos um breve recesso para logo iniciar o período de ensaios da encenação que será descrito no subcapítulo 4.4.

4.3.1. Sistemas de marcos, roteiro inicial

Em março de 2010, fui morar nas proximidades do local pesquisado – o bairro do Politeama. Isso me permitiu conhecer o bairro no seu cotidiano. Sendo uma transeunte, organizei-o por meio dos elementos referidos por Lynch, no seu estudo da imagem da cidade, que são: vias, limites, bairros, pontos nodais, marcos. A respeito desses elementos, o autor esclarece:

Nenhum dos tipos de elementos acima especificados existe isoladamente em situação concreta. Os bairros são estruturados com pontos nodais, definidos por limites, atravessados por vias e salpicados por marcos. A sobreposição e interpenetração dos elementos ocorrem regularmente. Se esta análise começa pela diferenciação dos dados em categorias, deve terminar por sua reintegração à imagem total. (LYNCH, 1997, p.54)

Considero que o Estacionamento São Raimundo localiza-se no meio de um ponto nodal - “Os pontos nodais são focos estratégicos nos quais o observador pode entrar” (LYNCH, 1997, p. 80). Neste lugar, convergem as seguintes vias: avenida Vale dos Barris, que emerge numa curva até a rua Clóvis Spínola para conectar com a rua Direita da Piedade; esta conexão produz uma quebra na rua Direita, que gera duas formas urbanas interessantes, o viaduto e o túnel da Piedade. O viaduto cobre parte do

Estacionamento São Raimundo, do outro lado daquele está a igreja da Congregação São Raimundo. Em direção oposta, o túnel converge na rua Politeama de Cima. O autor aprofunda:

Os marcos, pontos de referência considerados externos ao observador, são apenas elementos físicos cuja escala pode ser bastante variável. Os mais familiarizados com a cidade pareciam tender a confiar cada vez mais, como guias, nos sistemas de marcos, a preferir a singularidade e a especialização às continuidades anteriormente usadas. (LYNCH, 1997, p. 88)

Escolhi alguns pontos específicos desta Geografia Contingente para gerar um sistema de marcos, conformado por:

Estacionamento São Raimundo

Local amplo e ao ar livre, coberto unicamente pelo viaduto da Piedade, o que gera uma dupla altura, uma forma que me instiga. O acesso de carros encontra-se na parte baixa deste do Estacionamento; na parte alta deste, encontra-se uma escada de pedestres. Entre as particularidades do Estacionamento, encontramos carros, asfalto, um pouco de mato, algumas coisas de moradores de rua e uma feira nos dias de sábado (ver figuras 19, 20, 21, 22 e 47).



Fig. 47. Estacionamento São Raimundo e viaduto da Piedade, desde a perspectiva dos espectadores convidados.

Ponto de ônibus

Situado na calçada do Centro Comercial Orixás Center, o local arredondado pela rua Clóvis Spínola fica reduzido pelas duas estruturas de ponto de ônibus e os 'camelôs'

(como são conhecidos os vendedores ambulantes na cidade). O trânsito incessante de ônibus gera uma intensa troca de transeuntes que o converte num espaço dinâmico (ver figura 19).

Centro Comercial Orixás Center

Galeria de dupla altura. Encontra-se no meio de duas torres, conformando o Condomínio Orixás Center. Nela, localizam-se, majoritariamente, lojas comerciais orientadas ao aluguel de roupas para festas. A forma da galeria conecta com a calçada no subsolo e situa o térreo a uma pequena altura desta. No térreo, encontra-se um corredor-varanda, onde localizei a plateia. Desde este local, observa-se uma interessante perspectiva do palco expandido da cidade (ver figuras 19 e 37).

Viaduto da Piedade

Trecho da rua Direita da Piedade, nas direções da rua Politeama de Baixo e praça da Piedade (ver figura 47). Com tráfego intenso de pedestres e carros. É possível observação do viaduto completamente desde a plateia, motivo pelo qual considerei este marco como o centro do palco estendido.

Igreja da Congregação São Raimundo

Pequena igreja localizada na rua São Raimundo; esta pequena via conecta-se com o Centro Comercial Orixás Center. Desde a “plateia” é possível observar o fundo da Congregação, que apresenta uma arquitetura diferente da encontrada no bairro (ver figura 48).



Fig. 48. Feira no Estacionamento São Raimundo no fundo a igreja.

Túnel da Piedade

Este lugar tem uma aparência ominosa. Neste espaço, é possível encontrar as precárias vilas de moradores de rua. No túnel, também, é possível encontrar variados *grafittis*, o que traz cores para o local (ver figura 7).

A organização dos locais no sistema de marcos me permitiu estabelecer as referências urbanas e seus fluxos no palco expandido escolhido. Por sua vez, esses elementos determinaram um primeiro diâmetro da proposta cênica, ampliado pelas necessidades da encenação.

Essa organização em sistema de marcos também me permitiu operar com os Princípios que me interessam na prática cênica - já citados no capítulo anterior (ver 3.3.)-, dos quais derivam o que denomino propriedades criativas da Geografia Contingente. Formas da urbe que me possibilitaram explorar, por exemplo, a multiplicidade de um ponto de ônibus. Há uma grande quantidade de transeuntes, de diversos tipos e em diferentes direções, o que viabilizou que os laboratórios cênicos locados aqui gerassem multiplicidade de olhares ao mesmo tempo em que a Repetição-Acaso irrompesse nas experimentações dos percursos.

As propriedades que me instigaram em cada um dos marcos: dupla altura, formas curvas, dinâmica de transeuntes e de veículos motorizados; apresentaram-se como potencialidades do trabalho em processo nesta Geografia Contingente. No quadro seguinte, apresento a presença ou ausência de algumas das propriedades criativas, antes mencionadas, nos diferentes marcos.

Propriedades criativas Marco	Dupla Altura	Formas Curvas	Dinâmica de transeuntes	Veículos motorizados
Centro Comercial Orixás Center	✓	✓	✓	---
Ponto de ônibus	---	✓	✓	✓
Viaduto da Piedade	✓	---	✓	✓
Estacionamento São Raimundo	✓	✓	✓	✓
Igreja São Raimundo	---	---	✓	---
Túnel da Piedade	---	---	✓	✓

Quadro 2: Sistema de marcos e propriedades criativas.

Ao organizar o entorno no sistema de marcos destes seis locais do bairro do Politeama, a minha compreensão deste começou a emergir em formas e possibilidades. Segundo Pareyson:

A operação artística é um processo de invenção e produção exercido não para realizar obras especulativas ou práticas ou sejam lá quais forem, mas só por si mesmo: formar por formar, formar perseguindo somente a forma por si mesma: *a arte é pura formatividade*. (PAREYSON, 1993, p.26)

A proposta criativa estava gestando novas dimensões. Vislumbrava uma obra especulativa em cada um desses marcos. O local parecia-me mais sugestivo; enquanto encenadora, encontrava-me no que definirei como uma “efervescência de formas”, um estado embrionário da obra, na qual ela se forma para se formar.

Baseada no sistema de marcos e aproveitando aquela efervescência de formas, realizei um roteiro inicial intitulado Orixás Center emCena, no qual descrevo quatro percursos, cada um com seu fluxo, os marcos e as ações propostas (apêndice C). O processo de tentar executar este roteiro cênico foi o exercício que corresponde à terceira e última fase do Projeto Politeama em experimentações cênicas, que descreverei a seguir.

4.4. Orixás Center emCena, o processo

Nesta parte, descreverei o período de ensaios, as práticas e as apresentações da encenação realizada com o grupo, formado durante as oficinas-laboratórios Espaço Público e Encenação 2010.1.

Descrevo o processo de ensaios, abrangendo os meses de julho, agosto e setembro de 2010. A respeito da duração do processo de ensaios, para encenadores iniciantes, encontro na obra de Thomas Richards o artigo²¹ *Da companhia teatral à arte como veículo*²², de Jerzy Grotowski, no qual o diretor polonês coloca:

Para os diretores jovens que preparam seu primeiro ou segundo espetáculo pode ser favorável que tenham na frente deles uma data precisa para a estréia, com um período de ensaios relativamente breve, por exemplo de dois meses e meio. Se não, pode cair no desperdício de tempo, pois se encontram no início de seu trabalho artístico e estão cheios de material juntado no curso

²¹ Artigo baseado na transcrição de duas conferências que Jerzy Grotowski pronunciou respectivamente em outubro de 1989 em Módena, Itália, e em Maio de 1990 na Universidade de California, em Irvine.

²² Original em espanhol: De la compañía teatral al arte como vehículo.

da vida, sem que o tenham canalizado ainda nos espetáculos. (GROTOWSKI, 2005, p.184) (tradução da pesquisadora)²³

Certamente, o tempo total do processo de ensaios foi adequado e posso associar à lógica proposta por Grotowski.

Cabe ressaltar o fato de que a oficina ministrada outorgou uma proximidade do grupo com o Estacionamento São Raimundo e seu entorno. Isto gerou uma intimidade entre os *performers* e o espaço, o que me permitiu focar as experimentações nas potencialidades dos *performers* na urbe. No artigo antes citado, Grotowski se refere aos ensaios da seguinte forma:

Em teatro, temos um elo visível: o espetáculo, e outro quase invisível: os ensaios. Os ensaios não são unicamente a preparação do espetáculo, são, para o ator, um campo de descobrimento sobre si mesmo, sobre suas capacidades e as possibilidades de ultrapassar seus limites. Sim, se trabalha seriamente, os ensaios são uma grande aventura. (GROTOWSKI, 2005, p.188) (tradução da pesquisadora)²⁴



Fig. 49 e 50. Este lugar cativou Thiago.

Nas figuras 49 e 50, o *performer* no local que ele definiu como o início de seu trajeto, por ele nomeado “Banheiro Sujo”. Na fotografia da esquerda, é possível apreciar

²³ Original em espanhol: Para los directores jóvenes que preparan su primer o segundo espectáculo puede ser favorable que tengan delante de ellos una fecha precisa para el estreno, con un período de ensayos relativamente breve, por ejemplo de dos meses y medio. Si no, pueden caer en el desperdicio de tiempo, pues se encuentran en el inicio de su trabajo artístico y están llenos de material juntado en el curso de la vida, sin que lo hayan canalizado aún en los espectáculos.

²⁴ Original em espanhol: En teatro tenemos un eslabón visible: el espectáculo, y otro casi invisible: los ensayos. Los ensayos no son únicamente la preparación del espectáculo, son, para el actor, un campo de descubrimiento sobre si mismo, sobre sus capacidades y sobre las posibilidades de rebasar sus límites. Si se trabaja seriamente, los ensayos son una gran aventura.

o acúmulo de lixo no local, e na fotografia da direita o mesmo local limpo pela prefeitura. Este local sempre teve a característica de depósito de lixo, fato que seduziu Thiago na sua escolha. Na figura 51, Thiago Carvalho no início da encenação, também o primeiro momento do percurso **NOIVA DO VENTO**.

Utilizo estas imagens para exemplificar uma das experimentações cênicas realizada no período de ensaios. Experimentação que foi utilizada na encenação enriquecendo o percurso e que colocou questões autorais de cada *performer*.



Fig. 51. Momentos iniciais da encenação.

Para o processo de ensaios, tinha escolhido encenar o roteiro cênico realizado durante os laboratórios (apêndice C), mas as experimentações dos ensaios apresentaram novas propostas cênicas que enriqueceram a encenação. Nesse sentido, novamente me aproximo do pensamento de Grotowski no artigo antes mencionado, em relação dos ensaios:

Buscamos algo do que temos uma ideia inicial, um determinado conceito. Se procuramos com intensidade e conscienciosamente, talvez não encontraremos precisamente isso, mas pode aparecer alguma outra coisa que poderá reorientar todo o trabalho. (GROTOWSKI, 2005, p.188) (tradução da pesquisadora)²⁵

²⁵ Original em espanhol: a propósito de los ensayos. Buscamos algo de lo que tenemos una idea inicial, un determinado concepto. Si buscamos con intensidad y concienzudamente, tal vez no encontraremos precisamente eso, pero puede aparecer alguna otra cosa que podrá reorientar todo el trabajo.

Os ensaios com Thiago Carvalho foram intensos, ele trabalhava, imaginava, devaneava. Entre os ensaios e a maioria dos encontros, trazia novas propostas para o seu percurso **NOIVA DO VENTO**. Desse modo, aprofundou-se em questões autorais que logo colocaria na encenação. A respeito do seu processo criativo, Thiago assinalou:

precisei ouvir muitas histórias, correr muitas vezes a mesma rota, entrar várias vezes na igreja, passar mais de três vezes pelo viaduto, rodar o ORIXAS CENTER tentando captar as suas nuances. Por um instante fechei os olhos e ouvia apenas as vozes, o barulho dos carros passando na avenida, o cheiro das flores, das frutas que eram comercializadas na barraquinha, a senhora que nos chamava de doidos por está de olhos fechados no meio da rua, o taxista que pensava que nos éramos da prefeitura, que estávamos ali para revitalizar o espaço. De fato, revitalizamos aquele espaço, mas da nossa maneira, nos queríamos apenas senti e ser sentido, queríamos ter a certeza de que ainda existe vida dentro de nós, que as nossas estórias podem ser vividas e contadas. Hesitamos o tempo todo, parece que temos vergonha de nos mostrar, mostramos tanto de nós, mas por si, o espaço estava sendo mostrado, mostrado com seu movimento, com suas variadas pessoas que transitavam, que vão para casa, ou chegam ao ponto de ônibus, por aqueles que compram e comercializam, por aqueles que pedem, que choram, que riem, que esperam, que gritam por um minuto da nossa atenção. Thiago Carvalho. (Apêndice D)

Para continuar exemplificando a respeito desta dimensão particular do processo criativo da encenação, coloco, no seguinte quadro, o percurso que propus inicialmente por meio

Igreja/Noiva do Vento

O percurso se inicia no centro comercial Orixás Center por um *performer* vestido com um grande vestido de noiva que caminha pela Rua São Raimundo até a Igreja de São Raimundo. Em seguida, o *performer* segue pela Rua Direita da Piedade no sentido Campo Grande (bairro de Salvador). Neste fragmento, é realizada uma intervenção no viaduto com o figurino, que aproveita a dupla altura que o local oferece e o vento. Ao final, o *performer* se desfaz do vestido e continua o percurso até se perder da vista dos espectadores convidados. (grifo da pesquisadora)

Quadro 3: Roteiro inicial, fragmento. **NOIVA DO VENTO**.

No quadro, é possível encontrar o que nomeio como o suporte da proposta (o texto sublinhado), a intervenção do figurino da noiva no viaduto com a característica do vento nesse local. Essa foi a proposta inicial, mas quando o percurso foi assumido por um homem, a proposta agregou possíveis significações; estas foram desenvolvidas em

conjunto com Thiago e produziram o percurso que foi apresentado na encenação (ver Quarta Aba).

Os ensaios foram um processo de experimentações e descobertas num tempo estabelecido. Nesse período, cada um dos participantes (incluo-me aí) reconheceu sua prática cênica fora dos espaços estabelecidos para a prática teatral. Assim, surgiram novas formas de operar cenicamente, próprias a cada um dos participantes, em suas respectivas funções cênicas no Estacionamento São Raimundo e entorno.



Figura 52: Filipeta da encenação Orixás Center emCena.

As apresentações da encenação foram realizadas no mês de outubro de 2010, às sextas-feiras e aos sábados ao meio dia. Escolhi o dia de sábado, pois ele fazia parte da rotina de encontros do grupo desde o mês de abril nas oficinas-laboratórios; dessa forma, já conhecíamos bem a dinâmica do local nesse dia. Esse conhecimento do local me levou a escolher o horário do meio dia, pois percebi, nesse horário, uma maior quantidade de pessoas transitando pelo bairro.

Aventurei-me na escolha do dia da sexta-feira para apresentar, pois percebi uma tradição na cidade: nesse dia pessoas associadas à religião do candomblé expõem sua ligação por meio do uso de roupas brancas. Este fato me pareceu uma particular carga semântica manifesta em Salvador e quis colocá-la na encenação através dos figurinos dos *performers* (com exceção das roupas de noivos) e por meio dos espectadores convidados (ver 4.4.1.), pois eles eram liberados de pagar ingresso se vestissem roupa branca. Como Expansão-Reversão, esta foi uma forma de ampliar o jogo da encenação

convidando os espectadores a ser parte ativa desta, pois, eles como observadores, constituíram também a encenação para os transeuntes do bairro (ver figura 52).

O período de oito apresentações trouxe grandes aprendizados para mim enquanto encenadora de rua, como também grandes encruzilhadas que devia resolver. Nesse sentido, gostaria de expor a seguinte situação: corriam as apresentações normalmente, quando um dos *performers*, José Jackson, apresentou um problema de saúde, repentinas alterações na pressão arterial que o levavam ao desmaio. Sendo assim, suspendi a apresentação da sexta-feira, 15 de outubro de 2010, pois não desejava testar o limite da saúde dele. Foi uma escolha difícil, mas que era apoiada na decisão por todo o grupo sensibilizado pelo estado de saúde do colega.

Todos torcíamos pela melhoria de sua saúde para assim continuarmos realizando as apresentações. Mas, no dia seguinte a saúde dele piorou. O grupo decidiu realizar a apresentação do dia sem esse percurso, o que foi um ato de coragem, pois nunca tínhamos ensaiado isso e muitas coisas deviam mudar e ser replanejadas apenas duas horas antes da apresentação.

Nesse dia, foi como um dia de ensaio e casualmente não tivemos espectadores convidados. A encenação aconteceu com muitas dificuldades no ritmo, devido à falta de um percurso. Também se produziram novas cargas semânticas pelas novas relações que surgiam entre os percursos, como por exemplo: o noivo inicial do percurso da **NOIVA DO VENTO** foi que realizou **O GRANDE FINAL** junto da **NOIVA DO “BUZU”** (ver Quarta Aba), porém essa mudança questionava o sentido que tínhamos encontrado no percurso da **NOIVA DO VENTO**.

Encontrava-me numa situação difícil enquanto encenadora, o trabalho estava dependendo de uma pessoa. Por isso resolvi procurar um substituto de José Jackson, mesmo com pouco tempo e nenhuma possibilidade de ensaio com todo o elenco antes da próxima apresentação. Chamei o *performer* Marios Chatziprokopiou, que conhecia um pouco da proposta, pois tinha feito um registro audiovisual de um dos ensaios e estava ajudando-me no registro audiovisual de cada percurso nas apresentações. Ele aceitou a proposta e as condições dela. Foi assim que, na sexta seguinte, a encenação aconteceu com Marios, no percurso do **HOMEM CINZA**. Ele aportou coisas novas, trouxe a alegria ao grupo de poder realizar a apresentação, além da possibilidade de José Jackson observar a encenação.

No sábado, seguinte José Jackson sentiu-se em condições de saúde para encarar o esforço físico que a encenação propunha. A experiência o permitiu observar o jogo cênico quase em sua totalidade, passando a valorizar mais alguns momentos do percurso, enriquecendo-o com uma releitura. O fato acontecido nas apresentações trouxe novos aprendizados para todos nós que fazíamos parte da equipe constitutiva de Orixás Center emCena.

Finalmente, acredito que todos os integrantes do grupo aprenderam algo dessa situação. Nesse sentido, José Jackson diz:

Ahh, eu tive a oportunidade de ficar de fora também, né? Como espectador né? Então foi bem bacana mesmo. Ver o meu personagem em ação com um *performer* que não comigo e ver as reações das pessoas àquilo. Então, pra mim, eu tive um ponto de vista privilegiado por quê, além de eu ter sido *performer*, eu pude ser espectador da *performance*. Aí eu aproveitei pra perceber como as pessoas aceitavam isso, como que as pessoas participavam das *performances*. Então, era, foi muito bacana. Tipo, ver as pessoas na rua, surpreendidas por um mendigo que não queria nada, não queria assaltar, nada, queria dar um pouquinho de delicadeza, um pouquinho de amor, um pouquinho de sei lá, de compaixão para as pessoas e foi bacana, a reação das pessoas vendo o mendigo tomar banho na rua e se arrumando todo e enfim, foi muito interessante. José Jackson Silva. (Apêndice E)



Fig. 53: Alguns espectadores convidados, na estreia.

As apresentações aconteceram com forte presença do acaso e do inesperado a partir do planejado, como referido no Princípio Criativo **Repetição-Acaso** (ver 3.3.). E

isso foi o meu grande aprendizado enquanto encenadora: assumir o risco de ter uma visão parcial da encenação, pois não tinha condições de observar o todo, de cuidar de todos os detalhes, pois a simultaneidade dos percursos fazia com que algumas coisas acontecessem distante do Estacionamento São Raimundo. Exemplificando isto, temos o percurso da **NOIVA DO “BUZU”**, que iniciava no sanitário do Shopping Piedade e chegava, trinta minutos após iniciada a encenação, no ponto de ônibus do Centro Comercial Orixás Center (ver figura 54).



Fig. 54. Quando Márcia chegava ao ponto de ônibus, parecia que uma nova encenação começava.

Minhas funções em cada apresentação não me permitiram acompanhar ao vivo o que acontecia no banheiro do Shopping, na estação de ônibus da Lapa, nem no buzu. O invisível de Orixás Center emCena se converteu numa dimensão essencial para meu olhar de encenadora.

4.4.1. Os participantes: *performer* e espectadores

Escolhi a noção de *performer* para nomear os artistas que trabalharam comigo nas práticas cênicas, desenvolvidas no Chile a partir do ano 2007, inicialmente com o intuito de incluir os profissionais das diversas disciplinas artísticas com quem tenho trabalhado.

O meu interesse por conceituar esta expressão começou quando conheci a reflexão de Jerzy Grotowski numa conferência publicada no artigo *O Performer*²⁶, no qual o diretor polonês coloca: “O *Performer*, com maiúscula, é o homem da ação. Não é o homem que faz a parte do outro. É o dançante, o sacerdote, o guerreiro: está fora dos gêneros estéticos. [...] O *Performer* é um estado do ser.” (GROTOWSKI, 1987, p. 76) (tradução da pesquisadora)²⁷. A meu ver, a descrição debela, de um lado, uma dimensão palpável como o homem da ação, e de outro, outra dimensão transcendental, ao falar do estado do ser. O autor coloca “o fazer” na noção de *performer*, porém ele abre a possibilidade deste fazer pertencer a diferentes âmbitos da vida, entendida esta como a sucessão de rituais. Sendo assim, o *performer*, para Grotowski, contém um caráter sagrado. Esta característica instiga-me, porém encontrei dificuldades ao tentar repassar para os *performers* - acredito que isto se deveu a carência de tempo-espço para desenvolver uma prática com maior ênfase nos aspectos ritualísticos que observo no fazer cênico.

Para aprofundar no entendimento do *performer* revisei as reflexões a respeito - que encontrei em algumas das obras de Patrice Pavis. Em *A Análise dos Espetáculos*, o autor afirma:

Cada vez utilizamos com maior frequência o termo de *performer*, em vez de ator, para insistir na ação que leva a cabo o ator, por oposição à representação mimética de um papel. O *performer* é, em primeiro lugar, quem está física e psiquicamente presente diante do espectador. (PAVIS, 2000, p. 72) (tradução da pesquisadora)²⁸

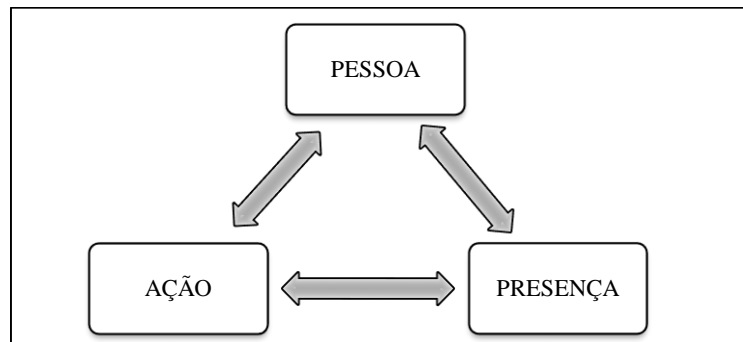
²⁶ Artigo publicado em 1987 originalmente em francês, e traduzido ao espanhol por Farahilda Sevilla y Fernando Montes. Ao ler este artigo é importante considerar a sua nota final, em que se expõe a necessidade de lê-lo como indicações de trajeto e não como um documento fechado. Assim mesmo como é esclarecido o fato de que a condição de participante do laboratório de Grotowski não se converte em *performer*.

²⁷ Original em espanhol: El *Performer*, com maiúscula, es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro. Es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos.[...] El *Performer* es un estado del ser.

²⁸ Original em espanhol: Cada vez empleamos con mayor frecuencia el término de *performer*, en lugar de actor, para insistir en la acción que lleva a cabo el actor, por oposición a la representación mimética de un papel. El *performer* es en primero lugar, quien esta física y psíquicamente presente ante el espectador.

Já no *Dicionário de Teatro*, Pavis define a noção do seguinte modo: “Num sentido mais específico, o *performer* é aquele que fala, que age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa), e como tal, dirige-se ao público,” (PAVIS, 2005, p. 284-285). E no glossário de noções do livro *A Encenação Contemporânea*, define assim: “O artista que, ao invés de interpretar um personagem como faz o ator, revela-se como uma pessoa privada, realiza uma performance virtuosa e não repetível.”(PAVIS, 2010, p. 419).

Nestes fragmentos, percebo o refinamento do autor ao elaborar a descrição com o passar do tempo, como também obtenho as palavras chaves que me permitem levantar um entendimento próprio da noção: pessoa - ação - presença. Com estas, crio o seguinte diagrama do *performer*:



Quadro 4: Diagrama do *performer*.

Por meio deste diagrama, apresento o meu entendimento da noção, baseado nas experimentações cênicas e na teoria. As palavras chaves estão interligadas e são as características constitutivas do meu entendimento sobre o *performer* nas experimentações cênicas nos espaços não convencionais para teatro.

Sabido é que as artes cênicas, como as outras, precisam da presença do espectador para a obra acontecer. Como Rancière coloca, referente ao teatro “paradoxo do espectador [...], é simples de formular, não há teatro sem espectador” (RANCIÈRE, 2012, p. 8). O espectador tem a função de observar, porém, a tradição teatral tem assumido esse observar como uma ausência de ação, o que é questionado pelo autor quando coloca:

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura de dominação e

da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são, ao mesmo tempo, espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto. (RANCIÈRE, 2012, p. 17)

Rancière desconstrói a suposta passividade do espectador no seu papel de observador. O autor estabelece que ler/interpretar/recepcionar/observar uma obra é um processo criativo, sendo assim, este terá uma lógica própria para cada espectador.

Pavis levantou na terceira parte do livro *A Análise dos Espetáculos* uma reflexão crítica das abordagens psicológicas, sociológicas e antropológicas inerentes ao espectador e como eles afetam a recepção da obra. E afirma a ausência de uma perspectiva homogênea que integre as diversas abordagens para compreender o espectador enquanto indivíduo.

Na encenação, Orixás Center emCena, propus-me a pesquisar essa suposta passividade do espectador e assim testar diferentes níveis de recepção da peça. Neste caso, classifiquei os espectadores em dois tipos: convidados e itinerantes.

ESPECTADORES CONVIDADOS: são todos aqueles que foram convocados a assistir a encenação pelas vias já conhecidas de difusão: o cartaz, o anúncio na mídia, o convite de um conhecido, entre outras (ver figura 52). Dado que eles tinham uma primeira referência da peça, por exemplo, por meio do cartaz, estes se reuniam no local, Centro Comercial Orixás Center, nos dias e horários estabelecidos, criando então um tipo específico de “plateia” (ver figura 53).

O espectador convidado ao Orixás Center emCena é aquele que sabe que vai elaborar o acontecimento teatral por meio de seu olhar. Acredito que dada as condições urbanas desta particular plateia, estes espectadores sentiram-se, no mínimo, questionados enquanto observadores. Como Pavis coloca a respeito de ser espectador das encenações contemporâneas:

O “nós” tornou-se culpável: “Eu deveria, de todo modo, compreender alguma coisa”; suspeitoso: “Esse espetáculo está debochando de mim”; exigente: “Ele não resolve nada”; intolerante: “Eles não entendem nada”;

desconfiado: “Eu, que era um sujeito soberano, não acabo me transformando em consumidor?”; nervosos: “Estão tentando me eliminar”; agressivo: “Eu não posso deixar barato”; inquieto: “E se eu deixar barato?” (PAVIS, 2010, p. 380)

ESPECTADORES ITINERANTES: são os transeuntes dos locais da proposta. Nestes, convergem diferentes trajetos de pessoas no cotidiano, de diversos modos. Por um lado está a presença forte dos transportes coletivos (com uma parada de ônibus), o que gera um trânsito intenso de transeuntes. Nas ruas do local circulam muitos pedestres, que atravessam o viaduto no sentido da praça da Piedade ou à inversa. Também incluo nesta categoria as pessoas que habitam ou trabalham no local.

O fato dos percursos acontecerem segundo os princípios da Expansão-Reversão e Repetição-Acaso fez com que Orixás Center emCena abrisse a possibilidade de que as duas categorias de espectadores pudessem se converter em *performers*. Nesse sentido gostaria de relatar o fato inusitado acontecido na antepenúltima apresentação: um motorista de carro ofereceu carona para os noivos numa das apresentações do **GRANDE FINAL** (ver Quinta Aba).²⁹

Nesta apresentação, um carro amarelo interagiu com os *performers*; este fato é interessante de se analisar, pois ele opera trazendo os princípios criativos para esse momento de Orixás Center emCena e, no entanto, parece-me que o mais relevante é o que o Acaso irrompe na Repetição. A respeito deste fato, José Jackson lembra:

Numa das últimas apresentações, a noiva e o noivo estavam lá nos cinco minutos finais da *performance* e apareceu um carro né? O carro todo colorido, cheio de bandeirolas de coisas, e o carro, e o rapaz parou: “Entra aí moço, que eu vou levar vocês pra lua-de-mel!”, e a gente: “ahh, claro vamos lá então”. Nós entramos e fomos lá com o cara até um determinado, uma determinada rua e foi muito interessante por quê, isso pra quem tava ali, e estava acompanhando a *performance*, do nada aparecia aquele carro todo colorido que parecia que a gente tinha combinado, tinha contratado o carro, (risadas). Contratado o carro para levar a gente, que não era parte, era uma performance dentro da performance, tá entendendo? Era um acaso que aconteceu e a gente comprou a brincadeira e foi embora junto com ele. Então, eu imagino que para o espectador que estava participando daquelas loucuras ali com a gente, daquelas provocações, deve ter sido bastante interessante. José Jackson Silva. (Apêndice E)

²⁹ Este é o momento de encerramento da encenação no qual a **NOIVA DO BUZU** encontra seu noivo. Juntos realizam um pequeno percurso para apresentar seu encontro para a “plateia”.

A colaboração do motorista resolveu uma proposta que, por falta de tempo e recursos, tinha sido descartada para finalizar a encenação. Assim, tanto eu como encenadora e também o elenco, ficamos satisfeitos de poder materializar, desse modo. Depois do acontecido, entendi que a qualidade de obra aberta da encenação é uma grande potencialidade. O fato me fez questionar se o motorista foi um *performer*.

O **motorista** observou uma cena diferente nas ruas cotidianas; no momento em que ele detém seu trajeto para oferecer a carona para os noivos, começa a executar sua grande **ação**, o que lhe concede **presença** na proposta, convertendo-se na frente dos espectadores em *performer* da encenação, sem ele o saber, questionando e surpreendendo a todos que participaram nesse dia e que conheciam com anterioridade a estrutura de Orixás Center emCena. Então, devido ao princípio Expansão-Reversão, no meu entendimento, naquele momento, ele foi um *performer*.

Realizar o percurso na Geografia Contingente era a grande ação de cada *performer*. Neste, eles realizavam uma cadeia de acontecimentos com lógica própria, o que despertava o interesse das pessoas ao redor, trazendo assim a multiplicidade na recepção da encenação.

4.5. Terceira Aba: **CARRINHO DAS FLORES**

Este percurso surgiu a partir da proposta de divulgar a encenação por meio de um carro de som, ao mesmo tempo em que esta acontecia. Em Salvador, é comum que este tipo de propaganda circule pelas ruas difundindo “mensagens” de diferentes naturezas. Também é frequente encontrar carros de som e de passeio que tocam melodias massivas (dos segmentos musicais mais populares) a altos volumes.

Estas práticas altamente invasivas geram poluição sonora na cidade. Apesar de contrárias à lei municipal 5.354/98, essas práticas se mostram socialmente aceitas. Além disso, o carro gera poluição ambiental, por isso preferi procurar alternativas ao carro de

som e, nessa busca, encontrei os particulares e tradicionais **carrinhos de café**, próprios da Bahia. (ver figura 55).



Fig. 55. Esse carrinho aí é Bahia.

Os carrinhos de café são feitos de maneira a parecem com um trio elétrico³⁰, em pequena escala. Quase todos possuem um sistema de som integrado, outros, os mais simples e leves, não têm som, porém conservam o aspecto de caminhão de brinquedo. Os carrinhos de café são elaborados de modo artesanal e geralmente com materiais reciclados. Em Salvador, estes se configuram numa forma peculiar de comércio ambulante e neles comercializam-se diferentes coisas: cafezinhos, balas, CDs ou DVDs.

A experiência de procurar o carrinho de café na cidade para incluí-lo na encenação permitiu-me conhecer a rede social que eles tecem. Os caminhõezinhos são dirigidos por homens. Quando circulam pelas ruas vendendo café, geram uma troca, uma conversação descontraída ou piadas que provocam gargalhadas entre a clientela e alguns conhecidos. Realizam um circuito cotidiano de dia ou de noite em locais de intenso movimento comercial. Os motoristas capricham na aparência de seus caminhões para gerar um diferencial mercadológico, e assim atrair clientela de acordo com os produtos oferecidos.

³⁰ Caminhão que carrega caixas de som que circulam com os artistas no carnaval. Criado em Salvador (1951).

O carrinho de café me parece um ícone cultural de Salvador; nele é possível enxergar os processos de *hibridação* próprios da cidade e suas circunstâncias históricas. “Entendo por hibridação processo socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2003, p. XIX).

Por tudo o antes exposto foi que escolhi trabalhar com um carrinho de café neste percurso. O carrinho experimentou novos processos de hibridação ao se integrar na proposta cênica, transformando-se no **CARRINHO DAS FLORES**, de discreta cor branca e vasos com flores vivas, oferecendo cartas de amor (ver figura 56). Sem café, transitou pelas ruas dirigidas por Cleide Vilela, ao som do Bolero de Ravel.

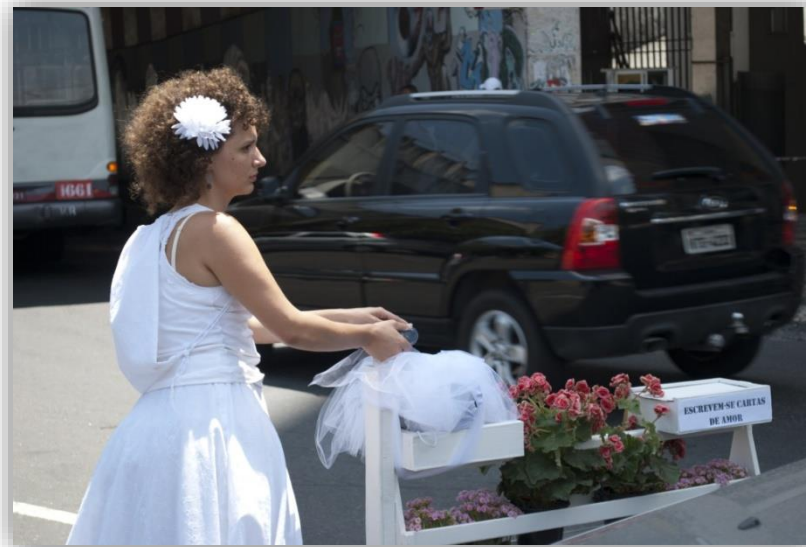


Fig. 56. O Carrinho das Flores imerso no trânsito de meio dia.

Destaco o fato de ela ser a única *performer* que não possuía estudos formais de teatro ou dança. Instigava-me a ideia de experimentar com *performers* que não possuísem convenções cênicas. Por isso, propus realizar as experimentações cênicas no campo prático com um profissional com esta característica.

O **CARRINHO DAS FLORES** percorria as quatro esquinas da praça e logo se dirigia ao Centro Comercial Orixás Center pela rua Direita da Piedade. O carrinho se detinha no viaduto para Cleide escrever uma carta (ver figura 57). Continuava o percurso no mesmo sentido ao passar pelo triângulo desenhado na rua e realizava a composição corporal “cotidiano”, criada pela equipe de trabalho. Em seguida, circulava

pelo túnel da Piedade, pela rua Politeama de Baixo até chegar à avenida Sete de Setembro, no sentido da rua Clóvis Spínola para se deter no costado da agência do Banco da Caixa Econômica Federal localizada em dita avenida. Aguardava a **NOIVA DO BUZU** passar pelo viaduto da Piedade para se dirigir ao corredor-varanda do Centro Comercial Orixás Center, e interagir com a plateia formada por espectadores convidados.



Fig. 57. Escrevendo uma carta de amor.

Cleide Vilela era a encarregada de cobrar o ingresso daqueles espectadores que não estivessem vestindo alguma peça de roupa branca, pois essa era a condição para o ingresso liberado segundo indicado no material de difusão da encenação (ver figura 52).



Fig. 58. O Carrinho das Flores na avenida Sete de Setembro.

Após essa ação, pedia a todos os espectadores que pegassem um frasco para produzir bolinhas de sabão no momento em que os *performers* também o utilizassem no **GRANDE FINAL** - que estava prestes a começar. Deixava o carrinho na “plateia” dos convidados e dirigia-se até o Jardim para interagir com Thiago Carvalho.

5. DRAMATURGIA CONTINGENTE

A dramaturgia é própria do fazer teatral. Ao revisar a noção no *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis, no primeiro parágrafo encontro assim definido: “A dramaturgia, no seu sentido mais genérico, é a técnica (ou a poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra,” (PAVIS, 2005, p. 113). Esta definição sugere-me que a construção da obra teatral estará a cargo de um técnico da arte dramática, o dramaturgo (dramaturgista /roteirista).

Num sentido tradicional, a dramaturgia é o resultado do trabalho do dramaturgo, um texto de teatro. Este texto tem sido e é considerado eixo fundamental para a criação cênica, motivo pelo qual a figura do dramaturgo obteve relevância no fazer teatral. Ele estabelece uma relação direta com o texto, contextualiza-o por meio das referências culturais e das análises políticas. Por isso entendo a tarefa do dramaturgo como um conselheiro literário da produção teatral, pois, segundo Pavis, refletindo em *A Encenação Contemporânea* “a dramaturgia transformou-se numa ciência muito pesada,” (PAVIS, 2010, p. 373).

A respeito da dupla dramaturgia-dramaturgo, Amilcar Borges de Barros coloca:

A dramaturgia e os dramaturgos obedecem, na sua grande maioria, aos moldes da escrita literária: as ações do texto teatral são derivadas da teoria da ação lingüística, e a personagem ou as palavras escritas são abordadas desde o condutual da narrativa e do discurso. (BORGES, 2011, p. 142) (tradução da pesquisadora)³¹

A obediência do texto teatral aos moldes da escrita literária (dramaturgia) foi uma das demandas dos reformadores da prática teatral do século passado. Nesse sentido, é interessante considerar a seguinte colocação de Derrida, na sua reflexão crítica do manifesto teatral de Antonin Artaud:

³¹Original em espanhol: La dramaturgia y los dramaturgos obedecen en su gran mayoría a los patrones de la escritura literaria: las acciones del texto teatral son derivadas de la teoría de la acción lingüística, y el personaje o las palabras escritas son abordadas desde lo conductual de la narrativa y del discurso.

A cena ocidental clássica define um teatro do órgão, teatro de palavras, portanto de interpretação, de registro e de tradução, de derivação a partir de um texto preestabelecido, de uma tabula escrita por um Deus-Autor e único detentor da primeira palavra. De um senhor que guarda a palavra roubada, emprestada unicamente aos seus escravos, aos seus diretores e aos seus autores³². (DERRIDA, 1971, p. 132.)

Artaud, como outros criadores teatrais, contribuiu para gerar questionamentos ao fazer teatral, estes foram respondidos na experimentação teatral de finais do século XIX e início do século XX. “Com o surgimento das novas vanguardas e os giros performáticos, os significantes teatrais já não estavam exclusivamente nas mãos dos dramaturgos; o cênico já não era exclusividade da linguagem teatral.” (BORGES, 2011, p. 74) (tradução da pesquisadora)³³

Com o intuito de rever no processo histórico, as experimentações artísticas que promoveram a reformulação da noção na atualidade, realizo esta breve citação a respeito do histórico da dramaturgia e suas implicações com o dramaturgo na contemporaneidade, a partir de dois teóricos do teatro contemporâneo - Patrice Pavis e Eugenio Barba -, os quais, entre outros, têm contribuído para uma noção estendida da dramaturgia. Nesse sentido, Pavis coloca:

Dramaturgia designa então o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. Este trabalho abrange a elaboração e representação da fábula, a escolha do espaço cênico, a montagem, a interpretação do ator, a representação ilusionista ou distanciada do espetáculo. Em resumo a dramaturgia se pergunta como são dispostos os materiais da fábula no espaço textual e cênico e de acordo com qual temporalidade. A dramaturgia, no seu sentido amplo mais recente, tende portanto a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto para englobar texto e realização cênica. (PAVIS, 2005, p. 113-114) (grifo da pesquisadora)

A inclusão da elaboração/construção da cena na noção de dramaturgia amplia meu entendimento desta. Desse modo, subverte-se a figura do dramaturgo - num

³² Cabe ressaltar: esta citação, traduzida no espanhol, utiliza a palavra atores ao invés de autores. Derrida é o primeiro em falar que a tradução é traição. Por meio dessa dupla significação, crio o meu entendimento de ator-autor, mais especificamente na minha prática teatral *performer*-autor.

³³ Tradução da pesquisadora: con el surgimiento de las nuevas vanguardias y los giros performáticos, los significantes teatrales ya no estaban exclusivamente en las manos de los dramaturgos; lo escénico ya no era exclusividad del lenguaje teatral.

escritório cuidando da produção do texto teatral - e posso reconhecer as “opções dramáticas” como uma prática cênica contemporânea. Segundo Pavis:

Para quem tem uma imagem mais global e unificada do mundo, a reprodução da realidade pelo teatro continua a ser necessariamente fragmentária. Não se procura mais, então, elaborar uma dramaturgia que agrupe artificialmente uma ideologia coerente e uma forma adequada e, freqüentemente, uma mesma representação recorre a diversas dramaturgias. Não se fundamenta mais o espetáculo apenas na identificação ou no distanciamento, alguns espetáculos tentam mesmo retalhar a dramaturgia utilizada, delegando a cada ator o poder de organizar seu texto de acordo com sua própria visão da realidade. Por tanto, a noção de *opções dramáticas* está mais adequada às tendências atuais do que aquela de uma *dramaturgia* considerada como conjunto global e estruturado de princípios estéticos-ideológicos homogêneos. (PAVIS, 2005, p.114-115) (grifo do autor)

As tendências atuais a respeito das diversas formas de fazer teatro estão fundadas no passado das artes cênicas. A diversidade de modos de criar possibilitou o surgimento de novas dramaturgias, como também novos processos de criação destas.

Eugenio Barba apresenta, no livro *Queimar a Casa Origens de um diretor*, um entendimento da dramaturgia gerado a partir da reflexão de sua produção poética como diretor do Odin Teatret. Cabe lembrar que no prólogo deste livro, o autor esclarece que, a respeito da escrita, “os tempos verbais estarão quase sempre no passado. para dizer o que faço, direi que fazia, para dizer o que penso, direi que pensava” (BARBA, 2010, p. 13)

A premissa da minha dramaturgia era pensar no plural: mais de um sentido mais de uma história, mais de um tipo de relação, uma multiplicidade e uma ramificação de elementos e linhas de desenvolvimento. A densidade de um espetáculo não se devia só ao fato de avançar por níveis de organização e de estruturar materiais orgânicos e narrativas antiéticas, mas devia-se também à contigüidade das diversas dramaturgias. Minha dramaturgia de diretor era uma dramaturgia de dramaturgias. Falei muito do diretor que tece. A tarefa dos atores era a criação de fios individuais: materiais, partituras, relações com o espaço, com o texto com os objetos, com as fontes de luz dentro e fora deles. Minha tarefa era tecer as dramaturgias- os materiais orgânicos e narrativos – dos atores, entrelaçando-as num “texto” vivo. Mas agora eu me pergunto se é realmente pertinente falar do meu trabalho como uma *trama* de dramaturgias. (BARBA, 2010, p. 281)

O diretor entrelaça “as dramaturgias”, segundo por ele nomeadas como: do espectador, do ator, e sonora. Estas diferentes “dramaturgias” operam umas interligadas com as outras.

Ao iniciar o período de apresentações da encenação, decidi registrá-la de alguma forma diferente além da fotografia ou do vídeo. Assim, elaborei o mapa de Orixás Center emCena (apêndice F), que contém os quatro percursos. Cada percurso diferenciado por cor, com seus respectivos início, trajetória e o final.

O mapa permitiu-me registrar num único documento a imensidão da encenação, a simultaneidade dos percursos e os fluxos da proposta. Este conjunto de “dramaturgias”, que nunca pode, por um único sujeito, ser apreendido na sua totalidade e simultaneidade, aparece neste registro em mapa, e, para mim, aí estão evocados todos os acontecimentos e cruzamentos em múltiplos percursos performer-espectadores - é o que denominei de Dramaturgia Contingente. Possibilitou a localização e compreensão do jogo cênico e também novas leituras. Cada um dos percursos do mapa sinaliza uma camada da estrutura dramática. Nesta, cada um tem sua própria lógica e é autônomo, porém, a encenação acontece na simultaneidade, nos encontros dos quatro percursos e na recepção/ação dos espectadores convidados e transeuntes.

Nesse documento cartográfico, consegui delimitar a Geografia Contingente da proposta, por isso consigo visualizar como operam alguns dos princípios criativos. Por exemplo, a leitura de cada pessoa evidencia a Multiplicidade-Porosidade. Como também oferece as possibilidades da Reversão-Expansão, pois o espectador poderia realizar sua própria escolha fazendo só um percurso no tempo da obra, por exemplo, acompanhar apenas a **NOIVA DO “BUZU”**. Infelizmente as possibilidades do Mapa da Dramaturgia Contingente nas apresentações não foram mais pesquisadas, por falta de tempo e recursos técnicos.

A configuração da Dramaturgia Contingente correspondeu a um processo colaborativo grupal; neste, recebi diferentes aportes que geraram um diálogo criativo com os *performers*. A respeito da configuração desta Dramaturgia, José Jackson expõe:

Não existia uma estória contada, mas as relações que se estabeleciam com os outros personagens e com o ambiente era fantástico, sacou? Tipo, o encontro, ou melhor, o desencontro dele com a noiva no ônibus era muito bom. A noiva vinha no ônibus, o noivo entrava pelo fundo e quando a noiva saía eles desconstruíam e as pessoas interagem mandando o noivo descer. Era muito louco, imagine pras pessoas quando a noiva entrava no ônibus para ir para o casamento. É muito inusitado, a noiva geralmente vai de limusine para o casamento, essa ia de buzu e interagindo com todo mundo. Então, envolvia as pessoas talvez na expectativa delas próprias, em relação ao sonho de casar, da noiva de como é que seria. Elas se identificavam bastante. Acho que tem todo o imaginário da noiva, da princesa, do dia de

princesa que as pessoas compartilhavam o dia. E era muito, muito bacana. É isso, acho que a relação minha com a *performance* além de tudo, de ter evoluído bastante, de ter crescido bastante e visto a reação dos espectadores me ajudou bastante na minha pesquisa. José Jackson Silva (Apêndice E)

No relato, José Jackson Silva apresenta os detalhes de um dos momentos de maior tensão em Orixás Center emCena: o desencontro dos noivos no buzu. Nesta passagem da encenação, encontro facilmente identificável uma das tramas da Dramaturgia Contingente, pois, nela é possível ver como dois percursos operam autônoma e simultaneamente criando um sentido para os passageiros do buzu, outro para os espectadores transeuntes do ponto de ônibus e também outro para os espectadores convidados.

5.1. Os percursos

Como dito nesta tese (ver 4.3.1), começamos a usar a noção de percurso no decorrer das oficinas de Espaço Público e Encenação. Hoje, compreendo que os percursos se tornaram uma estrutura mínima desta Dramaturgia Contingente. Inicialmente, como forma de estabelecer um diálogo com os participantes do curso, assim que o processo foi avançando, percebi que estava aprofundando a noção por meio das experimentações e que deveria contextualizá-la teoricamente.

Antes de avançar na reflexão teórica, gostaria de apresentar algumas características transversais do processo de concepção de cada um. Cada percurso foi elaborado em parceria com o *performer* que o desempenharia, disponibilizando espaço para eles desenvolverem sua autoria na proposta cênica. Este trabalho foi realizado através de encontros individuais com cada *performer*. O avanço dos percursos era apresentado para o restante do grupo, com o intuito de enriquecer, por meio das outras autorias, cada percurso.

Nesta Dramaturgia Contingente cada percurso foi autônomo, compondo uma camada do mapa. Uma característica relevante foi a simultaneidade entre eles, o que

sempre gerou uma dimensão do invisível, não só para quem estava como “plateia”, como convidado, sabendo que era um espetáculo. Atrás desses fragmentos de percurso, que eram apresentados inicialmente para os espectadores convidados, existia uma refinada estrutura que permitia a estes fragmentos acontecerem numa determinada ordem; para tal, utilizávamos de variadas estratégias, “marcações” ou sinais de “contra-regragem” no palco expandido na rua.

No início da encenação, essa qualidade fragmentária do percurso gerava uma vagarosa dinâmica para os olhos dos espectadores. Em contrapartida, **O GRANDE FINAL** (ver Quinta Aba) acontecia rapidamente como um todo. **O GRANDE FINAL** não é propriamente um percurso, senão o encontro dos quatro percursos, com o objetivo de encerrar a encenação.

Para contextualizar teoricamente a noção de percurso, utilizo o seguinte trecho da definição de Pavis:

O percurso passa a ser a *materialização de uma liberdade de movimentos, de uma aproximação com as artes plásticas (instalação*) ou como jogo (passeio ou happening); ele gera visões e imagens múltiplas adaptadas ao objeto teatral, textual e cênico, que não é mais literário e monocórdio e, sim, fragmentado ou “estrelado”.* (PAVIS, 2005, p.284) (grifo da pesquisadora)

Nesta definição, Pavis coloca o percurso na dimensão do espectador, porém, como dito antes, a importância destes quatro percursos radica em que eles são criados por e para os *performers* os realizarem. Mesmo tendo uma abordagem diferente, a colocação resulta pertinente, pois traz características relevantes e que reconheço na prática. Como por exemplo, materialização da liberdade de movimentos; ou a qualidade de jogo.

Cada percurso operou por meio dos princípios criativos, pois, foi inserida e também delimitada Geografia Contingente, a área do jogo cênico. Os percursos colocaram espectadores, convidados ou não na situação de experimentar a Expansão-Reversão, pois facilmente eles se tornavam ao mesmo tempo “coadjuvantes” das ações dos *performers*, podendo ser vistos como parte da cena. O percurso, eixo transversal de criação, foi também parte da estrutura dramática fundamental. Por meio do princípio da Repetição-Acaso, cada percurso continha a liberdade de movimentos, antes citados.

Os quatro percursos foram descritos nas Abas, sendo que na última está registrado o encontro deles. A autonomia e a simultaneidade desses geraram a

Multiplicidade-Porosidade. Por tudo aqui exposto, considero então que Orixás Center emCena se converteu numa obra “estrelada”, aproximando-se ao que define as palavras de Pavis.

5.2. Quarta Aba: **NOIVA DO VENTO**

Este percurso foi o primeiro a ser rabiscado/imaginado e surgiu da ideia de expor uma das condições climáticas mais agradáveis que descobri em Salvador, o ar em movimento. O calor tropical da cidade é aliviado pelos ventos, brisas litorâneas. No viaduto da Piedade, encontrei esta característica e me propus utilizá-la na proposta cênica.

Numa das trilhas que realizei pelo entorno do estacionamento, visualizei o viaduto à distância; lembrei-me de Christo e Jeanne-Claude com suas instalações artísticas ambientais. Ponderei que algum tecido poderia descer para manifestar o vento e a amplidão do espaço (ver figura 22). Em Salvador é comum ver prédios em construção cobertos por tecidos, o vento os assopra e a paisagem urbana se movimenta. Propus-me a experimentar o movimento dos tecidos na proposta cênica.

O rabisco transformou-se, amadurecendo no decorrer das oficinas-laboratórios e converteu-se no percurso **NOIVA DO VENTO**. A proposta, então definida, consistia de um *performer* vestir um grande filó branco e com esse tecido, criar no corpo do *performer* a imagem de uma noiva. Imagem essa que foi aprofundada no decorrer dos ensaios da encenação.

O fato de um homem vestir roupa de mulher sugeriu-me pesquisar a respeito da noção de gênero. “*Os debates feministas contemporâneos sobre os significados do conceito de gênero levam repetidamente a uma certa sensação de problema como se sua indeterminação pudesse culminar finalmente num fracasso do feminismo*” (BUTLER, 2003, p.7) Reconheço a importância do movimento feminista dos anos

setenta, porém me parece limitado o binômio feminismo/machismo e observo que, em nome desse binômio, a mulher tenta se inserir no centro de um discurso patriarcal, o que me parece um exercício absurdo. O estudo de Judith Butler outorgou-me uma nova perspectiva crítica para analisar o conceito de gênero.

Mas que é que a leva à conclusão de que o gênero é meramente função de heterossexualidade compulsória, e de que, sem este status compulsório, o campo dos corpos não mais seria marcado em termos de gênero? Claramente, Rubin já imaginou um mundo sexual alternativo, um mundo atribuído a um estágio utópico do desenvolvimento infantil, a um “antes” da lei que promete ressurgir “depois” do fim da dispersão da lei. Se aceitarmos as críticas de Foucault e Derrida sobre a viabilidade de conhecermos ou nos referirmos a esse “antes”, como haveríamos de revisar a narrativa da aquisição do gênero? Se rejeitarmos a postulação de uma sexualidade ideal anterior ao tabu do incesto, e se também nos recusáramos a aceitar a premissa estruturalista da permanência cultural desse tabu, que relação restará entre a sexualidade e a lei para a descrição do gênero? Será que precisamos recorrer a um estado mais feliz, anterior à lei, para podermos afirmar que as relações de gênero contemporâneas e a produção punitiva das identidades de gênero são opressivas? (BUTLER, 2003, p.114)

Esta colocação questiona a noção de gênero, pois esta organização é centrada em manter o *status quo* da “heterossexualidade compulsória” que entende/define gênero pela sexualidade da pessoa, desde uma perspectiva heterocentrada. Assim, procura-se normatizar os gêneros nos corpos que identificam uma pessoa como mulher ou homem, correspondendo sua sexualidade na concordância deste com a sua anatomia. Porém, o estudo de Butler vem questionar essa rigidez, propondo que a noção de mulher/homem é um construto; este pode ou não concordar com a forma física da pessoa.

A **NOIVA DO VENTO** apresentou este corpo ambivalente/ambíguo. O percurso foi realizado por Thiago Carvalho. Iniciou-se no local nomeado pelo grupo “Banheiro Sujo” (ver figuras 49, 50 e 51), um pequeno espaço em ruínas que apresenta algumas cerâmicas, podendo remeter à antiga parede de um banheiro, e está habitualmente “enfeitado” por muito lixo, enfatizando a particularidade do sujo.



Fig. 59. Thiago Carvalho, como noivo, interage com espectadores convidados

O *performer* veste um traje de noivo e caminha em direção ao Centro Comercial Orixás Center. No percurso, até chegar próximo dos espectadores convidados, canta e interage com o público em geral. Logo depois, ele entra numa loja, troca suas roupas e veste um vestido de noiva feito de filó branco, levando na mão um buquê feito de filó rosa (ver figuras 60 e 61).



Fig. 60. Thiago Carvalho vestido nos filós de noiva.



Fig. 61. Thiago Carvalho como A Noiva do Vento, no viaduto da Piedade

O *performer* caminha pelo interior do Centro Comercial até chegar ao ponto de ônibus, caminha pela rua São Raimundo, passa pela igreja e entra na ponte do viaduto da Piedade. Localiza-se neste e começa a se desfazer dos tecidos atando estes no

parapeito que cerca o viaduto. (ver figura 62). A respeito deste percurso, Thiago Carvalho lembra:

Enquanto fazia o meu percurso vestido de noivo, as pessoas olhavam com o ar de que tudo estava normal, que era apenas um noivo se preparando para o casamento, era sim um casamento. Mas ao entrar em uma loja de noiva e me vestir de noiva, com um salto alto, sem maquiagem, com buque e com o rosto silenciado, ninguém via como antes, era um homem, vestido de roupa de mulher, mesmo que por passagem isso significava muito para as pessoas, elas não queriam que um homem se travestisse, é como se eu tivesse me transformado em um bicho, os olhares recriminavam o tempo todo, parece que eu estava fazendo algo de errado. Confesso que a cada passagem vestido de noiva, alguma coisa aliviava em mim, estava expurgando todo e qualquer mal que pudesse ocorrer comigo. Na esquina, próximo da igreja, onde eu de fato fazia um caminho mais tortuoso, pois ali as pessoas viam a noiva se desmembrando do corpo do ator, do homem. Do outro lado da rua, um rapaz não conseguia tirar o olhar de mim, pensei por um instante, ele deve ser um desses terroristas que quando vê um gay, parte em cima para bater, mas não ele olhava como quem queria algo comigo, o trânsito não parava e eu precisava atravessar a rua para a outra calçada, e instantaneamente ele pega em minha mão e me conduz para o outro lado da rua, mas o que ele não esperava é que por baixo daquele véu estivesse um homem, a decepção foi tremenda que ele olhou para os quatro cantos e não sabia se me xingava, se olhava para os amigos e soltava uma piada qualquer, o que sei é que aquele homem precisava tanto de alguém, que se estivesse sozinho comigo ele com certeza pararia para conversa. Não estou dizendo que ele estava carente de sexo, mas de alguém. Isso significa muito! Thiago Carvalho. (Apêndice D)

O *performer* ficava vestido com roupas brancas. Logo após, dirigia-se ao triângulo desenhado na rua e realizava a composição corporal “cotidiano” criada pela equipe de trabalho. Depois, aguardava no ponto de ônibus até acontecer **O GRANDE FINAL** (ver Quinta Aba).



Fig. 62. Instalação/apropriação “Filós ao Vento”.

O percurso surpreendeu aos transeuntes do bairro com o fato de ter um homem vestido de noiva, testando assim, a construção convencionalmente ligada ao imaginário do feminino de noiva de vestido branco, questionando, assim, às pessoas a respeito dessa convenção; estas opinam, comentam e interagem (ver figura 61). A **NOIVA DO VENTO** questiona a rigidez do binômio feminino e masculino na nossa sociedade.

Neste percurso, propus-me a expor uma reflexão da *performance* do feminino, na atualidade. A “noiva” apresenta-se como um universo próprio da mulher, é um construto do feminino na atualidade, delicada, bela e radiante, entre outras características. Acreditei fosse uma boa escolha contrapor este construto com o corpo do homem e assim gerar um estranhamento da imagem de noiva e perceber que essa imagem não é mulher, nem noiva, é mais uma apresentação do feminino na atualidade.

5.3. Quinta Aba: O GRANDE FINAL

Nesta última Aba descrevo o encontro dos quatro *performers* e a sua interação para o encerramento de Orixás Center emCena.

O *performer* do **HOMEM CINZA**, agora como Noivo encontra com a **NOIVA DO BUZU** no Banheiro Sujo (ver figura 63). Nesse momento, no carrinho de flores, objeto que já estava localizado no espaço reservado à “plateia” de convidados, um gravador reproduz o bolero “*Contigo Aprendi*” de Armando Mnazanero. Juntos, os noivos atravessam duas ruas e caminham no sentido da calçada na frente do ponto de ônibus.



Fig. 63. Encontro dos Noivos no Banheiro Sujo.

Os *performers* dos percursos restantes acompanham e se dirigem ao mesmo local. No local em frente ao ponto de ônibus, os Noivos se abraçaram e realizaram um giro. Ao invés de se beijarem, eles pegaram um brinquedo próprio e começaram a fazer bolhinhas de sabão, soprando e jogando um no outro. Os outros *performers* e

espectadores convidados, acompanhando esta cena, foram também convidados cada um a assoprar bolhinhas de sabão, que são jogadas na rua do alto da varanda do edifício. Após esta cena, os Noivos desceram pela escada do estacionamento e desapareceram para a vista da “plateia” de convidados.



Fig. 64. Os Noivos, ao fundo espectadores transeuntes, acima, na varanda do edifício, espectadores convidados.

Thiago Carvalho declama um poema de Rumi, (ver quadro 5), enquanto Cleide Vilela desce pela calçada girando, lembrando uma dança Sufi. Quando termina a declamação, Thiago desce pela escada do estacionamento São Raimundo, desaparecendo para a “plateia” de convidados, enquanto Cleide some na ladeira fazendo os seus giros.

O Encontro dos Noivos remete ao Amor. Escolhi estas referências no sufismo, pois me interessei em colocar outra perspectiva a respeito do Amor.

Depois da paixão, a responsabilidade do Amor

Rumi

Gira-me como uma roda d'água gira um moinho
 Cheio de água, um rio vivo
 Mantém-me num só lugar e dissemina o Amor
 O vento move as folhas e a palha se espelha no âmbar
 Todos no mundo estão apaixonados, mas não contam seus segredos
 Vacas pastando num altar, formigas sussurrando no ouvido do rei
 Montanhas murmuram ecos enquanto o céu está calmo
 Se o Sol não estivesse apaixonado, não teríamos o seu brilho
 E a encosta da colina não teria seu verde.
 O Oceano iria descansar num outro lugar.
 Amando como eles, você conhece seu amado
 Tenha Fé que você conhecerá a Fé
 Todos no mundo recusaram a responsabilidade do Amor, como você pode aceitar
 Amedrontaram-se com a possibilidade de errar,
 o inspirado saber que brota ao estar apaixonado.

Quadro 5: Poema Rumi.

Encontrei este poema em espanhol ³⁴ intitulado “*La responsabilidad al estar enamorado*”. Elaborei uma primeira tradução que logo corrigi com outra versão do poema que encontrei em inglês. Os espectadores convidados recebiam junto com o programa da encenação uma cópia escrita do poema antes referido no início da apresentação.

³⁴ No endereço eletrônico <http://www.khamush.com/espanol/pasion.htm>

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os questionamentos iniciais desta pesquisa - apresentados no primeiro capítulo desta tese, em torno das perguntas: como e onde encenar na particular geografia soteropolitana, o que de fato fundamenta o meu objeto de interesse e qual meio utilizar para pesquisar nesta cidade—, conduziram-me ao aprofundamento do meu olhar de encenadora de rua, não só sobre/em Salvador, que estudei intensamente por meio da proposta cênica, mas também porque fui convocada a pensar criticamente sobre meu trajeto poético anterior, em outro espaço-tempo, no Chile - tema e matéria do segundo capítulo; ao analisar estas práticas, tive também a oportunidade de me aproximar do pensamento do professor André Carreira; isto me auxiliou na elaboração deste trabalho.

Os diálogos com teóricos da urbe como Maderuelo, Canclini e Lynch, foram essenciais para entender minha abordagem das práticas cênicas nos espaços não convencionais para teatro; esta reflexão contribuiu para me situar enquanto encenadora da cidade na contemporaneidade.

Importante, e também decorrente deste olhar novo e mais amadurecido como encenadora, foi um conjunto de práticas cênicas mais consolidadas e desafiantes para mim, pois pela primeira vez, exercidas num bairro inteiro de uma cidade na qual eu era uma estrangeira.

Questões referentes à escolha do local, suas funções e formas de escolha, seu imaginário refletido como uma operação artística, tudo isto me fez compreender como foram emergindo os Princípios Criativos, como opero com eles, como são transversais à minha prática cênica, ao meu Projeto Poético nos Espaços Não Convencionais para Teatro. Para esta compreensão, a metodologia utilizada pela professora Sônia Rangel foi de fundamental importância.

Escolhi o Estacionamento São Raimundo e seu entorno, pois o considerei como uma amostra da minha percepção de Salvador naquele momento, e também os usos dos habitantes e transeuntes apresentavam as múltiplas representações desta cidade; estas fundamentaram meu desejo de ali realizar as interações cênicas entre *performers* e público de espectadores diversos nos espaços não convencionais para teatro.

Realizei a encenação por meio de experimentações, junto ao grupo de artistas locais, assim como eu, em formação. Suas contribuições foram valiosas, pois, juntos, testamos diversas possibilidades criativas, registradas nas ações artísticas que fizeram parte do campo prático desde oficinas-laboratórios aos produtos cênicos mais complexos. Sem esta criativa colaboração e disponibilidade, registrada nos depoimentos ao longo do texto, este trabalho não teria se realizado.

Esta pesquisa me abriu também novas possibilidades criativas por meio da categoria da Dramaturgia Contingente, pois esta me trouxe várias questões: da simultaneidade dos percursos, dos acasos e cruzamentos, da reversão e contaminação das funções, também incluindo que qualquer espectador poderia acompanhar se assim o desejasse somente um percurso. Os pesquisadores teatrais Patrice Pavis, Eugenio Barba e Amílcar Borges, outorgaram-me o marco teórico para melhor formular esta noção, com o intuito de apresentar a abrangência e as qualidades específicas da encenação realizada. Também com ela pude expor um entendimento da noção de Percurso e sua funcionalidade nesta Dramaturgia Contingente.

As cinco Abas me permitiram relatar de forma fragmentada cada um dos percursos da encenação e seu encontro; dessa forma, considere que os leitores poderiam melhor aproximar-se da proposta por intermédio da leitura acerca da experiência poética. Em certas Abas, Primeira e Quarta (principalmente), encontram-se alguns dos meus questionamentos críticos a respeito de aspectos da sociedade. A elaboração destas Abas me trouxe o entendimento da natureza colaborativa e autoral do processo criativo com o grupo de *performers* da encenação Orixás Center emCena.

Na atualidade, tanto artistas cênicos como de outras disciplinas criam e colocam sua produção num percurso urbano. Por isso, considere pertinente e relevante registrar e refletir, nesta pesquisa, sobre os procedimentos de criação das experimentações cênicas que realizei em Salvador. Este trabalho, no seu campo prático, sugere um instrumental de análises de processos criativos – e acredito que poderá ser útil para inspirar futuras investigações.

Realizar esta pesquisa me permitiu reconhecer, entender e interpretar um conteúdo de ideias presentes na construção da urbe. Esta, além de um palco expandido, me parece um lugar para ser habitado e ser imaginado. Considero que as diferentes experimentações cênicas que foram realizadas no bairro do Politeama e seu entorno,

inclusa a encenação final, ampliaram o uso cotidiano desse local, configurando ali, mesmo que por momentos, outro imaginário.

REFÊRENCIAS

- APPIA, Adolphe. *El espacio viviente*. Máscara. Nº 34. 2005
- ARGAN, Guilio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Martins Fontes. São Paulo, 1995.
- AUGÉ, Marc. *Los no lugares: espacios del anonimato: antropología sobre modernidad*. Editorial Gedisa, Barcelona. 1993.
- BARBA, Eugenio. *Queimar a casa: origens de um diretor*. Perspectiva. São Paulo 2010
- BORGES, Amílcar. *Dramaturgia Corporal (Acercamiento y distanciamiento hacia la acción y la escenificación corporal)*. Editorial cuarto propio. Santiago. 2011.
- BRISAAC-PEIXOTO, Nelson. *Arte e cidade*. Arte Pública SESC. São Paulo. 1992.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Ed. Civilização Brasileira; Rio de Janeiro. 2003.
- CALLOIS, Roger. *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. Fondo de cultura económica, México DF. 1986.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Companhia das letras, São Paulo. 1990.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Companhia das letras, São Paulo. 1994.
- CANCLINI, Néstor García. *Imaginários Urbanos*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires. 1997.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2001.
- CANCLINI, Néstor García. *Cidades e cidadãos imaginados pelos meios de comunicação*. Opinião pública, Campinas, Vol. VIII, nº1, 2002, pp.40-53
- CARREIRA, André. *Teatro de calle como apropiación de la silueta urbana: hibridismo y juego el espacio inhóspito*. Trans/Form/Ação, Vol 24, Nº 1. 2001.
- CORTÉS, José Miguel. *Políticas do espaço arquitetura, gênero e controle social*. SENAC. São Paulo. 2008.
- DUCH, Lluís; Mèlich, Joan-Carles. *Escenarios de la corporeidad*. Editorial Trotta, Madrid. 2005.
- DERRIDA, Jaques. *A escritura e a diferença*. Perspectiva, São Paulo. 1971.

- FINTER, Helga. *El espacio subjetivo*. Ediciones Artes del Sur, Buenos Aires. 2006.
- FOSTER, Hal. *Diseño y delito: y otras diatribas*. Akal Ediciones, Madrid. 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Siglo Veintiuno Editores, México. 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y Castigar*. Siglo Veintiuno Editores, Argentina. 2002.
- FRANCO, Aninha. *O teatro na Bahia através da imprensa século XX*. FCJA; COFIC; FCEBA. Salvador. 1994.
- GOFFMAN, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu Editores, Buenos Aires. 1994.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performance art*. Destino Ediciones, Barcelona. 1992.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Siglo Veintiuno Editores, México, D.F. 1998.
- GROTOWSKI, Jerzy. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Edições SESC SP. São Paulo. 2010.
- GROTOWSKI, Jerzy. *O Performer Máscara*, N° 11 e 12. 1987, p.79.
- JAVIER, Francisco. *El espacio Escénico como sistema significante*. Editorial Leviatán, Buenos Aires. 1998.
- LABAN, Rudolf. *El dominio del movimiento*. Editorial Fundamentos, España. 2006.
- LE BRETON, David. *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires. 2004.
- LE BRETON, David. *Sociología del Cuerpo*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires. 2002.
- LEBEL, Jean Jaques. *El happening*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires. 1967.
- LEHMANN, Hans Thies. *Teatro pós-dramático*. Cosac Naify, São Paulo. 2007.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Martins Fontes, São Paulo. 1997.
- MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Ediciones Akal, Madrid. 2008.
- MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Editora Vozes. Petrópolis. 1998.
- MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo*. Editora Record, Rio de Janeiro. 2001.
- MUNIZ Sodré, *O Terreiro e A Cidade. A forma social negro-brasileira*. Petrópolis. Vozes, 1988.

- NAJMANOVICH, Denisse. *O sujeito encarnado questões para pesquisa no/do encarnado*. DP&A editora, Rio de Janeiro. 2001.
- PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Vozes, Petrópolis. 1993.
- PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*. Editora Perspectiva, São Paulo. 2010.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Perspectiva. São Paulo. 2005.
- PAVIS, Patrice. *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Editorial Paidós Ibérica, Barcelona. 2000.
- PAVIS, Patrice; Rosa Guy. 1994. *Tendencias interculturales y práctica escénica*. Editorial Gaceta, México.
- RANGEL, Sonia. *Olho desarmado- objeto poético e trajeto criativo*. Editora Solisluna. Salvador. 2009.
- RANGEL, Sonia. *Processos de Criação: Atividade de Fronteira*. Territórios e Fronteiras da Cena. Edição 01. Ano 03. 2006.
- RANCIERE, Jacques. *O espectador emancipado*. Editora Martins Fontes. São Paulo. 2012.
- RICHARDS, Thomas. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Alba Editorial, Barcelona. 2005.
- RIBBECK, Eckhart. *A revolução Urbana*. Apropriações da cidade. Humbolt , Nº 95. Alemanha. 2007.
- SALLES, Cecilia. *Gesto inacabado processo de criação artística*. Annablume, 2ª edição, São Paulo, 2004.
- SÁNCHEZ, José. *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Akal Ediciones, Madrid. 1999.
- SÁNCHEZ, José Antonio. *Dramaturgias de la imagen*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 2002.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço. Técnica e tempo. Razão e emoção*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2006.
- SCHECHNER, Richard. *Performance: teoría y prácticas interculturales*. Editorial Libros de Rojas, Buenos Aires. 2000.
- SCHECHNER, Richard. *El Teatro Ambientalista*. Árbol Editorial, S. A., Ciudad de México. 1988.

APÊNDICE A – CURSO DE EXTENSÃO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Escola de Teatro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

CURSO DE EXTENSÃO: ESPAÇO PÚBLICO E ENCENAÇÃO 2010.1

Doutoranda e Proponente: Paulina Dagnino Ojeda**Orientadora: Professora Doutora Sonia Rangel****EMENTA**

Trata-se do campo prático da pesquisa da proponente no Doutorado em Artes Cênicas, no qual se busca estimular e compreender a noção de encenação e sua experimentação prática vinculada a um determinado lugar fora dos teatros estabelecidos, utilizando-se de jogos criativos numa geografia contingente.

A PROPOSTA: baseia-se na experimentação de jogos cênicos no espaço urbano do estacionamento São Raimundo, Salvador, e seu entorno.

O PROCESSO: instigar aos participantes a refletir a respeito da relação *performer-espaço*, estimulando o grupo a explorar e reconhecer as possibilidades cênicas de espaços não convencionais para o teatro através de uma prática. Os participantes deverão reconhecer-se como *performers* e estabelecer uma relação poética com o local proposto.

O PRODUTO: material cênico em forma de ensaio-*performance* registrado em roteiros pelos participantes, acompanhado de cadernos de anotações dos *performers* numa reflexão da proposta-processo-produto de cada aula vivenciada. Espera-se que os participantes ampliem seu horizonte a respeito das manifestações cênicas da contemporaneidade, tanto na perspectiva da criação quanto da recepção. O material cênico e as anotações farão parte da tese de doutoramento da proponente.

CRONOGRAMA

1. 28-4	Reconhecimento grupal, apresentação dos participantes e da proposta no Estacionamento São Raimundo e seu entorno. PPGAC *	9. 29-5	Ritmos na arquitetura do Estacionamento São Raimundo e seu entorno. IN SITU
2. 5-5	Reconhecimento do Estacionamento São Raimundo e seu entorno através de associações e evocações. Instalação estética. PPGAC	10. 2-6	Reflexão grupal do trabalho rítmico da arquitetura do local. Planejamento do trabalho do seguinte encontro. PPGAC
3. 8-5	Primeiro encontro do grupo com o local, conhecimento estético do Estacionamento São Raimundo e seu entorno. IN SITU *	11. 5-6	Trabalho da visão, ver e ser visto no Estacionamento São Raimundo e seu entorno. IN SITU
4. 12-5	Reflexão grupal do primeiro encontro de trabalho. Planejamento do trabalho do seguinte encontro. PPGAC	12. 9-6	Reflexão grupal do trabalho da visão do local. Planejamento do trabalho do seguinte encontro. PPGAC
5. 15-5	Inventário de micro-espços no Estacionamento São Raimundo e seu entorno. IN SITU	13. 12-6	Inventário de habitantes/transeutes no Estacionamento São Raimundo e seu entorno. IN SITU
6. 19-5	Reflexão grupal do micro-espços do local. Planejamento do trabalho do seguinte encontro. PPGAC	14. 16-6	Reflexão grupal do trabalho com os habitantes/transeutes. Planejamento do ensaio aberto. PPGAC
7. 22-5	Inventário de objetos do Estacionamento São Raimundo e seu entorno. IN SITU	15. 19-6	Ensaio aberto a público convidado de uma primeira articulação do material cênico. IN SITU
8. 26-5	Reflexão grupal do trabalho com objetos do local. Planejamento do trabalho do seguinte encontro. PPGAC	16. 22-6	Relatório da primeira fase do campo prático da pesquisa. PPGAC

* As atividades se desenvolverão em dois locais: 1. PPGAC: Sala 10 Escola de Teatro UFBA.

2. IN SITU: Estacionamento São Raimundo e seu entorno. (Proposta do local)

APÊNDICE B - Carta de compromisso dos participantes das oficinas-laboratórios

28 de abril de 2010, Salvador, BA.

Eu.....

responsabilizo-me por cuidar da integridade física de meu corpo durante o período que participe das oficinas/laboratório do curso: ESPAÇO PÚBLICO E ENCENAÇÃO 2010.1. Estou em conhecimento que o curso propõe experimentações no espaço urbano, e por tanto assumo o compromisso de cuidar da minha integridade física nestas atividades.

Tenho o conhecimento de que o curso faz parte do campo prático da pesquisa de doutorado de Paulina Dagnino Ojeda do Programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, assim como, a produção criativa que seja realizada individualmente ou grupalmente nas oficinas/laboratório fica disponível para fazer parte da pesquisa atualmente intitulada: APROPRIAÇÃO DO ESPAÇO, IDENTIFICAÇÃO E ENCENAÇÃO: PROJETO POLITEAMA, SALVADOR-BAHIA.

ASSINATURA

APÊNDICE C - Roteiro inicial

Igreja/Noiva do Vento

O percurso se inicia no centro comercial Orixás Center por um *performer* vestido com um grande vestido noiva que caminha pela rua São Raimundo até a Igreja de São Raimundo. Em seguida, o *performer* vira na rua Direita da Piedade no sentido Campo Grande (bairro de Salvador). Neste fragmento, é realizada uma intervenção no viaduto com o figurino, que aproveita a dupla altura que o local oferece e o vento. Ao final, o *performer* se desfaz do vestido e continua o percurso até se perder da vista dos espectadores.

Beco/Lavagem do homem cinza

O percurso é iniciado no túnel da Rua Direita da Piedade por um *performer* com um figurino que espalha pó pelo ar e que avança no sentido Praça da Piedade. No viaduto ocorrerá um “banho” deste “personagem” gerando uma intervenção com queda de água sobre o Estacionamento São Raimundo; ao terminar seu “banho”, o *performer* continua seu caminho.

Buzu/Passageiro em transe

Um *performer* começa seu trajeto na Estação Lapa que entra em um ônibus em direção ao ponto de ônibus do Centro Comercial Orixás Center. O *performer* convida às pessoas que estão no ônibus para descer e assistir *Orixás Center emCena*. Ao descer, deve continuar seu trajeto até encontrar um dos percursos de “Vila”.

Vila/Carrinho de som e café

O trajeto é iniciado pelo *performer* na comunidade situada em frente à Igreja do São Raimundo dirigindo um carrinho de som e café. Percorre o perímetro da área: Viaduto da Rua direita da piedade, ruas do bairro Politeama em que o *performer* valendo-se da amplificação sonora do carrinho de café convidara aos habitantes e transeuntes a assistir a performance cênica *Orixás Center emCena*. Logo depois, sobe pela Av. Vale dos Barris, e para no estacionamento São Raimundo com a finalidade de sonorizar os trajetos das outras ações. O *performer* emerge da escadaria do estacionamento no sentido do ponto do ônibus onde encontrara o percurso “Buzu”.

APÊNDICE D - Entrevista com Thiago Carvalho. Depoimento escrito.

1. Qual foi sua motivação para participar na oficina?

Tudo no mundo começou com um sim. Estava eu e mais 20 colegas em uma aula do componente de Artes Visuais com a Prof^ª Doutora Sonia Rangel. Cheguei a Salvador e tudo era muito estranho, era o meu primeiro semestre na graduação, e apenas duas disciplinas me interessavam nesse primeiro período. Tentei fazer pesquisa com duas professoras, mas o sistema modular, (Condição em que a escola de Teatro nos obrigava a cursar) deixa-me fadado e assim sentia-me um pouco cansado da conduta, e nesse dia de aula com a professora Sonia, eis que uma de suas orientandas entra na sala 105 da Escola de Teatro e começa a falar sobre um curso de extensão, não sabia como funcionava, e ela ia dando as dicas e marcando um encontro com os interessados, mas da minha turma, apenas uma pessoa se inscreveu. Não existia nenhum interesse dos demais, percebo que isso ocorre por entrarmos sem saber como funciona a engrenagem da Universidade e assim saímos do mesmo jeito, pouca informação rodeia a nossa escola, elas são poucas, e quando saem, funciona como o mestre dos magos, elas aparecem e sem ao menos perceber, elas somem. E você procura e não encontra mais vestígios. Então ao ser negado o pedido de pesquisa pelas duas professoras, achei pertinente encontrar outra atividade extracurricular, para não perder o meu objetivo na Universidade. Mas não era só isso, existia um interesse pela pesquisa, pelo tema, já pesquisava em Belo Horizonte sobre o assunto, então não queria deixar essa oportunidade passar.

2. Qual foi sua primeira impressão do estacionamento São Raimundo e seu entorno, entando local da proposta cênica?

Quando cheguei ao estacionamento a primeira coisa que me ocorreu foi: O que é isso? Cheguei com os colegas e não sabia o que poderia ocorrer naquele lugar, sem perceber que tudo já estava acontecendo, não precisávamos fazer nada. O entorno se encarregava de trazer consigo as várias informações que ele mesmo tinha. Mas algo me incomodava, por que aquele espaço? Para que? Ao deparar com a vida que o espaço oferecia com suas várias facetas, entendíamos a cada visita que não precisávamos interferir no espaço, ele próprio interferia nas nossas vidas. Lembro-me vagamente que

em um dos nossos encontros, sentados no mesmo banco, próximos da banca aguardávamos os outros que não sabíamos se viriam para o encontro. Criávamos varias expectativas a cada encontro, mas também era uma espécie de desapontamento, enquanto eu falava da minha situação como morador de uma residência universitária, que estava cansado com o fato de não aguentar o sistema modular da faculdade, a sujeira, a falta de educação dos moradores da cidade de Salvador, Paulina já apresentava algumas coisas que mais tarde surgiria como mote inicial para a pesquisa. Parece que não, mas as estórias por ela contadas atraíam-me de tal forma, que resolvi então debruçar no que mais tarde viria a se torna a NOIVA DO VENTO.

3. Como esta se modificou com as experimentações cênicas?

Antes de dizer que o outro se transformava com essa experiência cênica, resalto a minha experiência. Vale dizer que a transformação começava comigo, eu precisei ouvir muitas histórias, correr muitas vezes a mesma rota, entrar varias vezes na igreja, passar mais de três vezes pelo viaduto, rodar o ORIXAS CENTER tentando captar as suas nuances. Por um instante fechei os olhos e ouvia apenas as vozes, o barulho dos carros passando na avenida, o cheiro das flores, das frutas que eram comercializadas na barraquinha, a senhora que nos chamava de doidos por está de olhos fechados no meio da rua, o taxista que pensava que nos éramos da prefeitura, que estávamos ali para revitalizar o espaço. De fato, revitalizamos aquele espaço, mas da nossa maneira, nos queríamos apenas senti e ser sentido, queríamos ter a certeza de que ainda existe vida dentro de nos, que as nossas estórias podem ser vividas e contadas. Hesitamos o tempo todo, parece que temos vergonha de nos mostrar, mostramos tanto de nos, mas por si, o espaço estava sendo mostrado, mostrado com seu movimento, com suas variadas pessoas que transitavam, que vão para casa, ou chegam ao ponto de ônibus, por aqueles que compram e comercializam, por aqueles que pedem, que choram, que rir, que esperam, que gritam por um minuto da nossa atenção. Precisamos tanto de colo, somos tão carentes. Enquanto eu escrevia alguns traços no meu caderninho de anotações, alguém para e diz: O que você tá fazendo? Será que é uma necessidade de falar com o outro? Será que é curiosidade? Será? Varias coisas passam a minha cabeça nesse instante, mas a sensação que tenho nesse momento, não é e nem será a mesma que tive quando ouvir isso. O entorno nos mostrava algumas dessas estórias de vida que nos

deixavam com varias perguntas na cabeça, às vezes conseguíamos as respostas, às vezes voltávamos para casa e deixávamos no nosso travesseiro.

4. Descreva alguma(s) da(s) experiências particulares com os espectadores.

Eu tenho tantas estórias, que acho não caber nessas linhas. Diverti-me com todas elas, mas tem uma muito engraçada. Enquanto fazia o meu percurso vestido de noivo, as pessoas olhavam com o ar de que tudo estava normal, que era apenas um noivo se preparando para o casamento, era sim um casamento. Mas ao entrar em uma loja de noiva e me vestir de noiva, com um salto alto, sem maquiagem, com buque e com o rosto silenciado, ninguém via como antes, era um homem, vestido de roupa de mulher, mesmo que por passagem isso significava muitos para as pessoas, elas não queriam que um homem se travestisse, é como se eu tivesse me transformado em um bicho, os olhares recriminavam o tempo todo, parece que eu estava fazendo algo de errado. Confesso que a cada passagem vestido de noiva, alguma coisa aliviava em mim, estava expurgando todo e qualquer mal que pudesse ocorrer comigo. Na esquina, próximo da igreja, onde eu de fato fazia um caminho mais tortuoso, pois ali as pessoas viam a noiva se desmembrando do corpo do ator, do homem. Do outro lado da rua, um rapaz não conseguia tirar o olhar de mim, pensei por um instante, ele deve ser um desses terroristas que quando ver um gay, parte em cima para bater, mas não ele olhava como quem queria algo comigo, o transito não parava e eu precisava atravessava a rua para a outra calçada, e instantaneamente ele pega em minha mão e me conduz para o outro lado da rua, mas o que ele não esperava e que por baixo daquele véu estivesse um homem, a decepção foi tremenda que ele olhou para os quatro quantos e não sabia se me xingava, se olhava para os amigos e soltava uma piada qualquer, o que sei é que aquele homem precisava tanto de alguém, que se estivesse sozinho comigo ele com certeza pararia para conversa. Não estou dizendo que ele estava carente de sexo, mas de alguém. Isso significa muito!

5. Como descreveria sua experiência de *performer* no seu percurso?

Para Shakespeare “Somos feitos da essência com que os sonhos são feitos”. O ato de representar sempre foi um mistério para mim. Lembro-me vagamente do dia em que fui pela primeira vez em um teatro, meus olhos vibravam, minhas pernas tremiam,

parecia um daqueles encontros românticos que temos quando estamos apaixonados. De fato era o início de uma paixão. Essa paixão se deu quando acompanhava minha avó assistindo todos os dias a “Teledramaturgia Brasileira”, ela se emocionava com cada frase dita, com cada ação realizada, até a respiração era motivo para emocioná-la. Essas imagens não me saem da cabeça: ela sentada à frente de uma TV preta e branca, com os olhos vidrados nos atores, nas próximas cenas que viriam até chegar ao desfecho da trama. Lembrei-me desse fato, pois não havia passado por minha cabeça, que para ter um resultado tão primoroso como aquele, era preciso treino, concentração, disciplina, vontade, coragem, disponibilidade, fé e prontidão... É. Tudo que estava apenas na essência, hoje se encontra num sonho que por mim se faz real. As descobertas têm sido importantes. Cada elemento sugerido no meu percurso faz com que eu compreenda onde de fato estou. A localização é feita pelas sugestões e estímulos sugeridos. E rememorando minhas lembranças, percebo uma conexão com aquilo que exerço hoje: lembrar-me do fato da minha avó não é uma mera coincidência, ali já acontecia uma análise onde um futuro estava começando a ser inventado.

Invento todos os dias uma nova maneira de apaixonar-me pelo meu trabalho. Quando saí de casa, fiz um pacto comigo, “*Eu quero o mundo e nada mais*”. Nessa perspectiva, lancei-me em alto mar e fui em busca de uma nova linguagem, de uma nova maneira de fazer e dizer teatro, e deparei-me com o grupo *Galpão*, próximo desses ilustres magos da sabedoria, embriaguei-me de vontade, e aqui estou, querendo novamente o mundo, o mudo de cores, sabores e principalmente, um mundo onde eu possa celebrar o meu teatro. Seguindo a minha rota, continuo como aquele garoto que foi ao teatro pela primeira vez, convencido de que não consigo apaixonar-me de outra forma, se não pelo teatro. Nesse sentido, o teatro que comungo serve como instrumento purificador, com intento de formar, educar, informar, organizar, influenciar, incitar e atuar, mostrando que ele é aqui e agora, que é conflito, luta, movimento, transformação; e, não simples exibição de estado de alma. É verbo e não adjetivo. Para Viola Spolin (2000) “É a partir da vontade de compreender o processo orgânico que o trabalho se torna vivo. Todo artista deve refletir seu trabalho, pois formas são como palavras: só adquirem significados quando são usadas corretamente”. E parafraseando Florbela Espanca, me vejo como uma flor alvíssima, divina, se abrindo miraculosamente, como se uma magnólia de cetim fosse florir num muro todo em ruínas.

APÊNDICE – E Entrevista com José Jackson Silva. Depoimento gravado.

1. Qual foi sua motivação para participar na oficina.

Bom, eu tenho uma pesquisa muito semelhante à sua. Teatro em espaços alternativos, ou, para além da sala tradicional de teatro. E quando eu vi o cartaz, você propondo uma oficina, sei lá, pra um possível trabalho de exploração do espaço urbano, me motivou bastante, portanto a primeira motivação que eu participasse foi a afinidade entre as pesquisas. Hehehehe(risadas). Segunda? Hehehe(risadas).

2. Qual foi sua primeira impressão do estacionamento São Raimundo e seu entorno, entanto local da proposta cênica?

Bom, a principio me pareceu uma loucura de uma gringa que viu naquilo ali uma possibilidade que eu nunca tinha reparado realmente. Uma possibilidade cênica do espaço, daquele espaço. Porque é um espaço com muita informação, com muitos carros e pessoas passando, muitos pedestres, muito barulho, muita zoadá, feira, pichações, mendigos; então, um lugar que a principio eu não via ele como um local cênico, mas que ao chegar nele depois de termos participado de algumas oficinas de exploração de uma salinha e depois a gente foi explorar aquele espaço enorme que tava diante da gente; você começa a reparar as coisas com olhos de artista, vendo as possibilidades que são possíveis naquele ambiente a ponto de a gente começar a criar nossos personagens-*performances* a partir do ponto de vista que a gente tinha de determinado ambiente, aquele ali do estacionamento. Ééééé'. Então é isso, a primeira impressão que tive realmente do estacionamento é um lugar muito plural, não é? Muita informação pra quem pretende montar algum trabalho artístico ali, então não imaginei que iria sair nada dali. Porque era muita informação, muita informação, muita informação. A principio eu não conseguia entender como eu ia canalizar aquilo tudo pra desenvolver direitinho o trabalho. Essa foi a primeira impressão minha. Terceira pergunta?

3. Como esta se modificou com as experimentações cênicas

Então, a partir do ponto em que a gente começou a colocar um olhar cênico sobre a realidade, né? Sobre aquela realidade do estacionamento, sobre as pessoas do entorno,

dos horários que sempre se modificavam a cada horário, tipo, oito horas era um movimento, às dez era outro; quando tinha feira era um ambiente, quando não tinha feira era um outro ambiente, quando tinha carro ali em baixo do estacionamento era uma coisa e quando não tinha era um outro universo, um outro ambiente. E cada ambiente de cada *performance* que foi decidida dizia(sirene), muito sobre o espaço,(sirene), mesmo que não tivesse muita coisa a ver com a outra, que não tivesse diálogo íntimo com a outra, mas se ligavam mesmo pela ambientação do local um ambiente muito plural(sirene) Então, a cidade é muito barulhenta! E foi o que nós nos deparamos lá, com bastante barulho. Hahahah(risadas). Então a partir do momento que começamos a pensar cada ambiente daquele macroambiente que a gente tava ali, a gente conseguiu definir realmente o que seria cada *performance*, cada *performer* ficou livre para falar sobre qualquer, de qualquer sensação, de qualquer personagem, se se pode falar assim. De qualquer indivíduo que gostaria de retratar com um olhar artístico dentro da *performance*. Quarta pergunta?

4. Descreva alguma(s) da(s) experiências particulares com os espectadores.

Ahh, isso aí é maravilhoso. Heheheh(risadas). (sirene). É polícia ou é bombeiro? É bombeiro, é bombeiro. (sirene). Então, quando nós finalmente decidimos o que cada *performer* iria fazer, a gente se viu naquele ambiente fazendo a *performance* foi muito louco, porque a principio você fica num lugar fechado, na sua relação sua com o espaço e não se preocupa muito com o espectador, que é espectador muito disperso que não é um espectador que vai ali para ver um espetáculo ou *performance*; é um espectador do momento que está passando ali pela rua, na sua grande maioria né? E era muito estranho como as coisas(sirene e comentários sobre o fato da sirene estar passando novamente). Então, como, como, depois de criadas as *performances* como elas interagiam com os espectadores era muito interessante, tipo, a minha evoluía bastante né? De um mendigo a um príncipe. Saía. Modificava completamente. De um mendigo que ficava na rua, oferecendo flores pros... flores imaginarias para as pessoas. Aí desenhava uma florzinha no chão e ficava oferecendo flores e as pessoas eram surpreendidas achando que ele ia pedir alguma coisa e ele tava dando, tava dando um pouco de carinho, um pouco de atenção, sei lá, um pouco de delicadeza para elas. E era muito estranho, muito confusa para elas a reação de alguém que ta ali na rua jogado no chão e resolve fazer uma delicadeza. Ahh, você gostaria de uma flor? Ahh, toma aqui uma flor, leve no seu coração. Essa aqui não vai murchar, essa aqui não vai se acabar, essa aqui vai ficar pra

sempre no seu coração, leve com você. E a reação das pessoas era muito boa e depois quando tinha a transformação do mendigo em príncipe, eu tomava banho no chuveiro, não sei o que lá, e aí vestia aquela roupa toda do noivo era muito interessante porque as pessoas me ajudavam a vestir a roupa, hahahha(risadas). Então elas participavam ativamente da *performance*, elas eram tão *performers* quanto a gente colocando a roupa que a noiva tava chegando pra pegar um ônibus e a interação quando pegava um ônibus heheheh(risadas), era muito interessante a reação das pessoas, elas torciam pelos personagens, pelos *performers*, sei lá. Naquela vivência que eles estavam tendo ali eles participavam, eles torciam pra que desse certo hahahha(risadas). Pra que o noivo e a noiva se encontrassem e eles nunca se encontravam neh? Quer dizer, quando vinham no ônibus, só no final. Então essas relações espectador-*performer* era muito interessante porque assim como a criação não partia de uma, de modos tradicionais, né? na sala de ensaios, não sei o que, blablablablablabla, a recepção do público também não, porque a coisa era viva, tava ali ajudando, tava ali criando junto, tava ali envolvida mesmo, e penteava o cabelo e passava perfume e colocava jaqueta e colocava gravata, era muito engraçado, dava carona hahahha(risadas). Numa das últimas apresentações a noiva e o noivo estavam lá nos cinco minutos finais da *performance* e apareceu um carro né? o carro todo colorido, cheio de bandeirolas de coisas e o carro e o rapaz parou “Entra aí moço, que eu vou levar vocês pra lua-de-mel!” a gente: “ahh, claro vamos lá então”. Nós entramos e fomos lá com o cara até um determinado, uma determinada rua e foi muito interessante porque isso pra quem tava ali, e estava acompanhando a *performance* do nada aparecia aquele carro todo colorido que parecia que a gente que tinha combinado, tinha contratado o carro, hahahhah(risadas). Contratado o carro para levar a gente, que não era parte, era uma performance dentro da performance, tá entendendo? Era um acaso que aconteceu e a gente comprou a brincadeira e foi embora junto com ele. Então, eu imagino que para o espectador que tava participando daquelas loucuras ali com a gente, daquelas provocações, deve ter sido bastante interessante. Ahh, eu tive a oportunidade de ficar de fora também, né? como espectador né? Então foi bem bacana mesmo. Ver o meu personagem em ação com um *performer* que não comigo e ver as reações das pessoas àquilo. Então, pra mim, eu tive um ponto de vista privilegiado porque além de eu ter sido *performer* eu pude ser espectador da *performance*. Aí eu aproveitei pra perceber como as pessoas aceitavam isso, como que as pessoas participavam das *performances*. Então, era, foi muito bacana. Tipo, ver as pessoas na rua, surpreendidas por um mendigo que não queria nada, não queria assaltar, nada,

queria dar um pouquinho de delicadeza, um pouquinho de amor, um pouquinho de sei lá, de compaixão para as pessoas e foi bacana, a reação das pessoas vendo o mendigo tomar banho na rua e se arrumando todo e enfim, foi muito interessante. E a quinta pergunta? Acabou a bateria?

5. Como descreveria sua experiência de *performer* no seu percurso?

Cara, foi uma vivencia muito intensa. Eu tava vindo de um projeto anterior que dialogava muito com a realidade da *performance* que eu tava fazendo, as pessoas de rua, dos perdidos, que eram uns marginais, então eu já vim impregnado com esse submundo e na *performance* eu fui arrebatado por esse submundo também, né? então, foi muito forte pra mim naquele momento essa vivencia que eu tive do mendigo que dormia na rua que tava sempre ali circulando, que no meio da chuva tava ali com o plástico na cabeça então pra mim foi muito forte e vem de uma, não sei se de uma opção que eu tive enquanto artista ou se a opção me escolheu. A opção do teatro político. Não sei quem escolheu quem nesse caso. Então quando eu vejo uma certa disparidade social em algum lugar, isso me incomoda e ver aquelas pessoas ali no estacionamento ali jogadas, na rua, ao relento, vivendo na rua, comendo na rua, catando lixo, em dias de chuva eles lá, parecendo porcos cheio de lama por tudo quanto é parte do corpo; isso me chamou muita atenção e não, tipo, não tinha como não falar disso sendo uma coisa que me tocava tanto. E foi isso que, era isso que, essa situação que chamou bastante atenção e que de certa forma se modificou completamente durante a *performance* porque era um mendigo que não tava pedindo, não era um mendigo que tava carente de atenção, não era um mendigo que tava carente de comida, muito pelo contrario era um mendigo que tava com muita humanidade pra doar pra outro ser humano. No meio do caos que era aquele estacionamento, no meio do caos que era um sábado de manhã naquele estacionamento, o sol a pino chegar alguém e oferecer a flor pra você levar para o seu coração. Nossa, era, era lindo. Ou seja, você tocar alguém dessa forma. A reação das pessoas era impressionante. Então, essa experiência pra mim... tipo, o processo de criação foi uma coisa, a execução foi outra. Criação sempre é complicado, você não sabe onde vai dar. Era muita informação e pouco tempo pra fazer. Muitas idéias. Essa própria visão que eu tinha do personagem ou da performance, de que era um mendigo coitado de rua, modificou completamente né? Modificou e virou uma pessoa legal, uma pessoa super bem com a vida, de boa ajudando outras pessoas com carinho. Então, tipo, e depois ver isso em cena, ver como ela funcionava no espaço, era muito bom. Era

bonito. Não existia um começo, meio e fim. Não existia uma estória contada, mas as relações que se estabeleciam com os outros personagens e com o ambiente era fantástico, sacou? Tipo, o encontro ou melhor, o desencontro dele com a noiva no ônibus era muito bom. A noiva vinha no ônibus, o noivo entrava pelo fundo e quando a noiva saia eles desencontravam e as pessoas interagiam mandando o noivo descer. Era muito louco, imagine pras pessoas quando a noiva entrava no ônibus para ir pro casamento. É muito inusitado, a noiva geralmente vai de limusine para o casamento, essa ia de buzu e interagindo com todo mundo. Então, envolvia as pessoas talvez na expectativa delas próprias, em relação ao sonho de casar, da noiva de como é que seria. Elas se identificavam bastante. Acho que tem todo o imaginário da noiva, da princesa, do dia de princesa em que as pessoas compartilhavam o dia. E era muito, muito bacana. É isso, acho que a relação minha com a *performance* além de tudo, de ter evoluído bastante, de ter crescido bastante e visto a reação dos espectadores me ajudou bastante na minha pesquisa. De pensar que espaço urbano é esse, né? esse espaço que é tão plural e ao mesmo tempo é tão singular. Porque é um universo tão plural, de tantas significações e de tantas informações que ao mesmo tempo é do indivíduo, é meu, é só meu. As referências são somente minhas, daquele espectador que tá ali todos os dias pegando aquele ônibus todos os dias e que de repente por uma intervenção artística, sei lá, por uma loucura de algum criador modifica o dia-a-dia dele e tipo, eu fico perguntando como que aquelas pessoas chegavam em casa e comentavam com seus familiares, sacou? Como que eles se viam participando daquela *performance*. Será que eles tinham essa noção de que participavam também? Então são alguns questionamentos que esse teatro urbano, dito urbano modifica no espectador e no criador também. Acho que essas questões foram pra mim mais profundas.

APÊNDICE – F Mapa Orixás Center emCena. Dramaturgia Contingente.

