

DO CAMINHAR AO HABITAR: RELATOS SOBRE A HABITAÇÃO TEATRAL *SAUDADE* DO GRUPO TEATRO PÚBLICO.

*Luciana Araújo Castro*¹
<http://orcid.org/0000-0002-5468-1679>

Resumo

O presente artigo deriva da dissertação de mestrado, *Sobre o habitar e um teatro que habita: a habitação teatral como processo e poética da cena*, defendida em 2019 no PPGAC/UFOP. A pesquisa se propôs a conceituar a prática de habitação teatral desenvolvida pelo grupo Teatro Público em bairros de Belo Horizonte. Como recorte para este artigo será abordada a habitação *Saudade*, realizada ao longo do ano de 2014, com segunda temporada em 2016. Para tanto, serão utilizadas descrições e análises das experiências vivenciadas pelos atores, em diálogo com conceitos e reflexões acerca da cena contemporânea relacionadas às noções de *espacialidade e convívio*.

Palavra-chave: Espacialidade. Convívio. Habitação teatral. Cena contemporânea.

FROM WALKING TO INHABITING: REPORTS ON THE THEATRICAL HABITATION *SAUDADE* PERFORMED BY THE *TEATRO PÚBLICO* GROUP

Abstract

This article presents an excerpt from a master's research entitled On the Notion of Inhabiting and a Theater that inhabits: Theatrical Habitation as a Process and Poetic of the Scene, defended in 2019 in the Graduate Program in Performing Arts at the Federal University of Ouro Preto (PPGAC-UFOP). The research aimed to conceptualize the practice of theatrical habitation developed by the Public Theater group in the neighborhoods of the city of Belo Horizonte. As an outline for this article the theatrical habitation entitled Saudade, carried out throughout 2014 and later in 2016 in the second season, will be addressed. Therefore, descriptions and analyzes of the experiences lived by the actors will be used in a dialogue with concepts and with the debates related to the contemporary scene and its notions of spatiality and conviviality.

Keyword: *Spatiality. Conviviality. Theatrical habitation. Contemporary scene.*

¹ **Luciana Araújo Castro** é mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e Licenciada em Teatro pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atriz integrante do grupo *Teatro Público* de BH desde 2014 e professora efetiva de Artes da Escola Estadual Olegário Maciel. Atualmente é professora colaboradora e orientadora de projetos de TCC, no Programa de Pós-Graduação em Teatro e Educação do IFNMG de Diamantina/MG.



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

Para adentrar o território do bairro Saudade, em Belo Horizonte/MG, seja qual for sua crença, é preciso passar pela *Rua Juramento*. Como principal via que dá acesso à região, ela começa no bairro Paraíso e conduz ao bairro Saudade, cujo nome advém da segunda necrópole mais antiga da capital – o Cemitério da Saudade. De certa forma, o trajeto para chegar ao bairro acaba por fazer o caminho inverso ao da morte, já que a narrativa cristã supõe que a alma dos finados se desprende do corpo para fazer seu caminho em direção ao paraíso e à vida eterna, ao passo que a via de acesso ao bairro começa no Paraíso e nos leva direto ao cemitério. Essa livre associação com o significado dos nomes das ruas e dos bairros sugere que, à medida que se segue uma caminhada em “juramento” (ou pela rua Juramento), mais se distancia do paraíso e mais se aproxima da vida material e cotidiana. Mapear as ruas do bairro a partir de derivas, orientados pelas sensações de um “andar sem rumo” (JACQUES, 2003, p. 22) que as caracterizam, favorece esse tipo de interpretação dos espaços, tornando o caminhar um dos procedimentos básicos da prática de habitação teatral desenvolvida pelo **Teatro Público**, que será descrita ao longo deste artigo.

Em 2014, o grupo criou sua segunda habitação teatral no bairro Saudade, que teve como primeiros experimentos cênicos caminhadas pelas ruas e espaços no entorno do cemitério. No início do processo, os atores realizaram uma deriva a partir de um jogo de cartas de tarô, que desempenhou tanto o papel de dispositivo disparador das ações, quanto de organizador da experiência.

Dos acontecimentos mais emblemáticos desencadeados por essa prática, destaco a experiência suscitada pela carta da “Justiça” (figura 1), tirada pelo ator Rafael Bottaro. Durante a caminhada, a carta já influenciou sua decisão de qual direção tomar pois, segundo ele, a partir do primeiro impulso de “fazer justiça”, ele decidiu rumar para um lado mais escondido do bairro – local que, possivelmente, não seria contemplado pelo trabalho, por estar mais distante do cemitério. Entrando em uma rua sem saída, ele relatou ter sido guiado pela sensação de aconchego que ela gerava, bastante arborizada e com um córrego. Ao final havia uma ponte, uma pracinha e uma pequena fogueira feita de gravetos que chamou sua atenção. Ali permaneceu um tempo, contemplando a imagem do lugar, até ser abordado por uma senhora, do alto da laje de sua casa. Moradora do Saudade desde a infância, ela contou que aquele riacho era onde antigamente as lavadeiras da região trabalhavam e falou ainda de



algumas narrativas recorrentes sobre o lugar. Uma delas conta que há muitos anos o pequeno córrego tinha sido um rio navegável e que ali fora encontrada uma ossada de baleia, razão pela qual o bairro vizinho teria sido nomeado “Baleia”. Também confirmou os rumores sobre as enxurradas de ossos que escorriam para fora do cemitério em dias de chuva forte. Bottaro e a senhora da rua sem saída passaram ainda um longo período conversando sobre o bairro, antes de se despedirem – momento em que o ator finalmente decidiu perguntar seu nome, ao que ela respondeu: Justina.



Figura 1. Imagem da carta da Justiça, do Tarô Mitológico, utilizado na prática de deriva.

Naquele momento, ficou nítido para o ator que ele havia encontrado a mulher à qual a carta se referia. Meses depois, recorreremos a essa mesma carta para a realização de um documentário que faz parte da estrutura de apresentação da habitação teatral *Saudade* (2014). Na ocasião das gravações, solicitamos à equipe de filmagem envolvida no processo que procurasse registrar histórias sobre os novos acontecimentos gerados pela nossa presença no bairro, a partir do ponto de vista dos habitantes locais. Mais uma vez, foi Dona Justina quem os conduziu até alguns moradores que tiveram participação fundamental para o vídeo².

O que chama a atenção na prática da deriva realizada a partir do tarô são esses acontecimentos imprevisíveis, frutos do “acaso” ou sem uma relação direta de causalidade. A associação observada pelos atores entre as cartas e as experiências relatadas se apresenta como “coincidências significativas” – chamadas por Carl Jung de “sincronicidade”³ – que

² Ver vídeo de entreato, no minuto 03:10, disponível no link <https://vimeo.com/133160534>.

³ O termo “sincronicidade” surge no processo com o ator Marcelo Alessio, que havia lido a obra de Carl Jung.



interferem em sua percepção dos acontecimentos, bem como no próprio trabalho, pois oferecem possibilidades de organização da experiência vivida. Em outras palavras, a proposta artística se abre para acontecimentos fortuitos que, por sua vez, modificam e atualizam a proposta a todo momento. Essas interferências do “acaso” participam da experiência dos atores na medida em que eles se colocam abertos para encontrar possíveis respostas no tempo presente da experimentação ou, como sugere André Breton (*apud* CARERI, 2016, p. 84), quando há uma predisposição para receber “o vento da eventualidade” que a rua proporciona. Conforme descrito pelo ator Marcelo Alessio em seu caderno de processo, é possível fazer uma transposição dos princípios contidos no jogo do tarô para a prática artística que dialoga com o espaço da rua:

Sincronicidade, produzir sincronicidade, trazer este elemento para o jogo e operar com ele, brincar com ele. Assim como no exemplo do tarô, uma estratégia pode ser fazer perguntas para a realidade, fazer perguntas para o jogo, se colocando na busca da resposta, dos sinais. A carta do tarô seria esta “pergunta” para a realidade, esta proposta, esta provocação, esta mudança de mirada⁴.

Nesse sentido, o caminhar sempre foi um elemento/procedimento fundamental – senão fundante – da prática de habitação teatral desenvolvida pelo Teatro Público. Tal procedimento é usado desde o contato inicial com o bairro, a fim de recolher as primeiras impressões e mapear os espaços, até mesmo em fase posterior, quando atores e atrizes dão corpo às máscaras e habitam o bairro, propriamente, se relacionando tanto com os moradores, quanto com os espectadores visitantes. Portanto, essas atividades deambulatórias além de alterar a percepção dos atores sobre o cotidiano, também colocam em prática alguns princípios que regem todo o processo de habitação teatral, como a presença, a disponibilidade e a relação com o contexto, conforme será abordado a seguir.

⁴ Trecho retirado do caderno de processo do ator Marcelo Alessio escrito após a deriva realizada a partir do “dispositivo” do tarô. Texto não publicado.



2. Da Rua Taquaril à Rua Cameté | Uma volta ao redor do cemitério

Subindo a Taquaril, o muro do cemitério ia margeando a caminhada até começar uma subida à direita (...) atrás do cemitério, algumas casas e uma marcenaria aberta. Buracos no muro indicavam como subir e pular para o lado de dentro onde, em meio às tumbas, alguns jovens dali soltavam suas pipas e papagaios (...) Lado a lado com o muro, cheguei à Rua André Favaleli. Rua de pedra, muro epitáfio: no relevo chapiscado os dizeres “Bruninho, luto eterno” projetavam para fora do cemitério a atmosfera da morte. Finalmente, a esquina com a Rua Cameté apresentava, de um lado, a portaria principal do cemitério, do outro, o bar da morte – para bebermos nossos mortos.⁵

Em minha primeira deriva pelo bairro, sem determinar previamente que percurso faria, acabei por dar uma volta completa no cemitério. Tanto a arquitetura e a geografia quanto a carga simbólica daquele lugar eram como imãs que atraíam minha atenção durante a caminhada. Isso se deve ao fato de que o bairro, como um “espaço vazado” (GARROCHO, 2015), não era apenas um suporte para a prática artística – como tradicionalmente seria a tela para o pintor e a folha em branco para o escritor –, mas uma paisagem “viva”, cheia de marcas temporais e sedimentos históricos, que ressoavam, a todo momento, sobre o meu corpo em movimento⁶.

A ideia de habitar o bairro Saudade tinha o intuito de refletir sobre o tema da morte e a finitude da vida, revisitar seus ritos e afetos, além de revelar histórias e memórias do bairro, bem como o potencial poético de suas paisagens ligadas à morte. Inspirada pela obra *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, do escritor baiano Jorge Amado, a proposta consistia em recriar a história do sumiço de um corpo nas redondezas do cemitério. Para tanto, foram criados dois núcleos de mascarados: um composto pela família do falecido e o outro pelos amigos bêbados junto ao morto⁷.

⁵ Trecho do relato da autora, Luciana Araújo Castro (2019, p. 81-82), sobre sua experiência de deriva como atriz durante a habitação teatral *Saudade*.

⁶ O termo “espaços vazados” refere-se principalmente a espacialidade da rua, mas diz respeito a todo espaço que se encontra em seu funcionamento normal, com fluxo livre de pessoas em suas atividades cotidianas e não somente espectadores conscientes da ação artística, como ocorre no teatro de rua convencional. De acordo com o pesquisador Luiz Carlos Garrocho (2015, p.139), essa nomenclatura “de um lado, diz do grau em que se pode controlar o acesso das pessoas; de outro, dos possíveis das transações entre o fora e o dentro. Também do gradiente de indeterminação que comportam”.

⁷ Para não fugir do escopo deste artigo, cabe apenas pontuar algumas referências para a confecção das máscaras, como as *Matrafonas* da cultura popular portuguesa, os *Bondrés* – palhaços balineses, e as máscaras mortuárias. Para encontrar mais detalhes sobre uso das máscaras inseridas no cotidiano, outro aspecto que marca a linguagem do Teatro Público, é possível acessar a dissertação completa disponível no link <https://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/11845?locale=es>.



Sem a intenção de adaptar a obra de Jorge Amado, mas sim de construir uma dramaturgia aberta e processual, em diálogo direto com os elementos e interferências do bairro, o grupo propôs a inserção da ficção em quatro etapas, num procedimento que foi chamado, posteriormente, pela pesquisadora Julia Guimarães Mendes (2017) de “ficção episódica”: a etapa (1) consistia na aparição do “fantasma” do morto; em seguida, (2) começariam as intervenções com os lambes de desaparecido anunciando o sumiço do corpo; depois, (3) a família mascarada de véus vagaria em torno do cemitério à procura do finado e, por último, (4) os amigos bêbados conduziriam Zenóbio pelos bares do Saudade para “beber o morto” e tocar sambas em sua última despedida.

A partir desta premissa ficcional, o grupo habitou o bairro desenvolvendo ações, derivas, intervenções, ou seja, diversas experimentações nos espaços, no intuito de se inserir na vida cotidiana do Saudade. Mais do que simplesmente levar arte para o espaço público, que poderia reduzir o bairro a um pano de fundo para o teatro, a proposta de dialogar com o cotidiano diz respeito a uma prática que se dá “com” o lugar e não apenas “em” determinado lugar (GARROCHO, 2015), como sugere a arte *site-specific*. Foi justamente na arte *site-specific*, que compreende o espaço como terreno de experimentação, que o pesquisador Garrocho encontrou as bases para delimitar a noção de práticas espaciais, a partir das quais “o espaço adquire uma voz” (2015, p. 88). Sobre este tipo de prática espacial, ao contrário da compreensão comum sobre o *site-specific* como uma obra feita para um lugar específico e que só pode acontecer nele, o que sobressai na discussão acerca da especificidade do lugar, são os atravessamentos entre a obra e a espacialidade ou, nas palavras do autor, como a obra “se vê afetada pelo espaço e de que modo o espaço é por ela afetado” (GARROCHO, 2015, p. 93).

Nesse sentido, não é o artista que decide de antemão o que será a “obra”, mas é também o lugar que define os seus contornos. Isso significa que, em vez de criar uma cena para ser executada em um bar, por exemplo, em *Saudade*, os bêbados frequentavam tais estabelecimentos para beber e tocar, e o que acontecia nessa interação com a espacialidade e os sujeitos presentes era parte da ação cênica. Portanto, além da abertura da proposta para o risco do imprevisível, a prática espacial descrita aqui exige um alto grau de escuta e disponibilidade dos artistas, a fim de colocar as características próprias do bairro em evidência, em vez de sobrepor e/ou impor a ele o seu discurso. Conforme afirma Garrocho, quando as práticas realizadas em espaços não controlados se abrem para o risco do acaso, “o



A partir desses primeiros experimentos, ficou nítida a potência do lugar frente à ação artística. A carga simbólica do bairro e do cemitério falava tão alto que era impossível ignorá-la. Percebemos, a partir das repercussões do vídeo, a nossa ingenuidade de achar que “apenas” uma caminhada em torno do cemitério seria uma ação sutil. Naquele momento, a ausência de teatralidade aparente para os moradores nos preocupou de imediato e, a partir das saídas seguintes, tivemos a necessidade de adicionar mais elementos da história ficcional. Para tentar minimizar o pavor que a imagem das mulheres gerou no primeiro dia, modificamos um pouco os mascaramentos, subindo o véu de forma a deixar visível metade do nosso rosto, e procuramos dialogar com os moradores à medida que fôssemos abordados. A partir do momento em que começamos a nos relacionar com os moradores e deixar mais evidente a premissa ficcional da família – a procura interminável pelo corpo do falecido, para que pudesse ser devidamente enterrado –, conquistamos, aos poucos, uma maior proximidade com algumas pessoas, como conta uma moradora do Saudade no depoimento transcrito abaixo:

(...) no primeiro dia que nós vimos todo mundo ficou com medo. Porque no primeiro dia elas passaram e não conversaram com ninguém. Foram andando... deram a volta no cemitério todo. O povo filmando... “que coisa estranha”... Aí depois elas já voltaram conversando, entendeu? Já voltou e conversou. Aí o pessoal perdeu o medo. Tem menino que acompanha elas e dá a volta no cemitério todo¹⁰.

Aos poucos, as figuras mascaradas foram aceitas pelo bairro e a relação de medo começou a se modificar, dando lugar à participação e a fabulações dos moradores, que tentavam encontrar explicações para o sumiço do corpo e inventavam histórias sobre o paradeiro de Zenóbio.

Diante disso, podemos dizer que na habitação teatral a espacialidade em questão diz respeito ao bairro como um todo, isto é, não está restrita a ideia de habitar uma casa ou residência, mas se estende às ruas, praças, aos bares, ao cemitério, dentre outros espaços que se encontram em seu funcionamento normal e com fluxo constante de pessoas em suas atividades cotidianas. Na contramão de uma prática que é assegurada por um texto fechado, pelas paredes de um edifício, por uma porta cerrada ou um palco que separa o artista do espectador, os espaços vazados funcionam como uma fenda por onde o real se infiltra até

¹⁰ Ver vídeo de entreato, minuto 02:28, disponível no link <https://vimeo.com/133160534>.



transbordar, como uma espécie de vazamento. Nesta perspectiva, durante a habitação teatral, foram principalmente os deslocamentos pelos espaços vazados que possibilitaram o diálogo com os elementos da realidade cotidiana do bairro. O caminhar, portanto, mostrou-se como um importante procedimento, ao proporcionar aos atores um outro olhar e outra forma de se relacionar com a espacialidade. Além disso, a constância com que era realizado contribuiu, ainda, para que os habitantes do bairro se familiarizassem com os mascarados, que alguns passaram a chamar de “novos moradores”, como veremos a seguir.

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

Após 6 meses de convivência com o bairro, o Teatro Público divulgou o trabalho para o público externo, por meio de um convite para pagarem uma promessa junto aos mascarados e moradores, em uma espécie de ritual fúnebre de luto e saudade que durou de agosto a setembro, completando 8 meses de habitação teatral. A divulgação, em formato de santinho do morto (figura 3), trazia na frente a imagem do falecido, epitáfio e datas de nascimento e morte e, no verso, um mapa do cemitério em formato de caixão que continha, no seu interior, os seguintes dizeres:

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



Figura 3. Material de divulgação da habitação teatral *Saudade*.



O percurso começava na portaria principal do Cemitério da Saudade, com uma peregrinação proposta pela família de Zenóbio que seguia pelo entorno e no interior da necrópole, acompanhada por moradores e espectadores visitantes. Em um ponto estratégico do cemitério, o grupo parava para observar o pôr-do-sol, criando um momento de contemplação e dilatação do tempo. Depois que o sol desaparecia no horizonte por completo, os atores finalizavam a primeira parte da caminhada na capela mortuária do cemitério, onde era exibido o vídeo documentário de entreato, mostrando um pouco da habitação teatral a partir do olhar dos moradores. No segundo momento, os bêbados levavam o morto de bar em bar – sem determinar previamente qual bar seria – e, após três horas andando pelo bairro, numa experiência que oscilava entre o sagrado e o profano, a proposta terminava em algum boteco com os mascarados e público “bebendo a morte”.

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

Como é possível perceber, a dimensão relacional e convivial perpassava toda a prática da habitação teatral, fundando aquilo que Ardenne (2002, p. 124) chamou de “estar juntos”, um dos pontos fundamentais que caracteriza a habitação teatral e o próprio habitar como sinônimo de viver e estar num tempo-espaço, junto aos outros. A partir da permanência e da constância no bairro, cada núcleo de mascarados construiu um círculo de amizade específico, decorrente dos lugares frequentados e das relações estabelecidas com os moradores. Foi na Rua Padre Júlio Maria, que margeava o muro do cemitério do lado esquerdo, onde as mulheres encontraram mais vínculos afetivos com os moradores do Saudade. Nas primeiras caminhadas, um menino de cerca de 2 anos andava pelo local junto com a mãe quando nossa presença chamou sua atenção, mas diferente das reações que vínhamos provocando, ele não



se assustou. Com cuidado, abaixamos para ficarmos da sua altura e estabelecer uma relação menos vertical. Sem hesitação, ele se aproximou e tocou nossos rostos rendados. Seu nome era Miguel e, a partir desse dia, sempre que nos via atravessava a rua para nos abraçar. Sua mãe, que acompanhava a cena, narrava que ele sempre pedia para se encontrar conosco.

Nessa mesma rua, próximo ao portão lateral do cemitério, ficava a casa da Jéssica, uma adolescente que morava com sua mãe, irmãos e seu filho, criado com a ajuda da mãe. A Jéssica e sua mãe tinham o costume de ficar sentadas no meio fio, na porta de casa, e logo se deixaram levar pelo nosso jogo, demonstrando preocupação e zelo sempre que a família em luto, perguntava por notícias do Zenóbio. Durante as caminhadas, Jéssica aparecia com frequência e nos ajudava a carregar o caixão vazio (figura 4). Assim, encontros como esse se tornavam “cenas”, que se repetiam na presença do público externo, como mostra o vídeo de registro¹¹.



Figura 4. Jéssica e seu amigo, mascarados com véus, carregam o caixão junto com os atores - Nesta ocasião ainda não havia a presença do público externo (2014). Crédito: Naum Audiovisual.

Ainda na Rua Padre Julio Maria, no extremo oposto ao ponto em que as mulheres ficavam, havia o Bar da Lili, mais precisamente na esquina com a Rua Cametá. Além de ter sido este o primeiro boteco visitado pelos bêbados, e da afinidade criada com a Lili, ele ficava

¹¹ Ver vídeo de registro, no minuto 11:00, disponível no link <https://vimeo.com/139649135>.



num lugar onde circulava bastante gente, tornando-se um dos principais pontos de encontro entre o Zenóbio e os moradores. Mesmo com o caráter grotesco, os bêbados estabeleceram, sem maiores problemas, uma relação de respeito e amizade mútua com parte dos moradores do Saudade. A música também contribuía para uma aceitação quase imediata, de forma que esse núcleo de mascarados encontrou rapidamente seus pares.

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

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



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

Em uma palestra, realizada por Jorge Dubatti durante um Seminário de Pesquisa do PPGArtes da UFMG (2018), na qual participei como ouvinte, ele afirmou que “o convívio funda uma experiência intransferível que não se pode transmitir linguisticamente”¹² e explicitou a questão ao constatar a impossibilidade de traduzir a alguém como seria o cheiro de canela a não ser sentindo-o, dentre outros exemplos que ultrapassam o campo teatral. Partindo dessa noção de convívio, foi possível identificar dois aspectos que o configuram: o caráter de co-presença – tempo e espaço compartilhado – e a experiência intransferível, que só existe para quem a vivencia. Ou seja, da perspectiva proposta por Dubatti, é possível entender que toda e qualquer prática artística que se configura como experiência em espaço-tempo compartilhado com o outro pode ser lida como convivial, desde ações performáticas e espetáculos teatrais a apresentações de dança e shows de música. Posto isso, o que torna, então, o convívio um objeto de destaque nesta análise?

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

Pensar o convívio na habitação teatral vai além da “co-presença” como um dado ontológico do teatro, sobre o qual nos fala Dubatti (2016; 2018), e se aproxima mais da perspectiva de Garrocho (2015), visto que o convívio está implicado na tessitura da cena, ou seja, ele passa de um traço comum do campo das artes da cena a um elemento marcante e

¹² Trecho retirado das minhas anotações sobre a palestra realizada por Jorge Dubatti, no seminário CRIA e LITURA do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. Data: 06/06/2018.



característico de determinadas configurações da cena contemporânea, alterando o estatuto do espectador: de observador a participante. Ainda que Dubatti considere o espectador como participante e criador, ao atribuir a ele um status de gerador da “poiésis espectral” (2016, p. 48), ele se refere mais à percepção e aos processos de subjetivação no ato de esperar, enquanto confere ao ator o status de verdadeiro “gerador da ação, da poética, do acontecimento” (In: ROMAGNOLLI e MUNIZ, 2014, p. 253).

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

O que chama a atenção na habitação teatral é um nível de relação que força os limites do campo teatral e se aproxima do âmbito da vida. Essas relações não se estabelecem no intervalo de um dia, pois só podem ser construídas e cultivadas durante um longo período de tempo. Há, portanto, um tempo de convivência implícito na palavra convívio e a habitação teatral exige essa temporalidade estendida. A exemplo disso, temos a relação construída com o morador Vander, sobre a qual falarei agora.

4. Rua Cameté com Rua Padre Feijó | Habitar o imaginário e o cotidiano

Ao longo da Rua Cameté se encontrava a maioria dos bares do Saudade, dentre eles o Bar da Morte, na esquina do cemitério, e o Bar do Vander, na esquina com a Rua Padre Feijó, sendo este último onde os bêbados encontraram o seu “lugar”. O espaço era pequeno, de forma que cabia apenas uma mesa, um freezer e um balcão, e tinha uma freguesia fixa composta por homens sempre alcoolizados e muito semelhantes aos amigos do Zenóbio.



Desde a primeira vez que fomos até lá, a identificação entre nós, mascarados, e os frequentadores do bar foi quase imediata, de modo que com o tempo passamos a ser recebidos como amigos. De fato, criamos uma relação de certa intimidade com o Vander, ao ponto de sermos convidados para o seu aniversário, no dia 1º de setembro de 2014. Na ocasião, ao chegarmos ao bar, o Vander trouxe cervejas e uma porção de moela de boi para o Nonô e seus amigos, que seguiram comendo, cantando, bebendo a morte de Zenóbio e brindando a vida do Vander. Esse episódio se repetiu por alguns anos após o fim da temporada de 2014¹³ e demonstra, por um lado, como o trabalho se mesclava com a vida e, por outro, como as relações entre os mascarados e os moradores se estabeleciam dentro do *jogo do real-ficcional*. Em outras palavras a relação entre artistas e espectadores se dava na quebra do “contrato de ficção postulado entre ator e público num evento teatral” (MENDES, 2017, p. 31), permitindo abrir espaços para o real ou, se quisermos, para a vida cotidiana, explicitado também no depoimento do Vander, retirado do vídeo de entreato:

Zenóbio tá morto, né... Só que ele fugiu do caixão, onde é que esse “fi duma égua tá?” Tem jeito não... Difícil... Diz que ele levantou dentro do caixão e sumiu, ninguém viu ele mais não. Veio até foto dele aqui, rolou tudo, o cartaz dele. Ele põe uma barba “rebetando” aqui assim e fica só assim, só quietinho. Ele vai vim cá no meu aniversário. Vão ver se eles vêm mesmo aí cês tira foto dele. Parece que ele é molengo mesmo. Eles que fazem ele pular igual cabrito. Pra firmar a perna dele. Mas o negócio tá meio retardado ainda, entendeu? (silêncio) Não entendi até hoje, falar com cês a verdade, não entendi não. Eles vão passar aqui no dia primeiro do nove, de setembro. Eles vão no churrasquinho. Eles é pagodeiro bom. Ele passou aqui com, eu acho que umas cinco pessoas. O dia que ele fez um pagodinho, meus menino tava sentado ali. Umás cinco pessoas. Ele fica tipo morto mesmo, barbudo né, na hora que vai levantar num consegue levantar... Mas no fim vai chegar lá né, se Deus quiser... Ele não deve tá morto não. Deus vai dar vida pra ele¹⁴.

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

¹³ Pouco mais de um ano após o término da habitação teatral Saudade, Zenóbio e seus amigos mascarados foram convidados por moradores do bairro para participarem do bloco de carnaval que sairia na quarta-feira de cinzas, em fevereiro de 2016. Desde então, o grupo Teatro Público voltou ao bairro em todos os anos seguintes, participando também dos carnavais de 2017, 2018 e, por último, em 2019. É possível ver imagens dos mascarados no bar do Vander, no vídeo de registro do carnaval de 2018, disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=8t3WKuEEhAg&t=13s>.

¹⁴ Ver vídeo de entreato, no minuto 10:43, disponível no link <https://vimeo.com/133160534>.



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

Outro episódio marcante entre os mascarados e os moradores se deu com um menino que sempre andava de bicicleta no bairro, o Gustavinho. Perto das mulheres, ele “empinava” a bicicleta e gritava “Essa é pro Zenóbio!”. Já com os bêbados, ele tinha outra relação: carregava o Zenóbio, manipulava seus movimentos e chegou até a emprestar sua bicicleta para o Nonô, criando uma ação que foi aproveitada pelos atores também na presença do público externo, como mostra o vídeo de registro¹⁵. Portanto, além dos acontecimentos imprevisíveis e espontâneos que compunham a habitação teatral no bairro, havia também, no *Saudade*, algumas ações que foram criadas pelos moradores e posteriormente incorporadas à sua estrutura. Foi o caso da bicicleta que se repetiu, inclusive, dois anos depois, em 2016, quando voltamos ao bairro (figura 5) para propor uma segunda temporada do trabalho, por meio de um edital público de fomento à cultura de BH.



Figura 5. Zenóbio andando na bicicleta do Gustavo no *Saudade* (2016). Crédito: Naum Audiovisual.

¹⁵ Ver vídeo de registro, no minuto 24:30, disponível no link <https://vimeo.com/139649135>.



Passados dois anos da primeira habitação, algumas coisas haviam mudado no bairro: o bar da Lili estava fechado, o Bar da Morte estava sob nova direção e, o que mais impactou nas nossas ações, o portal lateral do cemitério – onde entrávamos durante a peregrinação e conduzíamos o público até a capela mortuária – estava com sua entrada bloqueada. Após algumas tentativas de resolução com a administração do cemitério, sem sucesso, repensamos a proposta, de forma que a peregrinação das mulheres, na primeira parte, aconteceu integralmente no interior do cemitério. Criamos algumas ações novas que eram desenvolvidas com os moradores e espectadores, como acender uma vela no cruzeiro (figura 6) e amarrar fitas nas placas da ala onde eram enterradas as crianças. Em alguma medida, estas situações poéticas propostas durante a habitação teatral ganhavam um aspecto de “restauração simbólica”, próximo daquilo que Ileana Diéguez Caballero (2016, p. 71) chamou de “*communitas xamânica*”. Caballero utiliza esta noção para tratar de algumas ações desenvolvidas pelo grupo *Yuyachkani* durante as audiências públicas propostas pela Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru – que retratavam as violações dos direitos humanos durante o Conflito Armado (1980-2000) – e do processo criativo da *Antígona* (2000), interpretada pela atriz Teresa Rali, que também dialogava com este contexto. A respeito de *Antígona*, a pesquisadora discorre que,

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

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





Figura 6. Ação das velas no cruzeiro do Cemitério da Saudade (2016). Crédito: Naum Audiovisual.

Com relação ao *Saudade*, o ato de caminhar em peregrinação e as ações poéticas realizadas dentro do cemitério tinham uma dimensão ritual que transcendia o território cênico e tocava nas subjetividades de cada pessoa. Um espectador relatou que, durante a experiência, sentia estar velando um tio querido que havia perdido há poucos dias e que não pôde comparecer ao enterro. Também a Maria Vitória, uma criança do bairro que estava morando com a mãe na rua, em um dos dias da segunda temporada, contou-nos que tinha um irmãozinho enterrado no cemitério, de modo que ela, a mãe e o pai acompanharam a peregrinação e amarraram uma fita em seu túmulo. Os ritos fúnebres dedicados ao nosso morto tornaram-se um pretexto para que os mortos de cada um fossem lembrados e a dor fosse partilhada, criando uma espécie de ritual de memória.

Durante a temporada de 2016, também o núcleo dos bêbados estreitou ainda mais os laços com um morador que frequentava o Bar da Morte, o Celinho. Ele participava ativamente da associação comunitária do bairro e era uma figura bastante conhecida na região. Quando chegávamos com o Zenóbio para beber e tocar no bar, ele sempre estava nos esperando, de forma que o nosso encontro fazia parte da “cena”. Nos dois últimos dias da habitação teatral realizada em 2016, levamos uma máscara para ele, que vestiu, mudou seu



nome e jogou surpreendentemente com os mascarados e os demais presentes, até o fim daquela noite (figura 7).



Figura 7. À esquerda, o morador do bairro, Celinho, usando uma máscara balinesa e, à direita, o ator do Teatro Público, Diego Poça, usando a máscara do Poeta (2016). Crédito: Hudson Botelho.

Se nos primeiros momentos de intervenção da família no bairro as reações foram de distância e estranhamento, com o tempo de permanência e um trabalho convival, os moradores não só compraram o jogo como também aderiram a ele, vestindo os véus e performando mascarados, como no primeiro caso, já descrito anteriormente, da Jéssica com a família do morto (figura 4) e, neste último, do Celinho com os amigos de Zenóbio (figura 7). Para o Teatro Público, o mascaramento do público foi o grau máximo de participação que a habitação teatral conseguiu chegar, pois, quando os moradores aderiram ao jogo, também aderiram aos códigos teatrais e assumiram voluntariamente o lugar de atores, junto com o grupo.



Referências

- AMADO, Jorge. **A morte e a morte de Quincas Berro D'água**. Posfácio de Affonso Romano de Sant'Anna. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARDENNE, Paul. **Un Arte Contextual**: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia: Cedeac, D. L., 2006.
- BOURRIAUD, Nicolás. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares (teatralidades, performances e políticas)**. Tradução, Luis Alberto Alonso, Angela Reis. 2ª ed. - Uberlândia: EDUFU, 2016.
- CABALLERO, Ileana Diéguez. La "efectividad" de la "acción" en la "escena contemporánea" ¿La práctica estética como acto? In: **II Colóquio Internacional Pensar a Cena Contemporânea**. Comunicação (texto não publicado). Florianópolis, SC, Jul, 2014.
- CARRERI, Francesco. **WALKSCAPES O caminhar como prática estética**. Prefácio de Paola Berenstein Jacques; Segundo prefácio de Gilles Tiberghien. Tradução: Frederico Bonaldo. 1ª edição, 4ª impressão. São Paulo: Editora G Gilli, 2016.
- DUBATTI, Jorge. **O Teatro dos Mortos**: Introdução a uma filosofia do teatro. Tradução de Sérgio Molina – São Paulo: Edições Sesc São Paulo. 2016 – 204 p.
- DUBATTI, Jorge. El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: hacia una Filosofía de la Praxis Artística con Jorge Dubatti (Universidade de Buenos Aires/UBA). In: **Seminário CRIA e LITURA do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. Palestra. Belo Horizonte, MG, Jun, 2018.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo Performativo**. Madrid: Abada Editores, S. L., 2011.
- GARROCHO, Luiz Carlos de Almeida. **Lugar e convívio como prática espacial e tessitura cênica**: as performances urbanas do Coletivo Contraponto (MG). 2015. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Belas Artes, UFMG.



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

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

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

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

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

Website TEATRO PÚBLICO. Disponível em <http://teatropublico.com.br/>. Acesso em 29 de julho 2018.

*Recebido em 13 de junho 2021
Aceito em 10 de setembro de 2021*

