

Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas do Estado de São Paulo apresenta

A[L]BERTO

Revista da SP Escola de Teatro



#12

Primavera 2025

A[L]BERTO

Revista da SP Escola de Teatro

ISSN 2237-2938

A[L]BERTO

Revista da SP Escola de Teatro

#12

Primavera 2025

Experimentos cênicos da
SP Escola de Teatro. Foto:
Divulgação/Clara Silva.





**GOVERNO DO ESTADO
DE SÃO PAULO**

Governador
Tarcísio Gomes de Freitas

Vice-Governador
Felício Ramuth

**Secretaria de Estado da Cultura,
Economia e Indústria Criativas**
Marilia Marton

Secretário Executivo
Marcelo Assis

Subsecretário
Daniel Scheiblach Rodrigues

Chefe de Gabinete
Vicenzo Carone

**Chefe da Assessoria de
Monitoramento e Governança
de Dados Culturais**
Marina Sequentto Pereira

**Diretora de Difusão,
Formação e Leitura**
Jenipher Queiroz de Souza

**Diretora de Fomento à Cultura,
Economia e Indústrias Criativas**
Liana Crocco

**Diretora de Preservação do
Patrimônio Cultural**
Mariana de Souza Rolim

**ASSOCIAÇÃO DOS ARTISTAS
AMIGOS DA PRAÇA (ADAAP)**

Conselho Administrativo
Isildinha Baptista Nogueira
(Presidente)
Hubert Alquéres (Vice-Presidente)
Elen Londero
Eunice Prudente
Fábio Souza Santos
Helena Ignez
Luiz Galina
Maria Bonomi
Patricia Pillar

Conselho Fiscal
Wagner Brunini (Presidente)
Mauricio Ribeiro Lopes
Rachel Rocha

Conselheiro Benemérito
Lauro César Muniz

**SP ESCOLA DE TEATRO –
CENTRO DE FORMAÇÃO
DAS ARTES DO PALCO**

Diretor-Executivo
Ivam Cabral

Assessor
Tato Consorti

Desenvolvimento Institucional
Elen Londero

Relações Internacionais e Parcerias
Marcio Aquiles

Coordenação Pedagógica (interina)
Ivam Cabral

Coordenação de Áreas
Guilherme Bonfanti (Iluminação)
Hugo Possolo (Atuação)
J.C. Serroni (Cenografia e Figurino |
Técnicas de Palco)
Marici Salomão (Dramaturgia)
Raul Barreto (Humor)
Rodolfo García Vázquez (Direção)
Tâmara David (Sonoplastia)

Coordenação | Extensão Cultural
Gustavo Ferreira

**Coordenação | Administrativo-
financeiro**
Leila Lopes

Coordenação | Produção
Maiara Cicutt

Biblioteca e Gestão Arquivística
Mauricio Paroni

Programa Oportunidades
João Martins
Ana Clara Mascarenhas

Comunicação
Guilherme Dearo

SELO LUCIAS

Coordenação Editorial
Elen Londero
Ivam Cabral
Marcio Aquiles

**A[L]BERTO
REVISTA DA SP ESCOLA DE TEATRO**

Coordenação Editorial
Ferdinando Martins

Projeto Gráfico | Diagramação
Negrito Produção Editorial

Edição
Ferdinando Martins
Marcio Aquiles

Preparação dos Textos
Ana Maria Fiorini

Revisão
Ferdinando Martins
Guilherme Dearo
Marcio Aquiles

Jornalista Responsável
Marici Salomão (MTB 18061)

Capa
Bob Sousa

Endereço
UNIDADE BRÁS
Avenida Rangel Pestana, 2401
Brás, São Paulo/SP
CEP 03001-000
info@adaap.org.br
+55 (11) 3121-3200

UNIDADE ROOSEVELT
Praça Roosevelt, 210
Centro, São Paulo/SP
CEP 01303-020
+55 (11) 3775-8600

Impressão
Eskenazi Indústria Gráfica

A Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas do Estado de São Paulo tem orgulho de apresentar o trabalho da SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco, um dos braços de formação artística e qualificação profissional do Governo de São Paulo, com notória contribuição e legado para o teatro – não só do estado, mas de todo o Brasil.

A revista *A/LBERTO* é uma das frentes desse trabalho de extrema importância da SP Escola de Teatro. Ela é um meio de difusão de conhecimento e de provocação de debates e de novas ideias, reverberando histórias e contribuindo para o pensamento crítico, ao ser fonte de embasamento para conversas qualificadas a partir dos mais diversos pontos de vista. Essa troca de conhecimentos é essencial para impulsionar a economia criativa de São Paulo.

Nesta edição, a revista nos provoca sobre a relação do teatro com o seu território, com a cidade e com o entorno: nos mostra que a arte não existe isoladamente em uma bolha, mas influencia e é influenciada pelas pessoas ao redor. A arte da eterna troca, do diálogo, do olho no olho – algo que o teatro, especificamente, consegue prover como ninguém a cada espetáculo, a cada sorriso e aplauso da plateia.

Desejamos a todos uma boa leitura e, claro, um ótimo espetáculo!

MARILIA MARTON

Secretária da Cultura, Economia e Indústria Criativas do Estado de São Paulo

Há cerca de 230 milhões de anos, no período Triássico, o movimento das placas tectônicas fragmentou o supercontinente Pangeia, espalhando e afastando blocos gigantescos de terra. O que buscamos hoje, ao contrário, é a aproximação. Esse é o conceito que norteia a revista *A[L]BERTO#12*.

Pensando nas territorialidades que irradiam a partir da Roosevelt, utilizada aqui como símbolo, dado que é berço de vários coletivos teatrais e local de onde surge a SP Escola de Teatro, pensamos na ideia de sucessivos círculos que expandem seus diâmetros para alcançar outras praças, municípios e regiões do Brasil. Com essa mirada, o leitor poderá flanar pelos mecanismos do teatro deambulatório, das cartografias cênicas, entre zonas de exclusão e invisibilidades, derivas que penetram nos vestígios da cidade coletiva tanto quanto na psiquê do indivíduo.

Entre memória e invenção, a palavra resiste, mas também se ressignifica no sopro das urgências contemporâneas. Como performar o encontro de mães conversando na rua após o fim das restrições de distanciamento social impostas pela pandemia? Como quantificar e qualificar dados sobre a experiência de nordestinos e sudestinos em migração pelo país? O que acontece em guetos sociais e geográficos formados artificialmente pelo capitalismo selvagem?

Em ensaios que desenham novos mapas da cultura e da sociedade, em que o teatro adentra essas fronteiras móveis, território efêmero onde arquitetura e corpo, silêncio e palavra, política e poética são conjugados num mosaico constituído por teatralidades insurgentes, trazemos mais perguntas do que respostas. Sabemos, contudo, que urbanismo e urbanidade são as palavras-chaves que devem costurar todas essas experiências propostas, porque a cidade é sempre uma cena em permanente construção, não por concreto e asfalto, mas por afetos e diálogo.

IVAM CABRAL

Diretor-Executivo da SP Escola de Teatro

Para esta segunda edição da *A[L]BERTO* em 2025, ano em que a SP Escola de Teatro celebra seus quinze anos de existência, convidamos como coordenador editorial o professor e crítico de teatro Fernandino Martins. Como campo temático, estabeleceu-se um mapa afetivo e político dos territórios que habitamos e que nos habitam: as formas de resistência que reinventam o espaço público, as micropolíticas que brotam nas brechas do cotidiano, os gestos que devolvem à cidade sua vocação de encontro. O teatro, nesse particular, não é concebido apenas como arte de representação, mas como uma prática de reinscrição física (no tecido urbanístico) e simbólica (na cultura coletiva e na singularidade do indivíduo).

Como derivas que flutuam pela memória e pelo porvir, os textos reunidos propõem cartografias críticas e poéticas, atravessadas por noções como pertencimento, migração, fabulação, artivismo e decolonialidade. São narrativas que deslocam o olhar, acionam vozes submersas e desafiam as fronteiras disciplinares. Uma revista-laboratório em que vozes de acadêmicos e artistas deslindam as paisagens mutantes da contemporaneidade em novas formas de compreender os fenômenos socioculturais que moldam nossa realidade.

A *A[L]BERTO* consolida-se, cada vez mais, como uma das principais revistas sobre arte, cultura e pedagogia do país, ao propor edições temáticas com pautas complexas que desafiam o senso comum. Instaurando perspectivas singulares sobre assuntos variados, enriquece nossas experiências de ser e estar em coletividade.

MARCIO AQUILES

Coordenação Editorial | Selo Lucias

Do espaço à partilha

Ferdinando Martins

A nova edição da revista *A[L]BERTO* nasce do desejo de pensar o teatro como uma força que modela e é modelada pela cidade. Em tempos de crise e reconfiguração dos espaços de convívio, a cena contemporânea se afirma como território sensível de investigação, onde arte e vida se entrelaçam na disputa por visibilidade, afeto e pertencimento. Ao reunir artistas, pesquisadores e pensadores de diferentes gerações e regiões do país, esta edição convida à reflexão sobre como o teatro resiste, se desloca e se reinventa em diálogo com o urbano – nos becos, praças, avenidas, galpões, contêineres e até nos depósitos de lixo que fazem da cidade um grande palco em transformação.

Propõe-se a investigar as múltiplas interfaces entre teatro, cidade e espaço, buscando compreender como as práticas cênicas não apenas ocupam, mas também transformam o território urbano. O teatro é abordado como agente ativo na produção de sentidos, afetos e experiências compartilhadas, capaz de interagir com a arquitetura, os fluxos sociais e as dinâmicas culturais da cidade. Nessa perspectiva, cada espetáculo, intervenção ou performance é lido como uma forma de compreensão do espaço urbano, revelando tensões, apropriações e negociações entre artistas, público e habitantes, e permitindo refletir sobre o papel da cena na construção de cidades mais inclusivas, vibrantes e sensíveis às múltiplas vozes que as atravessam. Privilegiamos, nesse sentido, o trabalho de grupos, companhias e coletivos cujas experiências artísticas e pedagógicas têm se construído em diálogo direto com o espaço urbano.

O primeiro texto aborda as transformações da praça Roosevelt, no centro de São Paulo, onde está sediada uma das unidades da escola, a partir da instalação da Cia. Os Satyros. Em “Por Outras Praças”, Tato Consorti se propõe a mapear as interações entre prática cultural, espaço urbano e políticas de desenvolvimento. O autor articula observações etnográficas, referências teóricas e exemplos comparativos que iluminam a complexa trama que a praça Franklin Roosevelt tece entre cultura, economia e sociedade, com ênfase nas práticas coletivas de apropriação do espaço público que se conectam a agendas de inovação urbana, geração de valor cultural e reconfiguração da cidade.

Outro depoimento também presente nesta edição é o de Sofia Boito. Seu texto reflete sobre a experiência do espetáculo *Bom Retiro, 958 metros*, do Teatro da Vertigem, ambientado nas ruas vazias e sombrias do bairro paulistano após o entardecer, quando o espaço urbano se torna palco e personagem. A peça revela o avesso da cidade e do sistema capitalista, expondo o desejo cooptado e as subjetividades reificadas da sociedade de consumo, por meio de figuras espetrais – consumidores, trabalhadores e objetos animados, mas destituídos de vida. Com dramaturgia de Joca Reiners Terron e direção de Antonio Araújo, o espetáculo transformou o bairro em um espelho das contradições sociais, percorrendo 958 metros que vão do brilho mercantil do shopping ao abandono histórico da Casa do Povo e do Teatro de Arte Israelita Brasileiro – espaço onde emergem memórias silenciadas e vitalidades esquecidas da cidade. O texto sugere que o Teatro da Vertigem, ao reativar a potência simbólica e comunitária desse território, contribuiu para revitalizar não apenas o edifício, mas também a própria relação da arte com a cidade e suas sombras.

Na mesma linha, o texto de Letícia Bassit, “Converso com Mães”, apresenta uma performance urbana surgida no contexto pós-pandêmico como gesto de escuta, convivência e resistência no espaço público. A artista instala duas cadeiras e um convite – “Converso com mães” –, criando um espaço liminar entre arte, cuidado e cotidiano, no qual mulheres compartilham experiências de maternidade, exaustão e invisibilidade. Inspirada por Eleonora Fabião e dialogando com Josette Féral, Bassit entende a ação como um ato parresiástico e performativo que interrompe o ritmo produtivo da cidade, instaurando uma teatralidade cotidiana baseada na escuta e na alteridade. A performance, realizada em diferentes ruas de São Paulo, transforma o encontro em espaço político e poético de desaceleração e partilha, onde o cuidado torna-se ato coletivo e o corpo da artista se faz corpo-escuta, corpo-passagem, corpo-travessia. Ao abrir brechas na lógica urbana e produtivista, *Converso com Mães* afirma a arte como prática de convivência e reencantamento do comum, reivindicando o cuidado como política e poética de resistência.

Partindo para outras urbanidades, o artigo “Teatro e Território no Recife: O Espetáculo *Na Rua de Baixo* e o Espaço Urbano como Impulsionador da Cena”, de Rodrigo Dourado e Danilo Pereira, analisa o processo de criação do espetáculo *Na Rua de Baixo*, realizado no espaço Redemoinho da Ilha, no Recife Antigo, como exemplo de teatro *site-specific* em diálogo direto com a materialidade e as tensões do território. A pesquisa mostra como o espaço – um ateliê em ruínas transformado em local de criação – funcionou como agente dramatúrgico, revelando contradições sociais, históricas e urbanas da cidade, especialmente a coexistência entre revitalização e abandono, luxo e precariedade. Ao relacionar essa experiência a outras ocupações cênicas não convencionais da cena pernambucana desde os anos 1960, os autores defendem o teatro em espaços alternativos como gesto estético e político que reconfigura o urbano, propõe novos modos de convivência e reafirma a cidade como matéria viva da criação artística.

As relações entre migração e cena contemporânea emergem no artigo “Se o Sudeste é os Estados Unidos, o Nordeste é a América Latina”, de Júlia Anastácia, que analisa as performances *Stuff* (Coco Fusco e Nao Bustamante) e *Apuntes sobre la Frontera* (Violeta Luna) para discutir as relações entre corpo, identidade, migração e colonialidade. A autora conecta essas obras à sua própria performance *Linha e Compasso*, realizada com migrantes nordestinos em São Paulo e sudestinos em Salvador, revelando as desigualdades estruturais e o racismo de denegação que sustentam a falsa democracia racial brasileira. O texto propõe um paralelo entre as dinâmicas de dominação Estados Unidos–América Latina e Sudeste–Nordeste, mostrando como o corpo migrante – especialmente o da mulher racializada – é transformado em mercadoria e fetiche dentro das lógicas coloniais e capitalistas. Ao final, defende que a performance é um espaço de resistência e reconfiguração identitária, onde o “eu-migrante” emerge como sujeito que habita fronteiras simbólicas e corporais entre pertencimento e exclusão.

O Jardim Romano, sede do coletivo Estopô Balaio, concentra uma grande comunidade de migrantes nordestinos e indígenas. O artigo de Maíra do Nascimento analisa o espetáculo *RESET Brasil* a partir da noção de “fabulação crítica” de Saidiya Hartman e da ideia de autodeterminação de Audre Lorde. O texto mostra como o grupo, formado por artistas migrantes do Nordeste e moradores da periferia leste de São Paulo, transforma o território de São Miguel Paulista em dramaturgia e espaço de resistência contracolonial. O espetáculo revisita o episódio do Cerco de Piratininga de 1562, apagado pela história oficial, e sobrepõe tempos e vozes para reinscrever memórias indígenas, negras e migrantes. Com base em processos de convivência e escuta do território, o Estopô Balaio fabrica um “contrafeitiço” para desfazer a ficção

colonial do Brasil, propondo o teatro como gesto de reparação simbólica e fabulação de outros mundos possíveis.

EDITORIAL

A história do espaço de disputa que se tornou o Teatro de Contêiner é reconstruída no artigo “No Horizonte, a Cidade: o Teatro de Contêiner (Ainda) é (e Seguirá Sendo) Utopia Aproximada a Cada Passo”, de Amilton de Azevedo, refletindo sobre a trajetória, o papel social e a potência simbólica do teatro, situado na região da Luz, em São Paulo. O texto combina relato histórico, análise crítica e experiência pessoal para mostrar como o espaço se tornou um território de resistência, convivência e criação artística, em diálogo com a população em situação de vulnerabilidade e com o entorno urbano. Azevedo destaca a luta do grupo pela permanência no terreno, as tensões com o poder público e a capacidade do teatro de transformar precariedade em potência utópica, operando como “monumento ao movimento” – um lugar onde arte, cidade e vida se misturam na busca contínua por novos modos de existir e sonhar coletivamente.

Duas análises mais amplas sobre artes cênicas e território estão presentes. No ensaio “A Crise da Teatrocacia: Cena, Cidade, Coletivo”, Artur Sartori Kon reflete sobre as transformações do teatro paulistano nas últimas décadas, articulando estética, política e espaço urbano. Ele parte da efervescência dos anos 2000-2010, quando os coletivos, impulsionados pela Lei de Fomento, expandiram o teatro para as ruas e espaços não convencionais, aproximando arte e vida pública. Contudo, a partir de 2016, com o golpe político, o desmonte das políticas culturais e a pandemia, o autor observa um retraimento – o teatro volta a espaços fechados, e proliferam solos e narrativas individuais, reflexo da crise da coletividade e da democracia. Kon propõe pensar essa “crise da teatrocacia” – termo tomado de Platão e ressignificado por Rancière – como sintoma do esgotamento da experiência comum, mas também como possibilidade de reinscrição política e poética da impotência. Em sua performance *Coro dos Esperançosos* (2024), ele busca justamente encenar essa condição, transformando a exaustão e o esgotamento coletivo em gesto de resistência e reencantamento do comum.

No ensaio “Embrulho, Imbróglio: Invisibilidades e Disputas nas Cidades”, Renan Marcondes analisa performances que exploram modos de presença e desaparecimento no espaço urbano, inspirando-se em Walter Benjamin e Claire Bishop para pensar a arte como escavação do invisível. Em vez de buscar impacto ou transformação direta, essas obras suspendem o olhar e propõem gestos de recusa, ocultamento e distração como formas de resistência à lógica produtivista e espetacular da cidade. Ao discutir trabalhos de artistas como Pol Pi, Janet Toro, Nuno Ramos, Elilson, Alex Oliveira e Luiza Sigulem, e suas próprias performances *Coro dos Esperançosos* e *Fanta-*

sias Brasileiras, Marcondes argumenta que a arte pode reivindicar a invisibilidade como potência política, evocando presenças fantasmais e memórias soterradas, lembrando-nos de que o espaço público é também o lugar dos desaparecimentos e esquecimentos.

O Teatro da Vertigem volta a ser tema no ensaio “Performances do Projeto Corpo, Tempo e Movimento e do Teatro da Vertigem frente ao Antropoceno/Capitaloceno: Comentários a Contrapetróleo”, no qual Giorgio Gislon propõe pensar as artes cênicas como forma de resistência e regeneração diante da crise ambiental e social do Antropoceno, ou melhor, do Capitaloceno. Inspirando-se em Walter Benjamin, Michael Löwy e Donna Haraway, o autor sugere “escovar a história a contrapelo” e criar teorizações “a contrapetróleo”, ou seja, contrárias à lógica extrativista e aceleracionista do capitalismo fóssil. A partir das performances *Dança Coral* e *Linhamar* (projeto Corpo, Tempo e Movimento) e *BR3 e Marcha à Ré* (Teatro da Vertigem), Gislon analisa como o teatro *site-specific* pode reimaginar as relações entre corpo, território e natureza, fabular futuros regenerativos e enfrentar a devastação ambiental. Essas obras, ao ativarem ruínas, águas e memórias urbanas, revelam modos de criação capazes de resistir à barbárie capitalista e de fabular mundos possíveis “a contrapetróleo”.

No artigo “Cidade e Dramaturgia: Corpos Que Se Entrelaçam”, Vitor Nôvoa reflete sobre sua prática dramatúrgica no Coletivo Teatral A Digna, articulando texto, corpo e cidade como dimensões inseparáveis do acontecimento teatral. Ele propõe uma dramaturgia viva, porosa e coletiva, que abandona a centralidade autoral e se constrói no encontro entre sujeitos, espaços e materialidades. A partir da *Tetralogia do Despejo* (2014-2023), o autor analisa o espetáculo *Estilhaços de Janela Fervem no Céu da Minha Boca*, em que o público percorre a cidade em uma experiência imersiva que problematiza gentrificação, precarização do trabalho e direito à cidade. A dramaturgia se desdobra em fragmentos – roteiros, partituras performativas, coros e cenas íntimas – que só adquirem sentido no contato com o território e os corpos presentes. Inspirado por Milton Santos, Josette Féral e Eleonora Fabião, o autor defende uma escrita teatral ética e permeável, que escuta o outro e se deixa transformar pelos encontros, concebendo o ato de escrever como travessia e transformação do mundo.

Dois artigos de cunho mais teórico completam essa edição. Em “Estudos Comparados de Expectação Teatral: Ferramentas para a Pesquisa-Criação”, Jorge Dubatti, fundador da área de cartografias teatrais, apresenta a disciplina estudos comparados de expectação teatral (ECET) como um campo teórico e metodológico derivado da filosofia do teatro, voltado a compreender a experiência do espectador como parte constitutiva do acontecimento teatral.

Fundamentado na fenomenologia de Husserl, na ética da alteridade de Lévinas e na filosofia da práxis artística, Dubatti propõe substituir o conceito de “recepção” pelo de “expectação”, entendendo o teatro como experiência, e não apenas linguagem. A partir das Escolas de Espectadores – especialmente a de Buenos Aires –, ele desenvolve uma prática de pesquisa participativa em que o espectador real é um sujeito ativo, histórico e trans-subjetivo que coproduz o evento teatral. Os ECET combinam empiria, reflexão filosófica e práxis pedagógica para construir um conhecimento-sabedoria sobre o teatro, que valoriza o convívio, a ética e a memória do acontecimento cênico como fundamentos da experiência humana.

No ensaio “Território do Palco – Solo Sagrado”, Sergio Zlotnic propõe uma analogia entre o teatro, o sonho e a psicanálise, refletindo sobre o limite tênue entre realidade e ficção, sono e vigília, ator e espectador. A partir de experiências pessoais e de obras teatrais, o autor examina a “suspenção da descrença” como pacto que mantém a magia cênica – um estado hipnótico compartilhado em que a plateia acredita no jogo teatral. Essa fronteira, contudo, é frágil e constantemente testada: o teatro vive justamente da tensão entre despertar e sonhar, entre profanar e sustentar o rito. Zlotnic associa o palco à clínica analítica e ao ritual religioso, identificando em todos eles uma “cerimônia” sustentada por um muro simbólico – o “solo sagrado” no qual se dá o encontro entre sujeito e alteridade. O teatro, assim, emerge como espaço de instabilidade e revelação, em que a linguagem se reinventa e o espectador é convidado a oscilar entre o sonho e o despertar.

Essa edição traz ainda o ensaio visual “Teatralidades do Descarte”, de Renato Bolelli Rebouças, que reflete sobre as formas de teatralidade que emergem dos resíduos, restos e materiais abandonados nas cidades contemporâneas – resultado direto da lógica acelerada e descartável do capitalismo global. Ele propõe uma cenografia expandida a partir do Sul Global, que reconhece as potências criativas e performativas presentes nas precariedades urbanas e nos gestos de sobrevivência cotidiana. A partir de sua plataforma *Poéticas da Destruição*, o autor realiza uma espécie de arqueologia material e afetiva, registrando e interpretando as estéticas, as atmosferas e as relações humanas que surgem nos espaços de ruína e reconstrução. Seu trabalho propõe ver no descarte não apenas o resto, mas a possibilidade de imaginar novos mundos e modos de vida.

De modo geral, buscamos articular ensaios teóricos, análises críticas e relatos pessoais. A revista valoriza o encontro entre pesquisadores consagrados e novas vozes da cena contemporânea, reafirmando o papel formativo da SP Escola de Teatro. Embora haja uma predominância geográfica do eixo São Paulo, as discussões sobre colonialidade e deslocamento contribuem para

EDITORIAL

descentralizar o olhar e abrir espaço a outras geografias e sensibilidades do país. Que estas páginas inspirem novas ocupações, novos encontros e novas dramaturgias da cidade – porque, como nos lembram os artistas que habitam estas paisagens, o teatro segue sendo uma arte que só existe quando compartilhada.

FERDINANDO MARTINS é professor e pesquisador do Departamento de Comunicações e Artes e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP. É também colaborador do Hemispheric Institute of Performance and Politics da New York University, jurado do Prêmio Shell de Teatro, do Prêmio Bibi Ferreira, membro da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) e da Associação Internacional de Críticos de Teatro. É autor do livro *Metodologias em Arte-Educação* (Senac, 2023). Foi diretor (2010-2018) do Teatro da USP, curador da Bienal Internacional de Teatro da USP (2012-2018) e coordenador do Convênio de Cooperação Cultural entre a USP e a Universidade Nacional Autônoma de México (2012-2015). Desenvolve pesquisas nas áreas de teoria do teatro, estudos da performance, teoria queer, psicanálise e produção cultural. É editor da *Cartografias*, revista e catálogo da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. Escreve para os sites Deus, Ateu e Guia Off.

Ponto de Convergência – Cena, cidade e território

- Por outras praças, Tato Consorti, 21
Como se faz um contrafeitiço para o Brasil sumir?, Maíra do Nascimento, 39
A crise da teatrocacia: cena, cidade, coletivo, Artur Sartori Kon, 51
Cidade e dramaturgia: corpos que se entrelaçam, Victor Nóvoa, 57
No horizonte, a cidade: o Teatro de Contêiner (ainda) é (e seguirá sendo) utopia aproximada a cada passo, Amilton de Azevedo, 69
Teatro e território no Recife: o espetáculo *Na Rua de Baixo* e o espaço urbano como impulsionador da cena, Rodrigo Carvalho Marques Dourado, Danilo dos Santos Pereira, 79
Embrulho, imbróglio: invisibilidades e disputas nas cidades, Renan Marcondes, 91
Se o Sudeste é os Estados Unidos, o Nordeste é a América Latina, Júlia Anastásia , 99

Memórias

- Converso com mães, Letícia Bassit, 119
A sombra da cidade: uma reflexão-relato sobre a peça *Bom Retiro*, 958 metros, do Teatro da Vertigem, Sofia Boito, 125

Ensaio Geral

- Território do palco – Solo sagrado, Sergio Zlotnic, 133
Teatralidades do descarte, Renato Bolelli Rebouças, 151
Performances do projeto Corpo, Tempo e Movimento e do Teatro da Vertigem frente ao Antropoceno/Capitaloceno: comentários a *contrapetróleo*, Giorgio Gislon, 161
Estudos comparados de expectação teatral: ferramentas para a pesquisa-criação, Jorge Dubatti, 167



PONTO DE CONVERGÊNCIA – CENA, CIDADE E TERRITÓRIO



PÁGINA ANTERIOR
Experimentos cênicos da
SP Escola de Teatro. Foto:
Divulgação/Clara Silva.

Por outras praças

Tato Consorti

*Everybody knows that our cities were built to be destroyed/
Everybody knows that our cities were built to be destroyed¹*

Trecho da canção “Maria Bethânia”, de Caetano Veloso, 1971.

PRIMEIRAS COORDENADAS

Este artigo nasce como desdobramento de uma pesquisa acadêmica, desenvolvida no âmbito de uma pós-graduação em Economia e Gestão Cultural, na Università degli Studi Roma Tre, Itália. O título da dissertação, ainda provisório, *Altre Piazze – Topografie Culturali nella Città di San Paolo, Brasile*², aponta para um objeto que pretendo investigar, inscrevendo-o em um horizonte comparativo mais amplo: a regeneração da praça Franklin Roosevelt, no coração de São Paulo, espaço convertido pela ação cultural, nas últimas décadas, em laboratório vivo de transformações socioculturais – experiência já consolidada em âmbito nacional, dialogando com cidades onde a vida urbana busca reinventar-se.

O caráter da presente análise é, portanto, exploratório: não apresento aqui resultados definitivos, mas impressões e hipóteses que têm norteado minha investigação, atualmente em curso. Trata-se menos de buscar uma imagem nítida e conclusiva do fenômeno e mais de aproximar-se dele como

1. Tradução livre do autor: “Todo mundo sabe que nossas cidades foram construídas para serem destruídas”. As demais traduções deste artigo também são traduções livres do autor.

2. “Outras Praças – Topografias Culturais na Cidade de São Paulo, Brasil”. Pesquisa desenvolvida sob a orientação do Prof. Dr. Luca Rossato (Università di Ferrara).

diante de um caleidoscópio: fragmentos que, em sua instabilidade e constante rearranjo, formam configurações provisórias de sentido.

Mais do que retomar o histórico da apropriação da praça Roosevelt por grupos e coletivos teatrais desde o início dos anos 2000 – esforço já empreendido por uma significativa produção acadêmica –, pretendo analisá-la à luz dos conceitos de *cultural district*³ (Santagata, 2007) e de *creative cities*⁴ (Florida, 2002), articulados aos aportes de Throsby (2001) sobre valor/“capital cultural”.

Parto, assim, de algumas indagações: pode esse território ser lido como um *cultural district* informal, nos termos de Santagata? Quais os alcances e limites da leitura da praça Roosevelt enquanto expressão possível de uma *creative city*, como preconizada por Florida e Throsby? Existem exemplos contemporâneos, em outros lugares do mundo, que iluminem esse processo? E, por fim, que lições podem ser extraídas para pensar cidades mais justas e inclusivas, capazes de englobar estratégias sustentáveis que garantam a continuidade das atividades culturais como motor de desenvolvimento urbano?

A reflexão nasce também de um momento particular do meu percurso como artista e pesquisador, dividido entre Brasil e Itália – uma “outra praça”, aqui entendida como espaço de interlocução e confronto de experiências. Essa vivência reforça a convicção de que iniciativas às quais estou ligado pessoal e profissionalmente desde 2010, em especial por meio de minha atuação na SP Escola de Teatro, sediada na praça Roosevelt, podem enriquecer uma leitura mais ampla e comparada dos processos de planejamento cultural em cenários diversos.

É a partir desses pontos de partida que desenvolvo a reflexão que segue.

CARTOGRAFIAS E CONCEITOS⁵

Nas últimas décadas, diferentes conceitos têm orientado os debates sobre cultura, economia criativa e regeneração urbana. Um deles é o de *cultural district*, difundido a partir do início dos anos 2000 por Walter Santagata, economista da cultura (Università di Torino). No campo urbano, entende-se por distrito uma porção da cidade caracterizada por determinada função ou

3. “Distrito cultural”.

4. “Cidades criativas”.

5. Mantive certos conceitos em inglês por precisão terminológica e uso consagrado na bibliografia. Reconheço e lamento os anglicismos ao longo do texto. Curiosamente, a própria praça Roosevelt – nome em inglês, de um presidente norte-americano – já nos lembra que os estrangeirismos não são necessariamente uma novidade no Brasil.

vocação – administrativa, comercial, industrial ou cultural – que se reconhece pela concentração de atividades, por uma identidade própria e, muitas vezes, por mecanismos específicos de governança. A noção de *cultural district*, assim, parte da constatação de que certos territórios urbanos concentram atividades criativas a ponto de configurar um ecossistema cultural: artistas, coletivos, espaços de fruição e redes sociais que se sobrepõem e interagem, produzindo não apenas arte, mas também novas economias e formas de vida urbana. Essa categoria foi aplicada de modo recorrente em análises sobre cidades europeias e norte-americanas; no Brasil, aparece de maneira mais esparsa.

Outro eixo de reflexão que dialoga com esse processo é a noção de *creative cities*, associada principalmente ao urbanista/economista regional Richard Florida (2002) e, em diálogo, as contribuições do economista David Throsby (2001), da Macquarie University (Sydney, Austrália). Se o *cultural district* remete à escala microterritorial, a *creative city* amplia a perspectiva para o nível metropolitano: trata-se da capacidade de uma cidade de mobilizar criatividade e diversidade cultural como recursos estratégicos para seu desenvolvimento. Visto por essa lente, o presente objeto de pesquisa, a Roosevelt, deixa de ser apenas um enclave de artistas para tornar-se um nó criativo dentro da São Paulo contemporânea, irradiando capital simbólico, alimentando narrativas de reinvenção urbana e inscrevendo-se em debates mais amplos sobre políticas culturais, espaço público e governança.

Entre o distrito localizado e a cidade criativa, desenha-se uma dialética reveladora: de um lado, o desejo de inserção competitiva no mapa simbólico global; de outro, a força das práticas locais que resistem à homogeneização dos modelos. Sem a densidade e os efeitos de aglomeração da Roosevelt, dificilmente São Paulo poderia se afirmar como *creative city*; mas, sem uma narrativa ampliada que conecte a Praça ao imaginário urbano mais vasto, o microdistrito correria o risco de permanecer restrito a um circuito reduzido. Essa tensão, que atravessa também os modos de intervenção – ora *bottom-up*, ora *top-down*⁶ –, é o que torna a experiência da Roosevelt ainda mais complexa: um caso em que conceitos globais iluminam práticas locais, mas também são reconfigurados a partir delas.

ENTRE O DISTRITO LOCALIZADO E
A CIDADE CRIATIVA, DESENHA-SE
UMA DIALÉTICA REVELADORA: DE
UM LADO, O DESEJO DE INSERÇÃO
COMPETITIVA NO MAPA SIMBÓLICO
GLOBAL; DE OUTRO, A FORÇA DAS
PRÁTICAS LOCAIS QUE RESISTEM À
HOMOGENEIZAÇÃO DOS MODELOS.

6. Respectivamente, “de baixo para cima” e “de cima para baixo”. Em outras palavras, movimentos *bottom-up* são iniciativas que nascem da sociedade civil ou dos agentes locais e sobem para influenciar políticas ou estruturas maiores, enquanto movimentos *top-down* são ações concebidas e implementadas “de cima para baixo”, pelo Estado ou por grandes instituições, sobre os territórios ou comunidades.

Reconhecer a Praça no contexto dessas categorias não é mero exercício terminológico. É afirmar a relevância de um processo que, embora marcado pela informalidade e pela improvisação, configurou-se como um polo capaz de irradiar efeitos para além de seu perímetro. A concentração de grupos teatrais, bares, editoras, livrarias independentes e artistas autônomos consolidou uma rede densa em torno das artes cênicas, reforçando sua identidade como espaço estratégico para políticas culturais e desenvolvimento urbano.

Essa literatura também chama a atenção para um padrão recorrente nos centros urbanos: um ciclo que vai da degradação à ocupação cultural, da requalificação à gentrificação e, por vezes, à descaracterização do distrito e a uma nova degradação. Reconhecer esse padrão ajuda a relativizar leituras triunfalistas dos *cultural districts* e a situar a experiência da praça Roosevelt dentro de um processo mais amplo, em que criação e risco caminham lado a lado.

BÚSSOLA E OUTRAS LATITUDES

Desde a década de 1960, diversas cidades no mundo investiram na criação ou reconhecimento de *cultural districts/creative cities* – territórios urbanos onde atividades criativas se concentram e se articulam, gerando externalidades positivas para o desenvolvimento econômico e social. Embora cada contexto apresente especificidades, esses casos ilustram como políticas públicas, iniciativas privadas e ações comunitárias podem convergir para consolidar teias culturais.

DESDE A DÉCADA DE 1960, DIVERSAS CIDADES NO MUNDO INVESTIRAM NA CRIAÇÃO OU RECONHECIMENTO DE *CULTURAL DISTRICTS/CREATIVE CITIES* – TERRITÓRIOS URBANOS ONDE ATIVIDADES CRIATIVAS SE CONCENTRAM E SE ARTICULAM, GERANDO EXTERNALIDADES POSITIVAS PARA O DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO E SOCIAL.

Conforme Santagata (2007) e Throsby (2001), não existe um único modelo de formação de distritos culturais. Nos Estados Unidos, prevalecem iniciativas voltadas à regeneração de centros urbanos degradados, com foco em segurança e revitalização comercial. Já na Europa, predominam experiências de reconversão de áreas industriais e portuárias que perderam vitalidade econômica no contexto pós-globalização.

Exemplos como o Quartier des Spectacles, em Montréal, consolidado a partir de 2003 sob uma gestão público-comunitária voltada à programação contínua e à ativação de espaços culturais; o East End, em Londres, caso híbrido em que a ocupação artística e a posterior intervenção pública se entrelaçam num processo de regeneração tanto *bottom-up* como *top-down*; o MuseumsQuartier, em Viena (aberto em 2001, a partir da reconversão dos antigos estábulos imperiais); e os *cultural districts* oficialmente designados pelo Massachusetts Cultural Council (MCC) em Boston, como o Fenway (2012), o Boston Literary (2014), o

Roxbury (2017), o Latin Quarter (2018) e o Little Saigon (2021), evidenciam diferentes variações dessa lógica: concentração de agentes culturais, recuperação patrimonial e urbanística, programação constante, governança compartilhada e narrativas identitárias que reforçam pertencimento e projeção externa.

No mesmo contexto urbano, também em Boston, destaca-se ainda o SoWa (South of Washington), um distrito de arte e *design* de iniciativa privada, fortemente ativo, embora não reconhecido formalmente pelo MCC. Já Xochimilco, na Cidade do México, oferece um paradigma distinto: uma paisagem cultural viva, declarada Patrimônio Mundial da Unesco em 1987, em que práticas comunitárias tradicionais estruturam um território cultural “de baixo para cima”.

Entre essas experiências, Bilbao, na Espanha, tornou-se referência paradigmática. O chamado “efeito Bilbao” ganhou notoriedade mundial com a abertura do Museu Guggenheim, projetado por Frank Gehry, em 1997, mas o edifício foi apenas o elemento mais visível de um programa estratégico de transformação urbana conduzido desde o final dos anos 1980. O plano integrou redesenho de frentes d’água e antigas áreas portuárias e industriais, requalificação do espaço público, implantação de infraestruturas culturais e incentivos à economia criativa, articulando políticas de regeneração urbana, cultura e inovação tecnológica. Essa combinação passou a ser amplamente tomada como modelo de cidade criativa: uma metrópole industrial em crise que mobiliza cultura e arquitetura para reposicionar sua imagem, atrair visitantes e reativar sua base econômica.

Além do Guggenheim, o plano incluiu a criação e o fortalecimento de *clusters* culturais⁷ na cidade – como a Alhóndiga Bilbao (reaberta em 2010 como Azkuna Zentroa) e o projeto Zorrotzaurre (planejado em 2004, revisado em 2007 e implementado a partir de 2012), além de festivais, indústrias criativas e redes de inovação –, conformando áreas que concentram atividades culturais e criativas com densidade, contiguidade e governança público-privada, características próximas das definidas por Walter Santagata para os distritos culturais. Ao mesmo tempo, Bilbao tornou-se campo fértil para discutir os limites desses modelos: riscos de gentrificação e turistificação, dependência de investimentos públicos massivos, distribuição desigual de benefícios e sustentabilidade de longo prazo.

ENTRE ESSAS EXPERIÊNCIAS, BILBAO, NA ESPANHA, TORNOU-SE REFERÊNCIA PARADIGMÁTICA. O CHAMADO “EFEITO BILBAO” GANHOU NOTORIEDADE MUNDIAL COM A ABERTURA DO MUSEU GUGGENHEIM, PROJETADO POR FRANK GEHRY, EM 1997, MAS O EDIFÍCIO FOI APENAS O ELEMENTO MAIS VISÍVEL DE UM PROGRAMA ESTRATÉGICO DE TRANSFORMAÇÃO URBANA CONDUZIDO DESDE O FINAL DOS ANOS 1980.

7. Aglomeração de iniciativas culturais que compartilham território e sinergias criativas (Santagata, 2007).

Essas experiências internacionais mostram que não existe um modelo único de *cultural district*: alguns são fortemente institucionalizados e planejados, outros emergem de processos mais espontâneos; alguns se apoiam em grandes âncoras culturais, outros em redes de coletivos e pequenas iniciativas.

Mais do que estabelecer equivalências, os exemplos apresentados funcionam aqui como lentes interpretativas, capazes de iluminar as potencialidades e os limites dos processos em curso na praça Roosevelt. Assim, ao analisar o objeto considerando esses casos, não se trata de importar modelos, mas de compreender como experiências internacionais podem inspirar estratégias de reconhecimento, apoio e consolidação de redes culturais já existentes no Brasil.

MAIS DO QUE ESTABELECER EQUIVALÊNCIAS, OS EXEMPLOS APRESENTADOS FUNCIONAM AQUI COMO LENTES INTERPRETATIVAS, CAPAZES DE ILUMINAR AS POTENCIALIDADES E OS LIMITES DOS PROCESSOS EM CURSO NA PRAÇA ROOSEVELT.

reconhecível. A partir dessa base estrutural, emergem efeitos econômicos e simbólicos – os chamados *spillover effects* – que irradiam valor e dinamismo para o entorno urbano.

Nessa perspectiva, a praça Roosevelt pode ser compreendida como um “protodistrito”, isto é, um estágio embrionário de distrito cultural: apresenta forte densidade criativa, contiguidade espacial e identidade simbólica consolidada, mas carece de instrumentos formais de governança e de políticas públicas continuadas que assegurem sustentabilidade a longo prazo. Essa leitura evidencia, simultaneamente, a potência e as fragilidades do processo, revelando as condições necessárias para que sua vitalidade cultural se mantenha sem ser capturada pela lógica gentrificadora.

Voltando ao contexto do projeto de mestrado no qual se inscreve essa pesquisa, proponho uma breve reflexão. Durante algumas décadas, o ministério italiano voltado à conservação e à promoção cultural adotou a denominação *Ministero per i Beni Culturali*⁸. Essa escolha vocabular não parece neutra: para além do caráter técnico-patrimonialista da instituição – centrado, naquele caso, na tutela de arquivos, bibliotecas, museus, sítios arqueológicos e monumentos –, a preposição presente, *per*, revela uma esfumatura semântica e político-institucional significativa. Diferentemente de um hipotético Mi-

⁸. “Ministério para os Bens Culturais”.

nistro *dei Beni Culturali*⁹, que poderia sugerir apropriação ou titularidade estatal, o Ministero *peri Beni Culturali* indica antes uma função de serviço e suporte: um órgão criado em favor dos bens culturais, e não como instância produtora da cultura. Essa formulação, ainda que complexa – e cuja validade não será aqui examinada em profundidade –, reforça a concepção de que a cultura viva permanece prerrogativa da sociedade civil, enquanto ao Estado cabe a missão de garantir sua preservação, regulamentação e acesso.

Essa chave interpretativa ajuda também a compreender a praça Roosevelt. Assim como a denominação ministerial citada remetia a uma atuação do Estado em função de bens culturais já reconhecidos, também na Roosevelt observa-se que a vitalidade cultural emergiu “de baixo para cima”, por meio de coletivos teatrais, artistas independentes e grupos comunitários que reapropriaram o espaço urbano. A ausência inicial de políticas públicas consistentes não impediu esse processo de criação cultural autônoma, que se afirmou como um campo experimental de práticas e sociabilidades. Somente depois, diante da força do movimento, o poder público passou a intervir – seja pela requalificação urbanística, seja pelo reconhecimento institucional do espaço como polo cultural. Essas ações, embora limitadas e por vezes descontínuas, revelam a possibilidade de um papel mais consequente do Estado: não produtor, mas parceiro e provedor de condições de dinâmicas já em curso. Nesse sentido, a Roosevelt materializa, em escala urbana, a lógica implícita no *per* e projeta a esperança de que essa tônica possa orientar futuras políticas culturais.

Importante ressalva: essa leitura não implica adesão à retração do Estado. Ao contrário: propõe uma atuação pública capaz de assegurar meios materiais e institucionais (financiamento, continuidade, instrumentos de governança) para que processos autônomos se sustentem, evitando a mera transferência de responsabilidades típica de agendas neoliberais.

PONTO ANTERIOR: ROOSEVELT S/A

Embora este trabalho não se proponha a reconstruir de forma exaustiva a história da praça Roosevelt, vale traçar um breve panorama de seu ciclo de vida – da concepção à decadência e à reocupação – para ilustrar os movimentos que conduzem ao momento presente. Compreender a Roosevelt como possível *cultural district* exige este passo atrás: situá-la no contexto mais amplo da urbanização de São Paulo e da trajetória do próprio espaço.

⁹. “Ministério dos Bens Culturais”.

Antes mesmo de sua constituição formal, a área onde hoje se encontra a Praça teve outros usos e sentidos. Pesquisas referenciais, como as de Carlos Roberto de Azevedo e Kelly Yumi Yamashita (Azevedo, 2018; Yamashita, 2013), mapeiam essa evolução: primeiro campo de futebol amador, depois espaço de pequenas atividades recreativas, além da presença de uma igreja que estruturava sociabilidades locais. Hoje, a praça Roosevelt ocupa cerca de 28.700 metros quadrados no Centro paulistano, contíguos à antiga sede da Escola Alemã (Deutsche Schule), projetada por Augusto Fried em 1910 e inaugurada em 1913, que mais tarde abrigou o Colégio Visconde de Porto Seguro, testemunho arquitetônico de uma história educacional e migratória que se entrelaça à memória do bairro. Esse passado, anterior ao projeto modernista, revela que a “vida de praça” já existia, com uma densidade de práticas sociais e religiosas que seria tensionada pelo projeto desenvolvimentista subsequente.

Já nas décadas de 1950 e 1960, a Roosevelt manifestava uma vocação cultural latente. A região abrigava uma cena musical efervescente: na Baiúca reuniam-se nomes como Johnny Alf e o Zimbo Trio, e o primeiro show de Elis Regina em São Paulo ocorreu no Djalma's em 1964; outras casas eram Bon Soir, Stardust, Farney's (depois transformado em Djalma's) e o bar Chicote – redutos lembrados pela memória coletiva como polos de “boa música”. Na mesma época, o Cine Bijou (1962) se tornaria o primeiro cinema de arte da cidade. No entorno, restaurantes históricos como o Gigetto (fundado em 1938 e instalado na rua Nestor Pestana a partir de 1949) e equipamentos vizinhos, como o Teatro Cultura Artística (1950) – cuja fachada é marcada pelo mural modernista de Di Cavalcanti –, confirmam que o DNA cultural da área precede a reforma de 2010: não por acaso, o plano original já previa recintos para exposições, eventos teatrais e uma biblioteca.

A SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX FOI MARCADA, EM SÃO PAULO, POR UMA VERTICALIZAÇÃO PREDATÓRIA, ACOMPANHADA DE CRESCIMENTO POPULACIONAL E INDUSTRIALIZAÇÃO ACELERADA, QUE TRANSFORMARAM RADICALMENTE A PAISAGEM E OS MODOS DE VIDA URBANOS.

A segunda metade do século XX foi marcada, em São Paulo, por uma verticalização predatória, acompanhada de crescimento populacional e industrialização acelerada, que transformaram radicalmente a paisagem e os modos de vida urbanos. No filme *São Paulo S/A* (1965), de Luís Sérgio Person – ícone do Cinema Novo brasileiro –, a câmera desliza pelos arranha-céus que, em velocidade vertiginosa, reconfiguram a capital paulista. O título, que remete à sigla “Sociedade Anônima”, carrega uma dupla dimensão: designa a estrutura jurídica típica do capitalismo industrial e, ao mesmo tempo, evoca a invisibilidade do sujeito nas metrópoles, reduzido a peça anônima de uma engrenagem maior. Essa imagem – um dos disparadores visuais desta pesquisa – conta

o processo de urbanização da cidade e tem a própria praça Roosevelt como uma de suas locações figurativas. Grande parte desse cenário ainda existe hoje, não obstante uma visão local historicamente pouco afeita à preservação de seu patrimônio cultural.

É nesse contexto que a praça Roosevelt é reinventada sob o signo do modernismo de concreto. Inaugurada (oficialmente) em 1970, durante a ditadura militar, sob a gestão de Paulo Maluf – então prefeito “biônico”¹⁰ –, foi uma obra polêmica: um pentágono de concreto distribuído em três níveis que integravam tráfego automotivo e circulação de pedestres, vendido como solução moderna e multifuncional. Assim como o elevado Costa e Silva (rebatizado, em 2016, elevado Presidente João Goulart, mas sempre conhecido como Minhocão), verdadeira ferida de concreto inaugurada no ano seguinte, a praça Roosevelt¹¹ expressava o mesmo urbanismo autoritário e rodoviário do período, que priorizava o fluxo rápido de veículos em detrimento do espaço público. Paradoxalmente, abrigava o maior teatro aberto de São Paulo, revelando uma tensão constitutiva entre a lógica do transporte rápido e a promessa de vida pública e lazer. Assim concebida, a Praça encarnava a utopia desenvolvimentista do regime – um espaço monumental e multifuncional voltado para a vida moderna –, mas já trazia embutidas as tensões entre progresso técnico e desagregação social, público e privado, mobilidade e permanência.

Embora o projeto arquitetônico moderno da Praça tenha sido idealizado nos anos 1960 e inaugurado oficialmente em 25 de janeiro de 1970, durante o regime militar, seu nome já constava dos registros oficiais da cidade desde a Lei n. 3.924, de 12 de julho de 1950 (posteriormente reafirmado pelo Decreto n. 15.635/1979). Trata-se de uma homenagem ao presidente norte-americano Franklin Delano Roosevelt (1882-1945), chefe de Estado dos Estados Unidos entre 1933 e 1945, responsável pelo New Deal durante a Grande Depressão e pela liderança do país na Segunda Guerra Mundial. Assim, não se trata de uma renomeação posterior, mas de um nome anterior

EMBORA O PROJETO ARQUITETÔNICO
MODERNO DA PRAÇA TENHA SIDO
IDEALIZADO NOS ANOS 1960 E
INAUGURADO OFICIALMENTE EM
25 DE JANEIRO DE 1970, DURANTE
O REGIME MILITAR, SEU NOME
JÁ CONSTAVA DOS REGISTROS
OFICIAIS DA CIDADE DESDE A LEI
N. 3.924, DE 12 DE JULHO DE 1950
(POSTERIORMENTE REAFIRMADO
PELO DECRETO N. 15.635/1979).

10. Durante a ditadura militar brasileira (1964-1985), o governo mudou as regras eleitorais para reduzir a autonomia política das cidades e estados. Uma das medidas foi a nomeação indireta de governadores e prefeitos em capitais e cidades consideradas estratégicas, especialmente capitais de estado e áreas metropolitanas. Esses gestores eram apelidados de “biônicos” porque “não nasciam das urnas” – eram “implantados” pelo regime.

11. Algumas fontes urbanísticas registram que era popularmente chamada praça da Consolação antes de 1950, embora tal designação não apareça explicitamente nos atos oficiais consultados. Resta, portanto, compreender quando o nome “informal” dá lugar à homenagem imposta nos anos 1950.

que foi incorporado ao novo projeto urbano, tornando-se parte emblemática de uma intervenção maior de reconstrução do centro paulistano.

Nas décadas de 1980 e 1990, porém, a Praça tornou-se sinônimo de decadência. A combinação de violência urbana, abandono do poder público e comércio estagnado levou ao esvaziamento do espaço e à degradação de sua infraestrutura. O local, projetado como símbolo da modernidade paulistana, transformou-se em ruína urbana, espelhando a crise do modelo desenvolvimentista e as desigualdades da metrópole.

NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990,
PORÉM, A PRAÇA TORNOU-SE
SINÔNIMO DE DECADÊNCIA. A
COMBINAÇÃO DE VIOLENCIA
URBANA, ABANDONO DO PODER
PÚBLICO E COMÉRCIO ESTAGNADO
LEVOU AO ESVAZIAMENTO DO
ESPAÇO E À DEGRADAÇÃO DE
SUA INFRAESTRUTURA.

A virada começou a partir dos anos 2000, quando grupos teatrais e coletivos independentes ocuparam o território, transformando-o em polo cultural ativo. Essa ocupação “de baixo para cima” redefiniu usos, atraiu novos públicos e produziu sociabilidades inesperadas. Sob pressão dessa vitalidade emergente, o poder público promoveu, em 2010, uma reforma oficial que institucionalizou parte das transformações. Esse processo ilustra a potência de práticas culturais comunitárias na regeneração urbana, mas também revela

tensões: valorização imobiliária, mudança de perfil socioeconômico e ameaça de gentrificação. Como observa Martí em “A Praça Roosevelt das Ruínas ao Hype”, artigo do livro *Os Satyros: Teatricidades – Experimentalismo, Arte e Política*, a combinação entre teatro, novas arquiteturas e redes de sociabilidade fez da Roosevelt uma experiência profícua de transformação urbana, antecipando debates sobre distritos culturais informais no Brasil (Martí, 2024).

O diretor Rodolfo García Vázquez, cofundador d’Os Satyros, detalha que a chegada do grupo à praça Roosevelt no início dos anos 2000 não partiu de um plano prévio de requalificação urbana, mas de uma estratégia de sobrevivência artística diante da retração do mercado teatral e do desmonte de políticas culturais. Desse modo, o coletivo escolheu o local tanto pela acessibilidade ao público como pelos preços de locação mais razoáveis. A partir daí, foi se configurando uma ocupação cultural inédita: integrar moradores e frequentadores – inclusive travestis, transexuais e outros grupos marginalizados que viviam da prostituição – às atividades do espaço. Essa prática, que ecoa até hoje nas políticas afirmativas da SP Escola de Teatro, transformou essas pessoas em espectadores, participantes de processos formativos e criativos e também em colaboradores artísticos. A postura visava criar laços de pertencimento e se contrapunha, desde o início, a uma lógica de gentrificação que depois se imporia, em certa medida.

Ivam Cabral, ator, dramaturgo, psicanalista e diretor executivo da SP Escola de Teatro – e também cofundador dos Satyros –, recorda que esse movimento nasceu do impulso de risco e da ousadia que marcam a trajetória de

seu coletivo: lançar-se sem rede de proteção, incorporar o erro ao processo criativo e apostar num teatro visceral e coletivo. A dupla, à frente do grupo, acabou transformando o número 214 da praça Roosevelt em um polo irradior de cultura e convivência democrática, atraindo artistas, espectadores e intelectuais e contribuindo para mudar a paisagem social e simbólica do entorno (cf. Guzik, 2006; Vázquez, 2025).

Esse processo, inicialmente ignorado pelo poder público e marcado pela negligência policial, acabou por desencadear uma transformação urbana e evocativa que, anos mais tarde, seria incorporada pelo discurso oficial. Vázquez descreve também a ironia do processo de gentrificação: os artistas que enfrentaram traficantes e abandono no início dos anos 2000 passaram, dez anos depois, a receber ameaças e denúncias de novos vizinhos de classe média incomodados com a vitalidade noturna dos teatros e bares. Esse relato “de dentro” ajuda a compreender como a reocupação cultural da Roosevelt operou, simultaneamente, como gesto estético, ação social e motor de uma reconfiguração urbana cujos efeitos extrapolaram o perímetro imediato da Praça.

Ao “dar um passo atrás” e reconstruir essa trajetória, torna-se possível compreender a praça Roosevelt não apenas como um espaço físico, mas como condensação das contradições da metrópole paulistana; um lugar em que se sobrepõem utopias modernistas e reinvenções culturais. É dessa sedimentação histórica que parte a análise das seções seguintes.

NOVA DERIVA: SOBRE PRAÇAS, SOBRE A PRAÇA

O título deste artigo – “Por Outras Praças” – não pretende ser apenas uma variação descritiva de *Outras Praças*, nome provisório da minha dissertação. Enquanto este último remete a um inventário mais abrangente de territórios ou experiências a analisar, o primeiro assume um tom manifesto: mais do que nomear lugares, enuncia um movimento. Sugere passagem, trânsito e atravessamento – à maneira da deriva situacionista –, abrindo possibilidades de convivência e criação em vez de apontar para a tomada ou a anexação de espaços. Trata-se, portanto, menos de um catálogo e mais de um convite a percorrer e a experimentar praças e espaços urbanos de modos outros.

A própria palavra “praça”, que em sua origem designava área a ser ocupada ou vigiada – uma cidade fortificada, um posto militar –, traz consigo ecos de expansão e controle, por vezes de matriz colonial. Ao deslocá-la para um campo poético e político, este texto busca reinscrever esses sentidos, transformar símbolo de domínio em gesto de partilha e coabitação, ressignificando a experiência urbana em matéria de devir. Esse deslizamento semântico, longe

de ser isento, reativa camadas históricas e simbólicas e as reinscreve no presente, tornando-as objeto de reflexão crítica e prática artística.

O termo “praça” deriva do grego πλατεία ὁδός (*plateia hodós*), literalmente “rua larga”. Na tradição medieval, *platea* (latim) passou a designar também o espaço público das representações teatrais de rua. Com o tempo, desta forma, a expressão indicava tanto a área central de uma cidade como o setor de público no teatro. Entre os gregos, a *plateia* era o espaço amplo da convivência, enquanto o *theatron* – literalmente “o lugar de onde se vê” – instituía a representação (Devoto, 1978). Entre ambas, já se anuncia a tensão entre presença e espetáculo, entre a vida que se dá e a vida que se encena. Essa dupla origem ressoa de modo exemplar na praça Roosevelt, simultaneamente espaço urbano e plateia de práticas artísticas. É precisamente essa ambivalência que interessa: a Roosevelt é praça concreta, atravessada por fluxos urbanos, mas também palco figurativo, convertida em ágora contemporânea pela ocupação de coletivos teatrais que lhe conferiram novos sentidos.

Essa investigação nasce igualmente de uma obra biográfica. Embora minha trajetória profissional esteja ligada há mais de quinze anos à praça Roosevelt, por meio da Associação dos Artistas Amigos da Praça (ADAAP) e da SP Escola de Teatro, somente no início de 2025 passei a habitá-la como endereço de residência. O que antes era contingência de trabalho transformou-se em cenário de vida: a Praça deixou de ser apenas lugar de atuação institucional e tornou-se território de experiência cotidiana. Essa passagem do plano laboral ao existencial reforça a percepção de que o espaço urbano nunca é imparcial; ele nos atravessa, molda práticas e produz sentidos que transbordam a rotina.

Descumprindo novamente o pacto firmado na introdução deste artigo de não me estender sobre a reocupação mais recente da Praça, abre-se aqui um desvio necessário: expor – ainda que panoramicamente – a chegada dos coletivos à praça Roosevelt. Em fins dos anos 1990 e início dos 2000, a instalação da Cia. Os Satyros marca um ponto de inflexão. A ocupação da Praça pelo festival Satyrianas, a partir de 2001, tornou-se um gesto emblemático. Não se tratava de valentia gratuita, mas de uma possibilidade de sobrevivência diante da crise econômica pós-democratização, resultante, ainda, do desmonte de políticas públicas para a cultura e da retração do mercado teatral a partir da Era Collor¹². Instalar-se na Roosevelt foi, para muitos artistas, uma estratégia de resistência.

12. A chamada “Era Collor” refere-se ao período do governo Fernando Collor de Mello (1990-1992), caracterizado pela abertura econômica e por políticas de austeridade que incluíram, entre outras medidas, a extinção do Ministério da Cultura e o desmonte de mecanismos de incentivo ao setor cultural.

Cabral costuma dizer que, ao assentar Os Satyros na praça Roosevelt, o objetivo era antes de tudo “acender as luzes”: dos postes de iluminação da via – muitas vezes apagados propositalmente pela comunidade local para evitar riscos em atividades ilícitas –, mas também dos palcos, integrando a vida da rua à vida do teatro. Um gesto aparentemente banal, mas, num ambiente hostil e negligenciado, carregado de sentido simbólico. Essa experiência dialoga com o gesto de Susan Sontag ao encenar *Esperando Godot* em Sarajevo, em 1993, quando a cidade ainda carregava os traumas da guerra da Bósnia. Provocada pela devastação e pela paralisia internacional, Sontag – que antes de se tornar ensaísta e crítica já havia experimentado a direção teatral – decide montar a peça de Beckett com artistas locais, na capital da Bósnia e Herzegovina, registrando o processo em um diário de ensaios posteriormente publicado (Sontag, 2005). O relato é perturbador e provocativo: em um território onde falta absolutamente tudo – de alimentos a infraestrutura básica –, qual seria o sentido de fazer teatro? É justamente aí que reside a força metafórica de seu texto: sugerir que, em meio ao horror vívido, a arte pode funcionar como ponte entre a memória do trauma e a possibilidade de um futuro; que a artesania de um espetáculo pode reconectar e sensibilizar tanto os habitantes como a classe artística local.

Vale lembrar que *Esperando Godot* (levado à cena pela primeira vez em 1953) é um dos textos teatrais mais emblemáticos do pós-guerra, lido quase sempre como a desesperança do espírito daquele tempo: Godot (personagem que dá nome ao texto e que pode simbolizar Deus, a salvação – mas não apenas) não chega no primeiro ato, não chega no segundo ato, e pela repetição e espera instala-se o sabor amargo de que talvez nunca chegue. Mas é justamente por isso – e paradoxalmente (numa leitura que arrisco pessoalmente) – que a peça também deixa uma ponta de esperança: talvez Godot chegue um dia. Essa tensão entre desespero e expectativa, entre espera passiva e resistência ativa, ecoava também na experiência dos coletivos que se instalaram na praça Roosevelt sem qualquer resposta imediata do poder público. No melhor estilo do “esperançar” freiriano, até que Godot chegue, nossos Vladimirs e Estragons sabem que é preciso resistir, ocupar, criar.

Trazer essa imagem para São Paulo é reconhecer que a Roosevelt, à sua escala, também se transmutou em um laboratório de reconstrução simbólica. Por meio do teatro, o espaço público foi progressivamente reocupado, subvertendo estigmas de insegurança e abandono. Hoje, em um “distrito vizinho”, o Teatro do Contêiner retoma essa luta

TRAZER ESSA IMAGEM PARA
SÃO PAULO É RECONHECER QUE
A ROOSEVELT, À SUA ESCALA,
TAMBÉM SE TRANSMUTOU
EM UM LABORATÓRIO DE
RECONSTRUÇÃO SIMBÓLICA.
POR MEIO DO TEATRO,
O ESPAÇO PÚBLICO FOI
PROGRESSIVAMENTE
REOCUPADO, SUBVERTENDO
ESTIGMAS DE INSEGURANÇA
E ABANDONO.

sob novas condições, reiterando a potência do palco como dispositivo de regeneração urbana.

O mapa atual da praça Roosevelt articula diversos agentes, sem pretender esgotar a lista: Os Satyros e o festival Satyrianas; o Grupo Parlapatões; o Cine Bijou reativado; a proximidade do Teatro Cultura Artística; e, em efeitos de transbordamento, o Baixo Augusta e o parque Augusta. Essa constelação produz não apenas uma oferta cultural diversificada, mas um circuito de sociabilidade que reposiciona a Roosevelt no imaginário paulistano.

Um desdobramento necessário desta pesquisa é tentar traduzir em números o que esses eventos significam para a área. Quais são os impactos diretos e indiretos – emprego, renda, fluxo de visitantes, bilheteria, ocupação hoteleira, novos negócios – gerados pela presença desses coletivos? Como mensurar

o efeito multiplicador que a ocupação cultural provoca em um território urbano? Tais questões orientam as hipóteses aqui levantadas e abrem caminho para análises futuras.

O MAPA ATUAL DA PRAÇA ROOSEVELT ARTICULA DIVERSOS AGENTES, SEM PRETENDER ESGOTAR A LISTA: OS SATYROS E O FESTIVAL SATYRIANAS; O GRUPO PARLAPATÕES; O CINE BIJOU REATIVADO; A PROXIMIDADE DO TEATRO CULTURA ARTÍSTICA; E, EM EFEITOS DE TRANSBORDAMENTO, O BAIXO AUGUSTA E O PARQUE AUGUSTA.

Importa destacar que a tentativa de quantificar impactos não se opõe ao reconhecimento do valor representativo e intangível da arte. Ao contrário, trata-se de um esforço complementar: medir efeitos diretos e indiretos não reduz a experiência cultural a números; antes revela sua dimensão econômica e social, oferecendo evidências que podem fortalecer políticas públicas e estratégias de apoio. Ler a Roosevelt como “forma-conteúdo” (Santos, 1978) significa tomar materialidade e práticas como uma mesma realida-

de: o espaço não é “forma” (ruas, prédios) de um lado e “conteúdo” (usos, relações sociais) do outro; é indissociável – a forma condensa o conteúdo que a produz e o conteúdo reconfigura a forma. Nessa chave, mensurar não diminui: explicita outra dimensão do mesmo espaço.

Entretanto, como já acentuado, essa vitalidade traz contradições. A revitalização cultural trouxe também gentrificação, aumento dos preços de aluguel e diálogos tensos com parte da população local, que defende, por exemplo, o cercamento da Praça. Esse antagonismo revela dilemas de toda requalificação urbana baseada em cultura: quem se beneficia, quem é expulso, quem permanece? A Roosevelt se torna, assim, um caso emblemático dos riscos e das possibilidades de um urbanismo crítico ancorado na arte.

Ao aproximar etimologia, biografia e experiências pessoal e coletiva, esta seção sugere que “outras praças” não é apenas metáfora, mas chave para compreender dilemas universais sobre o espaço público – quem o ocupa, quem o disputa, quem o transforma. Como na imagem de Sontag em Sarajevo, resta perguntar: o que esperamos do futuro da praça Roosevelt? Continuará

sendo espaço de resistência e convivência, ou sucumbirá a novos ciclos de exclusão? Como a arte pode seguir catalisando mudanças inclusivas? Talvez seja justamente “por outras praças” – atravessamento e deriva – que possamos vislumbrar caminhos para que a Roosevelt siga como manifesto vivo, espaço de passagem e reinvenção. Se “por outras praças” é travessia e manifesto, que novas derivas ainda podem emergir no coração da cidade?

ESCALA FINAL (POR ORA)

Como preconizou Caetano Veloso em seu tecno-baião-pós-tropicalista¹³ “Maria Bethânia” (1971), canção composta no exílio, no ano seguinte à inauguração oficial da Praça: “*everybody knows that our cities were built to be destroyed*”, trecho já citado ao início deste artigo. Essa sentença, repetitiva e quase maquinal, traduz a percepção de que as cidades modernas nascem já atravessadas pela lógica da obsolescência, em permanente estado de colapso e reinvenção. Não é indiferente, contudo, que Veloso escolha como tempo verbal o pretérito perfeito (“*were built*”) e não o presente (“*are built*”): essa nuance sugere uma espécie de destino inscrito desde a origem, como se a própria concepção das cidades já as condenasse à destruição (ou, talvez, à transformação). O efeito poético está justamente na ambiguidade entre passado e presente: o ouvido não anglófono pouco distingue “*were*” de “*are*”, mas é nesse deslizamento quase imperceptível que a frase ganha densidade, oscilando entre memória histórica e essência atemporal.

Em *Tristes Trópicos* (1955), a partir de sua viagem pelo Brasil e por outras regiões sul-americanas, o antropólogo Claude Lévi-Strauss formulou imagem semelhante, descrevendo as cidades americanas como espaços paradoxais: um território ainda em construção e já em ruína. Entre casas inacabadas e edifícios degradados, ele percebe uma paisagem urbana instável e inquieta, expressão de uma modernidade acelerada incapaz de produzir formas duráveis, inaugurando sempre o novo já corroído. Veloso, décadas depois, retomaria essa intuição em uma outra canção, “Fora da Ordem” (1991), afirmando que o país se constrói em meio às fissuras do tempo presente.

EM *TRISTES TRÓPICOS* (1955), A
PARTIR DE SUA VIAGEM PELO
BRASIL E POR OUTRAS REGIÕES SUL-
AMERICANAS, O ANTROPÓLOGO
CLAUDE LÉVI-STRAUSS FORMULOU
IMAGEM SEMELHANTE,
DESCREVENDO AS CIDADES
AMERICANAS COMO ESPAÇOS
PARADOXAIS: UM TERRITÓRIO AINDA
EM CONSTRUÇÃO E JÁ EM RUÍNA.

13. Cunho aqui essa expressão como uma leitura pessoal, para designar a fusão de elementos eletrificados e ritmos nordestinos que percebo na canção.

No caso da praça Roosevelt, tais imagens não são apenas metáforas: elas se materializam na trajetória concreta de um espaço que foi erguido como símbolo da modernidade urbana, tornou-se “ruína” no abandono das décadas de 1980 e 1990, e renasceu como polo cultural graças à ação de coletivos artísticos. Neste sentido, construção e ruína coexistem, como faces inseparáveis do mesmo processo.

Essa dialética é central para a pesquisa em curso: compreender a Praça não como produto acabado, mas como espaço em disputa, sujeito a ciclos de destruição, gentrificação e resistência. É justamente nesse interstício – entre o que se desfaz e o que insiste em se reinventar – que se abre a possibilidade de pensar a Roosevelt como um *cultural district* possível e, mais amplamente, como metáfora da própria condição urbana brasileira. Ao mesmo tempo, importa questionar a própria noção empregada: sem políticas consistentes de formação, financiamento e participação social, tal designação corre o risco de ser apenas “*packaging* do nada”: embrulho e rótulo sedutores, mas que não passam de ficção urbanística.

Como sugere Caetano Veloso em outro momento de “Maria Bethânia”: “*everybody knows that it's so hard to dig and get to the root*”¹⁴. A tarefa de compreender a cidade exige escavar camadas invisíveis, chegando às suas raízes históricas e sociais – um gesto que, mais do que encerrar esta análise, indica o terreno inicial da investigação que seguirá.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Carlos Roberto. *Praça Roosevelt: Ocupação e Transformação do Espaço Público*. São Paulo: Annablume, 2018.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CONSORTI, Tato. *Altre Piazze – Topografie Culturali nella Città di San Paolo, Brasile*. Proposta de pesquisa em curso (não publicada). Università degli Studi Roma Tre, 2025.
- DEVOTO, Giacomo. *Dizionario Etimologico*. Firenze: Le Monnier, 1978.
- “FORA DA ORDEM”. Intérprete: Caetano Veloso (vocais de Gilberto Gil, Bebel Gilberto, Audrey Martells, Laurie Andriamampianina, Kazu Makino, Billy Carrion). Compositor: Caetano Veloso. In: *Circuladô*. Philips, 1991. LP (5 min 54 seg).
- FLORIDA, Richard. *The Rise of the Creative Class*. New York: Basic Books, 2002. (Edição revisada: *The Rise of the Creative Class – Revisited*. New York: Basic Books, 2012.)
- GUZIK, Alberto. *Cia. de Teatro Os Satyros: Um Palco Visceral*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. (Coleção Aplauso Teatro Brasil).
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

¹⁴ “Todo mundo sabe como é árduo cavar e chegar ao fundo, à raiz.”

- “MARIA BETHÂNIA”. Intérprete: Caetano Veloso. Compositor: Caetano Veloso In: *Caetano Veloso*. Philips, 1971. LP, lado A, faixa 3 (6 min 57 seg).
- MARTÍ, Silas. “A Praça Roosevelt das Ruínas ao Hype: Novas Arquiteturas e Sociabilidades a Partir do Teatro Expandido dos Satyros”. In: AQUILES, M. (org.). *Os Satyros: Teatricidades, Experimentalismo, Arte e Política*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2024, p. 22-30.
- SANTAGATA, Walter. *La Fabbrica della Cultura: Ritrovare la Creatività per Aiutare lo Sviluppo del Paese*. Bologna: Il Mulino, 2007.
- Santos, Milton. *Por uma Geografia Nova: Da Crítica da Geografia a uma Geografia Crítica*. São Paulo: Hucitec, 1978.
- SONTAG, Susan. “Esperando Godot em Sarajevo”. In: *Questão de Ênfase*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- “SÃO PAULO S/A”. Direção: Luis Sérgio Person. Brasil: Luis Sérgio Person Produções, 1965. P&B, 107 min.
- THROSBY, David. *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Vázquez, Rodolfo García. *Os Satyros e o Território: A Dialética Entre o Teatro e o Espaço Urbano*. Tese de doutorado em curso. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2025.
- YAMASHITA, Kelly Yumi. *Praça Roosevelt, Centro de São Paulo: Intervenções Urbanas e Práticas Culturais Contemporâneas*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo (USP), São Carlos, 2013.

TATO CONSORTI é gestor cultural e diretor teatral, bacharel em Artes Cênicas pela UNIRIO. Dirigiu *Tudo é Permitido* (2005) – indicado ao Prêmio Shell – e *Não Existem Níveis Seguros para Consumo destas Substâncias* (2006) – indicado ao Shell e vencedor do Prêmio Eletrobrás/APTR –, ambos de Daniela Pereira de Carvalho. Coassinou, com Felipe Vidal, a direção de *Rock'n'Roll* (2009), de Tom Stoppard, finalista em várias categorias dos Prêmios Shell e Arte Qualidade Brasil, e *Realismo* (2013), de Anthony Neilson. Desde 2010, atua como assessor executivo da Associação dos Artistas Amigos da Praça (ADAAP), gestora da SP Escola de Teatro. Atualmente cursa um *master di II livello* em Economia e Gestão Cultural na Università degli Studi Roma Tre, Itália.

Como se faz um contrafeição para o Brasil sumir?

Maíra do Nascimento

Sempre achei inquietante o nome “Coletivo Estopô Balaio”. Talvez, por um certo estranhamento que ele provoca. Desde a primeira vez que ouvi alguém mencionar esse nome, lembro-me da surpresa que senti ao escutar uma palavra tão marcadamente nordestina ecoando em meio às conversas dos circuitos teatrais de São Paulo. Era como se, de repente, uma sonoridade vinda de outros territórios se entransasse no vocabulário da cena, abrindo brechas para novos sentidos.

A expressão “Estopô Balaio”, escolhida para batizar o grupo, possui uma forte carga poética e cultural, profundamente vinculada ao Nordeste brasileiro. Embora possa soar desconhecida em outras regiões do país, a expressão é amplamente utilizada na linguagem popular para designar uma espécie de explosão, uma manifestação intensa de emoções, acontecimentos ou sensações. Trata-se de uma interjeição hiperbólica, usada para nomear algo que não pode ser contido, algo que transborda. Quando alguém sente uma dor aguda, por exemplo, é comum ouvir: “Eita dor do estopô balaio!”. Da mesma forma, se alguma coisa é considerada muito feia, diz-se: “Ô feiura do estopô”, muitas vezes omitindo o termo “balaio”, sem que a força expressiva da frase se perca.

Assim como a expressão que lhe dá nome, o grupo parece carregar em si essa energia expansiva, que irrompe e se espalha, rompendo e reordenando fronteiras linguísticas, geográficas e simbólicas. E a escolha desse nome não é casual. Assim como a expressão que o inspira, o trabalho do Coletivo Estopô Balaio parte de uma energia migrante que rompe limites e transborda. O grupo tem sede no Jardim Romano, bairro do extremo

leste de São Paulo, e atua transformando suas ruas, casas e memórias em experiência cênica.

Nascido do encontro entre artistas migrantes do Rio Grande do Norte e migrantes ou filhos de migrantes nordestinos moradores do extremo leste, o coletivo construiu um método de criação que se baseia na escuta e na convivência com o território. Desde a sua fundação, propõe um teatro que não se limita à representação, mas que emerge da vida cotidiana, da oralidade e das histórias de migração que atravessam a região. Nesse processo, arte e vida se entrelaçam, produzindo uma dramaturgia viva que nasce do encontro entre artistas e comunidade, construindo o que alguns denominam de arte em comunidade¹.

INICIAR ESTE ARTIGO A PARTIR DO NOME DO COLETIVO É TAMBÉM UMA FORMA DE EVIDENCIAR O CARÁTER INSURGENTE E AFETIVO QUE ORIENTA SUA TRAJETÓRIA.

Iniciar este artigo a partir do nome do coletivo é também uma forma de evidenciar o caráter insurgente e afetivo que orienta sua trajetória. Assim como a expressão “estopô balao”, carregada de intensidade e vigor, o grupo se afirma como um corpo coletivo que transborda narrativas silenciadas, instaurando brechas na memória oficial e tensionando os apagamentos históricos e culturais que moldaram (e ainda moldam) a cidade.

Audre Lorde, poeta negra caribenha-estadunidense, em seu ensaio *A Transformação do Silêncio em Linguagem e Ação*, reflete sobre o *Kwanzaa*, prática cultural africana estruturada em sete princípios fundamentais. Entre eles, destaca-se o *Kujichagulia*, termo que remete ao exercício da autodeterminação: a capacidade de definir a nós mesmas, de nomear nossas próprias experiências e de falar em nosso próprio lugar, em vez de sermos nomeadas, interpretadas ou silenciadas pelo olhar de outrem.

Sobre o movimento de autodeterminação, Lorde diz:

Cada uma de nós está aqui hoje, pois de um modo ou outro compartilhamos um compromisso com a linguagem e com o seu poder, também com a recuperação dela que foi utilizada contra nós. Na transformação do silêncio em linguagem e em ação, é uma necessidade vital estabelecer e examinar a função dessa transformação e reconhecer nosso papel igualmente vital dentro dessa mesma transformação. (Lorde, 1984, p. 41, tradução nossa)

1. Sobre o conceito, Daniela Mota Silva, no artigo “Práticas Artísticas Comunitárias como Promotoras de Conhecimento-Emancipação”, afirma: “Por ser uma prática artística que se constrói em relação com os seus participantes e dentro da comunidade em que está inserida, propicia um ambiente capaz de recriar a realidade com uma abordagem crítica e criativa, capaz de ajudar a repensar o cotidiano. Essa atitude impacta não só seus participantes, mas também todo o contexto sociocultural ao redor do grupo teatral” (Silva, 2024, p. 137).

É justamente a partir desse horizonte de autodeterminação que este artigo se orienta. Operar a linguagem e na linguagem para encontrar maneiras de se contar outras histórias. Nesse sentido, nos propomos a investigar como o *RESET Brasil*, o espetáculo mais recente do Coletivo Estopô Balaio, mobiliza o território de São Miguel Paulista, não como mero espaço urbano, mas sim como dramaturgia e espaço de resistência contracolonial. Ao explorar a relação entre cidade, memória e fabulação, buscaremos compreender como o coletivo transforma experiências locais em matéria poética, convidando o público a atravessar não apenas ruas e vielas, mas também camadas de tempo e de história que reverberam no presente.

FABULAR A MEMÓRIA

Dizem que se você olhar para o mar durante muito tempo, cenas do passado renascem. — Saidiya Hartman

Toda escrita se constitui como um diálogo entre ideias, memórias e perspectivas. Neste artigo, partimos de uma abordagem metodológica formulada pela escritora e professora de Literatura Comparada Saidiya Hartman². Em sua obra, Hartman apresenta a fabulação crítica tanto como uma postura metodológica diante do arquivo e dos documentos da História oficial quanto como uma estratégia de escrita voltada para reinscrever as vidas apagadas ou silenciadas pela violência da escravidão e do colonialismo. Trata-se de um gesto que busca, diante das lacunas e silêncios dos arquivos históricos, produzir narrativas que não apenas recordem o passado, mas que também iluminem as tensões do presente e abram espaço para imaginar futuros possíveis. Nas palavras de Hartman:

Como uma escritora comprometida em criar histórias, eu tenho me esforçado em representar as vidas dos sem nomes e dos esquecidos, em considerar a perda e respeitar os limites do que não pode ser conhecido. Para mim, narrar contra-Histórias da escravidão tem sido sempre inseparável da escrita de uma História do presente, ou seja, projeto incompleto de li-

2. Essa associação decorre de minha pesquisa de mestrado, intitulada *Unguento para Amansar Fantasmas: Fabulação Crítica como Metodologia de Criação Teatral*, na qual examino diferentes manifestações teatrais contemporâneas – entre elas o espetáculo *RESET Brasil* – e proponho uma aproximação com a metodologia desenvolvida por Saidiya Hartman, buscando compreender de que modo determinadas práticas cênicas se articulam à postura metodológica elaborada por Hartman.

berdade e vida precária do(a) ex-escravo(a), uma condição definida pela vulnerabilidade à morte [...]. Conforme eu a entendo, uma História do presente luta [...] para escrever nosso agora enquanto ele é interrompido por esse passado. (Hartman, 2020)

Trazer esse conceito para o campo das artes cênicas significa pensar o teatro como espaço capaz de ativar contra-histórias, reinscrever memórias e tensionar lacunas deixadas pelos arquivos oficiais, principalmente quando contamos as narrativas de comunidades silenciadas, subjugadas. A fabulação crítica, portanto, não se confunde com invenção arbitrária, mas se apresenta como um gesto ético e político diante da ausência documental, permitindo que vozes silenciadas sejam reativadas pela imaginação criadora.

TRAZER ESSE CONCEITO PARA
O CAMPO DAS ARTES CÊNICAS
SIGNIFICA PENSAR O TEATRO
COMO ESPAÇO CAPAZ DE ATIVAR
CONTRA-HISTÓRIAS, REINSCREVER
MEMÓRIAS E TENSIONAR LACUNAS
DEIXADAS PELOS ARQUIVOS
OFICIAIS, PRINCIPALMENTE
QUANDO CONTAMOS AS
NARRATIVAS DE COMUNIDADES
SILENCIADAS, SUBJUGADAS.

No caso de *RESET Brasil*, defendo que a noção de fabulação crítica opera como uma chave de leitura e aprofundamento para analisar a forma como o espetáculo resgata acontecimentos esquecidos, como o Cerco de Piratininga de 1562, e os coloca em diálogo com as experiências atuais dos moradores da periferia leste de São Paulo. A sobreposição de tempos, vozes e narrativas transforma o bairro em palco de reexistência, onde migrantes, povos indígenas e descendentes da diáspora africana ocupam a cena para reinscrever sua própria história.

O espetáculo traz a perspectiva de que para “resetar o Brasil”, precisamos retomar territórios: tanto territórios concretos como territórios simbólicos. Para “resetar o Brasil”, é necessário elaborar um contrafeitiço, é preciso fabular a contracolonialidade, como postura ética, afetiva, racial e histórica.

Hartman propõe fabular não como ato de invenção arbitrária, mas como prática ética e política diante das lacunas deixadas pelos arquivos. Em *RESET Brasil*, esse gesto se manifesta na forma como o espetáculo reinscreve as memórias do bairro, dando voz a sujeitos historicamente marginalizados – migrantes, trabalhadores, povos indígenas e afrodescendentes. O teatro, nesse contexto, atua como um dispositivo de reparação simbólica, capaz de transformar em presença cênica e afetiva a história que foi negada a todos nós.

FECHA O CERCO!

RESET Brasil é um espetáculo com duração de quatro horas, que percorre 22 quilômetros de extensão, vinte deles com o trem metropolitano e outros

dois a pé, pelas ruas do bairro de São Miguel Paulista, atravessando grande parte das vias do Jardim Lapenna.

PONTO DE CONVERGÊNCIA

É importante ressaltar que o ponto de partida do espetáculo é um episódio histórico de resistência indígena praticamente ausente da memória coletiva paulista: o Cerco de Piratininga, ocorrido em 9 de julho de 1562. A dramaturgia propõe uma inversão simbólica da data consagrada oficialmente à Revolução Constitucionalista de 1932 (feriado estadual e marco do imaginário cívico paulista) para evocar um outro 9 de julho, insurgente e silenciado. A proposta artística emerge de uma visão imaginativa, crítica e subversiva, que reposiciona o foco da história oficial para um conflito fundamental ocorrido nos primórdios da colonização.

Naquele ano de 1562, Piratininga, que se localizava no alto de uma colina, entre os rios Tamanduateí e Anhangabaú, foi palco de um embate que durou dois dias entre indígenas aliados aos jesuítas, recém-instalados no colégio da Vila de São Paulo de Piratininga, e uma aliança de povos originários – guaianás, tamoios, carijós, tupinambás e tupiniquins – que viviam nos arredores do território então chamado Ururaí. Este último, nas décadas seguintes, daria origem a bairros como São Miguel Paulista, Jardim Romano e Itaim Paulista, além das cidades de Guarulhos e Suzano. Ao recuperar esse episódio histórico, o espetáculo tensiona as narrativas hegemônicas e reivindica outras formas de pertencimento e memória a partir da perspectiva dos povos originários.

A principal motivação para o Cerco de Piratininga foi a insatisfação crescente entre diversos grupos indígenas diante da aliança estabelecida entre os jesuítas, os colonizadores portugueses e certos líderes indígenas, como Tibiriçá, que, após o batismo, passou a se chamar Martim Afonso. Essa aproximação com os europeus e o apoio à catequese cristã despertaram desconfiança e revolta. Muitos dos indígenas que compuseram o cerco eram parentes de Tibiriçá ou já haviam sido catequizados, mas, ao rejeitarem a influência europeia, decidiram resistir à colonização, à imposição religiosa e ao sistema escravista que se consolidava no território.

O ataque teve início na manhã de 9 de julho, com os indígenas cercando a Vila de Piratininga e lançando ofensivas contra o colégio jesuíta, localizado onde hoje se encontra o Pátio do Colégio. Os defensores da vila, liderados por João Ramalho e Tibiriçá, conseguiram repelir o ataque após dois dias de intensos combates. Durante o confronto, Tibiriçá acabou matando seu próprio irmão, Piquerobi, líder dos atacantes, evidenciando as divisões internas entre os povos indígenas quanto à resistência ou colaboração com os

A DRAMATURGIA PROPÕE UMA INVERSÃO SIMBÓLICA DA DATA CONSAGRADA OFICIALMENTE À REVOLUÇÃO CONSTITUCIONALISTA DE 1932 (FERIADO ESTADUAL E MARCO DO IMAGINÁRIO CÍVICO PAULISTA) PARA EVOCAR UM OUTRO 9 DE JULHO, INSURGENTE E SILENCIADO.

colonizadores. Esse conflito é narrado pelo padre José de Anchieta, em carta ao Geral Padre Diogo Laínes, enviada para Roma com data de abril de 1563.

A PRINCIPAL MOTIVAÇÃO PARA
O CERCO DE PIRATININGA FOI
A INSATISFAÇÃO CRESCENTE
ENTRE DIVERSOS GRUPOS
INDÍGENAS DIANTE DA ALIANÇA
ESTABELECIDA ENTRE OS
JESUÍTAS, OS COLONIZADORES
PORTUGUESES E CERTOS LÍDERES
INDÍGENAS, COMO TIBIRIÇÁ, QUE,
APÓS O BATISMO, PASSOU A SE
CHAMAR MARTINS AFONSO.

Começaram logo a apregoar guerra contra Piratininga, coisa que há muito tencionavam. [...] quem maiores mostras deu de cristão e amigo de Deus foi Martim Afonso, principal de Piratininga [...] e por mais que alguns de seus irmãos e sobrinhos se deixaram ficar em uma aldeia, não querendo segui-lo, e um deles vinha juntamente com os atacantes e mandara amedrontar muito aos de cá, com dizer que eram muitos e haviam de destruir a vila. (Anchieta, 1984)

Reordenando as peças do tabuleiro da memória e da história, *RESET Brasil* propõe um percurso simbólico e geográfico que parte do Brás (região central de São Paulo, nas proximidades do local onde outrora se erguia a Vila de Piratininga), atravessa as ruas de São Miguel Paulista, no extremo leste da cidade, e culmina junto ao monumento mais

antigo de São Paulo: a Capela dos Índios. Localizada na praça Padre Aleixo Monteiro Mafra, conhecida popularmente como praça do Forró, a Capela se torna um ponto de chegada e, ao mesmo tempo, de evocação, onde o passado indígena e colonial da cidade ressurge como presença material e simbólica.

O espetáculo, ao convocar os espectros do tempo no território ancestral de Ururaí, convida os espectadores de *RESET Brasil* a entrarem em contato com a história do Cerco de Piratininga, a partir da fricção de uma “história do presente” e uma “história ancestral” que ainda resiste e planeja novos cercos de retomadas necessárias. Ao mesmo tempo, os moradores e os artistas vão se revelando a partir de suas ancestralidades: indígenas vindos de África, de Abya Yala, benzedeiras, pajés, migrantes. Numa espécie de sonho lúcido, múltiplas camadas do tempo se desvelam diante dos olhos do público, evocando a espiral cronológica de que fala Leda Maria Martins³. Nesse movimento, as personagens recusam a passividade diante do pesadelo chamado Brasil e, em seu lugar, erguem narrativas outras, contracoloniais, que reinventam o presente. Para sonhar outro mundo é preciso voltar a dormir.

3. Segundo Leda Maria Martins, o tempo, para culturas dos grupos étnicos negros ligados à ancestralidade, é fonte de inspiração que “matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. [...] Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta” (Martins, 2003, p. 75).

*E como começa o Brasyl? Com a chegada de ynvasores? De Garympeyros? de TV?
Luz elétryca? Língua Portuguesa? Pay nosso de cada dya nos day hoje? Como co-
meça, como chega o Brasyl?
Ygual as enchentes. Não é pela rua não... é pelo ralo... começa por dentro.*

Dramaturgia de *RESET Brasil*, escrita por Juão Nyn.

Considero importante mencionar que participei da construção do espetáculo *RESET Brasil* desde o início dos ensaios. Fui convidada pela diretora Ana Carolina Marinho para assumir a função de assistente de direção do espetáculo e ingressei no processo no ano de 2022.

Ressalto esse dado tendo em vista que a experiência de ter integrado o processo criativo e, posteriormente, propor um projeto de pesquisa de mestrado que toma o espetáculo como um de seus estudos de caso me possibilitou um duplo movimento: por um lado, aprofundar a reflexão sobre os atravessamentos concretos vividos durante a elaboração da obra; por outro, ensaiar um passo além, articulando essa experiência prática com perspectivas teóricas que a expandem e tensionam.

Quando iniciamos o processo de *RESET Brasil*, logo nos deparamos com algumas questões: quais as formas e metodologias que escolheríamos na relação com a pesquisa acerca dos fatos históricos em torno do Cerco de Piratininga? Como seria relacionar esse tempo histórico passado, friccionando-o com o território concreto do bairro de São Miguel Paulista? Como construiríamos as pontes com a discussão acerca da ancestralidade e etnicidades indígenas e negras dentro do território concreto do bairro de São Miguel a partir das pesquisas (do que está dito e do não está dito) acerca do evento histórico do Cerco de Piratininga?

Em um dos cadernos de processo, escrevi sobre minhas dúvidas, que começaram na sala de ensaio, mas desaguardaram na pesquisa acadêmica:

O que acontece quando o objeto de criação é um fato histórico? Como se trabalha com um arquivo, numa criação teatral, e que postura devemos ter enquanto criadores? Como lidar com eventos históricos de coletividades massacradas, despossuídas, violentadas pela colonialidade?

Com o passar dos encontros de criação, fui percebendo que o trabalho do Estopô Balaio assenta-se em um método bastante sofisticado, que reconhece o território como um arquivo vivo, no qual cada corpo e cada espaço carregam múltiplas camadas de memória. A criação, dentro dos processos

do coletivo, constitui-se como uma escavação, uma arqueologia sensível das lembranças dos moradores e da escuta do próprio território.

Enquanto pesquisam as dinâmicas históricas e culturais de um determinado evento ou localidade, o coletivo propõe perguntas: que histórias, individuais e coletivas, habitam esse lugar? Quais memórias são conhecidas e quais permanecem soterradas? Onde se encontram os migrantes? Onde estão os imigrantes? Quantos desses moradores se reconhecem indígenas? Que cartografia afetiva desenha o espaço? Quais as religiosidades desse território? Como seus habitantes se deslocam? Como seus corpos se movem? Quais danças ainda dançam?

Esse mosaico de perguntas é lançado ao território não de maneira protocolar, mas a partir dos encontros, das vivências, da própria fricção entre o processo de pesquisa e de criação do espetáculo e o entorno.

E, sobretudo, o grupo constrói suas próprias estratégias de mediação com o local. Estar ali significa caminhar pelas ruas, almoçar nos botecos, cortar o cabelo na barbearia do bairro, frequentar o baile, brincar com as crianças, conversar com os moradores, tomar uma cerveja na esquina, ouvir as queixas do cotidiano. Significa também pedir licença às dinâmicas já existentes, negociando continuamente a presença do grupo, que inevitavelmente provoca estranhamento no cotidiano local. Estar na rua é aprender a pisar macio, a ser flexível, atento e, sobretudo, afetuoso. Nesse sentido, os processos criativos do coletivo se movem em porosidade com os acontecimentos fortuitos, os encontros inesperados, os desvios de percurso e as descobertas imprevistas.

NO INÍCIO DO PROCESSO DE *RESET*
BRASIL, FIZEMOS UMA VIVÊNCIA
COM O PESQUISADOR CASÉ ANGATÚ
XUKURÚ TUPINAMBÁ DENTRO DA
CAPELA DOS ÍNDIOS – CONSTRUÍDA
EM 1560, É O MONUMENTO
MAIS ANTIGO DA CIDADE DE
SÃO PAULO E AINDA POUCO
CONHECIDA PELO PAULISTANO.

No início do processo de *RESET Brasil*, fizemos uma vivência com o pesquisador Casé Angatú Xukurú Tupinambá dentro da Capela dos Índios – construída em 1560, é o monumento mais antigo da cidade de São Paulo e ainda pouco conhecida pelo paulistano. Casé é um pesquisador especialista nos eventos indígenas ocorridos no período colonial na cidade de São Paulo e nos apontou todos os marcos históricos que envolveram o Cerco de Piratininga. Com a perda da batalha pelos indígenas de Ururaí, houve a posterior construção da Capela dos Índios como marco do poderio português na figura principal dos jesuítas. Nos tempos recentes, durante escavações na região da praça Padre Aleixo e arredores da Capela dos Índios, foram descobertas inúmeras ossadas e uma multiplicidade de artefatos indígenas. Para Casé, a região da praça e da Capela tem todas as evidências de ser um cemitério indígena e, portanto, um território que precisaria de proteção patrimonial.

Na alegoria da praça, percebi (tanto durante o processo como nas apresentações de *RESET*) que havia uma história “vencedora” na superfície, inscrita e materializada no cimento onde pisávamos: foi ela que ergueu capela, aldeamento, fazenda, trilho de trem, asfalto, lojas, igrejas – toda uma cidade. Mas sob a terra, naquela mesma praça, existia outra História, soterrada pelo cimento e sufocada pelo asfalto. A história dos mortos, dos saberes ocultados, dos artefatos esquecidos, das violências e aliciamentos, das rebeliões silenciadas, das resistências incessantes e das mortes não narradas.

Ao elaborar o gesto teatral, ali, na praça Padre Aleixo, ao lado da Capela dos Índios, percebemos que precisaríamos, mais que tudo, aprender a *conjurar aqueles fantasmas*. Estabelecer alianças espetrais, dialogar, tecer e fabular toda uma série de estratégias que, na brecha do tempo, nos permitiriam vencer a guerra que outrora perdemos e suas tentativas de apagamento seculares. E o gesto teatral seria uma parte fundamental nesse empreendimento.

Nesse sentido, advogo, fazendo eco ao que nos aponta Saidiya Hartman, que ao buscar um teatro comprometido a contar sobre um passado soterrado é necessário ouvir os fantasmas, produzindo uma criação na contra-história. “Sem pedir licença ao cimento”, na intersecção entre o fictício e o histórico, reconfigurar as peças do jogo. Implica buscar metodologias próprias que, por milhares de vezes, escapam à epistemologia ocidental, bem como ao fazer teatral ocidental. É como aprender a preparar remédio: na busca; na tentativa; no erro.

Assim foi tecido *RESET Brasil*, um espetáculo que pulsa no compasso invisível das ruas, na respiração de seus moradores visíveis – e também dos invisíveis – que habitam a memória e a fabulação do território.

CONTRAFEITICO PARA FAZER BRASIL SUMIR

O Brasil não existia, o Brasil é uma invenção. E a invenção do Brasil nasce exatamente de uma invasão – inicialmente feita pelos portugueses, depois continuada pelos holandeses, depois continuada pelos franceses, num motor sem parar, onde as invasões nunca tiveram fim. Nós estamos sendo invadidos agora.

Ailton Krenak, *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*.

Em *RESET Brasil*, os espectadores que chegam à Estação Brás da CPTM veem diante de um desafio inicial: descobrir onde, afinal, começa o espetáculo. Alguns dos espectadores circulam com mais segurança pela estação, outros demonstram certa hesitação até encontrar a produção da peça. Ao se aproximar, recebem um par de fones de ouvido e uma breve instrução: é

preciso aguardar. Avisa-se que a partida está prevista para às 15h, embora o horário dependa, inevitavelmente, do compasso do trem. Quando enfim o vagão parte, o grupo se acomoda na dianteira, naquilo que a dramaturgia batizou de “cabeça da cobra vermelha”: uma metáfora que associa a forma alongada do trem e a cor característica da CPTM à imagem de um corpo vivo, que nos conduzirá pelo percurso da cena.

Se, a partir da dramaturgia escrita por Juão Nyn, o Brasil começa “não pela rua” mas sim “pelo ralo”, começando “por dentro”, pela consciência colonial implantada na nossa compreensão de país, para *RESETAR* é imprescindível disputar o imaginário. E, desde o início, o espetáculo convida o público a imaginar rotas de fuga para o Brasil.

SE, A PARTIR DA DRAMATURGIA
ESCRITA POR JUÃO NYN, O BRASIL
COMEÇA “NÃO PELA RUA” MAS
SIM “PELO RALO”, COMEÇANDO
“POR DENTRO”, PELA CONSCIÊNCIA
COLONIAL IMPLANTADA NA
NOSSA COMPREENSÃO DE PAÍS,
PARA *RESETAR* É IMPRESCINDÍVEL
DISPUTAR O IMAGINÁRIO.

Durante a viagem de trem em direção a São Miguel Paulista, instala-se uma atmosfera de transe: o país desapareceu do mapa. Munidos de dispositivos sonoros, os espectadores são conduzidos por vozes de crianças e de anciões, em português e em diferentes línguas originárias. Ao chegar a São Miguel Paulista, o público é acolhido por um levante indígena no Jardim Lapenna, coordenado pelos “ancestrais do futuro”, um coro de atores e atrizes mirins, crianças e adolescentes moradores do extremo leste.

Ao descer da estação de São Miguel Paulista (renomeada, na peça, estação São Miguel de Ururay), o público é recepcionado pelos caboclinhos e caboclinhas do território, o coro infantojuvenil composto de atores e atrizes mirins, todos moradores de São Miguel e do Jardim Romano. O coro mirim recepciona o público e é responsável pela iniciação no território, ao levar o público para tomar a benção de Dona Socorro, moradora do Jardim Lapenna e participante do espetáculo.

Dona Socorro é uma das forças de cura do território e realiza a mediação do *entremundos*, entre os vivos e os encantados. A licença em forma de benção de Dona Socorro nos permite, a cada dia, seguir com o espetáculo atravessando as dinâmicas do visível e do invisível.

O espetáculo desdobra-se em uma série de encontros plurais com moradores do território, cada um revelando camadas de memórias, dores, festas, resistências e pertencimentos. No encontro com Márcia Gazza, *mãe da Leste*⁴ que perdeu seu filho adolescente vítima da truculência policial chefiada pelo governador João Dória, nos deparamos com uma mulher que converteu o

4. Movimento de mulheres da zona leste que se reuniram após perderem seus filhos pela violência perpetrada pela Polícia Militar de São Paulo.

luto profundo em força mobilizadora de uma incansável luta por justiça. Ao ouvir Olga, acompanhamos seu percurso migratório da Bahia para São Paulo e acessamos a memória de sua ancestralidade indígena, inscrita nas marcas do apagamento e nas violências vividas por tantas “mulheres pegas no laço”, histórias recorrentes nos contextos coloniais do Brasil. Com Seu João, indígena da etnia Tapuia, somos levados a refletir sobre outras concepções de tempo, um tempo que não se curva à linearidade ocidental, mas que se expande em múltiplas possibilidades ontológicas.

No encontro com Didão, morador e articulador da comunidade, mergulhamos numa roda de samba, em que o tempo da cena se entrelaça ao tempo da memória afetiva de sua infância, quando ele era conduzido às rodas por familiares. Já no encontro com Ana Pankararu, testemunhamos uma narrativa de retomada ancestral étnica e política que alcança também sua filha, Anny, atriz mirim do espetáculo, reafirmando o elo entre gerações por meio da arte e da identidade indígena.

DESFECHOS: O TEATRO COMO GESTO REPARADOR

Desfazer o feitiço colonial é desarticular a invenção do Brasil como máquina de apagamento e violência. Um contrafeitiço que se faz com memória, fabulação e corpo em presença. Faz-se ao reinscrever histórias silenciadas, ao escutar os fantasmas que resistem sob o cimento e ao transformar ruínas em matéria poética.

Analisando esse processo à luz do conceito de fabulação crítica, podemos compreender como o grupo reconfigura a própria noção de história. Saidiya Hartman nos lembra que os arquivos oficiais muitas vezes silenciam os sujeitos racializados, registrando apenas fragmentos de suas existências. Fabular, portanto, não é inventar no vazio, mas ativar o que está ausente ou distorcido, criando novas formas de presença. Em *RESET Brasil*, o contrafeitiço nasce da sobreposição de tempos, do encontro entre moradores e artistas, da insurgência das vozes que se recusam a permanecer caladas. É na fabulação crítica que o espetáculo encontra um modo de reordenar o passado para tensionar o presente. A cada passo pelas ruas de São Miguel de Ururáy, a cada gesto de escuta, a cada corpo em cena, o grupo tece um outro mapa possível, feito de retomadas, de insurgências e de sonho de outro país.

Fazer o Brasil sumir, nesse sentido, é desfazer a ficção colonial que naturalizou violências e apagamentos. É reencantar o mundo com as histórias dos que foram soterrados, é inventar coletivamente uma outra narrativa de pertencimento. O contrafeitiço não está pronto: ele se fabrica na cena, na

caminhada, na roda de samba, na benção de Dona Socorro, no coro das crianças que anunciam o futuro. O teatro, aqui, é menos representação e mais encantamento: um feitiço às avessas, capaz de dissolver o Brasil inventado e de fabular mundos ainda por vir.

REFERÊNCIAS

- ANCHIETA, Pe. José de. *Cartas: correspondência ativa e passiva*. org. e notas Hélio Abrahão Viotti. São Paulo: Loyola, 1984, p. 193-194.
- ANGATU, Casé (Carlos José Ferreira dos Santos). *Nem Tudo Era Italiano: São Paulo e Pobreza (1890-1915)*. São Paulo: Annablume, 2022.
- ESTOPÔ BALAIO (de) Criação, Memória e Narrativa. Website. Disponível em: <http://coletivoestopobalaio.com.br/>. Acesso em: 17 out. 2025.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. *A Dívida Impagável*. São Paulo: Oficina de Imaginação Política: Living Commons, 2019.
- _____. *Homo Modernus: Para uma Ideia Global de Raça*. Trad. Jess Oliveira e Pedro Daher. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022. (Coleção Encruzilhada).
- KRENAK, Ailton. *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- HARTMAN, Saidiya. *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-making in Nineteenth-century America*. New York: Oxford University Press, 1997.
- _____. “Venus em Dois Atos”. *Revista ECO-Pós*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020.
- _____. *Perder a Mãe: Uma Jornada pela Rota Atlântica da Escravidão*. Trad. José Luiz Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- _____. *Vidas Rebeldes, Belos Experimentos: Histórias Íntimas de Meninas Negras Desordeirass, Mulheres Encrenqueiras e Queers Radicais*. São Paulo: Fósforo, 2022.
- JÚNIOR, João. “Estopô Balaio (de) Criação, Memória e Narrativa – Um Calaio de Lembranças”. *Revista Balaio*, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 8-10, 2014.
- LORDE, Audre. “The Transformation of Silence into Language and Action”. In: _____. *Sister Outsider: Essays and Speeches*. New York: Crossing Press, 1984, p. 40-44.
- MARTINS, Leda Maria. “Performances da Oralitura: Corpo, Lugar da Memória”. *Letras: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*, Santa Maria, UFSM, n. 26, p. 63-81, 2003.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. *A Terra Dá, a Terra Quer*. São Paulo: Ubu Editora: Piseagrama, 2023.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *A Crítica da Razão Indolente: Contra o Desperdício da Experiência*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2002.
- SILVA, Daniela Mota. “Práticas Artísticas Comunitárias como Promotoras de Conhecimento-Emancipação”. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 23, n. 1, p. 136-158, 2024.

MAÍRA DO NASCIMENTO AZEVEDO é artista, pesquisadora e educadora teatral. Nascida em Sergipe, vive em São Paulo há doze anos. É mestrandra em Teatralidades e Performatividades pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP. Formou-se em direção teatral pela mesma instituição e é graduada em direito pela Universidade Federal de Sergipe. Desde 2019, atua como orientadora de dramaturgia nas Fábricas de Cultura da zona leste de São Paulo e é diretora-assistente do espetáculo *RESET Brasil*, do Coletivo Estopô Balaio.

A crise da teatrocacia: cena, cidade, coletivo

Artur Sartori Kon

1.

Depois de percorrer caminhos labirínticos e arborizados, chegamos a uma clareira no meio do parque: um *playground* com chão de areia e brinquedos, habitado por algumas crianças com seus responsáveis. Como eles, nós nos sentamos nos bancos ou muretas que rodeiam o espaço; diferente deles, não estamos ali apenas esperando enquanto outros se divertem em gangorras, escorregadores e balanços: viemos em busca de algo, viemos para ver algo acontecer. Três homens adultos ficam de pé em meio às crianças que correm por ali. Vestem roupas estranhas para esse tempo e lugar – colete, gravata, casaco, sapato – e parecem constrangidos. Outro homem adulto aparece, em trajes mais adequados ao lazer e carregando uma cadeira de praia, na qual se reclina. Os outros vão para a periferia do grande círculo, parecem procurar alguma coisa, num estado curioso entre a apreensão e a descontração. Trocam olhares com outros homens adultos, vestidos das mais variadas formas. Um macacão parece sugerir um trabalhador; um uniforme camuflado nos faz ver ali um militar. Trocam palavras, e nós (apenas nós, que temos os fones de ouvido ligados ao aparelho adequado, recebidos no começo da peça) ouvimos suas conversas. *Eu venho sempre aqui nesse mesmo horário. Você é novo aqui? Qual seu nome?* Entre constrangidos e divertidos, eles olham uns para os outros, depois desviam o olhar um pouco para todos os lados, como em vigia. *Suas mãos são grandes. Não, não te acho velho.* Apesar de não encaixar bem com o ambiente, nada na imagem que vemos poderia nos levar a adivinhar o que estão falando. *Vejo que é um experimentado conhecedor*

dos pontos excitantes. Você tá excitado? Vemos dois dos homens cochicharem entre si. Eu também. Se não fossem essas crianças, eu chuparia a tua rola aqui agora. Embora nada mude muito nas cenas que podemos ver, as falas vão ficando mais e mais despudoradas, gerando uma tensão inusitada: será que isso pode estar acontecendo aqui, na frente das crianças? Deveríamos estar ouvindo isso aqui, sendo cúmplices disso que está acontecendo aqui? Mas se só nós podemos ouvir, será que *está* acontecendo?

2.

Já conhecemos esses procedimentos, já fizemos isso tantas vezes: andamos por aí, seguindo as instruções dos artistas, acompanhando cenas que acontecem em espaços abertos, dispersas, espalhadas pela cidade; potencialmente tudo é cena, a paisagem dada soma-se infinitamente aos retratos encenados, propondo sentidos imprevistos e acontecimentos imprevisíveis, elementos cenográficos e um coro sempre renovado de figurantes incautos; além do mais, temos fones de ouvido que nos permitem acesso a uma dimensão sonora que complementa essa dimensão visual pública, com trilha sonora e falas. O ano é 2015, e nessa primeira metade da década pulularam os experimentos *site-specific* no teatro paulistano, valendo-se dos expedientes mais diversos e criativos para ocupar espaços supostamente não cênicos. Mas também não se trata de “teatro de rua” como sempre se fez, peças que instauram um palco bem-delimitado onde tem lugar uma peça de estrutura basicamente reconhecível; estamos muito mais no campo da intervenção, no diálogo com a performance, na experimentação com os limites das linguagens.

Foi essa produção que investiguei em minha dissertação de mestrado, *Da Teatrocacia*, defendida justamente naquele ano de 2015. Foi um momento pujante da produção teatral na cidade, resultado sobretudo de dez anos da Lei de Fomento ao Teatro, que possibilitou um aprofundamento na pesquisa de diversos coletivos e promoveu uma concepção de trabalho artístico em relação direta com o contexto. Poderíamos aplicar a todo esse período o que disse Zé Celso sobre uma obra criada um pouco antes pelo Teatro da Vertigem, grupo que influenciou fortemente essas novas peças:

É sintoma de que o país está vivendo um grande momento, que chama todas as energias de criação para as transformações que temos de fazer.

Nenhuma sociedade decadente produz uma obra assim. O teatro passa a ser o lugar da energia produtora da alegria criativa capaz de enfrentar os impasses que a violência não resolve.

Havia algo no espírito do tempo: em 2011 testemunhamos a Primavera Árabe, os Indignados na Espanha, o Occupy em Nova York e depois se espalhando por diversas cidades em todo o planeta; em 2013 tivemos aqui no Brasil nossas Jornadas de Junho, em São Paulo pudemos saber como é ocupar as ruas junto com 1 milhão de pessoas. Parecíamos recuperar o direito à cidade. “O sistema não está apenas enfraquecido e exposto, mas também incapaz de qualquer resposta que não seja mais repressão.” (Harvey, 2014, p. 285).

3.

E, como já sabemos, a resposta veio, a repressão se instaurou. Vendo agora, podemos dizer que aquela cena a que assistimos em 2015 apresentava o ocaso daquele período de vitalidade e anunciava o colapso por vir. Víamos ali não exatamente a mesma energia louvada por Zé Celso, mas outra forma, mais complexa, de força criadora: a peça encenava algo e ao mesmo tempo encenava a impossibilidade de encenar aquilo, descobria uma potência na impotência. Meu mestrado já estava pronto, mas *Orgia*, do Teatro Kunyn, bem que poderia ter integrado as considerações finais, nas quais já se apontava um retraimento, uma crise, sem poder saber a dimensão que ela tomaria nos anos seguintes.

Hoje sabemos que a crise não é apenas do teatro, mas da democracia – ou talvez a crise seja várias crises, isso se não for de fato seu crepúsculo, fracasso ou fim; mesmo o mais otimista entre nós admitirá que há um perigo de ruptura ou até de morte; de todo modo surgiu uma percepção muito forte de seus limites e do ódio contra ela. Mas esse novo momento não se instaurou sem resistência. Uma série de novas lutas e novas energias se fizeram sentir no palco político, bem como nos palcos literais do teatro paulistano, brasileiro e mundial. Um movimento contraditório: a palavra de ordem era o *empoderamento*; a realidade era um recuo ou uma *regressão*. Uma retração espacial: o teatro deixou as ruas que passara anos invadindo e ocupando, voltou às salas fechadas. E muitas vezes às menores delas: pois o empoderamento era frequentemente individual, muitas das peças criadas a partir de então foram solos. Redescobriu-se a força política que pode haver em falar de si, da própria vida, da própria identidade. Algumas das melhores peças do período seguiram esse modelo (*Vaga Carne*, de Grace Passô; *Stabat Mater*, de Janaína Leite; *Farinha com Açúcar*, de Jé Oliveira). Foram seguidas de uma avalanche de cópias, algumas mais bem-sucedidas que outras; o panorama geral lembrava o *feed* das redes digitais: milhões de indivíduos isolados tentando vender a própria imagem.

UMA SÉRIE DE NOVAS LUTAS E
NOVAS ENERGIAS SE FIZERAM
SENTIR NO PALCO POLÍTICO, BEM
COMO NOS PALCOS LITERAIS
DO TEATRO PAULISTANO,
BRASILEIRO E MUNDIAL.

Vivemos um momento de crise no teatro de grupo, cada vez o teatro tem menos lugar como experiência coletiva. Que fique explícito que não se trata aqui de um julgamento moral contra quem criou ou quer criar seu espetáculo solo: a predominância dos monólogos é uma questão objetiva, prática e econômica. Pois o trabalho coletivo depende muito mais de políticas públicas para a cultura, essas mesmas que foram destruídas a partir do Golpe de 2016, e em 2020 tivemos ainda uma pandemia impedindo os ensaios em grupo. Não à toa começamos a ouvir pelas coxias e plateias paulistanas diagnósticos do fim do teatro de grupo, inclusive de artistas que foram outrora



Cia. de Teatro Acidental e Pérvida Iguana em cena de *Coro dos Esperançosos*, em 2024. Fotos de Cacá Bernardes/Divulgação.

seus maiores defensores, mas que agora acabam encontrando trabalho em estruturas mais hierárquicas e produções mais aos moldes do mercado. Não deixa de seguir havendo coletivos fazendo um trabalho pujante, sobretudo uma nova geração que muitas vezes não tem tanto espaço nas críticas e programações quanto essa geração já estabelecida; de todo modo, segue sendo verdade que a coletividade está menos visível e mais difícil.

Pode parecer bobagem falar de teatro nesse contexto de colapso político. Talvez seja. Mas a crise da democracia é a crise da teatrocacia, essa que dava título ao meu livro. Pois “teatrocacia” é a palavra que Platão inventa para falar – *mal* – da democracia. E que outros pensadores tomarão para si invertendo-lhe o valor: Juliane Rebentisch aprecia o fato de que “uma teatrocacia dá a todo mundo a autoridade para julgar”, e mais ainda: nela, “os julgamentos sobre o Bem são abertos para a experiência historicamente variável” (Rebentisch, 2016, p. 48-49). Jacques Rancière defende nela a “algazarra urbana” contra “o silêncio da disciplina militar” (Rancière, 1994, p. 34). E

de fato a experiência da autoridade de “todo mundo” tem muito a ver com a possibilidade de o teatro ocupar com sua voz o espaço urbano. Pois a cidade é coletividade por excelência: é *pólis*, é sempre feita de muitos, por muitos, em muitos, com muitos. Se falamos de habitar a paisagem urbana, Heiner Müller já dizia que em qualquer paisagem o Eu é sempre coletivo. Mesmo que eu faça um solo: se estiver no espaço público, não estou só. E muitos também já fizeram a relação no sentido inverso: a experiência do coletivo é muito mais a da paisagem que a do retrato. O coro é fundo (e não figura) segundo a teatróloga alemã Ulrike Haß. A massa é floresta em chamas, é rio que inunda, segundo Elias Canetti.



5.

Dos seis trabalhos cênicos que analisei no mestrado, apenas um acontecia dentro da sala de espetáculo, como uma peça aparentemente bastante tradicional. O desafio que me foi feito (pela professora Vera Pallamin, no exame de qualificação) foi pensar: se não era preciso ir para a rua para fazer teatro naquele momento, em que aquela tendência a sair para o espaço urbano modificava aquela peça que fazia o caminho inverso? E de fato a peça se tornava tanto mais claustrofóbica por fazer menção constante a algo que acontecia “lá fora”, gente que estaria “queimando uns ônibus, metralhando uns hospitais” – sem que se pudesse entender direito se devíamos comemorar ou temer essas manifestações. De modo análogo e inverso, talvez a questão hoje seja: se vivemos um momento histórico em que o teatro recuou, teve de se retirar da cidade, como essa retração *está* nas peças que ocupam a cidade? Ou então, trocando a pergunta analítica por outra propositiva, saindo do

papel de pesquisador para assumir o de artista: como ocupar o espaço urbano sem escamotear ou denegar o caráter necessário dessa retração? Em 2024, estreei com a Cia. de Teatro Acidental (em parceria com o núcleo Pérfida Iguana e artistas convidados) a performance coreográfica de rua *Coro dos esperançosos*. Inspirados no clássico de 1969 *A noite dos desesperados*, propusemos para nós mesmos um desafio físico: o elenco de onze performers tinha de se manter o tempo todo inclinado, fora do eixo vertical, uns apoiando-se nos outros, sem cair no chão (como as personagens do filme tinham de se manter dançando apoiadas em seus pares, sem parar ou cair). Jogávamos com a exaustão, o esgotamento e a inércia, com a tentação da desistência e com o absurdo da continuidade sem motivação ou regras evidentes. Não ocupar a rua com corpos potentes, cheios de alegria criativa e energia; muito pelo contrário: pareceu-nos ser o caso de encenar a *impotência* como aquilo que pode nos unir (pois todos hoje podemos nos identificar com a situação-limite apresentada no filme) talvez muito mais que qualquer empoderamento (com sua lógica individualista, de comparação e competição). Um pouco como em *Orgia* se encenava a potência da impotência, talvez nossa aposta tenha sido tentar passar *da impotência ao impossível*. Transformar nossa atual falta de coletividade, e especificamente a hostilidade e a solidão das nossas cidades, na instauração – por mais precária e impermanente que necessariamente seja hoje – de um verdadeiro coro.

REFERÊNCIAS

- HARVEY, David. *Cidades Rebeldes: Do Direito à Cidade à Revolução Urbana*. São Paulo: Martins, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *Os Nomes da História: Um Ensaio de Poética do Saber*. São Paulo: Educ/Pontes, 1994.
- REBENTISCH, Juliane. *The Art of Freedom: On the Dialectics of Democratic Existence*. Cambridge: Polity, 2016. Rancière, Jacques. *Os Nomes da História: Um Ensaio de Poética do Saber*. São Paulo: Educ/Pontes, 1994.

ARTUR KON é artista de teatro e pesquisador. Ator e dramaturgo na Cia. de Teatro Acidental, fundada em 2006. Bacharel em Artes Cênicas pela Unicamp, mestre e doutor em Filosofia pela USP. Autor de *Da Teatrocacia: Estética e Política do Teatro Paulistano Contemporâneo* (Annablume, 2017) e de peças reunidas na *Trilogia dos Afetos Políticos* (Javali, 2022) e *Como Ser Coro* (Javali, no prelo). Organizador/tradutor de *Elfriede Jelinek: Do Texto Impotente ao Teatro Impossível* (Perspectiva, 2025). Fez pós-doutorado em artes cênicas na ECA-USP.

Cidade e dramaturgia: corpos que se entrelaçam

Victor Nóvoa

Há muitos campos de estudo de dramaturgia. Só para citar alguns, podemos pensá-la a partir da iluminação, das sonoridades, do espectador, enfim, a partir da materialidade cênica em que decidimos colocar nossa atenção de pesquisa. Para este ensaio, porém, a associação ao texto teatral.

Esse contorno se dá não para definir hierarquias na importância dos estudos em dramaturgia, mas para pensar as especificidades da escrita teatral e alargar suas fronteiras, para refletir sobre minhas práticas de criação, imbricar ainda mais as inter-relações possíveis entre texto e cena e pensar as potencialidades e limites do texto teatral.

Também considero relevante explicitar, neste ensaio, o contexto em que desenvolvo minha prática artística há trinta anos. Atualmente integro o Coletivo Teatral A Digna, e toda a minha trajetória está inserida no modo de produção em grupo. Nas minhas experiências de teatro de grupo, os trabalhos cênicos são concebidos e realizados de forma coletiva, em que, como diz a teórica teatral Silvia Fernandes (2001), há uma relação e propagação de vozes heterogêneas dentro do processo criativo. Essa ética de trabalho privilegia o atrito afetivo entre os diversos sujeitos históricos envolvidos na obra e transforma incisivamente meu modo de escrever.

A partir dessa experiência histórica, busco criar meus textos teatrais não como uma obra artística autoritária, com uma estrutura rígida que organiza e subjuga os signos da cena, mas como uma tessitura textual que, sem deixar de ter aspectos fabulares, se propõe a potencializar as relações conviviais do acontecimento teatral.

Uma dramaturgia, portanto, que se coloca como um corpo; que, ao participar dos processos vivos da cena, passa a afetar e ser afetada pelas subjetividades e corporalidades que compõem o fenômeno teatral. Uma dramaturgia que deixa de ser pensada como um sistema comunicacional modelador e determinante e se insere como mais um dos elementos constituintes do acontecimento teatral.

Como dramaturgo, cada vez me interessa mais trabalhar o texto para teatro como um corpo que age no mundo. Um corpo formado por um tecido de palavras (com suas sonoridades, ritmos, intensidades, arranjos, significados etc.) que desejam encontrar o outro para poder realizar a sua potência. Um corpo que apresenta seus contornos e ao mesmo tempo é poroso a outras materialidades. Como diz Laura Cavalcante Padilha (1995), um texto que, ao ser escrito, sabe-se que será gestualizado, oralizado, ou como a pesquisadora coloca, griotizado, e, assim, amplia as alteridades existentes na sua tessitura. Um trabalho criativo em que o encontro entre a palavra escrita e a cena não se dá a partir de uma hierarquia, mas sim como partes integrantes e complementares do acontecimento teatral.

Criar uma dramaturgia a partir da égide do acontecimento teatral nos aponta a escrita como uma construção social e esvazia a figura de poder do escritor ou escritora como um demiurgo. Como um criador transcendente de um mundo ficcional, um artesão que, com sua genialidade e pensamento, subalterniza as matérias da cena e cria uma obra artística inconteste, cabendo a quem lê a interpretação dos signos concebidos por esse autor ou autora, reforçando uma ideia abstrata de genialidade de um criador poderoso, que concebe suas obras a partir de uma subjetividade “tocada por Deus”, criadora de mundos em que os corpos são submetidos à transcendência do pensamento.

Penso a dramaturgia como uma prática, como uma inter-relação entre a subjetividade de quem escreve e as coisas do mundo, um corpo a corpo entre texto e cena, os quais, à medida que se inter-relacionam, transformam suas proposições poéticas e discursivas.

Ana Pais (2004) me ajuda a pensar a dramaturgia como uma prática quando a associa à imagem da Hidra de Lerna, um monstro mitológico que possui várias cabeças (práticas dramatúrgicas) interligadas a um centro (a organização dos materiais da cena). Cada uma dessas cabeças não nega a outra, porque são formas de estar no mundo (práticas dramatúrgicas distintas). Essas práticas-cabeças coexistem, estabelecendo suas potências de criação a partir da realidade em que estão inseridas.

Para o Coletivo A Digna, a prática dramatúrgica está intrinsecamente ligada aos espaços não convencionais e principalmente aos territórios da cidade. Criamos espetáculos em praças, em percursos por ruas e transportes públicos,



em cemitérios, ocupações, casas etc. Cada espaço, público ou privado, que escolhemos para criar nossos trabalhos tem uma materialidade que provoca todos os corpos da cena, incluindo a tessitura da dramaturgia. Pesquisamos as instabilidades políticas e historicidades dos territórios urbanos que ocupamos cenicamente para intervir em nossa ética, poética e estética de trabalho. Buscamos imergir nas relações de poder que delimitam os usos da cidade para provocar os posicionamentos críticos dos nossos corpos.

Entre 2014 e 2023, A Digna desenvolveu a Tetralogia do Despejo, conjunto de espetáculos que trata do processo de gentrificação ocorrido em São Paulo e seus desdobramentos nos repertórios de uso dos espaços da cidade, que cada vez mais perdem sua vocação de convívio e respondem à lógica de consumo, transformados em locais de passagem ou de uso privado.

A tetralogia expande o conceito de despejo e não se debruça exclusivamente sobre as questões de moradia, mas principalmente sobre a retirada da autonomia do cidadão para construir sua própria relação com a paisagem urbana, pois ela é limitada por instituições públicas e privadas que, quase na totalidade das vezes, determinam suas ações dentro do pensamento hegemônico e mercantil, despejando ou cooptando narrativas dissonantes que buscam outras formas de viver e transitar pela cidade. O pensamento de Milton Santos (2011) foi importantíssimo para aprofundar nosso debate sobre os usos da cidade, nos ajudou a compreender minuciosamente como o neoliberalismo busca confundir cidadania com consumo, transformando direitos sociais em conquistas individuais e esvaziando a experiência humana em mercadoria.

Não queríamos fazer esse debate público apenas de forma discursiva, mas sim propiciar experiências cênicas sensíveis, em que as corporalidades envol-

À esquerda: Coro dos de fora interrompendo a ação do espetáculo. Foto de divulgação.

À direita: Público assistindo às cenas privadas dos apartamentos. Foto de divulgação.

vidas na cena (pessoas espectadoras e artistas) vivenciassem as contradições da racionalidade hegemônica do capital à medida que fossem adentrando nos territórios da cidade que estávamos habitando cenicamente. Esse desejo de propiciar uma experiência cênica corporizada me faz escrever a partir de uma pergunta: como criar uma dramaturgia que potencializa a composição instável do acontecimento cênico?

Não nos interessa criar cenicamente na cidade como se os territórios fossem palcos, com entradas e saídas bem determinadas, em que as relações entre público e plateia sejam somente contemplativas e totalmente delineadas, por isso crio dramaturgias que não possuam uma estrutura fixa, dramaturgias que proporcionem uma relação convivial mais abrangente, uma relação em que o sentido final da obra não esteja determinado pelo texto e sim pelo ato efêmero e social do teatro.

Estilhaços de Janela Fervem no Céu da Minha Boca, um dos espetáculos da Tetralogia do Despejo, talvez tenha sido uma das experiências mais radicais que realizamos na cidade, em que a dramaturgia precisava ser criada a partir de distintas matrizes diferentes para poder colaborar na experiência cênica.

ESTILHAÇOS DE JANELA FERVEM
NO CÉU DA MINHA BOCA, UM DOS
ESPETÁCULOS DA TETRALOGIA
DO DESPEJO, TALVEZ TENHA SIDO
UMA DAS EXPERIÊNCIAS MAIS
RADICAIS QUE REALIZAMOS NA
CIDADE, EM QUE A DRAMATURGIA
PRECISAVA SER CRIADA A PARTIR DE
DISTINTAS MATRIZES DIFERENTES
PARA PODER COLABORAR NA
EXPERIÊNCIA CÊNICA.

Vou descrever uma espécie de roteiro da experiência cênica que a pessoa espectadora vivenciava, para poder exemplificar alguns pontos da complexidade da dramaturgia. Importante começar apresentando o eixo fabular e narrativo que permeava o roteiro em todos os seus percursos: a pessoa espectadora era convidada a uma festa de lançamento para comprar um apartamento em um bairro planejado em São Paulo e, no meio desse percurso, um entregador de aplicativo morria atropelado por um dos moradores desses condomínios fechados. Essa morte transformava a festa em um ato público de trabalhadoras(es) precarizadas(os). A partir desse eixo, era possível promover muitos debates públicos contemporâneos, entre eles: quem mora bem? Como

a precarização do trabalho altera as relações de poder na cidade? Quem tem direito à cidade?

Todas as ações estavam vinculadas a esse fio narrativo, mas se abriam para debates públicos a partir das experiências de vida das pessoas espectadoras e do elenco de motoristas nos diferentes territórios urbanos. Este era um dos principais desafios da dramaturgia, apresentar o fio narrativo e ao mesmo tempo se abrir para as experiências performativas que apareciam no percurso pela cidade.

A descrição das ações que ocorriam no espetáculo é a seguinte: a pessoa espectadora entrava em um site e era convidada a escolher uma das narrati-

vas simultâneas do espetáculo. Eram dois apartamentos de um grande condomínio fechado, que ficava em um fictício, mas extremamente real, bairro planejado de São Paulo: *Apartamento do casal e Apartamento da mãe e filha*. Essa decisão definia que caminho ela seguiria na narrativa da obra.

Após essa escolha (próxima ao horário do espetáculo), a pessoa espectadora recebia mensagens por WhatsApp de uma personagem que trabalha para essa empresa e que a convidava para a festa de luxo de lançamento de um novo grande empreendimento imobiliário em São Paulo: a Ilha dos Sonhos Nova Barra Funda.

Ainda por WhatsApp, o público recebia vídeos de propaganda de outros empreendimentos dessa empresa, com as personagens que moravam no apartamento que a pessoa escolheu acompanhar. Nesses vídeos havia informações dramatúrgicas importantes para a compreensão da história dessas personagens.

Em uma hora previamente marcada, um(a) motorista passava na casa da pessoa e a levava para a festa de lançamento. Em cada carro, iam no máximo três pessoas. No trajeto, o(a) motorista sintonizava uma rádio elaborada especialmente para o espetáculo e, ao conduzir o público à festa, estabelecia um diálogo que tocava em diversos pontos centrais do debate político do espetáculo. A conversa aparentemente despretensiosa entre motorista e pessoas espectadoras era uma das partes mais importantes do trabalho, porque, nesse trajeto pela cidade, a pessoa motorista ia relacionando suas próprias vivências como alguém com trabalho precarizado às paisagens urbanas que iam vendo no trajeto.

Todos os carros com o público precisavam chegar pontualmente a um mesmo local, que ficava na Barra Funda e que chamávamos de Ponto o, porque, a partir daquele ponto, outro ato se iniciava. Era um momento muito complexo da experiência, porque havia pessoas que vinham de diferentes partes da cidade, o que exigia uma atenção muito grande da produção em organizar a logística desse trajeto e do elenco de motoristas, que precisava medir o que conversavam de acordo com o tempo de deslocamento.

Quando os doze carros chegavam ao Ponto o, começava uma outra etapa da experiência pela cidade, um pouco mais guiada, mas ainda assim bastante porosa ao que a pessoa espectadora trazia de suas visões sobre o mundo e do que estava acontecendo no percurso pela cidade.

Um coletivo de cicloativistas aguardava a chegada dos doze carros. Com o lançamento de um sinal, como se fosse uma chamada do Ifood, todos saíam desse Ponto o e iam até a festa ficcional à qual o público havia sido

UM COLETIVO DE CICLOATIVISTAS AGUARDAVA A CHEGADA DOS DOZE CARROS. COM O LANÇAMENTO DE UM SINAL, COMO SE FOSSE UMA CHAMADA DO IFOOD, TODOS SAÍAM DESSE PONTO O E IAM ATÉ A FESTA FICCIONAL À QUAL O PÚBLICO HAVIA SIDO CONVIDADO NO INÍCIO DA EXPERIÊNCIA.



Coro dos de fora
caminhando pelas ruas da
Barra Funda. Cena final
do espetáculo. Foto de
divulgação.

Uma das microcenas
que o público via no
percurso entre o Ponto
0 e o lançamento do
empreendimento. Foto de
divulgação.



convidado no início da experiência. O trajeto, feito de carro entre o Ponto 0 e a festa ficcional, era de aproximadamente quatro quilômetros, e o elenco cicloativista fazia várias microcenas por entre as paisagens urbanas: um memorial às vítimas da Covid-19, uma ciclista fazendo uma homenagem a outra biker atropelada, uma mãe dando de mamar no meio do expediente de trabalho, um trabalhador comendo uma comida instantânea em frente ao fórum trabalhista etc.

À medida que o público ia percorrendo o trajeto e vendo as microcenas em meio à agitação da cidade, a pessoa motorista recebia áudios contando que um entregador de aplicativo tinha sido atropelado bem próximo de onde ocorreria a festa de lançamento. Ao chegarem ao local, um coro de cicloativistas interrompia a festa e manifestava epicamente suas indignações frente a mais um trabalhador precarizado morto pelo sistema.

Nesse momento, a ficção da festa de lançamento era quebrada, e o público, encaminhado para assistir às narrativas íntimas de outras pessoas que moravam nesse condomínio fechado: uma das duas narrativas que elas e eles tinham escolhido no começo da experiência – *Apartamento do casal e Apartamento da mãe e filha*. Duas personagens que moravam nesse apartamento rompiam com essa lógica do condomínio e se juntavam ao coro de trabalhadoras(es) precarizadas(os), que ofereciam ao público um texto com expedientes épicos relacionando os aspectos apresentados na fábula da peça com o contexto histórico vivido.

Frente a tantas possibilidades de relações com o público e com os territórios urbanos, a dramaturgia teve que ser elaborada de maneiras bem distintas, reconfigurando-se a partir das proposições da cena e dos encontros com a cidade.

Cada trecho do espetáculo exigia uma reorganização dos expedientes utilizados pela dramaturgia. No percurso do elenco de motoristas, que contavam suas histórias pessoais interagindo com o público, relacionando-as com as paisagens da cidade e o eixo central da narrativa da peça, era preciso criar uma dramaturgia que se assemelhasse a um programa performativo. Eleonora Fabião (2013) nos diz que o programa performativo é um enunciado produtor de experiências, uma matriz que gera nos corpos presentificados do ato cênico uma rede de comportamentos que vão se afetando à medida que se relacionam.

A seguir transcrevo parte da dramaturgia:

À MEDIDA QUE O PÚBLICO IA
PERCORRENDO O TRAJETO E
VENDO AS MICROCENAS EM MEIO
À AGITAÇÃO DA CIDADE, A PESSOA
MOTORISTA RECEBIA ÁUDIOS
CONTANDO QUE UM ENTREGADOR DE
APLICATIVO TINHA SIDO ATROPELADO
BEM PRÓXIMO DE ONDE OCORRERIA
A FESTA DE LANÇAMENTO.

PONTO ZERO – Neste local, os 12 carros precisam estar enfileirados, aguardando o sinal sonoro Ifood para saírem.

Assuntos: Como foi seu trabalho na pandemia? Falar sobre a insegurança de não ter parado de trabalhar com o público.

O que apontar: Falar, mas olhando para as bikers. Apontar de vez em quando para elas e comentar algo sobre a ação.

Prioridade: Manter o olhar na ação das bikes – a conversa é complementar ao que elas estão fazendo.

VOLTA NO PARQUE PERDIZES – Solta na rádio a entrevista com Augusto Motta Filho – prestar atenção na entrevista e comentar.

Assuntos: Na entrada do parque comentar que estamos entrando no “ILHAS DOS SONHOS PERDIZES”.

O que apontar: Falar (bem pouco) que é interessante pensar que aquele parque é público, mas gerido de forma particular (exemplo: que tipo de pessoas podem frequentar? Como seria se pessoas em situação de rua quisessem frequentar o parque?).

Prioridade: Ouvir o áudio da entrevista até o fim e colaborar para que o espectador sinta a ostentação do parque.

BEST CENTER – Soltar o 1º áudio do atropelamento.

Assuntos: DA SAÍDA DO PARQUE ATÉ O ÁUDIO DO ATROPELAMENTO, perguntar: O que é morar bem? DEPOIS DO ÁUDIO DO ATROPELAMENTO: O que será que aconteceu? Quanto vale a vida humana? Quais vidas humanas valem mais? Até quando?

O que apontar: Fazer com que o olhar do espectador se mantenha na cidade. Apontar coisas que estão na realidade e que possam colaborar com os assuntos (exemplo: entregadores de moto, pessoas em situação de rua etc.)

Prioridade: Despertar reflexões sobre como a cidade tem suas desigualdades e se alterar emocionalmente com a notícia.

Nessa espécie de programa performativo, deixávamos explícitas: as ações, o local da cidade e qual a prioridade na conversa com o público. É possível perceber que essa parte da dramaturgia é tão incompleta que só passa a ter coerência ancorada na materialidade da cena. Esse fragmento de dramaturgia vai ao encontro do que Josette Féral (2015) nos fala sobre uma tessitura textual indissociável de sua representação na cena. Sua instância literária não é suficiente para que ela tenha sentido apartado da experiência teatral, ela organiza ou dispara certos procedimentos que serão realizados em cena. É um texto que, em grande parte, só tem sentido para as pessoas envolvidas no



processo de criação. Se lido por alguém alheio à cena que está sendo criada, perderá quase que por completo aquilo que em sua leitura lhe confere prazer. Não há a intenção de fruição literária, ele é praticamente uma partitura das inter-relações do espetáculo, está a serviço das presenças em cena.

Outra parte totalmente distinta da dramaturgia era o coro final de trabalhadoras(es) precarizadas(os), que interrompia a ação da peça e caminhava pelas ruas da Barra Funda em direção ao público. Nesse trecho, era importante criar uma dramaturgia com contornos épicos, pois nos interessava ir ao discurso explícito, sem perder a poesia e o prazer de fruição. Queríamos criar uma ágora no passeio público, um espaço de debate direto com as pessoas espectadoras.

A seguir transcrevo o trecho da dramaturgia desta parte do espetáculo.

(O Coro dos de fora pega o corpo do garoto e anda em procissão pela cidade. Caminham de volta para o Condomínio Ilhas dos Sonhos. Chegam ao condomínio.)

Coro dos de fora – Viemos até suas portas para dizer as últimas palavras do garoto morto.

Garoto – Agora que morri, avise aos amigos, quero ficar na pele dos outros de São Paulo. Vê aquela menina de azul que trabalha no caixa do Torra-

Uma das microcenas que o público via no percurso entre o Ponto 0 e o lançamento do empreendimento. Foto de divulgação.

-Torra, dá meu coração pra ela. Precisa de dois, quando o dela cansar de tanta batida abafada sem ninguém pra escutar, é só ela assoprar a poeira do meu e usar. Meu coração conhece a surdez do mundo. Meus pés, dê pra aquele menino que vende pano de chão alvejado. Esses pés conhecem todas as dobras das ruas daqui, são rápidos, assim ele poderá escapar da polícia mais fácil. Tá vendo aquele policial cheio de gravidade? Chegue de manso e assopre no ouvido dele: “Aquele garoto lhe ofereceu as mãos”. Ele vai brigar dizendo que as dele são mais fortes. Aí diga firme: “Não, essas são para você usar quando tirar esse uniforme cinza”. Meus olhos, deixe no pico do Jaraguá. Talvez eles passem frio, mas a vida é assim. Quero eles lá, não pra “futucá” vida alheia, mas pra saber triste e risonho o que estão fazendo com a minha cidade. Minha boca, entregue a todos os jovens. Quero e preciso beijar. Olhe aquele menino atrás do balcão, ele se divide em quatro, serve café lavando louça, finge que sorri para os clientes pegando a ficha e buscando no estoque mais leite, que já acabou. Que nome terá esse ofício de ficar dez horas em pé a distribuir cafés e fichas com um sorriso triste? Entregue a ele meu pulmão. Precisa de fôlego, esse sim precisa de fôlego. As tripas, entregue ao atual prefeito, mas tem que ser em cima da mesa dele em dia de coletiva de imprensa. A vocês, entrego minhas últimas perguntas: e se pudéssemos com um único gesto romper toda a muralha que exclui o outro? Que gesto você faria?

Coro dos de fora – É por esse gesto que seguimos cantando. É preciso cantar uma nova cidade. Terra porvir. Penetrável e fecunda que se abre ao emaranhado incontável de corpos que habitam a vida. Esse teatro que querem derrubar, permanece de pé. Permanecemos de pé.

Outra parte completamente distinta da dramaturgia eram as cenas íntimas das personagens dos apartamentos que a pessoa espectadora assistia em vídeo. Nesse trecho, era preciso que a plateia visse a intimidade dessas personagens a partir das suas intersubjetividades, como se fosse uma “fatia de vida”. O diálogo, as rubricas precisas e o expediente dramático eram mais apropriados, pois poderiam trazer este universo privado das personagens.

A seguir um trecho da dramaturgia dessa parte do espetáculo.

Aquele do neuromarketing – (*Tenta abrir a porta do quarto*) Que mania de trancar a porta. Abre. Vem ver. Vem ver, porra. Outra vida. Te prepara, a vida vai mudar completamente. Vem aqui ver, porra.

Aquela do mercado financeiro abre a porta. Aquele do neuromarketing aponta pra embalagem.

Aquele do neuromarketing – Não é emocionante?

Mostra a embalagem fechada. Silêncio.

Aquele do neuromarketing – E aí? Gostou? Incrível?

Aquela do mercado financeiro – Tá fechada a caixa.

Aquele do neuromarketing – Eu sei.

Aquela do mercado financeiro – Como vou saber o que tem aí dentro, pra saber se é emocionante?

Aquele do neuromarketing – Te falo há semanas. Finalmente chegou.

Aquela do mercado financeiro – Não consigo lembrar.

Aquele do neuromarketing – Me ajuda a abrir.

Aquela do mercado financeiro – Tô muito atrasada.

Aquele do neuromarketing – Tô de luva. Não dá pra abrir de luva.

Aquela do mercado financeiro – Tira pra abrir.

A dramaturgia final de *Estilhaços de Janela Fervem no Céu da Minha Boca* é tão estilhaçada que fica difícil recompongê-la como um corpo único. É tão cheia de fragmentos dispareis que, se fossem colados sequencialmente em uma tela de computador ou em uma folha de papel, ela teria uma fruição literária bem difícil e provavelmente se apresentaria sem coesão ou coerência. Justamente porque é uma dramaturgia incompleta, que busca nos territórios da cidade a materialidade que lhe falta. Um texto que se deixa atingir pelo processo e pelos corpos da cena. E, para se colocar nesse estado de travessia, é preciso que quem escreve se deixe ser deslocado pelo processo, pelo encontro com os outros corpos. Para criar uma dramaturgia permeável, é necessária uma ética de trabalho que valorize a escuta do outro.

Se o verbo “escutar” é essencial ao trabalho da escrita, aos poucos entendo que escrever é colocar-se em estado de travessia. É o entrelaçamento dos pés com o caminho. Penso esse estado permeável como uma postura ética frente ao próprio trabalho. É a vontade de, sem deixar de me aprofundar no campo de forças que atua na minha subjetividade, me abrir para o deslocamento que os encontros com a realidade do outro pode causar e, a partir desse deslocamento, conceber minhas escritas sobre o mundo. Esse estado permeável que busco em meu ofício de escritor faz com que eu precise me apresentar vulnerável aos processos de escrita que desenvolvo e, assim, sempre pronto a alterar minha realidade, busque uma ação de transformação no mundo.

SE O VERBO “ESCUTAR” É ESSENCIAL
AO TRABALHO DA ESCRITA, AOS
POUCOS ENTENDO QUE ESCREVER
É COLOCAR-SE EM ESTADO DE
TRAVESSIA. É O ENTRELACAMENTO
DOS PÉS COM O CAMINHO.

REFERÊNCIAS

- FABIÃO, Eleonora. “Programa Performativo: O Corpo-em-Experiência”. *Revista Lume, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – Unicamp*, n. 4, dez. 2013, p. 1-11.
- FERNANDES, Silvia. “A Violência do Novo”. *Bravo!*, ano 5, n. 51, dez. 2001.
- FÉRAL, Josette. *Além dos Limites: Teoria e Prática do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre Voz e Letra: O Lugar da Ancestralidade na Ficção Angolana do Século XX*. Niterói: EdUFF, 1995.
- PAIS, Ana Cristina Nunes. *O Discurso da Cumplicidade: Dramaturgias Contemporâneas*. Lisboa: Colibri, 2004.
- SANTOS, Milton. *O Espaço da Cidadania e Outras Reflexões*. Org. Elisiane da Silva, Gervásio Rodrigo Neves e Liana Bach Martins. Porto Alegre: Fundação Ulysses Guimarães, 2011. (Coleção O Pensamento Político Brasileiro, v. 3).

VICTOR NÓVOA é dramaturgo e professor, formado pela ECA/USP e doutorando pelo Instituto de Artes da Unesp. É integrante do Coletivo Teatral A Digna, com mais de vinte espetáculos encenados por diretoras e diretores de destaque nacional. Tem cinco livros publicados e algumas de suas dramaturgias foram indicadas aos Prêmios Shell e APCA. É Vencedor do V Prêmio Aplauso Brasil e do concurso Dramaturgias Urgentes do Centro Cultural Banco do Brasil. Atualmente é orientador de dramaturgia da Fábrica de Cultura do Itaim Paulista e oferece cursos de dramaturgia em diversos locais do Brasil.

No horizonte, a cidade

O Teatro de Contêiner (ainda) é (e seguirá sendo) utopia aproximada a cada passo

Amilton de Azevedo

Como não podemos falar do chão – ainda não o atingimos – falemos do infinito que é cair.

Não se pode confundir a vida. Ela vem, arrebatadora como sempre.

Veronica Gentilini

Em agosto de 2022, Danee Amorim apresentou a performance *Silêncio: Agora é a Minha Vez* dentro da Mostra Solo Mulheres do Teatro de Contêiner Mungunzá. Durante seu episódio da série de podcasts *Emoção Criativa | Cena Ouro*, a artista é questionada sobre seu “momento mais emblemático de plenitude criativa” e responde que acha que ainda não chegou nesse momento. Diz, porém, que o mais perto que chegou dele, ainda que “de forma precarizada”, foi estar no palco performando o monólogo escrito por ela. *Silêncio* surge a partir de observações de Danee da dispersão de pessoas em cenas de uso aberto, impossibilitadas de dormir pela ação da Guarda Civil Metropolitana (GCM) e da Polícia Militar (PM).

Um ano depois, a Cia. Mungunzá estreia *Cena Ouro – Epide(r)mia* no Teatro de Contêiner, dentro da programação do Festival Pop Rua. Danee Amorim integra o elenco do espetáculo, uma criação inédita a partir de *Epidemia Prata* (2018), visto por 424 pessoas no contexto do Pop Rua, superando recordes de público anteriores do Contêiner. O primeiro contato de Danee com a Mungunzá é por sua atuação no Coletivo Tem Sentimento, que desde 2020 ocupa dois contêineres no complexo cultural do teatro.

O terreno ocupado desde 2016 pela companhia teatral localiza-se na rua dos Gusmões, 43, no bairro da Luz, estando entre o Comando Geral da GCM e o Fluxo. Trata-se de região que, desde os anos 1970 e até a atualidade, é

sucessivamente submetida a projetos de “renovação” que visam combater uma suposta “degradação do Centro”. Já havia uma imensa concentração de patrimônios culturais no bairro, mas que “não são feitos, em grande medida, para o acesso dos moradores locais, a exemplo da Sala São Paulo”. A chegada do Teatro de Contêiner altera certas percepções em torno dessa questão, como afirma Jaick MC, músico que já integrou a equipe do espaço:

Aqui na região tem vários outros espaços culturais, teatros, isso e aquilo. Só que nenhum deles abre as portas pra nós da rua igual o pessoal aqui da Munguzá, entendeu? Geralmente se chega alguém que está em situação de rua num outro teatro, em algum outro centro cultural já vem o segurança, né mano? Tira, não deixa ele. E aqui já é diferente. (Akio, Gentilin, 2022)

A lógica de *portas abertas* foi instituída desde o começo; o próprio ímpeto de criação do Teatro de Contêiner dialoga de forma fundante com essa ideia. Este é um texto que se permite entrar e sair nos e dos tempos desse espaço, buscando o *infinito que é cair* antes que se chegue ao chão. Para isso, passaremos juntos pela cronologia do Contêiner, que está em vertiginosa movimentação. Na sequência, entre dentro e fora, compartilho experiências vividas na *utopia de lata* e analiso as relações entre íntimo e público que permeiam toda a trajetória da Mungunzá, tentando alcançar alguma conclusão ao final desse caminho.

LINHA DO TEMPO

Esse terreno se não tivesse o teatro de Contêiner aqui, hoje seria uma nova Cracolândia aqui nesse terreno, que era isso que ia acontecer. O terreno estava abandonado a deus-dará e ninguém nem entrava aqui por causa dos muro, da cerca. Então no meu haver e no haver da vizinhança do bairro da Luz o Teatro de Contêiner aqui, trouxe vida. Trouxe vida para essa área. Porque quando a gente diz trouxe vida é porque o terreno estava precisando cumprir a sua função social da propriedade e que não estava cumprindo, hoje cumpre. (Akio, Gentilini, 2022)

Parece que foi ontem que chegamos aqui. Não tinha nada, não tinha rua, não tinha fermento, não tinha aniversário, não tínhamos história pra contar... E nós fomos construindo o nosso reino, a nossa história. (Gentilini, 2022c)

Antes do Contêiner, o Galpão: contemplados pela primeira vez pela Lei de Fomento ao Teatro em 2014, a Mungunzá loca um galpão na rua Prates (Bom

Retiro). Foi onde, segundo o ator e produtor Marcos Felipe, a companhia pegou gosto “pela relação entre a criação artística em sua correlação com a cidade, com o vizinho, com a apropriação de espaços e dialogando com os mais diferentes agentes da cidade”. Lá, começaram “a manter o espaço como foco numa pesquisa artística também do campo da arte relacional”, querendo “permanecer no espaço enquanto obra de arte. Uma obra de arte aberta” (Mate, 2018, p. 264).

Após uma pesquisa por espaços ociosos na região central da cidade, a Mungunzá encontra seu pouso: um terreno que servia de estacionamento para alguns carros oficiais da GCM e, à época, “estava juridicamente destinado a receber equipamentos públicos”, como um centro cultural. A companhia solicita, em julho de 2016, uma concessão temporária do terreno. Na madrugada do dia 29 de outubro, chegam com 10 contêineres marítimos e constroem o Teatro de Contêiner, a partir de projeto feito pelos próprios integrantes do grupo. Ainda no mesmo ano, uma *inauguração afetiva* do espaço acontece no dia 18 de dezembro: “Aqui continua sendo um espaço público e queremos construir essa relação”.

Notícias sobre a inauguração oficial apontam para o dia 11 de março de 2017, enquanto o livro *Mungunzá: Obá!* (2018) fala do dia 10. A certeza é que o Teatro de Contêiner teve as portas *oficialmente* abertas com apresentações de *Luis Antonio – Gabriela* (2011) e, com uma semana de funcionamento, recebeu sua primeira festa, em parceria com a Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp). Em matéria publicada no dia 16 de julho de 2017, Marcos Felipe afirma que pensaram em um teatro e estavam virando um centro cultural; “um lugar de encontro, de mistura e de conversas”.

Ao completar um ano, o Teatro de Contêiner Mungunzá havia recebido aproximadamente 60 mil pessoas em mais de 300 ações. Foi em 2018 que houve a primeira regularização da ocupação junto ao poder público. Enquanto Mendoza (2022) e Mate (2018) apontam para um período de três anos, uma divulgação da prefeitura apontava para um ano de permanência mais possíveis renovações. Também foi no ano de 2018 que a Mungunzá estreou *Epidemia Prata*, primeiro trabalho criado no – e para – o Teatro de Contêiner. Sobre ela, Cleiton Ferreira, o Dentinho, artista, morador do bairro e educador do Centro de Convivência É de Lei, que cinco anos mais tarde estaria em *Cena Ouro*, traz um testemunho pungente:

APÓS UMA PESQUISA POR ESPAÇOS OCIOSOS NA REGIÃO CENTRAL DA CIDADE, A MUNGUNZÁ ENCONTRA SEU POUSO: UM TERRENO QUE SERVIA DE ESTACIONAMENTO PARA ALGUNS CARROS OFICIAIS DA GCM E, À ÉPOCA, “ESTAVA JURIDICAMENTE DESTINADO A RECEBER EQUIPAMENTOS PÚBLICOS”, COMO UM CENTRO CULTURAL. A COMPANHIA SOLICITA, EM JULHO DE 2016, UMA CONCESSÃO TEMPORÁRIA DO TERRENO.

Eu era *frequentante* no fluxo, então usuário de crack, caralho. Tá no meio do rolê e sendo aceito, né mano? E aí um dia saiu a peça chamada *Epidemia Prata*, foi a primeira peça que eu vi no teatro. Eu me vi ali, eu me vi ali, os olhares da minha história, saca? E o meu encontro com o teatro foi mágico, porque abriu, abrilhantou, a existência né? Eu existo.

Em poucos anos, o Teatro de Contêiner já se tornara um dos espaços artísticos mais relevantes da cidade de São Paulo, não apenas por sua programação, diversa e receptiva às diversas linguagens e teatralidades contemporâneas (cuja presença “tímida” neste texto não corresponde à realidade destes oito anos), mas por sua articulação intensa com o território, tornando-se uma área de grande interesse público e social.

Com o advento da pandemia, o Teatro de Contêiner torna-se um importante ponto de referência, distribuindo refeições, águas, máscaras e kits de

EM 2022, O TEATRO DE CONTÊINER INAUGURA UM ESTÚDIO MUSICAL E AUDIOVISUAL PARA SEDIAR A MUNGUNZÁ DIGITAL EM DOIS CONTÊINERES SUSPENSOS.

higiene em parceria com a Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania, com vereadores, grupos ativistas de direitos humanos e outras instituições. Ao mesmo tempo, em 2020, houve a instalação dos contêineres destinados ao Coletivo Tem Sentimento e a chegada do Birico Arte ao Contêiner. A Mungunzá lançou a Mungunzá Digital, com entrevistas e transmissões artísticas – hoje, o coletivo conta com um acervo disponibilizado em seu site, além de produzir e lançar web docs, podcasts e trilhas sonoras de seus espetáculos em diversas plataformas.

Em 2022, o Teatro de Contêiner inaugura um estúdio musical e audiovisual para sediar a Mungunzá Digital em dois contêineres suspensos. Sob ele, a Sala Pedagógica, um espaço multiuso. No ano de 2024, considerando a cena de uso da rua dos Protestantes, a Mungunzá procura a Secretaria da Saúde para a instalação de tendas de atendimento no terreno.

É em 2025 que se faz necessária uma complexificação dessa linha do tempo. Enquanto tudo isso acontecia, a programação do Contêiner seguia a pleno vapor, valendo citar as diversas temporadas realizadas no ano, inclusive de turmas estudantis, e atividades em diversas linguagens, como o Circo Mungunzá, as Negras Melodias, os encontros do Entre o Sucesso e a Lama. A Mungunzá também estava em processo de criação de seu novo espetáculo, *Elâ – Uma Peça do Livro de Linhas*, que estreou no dia 26 de setembro no Sesc Pompeia. Vamos, então, listar brevemente os tantos acontecimentos do ano de 2025:

- 8 de maio: a Secretaria Municipal de Cultura aceita prorrogação do termo de fomento firmado com a Mungunzá, que compreende ações no Teatro de Contêiner, até 22 de dezembro.

- 28 de maio: integrantes da Mungunzá são surpreendidos com um Auto de Fiscalização da Subprefeitura da Sé com uma intimação a desocupar a área ou apresentar defesa em até 15 dias.
- 29 de maio: o vereador Celso Giannazi apresenta o PL 619 na Câmara Municipal, que pretende autorizar o Poder Público a ceder o terreno ao Teatro de Contêiner por 99 anos. Esse projeto ainda não foi votado.
- 30 de maio: o vereador Celso Giannazi apresenta o PL 621 na Câmara Municipal, que declara a Cia. Mungunzá patrimônio imaterial da cidade de São Paulo. Esse projeto ainda não foi votado.
- 23 de junho: o vereador Celso Giannazi apresenta a emenda 1294 ao PL 441/2025, referente à Lei de Diretrizes Orçamentárias de 2026: “Garantir recursos orçamentários para manutenção do Teatro de Contêiner Mungunzá, no território onde se encontra e desenvolve seus projetos culturais”. O texto ficou de fora da redação da Lei n. 18.286/2025, originada a partir do PL em questão.
- 26 de junho: a defesa protocolada no dia 6 de junho é indeferida. Na resposta, os argumentos da Mungunzá não são efetivamente endereçados para além de menções a “relevância das atividades culturais e sociais desenvolvidas”, apontando que “o interesse público na desocupação da área em questão é patente e se sobrepõe a interesses particulares, ainda que de relevante cunho social e cultural”. Aqui, cabe trazer elementos de anos anteriores: segundo Mendoza (2022), o interesse na construção de moradias no local não é novo.

No decorrer da luta jurídica da Cia. para concessão do terreno, uma parceria público-privada (PPP) da prefeitura com uma construtora foi feita para a construção de um edifício de moradia. Esse foi o elemento mais radical adotado para a reintegração de posse do terreno. Acontece que o imóvel faz parte de uma ZEIS (Zona de Interesse Especial). O lote, de propriedade do município, esteve destinado à moradia até a gestão municipal de Gilberto Kassab (DEM, 2006-2012). Na prefeitura petista de Fernando Haddad (2013-2016), foi previsto que o terreno comportaria equipamentos públicos, o que se alterou de novo em 2018. Com o Contêiner já alojado ali, a PPP instituiu que no terreno seriam construídos 94 apartamentos de moradia.

Segundo Raquel Rolnik (*apud* Mendoza, 2022), apenas 20% das habitações em questão seriam destinadas a quem já mora no centro em condições precárias, sendo essa a razão para a recusa dos integrantes da Mungunzá em sair do terreno.

- 19 de agosto: dois dias antes do vencimento do prazo de 15 dias dado no dia 6 de agosto, desdobra-se uma ação violenta da GCM para a

retirada de integrantes do Contêiner, da Mungunzá e do Tem Sentimento do prédio anexo ao terreno. Um ato é convocado para o teatro, e nos dias que se seguem este permanecerá ocupado; a programação seguirá, e estudantes e professores de artes cênicas proporão aulas abertas e outras atividades no território.

- 21 de agosto: o subprefeito da Sé fornece uma Autorização de Uso anuindo com a permanência do Contêiner até 20 de outubro. Naquela noite, a juíza Nandra Martins da Silva Machado garante tutela cautelar do terreno, “sem incursões da GCM e outros Órgãos de Poder de Política da Requerida ou do Estado, pelo prazo mínimo de 180 dias”.
- Também nesse dia, Marcos Felipe escreve, em artigo de opinião na *Folha de S.Paulo*, que “o Teatro de Contêiner deve ficar porque acreditamos ter descoberto modos de sonhar e fazer acontecer onde parecia impossível. Não é algo de que deveríamos abrir mão”.
- 25 de setembro: nova decisão torna sem efeito a liminar que garantia a permanência de 180 dias. O prazo agora é de 90 dias, a se contar desta data.
- 1º de outubro: enquanto este texto era escrito, a mesma juíza publica decisão em que pede a manifestação, no prazo de dez dias, da Cia. Mungunzá “sobre a oferta de realocação para o imóvel da rua Helvétia, altura do número 807”. Talvez, quando da publicação dessas palavras, outros encaminhamentos já tenham se dado.

Finalizando o livro que conta os dez anos da companhia, *Mungunzá: Obá!* (2018), escreve Alexandre Mate que “bravamente esse parque de lata resiste às investidas e à fome de arranha-céus que esta cidade tem. Dentre seus frequentadores, a opinião é unânime: ele tem de resistir, daqui não pode sair” (p. 268). No mesmo livro, falando sobre a escolha do nome, Lucas Bêda questiona: “Quem é você, para me tirar o direito de fazer esta arte? Quem é você para me tirar a Mungunzá?” (p. 78).

Dessa linha do tempo, ficou de fora muito do que realmente importa. Os tantos encontros, os tantos acontecimentos, as tantas transformações. O Teatro de Contêiner, com suas paredes de vidro e portas abertas, desde o início convidou a rua para dentro e foi convidado por ela a ir pra fora.

DENTRO E FORA

O fato de chegar ali. O que significa pra uma plateia chegar naquele espaço? Porque isso também transforma completamente a peça. [...] Quando você chega ali no Teatro de Contêiner as coisas já estão organizadas de outra maneira. (Gentilini, 2022)

A grande experiência, para mim, ainda está em ir ali. Vocês ali são a ocupação poética da qual, nesse momento, a gente ainda não tem a dimensão, porque ela está acontecendo. Vocês atravessam naquele lugar e o que a gente sente ali, mesmo que vá para uma festa, mesmo que não vá assistir nada, é algo que é mais forte que tudo isso, ainda. (Brasil, 2018)

É difícil passar incólume pela experiência de ir ao Teatro de Contêiner. Seja pelo trajeto, pela cidade, pelas vidas, pelo (in)visível das ruas; seja pelo que se foi efetivamente ver, fazer, viver naquele território. Fui a festas de aniversário de crianças pequenas e de encerramento de festivais internacionais. Assisti à primeira apresentação de *Luis Antonio – Gabriela* com Fabia no papel da irmã de Nelson Baskerville e chorei. Celebrei ao lado do Núcleo Bartolomeu seus vinte anos de *casamento estético* entre teatro e hip-hop e chorei. Vi o território na cena e no público, com as portas abertas, transbordando gente, no segundo dia de *Cena Ouro – Epide(r)mia* dentro do Festival Pop Rua 2023 e chorei. Fiquei abismado com *O Tremor Magnífico* de Carolina Bianchi, acontecimento avassalador cuja temporada foi interrompida pela pandemia em março de 2020. E tanto, tanto mais. Acompanhei duas Mostras Solo Mulheres como crítico, mediei uma conversa entre Lume Teatro e Teatro do Concreto, bati um papo entre Mungunzá e Velha Companhia; muita coisa. O olhar de dentro contaminado pelo de fora e vice-versa.

No final de *¡Cerrado!*, do Grupo Pano, uma bandeira corria entre passado e futuro à luz de um sinalizador quando as cortinas do espaço subiam. O fora sempre está lá, e é tão singular quanto os acontecimentos de dentro. “Com e sem metáforas, a obra assistida não se repete: jamais será a mesma! A cidade, como corpo social vivo, contraditório e dinâmico, se move permanentemente” (Mate, 2018). Às iluminações cênicas, não raro se soma o giroflex de viaturas. Aos sons, bombas, gritos, músicas gravadas e cantadas. E ao que se frui, o impensável que se pode testemunhar. O Fluxo em movimento, a cavalaria da PM, um grupo de pessoas com barras de ferro na mão; também crianças brincando e a vida que insiste em pulsar.

Desde 2017, muito mudou. A geodésica deu lugar à sala pedagógica e ao estúdio, *playgrounds* se transformaram, a horta se foi, a lanchonete no esquema pague-quanto-puder se tornou inviável, o Fluxo se desloca e é deslocado; e o Teatro de Contêiner segue lá. No terreno em frente à entrada, um centro de acolhida que recebeu contêineres no programa Redenção durante a pandemia virou conjunto de prédios com fachada ativa sem muita atividade. E o Teatro de Contêiner segue lá, essa *utopia de lata* que vive desde o início

SEMPRE É DIFÍCIL PASSAR INCÓLUME
PELA EXPERIÊNCIA DE IR AO TEATRO
DE CONTÊINER. SEJA PELO TRAJETO,
PELA CIDADE, PELAS VIDAS, PELO
(IN)VISÍVEL DAS RUAS; SEJA PELO
QUE SE FOI EFETIVAMENTE VER,
FAZER, VIVER NAQUELE TERRITÓRIO.

compreendendo as distâncias e proximidades entre o desejo e a realidade. Na base de tudo isso, a Cia. Mungunzá seguiu e segue em processos criativos, atravessados por seus tempos, entre quem conta, o que conta e como conta.

ÍNTIMO E PÚBLICO

*Quem sabe então se a gente caminha
A gente pode se encontrar
E assim o Teatro não vai acabar.* Trecho de AnonimATO (Gentilini, 2022).

Foi um tiro! Aqui, a gente toma tiro por todos os lados! A história do Dentinho, da Docinho, do Nego Bala... Foi um tiro, uma espécie de invasão, bem no meio do peito. Aqui, a gente, as coisas se invadem o tempo todo, porque o afeto é uma espada que atravessa o coração em cheio. Trecho de Cena Ouro (Gentilini, 2023)

Desde seu primeiro espetáculo, a Cia. Mungunzá parece operar em um constante trânsito entre os “eus” e o mundo. *Porque a Criança Cozinha na Polenta* (2008) é, segundo Nelson Baskerville, que dirigiu a montagem, “um retrato fiel da crueldade capitalista sobre aqueles que não foram ‘ungidos’ pelas bênçãos do mercado” (Mate, 2018), um retrato que se faz a partir da obra autobiográfica homônima da romena Aglaja Veteranyi.

Na segunda colaboração entre Mungunzá e Baskerville, talvez o grande acontecimento teatral da década de 2010: *Luis Antonio – Gabriela* (2011), baseada na história familiar do diretor. A vida de sua irmã, contada sob a ótica dele, parentes e amigos, torna-se substância para um amplo debate sobre a transgeneridade. Ao longo dos anos, a Mungunzá revisita o trabalho aos olhos deste hoje que tanto se transforma.

Poema Suspenso para uma Cidade em Queda (2015) traz relatos biográficos, ficcionalizados, dos artistas da companhia; na suspensão do tempo proposto pela dramaturgia, a sinopse aponta que “enquanto não tocamos o chão, tudo o mais é encontro. Um encontro entre desconhecidos, em plena queda”; *Poema em Queda-live* (2021) é o desdobramento pandêmico, aprofundando o isolamento (e o encontro) daquelas personagens. *Era uma Era* (2015), gêmeo bivitelino do *Poema*, traz figuras peculiares com desejos distintos em torno de como se constrói um reino.

Elidindo brevemente a cronologia, a Mungunzá foi para a rua no pós-pandemia com seu *AnonimATO* (2022): “Era tão grande a multidão que todos eram apenas multidão”, diz um trecho de sua dramaturgia. Desejos de coletivo, de estar junto, de chocar o ovo da utopia.

já carregava muito em si, como aponta o relato de Dentinho, presente no início deste texto. Na estreia da obra em seu espaço, dentre as cerca de cem pessoas presentes, vinte eram do território, “sejam elas de extrema vulnerabilidade social, sejam atuantes do trato mediador entre fluxo e poder público”. A dureza da realidade encarada pela Mungunzá feita cena deu a ver as contradições e dificuldades de operar fissuras em nossa embrutecida e violenta sociedade.

Cinco anos depois, ainda que nada esteja nunca garantido, o Teatro de Contêiner viveu muita coisa, estabelecendo-se radicalmente como um espaço de acolhimento, resistência e criação dentro de um território que já carregava muita história – que, desde 2017, é escrita também pela Mungunzá e suas tantas parcerias. Nesse contexto, conforme Verônica Gentilin, a fricção torna-se fusão. Ao elenco e à dramaturgia de *Epidemia Prata* somam-se narrativas e corpos do território para a feitura de *Cena Ouro – Epide(r)mia*. “Assistir *Epidemia Prata* é compreender aquele que vê de fora. Assistir *Cena Ouro* é compreender aquele que vive de dentro” (Gentilin, 2024).

A DUREZA DA REALIDADE ENCARADA
PELA MUNGUNZÁ FEITA CENA
DEU A VER AS CONTRADIÇÕES
E DIFICULDADES DE OPERAR
FISSURAS EM NOSSA EMBRUTECIDA
E VIOLENTA SOCIEDADE.

(U)TOPIA, TERRITÓRIO, CIDADE

Acho o Teatro de Contêiner um poço de utopia. Às vezes parece que vou ter algum lampejo de que a gente está num lugar histórico, mas não consigo porque diariamente estamos vendendo coxinha de jaca, limpando o chão e fazendo teatro, e sempre não confortável com a pessoa que está dormindo na calçada, e acho que é o que nos move. Desmontar o circo é igual em todos os lugares, parece um grande enterro, sempre de noite, após o último espetáculo na cidade. Quando a cerca do circo é retirada, às vezes vêm pessoas estranhas até o nosso trailer e colam o rosto no vidro das janelas. Me sinto como os peixes no mercado. Os trailers e as jaulas são conduzidos com o pisca-pisca ligado, como um cortejo fúnebre, até a estação ferroviária e, lá, são colocados no trem. Dentro de mim, tudo se dissolve, e um vento me atravessa. (Marcos Felipe *apud* Teatrojornal, 2018)

Parafraseando e reorganizando a famosa citação da função da utopia popularizada por Eduardo Galeano, a cidade se faz horizonte, o teatro se faz horizonte, e os passos são dados em ambas as direções. “UTOPIA É SE LEVAR AO ATO CONSTANTEMENTE”, e o Teatro de Contêiner é ato contínuo, obra aberta,

aberta inclusive à contradição, ao debate, à disputa. Talvez mais do que utopia, o que se ressalta é a própria *topia*; o lugar, o espaço, o que existe. Verônica Gentilin afirma que a peça *Poema...* “é uma estátua em ode ao movimento” (2022d, p. 72). O Teatro de Contêiner é um monumento ao movimento.

REFERÊNCIAS

- AKIO, Leo; GENTILIN, Verônica (orgs.). *Teatro de Contêiner Mungunzá*. Ed. bilíngue. São Paulo: Cia. Mungunzá de Teatro, 2022.
- BASKERVILLE, Nelson. *Luis Antonio – Gabriela*. Dramaturgia de Nelson Baskerville e Cia. Mungunzá de Teatro. Intervenção dramatúrgica de Verônica Gentilin. Ed. bilíngue. São Paulo: Cia. Mungunzá de Teatro, 2022.
- GENTILIN, Verônica. *AnonimATO*. Ed. bilíngue. São Paulo: Cia. Mungunzá de Teatro, 2022a.
- _____. *Era uma Era*. Ed. bilíngue. São Paulo: Cia. Mungunzá de Teatro, 2022b.
- _____. *Poema em Queda-live*. Ed. bilíngue. São Paulo: Cia. Mungunzá de Teatro, 2022c.
- _____. *Poema Suspenso para Uma Cidade em Queda*. Ed. bilíngue. São Paulo: Cia. Mungunzá de Teatro, 2022d.
- _____. “De ‘EPIDEMIA PRATA’ à ‘CENA OURO’: A Experiência do Território em Cima do Palco”. *Boletim do Instituto de Saúde – BIS*, São Paulo, v. 25, n. 1, p. 49-57, 2024. Disponível em: <https://periodicos.saude.sp.gov.br/bis/article/view/40958>. Acesso em: 2 out. 2025.
- _____. (org.). *Epidemia Prata*. Ed. bilíngue. São Paulo: Cia. Mungunzá de Teatro, 2022e.
- MATE, Alexandre. *Mungunzá: Obá!* Produção Teatral em Zona de Fronteira... São Paulo, 2018.
- MENDOZA, Ana Elisa Menten. “O Contêiner: Afetações entre Teatro e Território”. *Revista Extraprensa*, São Paulo, Brasil, v. 15, n. especial, p. 372-386, 2022. Disponível em: <https://revistas.usp.br/extraprensa/article/view/193982>. Acesso em: 2 out. 2025.
- OLIVEIRA, Sara Fagundes. “Fissuras Urbanas: A Atuação das Sedes Luz do Faroeste e Teatro de Contêiner no Território da Luz”. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 3, n. 45, p. 1-20, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/22637>. Acesso em: 2 out. 2025.
- TEATROJORNAL. A ação da utopia sobre a Mungunzá. Teatrojornal – leituras de cena, 2018. Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2018/10/a-acao-da-utopia-sobre-a-mungunza/>>. Acesso em: 7 nov. 2025.
- VETERANYI, Aglaja. *Porque a Criança Cozinha na Polenta*. Trad. Fabiana Macchi. Adaptação Nelson Baskerville. Ed. bilíngue. São Paulo: Cia. Mungunzá de Teatro, 2022.

AMILTON DE AZEVEDO é pesquisador e crítico das artes da cena. Doutorando em artes cênicas na ECA-USP; mestre em artes da cena, especialista em direção teatral e bacharel em teatro pelo Célia Helena, onde lecionou. Idealizador, editor e crítico na plataforma ruína acesa (<https://ruinaacesa.com.br>). É membro da seção brasileira da Associação Internacional de Críticos de Teatro (IATC/AICT).

Teatro e Território no Recife

O espetáculo *Na Rua de Baixo* e o espaço urbano como impulsionador da cena

Rodrigo Carvalho Marques Dourado
Danilo dos Santos Pereira

DE REDEMOINHOS E ILHAS

Apartir da experiência de criação do espetáculo *Na Rua de Baixo*, este artigo realiza breve sobrevoo pela ocupação cênica de espaços não convencionais na cidade do Recife, Pernambuco. Nascida no Redemoinho da Ilha, antiga construção em ruínas convertida pelo artista Sérgio Altenkirch em ateliê de artes plásticas e espaço cultural – localizado no bairro do Recife Antigo, área histórica da capital pernambucana –, partimos dessa experiência criativa para refletir sobre as dinâmicas relações entre cidade, território, paisagem urbana e humana, artistas, público e teatro.

Na Rua de Baixo nasceu do desejo de explorar cenicamente um espaço não convencional, não como território neutro e passivo, mas permitindo que esse espaço cênico fosse também um agente criador, compondo e guiando todo o processo teatral. Em 2023, os diretores Cínthia Clara e Danilo dos Santos Pereira, ao conhecer o Redemoinho da Ilha – ateliê repleto de esculturas, objetos reaproveitados e fragmentos arquitetônicos抗igos –, perceberam que ali existia mais do que um cenário: havia uma dramaturgia latente, pronta para ser vasculhada (Fig. 1).

Aquele espaço, marcado por uma visível precariedade estrutural, tomado pela natureza e mesclado com as obras únicas de Altenkirch, criava uma atmosfera densa e exuberante, o que impunha a necessidade de uma resposta cênica à altura. Em vez de trabalhar com uma dramaturgia prévia, os diretores optaram por deixar o lugar falar, permitindo que suas texturas, sons, cores, histórias e conflitos orientassem a criação.



Figura 1. Quarto suspenso.
Obra e foto de Sérgio
Altenkirch, 2020. Imagem
disponível na conta de
Instagram do Redemoinho
da Ilha. Divulgação.

O processo dialogou diretamente com o conceito de *site-specific*, entendido aqui como prática que reconhece no espaço um agente ativo na criação da obra, pois, como afirma Miwon Kwon (2008):

[...] a arte site-specific inicialmente tomou o “site” como localidade real, realidade tangível, com identidade composta por singular combinação de elementos físicos constitutivos: comprimento, profundidade, altura, textura e formato das paredes e salas; escala e proporção de praças, edifícios ou parques; condições existentes de iluminação, ventilação, padrões de trânsito; características topográficas particulares.

Em *Na Rua de Baixo*, não se tratava de adaptar um texto a um local, mas de escutar o que o próprio Redemoinho e seu entorno pediam. Localizado no coração do Bairro do Recife, nas cercanias da Comunidade do Pilar, uma antiga ocupação popular marcada por habitações precárias erguidas entre restos de armazéns e edifícios históricos, próximo de marcos importantes da cidade, como o cartão-postal Marco Zero, o espaço ocupa uma pequena travessa chamada Tiradentes.

De um lado desse logradouro está o Redemoinho da Ilha; do outro, o bar A Travessa, também mantido e gerido por Altenkirch, espaço esse que igualmente integrou a criação do espetáculo. As paredes descascadas, as casas históricas da travessa Tiradentes, a proximidade com o Pilar, com o Marco Zero, e as recentes intervenções urbanas milionárias no Recife Antigo tornaram-se matéria de investigação e criação.

A partir das observações feitas pela equipe no Redemoinho da Ilha, foram extraídas referências que orientaram o diálogo entre espaço e criação cênica. Palavras como “abandono” e “transmutação” emergiram na etapa inicial e aproximaram o coletivo de leituras como a de Peter Pál Pelbart (2000) e seu conceito de “cidade do possível”, que propõe modos concretos ou imaginários de ocupar os espaços, escapando das lógicas rígidas e externas que os aprisionam. Esse pensamento se articula também com o conceito de Zona Autônoma Temporária (TAZ), de Hakim Bey (2011), que defende a criação de territórios livres, ainda que efêmeros, como brechas de liberdade frente à opressão do capital e do Estado.

Dialoga também com a reflexão de Ailton Krenak (2019), que sugere que, diante de uma queda inevitável, possamos criar “paraquedas coloridos”, transformando o trágico em algo belo e inventivo. Ao articular essas referências com o imaginário popular e as histórias folclóricas recifenses, em parte registradas por Gilberto Freyre (1970), o espetáculo buscou encenar as tensões entre utopia e realidade, ativando a potência poética e visual desse espaço em ruínas, capaz de inspirar novos modos de habitar a cidade.

O projeto só se tornou viável graças ao financiamento público obtido por meio do edital da Lei Paulo Gustavo – Ações Criativas (PE), que permitiu quase um ano de ensaios, laboratórios e experimentações. Essa dimensão prática reforça um ponto central: criar em espaços não convencionais exige tempo, permanência e recursos.

Sem políticas de fomento, iniciativas como *Na Rua de Baixo* dificilmente alcançariam a mesma potência artística e social. Mais do que relatar um processo, este artigo busca contribuir para o debate sobre o teatro que se ocupa de espaços não convencionais e também os toma como agentes criadores, conectando, assim, o percurso de *Na Rua de Baixo* a uma cena local que, desde experiências como o Teatro Ambiente do Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco (TAM, década de 1970), vem tensionando as fronteiras entre espaço urbano e criação cênica. Ao narrar a trajetória de um espetáculo que nasceu da escuta de um lugar e das histórias que ele abriga, se propõe a refletir sobre como a cidade pode ser não apenas cenário, mas motor de invenção artística.

OCUPANDO ESPAÇOS ALTERNATIVOS

A criação cênica em espaços não convencionais não é um fenômeno recente em Pernambuco. Desde a década de 1960, artistas e grupos vêm experimentando modos de ocupação que deslocam o teatro do palco italiano

para outros territórios da cidade, abrindo novas possibilidades de relação entre público, arquitetura e dramaturgia. Para iniciar esse breve percurso, é importante mencionar o Teatro de Arena do Recife, inaugurado em 1960, como um marco para pensar o espaço cênico também como uma escolha política para o teatro pernambucano. De acordo com Hermilo Borba Filho (*apud* Ferraz, 2023):

O Teatro de Arena não me pareceu apenas uma feliz solução para uma terra sem casas de espetáculos, mas realizou justamente aquilo com que eu sonhava há muito tempo: um teatro onde os atores e o público se fundissem de tal maneira, que ambos [...] participassem do jogo, a tal ponto que a “tensão dionisíaca” não sofresse quebra de continuidade [...] porque os próprios atores se sentem obrigados a imprimir muito maior verdade artística aos personagens, sem permissão de deslize.

Outro marco relevante é a experiência do Teatro Ambiente do Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco (TAM), em Olinda. Por volta de 1972, o MAC tornou-se palco para uma série de inovações cênicas ao criar um grupo teatral próprio, focado exclusivamente em apresentações realizadas dentro do museu, sendo o primeiro e único museu no Brasil, à época, a manter um grupo teatral. Em depoimento registrado no livro *Memórias da Cena Pernambucana 01*, Sérgio Sardou comenta a concepção de algumas dessas ações (*apud* Ferraz; Dourado; Júnior, 2005):

Nasceu a ideia de se fazer um teatro numa sala de prisão, porque o Museu de Arte Contemporânea tinha sido uma prisão eclesiástica, creio que da Inquisição, e o local disponível que se tinha para encenar as peças era uma sala de cadeia, com enormes grades de ferro. (p. 151)

Na mesma década, o Grupo Vivencial de Olinda, sob a direção de Guilherme Coelho, estreou o espetáculo *Sobrados e Mocambos* (1977), texto de Hermilo Borba Filho (adaptação da obra homônima de Gilberto Freyre). Diante da forte censura imposta pelo regime militar, a montagem precisou sair do espaço teatral convencional e foi apresentada no teto da Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco (Grupo de Teatro Vivencial, 2025). Esse deslocamento não apenas driblou a repressão, mas também evidenciou a força política de ocupar novos lugares.

Já em 1990, o crítico de arte Paulo Azevedo Chaves abriu sua própria casa, a Casa Azul, no bairro dos Aflitos (Recife), para montagens teatrais e eventos culturais. Esse experimento foi posteriormente resgatado pelo Teatro

de Fronteira e, nos anos 2010, deu origem a uma série de iniciativas conhecidas como Teatro em Casa: “um forte movimento de teatro em domicílios, que gerou cinco grupos teatrais, dez experimentos cênicos e ocupou diversas casas e apartamentos, transbordando ainda para outros espaços alternativos” (Dourado, 2016, p. 199).

Seguindo a mesma lógica de criação em moradias, a quarta edição do Festival Reside, realizada em 2025 no Recife, propôs a ocupação de um trecho do bairro de Santo Amaro com ações artísticas desenvolvidas pelos próprios moradores em parceria com artistas. Foram realizados experimentos cênicos, vivências e diversas formas de relação entre espaço, comunidade e público, transformando o cotidiano local – casas, comércios, becos e ruas – em território de criação e fruição artística.

Experiências mais recentes no âmbito acadêmico também reforçam essa prática. Em processos criativos da licenciatura em teatro da Universidade Federal de Pernambuco, observa-se que o deslocamento para novos espaços cênicos influencia e, muitas vezes, define os caminhos da encenação. No espetáculo *Não Vão Nos Matar Agora* (2022), dirigido por Rodrigo Dourado e realizado no Memorial de Medicina e da Cultura da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), o espaço foi entendido não apenas como local de apresentação, mas como impulsionador da criação. Outro exemplo é o projeto de extensão *Histórias de Atravessar*, um *audiotour* em que o público percorre áreas da universidade ouvindo narrativas fictícias de estudantes, enquanto observa a arquitetura, os passantes e o ambiente ao redor, vinculando ficção e espaço real.

Ainda que o termo *site-specific* não fosse utilizado, essas propostas já antecipam questões associadas a essa vertente: a recusa do palco neutro e a valorização da materialidade do espaço e de suas camadas simbólicas.

O PROCESSO DE NA RUA DE BAIXO

O espetáculo *Na Rua de Baixo*, apresentado em abril de 2025 no bairro do Recife, partiu do princípio de extrair da própria materialidade do espaço a base para sua dramaturgia. Para compreender como o ambiente alimentou o processo criativo, examinam-se aqui as especificidades espaciais que influenciaram diretamente a construção da encenação. O trabalho dialoga com o conceito de *site-specific*, entendido não apenas como interação com a fisicalidade do entorno, mas também como uma escuta de seus contextos histórico, social ou mesmo subjetivo.

O ESPETÁCULO NA RUA DE BAIXO,
APRESENTADO EM ABRIL DE 2025
NO BAIRRO DO RECIFE, PARTIU DO
PRÍNCIPIO DE EXTRAIR DA PRÓPRIA
MATERIALIDADE DO ESPAÇO A
BASE PARA SUA DRAMATURGIA.

O Redemoinho da Ilha, local da encenação, é ao mesmo tempo ateliê e espaço expositivo do artista visual Sérgio Altenkirch. Suas obras se misturam à própria arquitetura: o piso irregular, as paredes descascadas e as árvores que atravessam o concreto convivem com esculturas e instalações feitas a partir de objetos reaproveitados. Um rosto feito de espelhos na parede, um tronco de árvore em forma de coração, uma bicicleta cravada no muro e outra atravessada pelo crescimento de uma árvore, molduras de janelas, portas e quadros, além de máscaras, bonecos de manequim e luminárias improvisadas. Tudo virou matéria de investigação: os elementos arquitetônicos, as obras de Sérgio e a composição visual do Redemoinho, assim como objetos do cotidiano presentes no ateliê: balde, pá, vassoura e cadeiras. Cada detalhe parecia carregar a marca do que já havia sido, mas não era mais. O abandono, conceito trazido a partir das ruínas, estendia-se não apenas ao espaço da encenação, mas a todo o entorno.

NO BAIRRO DO RECIFE, CENTRO DA CIDADE, PARA ALÉM DOS CARTÕES-POSTAIS, PONTES E EDIFÍCIOS PRESERVADOS, OUTRO TRAÇO SE IMPÕE A QUEM PERCORRE SUAS RUAS: AS RUÍNAS. SÃO CONSTRUÇÕES ANTIGAS, MUITAS ABANDONADAS OU EM AVANÇADO PROCESSO DE DETERIORAÇÃO, QUE EXIBEM TEXTURAS, CORES E FORMAS RECORRENTES, ELEMENTOS ESSES ABSORVIDOS PARA A ENCENAÇÃO.

portuário. Com a construção do porto de Suape, no litoral sul do estado de Pernambuco, porém, parte da região foi gradualmente abandonada, e diversas atividades comerciais migraram para as proximidades do novo porto. Armazéns, depósitos, lojas e pequenas fábricas ficaram desocupados, alterando o uso e a dinâmica urbana do bairro. O espaço que hoje abriga o Redemoinho da Ilha, por exemplo, funcionou como distribuidora de alimentos, enquanto o atual bar A Travessa já foi uma loja de produtos náuticos.

Nos últimos anos, entretanto, altos investimentos vêm transformando a paisagem, substituindo parte dessas ruínas por empreendimentos de padrão elevado. Entre os exemplos mais visíveis estão a revitalização do antigo Moinho Recife, reconvertido em centro comercial de uso misto, com investimento estimado em cerca de 80 milhões de reais (Almeida, 2024), e a construção de um hotel de luxo com marina integrada, orçado em aproximadamente 200 milhões de reais (Bento, 2025). Esses projetos milionários, embora ampliem o fluxo de pessoas e promovam a requalificação de parte do patrimônio, também pressionam pequenos estabelecimentos e iniciativas culturais, encarecendo aluguéis e dificultando a permanência de espaços independentes.

Essa paisagem de contrastes não é apenas visual, mas também social. Dados da prefeitura do Recife indicam que os moradores dessa área vivem com renda média de cerca de um terço do salário mínimo, evidenciando a vulnerabilidade da população frente às recentes intervenções urbanas. Essa paisagem cria um contraste marcante, em que pontos turísticos, prédios restaurados e valorizados, convivem lado a lado com estruturas degradadas, configurando um cenário urbano ao mesmo tempo belo e precário. O espaço e o entorno foram mais que cenário: tornaram-se matéria dramatúrgica e elemento constitutivo da encenação.

Além de sua materialidade, o espaço revelou-se impregnado de histórias e memória. Ao observar de perto as paredes descascadas do Redemoinho da Ilha, foi possível notar, entre os tijolos, pequenas conchas – um indicativo da antiga prática de misturar a areia de praia e todos os seus resíduos à massa de construção, quando ainda não havia fábricas para processá-la. Essa curiosidade histórica cravada na parede se transformou em um gatilho para adentrarmos mais fundo as camadas simbólicas daquele lugar e revelá-las na dramaturgia, ampliando a compreensão do espaço como agente criador no processo.

Havia, por todo o ateliê, objetos que remetiam diretamente ao universo marítimo: cordas de navio, remos, um caiaque, boias, entre outros artefatos náuticos (Fig. 2). Essa materialidade presente no cotidiano do espaço evoca uma relação intrínseca com o mar e os rios, e nos instigou a investigar o quanto essa presença poderia se expandir. A história não apenas do bairro, mas de toda a cidade do Recife, sempre esteve profundamente ligada ao mar e aos rios que a cortam. Como aponta Marcus Carvalho (2023):

No começo, o Recife era apenas o porto onde escoava a produção dos engenhos [...]. A queima de Olinda pelos holandeses, em novembro de 1631, definiu o destino do Recife, que cresceria seguindo o curso das águas. Depois tomaria até o próprio leito do rio através de sucessivos aterros. À medida que o tempo passava e o Recife se esticava, as suas margens foram sendo ocupadas por moradias de todos os tamanhos, e as ilhotas paulatinamente incorporadas ao espaço urbano.

Esse peso que a região carrega em sua relação com as águas não se manifesta apenas na movimentação econômica ou no transporte de passageiros, mas também em sua face mais sombria: o porto do Recife foi um dos principais pontos de chegada, troca e venda de pessoas escravizadas no Brasil. Essa dimensão brutal do passado colonial reverbera ainda hoje no território e na memória da cidade.



Figura 2. Atores realizando ações de movimentos de trabalhadores em um barco, 2025. Foto de Doralice Lopes/Divulgação.

Essa atmosfera densa, marcada por silenciamentos e violências históricas, impediu a equipe criativa de conceber um espetáculo leve. *Na Rua de Baixo* foi gestado a partir desse peso, o peso da história, das marcas deixadas pelos que vieram antes, do abandono e das dores que ainda ressoam nos espaços e nas pessoas.

Ao mesmo tempo, o espetáculo dialoga também com outra dimensão essencial da cultura recifense: a presença do riso, da festa e da irreverência, marcas do carnaval e dos grandes festejos da cidade. Esse cruzamento entre densidade histórica e leveza popular compôs a essência da obra, inspirada por procedimentos do teatro contemporâneo, com a composição de cenas que transitam entre o cômico e o trágico, passando por momentos coreográficos, performativos, clownescos, dramáticos e, por vezes, épicos.

Ao longo de onze meses de presença no Redemoinho da Ilha, houve encontros em diferentes dias da semana e em horários variados, desde feriados movimentados – quando o bairro do Recife Antigo é tomado por

turistas, carros e festas – até segundas-feiras silenciosas, quando a ausência de pessoas nas ruas acentua a sensação de insegurança. O espaço deixou de ser apenas matéria física ou simbólica e passou também a ser vivido de forma íntima e sensível. A chegada e a saída do espaço, assim como os ensaios na rua, também se tornaram momentos de interação e observação atenta.

Entre os prédios históricos do bairro e os polos de visitação, encontra-se a Comunidade do Pilar, que sobrevive com moradias precárias, erguidas entre ruínas e edifícios antigos. A comunidade foi classificada como Zona Especial de Interesse Social (ZEIS) pelo Plano Diretor do Recife, o que lhe confere proteção contra processos de remoção e especulação imobiliária, mas o entorno da Comunidade do Pilar, não protegido pela classificação de ZEIS, vem sendo ocupado por projetos de alto investimento e empreendimentos milionários.

Esses investimentos têm provocado o aumento dos aluguéis e ampliado a tensão entre a preservação comunitária e os interesses econômicos. Essa situação gera apreensão entre os moradores que não possuem o registro de seus imóveis e vivem sob constante risco de expulsão. O despejo – uma realidade dura e recorrente no Brasil – tornou-se, assim, um elemento central na dramaturgia do espetáculo, conduzindo a narrativa e atravessando toda a história encenada.

Outra característica incorporada à dramaturgia, inspirada pela convivência com os moradores do entorno, foi a receptividade e o espírito de proteção mútua presentes na comunidade. Trata-se de um território formado majoritariamente por famílias de baixa renda, em que o termo comunidade não se limita a uma categoria linguística ou jurídica, mas traduz uma prática cotidiana de solidariedade e cuidado entre os seus. Essa dimensão fraterna atravessou a construção dramatúrgica. Há no território uma força coletiva que dirime o peso do cotidiano, e, ao mesmo tempo que seus habitantes compartilham afetos, estão cercados por contradições e violências.

O entorno imediato do Redemoinho da Ilha é marcado também por uma intensa sensação de insegurança. Segundo dados do IBGE, o bairro do Recife contava, em 2022, com apenas 541 moradores fixos. Embora desatualizados, esses números ajudam a explicar a baixa circulação de pessoas fora do horário comercial. A escassez de moradores faz com que a vitalidade do bairro dependa quase exclusivamente do funcionamento de bares, restaurantes e empresas. Quando estes fecham, o território se esvazia e se torna mais vulnerável.

Essa insegurança assume um caráter paradoxal: o bairro concentra alguns dos principais cartões-postais da cidade e recebe grandes eventos culturais,

Figura 3. Equipe do espetáculo *Na Rua de Baixo*, 2025. Foto de Doralice Lopes/Divulgação.



ao mesmo tempo que abriga importantes instituições culturais, como o Paço do Frevo, o Museu Cais do Sertão, a Torre Malakoff, a Caixa Cultural, o Complexo do Teatro Apolo-Hermilo, sedes de companhias de teatro, entre outros espaços culturais. As dualidades presentes no território – comunidade e violência, festa e medo, presença e abandono – reforçaram percepções que atravessaram o processo criativo de *Na Rua de Baixo*, revelando o contraste entre o Recife exibido ao público e o Recife vivido por quem o ocupa.

Essas camadas complexas do cotidiano alimentaram uma dramaturgia construída na escuta atenta do espaço e de seus atravessamentos, traduzindo em cena a pulsão contraditória do bairro. O espetáculo emerge como um reflexo desse território que oscila entre o vibrante e o sombrio, entre o encontro e o medo, entre a vida que insiste e a ameaça constante de apagamento. Ao habitar o Redemoinho da Ilha e seu entorno, os atores não apenas encenaram histórias de abandono e resistência: viveram, em suas práticas, a experiência sensível de um território em disputa, que se tornou matéria viva da cena (Fig. 3).

À GUIA DE FECHAMENTO: A CIDADE QUE O TEATRO HABITA

A experiência cênica de *Na Rua de Baixo* mostra que ocupar espaços não convencionais vai além de contornar a escassez e os custos dos palcos tradicionais: é também um gesto político. Ao transformar a travessa Tiradentes – reduzida no cotidiano à função de estacionamento – em palco, o espetáculo ressignificou o território e propôs ao público uma reflexão sobre as dinâmicas urbanas, a memória coletiva e as desigualdades que atravessam o bairro e a cidade. Nesse sentido, a arte *site-specific* se afirma como estratégia de diálogo com comunidades à margem dos circuitos culturais hegemônicos, incorporando camadas da história e do tecido urbano à dramaturgia.

O *Redemoinho da Ilha*, com sua precariedade estrutural e potência poética ligada às obras de Sérgio Altenkirch, ofereceu uma atmosfera singular em que ruínas, esculturas e objetos existentes foram incorporados diretamente à cena, evitando a inserção de cenários artificiais e potencializando a geografia real como dramaturgia. Assim, ao transformar espaços esquecidos em palco, a criação não produz apenas um espetáculo: inscreve um gesto político e coletivo, um modo de estar na cidade e de repensá-la junto com quem a habita.

- ALMEIDA, Fernanda de. “Empresários Investem R\$200 Milhões em Novo Hotel no Centro Histórico do Recife”. *Forbes*, 2024. Disponível em: <https://forbes.com.br/forbeslife/2024/10/empresarios-investem-r-200-milhoes-em-novo-hotel-no-centro-historico-de-recife/>. Acesso em: 28 set. 2025.
- BENTO, Emannuel. “Moinho do Recife, o Gigante da Moagem Que virou Referência em Retrofit”. *Jornal Digital*, 2025. Disponível em: <https://jornaldigital.recife.br/2025/03/27/moinho-do-recife-o-gigante-da-moagem-que-virou-referencia-em-retrofit/>. Acesso em: 28 set. 2025.
- BEY, Hakim. *TAZ: Zona Autônoma Temporária*. Trad. Patricia Decia e Renato Resende. São Paulo: Conrad, 2011.
- CARVALHO, Marcus J. M. de. “Escravismo na Capital Pernambucana”. *Continente*, Recife, 3 abr. 2023. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/lancamento/escravismo-na-capital-pernambucana>. Acesso em: 29 set. 2025.
- DOURADO, Rodrigo Carvalho Marques. *Pedagogias do Espectador: Uma Experiência com Biodrama e Teatro em Casa*. Repertório, Salvador, nº 26, p.197-213, 2016.
- FERRAZ, Leidson; DOURADO, Rodrigo; JÚNIOR, Wellington. *Memórias da Cena Pernambucana*. Recife: Edição dos Autores, 2005, v. 1.
- _____. “A Experiência, um Tanto Diferenciada, do Teatro de Arena no Recife”. *Arteriais: Revista do PPGARTES – ICA – UFPA*, Belém, v. 9, n. 15, p. 43-55, jun. 2023. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.18542/arteriais.v9i15.15705>. Acesso em: 27 set. 2025.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. “O Novo Teatro em Casa no Recife”. *O Grito!*, 28 maio 2014. Disponível em: <https://revistaogrito.com/teatro-em-casa-recife/>. Acesso em: 28 set. 2025.
- FREYRE, Gilberto. *Assombrações do Recife Velho*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- GRUPO DE TEATRO VIVENCIAL. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupos/80755-grupo-de-teatro-vivencial>. Acesso em: 28 set. 2025.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KWON, Miwon. “Um Lugar Após o Outro: Anotações sobre Site-Specificity”. *Revista Arte & Ensaios*, UFRJ, v. 17, n. 17, 2008, p. 166-187. Trad. Jorge Menna Barreto. Rev. técnica Paulo Roberto Stolz e Ivair Reinaldim. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/issue/view/2060>. Acesso em: 28 set. 2025.
- PÁL PELBART, P. *A Vertigem por um Fio – Políticas da Subjetividade Contemporânea*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000.

RODRIGO CARVALHO MARQUES DOURADO é professor do curso de Teatro do Departamento de Artes da UFPE. É doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), além de tradutor, dramaturgo e fundador/diretor do grupo Teatro de Fronteira, que atua na cidade do Recife (PE), e da Companhia de Teatro da UFPE. Venceu os prêmios Ariano Suassuna (Fundarpe/PE) e Funarte de Dramaturgia, em 2018, com o texto *Terminal*. Autor do livro *Bonecas Falando para o Mundo: Identidades “Desviantes” de Gênero e Sexualidade no Teatro* (Sesc/2017).

DANILO DOS SANTOS Pereira é ator, diretor, produtor cultural e sócio fundador da Lona do Carcará, loja on-line de materiais circenses. É graduado em licenciatura em Teatro pela UFPE e atua nas áreas de teatro, circo e educação.

Embrulho, imbróglio: invisibilidades e disputas nas cidades

Renan Marcondes

*não estão mortos
foram para outra cidade
a que não sei como chegar*
Fabrício Corsaletti

A condição de exilado de Walter Benjamin, antes e durante a Segunda Guerra Mundial, conferiu-lhe um olhar agudo e sempre deslocado sobre as cidades que conheceu e descreveu ao longo de sua breve vida. Essa perspectiva se revela de forma exemplar em seu longo e inacabado projeto *Passagens*, concebido como uma espécie de arqueologia das galerias comerciais parisienses do século XIX. Nesse caso, a cidade surge simultaneamente como presença e ausência, como se abrigasse uma temporalidade que só se sustenta por não se oferecer imediatamente à visibilidade, sendo uma espécie de capa para fantasmas diversos.

Importa sublinhar que a escavação benjaminiana não corresponde a um interesse meramente arquivista pelo passado. Trata-se, antes, de um exercício quase de futurologia: aquilo que se deposita sob as paredes, nos meandros do concreto e nas formas arquitetônicas, não constitui um tempo morto e imutável, mas potencialidades capazes de nos oferecer “a centelha de esperança”, como afirma o filósofo, para imaginar outra relação com o porvir – relação que se estabelece na medida em que se mantém um diálogo poroso com o passado. Nesse sentido, a disputa não se restringe ao futuro, envolvendo também uma forma não predatória e não estática de se relacionar com o já vivido, uma vez que “tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer”.



Coro dos esperançosos (2024), da Cia. de Teatro Acidental e Pérfida Iguana. Foto de Martchelo Barboza/Divulgação.

Essa noção se apresenta, ao mesmo tempo, instigante e em tensão com pressupostos tradicionais da arte da performance, que reconhece no aqui e agora do evento sua principal força política. Diferentemente de propostas mais ativistas, centradas na transformação direta de situações ou mentalidades, sob o olhar benjaminiano a relação do corpo com a cidade opera por meio de um gesto metódico, quase arqueológico, de descascar camadas de visibilidade, revelando o que normalmente permanece oculto ou habitual ou mesmo escondendo dos olhos do público aquilo que, por intermédio da arte, se revelaria.

A reflexão se aproxima das ideias mais recentes de Claire Bishop, que argumenta que a dispersão e a hibridez constituem modos fundamentais de apreensão em nosso tempo. Paradoxalmente, observa, é justamente nas obras performáticas que rejeitam a tecnologia que se tornam mais perceptíveis os efeitos dessa mesma tecnologia sobre o ato de observar. Bishop alerta ainda para o equívoco de moralizar a distração, lembrando que as noções normativas de atenção construídas a partir do século XVIII pressupõem sempre um sujeito normativo – “privilegiado, branco, hetero, saudável, volitivo” –, enquanto a distração se revela menos como antítese da atenção, mas antes como sua forma dividida ou duplicada.

Assim como Bishop, tenho me interessado por obras performáticas que não disputam diretamente a atenção do público, focando-a forçosamente quase como faria um medicamento. Ao contrário da busca pelo foco através da intensidade da imagem ou da ação, interessam-me estratégias quase invisíveis, que permitem ao público navegar por certa distração ou incerteza. Essas obras demonstram consciência sobre os atuais modos de pensar e perceber, não confrontando diretamente a virtualidade que nos cerca, mas disputando o espaço da própria distração e mostrando o prazer possível em uma deriva do olhar, mas para fora do campo das telas.

Neste texto, apresento algumas propostas performáticas que venho pesquisando e produzindo nos últimos anos e que ressoam com o projeto benjaminiano: trabalhos que não priorizam o impacto transformador, mas a *suspensão* de modos habituais de funcionamento, visando com isso a certa *escavação* daquilo que está presente, mas invisível, no tecido das cidades. Juntas, essas propostas conformam uma constelação em que a presença do corpo em performance nas cidades não se oferece apenas como gesto de contestação ou demonstração, mas como deslocamento das lógicas cada vez mais produtivistas que estruturam o espaço urbano a favor da pausa, interrupção e contemplação – modos diversos de estimular a improdutividade do ato de olhar.

NESTE TEXTO, APRESENTO ALGUMAS PROPOSTAS PERFORMÁTICAS QUE VENHO PESQUISANDO E PRODUZINDO NOS ÚLTIMOS ANOS E QUE RESSOAM COM O PROJETO BENJAMINIANO: TRABALHOS QUE NÃO PRIORIZAM O IMPACTO TRANSFORMADOR, MAS A *SUSPENSÃO* DE MODOS HABITUais DE FUNCIONAMENTO, VISANDO COM ISSO A CERTA *ESCAVAÇÃO* DAQUILo QUE ESTÁ PRESENTE, MAS INVISÍVEL, NO TECIDO DAS CIDADES.

ESCONDER-SE

A obra que primeiro me revelou tal interesse foi *MIRANTES: Coreografia para uma Paisagem*, criada em 2013 no Centro Cultural São Paulo pelo artista Pol Pi, atualmente radicado na França. Nela, o público é posicionado no mirante do centro cultural e convidado a olhar para a paisagem como se fosse o cenário de uma peça. Diferentemente de muitas intervenções urbanas, nas quais os artistas propõem ao público vivenciar a cidade de outros modos ou vê-los performando enquadrados pela cidade, transformando-a em cenário de suas ações, Pi escolhe desaparecer na paisagem. Seu corpo, diluído pela escala em relação ao entorno, se afasta dos olhos do público a ponto de se tornar quase invisível.

Munido apenas de uma pequena lanterna vermelha e de um celular que transmite sua voz, amplificada então por uma caixa de som posicionada perto do público, o artista narra seu percurso naquele espaço distante. Por vezes, sua presença se confunde com a luz vermelha dos carros; em outros

momentos, revela-se dentro de um apartamento em um prédio alto, tornando-se mais facilmente detectável. O ato contemplativo da paisagem – em que o olhar simultaneamente enquadraria e se perde no enquadramento – constitui, assim, a dramaturgia central da obra.

Esse desaparecimento na paisagem, embora possa ser inicialmente lido como um comentário formal sobre a lógica espetacular, assumindo até certo caráter lúdico algumas vezes, aponta também para uma camada mais melancólica, quando o público se dá conta de que mesmo fora da obra é preciso encontrar corpos nas paisagens, que muitas vezes os escondem. Assim como diversas obras históricas de tom político – como as *Trouxas Ensanguentadas* de Artur Barrio ou *Divisor* de Lygia Pape –, *MIRANTES* evoca os inúmeros desaparecimentos de corpos nas paisagens latino-americanas ao longo dos regimes ditoriais. Como lembra José Sánchez, “representar a ausência é um jeito de manifestar o vazio deixado pela presença daqueles que forçosamente desapareceram”.

Algo semelhante ocorre em *Este é Meu Corpo* (2019), da artista chilena Janet Toro, performance em que a artista se iça com cordas e roldanas na fachada do Museu de Arte Contemporânea de Santiago, posicionando-se de costas para o público, ao lado de uma enorme faixa que exibe a frase que dá título à obra. O gesto de expor-se de costas, sem controle sobre quem a observa ou registra sua imagem, transforma a face ausente da artista em um campo de tensão: ao mesmo tempo que se volta para a instituição – como quem pede para entrar –, preserva um elemento essencial de sua identidade: o rosto.

Toro constrói, assim, um corpo ambíguo: simultaneamente coagido e público, oculto e anunciado, remetendo aos conflitos em torno da memória da ditadura chilena, tema recorrente em sua produção. Ao afirmar que seu corpo é “seu” e, ao mesmo tempo, inacessível e despojado de algo que lhe é próprio, a artista propõe uma reflexão sobre os corpos desaparecidos e sobre o direito à opacidade na construção da verdade histórica. Seu corpo é, assim, simultaneamente singular e anônimo: apenas um corpo, como o de qualquer pessoa do público.

TORO CONSTRÓI, ASSIM, UM CORPO AMBÍGUO: SIMULTANEAMENTE COAGIDO E PÚBLICO, OCULTO E ANUNCIADO, REMETENDO AOS CONFLITOS EM TORNO DA MEMÓRIA DA DITADURA CHILENA, TEMA RECORRENTE EM SUA PRODUÇÃO.

O interessante nessa obra é a relação com os espectadores passantes, muitas vezes munidos de celulares. Pois, ao contrário da proposta de Pi, aqui o público pode assumir a posição de algoz, empunhando seus aparelhos e registrando ou compartilhando virtualmente aquele corpo içado pela ou para a arte. Mas, paradoxalmente, eles parecem captar tudo e nada da performance: se, por um lado, Toro está totalmente revelada, com o torso nu e visível, por outro, protege-se

em algum nível simplesmente ao dar as costas ao público, recusando-se a mostrar a face.

PONTO DE CONVERGÊNCIA

ANDAR PARA TRÁS

Além da distância ou da recusa em se mostrar ao público, outros procedimentos formais também operam produzindo uma dispersão do foco de atenção. Podemos perceber, por exemplo, como diversas obras realizadas nas ruas têm recorrido ao procedimento de andar para trás, criando marchas ao reverso que desafiam lógicas de continuidade e de avanço e que ecoam a ideia benjaminiana da revolução não como uma mudança de rumo na marcha da história, mas sim como um freio de emergência, que a suspende.

Marcha à Ré, criada em 2020, durante a pandemia, por Nuno Ramos e pelo Teatro da Vertigem, transforma a avenida Paulista no palco de uma espetacular carreata na qual os carros andam de ré até o Cemitério da Consolação. Já *Massa Ré*, performance de 2016 proposta por Ellison, coloca um pequeno grupo de performers a andar para trás pelas ruas, com as palmas das mãos à mostra, usando camisetas brancas com o ano de 2016 na frente e o ano de 1964 nas costas – ambos anos marcados por golpes políticos que determinaram os rumos do país.

Embora sejam obras fortemente direcionadas a comentar questões políticas, elas parecem operar de maneira que independe do acompanhamento do público, ou mesmo de maneira que seria impossível acompanhar integralmente. Deslocam-se para trás para tentar ver melhor o futuro, recorrendo a certa inversão fundamental em Benjamin, na qual o que se apresenta diante de nós não é o futuro, mas sim o passado, que possui fragmentos visíveis. Parecem, antes, obras que funcionam como treinamentos para os performers (em ambos os casos voluntários não especializados) testarem relações de visão pouco usuais com a cidade: seja intencionalmente torcendo o corpo ou se orientando por espelhos para andar para trás em seus carros, seja avançando nessa caminhada arriscada e cuidadosa, na qual o campo de visão sobre a cidade nunca se foca, mas se expande – como se a cidade estivesse sendo gradualmente distanciada ou abandonada para que, assim, se descubra algo novo sobre ela.

EMBORA SEJAM OBRAS
FORTEMENTE DIRECIONADAS A
COMENTAR QUESTÕES POLÍTICAS,
ELAS PARECEM OPERAR DE
MANEIRA QUE INDEPENDE DO
ACOMPANHAMENTO DO PÚBLICO,
OU MESMO DE MANEIRA QUE
SERIA IMPOSSÍVEL ACOMPANHAR
INTEGRALMENTE. DESLOCAM-
SE PARA TRÁS PARA TENTAR VER
MELHOR O FUTURO, RECORRENDO
A CERTA INVERSÃO FUNDAMENTAL
EM BENJAMIN, NA QUAL O QUE SE
APRESENTA DIANTE DE NÓS NÃO É
O FUTURO, MAS SIM O PASSADO,
QUE POSSUI FRAGMENTOS VISÍVEIS.

ENQUADRAR, FABULAR

Se, nesses casos, parecem ser os performers o alvo principal de uma nova relação de olhar com a cidade, o público também é frequentemente colocado numa situação de suspensão de seus modos usuais de relação com o entorno. Curiosamente, várias dessas experiências envolvem a questão da fotografia, mas pensada de forma distinta da produção incessante dos smartphones, que geram inúmeras imagens similares e repetidas.

Em *Fotoperformance Popular* (2019), do baiano Alex Oliveira, um estúdio improvisado é montado nas ruas com fundos infinitos coloridos, e os tra-

badores locais são convidados a realizar poses com seus instrumentos de trabalho, imaginando outras relações – menos usuais – com esses objetos. Trata-se, antes de tudo, da abertura de um espaço para a imaginação e para a interrupção dos regimes usuais de trabalho, criando composições que se referem à história mais elitizada da fotoperformance nas artes, mas situando-a em diálogo com outros grupos sociais.

Procedimento semelhante é utilizado por Luiza Sigulem em *Jeito de Corpo* (2024). A artista leva o estúdio fotográfico para a rua, utilizando um fundo infinito e um tripé posicionado a 1,40 metro – altura correspondente ao campo de visão que ela tem ao se sentar em sua cadeira de rodas.

Essa escolha solicita que os fotografados se enquadrem nesse recorte, conduzindo-os a poses incomuns que desafiam a lógica ereta do deslocamento urbano. A paisagem da cidade permanece visível ao fundo das fotos como uma moldura, situando os diferentes contextos urbanos e evidenciando seus contrastes com as posturas propostas.

O desajuste, as torções e quebras corporais, ainda que por via lúdica, comentam a imposição dos espaços sobre os corpos. Esses casos convidam a uma inversão dos discursos recorrentes da arte em espaço público, que costumam tratar a cidade como mero fundo ou cenário que agrupa e transforma as ações. Aqui, a cidade é convidada a ficar de fora, habitando um extracampo do enquadramento sugerido pelas áreas de cor dos fundos infinitos.

EMBRULHOS, IMBRÓGLIOS

Essas análises e reflexões me levaram, como artista, a me interessar pelo espaço agonístico da cidade em minhas próprias obras. Durante o ano de 2024, dirigi duas performances para o espaço público: *Coro dos Esperançosos*,



A performance *Fantias Brasileiras* (2024), da Pérfida Iguana. Foto de Mari Chama/Divulgação.

inspirado no filme *A Noite dos Desesperados*, dirigido em parceria com Carolina Callegaro e performado pela Cia. de Teatro Acidental junto a artistas convidados, como parte de seu projeto de pesquisa contemplado pelo Fomento ao Teatro; e *Fantias Brasileiras*, uma performance a partir do histórico balé *IV Centenário*, realizada com o apoio do Theatro Municipal de São Paulo e da Lei de Fomento à Dança.

Apesar das diferenças entre as obras, dados os materiais de inspiração e os contextos de criação, noto hoje como ambas se concluem de modo semelhante. Em *Coro dos Esperançosos*, após quase uma hora de uma partitura coreográfica pautada na angulação e no apoio mútuo entre os performers – que por vezes adquire contornos de combate e competição –, uma das artistas retira de uma pequena bolsa um enorme pano branco, cobrindo todo o grupo. Os performers formam então uma escultura coletiva que permanece parada nas ruas por algum tempo, evocando a imagem de um fantasma coletivo que aos poucos se desfaz, à medida que cada um sai debaixo do pano e se retira, desaparecendo na cidade.

Em *Fantias Brasileiras*, após a recriação de diversos balés históricos do *IV Centenário*, fragmentos de figurinos, cenários e materiais do balé original são reunidos no centro de um grande tecido que se fecha sobre eles, formando uma trouxa ou oferenda. Esse conjunto é então levado até as portas do Theatro Municipal, retornando simbolicamente ao local de onde o balé foi expulso dois anos após sua criação. Uma pequena placa transforma o título da obra em *Fantemas Brasileiros*, e a trouxa é deixada ali, enquanto os performers, assim como na outra performance, desaparecem gradualmente na cidade.

É curioso notar que, em ambas as obras, o desfecho envolve esconder elementos, performers ou objetos, tornando evidente que algo está presente, mas sem se oferecer imediatamente à visibilidade. A imagem do embrulho – algo que se dá ao outro, mas sem se revelar por completo, insinuando um valor especial antes mesmo de ser visto – parece indicar modos de ocupação das ruas que não se configuram como atos de tomada de poder. A rua não surge, aqui, como um território a ser conquistado pela demonstração, mas como um espaço de formação de imbróglios, de situações sem resolução imediata. Todas as obras citadas buscam, de algum modo, não o atrito do confronto direto de ideias, como num comício com bandeiras e discursos, mas o atrito daquilo que escapa à visibilidade: porque se afasta, vai embora, sai do quadro ou, como propus em mais de uma ocasião, se esconde e se embala. Mas permanece presente.

O fazer artístico nas ruas não se traduz, portanto, apenas em faixas com dizeres, símbolos nacionais mobilizados por diferentes discursos ou corpos que se apresentam frontalmente em marcha com um intuito evidente. São ações e imagens que negociam uma certa invisibilidade: ora se colocando demasiado distantes, ora virando as costas para o público, ora buscando sons subterrâneos, ora enquadrando os corpos na cidade e, ao mesmo tempo, fora dela. Tornam-se, assim, imagens dúbias, que não buscam marcar posição, mas antes “apagar os rastros!”, como Bertolt Brecht repete a cada estrofe de sua *Carta aos Cidadinos*.

Essas obras lembram-nos de que a arte não é apenas um modo de ampliar o alcance ou a visibilidade do ativismo. Ela pode se colocar de maneira antagônica a ele, recusando-se a aderir a uma agenda ou conteúdo específicos, para recordar que a cidade é também um lugar de desaparecimentos: onde violências se naturalizam, teatros são demolidos e logo esquecidos, onde o que deveria chamar atenção torna-se pano de fundo e corpos que exigiriam cuidado passam como figurantes. Afinal, em um tempo marcado pela hipervigilância e pela produção incessante de imagens descartáveis, não caberia então à arte nos ensinar a olhar justamente para aquilo que não é prontamente visível?

RENAN MARCONDES é artista da cena, pesquisador e professor, com foco em teoria e prática da arte da performance e suas interlocuções com teatro e dança contemporânea. Possui doutorado premiado pela ECA-USP e realizou mostras, estágios e residências nacionais e internacionais nos campos das artes visuais e do teatro, atuando também como artista colaborador na área de visualidades da cena para diversos grupos e artistas de São Paulo. Atualmente conclui seu segundo pós-doutorado no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo.

Se o Sudeste é os Estados Unidos, o Nordeste é a América Latina

Júlia Anastácia

INTRODUÇÃO

O presente artigo pretende, por meio de uma breve análise das performances *Stuff* e *Apuntes sobre la frontera*, de Coco Fusco e Violeta Luna (respectivamente), discutir corpomercadoria, identidade e imigração, traçando, ao mesmo tempo, um paralelo com a migração nordestina para São Paulo, repensando e argumentando como o racismo de denegação que rege a falsa democracia racial latina também centraliza o poder no Brasil, enfatizando as diferenças entre Sudeste e Nordeste e a permanência econômica de um sistema conectado à colonialidade do poder.

Para embasar esse paralelo, são dadas à pesquisa informações referentes à performance *Linha e Compasso*, realizada em 2024 com migrantes nordestinos em São Paulo e com migrantes sudestinos em Salvador; assim, é possível compreender, pela prática como pesquisa, como as questões de raça diferem através desses movimentos, como a xenofobia é estrutural e como a identidade se altera no processo de travessia.

STUFF, CORPOMERCADORIA E O RACISMO DE DENEGAÇÃO

Entre 1996 a 1998, a performer cubana Coco Fusco e a chilena Nao Bustamante performaram *Stuff*, uma série de esquetes de comédias críticas centradas na temática da comida e sexo. A performance explora as várias formas de turismo × consumo entre os Estados Unidos e a América Latina, atrelando um

recorte de corpomercadoria da mulher latina como ponto de destino desse consumo turístico, denunciando exatamente como a indústria do turismo naturaliza os abusos sexuais e a objetificação do corpo da mulher latina, e também a cultura desse povo. As performers aproveitaram as histórias sobre canibalismo na literatura latino-americana para metaforizar sobre o medo europeu do “outro” e da possibilidade simbólica de vingança dos colonizados. Dessa maneira, ao servir um banquete enorme com comidas tipicamente latinas durante a performance, o consumo ali debatido é aliado ao tráfico cultural de culturas, identidades e saberes.

Uso o termo corpomercadoria como uma categoria crítica, para pensar a exploração e a objetificação do corpo dentro das lógicas capitalistas, coloniais e raciais, abordando o corpo como mercadoria explorada, seja enquanto trabalho, imigração/migração ou turismo sexual. O feminismo decolonial

permite seguir uma estrutura de pensamento, em que as hierarquias de classe e raça permitiram também a formação de matrizes de opressão de gênero e sexualidade, em que corpos racializados e feminizados foram reduzidos à condição de força de trabalho explorável e de mercadoria sexual.

Ainda sobre *Stuff*, é importante relembrar resumidamente o momento histórico de Cuba na década de 1950. O país passava por uma crise política, já que, em 1952, o militar Fulgencio Batista deu um golpe de Estado, cancelando as eleições democráticas e instaurando uma ditadura militar com o apoio dos Estados Unidos da América. As empresas americanas passaram a controlar cerca de 70% da economia

cubana, e Havana ficou conhecida como o prostíbulo do Caribe. No artigo “Bodies, Borders, and Sex Tourism in a Globalized World: A Tale of Two Cities – Amsterdam and Havana” (2001), Wonders e Michalowski refletem sobre como a globalização facilitou o turismo sexual, despertando interesses, principalmente masculinos, de descobrir corpos “exóticos”, interpretados como os outros corpos. Imigrações normalmente envolvem corpos que se movimentam de nações mais subdesenvolvidas para nações desenvolvidas e mais estáveis, para obter melhores condições de vida, variedade econômica, ou talvez para fugir de conflitos políticos como guerras, genocídios e fome. No caso apontado por Fusco, corpos privilegiados atravessavam para nações subdesenvolvidas em busca de prazeres novos, “perigosos” e exóticos, alimentando um ciclo de mercado. Se há compra, há venda. E um país em recuperação econômica precisa de dinheiro para se reerguer, tal qual sua população.

Pensando sobre esse ponto de convergência entre a prostituição e o turismo, o local e o global, e a produção e o consumo, se os Estados Unidos

USO O TERMO CORPOMERCADORIA COMO UMA CATEGORIA CRÍTICA, PARA PENSAR A EXPLORAÇÃO E A OBJETIFICAÇÃO DO CORPO DENTRO DAS LÓGICAS CAPITALISTAS, COLONIAIS E RACIAIS, ABORDANDO O CORPO COMO MERCADORIA EXPLORADA, SEJA ENQUANTO TRABALHO, IMIGRAÇÃO/ MIGRAÇÃO OU TURISMO SEXUAL.

consomem, estruturalmente a América Latina produz: corpos, legumes e frutas. A performance é uma denúncia, uma crítica ácida que usa do humor para fazer seu questionamento mais profundo.

PONTO DE CONVERGÊNCIA

Em um dos esquetes, Fusco e Bustamante sentam-se em uma mesa, escrevem cartões-postais e os leem em voz alta. São narrações sobre situações vividas por mulheres latinas imigrantes nos Estados Unidos. Uma delas conta a história de um homem que seguiu uma dessas mulheres, chamando-a para sair de maneira insistente. Assim que percebeu que a mulher possuía cabelos escuros sob o capuz, o tom do convite mudou: tornou-se muito mais apelativo, sexual e desrespeitoso, inclusive em relação à nacionalidade da mulher, já que ele a convida para sua casa alegando que lá ela pode comer “*chips and salsa*”.

A possibilidade de se relacionar não só com uma mulher, mas com uma mulher latina, torna tudo mais diferente e empolgante. Tornam-nos objetos de consumo cultural e sexual, moldados para atender fantasias sexuais. O “*chips and salsa*” que o homem oferece é lido não só como um alimento, mas como símbolo de uma identidade empacotada em um estereótipo para ser utilizado em prol do prazer daquele “outrem”, à venda para as ideologias colonialistas, como o corpo da mulher latina, servida como prato principal de uma culinária exótica. E, como exemplifica bell hooks (1992) perfeitamente, para essa sátira: “Dentro da cultura de consumo, a etnicidade torna-se um tempero, um condimento capaz de dar sabor ao prato insosso que é a cultura branca dominante”¹ (p. 21).

EM UM DOS ESQUETES, FUSCO
E BUSTAMANTE SENTAM-SE EM
UMA MESA, ESCREVEM CARTÕES-
POSTAIS E OS LEEM EM VOZ ALTA.
SÃO NARRAÇÕES SOBRE SITUAÇÕES
VIVIDAS POR MULHERES LATINAS
IMIGRANTES NOS ESTADOS UNIDOS.

Fusco e Bustamante, então, seguem realizando as diversas esquetes da performance, sempre com humor ácido e insuflando questionamentos acerca do corpomercadoria da mulher latina, a interseccionalidade perante gênero, e ironiza os estereótipos historicamente e estrategicamente desenvolvidos sobre as pessoas do sul. Perto do final, Fusco conversa com a plateia sobre o que é a performance que estão fazendo e clarifica a intenção da apresentação, falando sobre a antropofagia, movimento brasileiro da década de 1920. Nesse momento lança-se a cartada: *Stuff*não é só uma denúncia, é uma forma de contra-ataque, uma tentativa de inversão da lógica de consumo. A metáfora canibal em que desde o início estava pautada a performance agora é repensada, uma vez que o ato de servir (produzir) pode não ser (e não é) passivo. O corpo colonizado e consumido também consome, e ele não é apenas olhado, ele responde, morde e devora.

1. No original: “Within commodity culture, ethnicity becomes spice, seasoning that can liven up the dull dish that is mainstream white culture”.

É um jogo em que a performance atrelada a imigrantes latinos – as imagens, ações e comportamentos que se repetem sobre estes corpos e que são transmitidas culturalmente de modo a justificar que todo comportamento social tenha uma dimensão performática – pode se ressignificar, quando se sabe que esses são comportamentos reiterados (Schechner, 2006). As artistas e performers latinos se apropriam dessas imagens e conceitos, subvertendo-os e expondo as violências por trás deles. A performance, nesse caso, portanto, refere-se às formas de gestos e discursos que se repetem, e ressignificar tal comportamento contribui para revelar como a colonialidade e o capitalismo moldam a percepção sobre corpos imigrantes latinos.

Embasada nessas ideias e conceitos, e após a realização de um estudo de caso eficaz não só sobre a performance *Stuff*, mas também sobre *SUDACA Enterprises, Apuntes sobre la Frontera*, de Violeta Luna; *Quién Puede Borrar las Huellas*, de Regina José Galindo; *Marca Registrada*, de Letícia Parente; e *Me Gritaron NEGRA*, de Victória Santa Cruz, inicio, sobre a metodologia da historiografia encarnada de Nirlyn Seijas Castillo e citação de Isabelle Launay, um projeto de desenvolvimento de outras três performances, intituladas *Linha e Compasso*; *Marca Carimba*; e *Stuffada ou A Boca que Tudo Come*, aliando os conceitos de corpomercadoria, imigração e identidade das performances mencionadas com minha vivência de migrante nordestina em São Paulo. Assim, foi possível traçar, por meio dos problemas e inquietações surgidas durante a prática dessas performances, um paralelo entre Estados Unidos × Sudeste e América Latina × Nordeste, refletindo sobre a influência da colonialidade do poder e do racismo de denegação nessas relações.

SEGUINDO OS PASSOS DOS
PROCESSOS DE CITAÇÃO E
HISTORIOGRAFIA ENCARNADA,
LINHA E COMPASSO NASCE DA
CONEXÃO AMOROSA E EXCITANTE
ENTRE ESPECTADORA-REPERTÓRIO,
QUE PSICOFÍSICA A MEMÓRIA
ENCARNADA PELA OBSERVAÇÃO
DAS PERFORMANCEST ESTUDADAS
MENTIONADAS HÁ POUCO.

Seguindo os passos dos processos de citação e historiografia encarnada, *Linha e Compasso* nasce da conexão amorosa e excitante entre espectadora-repertório, que psicofísica a memória encarnada pela observação das performances estudadas mencionadas há pouco. A performance consistia em ir às ruas da capital paulista atrás de migrantes nordestinos que queriam contar suas histórias, enquanto eu bordava o decalque de suas mãos na bandeira do estado de São Paulo. Em outro momento, fiz a mesma ação, mas em Salvador e em busca de migrantes sudestinos que moravam na capital baiana. Dessa vez, o contorno da mão foi bordado na bandeira da Bahia. A pesquisa também teve uma parte on-line em que migrantes sudestinos ou nordestinos responderam a um questionário contendo as perguntas que mais surgiam durante a realização da performance.

Foram 228 respostas ao questionário, 149 de migrantes nordestinos e 79 de migrantes sudestinos, mais quase 40 histórias contadas durante a perfor-

mance. Com esses números e a partir do que foi ouvido, consegui realizar uma pesquisa quantitativa fruto da própria prática enquanto investigação. Foi percebido que apenas 46,3% dos nordestinos se sentiram acolhidos quando chegaram em São Paulo, enquanto 90,3% dos sudestinos se sentiram acolhidos quando chegaram a Salvador. Dos sudestinos, 90,3% sentem que seus currículos são valorizados em Salvador, mas apenas 34,9% dos nordestinos sentem que seus currículos são valorizados em São Paulo. Entre os migrantes nordestinos, 77,7% apontam que já sofreram xenofobia em São Paulo. Já entre os migrantes sudestinos, 81,9% apontam que não sofreram xenofobia em Salvador. Apenas 1,4% dos migrantes sudestinos foram para Salvador buscando mais opções de trabalho, quando 31,5% dos migrantes nordestinos vão para São Paulo buscar exatamente isso. Com esses dados iniciais, reflito que a supremacia econômica paulista continua firme, e, por isso, podemos entender que os migrantes nordestinos são vistos como o “outro” e que são desqualificados profissionalmente pelos paulistanos.

Lélia Gonzalez (2020) reflete sobre as duas faces do racismo, o racismo aberto e o racismo disfarçado (que ela classifica como racismo por denegação), sendo o segundo o modo de racismo que rege a América Latina, construído devido à formação histórica de Espanha e Portugal. Resumindo, as marcas raciais da presença moura nesses países construíram uma ideologia de classificação social que consiste em compreender a existência do negro, mas negar seu pertencimento, ou seja, manter a hierarquia como garantia da superioridade branca para dispensar formas abertas da segregação. Assim, nós, amefricanos, como conceitua a própria Gonzalez, internalizamos nossa própria subordinação, acreditando fielmente que somos menores, racionalmente inferiores, culturalmente atrasados, e com desejo de embranquecer.

Pensando na formação brasileira, a imigração branca e europeia para São Paulo (principalmente a italiana, durante a Segunda Guerra Mundial) reverbera socialmente quase como uma aspiração, um modo de participar do poder colonial, já que o desejo de uma população branca era reflexo de hegemonia, que, apesar de miscigenada pela formação histórica, foi se configurando como um novo universo de relações intersubjetivas de dominação. A imigração europeia influencia o Sul e o Sudeste a serem lidos, na época, como o sumo do povo detentor de conhecimentos, de símbolos e imagens e referências, propostos e perpetuados exatamente pela colonização e pela ideologia branca. São Paulo refletia prestígio social, e, assim, insistia-se em acentuar as diferenças entre São Paulo e o resto do Brasil, especialmente o Nordeste.

LÉLIA GONZALEZ (2020) REFLETE SOBRE AS DUAS FACES DO RACISMO, O RACISMO ABERTO E O RACISMO DISFARÇADO (QUE ELA CLASSIFICA COMO RACISMO POR DENEGAÇÃO), SENDO O SEGUNDO O MODO DE RACISMO QUE REGE A AMÉRICA LATINA, CONSTRUÍDO DEVIDO À FORMAÇÃO HISTÓRICA DE ESPANHA E PORTUGAL.

Ora, se seguirmos a estrutura de pensamento sobre o racismo de denegação, negar a própria raça e negar a própria cultura consistia em negar o negro e o indígena na formação histórica brasileira, e o Nordeste continha esses dois grupos em maior proporção e quantidade do que o Sudeste. Jornais como o *O Estado de S. Paulo* publicavam matérias nas quais se falava do amongolamento do tipo nordestino, e atrelava esta ideia à menor porcentagem de brancos na região, seguindo os mesmos rumos e estratégias da supremacia branca ocidental. O jogo da hierarquia se transforma dentro do próprio Brasil.

APUNTES SOBRE LA FRONTERA E A IDENTIDADE DO EU-MIGRANTE

Na performance *Apuntes sobre la Frontera*, Violeta Luna apresenta uma mulher, imigrante, que, como várias e vários, deixa seu país de origem para buscar melhores condições de vida. Levando apenas algumas maletas, com o que é mais necessário para recomeçar em outro lugar. Seu corpo se tornará marginalizado, vulnerável, invisível, exposto ao abuso e às deportações, refletindo também o medo da nova vida pós-fronteira, da identidade enevoada que esbarra sempre na pergunta “mas quem sou eu agora?”, perdida entre o ir e o voltar.

O hibridismo da vida também é definido no palco. Luna divide o espaço da performance em dois grupos, expondo a fronteira entre os Estados Unidos e o México, enquanto projeções de vídeo narram situações de xenofobia e violência social e vozes em off contam a realidade do sonho americano. Como um passaporte enfeitado de desejos, rejeitado no controle da polícia, Luna oferece seu corpo ao público para ser carimbado com os dizeres: imigrante, criminosa, ilegal, terrorista. Essas agora são as palavras que a definem segundo a lógica colonialista. Ao adentrar nesse novo mundo, é assim que a verão.

Sendo a identidade “multiplamente construída ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos”, nasce, no atravessar, a inquietação e os questionamentos pelo imigrante, de como ele é visto e quem ele verdadeiramente é. Sendo que, normalmente, esse eu verdadeiro na travessia é tomado por um desejo de resgate de sua origem, sua casa, sua cultura, tudo aquilo que representa de onde vem a partir de seu olhar e memória.

O embate se dá exatamente porque a identidade não necessariamente é essa invocação da origem, mas a origem como fundamento de quem eu posso me tornar, como enxergam essa origem e como esse olhar do outro sobre minha origem afeta a minha própria representação de mim. A identi-

dade do eu-migrante, como o denomino nessa pesquisa. E tudo isso porque, apesar de haver sempre um lugar de saudosismo e de busca da reconexão com as raízes culturais da origem (de novo), as identidades estão dentro do discurso socioestrutural colonialista, e isso é um recurso estratégico de poder.

Quando Luna reflete, em relato para a *CounterPULSE* (2008), sobre o imigrante latino ter um corpo invisibilizado, sempre por trás, marginalizado, descartável e dominado pela cultura do terror político que facilita seu amedrontamento e exploração, ela está exatamente anunciando como funciona internamente esse jogo de poder. Criminalizar uma origem como forma de ter essas pessoas à margem, para que elas sejam mais fáceis de ser “usadas” e ter o medo como instrumento de controle. Esses debates sobre a desqualificação profissional latina, corpomercadoria, também são lançados à corda bamba de uma estrutura de poder, onde de um lado está uma nova oportunidade de vida e do outro a falácia da conquista pelo trabalho. Nós, migrantes nordestinos, andamos em uma corda similar, equilibrando o sonho de melhorar de vida com a realidade cruel da falsa similaridade brasileira.

Criando um paralelo com *Apuntes sobre la frontera*, apesar de não atravessar ilegalmente uma fronteira geográfica, nem cruzar com a Polícia Federal e não necessitar de passaporte, os migrantes nordestinos também recebem carimbos ao chegar a São Paulo. Carimbos marcados de forma invisível na pele de uma população que nega as diferenças culturais, e até da fala, dentro de um mesmo país. Também é possível traçar outro paralelo: o do racismo de denegação, que estilhaça tão internamente e profundamente a identidade racial de um povo, e que aqui se correlaciona com a negação de ser nordestino. Absorvemos a ideia disseminada de que somos inferiores, atrelamos a nós a imagem do trabalhador desqualificado, mal sabendo que essa é mais uma consequência do jogo de hierarquia, estratégico, que visa ao barateamento de nossa mão de obra e a uma maneira de subjugar nossos corpos.

QUANDO LUNA REFLETE, EM RELATO PARA A *COUNTERPULSE* (2008), SOBRE O IMIGRANTE LATINO TER UM CORPO INVISIBILIZADO, SEMPRE POR TRÁS, MARGINALIZADO, DESCARTÁVEL E DOMINADO PELA CULTURA DO TERROR POLÍTICO QUE FACILITA SEU AMEDRONTAMENTO E EXPLORAÇÃO, ELA ESTÁ EXATAMENTE ANUNCIANDO COMO FUNCIONA INTERNAMENTE ESSE JOGO DE PODER.

A HISTÓRIA DA MIGRAÇÃO NORDESTINA PARA SÃO PAULO E A PERFORMANCE *LINHA E COMPASSO*

A plantação colonial, subordinada às necessidades do colonizador, é, até hoje, uma das causas dos latifúndios que dificultam o crescimento da América Latina e, portanto, um dos fatores da marginalização e pobreza das massas latino-americanas. O assassinato financiado pelo estrangeiro não foi só das

terras latino-americanas, mas sim da possibilidade de crescimento futuro dessas pessoas. Eduardo Galeano debate, em *As Veias Abertas da América Latina*, o fato de que o Nordeste era a zona mais rica do Brasil e hoje é a mais pobre, enfatizando que no Haiti e em Barbados a história é similar. Atualmente, nos países habitam a miséria e um formigueiro de pessoas. Estrutura o pensamento defendendo que o açúcar arrasou o Nordeste, e o

ANTES DA DESCOBERTA DO OURO EM MINAS GERAIS, A BAHIA E PERNAMBUCO, ESTADOS NORDESTINOS, COMANDAVAM O NÚCLEO DE MERCADO DE AÇÚCAR DA COLÔNIA PORTUGUESA, ATÉ CHEGAR A CRISE DO NORDESTE AÇUCAREIRO, CUJOS FRUTOS, AO QUE PARECE, SEGUIMOS COLHENDO ATÉ OS DIAS ATUAIS.

que era para ser uma região onde tudo que se planta dá – em outras palavras, nascida para produzir alimentos –, passou a ser uma região de fome. Antes da descoberta do ouro em Minas Gerais, a Bahia e Pernambuco, estados nordestinos, comandavam o núcleo de mercado de açúcar da colônia portuguesa, até chegar a crise do Nordeste açucareiro, cujos frutos, ao que parece, seguimos colhendo até os dias atuais.

Em momento de falta de escolha, de possibilidades e oportunidades, não resta mais nada ao humano do que a esperança. Atravessaram a fronteira para São Paulo, portanto, na década de 1940, quase 149 mil baianos, 33 mil pernambucanos e 32 mil alagoanos. Só que a economia do açúcar tampouco colaborava com a produção igualitária dos outros alimentos, tornando necessária a importação de alimentos de outras regiões do Brasil a preços exorbitantes. Defendo, assim, que a fronteira invisível entre estados do Brasil mantém uma dinâmica similar à das fronteiras entre países do norte e países do sul, e permanecer nesse sistema só contribui para o enriquecimento constante do rico. Durante a performance *Linha e Compasso*, a participante Kalina Dias relatou a seguinte estrutura de pensamento, que concorda com esse debate:

A cidade recebeu o que deveria ter recebido, o investimento. A questão é que no Nordeste, no Norte não se recebe esse incentivo. O problema não é São Paulo ter mais infraestrutura pra viver, mais qualidade de vida, do que lá. O problema é lá não ter igual. A minha percepção é que como o Norte e o Nordeste são compostos por uma maioria negra e quem formou aqui é composto por uma maioria, entre aspas, branca, se acha superior e quer investir só aqui. [...] Como é que eles conseguem que as políticas públicas só tragam os maiores investimentos pro Sul e Sudeste? Dizendo que a gente é preguiçoso! Porque, o negro não trabalhava adequadamente porque era preguiçoso! E não porque apanhava e comida mal. Manter isso traz lucro pra essa indústria racista e classista. É uma cultura que se aproveita de preconceitos muito antigos para continuar enriquecendo.

A migração, assim como a imigração, movimenta a base do mercado pelo ganho da nova mão de obra de serviços que a elite não se disponibiliza a realizar. Essas pessoas servirão como faxineiros, porteiros, cozinheiros, motoristas dos ônibus (Signorini, 2017) – refletiu, então, que a América Latina limpa a Europa, assim como o Nordeste dá de comer a São Paulo. Ainda assim, os nordestinos não param de atravessar; é possível retirar a terra de uma pessoa, é possível empobrecê-la, mas não é possível retirar sonhos, muito menos a gana de torná-los realidade. Tudo isso se desdobra em consequências para o próprio Nordeste, como no caso de Salvador, que, em 2025, está entre as cinco capitais brasileiras que registraram queda no número de habitantes. A migração interna se soma à baixa natalidade. Em dez anos, a capital da Bahia perdeu quase 10% de sua população, e tais dados seguem se sustentando.

Entre 1956-1961, Juscelino Kubitschek criou condições mais favoráveis para incorporar os migrantes de São Paulo ao mercado de trabalho. O estado, que antes respondia por 31% da produção brasileira, passou a responder, em 1965, por mais de 55%, ou seja, na década de 1960 São Paulo monopolizava mais da metade da produção de um país inteiro. Infelizmente, as medidas pensadas para cumprir e promover o desenvolvimento do Nordeste fracassaram mais uma vez, e a falta de oportunidade e melhores condições de vida continuam sendo os motivos mais certeiros para a migração se tornar uma necessidade, já que foi retirada a possibilidade de crescimento de um povo. Essa talvez seja a maior diferença entre os motivos dos migrantes nordestinos e migrantes sudestinos que percebi durante a realização da performance *Linha e Compasso*.

A questão da necessidade é o cerne do debate para quem sai do Nordeste. Já a questão do desejo é o que normalmente pauta quem sai do Sudeste. Enquanto bordava, compreendendo que a “busca de melhores condições de vida” significava coisas diferentes para os migrantes. Os sudestinos acreditavam que ir para a Bahia era uma mudança que tinha a ver com liberdade, com se sentir vivo, relaxar, poder ter uma vida mais tranquila, com praia, e vivenciar uma “vida na rua”, como vários citaram. Já para os nordestinos, melhores condições de vida estão relacionadas com possibilidades e novas oportunidades de trabalho, poder ter mais acesso a opções de emprego e estabilidade. É a diferença entre “ter que migrar” e “querer migrar”.

Perguntei, na performance *Linha e Compasso*, para todos os migrantes nordestinos que dela participaram, se eles migrariam caso na cidade natal deles existissem oportunidades variadas de crescimento. Todos disseram que

ENTRE 1956-1961, JUSCELINO KUBITSCHEK CRIOU CONDIÇÕES MAIS FAVORÁVEIS PARA INCORPORAR OS MIGRANTES DE SÃO PAULO AO MERCADO DE TRABALHO. O ESTADO, QUE ANTES RESPONDIA POR 31% DA PRODUÇÃO BRASILEIRA, PASSOU A RESPONDER, EM 1965, POR MAIS DE 55%, OU SEJA, NA DÉCADA DE 1960 SÃO PAULO MONOPOLIZAVA MAIS DA METADE DA PRODUÇÃO DE UM PAÍS INTEIRO.

não, que, nessas condições, não teriam migrado. A pergunta oposta não foi feita, porque todos os sudestinos que contaram suas histórias já migraram pelo desejo.

Há um outro ponto de similaridade sobre o qual gostaria de refletir nesse paralelo que procuro evidenciar: o corpomercadoria da mulher nordestina perante o olhar sudestino. Iniciei esse debate analisando o recorte decolonial que possui a performance *Stuff*, de Coco Fusco, em prol de argumentar a visão fetichizada sobre corpos latinos, principalmente das mulheres, evidenciando a posição de objeto que possuem esses corpos de forma mais acentuada do que o da mulher branca, pois são considerados o outro exótico, o produto imaginativo e diferente que possui algo que o “comum”, “normal”, não possui: a possibilidade de uma aventura sexual sem igual, sem falar do inconsciente dominante que quer pôr esses corpos onde eles devem estar – embaixo. No entanto, no livro *As Veias Abertas da América Latina* (2010), Eduardo Galeano discorre sobre o Nordeste brasileiro, sobre o “direito à primeira noite”, direito esse concedido aos proprietários das terras, junto com seus administradores, ao corpo das meninas recifenses, influenciando bruscamente o aumento da prostituição infantil na cidade do Recife, em Pernambuco.

Diversas migrantes nordestinas relataram, enquanto eu bordava suas mãos na bandeira, situações em que se sentiram fetichizadas em São Paulo. No trabalho, no dia a dia, no prédio onde moravam. Situações em que o sotaque as diferenciava do comum; nessas mulheres que vinham de um lugar culturalmente diferente haveria algo de curioso. O modo como elas dançam, como se expressam, como falam. As situações partilhadas aconteceram com mulheres brancas e mulheres negras; claro que com as mulheres negras há o peso de mais uma marca. Os relatos a seguir são, respectivamente, de Glória Maciel, mulher branca de Central (Bahia), e de Taciana Bastos, mulher negra de Salvador:

No meio audiovisual também, a gente acha que o pessoal das artes é mais cabeça aberta. Mas, porra, é cada coisa que eu já escutei em set. [...] Sabia que... Tem um fetiche, né? Em relação às baianas, eu não sabia não. Pois já escutei piadinha relacionada a isso.

Não me cobre tanto sabe? Beira o lugar do fetiche, eu acho que tô um pouco nessa bad, uma mulher negra, bem baiana. Ainda tem o tom da pele, aqui as pessoas me chamam de morena... Eu acho que é mais no lugar de esperarem essa performance. O pior é que sou da dança afro, eu sei fazer o ijexá quando pedem, mas esperam um grande *close* de mim e isso me trava um pouco.

O relato de Glória revela um desconforto e um certo abuso em ambiente de trabalho, que causa uma certa surpresa e decepção pelo meio ser composto de pessoas que se espera que ajam de maneira mais empática, visto que a arte é política e, portanto, os artistas podem ser vistos como seres políticos cientes de pautas e questões relativas às minorias. Revelo que a maioria dos desconfortos pelos quais passei por ser nordestina também se deram em sets de trabalho, questões ligadas à minha maneira de me expressar, em especial corporalmente. Quanto à fala de Taciana, o recorte de raça perpassa um outro campo do fetiche. Ela não só sente esse abuso relatado por Glória como também a exigência de manutenção de uma imagem projetada do que ela deveria ser, do que se espera de uma mulher negra baiana, como dançar bem uma dança específica de origem de matriz africana. A carga da responsabilidade de condizer com essa imagem acaba impedindo que ela realize suas funções profissionais (Taciana também é bailarina) de maneira tranquila e segura.

Quando a raça e a etnia se tornam questões/fatores mercantilizados como recursos de prazer, a cultura de grupos minoritários e seus corpos (Hooks, 1992) deixam de ser reconhecidos por sua complexidade para se tornarem alvos exóticos de experimentação e de formas de desejo diante da manutenção de hierarquias, reafirmando o poder de subalternizar grupos e pessoas.

Ainda sobre a performance *Linha e Compasso*, que realizei em 2024, nas histórias que ouvi dos migrantes nordestinos, em muitas ocasiões o sentimento era de raiva. Raiva pela xenofobia, raiva pela condição de migrante, por precisar ter saído. Raiva pela fetichização do corpo, por se pensar mercadoria, ao mesmo tempo que se submete a isso pela necessidade. Muitos falaram sobre engolir sapos, repensar limites, se calar. Outros estão mais na urgência, na denúncia, do bater de frente. Sempre uma indignação pela não valorização nordestina, tanto no âmbito pessoal como no âmbito histórico. Havia ali também um sentimento de levante compartilhado pela equipe. Um acordo silencioso, autorizando dar voz aos sentimentos contrários à dominância e supremacia paulistana: “*que eu nasci entre o velame e a macambira, quem é você pra derramar meu mugunzá?*”.

Quanto aos migrantes sudestinos que foram para Salvador, 90,3% se sentiram acolhidos quando chegaram à cidade. Apenas 9,7% sentem que suas referências conquistadas fora de Salvador não são reconhecidas e/ou validadas pelo mercado de trabalho da cidade; 40,3% já se repararam “anulando” o sotaque próprio, para se encaixar ou para não perder uma oportunidade de trabalho, e 18,1% sofreram xenofobia em Salvador. Mas a questão da xe-

O RELATO DE GLÓRIA REVELA UM DESCONFORTO E UM CERTO ABUSO EM AMBIENTE DE TRABALHO, QUE CAUSA UMA CERTA SURPRESA E DECEPÇÃO PELO MEIO SER COMPOSTO DE PESSOAS QUE SE ESPERA QUE AJAM DE MANEIRA MAIS EMPÁTICA, VISTO QUE A ARTE É POLÍTICA E, PORTANTO, OS ARTISTAS PODEM SER VISTOS COMO SERES POLÍTICOS CIENTES DE PAUTAS E QUESTÕES RELATIVAS ÀS MINORIAS.

nofobia e do sotaque foi questionada pelos próprios participantes sudestinos. Thamissa Godoi, mulher branca de Santo André (São Paulo), comenta: “As pessoas claramente sabem que eu não sou daqui, é só eu abrir a boca. Quer dizer, nem abrir a boca, né?”, diz, aludindo ao seu fenótipo branco europeu, muito diferente do fenótipo majoritário de Salvador, que é negro/preto, e segue: “Então essa coisa do sotaque [...], não me atrapalhou, mas ao mesmo tempo eu moldei meu jeito de falar”. Sophia Coletti esclarece essa afirmativa ao explicar:

Mas eu não acho que existe uma xenofobia com sudestinos. Eu não chego aqui e falo: “Ai nossa como estou sendo oprimida porque sou de São Paulo!”. Não existe isso. Existe no máximo você perceber que existem traços em você que você não tinha noção antes porque estava entre iguais. Existe um incômodo e eventualmente você aprende a levar esse incômodo com um certo humor, porque é isso, não é um incômodo estrutural.

A ESCOLHA DE “ANULAR” O PRÓPRIO SOTAQUE, QUANDO SE É SUDESTINO, NÃO SE DÁ POR AUTOPROTEÇÃO. O INCÔMODO NÃO ESTRUTURAL NÃO DÁ ESPAÇO PARA O MEDO E A NEGAÇÃO DA PRÓPRIA CULTURA, COMO É O CASO QUANDO SE É NORDESTINO. O SUDESTINO NÃO PERDE A OPORTUNIDADE POR APENAS SER MIGRANTE SUDESTINO, O NORDESTINO SIM.

A escolha de “anular” o próprio sotaque, quando se é sudestino, não se dá por autoproteção. O incômodo não estrutural não dá espaço para o medo e a negação da própria cultura, como é o caso quando se é nordestino. O sudestino não perde a oportunidade por apenas ser migrante sudestino, o nordestino sim. Tércio Moura reflete sobre os comentários que ouve em relação ao seu sotaque: “Você começa a perceber nesses dias e nessa relação, nesse contato, que existe algo que é não é tão positivo”. Caíque Copque prossegue defendendo a absolvição da fonética não singular, que não necessariamente é o que impera:

A gente tem um alfabeto que é geral e que a gente foneticamente emite ele de forma diferente, a gente já pensa que, tipo, não existe uma neutralidade na língua nesse sentido, as pessoas vão trazer sotaques, vão trazer modos e maneirismos de falar porque é natural do ser humano e das regiões em que vivem!

Contando sua história, alguns migrantes sudestinos falaram muito sobre a questão de raça e identidade. Enquanto ouvia a experiência de Marcos Antonio, homem preto, o primeiro da família a nascer em São Paulo, já que toda sua família é do interior da Bahia e migrou para a capital paulistana no *boom* industrial, fiquei curiosa e perguntei: “Por que Salvador?”. A resposta foi profunda:

Por causa desse resgate ancestral mesmo. Dessa raiz da minha família que está aqui. [...] Mais nessa busca de reconexão mesmo, de me autoconhecer. [...] Mais pelo fato de a cidade, assim, quase que toda ser preta, então... me reconheço nas outras pessoas, me vejo nas outras pessoas com mais frequência. E... estar junto em ambientes predominante pretos é algo muito forte e acolhedor. Infelizmente ainda acontece que os espaços de poder ainda não são dominados por gente preta, mas só o fato de ter bastante gente preta em vários ambientes é bastante gratificante. São Paulo eu me sentia muito deslocado, mesmo morando na periferia, e uma periferia bem misturada, com bastante gente branca também, mas aqui a massa preta faz uma diferença muito grande.

Victor Santos, homem preto, também buscou em Salvador essa possibilidade de afirmar sua identidade e fortalecer suas questões de raça:

Nesse momento já era um momento de muita transição pra mim, assim, no sentido de reconhecer enquanto uma pessoa preta e [estar] nesse processo que começa em São Paulo, mas que se fortalece muito nesse caminhar e vai consolidar aqui em Salvador. Eu acabo finalmente entendendo quais são minhas origens, quem eu sou.

O debate também trouxe um outro lado da história com Júlia Balista, de Santo André, mulher branca que, ao dizer de se apaixonar pela Bahia, entendeu que os processos de raça diferem e se potencializam em maior estrutura do que no estado de São Paulo:

Então é isso, eu vim pra Salvador e as questões de raça estão muito mais presentes por toda configuração de Salvador, e aí começo a pensar sobre mim, assim, essa mulher branca de São Paulo, que vem pra Salvador... Que eu nunca tinha parado pra pensar nisso, como as pessoas brancas chegam nos lugares e o que que isso causa. [...] Não dá pra simplesmente manter os mesmos hábitos que eu tinha, que estão ligados à minha branquitude, de chegar e achar que todos aqueles lugares me pertencem, porque eu sou migrante nesse lugar, uma migrante branca! Cara, e são coisas que quando você tá no Sudeste... São Paulo é aquele mundinho, nem sempre passa, né?! A gente não é colocado tanto assim pra pensar. (*Performances do Grito*, 2024, 20min 03s)

O debate sobre a questão racial alcança outras camadas em Salvador, exatamente por sua formação histórica. Essa memória não poderia existir em

São Paulo, que se construiu a partir de outra formação. Viver em uma cidade majoritariamente negra nos coloca em outra posição, e nos acostumamos a ter um outro olhar. O fato de não vermos às vezes não nos ajuda a enxergar. Como diz Júlia Balista, o sudestino branco não é “colocado assim para pensar”. Não é algo a que seus corpos e vivências os expõem ao experienciar a cidade, é algo mais discursado, teorizado, conscientizado e debatido.

Ser migrante, porém, independentemente de onde e para onde, nos acrescenta uma sensibilidade acerca de nossa identidade. Apesar de termos o mesmo idioma, o sotaque e toda a representação de carga racial impregnada nela tornam a fala nordestina diferente da fala sudestina, e a sensação é como se falássemos outra língua, todo nosso ser está em exercício de adaptação.

SER MIGRANTE, PORÉM,
INDEPENDENTEMENTE DE ONDE
E PARA ONDE, NOS ACRESCENTA
UMA SENSIBILIDADE ACERCA
DE NOSSA IDENTIDADE.

Produzo uma peça infantil chamada *Foi o Rio Quem Disse*. Nela, duas crianças, Maria e Chica, migrantes em São Paulo, se encontram na escola. Amigas, resolvem fugir pelo mesmo caminho do rio São Francisco, que nasce em Minas Gerais e deságua em Alagoas. O texto, escrito por Lorena Tofani, mostra no começo a xenofobia que Chica (alagoana) sofre no primeiro dia de aula. Chorando, a menina diz: “Pareço que falo outra língua! Ninguém me entende! Eu tenho medo de ser quem eu sou, porque ficam mangando de mim aqui”. Mangar significa caçoar, zombar, perturbar. Chica tem medo de abrir a boca, porque quando o faz, mostra que não pertence a este novo espaço. O sotaque nos aponta no mapa, o migrante vira território. Quando se está entre iguais, utilizando mais uma vez do discurso de Sophia Coletti em *Linha e Compasso*, essa identificação nem sempre ocorre. É como reflete Tércio Moura: “A gente não tem consciência, quando a gente vem pra cá, de que é nordestino, do lugar que você é. A gente sabe geograficamente falando. Aqui você começa a se relacionar com as pessoas e a entender todo o movimento”.

O mesmo acontece com o migrante sudestino, claro que com os recortes que já debatemos, mas a identificação territorial também ocorre. Essa identidade do entre, provocada por um processo de idas (e vindas), eu o chamo de identidade do eu-migrante.

Além do mais, esse rosto tão *outro* traz a marca de um limite transposto que se imprime, de modo irremediável, numa calma ou numa inquietação. [...] A presença de uma tal fronteira interna e visível desperta os nossos sentidos mais arcaicos através de um gosto de queimado.

Já me reconhecia assim, com uma fronteira interna gritando na língua. À medida que as artistas e as performances foram se ambientando nessa pesquisa, fui me sentindo parte de algo maior. Com uma identidade confusa em comum. A performance *Linha e Compasso*, com todas as suas falas e histórias

comoventes e diversas, tinha um ponto que entrelaçava todas as linhas. O marco fixo do compasso permite à outra ponta girar, finalizando no começo, seguindo seu ciclo infinito: a identidade.

Ao mesmo tempo em que existe uma imagem pejorativa, existe a outra face da mesma moeda, que é uma idealização do baiano. Eu tenho conhecidos que viraram o baiano do rolê. Colocar uma pessoa nesse lugar e se colocar nesse lugar é uma forma de precarização do ser. O que é um baiano? Uma pessoa divertida? Só que é aí que está o paradoxo: por causa da estrutura capitalista, o baiano tem que sustentar essa imagem, não só aqui como lá. Tudo o que fazemos lá é facilmente absorvido por uma ética da exploração da imagem.

Esse relato de Daniel foca primeiro a imagem projetada do outro, sendo este outro o migrante. Essa imagem, normalmente, se diferencia e se propaga da maneira que a supremacia define, já que as “identidades são construídas dentro, e não fora do discurso”. Ou seja, como já demarcamos aqui, é importante que o nordestino seja visto de maneira pejorativa para a manutenção de uma esfera econômica, já que isto também reduz seu valor profissional, e para enxergar/revelar as diferenças é necessário estar em outro espaço, por isso a identificação territorial se dá quando se migra, porque “implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é que [...] sua ‘identidade’ pode ser construída”.

Nesse primeiro choque, ao se descobrir na diferença, o migrante ao longo dos anos começa a se perceber em um lugar fixo de fronteira. Absorve alguns maneirismos, gírias, comprehende a dinâmica da cidade atual e passa a se perder quando volta à cidade de origem. Quando está em São Paulo é o nordestino; quando está em casa, é o projeto à paulistano. É como se não pertencessemos “a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória emergente, o presente em suspenso”. Com o sudestino o sentimento nasce do mesmo lugar, o sotaque dos mineiros entra no recorte denominado popularmente como “variedade baiano-mineira do português brasileiro”, já os paulistanos, como disse Márcia Rabelo durante sua participação na performance *Linha e Compasso*: “Sou soteropaulistana”.

Um limbo. Os naturalizados reconhecerão sempre seu não pertencimento e farão questão de frisar isso. E seus conterrâneos deixarão de vê-lo como igual porque você cedeu à pressão e abandonou sua raiz, pronto, não é mais um deles, mas também não será um de lá. Sua identidade se constitui entre a saudade do que se foi e a saudade de uma vontade de ser o que não virá,

O QUE É UM BAIANO? UMA PESSOA DIVERTIDA? SÓ QUE É AÍ QUE ESTÁ O PARADOXO: POR CAUSA DA ESTRUTURA CAPITALISTA, O BAIANO TEM QUE SUSTENTAR ESSA IMAGEM, NÃO SÓ AQUI COMO LÁ.

sempre o outro, o outro que foi, o outro que veio. A identidade do eu-migrante é o compasso que passeia, fluido em suas andanças, fixo em sua saudade.

CONCLUSÃO

Ao analisar as performances *Stuff* e *Apuntes sobre la Frontera*, de Coco Fusco e Violeta Luna, respectivamente, pude estruturar pensamentos a partir do corpomercadoria latino inserido em contexto de imigração e aprofundar como o olhar do outro possui uma dinâmica supremacista de resquícios colonizadores perante esses corpos, e como essa relação fomenta a permanência desses indivíduos em lugares/posições de submissão e desqualificação para que a economia e a estrutura sociopolítica permaneçam na mesma ordem. As performances de Fusco e Luna, portanto, rompem essa esfera e invertem as posições, denunciando tal questão política de maneira a evidenciar, com criatividade e a partir da teatralidade, outro discurso sobre esse corpo latino, demonstrando o outro lado da história e como esta é uma forma de se indignar e alterar a normalidade imposta por essa dinâmica supremacista de controle.

Ao realizar a performance *Linha e Compasso*, tornou-se possível traçar um paralelo entre Nordeste × América Latina e Sudeste × Estados Unidos, através da questão histórica, social e econômica, baseada em princípios similares à perspectiva atrelada à América Latina. Dessa maneira, é possível refletir como o racismo socioestrutural e a colonialidade do poder potencializam e perpetuam discursos de supremacias em esferas diferentes pelo mundo.

REFERÊNCIAS

- CASTILLO, Nirlyn Karina Seijas. *Danças para Não Morrer: Historiografias Encarnadas de Performances Feministas Latino-americanas*. 2021.
- FUSCO, Coco; BUSTAMANTE, Nao. *Stuff: A Performance*. In: JONES, Amelia; STEPHENSON, Andrew (eds.). *Performing the body/Performing the text*. London: Routledge, 2005. p. 237–254. Disponível em: <https://www.perlego.com/book/1605697>. Acesso em: 18 jun. 2025.
- GALEANO, Eduardo. *As Veias Abertas da América Latina*. São Paulo: L&PM Editores, 2010.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um Feminismo Afro-latino-americano*. Org. Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Trad Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2008.

PONTO DE CONVERGÊNCIA

HASEMAN, Brad. “Manifesto pela Pesquisa Performativa”. *Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 41-53, 2015.

HOOKS, bell. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press, 1992.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para Nós Mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAUNAY, Isabelle. “A Elaboração da Memória na Dança Contemporânea e a Arte da Citação”. *DANÇA: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança*, v. 2, n. 2, 2013.

_____. “As Danças de Depois”. *Revista Aspas*, v. 9, p. 24-42, 2019.

LUNA, Violeta. “A Body Parted/Un Cuerpo Partido”. *CounterPulse*, 10 ago. 2008. Disponível em: <https://counterpulse.org/a-body-partedun-cuerpo-partido-by-resident-artist-violeta-luna/>. Acesso em: 17 jul. 2025.

_____. “Apuntes sobre la Frontera, Expresión Cruda de la Condición del Migrante”. *La Jornada*, 12 jul. 2011. Disponível em: http://www.violetaluna.com/Press_Apuntes_sobre_la_frontera_LaJornada.html. Acesso em: 18 jul. 2025.

PERFORMANCES DO GRITO. *Linha e Compasso Documentário*. YouTube. Disponível em: https://youtu.be/6w92mr5cqJo?si=UjaxImhux_L2UPI7. Acesso: 24 de ago. de 2025

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad del Poder*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2019.

SANTA CRUZ, Victoria. *Ritmo: El Gran Organizador*. Lima: Ediciones COPE, 2004.

SCHECHNER, Richard. “O Que é Performance?”. In: _____. *Performance Studies: An Introduction*. 2. ed. New York e London: Routledge, 2006, p. 28-51.

SIGNORINI, Bruna Atayde. *Efeitos da Migração sobre a Fecundidade: Um Estudo Comparativo entre Mulheres Nordestinas Imigrantes em São Paulo, Mulheres Não-Migrantes Naturais do Estado e Mulheres Não-Migrantes Naturais do Nordeste*. 2017.

VILLA, Marco Antonio. *Quando Eu Vim-me Embora: História da Migração Nordestina para São Paulo*. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

WONDERS, Nancy A.; MICHALOWSKI, Raymond. “Bodies, Borders, and Sex Tourism in a Globalized World: A Tale of Two Cities – Amsterdam and Havana”. *Social Problems*, v. 48, n. 4, p. 545-571, nov. 2001. University of California Press. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/sp.2001.48.4.545>. Acesso em: 18 jun. 2025.

JÚLIA ANASTÁCIA é atriz e professora de teatro, formada em ambas as graduações pela UFBA e atualmente mestranda em artes cênicas na USP. É soteropolitan, migrante em São Paulo e fundadora da Calor da Gota Produções. Recentemente estava em cartaz com o espetáculo Os Dias Lindos de Celina Bonsucesso, vencedor de dois prêmios no Bahia Aplause, e em cartaz com o filme *Vênus Visitou São Paulo*, no Sesc, com direção de Socorro Lira. Curiosa, hoje é ingressante no curso de iluminação na SP Escola de Teatro.



MEMÓRIAS



PÁGINA ANTERIOR
Experimentos cênicos da
SP Escola de Teatro. Foto:
Divulgação/Clara Silva.

Converso com Mães

Letícia Bassit

Duas cadeiras colocadas em um espaço público. Uma cadeira de frente para a outra. Uma placa/convite em que est a escrito “Converso com mães”. Sento-me em uma das cadeiras e espero encontrar mães que queiram falar. Quando elas se sentam, sabem da câmera e do microfone, então têm consciência do registro de suas falas. O que às esse encontro, se não a rela o parresi stica entre corpos que desobedecem o cotidiano urbano, interrompem o tempo do trabalho ou do almoço, se arriscam nos desvios urbanos, sentam-se para conversar com uma desconhecida e desejam o registro de suas narrativas como documento que permanecerá no tempo? Que verdade   essa que necessitam expressar e preservar?

Uma garota de 17 anos para bem na minha frente e pergunta:

- Somente mãe pode sentar?
- Quer sentar? V c    mãe?
- Sou mãe de irmão. Posso sentar?
- Claro.

Sentou. Conversamos.

— Meu irmão me chama de mãe. V c  acha que isso   um problema?

Silêncio.

Converso com Mães (2021)   uma performance urbana que desponta no final da pandemia de Covid-19, como uma necessidade de escutar outras mães que atravessavam o confinamento e a exaustão. Senti necessidade de trocar com outras mães, na inten o de escutar histórias iguais ou tão dife-

rentes da minha e documentar essas narrativas. Parecia-me que havia ali valor histórico, político, urgente. As mães em puerpério sempre experimentaram o confinamento. A pandemia foi o puerpério do mundo.

Neste país sem pai chamado Brasil, existem pelo menos 6 milhões de crianças sem o nome do pai no registro. Entre 2005 e 2015, o número de famílias compostas de mães solo subiu de 10,5 milhões para 11,6 milhões. O que sabemos, porém, é que essa estatística só aumenta. Por conta da pandemia, entre 2020 e 2021, houve uma queda de 30% no reconhecimento de paternidade em comparação a 2019 – em números, são 320 mil crianças que não saberão quem é seu pai. Entre janeiro e abril de 2022, 56,9 mil bebês foram registrados só com o nome da mãe nos cartórios brasileiros, um número superior aos anos anteriores. Atualmente, 49% dos lares brasileiros são chefiados pelas mulheres. Isso significa que elas ancoram tanto o cuidado como a responsabilidade financeira pelo lar.

NESTE PAÍS SEM PAI CHAMADO
BRASIL, EXISTEM PELO MENOS 6
MILHÕES DE CRIANÇAS SEM O NOME
DO PAI NO REGISTRO. ENTRE 2005
E 2015, O NÚMERO DE FAMÍLIAS
COMPOSTAS DE MÃES SOLO SUBIU
DE 10,5 MILHÕES PARA 11,6 MILHÕES.
O QUE SABEMOS, PORÉM, É QUE
ESSA ESTATÍSTICA SÓ AUMENTA.

também da vida urbana, em diversos locais. Através dessas conversas, recolho relatos, depoimentos, denúncias, desabafos, choros e risadas, memórias e desmemórias de mães que desejam falar, se comunicar, se expressar. Os transeuntes que por ali passam observam, estranham o acontecimento; há também desvios naqueles que andam pelas ruas, mas não necessariamente se sentam na cadeira.

A imagem de duas mães sentadas em cadeiras de praia no meio da rua, uma placa entre elas (“Converso com mães”), interrompe o fluxo cotidiano de quem passa. As pessoas olham, observam com atenção, estranham, suspendem o tempo/espaço acelerado nos intervalos do trabalho, do almoço, saídas de metrô, espera pelo ônibus, a mulher que interrompe a corrida, suada, senta-se à minha frente, a mãe que me olha chorando dizendo que precisa conversar, a outra que quer saber se eu sou psicóloga, o que é exatamente isso que eu estou fazendo ali. A clivagem no espaço e no tempo acontece, a teatralidade se estabelece no cotidiano, a desobediência enquanto ação que atravessa o sistema organizado se manifesta de forma coletiva, assim como observa Eleonora Fabião na entrevista concedida a Osorio:

Nesse turbilhão, as matérias não são ocupantes inertes, são parte das correntezas sociopolíticas e histórico-afetivas que atravessam aquele espaço (trans-temporal) que elas mesmas (todas as matérias humanas e não-humanas) formam em suas metamorfoses contínuas. A questão é como estar à altura disso. É como meter-se no meio disso. Como meter-se já pelo meio porque um monte de coisas já estão acontecendo e continuarão a acontecer. A questão é o salto, como pular dentro e, então, aderir a quais matérias e resistir a quais outras (matérias objetivas e subjetivas). Se deixar fazer (receptiva) e fazer coisas acontecerem (agenciamentos). A estética é meu meio de entrada (e de saída). A ação poética é aquilo que suspende o conformado, abre as coisas, toca, estranha, deflagra relações raras, rearranja (revele as intra-ações co-constitutivas entre tudo e todos, entre tudo e todxs, entre txdxs). Que afetos e (de)composições uma ação performativa será capaz de deflagrar? Que afetos e (de)composições será capaz de bloquear? Porque todo o tempo, o tempo todo, há pertencimento e despertamento, há consenso e dissenso, há consonância e dissonância. A performance, em geral, não quer fazer sentido ou deixar de fazer sentido; ela performa o sentido como um fazer, o fazer coletivo dos sentidos. (Fabião, 2018)

Conforme eu repetia a ação em locais públicos diversos, as narrativas se entrelaçavam, construindo ambivalências, contradições e lacunas acerca do que é “ser mãe”. Cada história que ouvia abria um campo de possibilidades sobre as parentalidades contemporâneas.

A necessidade de ir para a rua e me sentar em uma cadeira, aguardando outra mãe se sentar na cadeira à minha frente, surge de um corpo sufocado – mas também de um corpo que, a partir de si, dá voz a outros corpos. Talvez corpos que não possuam espaço de escuta e ferramentas artísticas para desenvolver a própria narrativa, escrever e inscrever a própria voz no espaço.

O meu corpo também necessitava – ainda necessita – do convívio. Um tipo de convívio específico: com mães que, como eu, há meses não saíam de casa. Um tipo de convívio que busca o distanciamento de mim para que outros corpos possam narrar. Narrem através do meu corpo – corpo-veículo, corpo-passagem, corpo-escuta, corpo-travessia.

Durante a ação, algumas pessoas passavam ao redor e olhavam. Algumas perguntavam se eu era psicóloga. Achei curioso. Onde termina o ato artístico e começa a ação de cura? Como perceber e construir a moldura simbólica? O que torna performativo o que antes era cotidiano?

Essas questões tocam no que Josette Féral nos provoca a pensar – “onde se detém a imagem e onde começa o real? Onde termina o real e onde começa a verdade da obra artística?” (Féral, 2015, p. 148) – e na ideia de teatralidade:

A condição da teatralidade seria, portanto, a identificação ou criação de um outro espaço, espaço diferente do cotidiano, criado pelo olhar do espectador que se mantém fora dele. Essa clivagem no espaço é o espaço do outro, que instaura um fora e um dentro da teatralidade. É um espaço fundador da alteridade da teatralidade. Percebida dessa forma, a teatralidade não seria apenas a emergência de uma fratura no espaço, uma clivagem no real que faz surgir aí a alteridade, mas a própria constituição desse espaço por meio do olhar do espectador, um olhar ativo que é condição de emergência da teatralidade e realmente produz uma modificação “qualitativa” nas relações entre os sujeitos. (Féral, 2015, p. 148)

Quando a performance emerge no espaço urbano, ela desloca o olhar habitual da cidade, instaurando um estado liminar. *Converso com Mães* habita exatamente esta fresta: entre o documentário e o poético, entre o cotidiano e o extraordinário, entre o público e o íntimo.

O espaço urbano, pensado para o fluxo produtivo e eficaz, raramente acolhe mães e crianças. A cidade é feita para o corpo veloz, não para o corpo que carrega outro corpo. *Converso com Mães* instala-se, portanto, como um gesto de desaceleração. Duas cadeiras se tornam resistência. O tempo da produtividade cede lugar ao tempo da escuta. O cuidado, transformado em ato coletivo, se reencena ainda que por instantes.

Mas como pensar esse ato coletivo em um espaço fragmentado, segregado, desigual? Como sustentar o trabalho de cuidado como política pública e também como prática sensível, cotidiana, viva?

O convívio reaparece como gesto político. Na rua, na calçada, na pressa, a performance suspende tempo/espaço e inaugura uma possibilidade de conviver: a de um espaço

partilhado pela escuta. Há teatralidade e performatividade que nascem no instante em que uma mãe conta sua história no meio da rua. Abre uma lacuna – uma fissura no espaço “real”, fazendo ver o que antes era invisível. Isso é a teatralidade no cotidiano. A arte urbana cria brechas para que outras formas de vida possam ser imaginadas.

Talvez *Converso com Mães* seja justamente isto: uma tentativa de abrir, no concreto duro da cidade, um espaço para esse cuidado existir – mesmo que por um instante – como teatro, como convivência, como corpo coletivo em estado de escuta. É um instante de presença no meio do caos em que podemos imaginar o trabalho de cuidado como um ato coletivo inegociável.

O ESPAÇO URBANO, PENSADO PARA
O FLUXO PRODUTIVO E EFICAZ,
RARAMENTE ACOLHE MÃES E
CRIANÇAS. A CIDADE É FEITA
PARA O CORPO VELOZ, NÃO PARA
O CORPO QUE CARREGA OUTRO
CORPO. *CONVERSO COM MÃES*
INSTALA-SE, PORTANTO, COMO
UM GESTO DE DESACELERAÇÃO.

É uma tentativa de enfrentamento ao sistema de valores, crenças e práticas construído sob uma perspectiva que idealiza mulheres como naturalmente mais adequadas ao papel do cuidado, reforçando a ideia de que a maternidade seria a principal fonte de realização pessoal das mulheres, encarcerando-as no trabalho do cuidado não remunerado e privando-as de contribuir com a economia produtiva de forma equânime e justa em direitos.

REFERÊNCIAS

- FABIÃO, Eleonora. “Performance e Teatro: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea”. *Sala Preta*, v. 8, p. 235-246, 2008.
- _____. “Conversa com Eleonora Fabião”. [Entrevista cedida a] Luiz Camillo Osorio. *Prêmio PIPA*, 15 mar. 2018. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2018/03/conversa-com-eleonora-fabiao-por-luiz-camillo-osorio/>. Acesso em: 9 out. 2025.
- FÉRAL, Josette. *Além dos Limites: Teoria e Prática do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

LETÍCIA BASSIT é atriz, escritora e terapeuta corporal. Autora da dissertação *Corpos Desobedientes em Busca de Verdades Inventadas: Um Estudo sobre Performance e Verdade* (USP, 2024), pesquisa a relação entre corpo, performance, cuidado e política nas artes da cena. É criadora do projeto Matria Amada, iniciativa dedicada a repensar o cuidado como ato coletivo inegociável. Desenvolve ações performativas e reflexivas que articulam parentalidade, cidade e escuta como práticas de convívio e resistência.

A sombra da cidade

Uma reflexão-relato sobre a peça *Bom Retiro, 958 metros*, do Teatro da Vertigem

Sofia Boito

Ouando o sol se põe por trás das construções incongruentes de São Paulo, o Bom Retiro é coberto por uma atmosfera silenciosa, densa e imóvel. Suas ruas, vazias, guardam alguns resquícios das atividades diurnas: panfletos na calçada, luzes nas vitrines, restos têxteis nas lixeiras. A cidade espera o dia seguinte para retomar seu ritmo desenfreado e ruidoso. Por enquanto, nesse tempo suspenso, cinza, a escuridão vai tomando forma e alguns poucos vultos podem ser percebidos: o arrastar de um carrinho, um ônibus que passa, um animal que entra num bueiro.

Em 2012, época em que a internet ainda não tinha tomado a atual dimensão, e todas as nossas compras eram feitas em lojas físicas, o bairro do Bom Retiro era um dos epicentros nacionais de produção e consumo de roupas e acessórios. Suas ruas, extremamente movimentadas durante o dia, esvaziavam-se completamente ao fim da tarde, com o baixar das cortinas de ferro de seus estabelecimentos comerciais. O que restava era a sombra de uma metrópole. Essa cidade fantasma era o cenário e a própria matéria da peça *Bom retiro 958 metros*, do Teatro da Vertigem, do qual fui atriz. Lembro-me muito bem da sensação de caminhar, nesse entardecer melancólico, silencioso e poeirento, desde a Casa do Povo – onde o elenco se preparava e onde se daria, mais tarde, o final da peça – até o local de início do espetáculo, o shopping Lombroso.

“O crepúsculo não é simplesmente o fim do dia; é um limiar. À medida que o céu se adensa e as sombras se alastram, descortina-se um território de desejos secretos e de oportunidades inesperadas, mas também de medo e incerteza.” Se a noite é o terreno dos medos e desejos – que movem nossos

sonhos e pesadelos –, podemos nos perguntar: o que a noite revela de uma cidade?

A peça, criada em processo colaborativo – a partir de longos estudos sobre a história do bairro e sua relação com os ciclos socioeconômicos da capital paulista –, contou com dramaturgia de Joca Reiners Terron e direção de Antônio Araújo, e cartografava o bairro a partir dessa sombra, da noite. O Bom Retiro servia como uma espécie de lente de aumento – um microcosmo no qual se concentravam e se revelavam as diversas problemáticas, contradições e opressões capitalistas da sociedade de consumo. Em um trajeto de 958 metros, o público mergulhava nesse avesso da cidade, no encalço de diversas personagens que, longe de se relacionarem de maneira dramática, eram fantasmagorias que assombravam as ruas. Nesse mundo noturno e onírico da metrópole, as imagens inconscientes se moviam pelo espaço sendo guiadas pelo desejo. No entanto, nesse labirinto, o desejo estava longe de nascer de subjetividades singulares. Tratava-se, antes, do desejo vendido, do desejo comprado, do desejo cooptado, do desejo violado, do desejo refém das relações de troca e de reificação do sistema capitalista – esse sistema perverso.

O BOM RETIRO SERVIA COMO
UMA ESPÉCIE DE LENTE DE
AUMENTO – UM MICROCOSSMO
NO QUAL SE CONCENTRAVAM
E SE REVELAVAM AS DIVERSAS
PROBLEMÁTICAS, CONTRADIÇÕES
E OPRESSÕES CAPITALISTAS DA
SOCIEDADE DE CONSUMO. EM
UM TRAJETO DE 958 METROS,
O PÚBLICO MERGULHAVA NESSE
AVESSO DA CIDADE, NO ENCALÇO
DE DIVERSAS PERSONAGENS QUE,
LONGE DE SE RELACIONAREM
DE MANEIRA DRAMÁTICA,
ERAM FANTASMAGORIAS QUE
ASSOMBRAVAM AS RUAS.

Assim, uma consumidora febril perseguia um vestido vermelho ideal, um cracômano procurava obstinadamente sua pedra, um carregador de carga estuprava compulsivamente manequins, uma apresentadora de rádio anunciaava continuamente mensagens imperativas de consumo, uma noiva fora do tempo tentava encontrar os resquícios de um

a partir de sua corporeidade, compondo com a paisagem, encaixando-os nas ruas, nos elementos arquitetônicos e no espaço urbano. “Essa inscrição dos corpos, nunca apagando a semiótica que os habita, é feita prioritariamente no espaço, um espaço áspero que lhes dá sentido e que eles estruturam de volta. É desse diálogo entre corpos e lugar que nasce a força do impacto sobre o espectador”.

Embora algumas poucas personagens criassesem pequenos atritos nessa lógica espectral, resistindo a ela ou imprimindo nela um resquício de humanidade – como a Faxineira Filósofa, tecendo suas reflexões, e o Errante, com suas intervenções políticas de terrorismo poético –, a grande maioria desses seres era, de fato, desprovida de vida. E utilizo o termo vida, aqui, no sentido de vitalidade. Não se tratava de seres autônomos e singulares, com riqueza psíquica. Antes, anulados em suas diferenças, obedecendo ao imperativo do gozar sem freio e do produzir sem limites, eram seres animados, mas sem vida, como observa Diana Taylor em um texto sobre o espetáculo: “Tudo ao nosso redor é animado, mas não necessariamente vivo. Os vultos sombrios, como aparentemente todo o resto aqui, pertencem ao mundo dos ‘quase-objetos’ e ‘quase-sujeitos’ [...], governados pela lógica capitalista de coisas substituíveis, descartáveis e realocáveis [...]”.

No meu caso, os dois personagens que interpretei eram exemplos nítidos dessa estranha presença quase objeto e quase humana da qual fala Taylor. A Rádio Infinita, concebida em um primeiro momento como uma apresentadora de uma emissora de rádio do bairro, foi ao longo de improvisos se metamorfoseando no próprio aparelho. Lembro-me de propor uma figura que portava uma luz na cabeça, como se fosse um autômato, e carregava consigo a placa luminosa de “ao vivo”. Com o tempo, com a interferência do figurino, adereços e iluminação, a Rádio Infinita se tornou um ser que, nas palavras de Diana Taylor, era uma “pessoa/coisa, seus olhos são transistores, antenas brotam de sua cabeça. Ela está ‘ao vivo’, mas não exatamente ‘viva’”.

Já no caso da Manequim Defeituosa, construí um corpo manco, com o eixo da coluna desalinhado. Posteriormente, com a intervenção de adereços que criavam um seio queimado, um braço torcido e cabelos rarefeitos, a manequim se tornou uma personagem visualmente frágil, que causava piedade em sua crença cega de que iria encontrar um trabalho. A postura ingênua da personagem, que não conseguia se reconhecer como um objeto abjeto, descartado, era a expressão escancarada daquilo que não queremos enxergar: o fato de que todos nós e todas as coisas desta sociedade de consumo têm

EMBORA ALGUMAS POUCAS PERSONAGENS CRIASSEM PEQUENOS ATRITOS NESSA LÓGICA ESPECTRAL, RESISTINDO A ELA OU IMPRIMINDO NELA UM RESQUÍCIO DE HUMANIDADE – COMO A FAXINEIRA FILÓSOFA, TECENDO SUAS REFLEXÕES, E O ERRANTE, COM SUAS INTERVENÇÕES POLÍTICAS DE TERRORISMO POÉTICO –, A GRANDE MAIORIA DESSES SERES ERA, DE FATO, DESPROVIDA DE VIDA.

um devir descartável. Aliás, as dualidades mercadoria/lixo, objeto/coisa, in-substituível/descartável estão no cerne do espetáculo. O que uma sociedade produz diz certamente muito sobre ela, mas aquilo que ela descarta talvez diga ainda mais. Ou, na formulação de Diana Taylor, há o arquivo e há aquilo que ficou “fora do arquivo”.

Impossível não lembrar da atividade do trapeiro, do século XIX, personagem adorada pelo poeta Charles Baudelaire. O trapeiro, o grande antepassado do carroceiro, era uma figura que rondava a cidade em seu contraturno, quando os burgueses e trabalhadores dormiam, para recolher os restos do dia que a cidade havia descartado em seus lixos. “Aqui temos um homem – ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele” (Benjamin, 1989, p. 78). Assim, como um trapeiro-poeta que recolhe e organiza os dejeto da cidade, a peça expõe os excrementos do monstro capitalista, elaborando uma espécie de retrato às avessas, revelando o que a ideologia capitalista tenta, desesperadamente, apagar.

Revelar as sombras do sistema perverso em que estamos inseridos parece ser também o caminho da dramaturgia espacial da peça. Depois de iniciarmos em um espaço novo, limpo e brilhante – o já citado shopping Lombroso –,

terminamos o périplo em um teatro completamente sombrio, abandonado, no subsolo de um antigo centro cultural do bairro: a Casa do Povo. Nesse trajeto, portanto, partimos de um espaço luminoso, que, na definição de Paola Berenstein Jacques (2012), “é o espaço hegemônico da mercadoria, do espetáculo, da imagem – ou do que ofusca”, para, então, chegarmos a um local histórico destruído, o Teatro TAIB.

REVELAR AS SOMBRA DO SISTEMA
PERVERSO EM QUE ESTAMOS
INSERIDOS PARECE SER TAMBÉM
O CAMINHO DA DRAMATURGIA
ESPACIAL DA PEÇA. DEPOIS DE
INICIARMOS EM UM ESPAÇO
NOVO, LIMPO E BRILHANTE – O JÁ
CITADO SHOPPING LOMBROSO –,
TERMINAMOS O PÉRIPLO EM UM
TEATRO COMPLETAMENTE SOMBRIOS,
ABANDONADO, NO SUBSOLO DE
UM ANTIGO CENTRO CULTURAL
DO BAIRRO: A CASA DO POVO.

Lembro-me ainda, como se fosse ontem, da experiência de adentrar esse local. Em meu percurso de atriz, que corria em paralelo à peça para sempre chegar à frente dos espectadores, eu tinha que alcançar o TAIB antes de todos, já que, na primeira cena na fachada do teatro, eu tinha que estar a postos como Rádio Infinita. Nunca foi simples essa minha chegada. Completamente sozinha, eu abria a porta do prédio e subia suas escadas mergulhadas na escuridão. O peso da atmosfera era perceptível. Os anos de história, as memórias guardadas nos móveis, nas paredes, em cada canto do prédio. Parecia que eu estava perturbando algo, ou acordando o local de seu sono profundo.

Certa vez, quando me coloquei no pequeno buraco no qual me encaixava, embaixo da escadaria, para fazer uma cena-imagem, tive certeza de ter

visto alguém. Ali, não estava mais sozinha, havia, sem dúvida, uma presença. Se os espectros do shopping Lombroso eram os espectros das subjetividades rarefeitas, dos consumidores-zumbis de centros comerciais contemporâneos, os espectros do TAIB eram outros. Eram fragmentos de vivências potentes, de profunda relação com aquele território. Eram as histórias dos primeiros imigrantes judeus vindos para o Bom Retiro, na época do holocausto. Eram as memórias daqueles que sonharam com um mundo sem o fascismo. Esses espectros, longe dos locais luminosos da sociedade do espetáculo, escondiam-se naquele espaço esquecido, ignorado pela cidade-vitrine, pela cidade-consumo, pela cidade-indústria. Talvez fosse essa a real vida presente em *Bom Retiro 958 metros*. A vida das/nas sombras. Digo vida, aqui, no sentido de vitalidade. Na ausência-presença dessas vidas, terminávamos o espetáculo.

Hoje, quando volto a esse bairro paulistano, não posso deixar de pensar que a revitalização da Casa do Povo – que agora voltou a ser um centro cultural efervescente, com vínculos estreitos com as comunidades do bairro – deve muito ao trabalho do Teatro da Vertigem. A prática daquele espaço parece ter devolvido a ele sua vocação, deixando sua marca na realidade presente. Olho para a fachada do prédio, agora toda acesa e cheia de intervenções artísticas, e não sinto mais o peso que sentia ao me aproximar do imóvel em horário noturno. Finalmente, parece que ressuscitamos, de alguma maneira, antigos espectros. Sorrio e agradeço às sombras.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Antônio [et al], FERNANDES, Sílvia (org.). *Teatro da Vertigem*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo – Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1989, v. 3.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos Errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

SOFIA BOITO é artista da cena, escritora e pesquisadora. Atualmente é pós-doutoranda no Instituto de Artes da Unicamp. É doutora em Artes Cênicas pela USP, onde também foi professora temporária. Interessada em processos performativos e práticas não hegemônicas, tenta estabelecer investigações teórico-práticas encarnadas. É integrante da Coletiva Palabreria, do corpo editorial da revista *Sala Preta*, da rede de artistas feministas Room to Bloom (European Alternatives) e do grupo internacional de pesquisadoras feministas Ecologies of Care.



ENSAIO GERAL



PÁGINA ANTERIOR
Experimentos cênicos da
SP Escola de Teatro. Foto:
Divulgação/Clara Silva.

Território do palco – Solo sagrado

Sergio Zlotnic

O TEATRO COMEÇA ANTES DO TEATRO!

Em maio de 2014, assisti a *Um Espetáculo Absoluto*, da Cia. Sr João, no espaço da Cia. do Feijão. O grupo português fazia residência na SP Escola de Teatro, e eu conhecia parte do elenco.

Fomos recebidos pela “pessoa física” de cada um dos atores, por assim dizer. Não pelos personagens, mas pelas pessoas. Entramos no espaço do teatro, na rua Dr. Teodoro Baima, próximo ao Teatro de Arena. Havia alguns amigos entre os espectadores, de modo que a espera até que a peça começasse foi agradável. Os atores nos serviram chá e café. Bolachas também.

O espaço tinha muitas cadeiras, sofás e poltronas. Nada que se ligasse à noção estereotipada de um teatro, e não tínhamos ideia de onde era o palco. Sentimo-nos “em casa”. Tudo parecia uma simpática visita. Até que voltei ao passado: ali era permitido fumar. Tomamos café e fumamos *indoors*, como antigamente.

A peça não começava e não percebemos nenhuma indicação de que em alguma hora ela começaria. O elenco falava conosco, amistoso. Jogando conversa fora, esqueci do tempo. E assim eu me sentia distraído e bem... Até que, em um certo momento, inapreensível, houve um silêncio. Algo havia acontecido. E, nesse instante, destacaram-se dois grupos: nós, os espectadores, e eles, os do elenco. Entretanto, eu não saberia dizer quem riscou essa fronteira. Não sei se nós, espectadores, em nosso silêncio repentino, involuntariamente, circunscrevemos uma linha de divisão. Ou se “eles”, os atores, através de algum gesto que não vi, instauraram o “início” (de outra coisa)...

Com isso, com essa “fundação”, a visita agradável desandou. A peça começa. E – se não me falha a memória – vi um dos atores muito revoltado, reclamando da divisão, justamente, que se desenhara no espaço. Hostil, com seu sotaque lusitano, acusador, ele diz que nós, espectadores, estamos separados dele por uma ideia. Uma ideia (abstrata e poderosa) afasta a plateia do elenco. Conforme comprehendi, a culpa era nossa (espectadores)!

*

Há uma cerimônia (um tom ceremonioso), via de regra, que separa ator de espectador. Há um pântano entre os dois. É uma formalidade similar àquela que se verifica entre analista e paciente. Esse limite se efetiva *in loco* (e com inacreditável nitidez), ali na peça do grupo português. A dissolução da horizontalidade, num passe de mágica... Não sei se, naquele instante, fomos hipnotizados pelo teatro, ou se – ao contrário – despertamos de um sono profundo.

*

Uma linha invisível se desenha toda vez que começa um espetáculo, numa configuração que atribui funções diferentes ao elenco e à plateia. Talvez, quanto mais ritualístico o teatro, tanto mais essa separação é relativizada (ou quase se desmacha). Pois o rito supõe participação explícita dos espectadores – que não mais simplesmente assistem a uma cena que se desenrola no palco: o público fabrica junto o espetáculo. Ainda assim, há uma fronteira...

*

Na modalidade ritual, o exercício teatral se aproxima dos grupos psicoterápicos que pousaram aqui em São Paulo nos anos 1970. Oficinas de experimentação que começaram nos anos 1960 na Costa Oeste dos Estados Unidos, e nos alcançaram uma década mais tarde.

Eram vivências sem protocolo: quadros em branco e sem moldura. Espaços a serem preenchidos, sem que possuíssemos nenhuma previsibilidade. Não sabíamos o que seria colocado ali. Qual dor, que conflito, qual desencontro, que confissão. Qual estória. Improvisações. Como no teatro performativo, estávamos abertos ao acaso...

*

Em outubro de 2013, assisti à peça *Nosferatu*, na Sala Beta do Sesc Consolação, com direção de Fabio Mazzoni, e com Eric Lenate e Cléo de Páris no elenco. Quando os espectadores entram no teatro, Lenate já está lá, sentado numa das poltronas da plateia. Ele está tão concentrado – tão personagem – que ninguém se atreve a mexer com ele.

Talvez um ator exale um gás hipnotizante quando vestido de personagem... E talvez também exista um pecado (proibição, tabu) em interagir com o personagem de uma peça... Nós, espectadores, do lado de cá; eles,

atores, “em cena”, do lado de lá. Não podemos nos misturar. Somos seres de mundos distintos, de temporalidades distintas (como na série *De Volta para o Futuro*, em que um personagem nunca pode encontrar a si mesmo noutros tempos, nem no passado, nem no futuro).

Assim, é como se Eric Lenate, em seu silêncio, nos dissesse (sem dizer): “Não se aproximem; sou um vampiro. Estou noutro patamar, no qual vocês, com sorte, entrarão. Não me toquem!”.

*

Os contadores de estórias sabem muito bem das fronteiras que existem entre sono e vigília (e entre ficção e realidade). Eles costumam construir pequenos rituais, cuja função é a de *chamar a fábula*. Como se ela – a fábula – fosse arisca e não se deixasse apanhar, quando a buscamos de mau jeito, por assim dizer. Se não nos colocamos na *boa posição*, não acessamos esse *outro registro* – necessário para circular pelo território da ficção.

*

Em julho de 2015, fizemos uma temporada da peça *Cismei, Vou Parir!*, no Espaço dos Satyros. Denise Sefer protagoniza o espetáculo, que só não é um monólogo porque dele eu também participo, discretamente, como uma sombra, sentado numa cadeira, na lateral do palco. A peça começa, aliás, tal qual *Nosferatu*, comigo já em cena (e Denise Sefer não). O público entra pelo palco e passa por mim.

Como não sou Lenate – meu gás hipnotizante é menos potente –, os espectadores vão entrando, e alguns vêm bater papo comigo. Um deles me apresenta seus amigos. Uma espectadora se ofende porque não lhe dei atenção suficiente. Outra espectadora me apresenta a sua mãe...

Provavelmente, em meu silêncio, era como se eu permitisse (ou incentivasse) o público a interagir comigo. Como se eu instaurasse um nocivo excesso de familiaridade (ali onde deveria vigorar uma pitada de *estrano*).

*

Platitudes... Agarramo-nos ao familiar, como um naufrago se agarra a um tronco. Entre ator e espectador, cria-se um fosso de estranhamento. Essa barreira a ser transposta mobiliza medos primitivos. Para que se descubra algo que não sabemos é necessário ser atravessado por um caldo de *não familiaridade*. Através de deslocamentos, num salto, aquilo que é familiar se transforma no seu oposto. Foi esse o contraste que a Cia. Sr João provocou, numa guinada notável. O texto *O Sobrenatural (O Estranho)*, de 1919, Freud faz coincidir o *familiar* com o *estranho*. *Heimlich* versus *unheimlich*.

O teatro se dá na quebra da familiaridade à qual estamos habituados (o que, aliás, é um dos aspectos da potência das artes). Um estrangeiro se in-

OS CONTADORES DE ESTÓRIAS
SABEM MUITO BEM DAS FRONTEIRAS
QUE EXISTEM ENTRE SONO E VIGÍLIA
(E ENTRE FICÇÃO E REALIDADE).
ELES COSTUMAM CONSTRUIR
PEQUENOS RITUAIS, CUJA FUNÇÃO
É A DE *CHAMAR A FÁBULA*.

troduz no campo, sem aviso prévio. E, nesse novo registro, o espectador se estranha porque as operações ordinárias – de amortecer as intensidades das coisas do mundo – lhe são momentaneamente retiradas.

*

A PALAVRA, QUANDO O TEATRO ACONTECE, GANHA ESPESSURA PECULIAR. ELA SE DESAMARRA DE UM FUNDO MASSIFICADO, ROTINEIRO, BANAL, COTIDIANO, PARA DIZER OUTRA COISA.

A palavra, quando o teatro acontece, ganha espessura peculiar. Ela se desamorra de um fundo massificado, rotineiro, banal, cotidiano, para dizer outra coisa. A palavra que o teatro persegue é inaugural. Ela descortina sentidos adormecidos pelo hábito. Mesmo que em silêncio (especialmente nesses casos), ela é ato que estabelece novas demarcações. Cria um antes e um depois. Restaura os sentidos e retira o sujeito da massa. Despertando-o de seu sono. Des-hipnotizando-o.

O mesmo se dá na psicanálise e na poesia. Ambas – juntas com as artes do palco – têm um propósito comum: o de explorar a linguagem para que ela diga algo de que esquecêramos. A palavra tem valor poético quanto mais longe estiver da *função fática*. Embora, muitas vezes, é apoiado no senso comum que o espetáculo faz a sua decolagem, criando um acontecimento.

Mas reconheça-se: em *Nosferatu*, antes mesmo de Eric Lenate transmitir qualquer coisa (em seu silêncio), eu mesmo já tinha chegado ao teatro “transferido”: dando linguagem a sua figura. Colocando-o num certo lugar de elevação. Disposto a me deixar conduzir.

Dizem que a psicanálise começa antes do paciente chegar à clínica. Sem nem sequer ainda ter jamais visto o rosto de seu analista, o paciente já está em processo, em movimento, desde o momento em que decide procurar ajuda. Algo já se alevantou em seus interiores. Uma conversa, uma agitação, um solilóquio, um incômodo, uma inquietação, um desconforto, um estranhamento...

Igualmente, será que podemos afirmar um teatro que começa para o espectador desde o momento em que ele, em sua casa, toma banho, veste a roupa e sai de casa? Não seriam estas providências pré-rituais de aquecimento em sua atividade surda? Antecipações de um encontro com o estrangeiro?

O espetáculo de teatro começa antes da peça?

CIRCUNSCRIÇÃO DO ESPAÇO

Embora haja (relativa) liberdade nas obras fabricadas por engenho da criatividade humana no campo das artes, certos limites são observados e devem se manter. No teatro, se pensarmos a plateia como se ela fosse um sujeito em

estado de sono, que pretendemos manter adormecido, a ficção (*Dormonid*) tem de ser ministrada com parcimônia. De outra forma, o sujeito adormecido desperta: a plateia hipnotizada acorda.

ENSAIO GERAL

Há um acordo estabelecido para que a plateia não acorde; e, se ele é rompido, o espetáculo desanda. O nome desse contrato, nas artes cênicas, é *suspensão da descrença*. Desrespeitar o pacto, ultrapassando certas fronteiras, leva a plateia a deixar de acreditar na peça.

Atravessar a moldura abstrata que é criada pode equivaler a furar a credulidade (e matar a galinha dos ovos de ouro). Colapsar o espetáculo. Entretanto, o teatro muitas vezes testa justamente a suspensão da descrença, colocando em xeque a credulidade da plateia. E, interessante, ela (a *fé* da plateia) tem se mostrado ao longo do tempo mais resistente do que se poderia supor.

Há muitos exemplos de peças que absolutamente não desandam quando, por acaso (“azar” ou “sorte”), ruídos inesperados vêm perturbar o sono do teatro. Alguns atores talentosos se aproveitam destes fatores intervenientes para incluí-los (em alta velocidade) na fábula em andamento.

Eles “sabem” fazer os imprevistos aterrissarem noutro léxico (como no sono, de novo). Sabem que sobre o palco instaura-se algo como uma *gramática cênica*, com códigos próprios, uma lógica singular e muitos acordos implícitos. Por isso, sabem driblar ruídos, circunscrevendo-os. Para isto, recalculam o tempo todo: redesenham mentalmente os cenários que se formam – e fazem correções de rota.

*

Porém, paradoxalmente, parece próprio desse campo (teatral) certo desacordo com a gramática. Uma dose de profanação. Como se fizesse parte da alquimia criativa alguma *licença poética*. Está claro também que é controversa a ideia/metáfora de que, no teatro, a plateia é posta a dormir.

Talvez as artes cênicas desejem, ao contrário, despertá-la. Acordar ou dormir – eis a questão.

Em todo caso, parece promissor considerar o conceito de suspensão da descrença, articulando-o com os fenômenos do sono (e sonhos). E também tomando-o como um *estado* da atenção (a suspensão) que marca o corpo que se desenha no palco e na plateia.

ESTÁ CLARO TAMBÉM QUE É
CONTROVERSA A IDEIA/METÁFORA
DE QUE, NO TEATRO, A PLATEIA
É POSTA A DORMIR. TALVEZ AS
ARTES CÊNICAS DESEJEM, AO
CONTRÁRIO, DESPERTÁ-LA. ACORDAR
OU DORMIR – EIS A QUESTÃO.

O *faz de conta* do teatro captura os operários do palco e os espectadores da plateia. A suspensão da descrença está ligada à fé que a plateia deposita no espetáculo que está sendo apresentado: uma plateia de boa vontade faz o teatro acontecer. Espectadores de má vontade estragam a melhor peça do mundo. O teatro depende da plateia: ela alimenta o palco – e é alimentada por ele, num ciclo de força e reciprocidade. Assim, a sus-

pensão da descrença afeta não apenas a plateia, mas é inerente ao elenco, que também acredita no jogo, de uma maneira peculiar. Estas questões são experimentadas, a seguir.

*

Se, aqui, tento aproximar os fenômenos oníricos aos fenômenos teatrais, devemos lembrar, primeiramente, que os sonhos são resultado, em parte, do fato de que, no sono, a saída motora está barrada (e, assim, a libido entra num curso regressivo, indo buscar traços longínquos, nos confins do aparelho, aproximando-se do polo da percepção).

Esse estado de coisas se verifica (ou não) no palco? Como esboçar isto nas artes cênicas? E a plateia, qual o grau de mobilidade do espectador? Sentado em sua poltrona, ele se entrega também a uma atenção que flutua, de maneira equivalente àquilo que observamos com os pacientes de análise?

*

Ao responder a interrogações que buscam elucidar de que modo *erros involuntários* são driblados em cena aberta, durante um espetáculo, uma das atrizes entrevistadas nos revela que: “O espaço cênico é um recorte abstrato que está submetido a uma lei”.

Trata-se de um território em que vigoram acordos implícitos, que os integrantes abraçam. A lógica que circula nesse campo restringe os movimentos (e a mobilidade): os atores e atrizes ali não podem fazer qualquer coisa. A cada momento, decisões individuais têm de estar ligadas ao coletivo (e contemplar a ficção em curso), embora os artistas não possam se consultar no meio do espetáculo (a não ser que esta fosse a proposta da peça: interromper e deliberar).

TRATA-SE DE UM TERRITÓRIO
EM QUE VIGORAM ACORDOS
IMPLÍCITOS, QUE OS INTEGRANTES
ABRAÇAM. A LÓGICA QUE CIRCULA
NESSE CAMPO RESTRINGE OS
MOVIMENTOS (E A MOBILIDADE):
OS ATORES E ATRIZES ALI NÃO
PODEM FAZER QUALQUER COISA.

Esse contrato silencioso forma uma película: uma membrana que funciona como moldura. E todos os artistas estão circunscritos por esse *muro abstrato*. De modo que seus gestos e ações precisam de uma autorização e de uma adequação para caber na cena.

Estímulos externos (erros e acasos) interferem, chocando-se contra a película que o elenco construiu, e os atores não podem ficar insensíveis a estes fatores inesperados. Eventualmente, há ruídos que atravessam o espetáculo e que não podem ser ignorados pelo grupo. Dependendo da intensidade do estímulo estrangeiro, não é possível fingir que ele não ocorreu.

A situação poderia lembrar os ruídos que perturbam o sono – e têm de ser alucinados para manter o sujeito adormecido. Pois o narcisismo do sono não é absoluto. Há brechas! Aquele que dorme não se fecha completamente sobre si mesmo. Sim, o mundo se apaga para quem dorme; mas não totalmente.

Uma película é construída para separar o sono do meio externo. Porém, essa fronteira é desafiada inúmeras vezes durante a noite (e, se esse limite é furado, o sujeito desperta). O sonho é consequência justamente da perturbação. Ele busca prolongar o sono: alucinando ruídos estrangeiros, faz com que o sujeito creia que eles (os ruídos) fazem parte da ficção construída pelo sonho. Os elementos disruptivos (que poderiam interromper o processo de sono), por uma mágica pitoresca, aterrissam num outro léxico – e são assim absorvidos pela gramática onírica, permitindo que o sujeito adormecido prolongue o seu sono.

Um exemplo. O despertador que toca estridente é o apito de um navio que está zarpando de Santos para Havana: a alucinação do sonho não só retarda o despertar do dorminhoco como também o coloca numa situação desejada de prazer.

Importante acrescentar: os estímulos podem ser externos ou internos. Um paciente conta que acordou durante a noite. Queria urinar, mas estava muito frio. Fica no quentinho. Só mais um pouquinho, diz a si mesmo. Então, levanta, vai ao banheiro e começa a urinar no vaso sanitário. Sente um morno nas partes baixas. E então se dá conta: está na cama, urinado. Ele não tinha levantado para ir ao banheiro, estivera sonhando. O sonho parecia uma alucinação: era tão real. Eis o trinco do sonho: ao prolongar o sono, os estímulos são alucinados.

Pois bem, e no teatro?

*

Numa cena, em 2016, em uma sessão da peça *Berenice Morre*, no Espaço dos Satyros 2, uma atriz e um ator estão em um carro. O telefone celular dela toca – e ela teria de atender.

Nós tínhamos mudado de teatro para fazer uma segunda temporada. Ali, no novo espaço, da sala de sonoplastia e luz, no alto, os técnicos não ouviam o som tão bem quanto no teatro da temporada anterior (nem enxergavam a peça tão bem quanto antes). Ainda não tínhamos nos adaptado à sala (tínhamos acabado de chegar). O celular da atriz, então, cujo som era acionado pelo sonoplasta, toca num volume exageradamente alto, numa intensidade fora de propósito.

O ator ao lado dela comenta, de improviso: “mas que celular mais barulhento o seu...”. Ao agir assim, sem que tivéssemos combinado, o estímulo interveniente, por obra do ator, pousa no espaço cênico com alguma suavidade e sem causar estragos. Ele (o estímulo “mal-vindo”) é absorvido pela fala do ator. E, assim, neutralizado.

*

OS ELEMENTOS DISRUPTIVOS
(QUE PODERIAM INTERROMPER
O PROCESSO DE SONO), POR
UMA MÁGICA PITORESCA,
ATERRISSAM NUM OUTRO LÉXICO
– E SÃO ASSIM ABSORVIDOS PELA
GRAMÁTICA ONÍRICA, PERMITINDO
QUE O SUJEITO ADORMECIDO
PROLONGUE O SEU SONO.

A película que se estabelece, constituindo um sistema, é construída também pela ficção. E, nesse jogo, um limite se desenha entre palco e plateia. Essa fronteira pode ter consistência e solidez e espessura distintas (indo de papel filme a muro) – e certos espetáculos se dão mesmo misturando os espaços, fazendo com que a plateia circule pelo palco, e vice-versa.

De qualquer forma, há submissão a uma certa gramática (cênica) – que remete ao campo do sono. E a *suspensão da descrença* depende dessa submissão. Grandes atores são aqueles que entenderam o funcionamento da brincadeira: eles têm um saber (noturno) que não necessariamente é consciente.

A PELÍCULA QUE SE ESTABELECE,
CONSTITUINDO UM SISTEMA,
É CONSTRUÍDA TAMBÉM PELA
FICÇÃO. E, NESSE JOGO, UM LIMITE
SE DESENHA ENTRE PALCO E
PLATEIA. ESSA FRONTEIRA PODE
TER CONSISTÊNCIA E SOLIDEZ E
ESPESSURA DISTINTAS (INDO DE
PAPEL FILME A MURO) – E CERTOS
ESPETÁCULOS SE DÃO MESMO
MISTURANDO OS ESPAÇOS, FAZENDO
COM QUE A PLATEIA CIRCULE
PELO PALCO, E VICE-VERSA.

De que modo a suspensão da descrença se articula com o léxico que é instaurado no palco é a questão relevante aqui. Abusar dela (da suspensão da descrença), furando um limite (que uma moldura abstrata estabelece), pode fazer desandar o faz de conta – e condenar o espetáculo ao colapso (como o sono interrompido por um estímulo muito atrevido). Entretanto, paradoxo, é também desafiando as fronteiras do *setting* – e somente assim – que o teatro ganha potência e pode surpreender. Pois o espectador espera e imagina que a peça se dê obedecendo certa lógica (e frequentemente essa expectativa também não é consciente).

Como um pedestre que, ao atravessar a rua, sabe que os carros trafegam pela via, em espaços estabelecidos, num certo sentido, em uma velocidade tal... As antecipações sobre o comportamento dos carros são abstrações e hipóteses, a serem confirmadas ou refutadas. Para isso, o pedestre recalcula o tempo todo – e faz correções de rota (e, igualmente, tal qual nos casos do ator e do espectador, esses cálculos não são necessariamente conscientes). Refazer o cálculo é obrigatório, momento a momento, pois a previsibilidade é sempre relativa: ela é teórica. Nela, estão incluídas pitadas de *confiança* e de *fé*. Atravessar a rua é uma *aposta*. E pode não dar certo.

Veja-se: o traumático está ligado (também) à não previsibilidade – e ao descontrole. De modo que pedestre, ator e espectador (vale igualmente para o analista e o poeta) desafiam um campo traiçoeiro.

*

No teatro, frustrar a ilusão implícita da plateia pode ser justamente o intuitivo do espetáculo. Uma peça que transcorre unicamente pelas vias que o espectador pré-imagina não promove a desestabilização mínima que talvez justifique ele ter saído de casa (a não ser que considerássemos o teatro em seu aspecto de entretenimento unicamente: há aqueles que querem apenas

se distrair, não ter trabalho nenhum [de digestão simbólica], e voltar para casa, seguros, intactos e incólumes).

ENSAIO GERAL

De todo modo, parece que é brincando nessa fronteira tênue sono/vigília que as artes cênicas se dão. Quase despertando a plateia, quase prolongando o seu sono, na borda de um pesadelo. No pesadelo, justamente, algo que não se encaixa nos códigos e repertórios disponíveis se põe em marcha, interrogando o sistema (o aparelho psíquico). E reconstruindo os limites que desenham esse sistema (a película).

*

O palco embaralha os limites da credulidade da plateia, de modo que – na radicalidade – o espectador não saberia se dorme ou se está deserto. Na utopia, cada espectador se urinaria na poltrona do teatro, tendo sido ludibriado por sua própria ilusão: o teste de realidade teria fracassado.

Coloco no condicional, pois os produtos de coletivos de teatro podem ter outros intuiitos, evidentemente. Porém mantenhamos a ideia – que parece valer para as artes em geral: a potência da obra relevante está em *recriar linguagem*. Como se, na essência, *pesquisa de linguagem* fosse uma definição mesma do fazer artístico. E se nos detivermos ainda mais um pouco na *suspensão da descrença*, fazendo-a conectar-se com a *reinvenção da língua*, talvez possamos avançar aqui.

Uma obra que leve a plateia a exaurir seus códigos de linguagem, virando-os do avesso, teria o mérito de provocar no espectador uma experiência de absurdo, não compartilhável (pois anterior à fala – ou fora dela), jogando-o na vertigem de experimentar algo que ele não pode dizer com a língua que conhece (e na qual acredita) – e que, inversamente, talvez consiga expressar numa língua que ainda não conhece (porque ela ainda não existe).

Diferentemente dos sonhos ordinários, os pesadelos expressam justamente cenas sem representação (sem tradução) – razão pela qual eles trazem a cifra de um ato inaugural.

Manter a plateia adormecida (hipnotizá-la, iludi-la) pode ser a proposta do jogo/desafio. E fazê-la acordar talvez seja tarefa ainda mais ousada: teria o valor do quadro de Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*. Isto não é um sonho. Isto não é uma peça. Isto não é ficção, diria (sem dizer) o elenco, para espanto da plateia. Talvez haja dois grandes teatros: um que se dá no modelo em que o espectador é posto para sonhar. Outro cujo intuito é despertá-lo. Para eventualmente olhar o mundo (e a sua própria vida) com outros olhos. Em qualquer caso, as artes cênicas parecem brincar nessa fronteira sono/vigília, embaralhando as lógicas que são próprias de cada um dos dois estados da alma. Proponho chamar esse limite de *muro* – e sugiro graus distintos de solidez para ele.

Nas oficinas em que um espetáculo era levantado, para que uma cena se estabelecesse, ocorria um tipo particular de decisão. Nós nos díavamos conta disso só posteriormente, olhando para trás e avaliando o processo. Parecia que algo estava em jogo, como uma *sabedoria grupal*, indicadora de caminhos. São movimentos coletivos na construção de uma peça em que, inclusive, as autorias se confundem. E não é possível precisar nem o momento em que certos percursos se constituem, nem quem os sugeriu (ou quem os definiu).

Nos casos em que as escolhas resultam promissoras (e potentes), a *solução* parece se dar (novamente) à moda onírica. Desembocávamos em cenas prenhes de *condensações* e *deslocamentos*. Como se o grupo tivesse chegado a uma equação, em que cabem e coexistem tendências contraditórias. O *saber grupal* que os coletivos mobilizam deve ser equiparado ao *conhecimento noturno*, que é evocado nos sonhos.

*

Aparentemente, há certo caos nos processos criativos – algo mais dionisíaco do que apolíneo: uma peculiar desordem, que faz com que paire incerteza sobre se algum resultado advirá dali.

Isso ocorre porque os caminhos de um processo que envolvem operações criativas são de um tipo particular, este que requer que os participantes se deixem conduzir, não desprezando certos fluxos que tiram deles poder de controle, num movimento que, pelo aspecto lúdico, poderia ser aproximado à brincadeira da criança (até mesmo a temporalidade alterada, o passado onírico, dos jogos infantis, vigora nas oficinas de experimentação teatral).

Desapego faz parte dos ingredientes. Se os integrantes do coletivo valorizam obsessivamente ordem e razão, lógica cartesiana e definição, as etapas são mais sofridas, pois o grupo se põe surdo pra uma classe de coisas essenciais (que não se deixa apanhar dessa maneira).

Adormecer requer relaxamento de foco (e esquecimento). Se pretendemos estender um toldo de sono no processo criativo, os participantes que se guiam pelos trilhos da exatidão e de *logos* sofrem mais – e fazem o grupo sofrer.

CENA/PALCO/DIVÃ

A seguir, mais alguns exemplos de situações vividas no teatro e na clínica, relatos ilustrativos daquilo que veio sendo desenvolvido até aqui.

Fizemos residência artística na SP Escola de Teatro, por meses, em 2016, e levantamos o espetáculo *Berenice Morre*. A peça se dá entre um velório e uma festa, ali no espaço entre os dois. O velório é também um hospital (onde está a paciente moribunda) e a casa da personagem enferma. O “núcleo doente” é integrado sempre por uma enfermeira (que troca de lugar com a paciente no meio da história). Na outra ponta do palco, uma atriz e dois atores compõem o “núcleo festa”. Completam o elenco uma narradora e um comentarista estrangeiro. Ambos ficam circulando pelas cenas da peça.

A atriz da festa recebe um telefonema, informando que Berenice não está bem. Um dos atores diz: “Vamos já para o velório dela”. É então que o “núcleo festa” teria de chegar ao núcleo doente. Eu era o dramaturgo (além de diretor) – e essa cena estava emperrada. Imaginei várias maneiras de levar o pessoal da festa até a casa de Berenice. Mas nenhuma parecia suficientemente boa.

Esbocei vários percursos, cheios de peripécias. Testei alternativas e itinerários. Em uma opção, coloquei os três atores da festa num ônibus. Ali, em pé, a atriz assediava um dos atores (invertendo as situações corriqueiras, em que, no transporte público, não raro, um homem fica se esfregando numa mulher...). Depois, o ônibus encrenca. Ou tem muito trânsito. Depois, tomam um táxi... O táxi enguiça. Chamam então um uber... Um longo péríodo se impõe, e eu, emaranhado, no meio do caminho, atolado, sem saber como levar um núcleo da peça até o outro. Seria um último movimento do espetáculo, até a cena final da morte de Berenice. As proposições se multiplicavam (elenco e equipe técnica sugeriam muitas coisas) – e nenhuma funcionava.

Um dia, tive de me ausentar no meio do ensaio para tratar de outro assunto ali mesmo na instituição. Uma hora depois, volto à sala de ensaio, onde elenco e equipe técnica haviam permanecido, trabalhando.

Nunca me contaram o que houve ali na minha ausência (provavelmente não sabiam). No intervalo em que estive fora, a festa chega ao velório assim: numa penumbra, carregando um caixão, os atores da festa atravessam o palco, ao som de uma música. A cena tem dois minutos de duração? Talvez menos do que isso. É bonita, esteticamente. É forte e sem palavras. E lenta. Emocionante. Resolve muitos fios desencapados. Sugeri trocar a música. Colocamos o blues “St. James Infirmary”, numa versão de Louis Armstrong. Posteriormente, soubemos que a canção era com frequência tocada em enterros de afrodescendentes estadunidenses.

A cena/solução é icônica: um *precipitado* da “atenção flutuante” e da “associação livre” dos integrantes do coletivo. Como num sonho, reúne condensa-

FIZEMOS RESIDÊNCIA ARTÍSTICA
NA SP ESCOLA DE TEATRO, POR
MESES, EM 2016, E LEVANTAMOS
O ESPETÁCULO *BERENICE
MORRE*. A PEÇA SE DÁ ENTRE
UM VELÓRIO E UMA FESTA, ALI
NO ESPAÇO ENTRE OS DOIS.

ções e deslocamentos, resumindo de modo notável um percurso complicado e inoperante (que eu tinha planejado), e finalmente desenhando uma *figura* no palco. Figura habitada, em que, de algum modo, está incluído tudo o que havia sido testado antes, cortando gorduras. Melhor do que eu poderia sonhar, aponta para o desfecho da peça, pela via de um atalho, reunindo os dois núcleos do elenco.

Figurabilidade: é o aspecto do sonho, em que algo é encenado, como num quadro, cujo resultado não se explica pela soma de fragmentos. *A reta é a menor distância entre dois pontos*, lembrei-me da definição. E outra: *a melhor explicação é a mais simples* (dizem os muito sábios). E mais: a cena da peça, que foi um achado, é também (tal qual uma cena de sonho) econômica. Não fica sobrando nada...

No meio do espetáculo, Berenice, a paciente terminal, deitada na cama hospitalar, levanta e faz uma dança/sonho. A atriz que fazia esse papel se

ergue da cama e aguarda a música, que deveria começar em seguida. Um problema técnico no equipamento da sonoplastia, porém, impede que o som apareça no tempo combinado. São segundos de atraso, mas no palco tudo se amplia. Há um suspense, até que a máquina enfim obedece ao sonoplasta, a música inunda o teatro, a atriz dança. Depois da sessão, conversando, processando a apresentação da noite, ela (a atriz) nos diz que tinha pensado em olhar para o alto (para a sonoplastia) e pedir: “Música, por favor!”. Mas, logo depois, descarta a ideia e decide (em microssegundos) que cairia no chão, em cascata, desmontando-se. Desmanchando-se. Caso o som não viesse. Foi isto que ela conseguiu esboçar naquele átimo. É isso que ela teria feito. A ideia é boa. Quase experimentamos a alternativa na apresentação seguinte. São os erros e acidentes oferecendo saídas melhores do que o que foi definido como opção oficial. Porém o seu solo era bom demais para ser modificado... E ele permaneceu.

*

Em 2010, *As Três Velhas*, de Jodorowski, faz temporada no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), com direção de Maria Alice Vergueiro, que também está no elenco (com Luciano Chirolli e Pascoal da Conceição). Já com Parkinson, numa cadeira de rodas, e com uma dicção que não ajudava, num momento da peça, Maria Alice solta o texto de um modo tão confuso que não sabíamos se tínhamos compreendido alguma coisa ou nada. Ela se volta para a plateia e pergunta: “Pelo menos deu pra entender?”.

*

Outro problema de sonoplastia, num festival de teatro em novembro de 2015, em que apresentamos uma peça. Mais ou menos de cinco em cinco minutos um ruído saía das caixas acústicas, como o ronco de um motor parando, rouco e exausto. Durava uns quinze segundos, cobria todos os demais sons. O sonoplasta pensou em desligar a mesa de som – e então ficaríamos sem sonoplastia nenhuma. Seria pena, pois havia vários comentários sonoros no cardápio – era tão interferente aquele ruído defeituoso (e tão regular), porém, que não teria sido má ideia fazê-lo. Mas o sonoplasta sempre imaginava que o som defeituoso, a qualquer momento, consertar-se-ia sozinho. Foi assim até o fim. Os atores mais experientes driblavam aquele ruído. Aguardavam que ele cessasse pra continuar a soltar o texto. Depois da peça, soubemos que alguns espectadores acharam que fazia parte da obra. Um ruído proposital que queria dizer alguma coisa (significava algo). Como no filme *O Discreto Charme da Burguesia*, de Buñuel, de 1972, em que um avião passa várias vezes, tornando impossível ouvir certos diálogos.

Assim foi. A única pessoa que poderia ter feito alguma coisa ali era a atriz que narrava a história. Ela se comunicava com o público desde o início da peça. Era ela quem poderia incorporar o defeito, referindo-se a ele em algum momento. Ignorar os ruídos, naquele caso, resultava em estranha artificialidade. Como assistir a um desastre de carro em uma esquina – e continuar conversando numa mesa de bar ao lado do acidente, como se nada estivesse acontecendo...

Os espectadores de festivais são extremamente generosos (se entregam à suspensão!). Essa foi nossa sorte...

*

A carta do amante devia ser queimada pela esposa, junto à lareira. A lareira está apagada, mas as cinzas da carta (queimada num cinzeiro) seriam jogadas ali (na lareira). O marido entraria na sala, em seguida, e exclamaría, desconfiado: “que cheiro de papel queimado!”. Nesse dia, o contrarregra se esquece de deixar fósforos (e cinzeiro), na mesinha, ao lado da poltrona, onde a mulher está sentada (junto à lareira). Ela lê a carta, se apavora, procura a caixa de fósforos e o cinzeiro, não os encontra. Rasga a carta, pica-a em pedacinhos. Joga os pedacinhos na lareira. O marido entra em cena. Fareja em volta, como um ratinho, com olhar de suspeição. Finalmente, diz: “Que cheiro de papel rasgado!”.

*

Um psicanalista fica contrariado e aborrecido porque uma paciente, através de terceiros, descobre várias coisas pessoais a respeito da sua vida particular (do analista).

OS ATORES MAIS EXPERIENTES
DRIBLAVAM AQUELE RUÍDO.
AGUARDAVAM QUE ELE CESSASSE
PRA CONTINUAR A SOLTAR O TEXTO.
DEPOIS DA PEÇA, SOUBEMOS QUE
ALGUNS ESPECTADORES ACHARAM
QUE FAZIA PARTE DA OBRA.

Ele era casado, com uma mulher socióloga, bastante ativista do petismo. Morava numa casa (não em um apartamento). Tinha cachorro e gato. Não tinha filhos. Havia estudado medicina chinesa em Pequim. Era acupunturista, além de psicanalista. Tinha muitos irmãos, todos gostavam de gastronomia. Tudo isto ela soube – e mais um pouco.

De preferência, o analista tem uma vida discreta e, ao não ter informações, os pacientes ficam livres para fantasiar. Podem imaginar o analista solteiro, casado, interessante, desagradável, sistemático, muito limpo, nem tanto, atlético, flácido, ao gosto do freguês.

Dado de realidade obtura a fantasia, esta é a máxima que justifica as austeridades da clínica psicanalítica. Se o paciente não sabe, imagina o que quiser. A fantasia é a matéria-prima do processo. Deixemo-la vagar.

Foi surpreendente para esse analista constatar que, desprezando as informações que obtivera, a paciente continuava bastante livre para construir os cenários que lhe convinham...

*

Eu mesmo, entre 2003 e 2010, fiz uma segunda análise com um renomado analista (falecido em 2021). Ali, me surpreendi em conferir como o jogo dava certo e funcionava, mesmo com os conhecimentos (teóricos) que eu tinha comigo, construídos ao longo dos anos. Eu imaginava que Ele (analista maiúsculo) sabia muitas coisas sobre mim (a partir do que eu ia contando – mas, mais do que isto, Ele já deveria pré-saber Tudo). Eu supunha nele um saber que eu sabia muito bem (teoricamente) que ele não podia ter.

*

Fazendo aliança com o desejo, o *faz de conta* tem poder fenomenal. Conhecimentos teórico/intelectuais muitas vezes não têm força para desmascará-lo. Com Freud, *onde a realidade falha, a fantasia corrige*.

ALIENAÇÃO – ESQUECER PARA DORMIR...

Ela vem toda semana me apavorar. As eleições se aproximam. O cenário é preocupante. Ela milita, sabe das coisas, traz informações horripilantes. Antecipa os passos políticos, com sagacidade. O pior está por vir.

Chora como uma louca. Em suas atividades, ela será muito prejudicada, caso o cenário se confirme. Os grupos vulneráveis terão futuro incerto e perigoso. Quando ela chega, semanalmente, uma atmosfera de asfixia a acompanha. Algo como insalubridade nas sessões: angústia sem mediação, sem pensamento, sem saída. É como se eu assistisse a um tumor que se espalha, contaminando tudo, não deixando nem um único respiro.

Enfim, na última sessão, senti mal-estar físico – e a interrompi. Disse a ela que eu não iria conseguir viver com esse grau de paranoíta (não era paranoíta). “Não vou aguentar ficar só na aflição – e preciso cooptar você”.

Lembrei que nos anos 1960 e 1970, a gente produziu, criou, se opôs, viveu, deu risada e chorou. Não dava para esperar pelo fim da ditadura para ter um orgasmo. Daí, para minha surpresa, a intervenção trouxe frutos. Ela reconhece que necessita de “um pouco de alienação” (palavras dela). E isso souo tão verdadeiro – porque não se aplica somente aos acontecimentos políticos recentes – que percebi que, no escuro (sem querer e sem enxergar), tínhamos tocado um ponto sensível.

Ela sabe demais. Lembra demais. Compreende demais. Desde pequena. Desde sempre. Na família. Na escola. No mundo. Ela viu demais. Sofre disto. Não é cega para nada. Foi testemunha de violências. Não se esquece de nenhuma delas...

E, além disso, dou-me conta, ela é proibida de dizer, pensar, desejar qualquer coisa que não tenha “relevância social”. Proibida de qualquer pequeno gesto egoísta. O que acaba condenando-a a alienar-se de si! (paradoxo).

Acho que nesse caso funcionei como um salva-vidas que se atira no mar para resgatar alguém que se afoga (embora, no momento, eu pensasse que estava salvando a mim mesmo).

*

Talvez, no instante em que adormecemos enfiados na alienação (bem no seio dela) e no esquecimento, de repente, sem saber, estamos tocando alguma verdade essencial, que hiberna (oculta do hábito). No processo, encontramos oxigênio.

Dormir = operação psíquico-orgânica para proteger do excesso de realidade... *com vistas a esclarecer o tema da “cerimônia”*.

O tom cerimonioso que se instaura (na maioria das vezes) entre analisando e analista se deve ao fato, já mencionado, de este ser alvo das projeções do mundo daquele: o analista é recoberto por camadas de imaginário.

Há pacientes que se sentem como que diante de um bispo ou cardeal (se não do próprio papa). Outros se sentem diante de um astro do rock. Podemos bem imaginar como alguém em busca de respostas (que poderiam alterar todo destino) se sentia ao chegar diante do oráculo de Delfos, na Grécia de 2500 anos atrás. Consultar o proibido (aquilo que não se enxerga, aquilo que não deveria ser conhecido, ou visto, ou sabido) causa inquietação. Buscar resposta para interrogações essenciais é sempre desafio a um tabu. Mesmo quando não religiosa, a experiência é quase religiosa!

TALVEZ, NO INSTANTE EM QUE ADORMECEMOS ENFIADOS NA ALIENAÇÃO (BEM NO SEIO DELA) E NO ESQUECIMENTO, DE REPENTE, SEM SABER, ESTAMOS TOCANDO ALGUMA VERDADE ESSENCIAL, QUE HIBERNA (OCULTA DO HÁBITO). NO PROCESSO, ENCONTRAMOS OXIGÊNIO.

O cardeal, o rabino, o pajé..., todos eles têm *maná*. O Criador, por sua grandeza, não pode ser abordado diretamente pelo crente, que é simples mortal. Investido pelo olhar dos membros do grupo, o representante das instituições religiosas é blindado – e assim está apto a intermediar e negociar com os deuses (de outro modo, sem maná, ele seria fulminado pelo atrevimento). Entre o crente e o representante da religião, há distância – assim como há um degrau entre analista e analisando. Os planos simbólicos que eles habitam são diferentes. Entre os dois elementos há uma linha abstrata de divisão. Não será uma mesma fronteira a que separa analista/analisando e também palco/plateia? (Lembremos, “solo sagrado” é o modo de se referir ao palco...)

ENTRE O CRENTE E O REPRESENTANTE DA RELIGIÃO, HÁ DISTÂNCIA – ASSIM COMO HÁ UM DEGRAU ENTRE ANALISTA E ANALISANDO. OS PLANOS SIMBÓLICOS QUE ELES HABITAM SÃO DIFERENTES. ENTRE OS DOIS ELEMENTOS HÁ UMA LINHA ABSTRATA DE DIVISÃO.

gar o sono. Ou, pelo contrário, a fronteira é furada quando despertamos? Paradoxal, a cena traz um acerto e um erro. O paciente *erra* ao se acreditar no banheiro. Mas ao mesmo tempo *acerta* ao ludibriar-se e seguir dormindo. É o triunfo do narcisismo... O dissabor é despertar urinado.

Pela disposição da libido no aparelho psíquico, há outras três diádes a serem acrescentadas às polaridades já apresentadas (analista/analisando, palco/plateia, crente/papa). Assim, temos também: hipnotizador/hipnotizado, sujeito apaixonado/objeto da paixão e multidão/líder da massa (Freud, 1921). Forma-se aí, em todos os casos, um campo erótico, no qual os dois elementos da proposição estão separados por uma linha abstrata.

O plano simbólico distinto que cada um dos elementos habita faz com que certa *cerimoniosa formalidade* atravesse as interações entre eles. Note-se que a palavra *cerimônia* pode ter mais de um sentido. “Cheio de cerimônia”, diz-se de alguém formal demais. Quando não se tem intimidade, há um protocolo a ser observado. Diante da rainha da Inglaterra, mesuras. Excesso de cortesia também pode ser sinônimo de cerimônia.

Outro sentido de cerimônia tem a ver com a ideia de rito e ritual. Se ficarmos apenas no território do teatro e da clínica psicanalítica, a cerimônia que impera nesses campos está ligada ao fato de que os dois ofícios interrogam enigmas – e, assim, desafiam buracos da representação.

Há exceções, mas, geralmente, espectador e paciente, desde o início, põem-se em posição de deferência. Não é banal o que se vai assistir ali. Eles

(spectador e analisando) sabem que serão testemunhas de um *acontecimento*. Mesmo que não se possa exigir que cada apresentação de toda peça de teatro seja sempre algo extraordinário (evidentemente), nem que cada sessão de análise seja epifânica, a expectativa e a prontidão são semelhantes àquelas apontadas para o sujeito que vai consultar o oráculo, na Grécia, conduzido por uma pitonisa.

No cenário clínico e teatral, mistérios são convocados, de modo que há um espírito solene entre espectador e artista do palco e entre analista e analisando. Uma cerimônia se instala ali, no espaço em que o enigma é evocado. Uma atitude ceremoniosa vigora nos dois campos – embora, em ambas as áreas, a cerimônia não decorra de falta de intimidade.

Nos casos de *não intimidade*, também uma cerca de separação fica ameaçada de ruir: a da civilidade. Não há aqueles que preenchem qualquer silêncio com platitudes? O silêncio entre dois humanos desconhecidos entre si levanta os impulsos mais selvagens. As formalidades e a polidez que somos desde cedo adestrados a observar são estratégia para calar a violência (da qual esquecemos) infiltrada em nossos subsolos.

*

O que devemos reter do tema da cerimônia é que uma parede se instala ali, entre espetáculo e espectador (e entre analista e analisando) – assim como um muro se constitui toda noite quando o sujeito cansado é bem-sucedido em colocar em andamento o processo de adormecer. Sono e vigília. Entre os dois, um muro abstrato. Frágil, instável, poroso (“atravessável”). O teatro se equilibra aí.

SÉRGIO ZLOTNIC, nascido na década de 1950, é psicanalista, doutor em Psicanálise e pesquisador no campo das artes. Colaborador da SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco desde a sua fundação. Autor do livro de ficção *Baleiazzul* (2013) e da coletânea de dramaturgias *Cinco Peças Curtas da Cia os Zzzlots* (2019) – além dos livros teórico-clínicos *Gestalt-terapia e Transferência* (2017) e *A Metapsicologia da Atenção Flutuante* (2017). Integra o Coletivo de Teatro Cia. Os Zzzlots. Busca intensamente que a psicanálise aprenda com o teatro, mais do que vice-versa.

Teatralidades do descarte

Renato Bolelli Rebouças

As cidades, com seus múltiplos aspectos contrastantes e paradoxais, carregam teatralidades de todos os tipos, muitas vezes despercebidas no cotidiano agitado de nossas travessias apressadas – focadas nas pequenas telas dos telefones celulares e nas distrações dos telões de propaganda já naturalizados. A lógica capitalista, em constante aceleração, atua na manutenção da realidade como um conjunto de materiais e matérias, pessoas e coisas que, ao serem renovadas, descartadas e abandonadas, empilham-se, acumulam-se e se entropizam por todos os lugares e espaços. Resíduos neoliberais que surgem e se integram à paisagem, tornam-se nossas referências e constituem nossos imaginários. Essa natureza desordenada, aparentemente caótica, guarda, paradoxalmente, tecnologias, inteligências, modos de fazer e de sobreviver, flexibilidade nos percursos – desenvolvidas como táticas, linguagens, formas de construir e criar, de relacionar-se, apropriar-se, estranhar, performar.

Performatividades diversas e belezas variadas emergem do encontro e confronto entre materiais orgânicos e inorgânicos, entre projetos e seus resíduos, entre a impossibilidade e a imaginação – gambiarras, formas “provisórias definitivas”, percursos possíveis. As coisas e suas performances em interação talvez constituam a expressão mais sincera da humanidade ocidental e de seus processos globais de precarização do mundo, numa estética que vende o minimalismo como fachada de elegância, mas que, por trás, produz uma imensa sequência de rastros – desde o processo de produção até o descarte – que se tenta esconder a todo custo: seja no deserto do Atacama, em países africanos e asiáticos, ou nas ruas e periferias da América Latina. Mantém-se, assim, um mundo rachado entre o Sul e o Norte de cada lugar, entre suas

colonizações e o empenho em preservar suas diferenças materiais. E, por outro lado, unidos globalmente no consumo, no pacto silencioso que fizemos de não abrir mão deste modo de vida.

Como resultado, consequência e desdobramento dessas práticas e de seus imbricamentos com o sistema socioeconômico e político-cultural brasileiro, investigo a noção de uma cenografia expandida a partir de uma perspectiva do Sul, situada no Sul Global – para além das práticas realizadas no palco –, caracterizando um/a cenógrafo/a que se coloca em situação diante dos aspectos constituintes de sua realidade, isto é, diante do permanente processo de destruição das paisagens que avista, assim como da incansável construção, demolição e reconstrução dos lugares que habita.

Desde 2005, desenvolvo uma plataforma de observação e criação chamada *Poéticas da Destruição*, dedicada a investigar os movimentos de descarte e abandono de espaços e materiais e suas interações, relações, performances e imaginários. Questiono, portanto, como tal condição precária afeta a relação com o campo expandido da cenografia – ou, antes, quais seriam os campos expandidos dessas realidades em seus contextos diversos, não apenas situados no Sul, mas percebidos **a partir do Sul**. A pesquisa é fruto de um conjunto de experiências realizadas em projetos voltados à destruição e renovação espaço-visual de cidades e lugares, em contextos variados, buscando nessas heterotopias possibilidades de criação. Compõe-se, assim, como uma arqueologia material e afetiva de lugares, coisas, pessoas, ausências e atmosferas – uma cartografia de espacialidades, visualidades e modos de organização junto a diferentes contextos, grupos e culturas, em suas distintas ações.

Sé, como nos ensina Paulo Freire (2000), “a leitura crítica do mundo é um ato político-pedagógico”, tal perspectiva – tomada como parte do trabalho da cenografia expandida, ou antes, do fazer cênico-performativo – mira o mundo encontrando, nesses registros documentais instantâneos, fotos e imagens fugidias, em passagem, aquilo que olhamos, mas não vemos. Compartilho aqui alguns desses registros feitos por mim em diferentes momentos desta trajetória – anônimos, sem data ou local – para que, ao acaso, possam nos encarar e nos devolver nossa verdadeira face, ponto de partida para imaginar outros espaços, situações, aglutinações e procedimentos para a arte, mas, sobretudo, para a vida. Seriam estas imagens rastros de um futuro do pretérito, um futuro em transformação repleto de coisas e resíduos em constante movimento e decomposição?

REFERÊNCIA

ENSAIO GERAL

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Indignação: Cartas Pedagógicas e Outros Escritos*. São Paulo: Editora Unesp, 2000, p. 21.

RENATO BOLELLI REBOUÇAS é diretor de arte, cenógrafo, arquiteto, professor e pesquisador do Centro de Artes Cênicas da USP. Pesquisador no Departamento de Performance Studies da Universidade de Nova York e artista residente do Instituto Hemisférico de Performance e Política (2018-2019). Atua em teatro, ópera, dança, performance, artes visuais e exposições junto a diferentes artistas, companhias e instituições no Brasil e na Inglaterra, desenvolvendo projetos a partir de espaços abandonados e do reúso de materiais descartados. É integrante da ABRACE, OISTAT e da plataforma teiabr. É cocrordenador do núcleo de Cenografia da International Federation for Theatre Research (IFTR) e cocurador da edição de 2027 da Quadrienal de Praga do Design da Cena e da Performance.















Performances do projeto Corpo, Tempo e Movimento e do Teatro da Vertigem frente ao Antropoceno/Capitaloceno: comentários a *contrapetróleo*

Giorgio Gislon

O momento histórico-geológico que vivemos pode ser nomeado de Antropoceno, ou de Capitaloceno, a depender da teorização com que quisermos nomear o tamanho da alteração químico-físico-biológica causada pelos diversos dejetos – sejam eles gasosos, líquidos ou sólidos – lançados pela humanidade no ecossistema terrestre. De acordo com a discussão feita pela filósofa Donna Haraway em *Ficar com o Problema* (2023), Antropoceno responsabiliza a humanidade como um todo, ao passo que Capitaloceno enfatiza diretamente o modo de produção capitalista como responsável pela catástrofe ambiental que vivemos.

Para refletir sobre a tarefa das artes cênicas diante deste nosso tempo histórico-geológico do Antropoceno/Capitaloceno, algumas perguntas que podemos nos fazer são: quais são as performances, quais as encenações e quais as dramaturgias que podem enfrentar o Antropoceno/Capitaloceno e regenerar mundos? Quais criações podem fazer a sociedade se haver com os escombros, com as ruínas cheias de microplástico do humanismo europeu e norte-americano em que habitamos?

Quando lembramos da proposta filosófica de Walter Benjamin nas “Tese sobre o Conceito de História”, que foram escritas em 1939, entretanto, podemos deslocar essas perguntas do presente para o passado. Segundo a

concepção histórico-dialético-messiânica benjaminiana, não basta pensar o presente e o futuro, é necessário escovar a história a contrapelo para encontrar os brotos, as germinações, as sementes de um futuro redentor das mortes daqueles que foram enterrados pela máquina angelical chamada progresso liberal.

Na tese VII de “Teses sobre o Conceito de História”, Benjamin afirma que:

Nunca há um documento de cultura que também não seja, ao mesmo tempo, um documento de barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie, também não está livre seu processo de transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro. Por isso, o materialista histórico, na medida do possível, se afasta dessa transmissão. Ele considera como sua tarefa escoar a história a contrapelo. (Benjamin, *apud Löwy*, 2005)

Em *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio*, ao comentar essas teses, o sociólogo Michael Löwy (2005) afirma que escovar a história a contrapelo “significa, então, em primeiro lugar, a recusa a se juntar, de uma maneira ou de outra, ao cortejo triunfal que continua, ainda hoje, a marchar sobre aqueles que jazem por terra”.

Segundo Löwy, a proposição de escovar a história a contrapelo de Benjamin tem um sentido histórico e um sentido político. O sentido histórico tem relação com relembrar aqueles que são esquecidos. Não deixar que as mortes dos que jazem nos cemitérios – de Gaza aos bairros negros americanos – sejam desprovidos de lembrança. O sentido político é ir contra a corrente, colocar-se a contrapelo da política liberal, das isenções de impostos para os ricos, que fazem o mundo continuar a ser a barbárie social que é.

SEGUNDO LÖWY, A PROPOSIÇÃO DE
ESCOVAR A HISTÓRIA A CONTRAPELO
DE BENJAMIN TEM UM SENTIDO
HISTÓRICO E UM SENTIDO POLÍTICO.
O SENTIDO HISTÓRICO TEM RELAÇÃO
COM RELEMBRAR AQUELES QUE
SÃO ESQUECIDOS. NÃO DEIXAR QUE
AS MORTES DOS QUE JAZEM NOS
CEMITÉRIOS – DE GAZA AOS BAIRROS
NEGROS AMERICANOS – SEJAM
DESPROVIDOS DE LEMBRANÇA.

Talvez possamos ainda fazer uma atualização da proposta benjaminiana feita durante o prenúncio da catástrofe nazista iniciada em 1939, ou em 1933, para a nossa catástrofe ambiental pós-acordo de Paris. Não que o nazismo tenha desaparecido, vide os ressurgimentos nos Estados Unidos e nos países europeus das ideias supremacistas brancas. Acontece que agora ele vem acompanhado da possibilidade de gerar, além dos desastres humanos, também desastres ambientais gigantescos. A frase “*Drill, baby, drill*”, proferida com orgulho pelo mandatário supremacista americano na sua posse em 2025, atesta que a aliança entre capitalismo e combustíveis fósseis continua ativa. Mari Fraga, em “Tempo Fóssil: Petróleo, Arte e Corpo na Cosmopolítica do Antropoceno”, mostrava, em 2018, que o petróleo é a fonte de energia privilegiada pelo ciclo mais

poluente de expansão capitalista. O petróleo é o material que serve como parâmetro para a aceleração capitalista, pois tem origem fóssil, foi gerado durante milhões de anos, e está sendo esgotado em décadas.

Assim, talvez a proposta de Benjamin possa ser suplementada, do mesmo modo que Michael Löwy e Isabel Loureiro suplementam o lema “socialismo ou barbárie” de Rosa Luxemburgo, num debate promovido pela Fundação Perseu Abramo em 2014, atualizando-o para “ecossocialismo ou barbárie”. Quanto à tarefa colocada por Benjamin de fazermos teorizações a contrapelo da história, podemos, como suplemento para nosso tempo histórico-geológico do Antropoceno/Capitaloceno, propor teorizações em perspectivas a *contrapetróleo*.

A *contrapetróleo*, então, buscamos trabalhos de artes cênicas que, mesmo que não fossem criados com o intuito direto de questionar a catástrofe climática, nos servem como germinações daquilo que as artes cênicas podem ser diante da nossa época histórico-geológica. É interessante notar que os primeiros encontros dessa busca, escolhidos para serem comentados aqui, são trabalhos de artes cênicas que têm em comum serem criações *site-specific*. Podemos rastrear, assim, nessa preocupação com a especificidade do espaço uma germinação a *contrapetróleo* na história das artes cênicas.

Escolhemos para comentar a partir do potencial regenerativo das artes cênicas frente ao Antropoceno/Capitaloceno quatro performances de dois grupos de Florianópolis e de São Paulo: do projeto Corpo, Tempo e Movimento, de Florianópolis, *Dança Coral* (2016) e *Linhamar* (2016), criadas pelas performers Diana Gilardenghi e Sandra Meyers e pelas propositoras Milene Duenha e Paloma Bianchi; e do Teatro da Vertigem, de São Paulo, *BR3* (2006), com concepção e direção de Antonio Araújo, e *Marcha à Ré* (2020), com criação e direção artística de Antonio Araújo, Eliana Monteiro e Guilherme Bonfanti, tendo Nuno Ramos como artista convidado.

As quatro performances escolhidas para serem comentadas a *contrapetróleo* foram criações *site-specific* que se relacionaram com espaços abertos interligados com as cidades. No caso de *Dança Coral*, o espaço da Ponta do Coral, e em *Linhamar*, o aterro da alfândega, ambos em Florianópolis, enquanto *BR3* foi encenada dentro do rio Tietê, e *Marcha à Ré*, na avenida Paulista, em São Paulo.

Desses trabalhos, *Marcha à ré* é o mais recente, e o que se conecta de maneira mais evidente com a proposta de teorização a *contrapetróleo*. Essa performance foi um cortejo de carros em marcha à ré na avenida Paulista,

ASSIM, TALVEZ A PROPOSTA
DE BENJAMIN POSSA SER
SUPLEMENTADA, DO MESMO
MODO QUE MICHAEL LÖWY E
ISABEL LOUREIRO SUPLEMENTAM
O LEMA “SOCIALISMO OU
BARBÁRIE” DE ROSA LUXEMBURGO,
NUM DEBATE PROMOVIDO PELA
FUNDAÇÃO PERSEU ABRAMO
EM 2014, ATUALIZANDO-O PARA
“ECOSSOCIALISMO OU BARBÁRIE”.

em 2020, durante a pandemia de Covid-19. Na época, a performance era uma crítica direta ao governo federal, que, além de leniente com a saúde, instituiu retrocessos em todas as áreas, notadamente no financiamento e no apoio a ciência, educação e cultura.

Vista em uma perspectiva a *contrapetróleo*, *Marcha à Ré* parece ter sido feita sob medida para criticar o Capitaloceno. Mesmo que o capital financeiro tenha migrado para a avenida Faria Lima, a avenida Paulista continua a ser o local simbólico do expansionismo do capitalismo no estado de São Paulo e no Brasil. Segundo Benedito de Lima Toledo (2009), em entrevista à *Folha de S.Paulo*: “O asfalto da avenida [...] foi epicentro da pavimentação da cidade”.

INDO ALÉM DO ESPAÇO PAULISTA
E COMENTANDO ESSES TEMAS
NO BRASIL COMO UM TODO, A
DRAMATURGIA DE *BR3* ALEGORIZAVA
A PROMESSA DE PROGRESSO DO
BRASIL, PAÍS DO FUTURO, ATRAVÉS
DA SAGA DE UMA FAMÍLIA QUE
MIGRAVA DO INTERIOR RURAL DE
BRASILEIA, NO ACRE, PASSANDO
PELA SONHO DE GRANDEZA E A
CATÁSTROFE DE BRASÍLIA, ATÉ
A PERIFERIA DO CAPITALISMO
TARDIO DE BRASILÂNDIA, NA
CIDADE DE SÃO PAULO.

Assim, andar à marcha à ré, em plena avenida símbolo da velocidade da metrópole que não para, produz possibilidades de interpretações a *contrapetróleo* da performance como crítica à aceleração do tempo social, ao desenvolvimento entendido como financeirização da vida, à modernidade como assassinato das culturas ancestrais, temas fundamentais das artes cênicas que querem se insurgir contra o Antropoceno/Capitaloceno.

Indo além do espaço paulista e comentando esses temas no Brasil como um todo, a dramaturgia de *BR3* alegorizava a promessa de progresso do Brasil, país do futuro, através da saga de uma família que migrava do interior rural de Brasileia, no Acre, passando pela sonho de grandeza e a catástrofe de Brasília, até a periferia do capitalismo tardio de Brasilândia, na cidade de São Paulo. É uma lástima que não esteja publicada. Ainda mais impactante do que a alegoria do Brasil, porém, era o local de apresentação: o rio Tietê. De modo pós-dramático, o fedor do rio comentava o drama do Brasil alegorizado na dramaturgia.

A importância de *BR3* para a história das artes cênicas brasileiras, entretanto, não se esgota na alegoria de nação, que segue atual. Essa importância se sedimenta com a emergência da questão ambiental, que torna o gesto de fazer teatro dentro do rio Tietê ainda mais potente, quase vinte anos depois da sua realização em 2006. Desse modo, *BR3*, pela coragem do Teatro da Vertigem em criar em território inóspito, pode ser colocada como a imaginação de um futuro possível a *contrapetróleo*, como uma fabulação especulativa: que o rio metropolitano possa ser lugar de teatro, e não um esgoto a céu aberto.

Em *Ficar com o Problema*, Haraway (2023) defende a importância da relação entre elementos científicos, ou reais, e a imaginação, a fabulação: “Fato científico e fabulação especulativa necessitam-se mutuamente [...] a fim de

encontrar seus padrões e emaranhados cruciais para ficar com o problema em tempos e lugares reais e específicos”.

ENSAIO GERAL

Assim, fabulação especulativa envolve a capacidade de fabular, imaginar o que não é real, de maneira especulativa, como uma especulação, um experimento. Ou seja, fazer fabulação especulativa é imaginar sem obrigação utilitária, sem a obrigação de gerar conhecimento mensurável.

Como fabulação especulativa também podemos interpretar *Linhamar a contrapetróleo*. Essa performance do projeto Corpo, Tempo e Movimento envolveu estender um fio no local aonde chegava o mar antes do aterro da Baía Sul, na cidade de Florianópolis. A performance perguntava para as pessoas transeuntes onde era esse local, deslocando o fio conforme a lembrança de cada um de como era a geografia da cidade antes do aterro realizado, de acordo com Ferraro e Yunes (2021), em 1974. A fabulação especulativa que a performance gera a partir das lembranças dos transeuntes é a de que em algum momento o mar vai retomar seu espaço.

Outro aterro de Florianópolis, o da Beira-Mar Norte, é fronteiriço com a Ponta do Coral, território que foi habitado pelo projeto Corpo, Tempo e Movimento para criar *Dança Coral*, uma performance *site-specific*. Tanto o processo criativo como a apresentação ao público dessa performance envolveram entrar em relação com quem já habitava aquele espaço, os habitantes humanos e os não humanos.

A performance geral foi construída por performances menores: movimentos performáticos junto com as pedras das águas poluídas da Beira-Mar Norte; uma coreografia coral com pessoas do público no local onde havia um albergue para menores; performances carnavalescas em barcos de pescadores locais; e uma performance do artista de rua Maycon Floripa, que, na época, residia numa casa improvisada na Ponta do Coral. Todas performances menores que se relacionavam com o território e constituíram a performance *Dança Coral*.

A partir dos comentários desses trabalhos, podemos retomar as perguntas colocadas no início deste texto: quais são as performances, quais as encenações e quais as dramaturgias que podem enfrentar o Antropoceno/Capitalocene e regenerar mundos? Quais criações podem fazer a sociedade se haver com os escombros, com as ruínas cheias de microplástico do humanismo europeu e norte-americano em que habitamos?

As performances citadas nos mostram que trabalhos de artes cênicas que enfrentam o Antropoceno/Capitalocene não são necessariamente posteriores à popularização dessas teorizações. Essas experiências cênicas germinantes envolvem uma reelaboração das práticas das tradições de enfrentamento

ASSIM, FABULAÇÃO ESPECULATIVA
ENVOLVE A CAPACIDADE DE FABULAR,
IMAGINAR O QUE NÃO É REAL, DE
MANEIRA ESPECULATIVA, COMO UMA
ESPECULAÇÃO, UM EXPERIMENTO.
OU SEJA, FAZER FABULAÇÃO
ESPECULATIVA É IMAGINAR
SEM OBRIGAÇÃO UTILITÁRIA,
SEM A OBRIGAÇÃO DE GERAR
CONHECIMENTO MENSURÁVEL.

à reificação da arte, como é a tradição da performance *site-specific* – do mesmo modo que envolvem a retomada da invenção reflexiva crítica de nossos predecessores. Um deles o judeu revolucionário de Berlim que tirou a própria vida para não a entregar aos antecessores dos atuais neonazistas, em 1939, em Portbou, e nos legou as teses sobre a filosofia da história, solicitando uma leitura da história a contrapelo. Essas teses podem ser suplementadas para nosso tempo histórico-geológico invocando teorizações da história da arte a *contrapetróleo*.

REFERÊNCIAS

- FERRARO, Luiza. YUNES, Gilberto. “Aterro da Baía Sul, em Florianópolis: Interpretação de um Patrimônio Moderno”. *Rev. CPC*, São Paulo, v. 16, n. 31, p. 123-148, jan./jun. 2021.
- FRAGA, Mari. “Tempo Fóssil: Petróleo, Arte e Corpo na Cosmopolítica do Antropoceno”. *Estudos da Presença*, v. 8, p. 31-62, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-266072285>. Acesso em: 30 out. 2025.
- HARAWAY, Donna. *Ficar com o Problema: Fazer Parentes no Chthluceno*. São Paulo: N-1 Edições, 2023.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- TOLEDO, Benedito de Lima. “Avenida Nunca Teve Barões do Café, diz Professor da USP” [Entrevista]. *Folha de S.Paulo*. 25 jan. 2009. Disponível em: <https://tinyurl.com/srjfst7p>. Acesso em: 30 out. 2025.

GIORGIO GISLON é bolsista de pós-doutorado do CNPq no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAC-Udesc). Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (DAC-UFPB). Coordenador do Laboratório Arte e Clima da UFPB. Idealizador e curador da Mostra Regenerar Mundos e propositor do Simpósio Regenerar Mundos.

Estudos comparados de expectação teatral: ferramentas para a pesquisa-criação¹

Jorge Dubatti

Para o desenvolvimento de nossas pesquisas com espectadoras/espectadores, trabalhamos com a disciplina estudos comparados de expectação teatral (ECET). No campo da expectação teatral, atuamos há mais de duas décadas na Escola de Espectadores de Buenos Aires (EEBA, fundada em 2001) e em outras instituições da Rede Internacional de Escolas de Espectadores (REDIEE). Mas não nos referimos apenas ao trabalho que desempenhamos na EEBA, e mais recentemente nas Escolas de Espectadores de Santa Fe (província de Santa Fe) e no Laboratório Artístico de Expectação do Instituto Universitário Patagônico de Artes (IUPA) em General Roca (província de Río Negro); também nos referimos à nossa atuação com artistas-espectadores, docentes-espectadores e estudantes-espectadores em aulas de graduação e pós-graduação universitária (Dubatti, 2024a).

Os ECET têm uma origem múltipla, resultante de nossas preocupações em assumir um posicionamento epistemológico adequado à problemática que estudamos. Por um lado, os ECET surgem (necessariamente) de pesquisas participativas, do nosso exercício como pesquisador participante enquanto sujeito da pesquisa artística e da pesquisa-criação (aspecto sobre o qual já refletimos em Dubatti, 2014). Por outro lado, os ECET se baseiam na disciplina/metadisciplina central filosofia do teatro e suas disciplinas teatrológicas derivadas: teatro comparado, poética, geografia teatral, poética comparada, entre outras (Dubatti, 2020a, introdução e caps. 1 e 2).

¹. Publicado em espanhol em Dubatti, 2025. Tradução de Ferdinando Martins.

O que é a filosofia do teatro? Existem três aproximações principais, a partir dos ângulos centrais de sua atividade:

1. É a disciplina/metadisciplina científica que faz as grandes perguntas filosóficas às artes cênicas enquanto acontecimento (perguntas provenientes das diferentes áreas filosóficas: ontologia, gnoseologia, ética, política etc.). Nesse primeiro sentido, concebemos a filosofia como propõe Husserl (2012): ciência abrangente, ciência da totalidade do ente, ciência em relação ao *Lebenswelt* (mundo da vida). Pois uma ciência sem filosofia, segundo Husserl, transforma-se em técnica intelectual, puro manejo de conceitos que substitui o mundo da vida, fazendo com que tomemos como existência aquilo que é apenas um método (como explica Carpio, 1995, p. 415). Interessam-nos as reflexões epistemológicas complementares de Edgar Morin sobre a distinção entre um “conhecimento técnico” ou unidimensional sobre o teatro e um “conhecimento-sabedoria”, aquele que “prepara a pessoa para responder às questões fundamentais: o que é o mundo? O que é a nossa Terra? De onde viemos? [...] nos permite inserir e situar a condição humana no cosmos, na Terra, na vida” (Morin, 1999). Além do conhecimento técnico, devemos buscar um conhecimento-sabedoria que “seja alimento para nossa vida e contribua a nos enriquecer como indivíduos” (Morin, 1984).
2. É uma filosofia da práxis artística, produção de conhecimento e pensamento em/desde/para/sobre a práxis teatral, a partir de uma razão prática ou razão da práxis, que se encontra nos fazeres e saberes do “teatrar”, uma razão do acontecimento cênico. Essa segunda aproximação se relaciona com as pesquisas participativas mencionadas anteriormente, bem como com o trabalho dos outros sujeitos da pesquisa artística (artista-pesquisador, pesquisador-artista, associação entre artista-pesquisador e pesquisador participante etc.).
3. Finalmente, a filosofia do teatro (especialmente em sua dimensão metadisciplinar) é também uma filosofia das ciências do teatro ou filosofia da teatrologia, ou seja, a base epistemológica em sua formulação mais abrangente: a análise das condições de produção e validação do conhecimento em teatrologia a partir do vínculo com o acontecimento teatral enquanto pensado.

Por que metadisciplina? Falamos da filosofia do teatro como metadisciplina porque oferece a outras disciplinas derivadas um fundamento científico, uma base sistemática para o desenvolvimento de seus campos problemáticos

específicos. Tanto contribui para o surgimento de filosofias regionais (filosofia da atuação, filosofia da cenografia, filosofia da dramaturgia, filosofia da expectação teatral etc.) como para a singularidade de disciplinas derivadas: teatro comparado, poética, poética comparada, geografia teatral, cartografia teatral, história comparada, estudos comparados de expectação teatral etc.

A filosofia do teatro tem uma história? Essa linha de investigação teatrológica se formaliza em 1948 com a criação, em Paris, do Centro de Estudos Filosóficos e Técnicos de Teatro (impulsionado em seu ato fundacional por artistas e pensadores notáveis do teatro: Jacques Copeau, Charles Dullin, Louis Jouvet, Henri Gouhier, Gaston Bachelard, Armand Salacrou, entre outros). Na Argentina, suas primeiras concretizações acontecem nos anos 1950, com Raúl H. Castagnino, estudioso fundamental, que define seu premiado livro *Teoría del Teatro*, de 1956, como uma “filosofia do teatro” (p. 18). Essa linha se interrompe ou se invisibiliza, tornando-se subterrânea, diante do auge da semiótica a partir dos anos 1970. Hoje encontra-se em pleno desenvolvimento e com diferentes abordagens de teatrológistas e artistas-pesquisadores. Muitos artistas fazem filosofia do teatro mesmo sem se filiar explicitamente a ela ou ter consciência de fazê-lo.

O que os ECET assumem das propostas teórico-metodológico-epistemológicas da filosofia do teatro? A noção fundante de acontecimento teatral. Para os ECET, a expectação acontece; é um acontecimento e uma ação: o “expectateatrar”, caracterizado por um reomodo singular (Bohm, 1998; Kartun, 2015). A filosofia do teatro caracteriza o acontecimento do “teatrar” pela presença irrenunciável (a partir de um exercício de redução fenomenológica: variações husserlianais) de três subacontecimentos concatenados: convívio + poésis corporal + expectação, cuja multiplicação dinâmica gera uma zona de experiência territorial à qual só se pode acessar por esse meio. Se não houver expectação, o acontecimento teatral não acontece.

Os ECET consideram espectadores e sua práxis como componentes constitutivos do acontecimento teatral; fazem parte inseparável da zona de experiência e subjetivação do teatro (Dubatti, 2020a). Se a expectação é acontecimento, ação, quando trabalhamos com espectadoras/espectadores se desdobra uma fenomenologia da complexidade do “teatrar” (acontecimento maior) e, mais especificamente, do “expectateatrar” (subacontecimento), para a elaboração de uma filosofia da práxis de expectação, a partir de uma razão da práxis.

A FILOSOFIA DO TEATRO
TEM UMA HISTÓRIA? ESSA
LINHA DE INVESTIGAÇÃO
TEATROLÓGICA SE FORMALIZA
EM 1948 COM A CRIAÇÃO, EM
PARIS, DO CENTRO DE ESTUDOS
FILOSÓFICOS E TÉCNICOS DE
TEATRO (IMPULSIONADO EM
SEU ATO FUNDACIONAL POR
ARTISTAS E PENSADORES
NOTÁVEIS DO TEATRO: JACQUES
COPEAU, CHARLES DULLIN,
LOUIS JOUVENT, HENRI GOUHIER,
GASTON BACHELARD, ARMAND
SALACROU, ENTRE OUTROS).

Por que uma filosofia do teatro para os estudos de expectação teatral? Outras disciplinas (semiótica, sociologia, antropologia, marketing, psicologia, neurociências...) oferecem contribuições parciais, mas insuficientes para compreender a dimensão existencial da expectação, ou seja, para responder a perguntas básicas que são inevitáveis para a filosofia do teatro: o que existe no mundo enquanto expectação teatral?; como o teatro e a expectação teatral se relacionam com o mundo?; o que fazem os espectadores com o teatro no acontecimento, mas também em suas vidas, no pré e pós-acontecimento?

A pergunta sobre o que existe é central na filosofia do teatro. Nossa conhecimento do acontecimento teatral é inicialmente empírico, relacionado à nossa experiência do mundo. Empiria e existência se entrelaçam inseparavelmente em nosso vínculo com os fenômenos teatrais.

Por isso, os ECET defendem a necessidade de uma fenomenologia (Husserl, 2012; Carpio, 1995, p. 377-419) aplicada ao conhecimento dos espectadores de teatro e artes cênicas. Recorremos a três dimensões principais da fenomenologia: empírica, eidética e transcendental, pois nos interessa tanto a observação e a análise de casos particulares (dimensão empírica) como a elaboração de teorias e esquemas abstratos (dimensão eidética) e a investigação das condições de produção e validação do conhecimento sobre teatro e expectação, ou seja, o plano epistemológico (dimensão transcendental). As três interagem entre si.

A partir de uma filosofia da expectação, nossa pergunta central é: o que existe no mundo enquanto expectação como mundo fenomênico? Mas também nos interrogamos sobre aquilo do acontecimento que não se manifesta no fenômeno (para a filosofia do teatro, o acontecimento teatral inclui sua dimensão fenomênica e a excede no que existe no acontecimento, mas não se manifesta como fenômeno). Ou, ainda: como se manifesta e não se man-

nifesta perante/nossa consciência o universo da expectação teatral? Tentamos compreender como se manifesta empiricamente a dimensão existencial da expectação, ou seja, responder à pergunta: o que fazem os espectadores com o teatro em suas vidas?

A PARTIR DE UMA FILOSOFIA DA EXPECTAÇÃO, NOSSA PERGUNTA CENTRAL É: O QUE EXISTE NO MUNDO ENQUANTO EXPECTAÇÃO COMO MUNDO FENOMÊNICO?

Para a filosofia do teatro, o acontecimento cênico é uma prática de vínculo com a alteridade (pois o teatro se faz, ao menos, a dois; pois o teatro é o outro no convívio, Dubatti, 2020a). Se o teatro constitui uma ética da alteridade (Lévinas, 2014), propomos pensar o espectador como um outro que se revela fenomenologicamente como manifestação perante nossa consciência de um mundo existente e dotado de singular complexidade, regularmente imprevisível (segundo nossa experiência nas escolas de espectadores).

É necessário esclarecer que usamos o termo “teatro” não em seu sentido moderno restritivo (que Hegel consolidou na *Estética*, referência para boa parte da teatralidade moderna e pós-moderna), mas como nova construção teórica que retoma a palavra histórica de origem grega (*théatron*), incluindo em seu campo todas as manifestações do teatro-matriz, assim como múltiplas formas do teatro liminal, no presente e na história (Dubatti, 2016, 2017a).

Compreendemos o termo “teatro” não como autoatribuição de agentes históricos (que se autoatribuem, ou não, a prática teatral), nem como ideia de época (o uso da palavra “teatro”, ou não, em diferentes períodos e com diferentes acepções e matizes), mas como teoria (construção abstrata, eidética, a partir da observação empírica) que permite uma visão de um amplo conjunto de fenômenos em processos históricos de longa duração e supraterritoriais.

Essa nova construção teórica busca compreender uma fórmula cultural de origem ancestral que perdura, com variações (em procedimentos, trabalho, concepção, Dubatti, 2009), ao longo dos séculos, sem dúvida um dos tesouros culturais da humanidade. Seguindo o método husseriano das variações (Carpio, 1995, p. 392-394), a partir da observação das práticas históricas acessamos uma invariante teórica que permite pensar processos extensos no tempo e prever práticas futuras. Essa invariante é ampla o suficiente para incluir a diversidade de variantes históricas (da tragédia grega clássica à cena pós-moderna), e ao mesmo tempo restritiva o suficiente para não abranger todos os fenômenos espetaculares ou artísticos, nem outras expressões humanas fora das artes.

A possibilidade de atualização do acontecimento teatral implica um estado de disponibilidade futura dos sujeitos para o acontecimento, uma abertura para participação na zona de experiência, a vontade de uma ética da alteridade (Lévinas), uma atitude de hospitalidade e abertura à relação com o outro/outros.

Do teatro-matriz não há regulamento escrito. (Aliás, as melhores teorias geralmente são abstrusas, incompletas, e muitos atores-espectadores que participam plenamente dos acontecimentos não necessariamente compreendem nem compartilham essas teorias.) Os saberes do *teatrar* são adquiridos por experiência, pela assunção da convenção nas práticas dos acontecimentos. O saber provém da experiência, como sugere Borges em seu conto “La Busca de Averroes” (Dubatti, 2023a), e como afirma precocemente John Dewey (1934/2008). A convenção adquirida na prática, pela frequência, instala essa memória institucional, que se difunde de maneira costumeira.

ESSA NOVA CONSTRUÇÃO TEÓRICA
BUSCA COMPREENDER UMA
FÓRMULA CULTURAL DE ORIGEM
ANCESTRAL QUE PERDURA, COM
VARIAÇÕES (EM PROCEDIMENTOS,
TRABALHO, CONCEPÇÃO, DUBATTI,
2009), AO LONGO DOS SÉCULOS,
SEM DÚVIDA UM DOS TESOUROS
CULTURAIS DA HUMANIDADE.

O acontecimento teatral não depende de “um” ator ou “um” espectador em particular, mas é trans-subjetivo: pode ser gerado por qualquer pessoa que participe do teatro-matriz. Essa memória institucional é adquirida culturalmente pela prática de atuação-expectação na zona de experiência. Opera-se uma transmissão histórica, pela paixão de atores-espectadores que transmitem essa paixão pelo acontecimento a outras pessoas. Ao mesmo tempo, essa memória atualiza um acontecimento ancestral, uma sintaxe universal, anterior à Babel, uma sintaxe que, enquanto experiência, inclui linguagem + infância (Agamben, 2001).

O teatro-matriz pode se carregar de territorialidades culturais singulares (como dizíamos, não é o mesmo a cena dionisíaca que a cristã ou pós-moderna, devido à sua poética, estrutura, forma de trabalho, concepção, relação com o passado e o mundo etc.), mas todas essas territorialidades participam de uma matriz comum, previsível. O teatro-matriz é uma fórmula cultural ampla o suficiente para ser verificada em práticas territoriais culturais diversas, em múltiplas liminaridades.

A MEMÓRIA INSTITUCIONAL DO TEATRO TEM FORÇA SURPREENDENTE: NEM PESTES, NEM FUNDAMENTALISTAS NEOTECNOLÓGICOS, NEM OS PROFETAS DA “MORTE DO TEATRO” CONSEGUIRAM CONTRA ELA.

A memória institucional do teatro tem força surpreendente: nem pestes, nem fundamentalistas neotecnológicos, nem os profetas da “morte do teatro” conseguiram contra ela. Mesmo na restrição do convívio durante a pandemia de Covid-19, o acontecimento encontrava seu caminho em janelas, terraços, varandas, muros e paredes...

Uma das razões da perduração do teatro-matriz é que ele se incorpora à nossa existência, construindo em nós um vínculo existencial pelo qual realizamos com o acontecimento e seu estado potencial permanente de retorno muitas “coisas” em nossas vidas. Quando o acontecimento é intenso, perfura a linguagem: instala-se na inefabilidade, em nossa infância, e saímos do acontecimento em um estado existencial, proferindo corporalmente a afetividade do acontecimento. Essa proferição constitui também a memória teatral do corpo (Dubatti, 2025).

Os aspectos das múltiplas memórias que o acontecimento teatral produz e se perdem constituem sem dúvida componentes centrais da fascinação investigativa que gera. Os três principais (corporal, objetual, institucional) se vinculam ao expectateatrar e fornecem novos motivos de análise aos estudos comparados de expectação teatral.

Ao mesmo tempo que se fundamentam na filosofia do teatro, os ECET se beneficiam interdisciplinamente de uma constelação de outras disciplinas, também derivadas da filosofia do teatro: teatro comparado, poética, poética comparada, geografia teatral, cartografia teatral e estudos de territorialidade, filosofia da práxis teatral, entre as principais.

Ao definir a expectação como acontecimento (o expectateatrar) que se integra a um acontecimento maior (o teatrar), deslocamos o termo recepção, que não nos parece adequado à complexidade da expectação teatral, sendo mais pertinente para uma visão restrita, como a semiótica, que concebe o teatro como linguagem e comunicação.

A filosofia do teatro sustenta que o teatro é muito mais que linguagem, é experiência, ou seja: linguagem + inefabilidade. A experiência considera o estado de infância, o não linguagem ou o “*despalabrase*”, o “*des-lenguarse*” (em termos verbais e não verbais). Expectação (o expectateatrar) inclui o conceito de recepção e o supera, assim como a filosofia do teatro inclui a semiótica e a excede amplamente.

Como já indicamos, o acontecimento cênico é uma prática de vínculo com a alteridade (pois o teatro se faz, ao menos, a dois; porque o teatro é o outro, a outra, os outros, o outro, Dubatti 2020a), manifestando-se como campo problemático de uma ética da alteridade (Lévinas, 2014). O acontecimento teatral envolve uma razão ética.

Se a expectação é acontecimento, recorremos também a uma filosofia da práxis da expectação teatral, a partir de uma razão da práxis (Dubatti, 2020a). Compreendemos a razão da práxis como uma razão do acontecimento (de base empírica), diferenciando-a de uma razão lógica (puramente racional, geométrica, matemática) e de uma razão bibliográfica (princípio de autoridade do “*Magister dixi*”). Uma filosofia da práxis da expectação teatral habilita a pesquisa participativa, a pesquisa-ação e valoriza o exercício da expectação como laboratório de (auto)percepção (Dubatti, 2017b).

Nessa direção, estabelece-se uma sinergia singular entre pesquisa específica, metapesquisa e pesquisa aplicada (Dubatti, 2019a). Do conceito de pesquisa aplicada deduz-se ou se poderia supor que: primeiro se investiga o específico, em paralelo se metainvestiga para poder investigar o específico, e depois “aplica-se” a algum campo. No entanto, a filosofia da práxis valoriza especialmente, como fonte de produção de conhecimento, a pesquisa aplicada, na qual surgem conteúdos, problemas, intuições e fenômenos a considerar posteriormente na pesquisa específica.

Distinguimos duas vias fenomenológicas centrais. Uma direta ou imediata: constituída pela experiência direta dos acontecimentos cênicos como espectador real (horas de expectação, com consequentes discussões sobre o que se esperava e a ação de esperar); na auto-observação direta como espectador e produção de discurso sobre o expectateatrar (espectador voluntário); na observação direta de outros espectadores (horas de trabalho com espectado-

DO CONCEITO DE PESQUISA
APLICADA DEDUZ-SE OU SE PODERIA
SUPOR QUE: PRIMEIRO SE INVESTIGA
O ESPECÍFICO, EM PARALELO SE
METAINVESTIGA PARA PODER
INVESTIGAR O ESPECÍFICO, E DEPOIS
“APLICA-SE” A ALGUM CAMPO.

res nas escolas); e também na análise das poéticas dramáticas e espetaculares (seu desenho ou construção de espectador implícito).

A outra via é indireta ou mediata, através de documentos e registros que relatam a atividade pretérita dos espectadores, sejam não poiéticos (prosaicos: memórias, testemunhos, ensaios, crônicas etc.) ou poiéticos (representações artísticas do espectador em quadros, narrativas, poemas, construções metateatrais ou metadramáticas nos acontecimentos teatrais etc.), ficcionais ou não ficcionais.

Via direta e indireta, como indica Husserl, possuem algo em comum: em ambas é necessário considerar a participação constitutiva do sujeito na produção fenomenológica do conhecimento. Seguimos o conceito husseriano de “constituição”, pois a ação do sujeito é constitutiva na manifestação

fenomenológica: constituir não significa produzir enquanto fazer ou fabricar, mas deixar ver o ente em sua objetividade (parafraseando Martin Heidegger, em Carpio, 1995, p. 407).

Na via direta, é o sujeito da experiência que fornece a constituição (por exemplo, como espectador em um acontecimento teatral); devemos perguntar: como constitui o sujeito o deixar ver o ente/o acontecimento em sua objetividade? Na via indireta, a construção discursiva (testemunho, crítica, resposta a pesquisa, carta de leitores etc.) cifra a constituição de quem a elabora (por exemplo, como constitui José J. Podestá, enquanto sujeito em sua ação autorreflexiva e

memorialista, o relato de sua história ou uma concepção geral do teatro de Buenos Aires em *Medio Siglo de Farándula*, 1930), mas mediada pela constituição de quem a lê (no caso, o pesquisador, no século XXI).

A fenomenologia sustenta que nunca temos contato com o objeto em si, mas através do exercício de sua constituição. Em ambos os casos (direta e indireta) há fenômeno-de-mundo: podemos distinguir uma constituição 1^a (primária), quando direta (Podestá observa os espectadores, observa seu fazer no acontecimento teatral, reflete sobre seu fazer: fenômenos-de-mundo); uma 2^a (secundária), quando indireta (constituição da constituição, Podestá memorialista processando autorreflexivamente sua experiência, fenômeno-do-fenômeno-de-mundo); e uma 3^a (terciária), duplamente indireta, quando um leitor do livro lê Podestá-memorialista e constitui assim um fenômeno-do-fenômeno-do-fenômeno-de-mundo. Se pretendemos saber como eram os espectadores de Podestá no Teatro Apolo em 1902, não podemos ignorar essa profundidade de constituições.

Em todos os casos há sujeito constitutivo. Claro que tudo dependerá de nosso interesse de análise: se nosso objetivo é analisar Podestá-artista pesqui-

NA VIA DIRETA, É O SUJEITO DA
EXPERIÊNCIA QUE FORNECE A
CONSTITUIÇÃO (POR EXEMPLO,
COMO ESPECTADOR EM UM
ACONTECIMENTO TEATRAL);
DEVEMOS PERGUNTAR: COMO
CONSTITUI O SUJEITO O DEIXAR
VER O ENTE/O ACONTECIMENTO
EM SUA OBJETIVIDADE?

memorialista, o relato de sua história ou uma concepção geral do teatro de Buenos Aires em *Medio Siglo de Farándula*, 1930), mas mediada pela constituição de quem a lê (no caso, o pesquisador, no século XXI).

A fenomenologia sustenta que nunca temos contato com o objeto em si, mas através do exercício de sua constituição. Em ambos os casos (direta e indireta) há fenômeno-de-mundo: podemos distinguir uma constituição 1^a (primária), quando direta (Podestá observa os espectadores, observa seu fazer no acontecimento teatral, reflete sobre seu fazer: fenômenos-de-mundo); uma 2^a (secundária), quando indireta (constituição da constituição, Podestá memorialista processando autorreflexivamente sua experiência, fenômeno-do-fenômeno-de-mundo); e uma 3^a (terciária), duplamente indireta, quando um leitor do livro lê Podestá-memorialista e constitui assim um fenômeno-do-fenômeno-do-fenômeno-de-mundo. Se pretendemos saber como eram os espectadores de Podestá no Teatro Apolo em 1902, não podemos ignorar essa profundidade de constituições.

Em todos os casos há sujeito constitutivo. Claro que tudo dependerá de nosso interesse de análise: se nosso objetivo é analisar Podestá-artista pesqui-

sador do acontecimento através de Podestá-memorialista, estaremos diante de uma constituição 3^a (fenômeno-do-fenômeno-do-fenômeno-de-mundo); mas se o objetivo é analisar Podestá-memorialista, estaremos diante de uma constituição 2^a (fenômeno-do-fenômeno-de-mundo). Não seriam incomuns casos de 4^a ou 5^a constituição, e assim em progressão numérica ilimitada.

Seja nos casos de Podestá de constituição 2^a ou 3^a, trata-se de resolver como analisamos o fenômeno-do-fenômeno, desafio destas páginas. Devemos perguntar: como constituem os sujeitos, em constituições 1^a, 2^a ou 3^a etc., o deixar ver o ente/o acontecimento em sua objetividade?

O certo é que podemos suspeitar de usos e manipulações (voluntárias ou involuntárias) das constituições de fenômenos-do-fenômeno. Por exemplo: quanto devemos acreditar em Podestá sobre os fenômenos de público a que se refere e que analisa? Devemos, em todo caso, triangular com outro documento, testemunho, crítica etc., e confrontar suas constituições fomenológicas e as nossas.

Enquanto investigador participativo e filósofo da práxis teatral, acumulamos horas de expectação (em diversos espaços e circuitos de produção), assim como docência, gestão e pesquisa com espectadores. Junto à nossa própria experiência como espectador em acontecimentos teatrais (sistematicamente mantida pelo menos desde 1989 até hoje, por nosso trabalho crítico em meios de comunicação), destacamos nossa direção (de forma ininterrupta desde 2001) da EEBA, que atualmente conta com quatrocentos alunos (o que chamaremos de “espectadores reais”, segundo Dubatti, 2023c). Por outro lado, contribuímos para abrir cem escolas de espectadores em diversos países da América Latina e Europa. Colaboramos na coordenação da Rede Internacional de Escolas de Espectadores (REDIEE).

As escolas de espectadores funcionam como laboratórios de pesquisa, percepção e autopercepção dessa alteridade da expectação, por meio da frequência regular e sistemática dos espectadores em seus encontros (Dubatti, 2017b). Ali acessamos informações e produzimos conhecimento sobre demandas, comportamentos, atitudes, problemas e reações com os quais seria impossível entrar em contato apenas através de simples questionários ou encontros isolados. Embora as escolas de espectadores sejam territoriais, reconhecemos em todas elas cinco eixos de trabalho comuns: fornecer aos espectadores uma agenda de espetáculos aos quais assistir; capacitar com ferramentas analíticas, históricas, teóricas, técnicas, filosóficas etc., para que cada espectador construa sua própria relação criadora com os espetáculos; propiciar o encontro de artistas com espectadores para favorecer uma pe-

AS ESCOLAS DE ESPECTADORES
FUNCIONAM COMO LABORATÓRIOS
DE PESQUISA, PERCEPÇÃO
E AUTOPERCEPÇÃO DESSA
ALTERIDADE DA EXPECTAÇÃO,
POR MEIO DA FREQUÊNCIA
REGULAR E SISTEMÁTICA
DOS ESPECTADORES EM SEUS
ENCONTROS (DUBATTI, 2017B).

dagogia do diálogo e da escuta mútua; ir construindo uma massa crítica cultural integrada por pessoas com as quais se pode contar para muito mais do que apenas assistir a peças de teatro; habilitar cada espectador e cada escola como espaço de observação e auto-observação dos comportamentos dos sujeitos espectadores. Temos registrado os saberes produzidos nas Escolas de Espectadores por meio de numerosas publicações nos últimos 25 anos.

Seja através da nossa própria experiência de auto-observação espetatorial em acontecimentos teatrais, artísticos ou na vida cotidiana, ou do trabalho de observação nas escolas de espectadores, ou da mencionada tópica de espectadores por meio de documentos do passado, podemos propor um conjunto de observações teóricas sobre a peculiar reorganização (Bohm, 1998; Kartun, 2015) do “expectateatrar”, resultante da produção de conhecimento fenomenológico, neste caso a partir do estudo de comportamentos

de espectadores reais: quaisquer das pessoas concretas que participam do convívio e praticam a ação da expectação no acontecimento teatral. Devemos diferenciar o espectador real de outros modos de pensar o espectador: implícito, explícito, abstrato, representado (Dubatti, 2023c).

O ESPECTADOR REAL É “ATOR”
DENTRO DO ACONTECIMENTO
TEATRAL, NO SENTIDO DE QUE AGE,
REALIZA UMA AÇÃO. O ESPECTADOR
REAL É TAMBÉM UM ESPECTADOR
HISTÓRICO/TERRITORIAL, QUANDO
COMPARTILHA COM OUTROS
ESPECTADORES REAIS TRAÇOS
EM COMUM QUE PODEMOS
ATRIBUIR À SUA ÉPOCA E
TERRITÓRIO (GEOGRAFIA HUMANA,
DUBATTI, 2020A E 2020C).

O espectador real é “ator” dentro do acontecimento teatral, no sentido de que age, realiza uma ação. O espectador real é também um espectador histórico/territorial, quando compartilha com outros espectadores reais traços em comum que podemos atribuir à sua época e território (Geografia Humana, Dubatti, 2020a e 2020c). Ao mesmo tempo, o espectador real cumpre uma função trans-subjetiva, na medida em que intervém simultaneamente em sua dimensão real concreta e trans-subjetivamente no convívio para a constituição do acontecimento teatral (Dubatti, 2014, p. 176-177).

O espectador real é também um espectador intencional ou voluntário, em estado de diálogo e abertura ao outro/o outro teatral, em exercício verticalizado de uma ética da alteridade (Lévinas).

O espectador real se caracteriza por uma complexidade pela qual nenhum espectador real é igual a outro na combinatória do sistema complexo de suas variáveis pessoais (sua história, profissão, ideologia, subjetividade, desejo, inconsciente, saberes, infância, traumas etc.), cruzadas com o trans-subjetivo e o intencional ou voluntário. Cada espectador real constitui um sistema complexo único.

Em conclusão, explicitamos os fundamentos epistemológicos e teóricos (dos quais derivamos outras noções teóricas e metodologias) para estudar a expectação teatral: o trabalho com a filosofia do teatro, a fenomenologia e

a pesquisa participativa. Essas contribuições nos permitem desenvolver quatro aportes que são proveitosos ao escrever uma história dos espectadores: observações teóricas sobre a expectação teatral a partir de uma filosofia da práxis; tópica de espectadores; a distinção de sete formas de pensar o espectador em sua complexidade (spectador real, histórico, explícito, implícito, representado, abstrato e voluntário); a distinção entre expectatorialidade, expectação, expectativas e transexpectatorialidade.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e Historia. Destrucción de la Experiencia y Origen de la Historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2001.
- ALBA, Gabriel; BUENAVENTURA, Juan Guillermo. “Cruce de Caminos. Un Estado del Arte de la Investigación-creación”. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, Universidad de Palermo, n. 79, p. 21-49, 2020. Disponível em: <https://dx.doi.org/10.18682/cdc.vi79.3675>.
- BOHM, David. *La Totalidad y el Orden Implicado*. Barcelona: Kairós, 1998.
- CARPIO, Adolfo P. “La Fenomenología. Husserl”. In: _____. *Principios de Filosofía. Una Introducción a su Problemática*. Buenos Aires: Glauco, 1995, p. 377-419.
- CASAS, María Victoria. “Una Aproximación al Estado del Arte en Colombia y Otros Países sobre la Discusión Investigación-Creación en Artes Avances y Propuestas”. In: _____. (comp.). *Memorias del Evento Valoración de los Procesos de Creación Artística y Cultural en el Marco de la Acreditación de Programas*. Bogotá: Colciencias-Consejo Nacional de Acreditación, 2013, p. 15-33.
- CASTAGNINO, Raúl H. *Teoría del Teatro*. Buenos Aires: Nova, 1956.
- DEWEY, John. *El Arte como Experiencia*. Barcelona: Paidós, 2008 [1934].
- DUBATTI, Jorge. *Concepciones de Teatro. Poéticas Teatrales y Bases Epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue Universidad, 2009.
- _____. *Filosofía del Teatro III. El Teatro de los Muertos*. Buenos Aires: Atuel, 2014, capítulos “El Artista-Investigador, el Investigador-Artista, el Artista y el Investigador Asociados, el Investigador Participativo; Filosofía de la Praxis Teatral”, p. 79-122, e “Excepcionalidad de Acontecimiento: Máxima Concreción de la Teatralidad Singular del Teatro”, p. 165-183.
- _____. *Teatro-matriz, Teatro Liminal*. Buenos Aires: Atuel, 2016.
- _____. “Introducción Teórica. Teatro-matriz y Teatro Liminal. El Problema de la Liminalidad en el Acontecimiento Teatral y el Corpus de los Estudios Teatrales”. In: *Poéticas de Liminalidad en el Teatro*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 2017a, p. 13-36.
- _____. “La Escuela de Espectadores de Buenos Aires (2001-2016): Un Laboratorio de (Auto) Percepción Teatral”. In: DESGRANGES, Flávio; SIMÓES, Giuliana. (orgs.). *O Ato do Espectador. Perspectivas Artísticas e Pedagógicas*. São Paulo: Hucitec; Florianópolis: iNerTE, 2017b, p. 239-249.
- _____. “Arte, Teatro y Universidad: Filosofía de la Praxis, Pensamiento y Ciencias”. In: CASARÍN, Marcelo (org.). *Universidad, Producción del Conocimiento e Inclusión Social: A 100 Años de la Reforma*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Ciencias Sociales, Centro de Estudios Avanzados, 2019a, p. 147-176.

- _____. “Asociación Argentina de Espectadores de Teatro y Manifiesto del Espectador-Crítico”. *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, México DF., año 18, n. 79 (octubre-diciembre), p. 21-22, 2019b.
- _____. *Teatro y Territorialidad. Perspectivas en Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa, Col. Arte y Acción, 2020a.
- _____. “Teatro Comparado, Territorialidad y Espectadores: Multiplicidades Intra-territoriales”. *El Hilo de la Fábula*, Universidad Nacional del Litoral, Centro de Estudios Comparados, n. 20, p. 29-43, 2020c.
- _____. “La ‘Derrota’ de Averroes: Aportes de Jorge Luis Borges a la Teatología”. *Proa. Revista Literaria*, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, n. 28, p. 25-40, 2023a.
- _____. “Tópica de Espectadores: La Construcción de un Público Teatral en Buenos Aires hacia 1901 según *Medio Siglo de Farándula*, de José J. Podestá”. *Revista Arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*, año XIII, n. 35 (ago.), p. 62-69, 2023b.
- _____. “Siete Formas de Pensar a las/los Espectadores”. In: KOSS, María N. (org.). *Actas VII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, 2023c, p. 1-7. Disponível em: <https://tinyurl.com/2sjvcxch>. Acesso em: 30 out. 2025.
- _____. “Formar al Actor como Espectador”. *Pitágoras 500*, Unicamp, Departamento de Artes Cênicas, v. 14, p. 1-14, 2024a. Disponível em: <https://tinyurl.com/mkak6srs>. Acesso em: 30 out. 2025.
- _____. *Cien Preguntas sobre el Acontecimiento Teatral y Otros Textos Teóricos*. México: Paso de Gato: Universidad Autónoma del Estado de México, 2024b.
- _____. “Memoria Corporal, Objetal e Institucional del Acontecimiento Teatral”. In: PAPA, Laura; GONZÁLEZ, Ignacio; Koss, Natacha (orgs.). *Actas Jornadas de Archivo, Cuerpo y Memoria “Dislocaciones del Tiempo, Pasados que Actúan”*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo, 2025, p. 1-8. Disponível em: <https://tinyurl.com/h6dutx6k>. Acesso em: 30 out. 2025.
- _____. (org.). *Artistas-investigadoras/es y Producción de Conocimiento desde la Escena. Una Filosofía de la Praxis Teatral*. Lima: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”, 2020b (t. I). Fondo Editorial ENSAD. Disponível em: <https://tinyurl.com/yzr2847h>. Acesso em: 30 out. 2025.
- _____. *Estudios Comparados de Expectación Teatral: herramientas para la investigación-creación*. Teatro (13), pp. 117-133, 2025.
- GARROTE, Andrea. “El Teatro como Filosofía Política Encarnada”. *Maestría en Creación Escénica* (canal do YouTube). Bogotá, Universidad del Valle, 2023. Disponível em: <https://tinyurl.com/mrxkuy5x>. Acesso em: 30 out. 2025.
- HEGEL, Georg W. F. *Estética*. Buenos Aires: Losada, 2008.
- HUSSERL, Edmund. *La Idea de la Fenomenología*. Madrid: Herder, 2012.
- KARTUN, Mauricio. *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires: Editorial Colihue, 2015. (Col. Colihue Teatro, Serie Praxis Teatral).
- LÉVINAS, Emmanuel. *Alteridad y Trascendencia*. Madrid: Arena Libros, 2014.
- LORA, Lucía; DUBATTI, Jorge (orgs.). *Artistas-investigadoras/es y Producción de Conocimiento desde la Escena. Una Filosofía de la Praxis Teatral*. Lima: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”, 2021 (t.

- II), 2022 (t. III), 2023 (t. IV), 2024 (t. V). Fondo Editorial ENSAD. Disponível em: <https://tinyurl.com/2tsqfzzb>. Acesso em: 30 out. 2025.
- MANDOKI, Katya. *Estética Cotidiana y Juegos de la Cultura: Prosaica Uno*. México: Siglo XXI Editores, 2006a.
- _____. *Prácticas Estéticas e Identidades Sociales: Prosaica Dos*. México: Siglo XXI Editores, 2006b.
- _____. *La Construcción Estética del Estado y de la Identidad Nacional: Prosaica Tres*. México: Siglo XXI Editores, 2007.
- MORIN, Edgar. *Ciencia con Conciencia*. Barcelona: Anthropos, 1984.
- _____. *La Cabeza Bien Puesta. Repensar la Reforma. Reformar el Pensamiento*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.
- PODESTÁ, Jerónimo J. *Medio Siglo de Farándula. Memorias..* Buenos Aires: Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, Dirección General de Escuelas y Cultura, 1986. (Reedición facsimilar; 1. ed. Córdoba: Río de la Plata Imprenta Argentina, 1930).

JORGE DUBATTI é crítico, historiador e professor universitário especializado em teatro e artes. Membro da Academia Argentina de Letras. Criador da Escola de Espectadores de Buenos Aires. Doutor (História e Teoria das Artes) pela Universidade de Buenos Aires (UBA). É professor titular de História do Teatro Universal (licenciatura em Artes, UBA). É diretor por concurso público do Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" da Facultad de Filosofía y Letras da UBA. É autor de vários livros, incluindo *Filosofía del Teatro I, II e III; Teatro y Territorialidad e Estudios de Teatro Argentino, Europeo y Comparado*.

Luz





Experimentos cênicos da
SP Escola de Teatro. Foto:
Divulgação/Clara Silva.

NESTE NÚMERO

Ponto de Convergência – Cena, cidade e território

Por outras praças, Tato Consorti

Como se faz um contrafeitiço para o Brasil sumir?, Maíra do Nascimento

A crise da teatrocacia: cena, cidade, coletivo, Artur Sartori Kon

Cidade e dramaturgia: corpos que se entrelaçam, Victor Nóvoa

No horizonte, a cidade: o Teatro de Contêiner (ainda) é
(e seguirá sendo) utopia aproximada a cada passo, Amilton de Azevedo

Teatro e território no Recife: o espetáculo *Na Rua de Baixo*
e o espaço urbano como impulsionador da cena, Rodrigo
Carvalho Marques Dourado, Danilo dos Santos Pereira

Embrulho, imbróglio: invisibilidades e disputas nas cidades, Renan Marcondes

Se o Sudeste é os Estados Unidos, o Nordeste é a América Latina, Júlia Anastácia

Memórias

Converso com mães, Letícia Bassit

A sombra da cidade: uma reflexão-relato sobre a peça *Bom Retiro*,
958 metros, do Teatro da Vertigem, Sofia Boito

Ensaio Geral

Território do palco – Solo sagrado, Sergio Zlotnic

Teatralidades do descarte, Renato Bolelli Rebouças

Performances do projeto Corpo, Tempo e Movimento e do Teatro da Vertigem frente
ao Antropoceno/Capitaloceno: comentários a *contrapetróleo*, Giorgio Gislon

Estudos comparados de expectação teatral: ferramentas
para a pesquisa-criação, Jorge Dubatti



PREFEITURA DE
SÃO PAULO



SÃO PAULO SÃO TODOS
Secretaria da
Cultura, Economia
e Indústria Criativas

