

DI MONTEIRO, Altemar (Altemar Gomes Monteiro). Dramaturgias Periféricas: Nóis de Teatro e a Potência do Caminhar no Teatro de Rua Contemporâneo. Fortaleza: UFC. Mestrado. Orientação: Hector Andres Vasquez Briones. Bolsa FUNCAP.

RESUMO

Inserido nos estudos contemporâneos que aspiram um campo expandido para as artes da cena, o presente artigo, resultado da pesquisa de mestrado realizada no PPGARTES/UFC, está interessado na análise das relações dos artistas de Teatro com o espaço urbano, tendo a cena como espaço de produção de pensamento, intervenção poética e política na cidade. A partir do trabalho do Nóis de Teatro, na periferia de Fortaleza – Ce, a ideia medular é a de que no caminhar pela periferia urbana há uma chave de abertura para a produção poética do teatro de rua contemporâneo que também agencia alcances profundos para pensar a cidade. É renovando o campo de ação do próprio teatro, tendo-o como um amálgama de inter-relações com tempos, espaços, contextos e subjetividades, que tal estudo borra as fronteiras das artes e do urbanismo, refletindo sobre teatro de rua na contemporaneidade e fazendo interfaces diretas entre teatro e cidade, seja nos aspectos de dramaturgia ou de encenação. A partir da imersão na materialidade dos espaços vivenciados na periferia, a produção deste grupo tem buscado amenizar os dualismos entre encenação, plano temático e dramaturgia textual, tentando entendê-los como entretecidos para se arriscar numa poética que possa dar conta da dinâmica do espaço público. Nesse sentido, busco apresentar o trabalho do grupo e seu desejo de discussão sobre os entraves políticos entre centro e periferia, trazendo para a cena elementos vistos nas ruas do Grande Bom Jardim como material que compõe cena e dramaturgia.

Palavras Chave: Teatro de Rua Contemporâneo; Nóis de Teatro; Periferia; Dramaturgias

ABSTRACT

Inserted in the contemporary studies that aspire to an expanded field for the arts of the scene, the present article, result of the research of masters realized

in the PPGARTES / UFC, is interested in the analysis of the relations of the artists of Theater with the urban space, taking the scene like space of thought production, poetic and political intervention in the city. From the work of Nóis de Teatro, on the outskirts of Fortaleza - Ce, the core idea is that in walking through the urban periphery there is a key to the poetic production of contemporary street theater that also has deep City. It is renewing the field of action of the theater itself, having it as an amalgam of interrelations with times, spaces, contexts and subjectivities, that this study erases the frontiers of the arts and urbanism, reflecting on street theater in contemporary times and making direct interfaces between theater and city, whether in the aspects of dramaturgy or staging. From the immersion in the materiality of the spaces lived in the periphery, the production of this group has sought to soften the dualisms between staging, thematic plan and textual dramaturgy, trying to understand them as interwoven to risk a poetic that can account for the dynamics of the public space . In this sense, I try to present the work of the group and their desire to discuss the political obstacles between center and periphery, bringing to the scene elements seen in the streets of the Great Good Garden as material that composes scene and dramaturgy.

Keywords: Contemporary Street Theater; Nóis de Teatro; Periphery; Dramaturgies

O presente artigo, resultado da dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará sob a orientação do Prof. Dr. Héctor Briones entre os anos de 2015 e 2016, levanta suas discussões a partir de um processo de montagem e circulação de “*O Jardim das Flores de Plástico/Ato 3 – Por Baixo do Saco Preto*”, montado no ano de 2015 junto aos atores do *Nóis de Teatro* na periferia de Fortaleza - Ce.

“*O Jardim das Flores de Plástico*” é uma série de intervenções performativas que surgiu no turbilhão de uma pesquisa que partia da ânsia de construir uma arte política que dialogasse com a cidade — transformando não somente os espaços, como a nós mesmos. Para isso, o espaço público — para além da roda tradicional de teatro de rua — passa a ser, para o *Nóis de Teatro*, ambiente catalisador de um olhar que agencia criatividades exemplificadas numa série de ações e atos performáticos que realizamos entre poças de lama e becos da periferia de Fortaleza ao longo desses anos. O espetáculo, realizado somente por atores negros, saúda a rua num grande cortejo cênico, investigando e dialogando *com a e na* periferia — tendo como argumento paralelo o debate sobre o genocídio da juventude negra da periferia. A partir da imagem do saco de lixo preto usado por legistas para cobrir cadáveres, nesse trabalho começamos a fazer perguntas sobre o que a sociedade vai julgando como lixo social e humano, o que ela vai relegando a um plano de ocultamento e obliteração, processo reflexo da sua urgente necessidade de esterilização da urbe. A ideia medular do presente estudo é a de que no caminhar pela periferia urbana há uma chave de abertura para a produção poética do teatro de rua contemporâneo que agencia alcances profundos para pensar a cidade. Assim, inserida nos estudos contemporâneos que aspiram um campo expandido para as artes cênicas, esta pesquisa tem atuado na análise das relações de artistas de teatro com o espaço urbano, tendo a cena como espaço de produção de pensamento, intervenção poética e política na cidade. É renovando o campo de ação do próprio teatro, tendo-o como um amálgama de inter-relações com tempos, espaços, contextos e subjetividades, que tal estudo borra as fronteiras das artes e do urbanismo, refletindo sobre teatro de rua na contemporaneidade — e fazendo interfaces diretas entre *teatro* e *cidade*, seja nos aspectos de dramaturgia ou de encenação.

Estamos abertos a tamanha percepção? Que sacrifícios são urgentes para a configuração desse exercício poético? Parece, realmente, que temos que nos embrenhar nessa questão para pensar na emergência de um teatro que parte desse desejo inquieto de pensar o urbano, reverter as lógicas discursivas que imperam nas narrativas sobre a metrópole e entender que na rua há elementos *imanes* que questionam os discursos e recontam a história de toda a cidade. Justamente por essa percepção intrigante é que, no processo de montagem de “*O Jardim das Flores de Plástico/Ato 3*”, o elenco teve que passar por processos de contínua reflexão sobre as ruas, tendo a *lógica do caminhar* como dispositivo disparador de toda a encenação. O ator Henrique Gonzaga começa a nos explicar essa experiência:

Sáimos e fomos ver os pontos. Para isso fomos vendo lugares que dialogassem com as cenas, mas para isso tivemos que analisar as ruas, as casas, as esquinas e esse processo foi muito bom. Passamos pelos lugares que sempre percorro no meu dia a dia, mas dessa vez com uma finalidade diferente. Queríamos ver as potencialidades cênicas daqueles lugares. A caminhada foi longa, as descobertas foram mágicas e a experiência maravilhosa (RELATÓRIO, 2015, p. 74).

Cinco possibilidades se erguem a partir daqui e, analisando a experiência do *Nóis de Teatro* em “*O Jardim das Flores de Plástico*”, anunciam-se como *camadas* que, sobrepostas numa percepção aguçada, ajudam-nos a entender a potência da caminhada como processo de composição dramaturgica na cidade. Os verbos de ação “Habitar”, “Invadir”, “Emergir”, “Movimentar”, “Ceder e Intervir” convocam-nos à essa percepção, configurando-se como a própria ideia de *caminhar* aqui desenhada.

Habitar

De início, para compreendermos a rua enquanto fonte murmurante, a primeira camada de ação proposta é *habitar o lugar, travar relações com ele* — o que pode nos ajudar a ouvir as vozes das suas topografias. Contudo, a experiência estética dos moradores de uma rua certamente será bem diferente da do visitante que chega de supetão e paralisa no espaço tentando compreendê-lo. Os relatos dos atores do *Nóis de Teatro* são usados aqui, sobretudo pelo fato de todos os integrantes do grupo morarem no lugar onde

adentramos às ruas para a criação. Nossa experiência nestes lugares, de certo modo familiarizada, revela que nossa visão de mundo parece estar impregnada pelo que estes lugares pulsam enquanto discurso falante. A atriz do *Nóis de Teatro*, Kelly Enne Saldanha, no Relatório sobre o processo de montagem, revela-nos que:

Por aqui existe uma energia de povo na rua, onde esta é uma extensão da casa, servindo ora de sala de estar ou mesmo sala de jantar. A rua faz parte da casa. Por isso há uma apropriação dela como em nenhum outro bairro. Esse domínio da rua, esse comportamento próprio faz desses moradores também agentes de observação. (...) Se passo o dia em casa, é um dia vendo minha vizinha da frente sentada na calçada. Ora conversando com alguém, mas a maioria das vezes está lá, sozinha. (...) E certamente já está conhecedora dos detalhes da rua e dos moradores. Deverá descrevê-los com riqueza de detalhes (RELATÓRIO, 2015, p. 60).

De certo modo, a experiência da vizinha sentada na calçada — ou mesmo da atriz que a observa — talvez seja construída por um dispositivo reminiscente que a atravessa diariamente na sua relação com os espaços das ruas. De modo similar, é possível falar que no processo de montagem, nossa experiência com essas ruas era constantemente atravessada pelo arsenal de outras vivências que já tínhamos experienciado sobre as mesmas — memórias revividas e ressignificadas num estágio não facilmente previsível. Ao enunciarmos: “Gosto muito de estar aqui!”, tangenciamos uma prática do espaço na memória, traçada quase num instante, como um clarão (CERTEAU, 2014, p. 176). Certeau (2014, p. 151) diz que “a memória é tocada pelas circunstâncias, como o piano que ‘produz’ sons ao toque das mãos”, completando ao dizer que:

Só há lugar quando frequentado por espíritos múltiplos, ali escondidos em silêncio, e que se pode “evocar” ou não. Só se pode morar num lugar assim povoado de lembranças (...). É um saber que se cala. Daquilo que se sabe, mas se cala, só circulam “entre nós” meias palavras. Os espaços são histórias fragmentadas e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim, simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo (CERTEAU, 2014, p. 175-176).

A experiência da atriz é certamente atravessada por esses espíritos múltiplos, um passado que retorna, uma alma encantadora que é evocada como num clarão que é lido como sussurro, como voz ecoante a lhe falar o que

se faz urgente e se estabelece como *espaço-memória*. Desse modo, talvez já seja possível afirmar que “*O Jardim das Flores de Plástico*”, ao dialogar com estas memórias dos espaços visitados, com reminiscências de histórias fragmentadas, quebra-cabeças e *tempos empilhados* que se desdobram em legibilidade, age exatamente na reinvenção de memórias passadas, fervilhando um presente que se estabelece agora mesmo nesse contato com o lugar em que se trava a relação.

A atriz Doroteia Ferreira falava que o processo de montagem não a fazia apenas caminhar pelas ruas, mas flunar também sobre sua história, sobre suas memórias vivenciadas nos lugares por onde percorríamos. Talvez seja exatamente por isso que durante os meses que passamos em laboratórios, o impulso afetivo do grupo de artistas envolvidos se fazia tão presente nos jogos e exercícios propostos.

É pensando nessas autobiografias realizadas pelos atores e nesse emaranhado poético que surge a partir da relação que estabelecem com os espaços. O que fazer, então? Só é possível pensar um lugar a partir de memórias afetivas estabelecidas com ele? É possível habitar um espaço sem fixar moradia nele e mesmo assim compreendê-lo poeticamente? Michel de Certeau alerta-nos ainda que o espaço é um lugar praticado, “é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais (...). Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres” (CERTEAU, 2014, p. 184). Habitar o lugar, travar relações com ele, configura-se, então, como essa urgência de *praticá-lo, torná-lo vivo*. Destarte, talvez seja possível dizer que durante o tempo em que nos deslocamos por uma rua, habitamos momentaneamente a sua silhueta, transformando sua instância, sua geografia afetiva, reverberando enquanto parte do espaço — ou constituindo-o e produzindo-o —, povoando-lhe de lembranças e criando uma memória que vai sendo evocada no mesmo instante em que é gestada.

Invadir

Algo, todavia, coloca-se no meio do nosso caminho. É importante notar que as ruas já estão ocupadas por uma série de agentes mobilizadores do seu fluxo, habitantes que muitas vezes estão dispostos a reivindicar sua posse sobre o lugar — o que nos remonta à necessidade de perceber o jogo de poderes e interesses que se estabelecem na ocupação dos espaços públicos. Muitos discursos da cena contemporânea têm levantado uma voz em coro em torno da ocupação desses espaços, falando que o *teatro de rua* é essa força ativa de democratização dos usos, sem incluir nessa disputa a diferença entre o uso realizado por vendedores ambulantes, pastores evangélicos, donos de “pula-pula” e outros comerciantes e o que é praticado pelos artistas de rua, tentando entender em que ocasião não estaríamos apenas reiterando um tipo de uso que privatiza e comercializa o espaço público. As ruas são habitadas por muitos *donos* ambulantes que, nesse jogo de poder, reivindicam o uso desses espaços de forma veemente e exclusiva — sobretudo pela necessidade de uma sobrevivência que vê na rua um filão comercial. O que faz o *teatro de rua* no meio desse jogo de negociações? Como compreendemos nossa ação no espaço público a partir da polivalência desses conflitos e acordos vivenciais?

Em uma das ações de “*O Jardim das Flores de Plástico/Ato 3*”, realizada no Planalto Pici, uma das periferias de Fortaleza, tivemos um bom exemplo desse tensionamento. Antes da realização do ato performático, seis espaços eram delimitados pelo elenco como lugares onde cenas aconteceriam, demarcando o espetáculo a partir de faixas localizadoras e outros objetos cenográficos que eram encaixados às estruturas arquitetônicas — em sua maioria casas ou postes. Cada uma dessas faixas possuía títulos que se referiam ao discurso que a cena a ser realizada naquele lugar desejava tensionar. Em um deles constava a frase: “*Bandido bom é bandido morto? A autópsia de uma vitrine*”. Parece que um morador da comunidade sentiu-se incomodado pela frase — e num ato desmedido arrancou a faixa-título da estação, deixando-nos apreensivos sobre a leitura realizada sobre a frase, assim como o que poderia acontecer a partir da relação que se estabelecesse com os frequentadores rotineiros daquele lugar. A noção de *arte pública* pode ser uma das chaves para tonificar nossa atenção sobre esse paradoxo quando o artista se vê no desafio de, através de uma arte que invade esse jogo de

poder, provocar uma cisão no uso dos espaços para a produção de uma vivência pública, aberta e democrática, sobre o lugar praticado. No lugar onde acontecera a cena da faixa retirada, um carro tentou colocar-se à frente da cena, impedindo o movimento do espetáculo na rua e lembrando-nos do medo do que poderia acontecer. Mas a situação logo foi remediada pela própria audiência que, participando de um acontecimento comunitário, de interesse da maioria, lançava provocações para o motorista, impelindo-o a sair de onde estava e permitir que a cena continuasse.

Destarte, a noção de *Teatro de Invasão*, cunhada pelo professor e diretor teatral André Carreira, serve-nos como energético na caminhada — e vai se tornando cada vez mais judiciosa para compreendermos as camadas de ações aqui propostas e o que elas sugerem nesse habitar repentino dos lugares. Carreira, em entrevista realizada para o *Nóis de Teatro*, tenta descrever esse fenômeno, ao falar-nos que prefere usar o termo *Teatro de Invasão*¹, por entender que

O teatro entra no espaço da rua, da cidade, modifica momentaneamente os fluxos, os comportamentos; rompe com o cotidiano e depois se retira, ainda que permaneça na memória e no imaginário dos que presenciaram o acontecimento. O teatro é efêmero, não ocupa o espaço de forma durável. Ele é um habitante em movimento. Por isso, prefiro usar o termo *invasão*. Mas sei que isso é só uma questão terminológica, uma opção para tentar melhor descrever um fenômeno (CARREIRA, 2016).

Compreendendo dessa forma, podemos dizer que o *Nóis de Teatro invadiu* a lógica cotidiana do bairro, fato que provocou a tensão gerada junto ao morador que arrancou a faixa e ao que colocou o carro no meio da cena — mobilizando, dessa forma, os espectadores presentes a refletir, mesmo que momentaneamente, sobre o sentimento de propriedade e uso partilhado de um lugar. Por essa lógica, *invadir* a periferia através do teatro não significaria de modo algum um lance malicioso de apropriação e domínio de um dado território — pelo contrário, é um acontecimento que, na sua instância poética, transforma um lugar, perdurando de outros modos na memória e no imaginário daqueles que vivenciaram o acontecido. Em relato do processo, Kelly Enne Saldanha nos diz que:

¹ Na entrevista realizada e publicada no *Jornal A Merdra*, edição 17, publicação bimestral do *Nóis de Teatro*, eu perguntava ao Prof. André Carreira por que nomear de *Teatro de Invasão* e não *Teatro de Ocupação*.

“*O Jardim das Flores de Plástico*” é um trabalho sempre novo. É uma redescoberta a cada espaço que ocupamos. Cada cena tem uma dinâmica muito maior que em outros espetáculos que já fizemos na rua. Uma dinâmica que muda a cena de instante em instante. Em meio ao caos, vamos deixando tudo ainda mais caótico — para nós, para o público. Antes que nossa plateia se acostume ao que está sendo encenado, logo fugimos dali para ocupar [ou invadir] outros lugares. E o cortejo vai ganhando corpo (RELATÓRIO, 2015, p. 79).

Por esse ângulo, será pertinente reconhecer como segunda camada essa *invasão* na sua condição efêmera — e, por isso mesmo, não proprietária. Fertilizando um presente vivenciado no espaço a partir de sua máxima potência, podemos recolher os proveitos do que esta pode oferecer de ação pública e buscar estar na rua como quem está em casa — tal qual a experiência da vizinha sentada à frente da calçada, que tem a rua como extensão da sua própria moradia.

Imergir

Compreendendo, então, essa *invasão*, ao longo do processo começamos a perceber que, além de habitar, era necessário também imergir no espaço público — ação que desdobra a ideia de habitar concordando com Oiticica (1986, p. 120), quando o mesmo nos fala que habitar um recinto “é mais do que estar nele, é crescer com ele, é dar significado à casca-ovo; é a volta à proposição da casa-total, mas para ser feita pelos participantes que aí encontram os lugares-elementos propostos; o que se pega, se vê e sente, onde deitar para o lazer criador”. Esse *lazer criador* que HO propõe ao espectador, convocando-o à interação com suas obras, parece ser algo semelhante ao que passamos para pensar a poética de “*O Jardim das Flores de Plástico/Ato 3*”. O processo convocava os atores a ver a rua como a própria *casa-total*, o que fez com que buscássemos assumir o bairro como essa *casca-ovo*. Assim, desde o começo, compreendíamos que o mais urgente a ser feito para a criação, para praticar o lugar, era entrar num processo de imersão pelas ruas em que pretendíamos elaborar intervenções poéticas, invadindo-as e habitando-as em novas vivências públicas junto aos espectadores.

É importante salientar que essa imersão, materializada nas caminhadas realizadas pelo bairro, já vinham atravessando a poética do *Nóis de Teatro* em

espaços laboratoriais e investigativos — antes mesmo de começar o processo de montagem. Nas próprias caminhadas pela comunidade, vamos tecendo possibilidades, jogos vistos a partir de cada passo, na surpresa do virar de cada esquina. *Caminhar em grupo* tem sido um mecanismo de grandes descobertas — até mesmo de ruas, arquiteturas e topografias antes não vivenciadas pelos artistas do *Nóis de Teatro*: sempre há uma novidade. Como o ator do espetáculo Gilvan de Sousa aponta:

A montagem favorece esse olhar de estranhamento desde a escolha por ser uma apresentação feita em espaço aberto (quer dizer, como um ato público) — e, mais, quando escolhe, dentre as ruas dos bairros que nos serviram de passarela para o cortejo-espetáculo, percursos ou itinerários situados em localidades nas quais notávamos que havia pouca ou nenhuma ocupação daqueles espaços (no sentido artístico a que me refiro) (RELATÓRIO, 2015, p. 64).

É buscando imergir na *materialidade dos espaços* vivenciados que, focados no debate sobre o extermínio da juventude negra, não pretendíamos nos ater exclusivamente a um plano temático ou mesmo a uma dramaturgia que representasse, em cena, a pesquisa conceitual que se fazia paralela ao processo. Atentos à *materialidade dos espaços* que tanto vínhamos habitando, praticando e invadindo ao longo das caminhadas, buscávamos, de outro modo, amenizar os dualismos entre *encenação*, *plano temático* e *dramaturgia textual*, tentando entendê-los como entretecidos para nos arriscar numa poética que pudesse dar conta da dinâmica que a rua nos trazia. No caso aqui estudado, ao pensar a cidade e se relacionar com ela a partir das camadas que aqui se evidenciam, é possível dizer que esta é quem nos diz os temas que precisaremos escutar. Na realidade, *encenação*, *plano temático* e *dramaturgia textual* operam por permeabilidade. Atender a elas em separado se tornaria um trabalho de abstração que não daria conta da carga sensível que carrega o debate acima mencionado. E mais não é que somente não dá conta, mas desrespeita as vozes mudas e feridas que compõem essa carga sensível do extermínio.

Assim, no processo de montagem, a partir desse processo imersivo, refletimos muito sobre o que se configuraria como dramaturgia, tendo em vista que nosso foco investigativo estava muito mais alinhado à *materialidade dos espaços* do que na configuração verbal de uma trama textual. Foi quando

passamos a perceber uma periferia imbuída de uma dramaturgia de extermínio que começou a urgir a imbricação do que se tinha como *plano temático* com a *materialidade dos espaços*. A cidade pulsa uma realidade complexa, a periferia faz parte dela, portanto, a questão do extermínio da juventude foi se complexificando a ponto de ser vista não mais apenas como *plano temático* mas como a própria força crítica da nossa obra que, atenta a uma memória traumática do lugar, busca ouvir as vozes mudas que a constitui, interstícios que pulsam nas ruas, nas calçadas, discursos impregnados na *materialidade da rua*. Quando avistamos um muro pichado nas ruas informando que quem “roubar nas áreas” prestará contas com a própria vida, ou quando vemos ruas quase completamente vazias depois das 22h, não estamos apenas nos apropriando de um tema, mas tencionando o que a própria *materialidade do espaço* está nos dando como dramaturgia.

Assim, entendendo essa imersão como *camada-dobra* da ideia de habitar, a partir do que aqui se intensifica, é possível pensar nessa imersão como um *habitar para criar*, experienciar para propor.

Movimentar

Mas atenção! Ao perceber a cidade como dramaturgia, conforme aponta André Carreira e Lara Matos, não significa limitar-se à transcrição de uma leitura totalizante do espaço público, tendo em vista que essa escrita não é fixa mas sempre *reescrita* no próprio ato interventivo do artista que lê e junto também compõe uma imagem que vai sendo construída. “Ao estar na cidade o artista é capaz de ler a mesma como um texto em permanente transformação. A própria presença da experiência artística já transforma esse texto e deve demandar nova leitura” (CARREIRA & MATOS, 2016, p. 29).

Assim sendo, tentar ampliar a leitura da rua para a noção de *imagem em movimento* pode se estabelecer como a quarta camada de ação proposta nessa pesquisa. Pensar na tessitura de uma dramaturgia em trânsito, como um habitante em movimento, parece mais pertinente do que fixá-la enquanto texto fechado, enquanto palavra que sugere uma *dramaturgia fixada*. Um *texto em fluxo*, ou melhor, uma *imagem em movimento* vai se configurando na observação do espaço público, percebido como um construto maleável e

transformável, sempre implicando a ação do observador — do espectador e do *artista-performer* —, tendo em vista que, como dito, esse lugar só é lido se for vivenciado, *habitado*.

Isto posto, podemos reconhecer que há uma dramaturgia textual criada coletivamente durante o processo, uma trama de conflitos entre personagens delineando uma sinopse passível de ser narrada verbalmente pelo espectador que acompanha o percurso da performance desde o começo. Por ora, o importante a ressaltar aqui é que essa narrativa configurava-se sempre lacunar e fragmentária, tendo em vista que os *fluxos* das vias interferiam inevitavelmente sobre a construção dos sentidos semânticos da trama. Ao comentar sobre a apresentação realizada no Pirambu, Gilvan de Sousa nos fala que lá

(...) foi o lugar em que aparentemente funcionou a dinâmica de renovação da plateia presente o deslocando de cada cena. Após a cena da Mãe, e que segue a sequência do Homem-de-Branco sendo julgado, perseguido e, enfim, desvendado, daí em diante tive condições de perceber que outras pessoas foram se incorporando ao cortejo e, já no término, muitas outras aplaudiam. Quem sabe uma ou outra vinha desde o início do percurso, mas, de modo geral, o boato espalhado parecia ser outro — e mais adiante havia gente à espera de ser cortejada... (RELATÓRIO, 2015, p. 78).

Daqui é possível intuir que grande parte dos espectadores não acompanhavam o espetáculo desde o começo, fazendo com que recebessem fragmentos do todo desse “habitante em movimento” — e incorporando aspectos não facilmente verbalizáveis dessa experiência em movimento. Nesse sentido, na sua defesa por um teatro que entende a cidade como dramaturgia, André Carreira e Lara Matos (2016, p. 27) apontam que

A pouca durabilidade do tempo médio da atenção se comparada com um espetáculo de sala é outro elemento que reforça o efêmero do acontecimento de rua. Por outro lado, é justamente isso um dos elementos que reforça o potencial afetivo da cena de rua, e que pede uma especial atenção para a experimentação artística a partir da possibilidade de produção de afetividades (CARREIRA & MATOS, 2016, p. 24).

Parece ser verdade que o tempo desfaz a fixidez de todas as coisas, lembrando-nos da finitude sempre emergente de um *agora* que já se foi. Um outro exemplo desse imbricado de efemeridades está na apresentação realizada no bairro Pirambu quando, na terceira estação, intitulada “Pés

descalços, pés com caminhos pré-escritos”, aconteceu um fato que fervilhou debates calorosos nas avaliações junto ao grupo. A cena, composta de uma estrutura cênica alegórica que elevava a atriz Doroteia Ferreira sobre uma grande saia feita de ferro, precisaria de um espaço amplo para que os atores que estavam no chão pudessem contracenar com a atriz elevada. Acontece que, dada a euforia das crianças, muitas avançaram sobre a cena, não deixando espaço livre para que os atores pudessem contracenar, gerando uma cena muito mais caótica do que o que prevíamos enquanto clima dramático. Assim, tentando atenuar o caos, entrei na cena para pedir às crianças que se afastassem e dessem espaço para que a performance ocorresse, interrompendo, com esse ato, o fluxo afetivo e incontrolável que se estabelecia naquele movimento. Voltando para os ensaios, a situação foi tema de profundas reflexões, levando-nos a compreender a necessidade de deixar-nos levar, pela força do movimento da rua, aos *starts* do acaso e à possibilidade de não saber o que virá, liberando-nos das marcas que pensamos enquanto “atmosferas da cena”. O que pode ter sido elaborado durante o processo para configurar um clima “A”, certamente seria transfigurado por um acontecimento repentino que o transforma em “B”, dada a força do acaso na construção dessa dramaturgia em percurso — o caráter lacunar do texto e do jogo cênico como um todo —, sem contar a própria experiência do espectador que, ao virar uma esquina e encontrar o espetáculo, constrói múltiplas reações e relações, dado o seu incalculável estado corpóreo e emocional no instante do encontro, além do tipo de relação que este estabelece com a rua.

Ceder e intervir

É por isso que, dada a singularidade do teatro de rua, durante os processos de montagem dos espetáculos do *Nóis de Teatro*, sobretudo em “*O Jardim das Flores de Plástico/Ato 3 – Por Baixo do Saco Preto*”, ensaiar na rua se tornou mais do que uma necessidade: configura-se como uma tática operativa. Para nós, hoje, é quase inviável passar muito tempo em sala de ensaio e não experimentar o que se discute e se elabora no espaço público — principalmente quando se quer dialogar com as arquiteturas e topografias de uma rua. Em todo caso, ao tratar do processo, fica difícil distinguir o que é

“ensaio” do que é “apresentação”, tendo em vista que a grande maioria desses ensaios, em si, já eram *invasões*, intervenções em que os atores habitavam, praticavam e imergiam nos *espaços-movimentos*. Entretanto, esse *ensaio-intervenção* de modo algum se revelava como um demarcador fixante do que se repetiria nos dias seguintes, pelo contrário, ele surgia muito mais como uma “preparação”, do que necessariamente a marcação de uma cena repetível diariamente. No caso desse processo, passamos três meses em *ensaios-intervenção* no entorno da nossa sede, no Granja Portugal, mesmo lugar escolhido para a estreia realizada em maio de 2015. Contudo, como aponta a atriz Angélica Freire, esses ensaios eram muito mais “um rabisco, um desenho, uma demarcação de paradas para que tivéssemos noção do percurso a seguir” (RELATÓRIO, 2015, p.50).

Assim, podemos reconhecer que em cada lugar que passamos, tudo se dá de forma muito peculiar, singular. Em vista disso, para mim enquanto diretor, no processo de montagem parecia que a crítica que eu lançava sobre as apresentações já se desfazia em comparação com a intervenção do dia seguinte, sempre diferente, fazendo com que o trabalho nunca se finalizasse enquanto obra, mesmo que o grupo passasse anos repetindo-o. O caráter interventivo, itinerante e performativo das ações não permitia que se desse de outra forma. Assim sendo, parece-me que um trabalho que surge com essa fluidez não podia ser visto ou analisado como uma obra fechada, como um clássico espetáculo de palco, por exemplo — ou mesmo como um teatro de rua formal que, na sua roda tradicional, às vezes, acaba recriando a experiência estética do teatro *à italiana*. Dessa forma, já que o que criamos era vivificado por singularidades efêmeras, para mim sempre era necessário também pensar em formas singulares de analisar o espetáculo, não se fixando em um modelo taxativo de direção teatral — e me convocando a tecer também leituras em movimento.

Por outro lado, não podemos cair num relativismo generalizado em que tudo é visto como *possível* e somente o *acaso* é que dá conta desse teatro — afinal passamos meses em laboratórios preparando uma série de efeitos que foram articulados para alcançar anseios estéticos e políticos numa linguagem que se faz concreta. O que está em jogo aqui é o desafio de assumir esse paradoxo em cena, ampliando a noção de “intervenção” para esse equilíbrio

necessário entre o *habitar* e o *invadir* enquanto potências de pensamento e de ação poética na rua. A última camada proposta remonta ao paradoxo entre *ceder* e *intervir*. Desse modo, parece ser necessário manejar essas forças — implicando, inclusive, um trabalho de direção que se desloca nesse jogo, *cedendo* e *intervindo*, de modo colaborativo, no processo criativo desse ator que caminha pelos espaços da cidade. Em que medida é necessário que cada ator, no próprio ato cênico, *ceda* ou *intervenha* no *fluxo da rua*? Em que dimensão torna-se necessário sair da marca estabelecida em ensaio para revelar o outro que somente o acontecimento singular e efêmero daquele contato com a rua suscitou?

Por fim, avistamos as cinco camadas que nos fazem perceber esse processo de composição dramaturgica de um teatro atravessado pela cidade: *habitar*, travar relações com o espaço; *invadi-lo* enquanto condição efêmera; *imersão* na sua topografia material; *reconhecê-lo* enquanto imagem em movimento; *ceder* e *intervir* no *fluxo* da urbe. É isto o que se forja conceitualmente nessa pesquisa como o que chamo de *caminhar*, ideia-chave que tem perpassado o trabalho do Nós de Teatro e aponta para um teatro que, expandindo os domínios da sua especialidade, reveste-se de alteridade incorporada no *fluxo arte e vida*.

REFERÊNCIAS

- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. Volume 1: Artes de Fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- CARREIRA, André. Bate-bola com André Carreira. In: **Jornal A Merdra**. Edição 17: Janeiro-fevereiro de 2016. Entrevista concedida a Altemar Di Monteiro. Disponível em: <http://www.calameo.com/read/00104962771acc078fc7b>. Acesso em: 06 abr 2016.
- CARREIRA, André; MATOS, Lara. **Transitando pelas ruas: uma cena que constrói cidades**. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara e GOMES, Vanéssia (orgs). Teatro de rua: discursos, pensamentos e memórias em rede. Fortaleza: Aldeia Casa Viva, 2016.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986

RELATÓRIO de Atividades. **O Jardim das Flores de Plástico** / ato 3: Por Baixo do Saco Preto. Associação Artística Nós de Teatro, 2015. Disponível em: <http://pt.calameo.com/read/00104962738072769469b>. Acesso em 31/01/2017