



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

ALTEMAR GOMES MONTEIRO

**CAMINHARES PERIFÉRICOS:
NÓIS DE TEATRO E A POTÊNCIA DO CAMINHAR
NO TEATRO DE RUA CONTEMPORÂNEO**

FORTALEZA

2017

ALTEMAR GOMES MONTEIRO

**CAMINHARES PERIFÉRICOS:
NÓIS DE TEATRO E A POTÊNCIA DO CAMINHAR
NO TEATRO DE RUA CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Héctor Andrés Briones Vasquez

FORTALEZA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M774c Monteiro, Altemar.
Caminhares periféricos : Nós de Teatro e a potência do caminhar no teatro de rua contemporâneo /
Altemar Monteiro. – 2017.
186 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-
Graduação em Artes, Fortaleza, 2017.

Orientação: Prof. Dr. Héctor Andrés Briones Vasquez.

1. Artista Caminhante. 2. Teatro de Rua. 3. Periferia. 4. Nós de Teatro. I. Título.

CDD 700

ALTEMAR GOMES MONTEIRO

CAMINHARES PERIFÉRICOS

Nóis de Teatro e a Potência do Caminhar no Teatro de Rua Contemporâneo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

APROVADA EM: 21/02/2017

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Héctor Andrés Briones Vasquez (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profª. Dra. Deisimer Gorczewski
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Kaciano Barbosa Gadelha
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Noeli Turle da Silva
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

AGRADECIMENTOS

Nestes 15 anos de teatro de rua junto ao Nós de Teatro foram tantos os que passaram por nós, construindo nossa história, pautando nossa memória e retornando em cada gesto e movimento criativo do que se faz hoje. Seria uma lista infundável, por isso que, desde já, lanço o meu eterno agradecimento por todas as histórias vividas, por todas as lutas travadas nesta resistência de tessitura do teatro brasileiro de expressão cearense. Ainda assim será necessário elencar alguns nomes que atravessaram diretamente a escrita desta dissertação.

Primeiramente gostaria de agradecer à Aurimar Gomes, minha mãe que, mesmo sem entender, tanto fez e tanto faz para que este sonho de teatro se realize. Obrigado por tudo. Em seguida, será essencial demarcar a eterna gratidão à minha família Nós de Teatro. Edna Freire, Henrique Gonzaga, Kelly Enne Saldanha, Jefferson Saldanha, Amanda Freire, Nayana Santos, Bruno Sodré e Doroteia Ferreira: obrigado por tudo. Esta dissertação é nossa, é construída do nosso suor e da nossa luta diária por uma arte que pulsa da e na periferia dessa cidade. Muito ainda há por vir. Essa história está apenas começando. Por isso mesmo que, junto à essa família, preciso agradecer também à uma multidão inumerável que me corta diariamente nas periferias de Fortaleza, sobretudo as que passamos com o espetáculo montado. Muita gratidão ao povo da Granja Portugal, Pirambu, Planalto Pici e Bom Jardim: é sobre esse encontro que eu falo, porque é ele que, acima de tudo, me faz fazer teatro.

Minha sincera gratidão ao orientador deste trabalho, o Prof. Dr. Héctor Briones, que acompanhou afetivamente todos os processos criativos e as reflexões empreendidas, jornada que se faz desde a graduação em Teatro na UFC. Mais do que um orientador, você foi e é um mestre, desses que a gente se orgulha de ter por perto. Obrigado por cada crítica, cada correção, cada contribuição, cada conversa. Elas estarão guardadas em um lugar bem especial e, certamente, ainda reverberarão em outros contextos e produções poéticas e acadêmicas.

É importante também agradecer a Angélica Freire, Gleilton Silva, Gilvan de Sousa, Jonas de Jesus e Wilbert Santos, artistas convidados pelo Nós de Teatro para participarem da montagem de “O Jardim das Flores de Plástico / ato 3: Por baixo do saco preto”. Vocês deixaram tanto em nós, tanto em mim, que o texto que segue é impregnado das vozes e reflexões que tanto travamos ao longo do processo. Gratidão.

Tantos outros passaram por este texto, contribuindo com fotos, leituras, revisões, referências e conversas informais. Dentre tantos, muita gratidão à Duda Lemos, Bruno Prata, Gyl Giffony, Murillo Ramos, Silma Magalhães, Sol Moufer e Miguel Campelo, pelas conversas que

varavam noite a dentro. Grato aos colegas da turma de mestrado, a “Turma da Ruína”, constituída de um movimento tão inquietante e afetivo de trocas e diálogos que, certamente, também reverbera no trabalho aqui apresentado. Gratidão a todos os professores do PPGARTES/UFC: foram muitos aprendizados tecidos durante esses dois anos. Grato ao Prof. Dr. André Carreira e à Profa. Dra. Deisimer Gorczevski por participarem da banca de qualificação e contribuírem de modo cortante e edificante no trabalho. Grato ao Prof. Dr. Licko Turle por participar da banca de defesa, além de Kaciano Gadelha pela leitura do trabalho, assim como Vanéssia Gomes pela contribuição na articulação de contatos. Salve os amigos do Pavilhão da Magnólia! Espero nos encontrarmos novamente em breve! E, claro, meus agradecimentos às fotos de Eduardo Magalhães, Leonardo Melgarejo e Levy Mota, além da tradução de Cássius Sena do Vale.

Por fim, meus agradecimentos à Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico – FUNCAP –, por fortalecer o ensino de Pós-Graduação no Estado do Ceará através da bolsa de pesquisa fornecida durante o mestrado, sem ela os processos seriam muito prejudicados. Gratidão também à Petrobras e ao CADON – Centro de Apoio ao Desenvolvimento Osvaldo dos Santos Neves – através do 3º Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro-brasileiras, que foi importantíssimo para “O Jardim das Flores de Plástico / ato 3: Por Baixo do Saco Preto”, garantindo a bolsa dos atores e os recursos necessários para a montagem do espetáculo. Evoé!

... Agô ao Povo da Rua...

RESUMO

A presente dissertação, inserida dentro dos estudos aplicados aos processos criativos do Teatro de Rua Contemporâneo, lança-se ao desafio de refletir sobre o processo de montagem e circulação de “O Jardim das Flores de Plástico / ato 3: Por baixo do saco preto”, espetáculo teatral montado pelo Grupo Nós de Teatro, em Fortaleza, no primeiro semestre de 2015. A partir da experiência das caminhadas do grupo teatral na periferia urbana, seja no processo de montagem ou na própria lógica de encenação/dramaturgia proposta ao espectador, o estudo se pergunta sobre as possibilidades desse teatro feito na periferia da cidade na construção de situações poéticas que inflamem dissensos nas operações estratégicas de normatização das vidas e segregação dos espaços da urbe. Reconhecendo um teatro que se faz imanente no espaço urbano, o que o caminhar como prática de espaço em fluxo oferece de potência reflexiva e criativa para o trabalho do artista que se lança a este desafio? A proposição do trabalho é, expandindo o campo de ação das Artes Cênicas, estimular o diálogo entre teatro e urbanismo, refletindo sobre o que o caminhar pelas periferias urbanas reconfigura, a partir do sensível, sobre a própria experiência de cidade.

PALAVRAS-CHAVES: Artista Caminhante; Teatro de Rua; Cidade; Periferia.

ABSTRACT

The present dissertation, inserted in the studies applied to the creative processes of the Contemporary Street Theater, launches itself to the challenge of reflecting about the process of assembly and circulation of "O Jardim das Flores de Plástico / ato 3: Por Baixo do Saco Preto", a theatrical spectacle set up by the Nós de Teatro Group in Fortaleza (Brazil) in the first half of 2015. From the experience of the theater group's walks in the urban periphery, whether in the assembly process or in the staging / dramaturgy logic proposed to the viewer, A study is asked about the possibilities of this theater made in the periphery of city in the construction of poetic situations that ignite dissent in the strategic operations of normalization of lives and segregation of spaces of use of the urbe. Recognizing a theater that becomes immanent in urban space, what does walking as a practice of flow space offer creative and creative power for the work of the artist who launches this challenge? The proposition of the work is to expand the field of action of the Scenic Arts, to stimulate the dialogue between theater and urbanism, reflecting on what the walking through the urban peripheries reconfigures, from the sensible, about the city experience itself.

KEYWORDS: Artist Walker; Street theater; City; Periphery.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Rua Vital Brasil / Bonsucesso – Fortaleza - Ce
Figura 2	O Jardim das Flores de Plástico / Ato 1 (2011)
Figura 3 e 4	O Jardim das Flores de Plástico / Ato 2: Violência Pre Fabricada (2013)
Figuras 5, 6 e 7	O Jardim das Flores de Plástico / Ato 3: Por Baixo do Saco Preto (2015)
Figura 8	Mapa do Percurso
Figura 9	Praça da Juventude
Figura 10	Intervenção “Assunção 285”
Figura 11	Ônibus “Assunção 285”
Figura 12	Espetáculo “Sertão.doc”
Figura 13	Rua Antonio Neri / Granja Portugal – Fortaleza - Ce
Figura 14	Caminhadas Iniciais
Figura 15	Caminhadas iniciais
Figura 16	Caminhadas realizadas durante o espetáculo
Figura 17	Faixa localizadora da estação
Figura 18	“O jardim das flores de plástico” no Pirambu
Figura 19	Crianças vendo o espetáculo
Figura 20	Personagem na cadeira de balanço
Figura 21	Rua Teodoro de Castro / Granja Portugal – Fortaleza - Ce
Figuras 22, 23 e 24	“Homem de Branco” pelas ruas da Granja Portugal
Figura 25	Av José Torres / Granja Portugal – Fortaleza - Ce
Figura 26	Fim de tarde na Granja Portugal
Figura 27	Cortejo de abertura do espetáculo
Figura 28	Afro-brasilidade como referência no espetáculo
Figuras 29 e 30	Crianças Trigêmeas no espetáculo
Figura 31	As crianças encontram um livro em branco
Figura 32	Fachada da Sede do Núis de Teatro
Figura 33	Cortejo com carrinho de bicicleta
Figura 34	Cortejo com bicicleta
Figura 35	Rua Três Corações / Bom Jardim – Fortaleza - Ce
Figuras 36, 37 e 38	Investigação de topografia e arquitetura
Figura 39	Pernas de pau
Figura 40	Atores em pernas de pau
Figura 41	Espectadora limpa o rosto da atriz
Figura 42	Bacias dispostas na cena final
Figura 43	Espectadora brincante
Figura Anexo 1	Ponte sobre o rio Maranguapinho
Figura Anexo 2	Grafites de Cassius Sena do Vale
Figura Anexo 3	Placa Praça das Artes
Figura Anexo 4	Caminhantes na Praça da Juventude
Figura Anexo 5	Igreja de Santo Antônio
Figura Anexo 6	Jogadores de Futebol
Figura Anexo 7	Crianças na calçada
Figura Anexo 8	Cruzamento da Rua Antonio Neri com Teodoro de Castro
Figura Anexo 9	Cruzamento da Rua Teodoro de Castro com Ayres da Cunha
Figura Anexo 10	Por do Sol na Rua Teodoro de Castro

Figura Anexo 11	Final da Linha da Topic 54
Figura Anexo 12	Comunidade São Francisco
Figura Anexo 13	Rio Entre Centro Cultural Bom Jardim e Comunidade São Francisco
Figura Anexo 14	Centro Cultural Bom Jardim

SUMÁRIO

1. RUA VITAL BRASIL: PARA ENTRAR EM CAMINHADA	15
1.1. O espetáculo vai começar	22
1.2. Cartografia possível	27
2. 1º Ancoragem: PRAÇA DA JUVENTUDE:	
PARA FUNDIR ARTE E VIDA, O TEATRO DE RUA CONTEMPORANEO	37
2.1. Preparando a saída para as ruas: a busca de um novo abrigo	51
3. RUA ANTÔNIO NERI:	
PARA TECER DE UM TEATRO IMANENTE NAS CIDADES	57
3.1. Habitar	62
3.2. Invadir	65
3.3. Imergir	69
3.4. Movimentar	73
3.5. Ceder e intervir	80
4. RUA TEODORO DE CASTRO:	
POR UM ARTISTA CAMINHANTE NA PERIFERIA DE FORTALEZA	83
4.1. “Seja Marginal, Seja Herói”	86
4.2. Periferia-Centro-Periferia: Lugar Palimpsesto	92
4.3. Ao descer ladeira abaixo: “O amor e o medo são pontas de facas”	100
5. AV. JOSÉ TORRES:	
PARA CORTEJAR A LIBERDADE	105
5.1. 1º Quarteirão: “ <i>Massacre de sons midiáticos que devoram o consumo de um intervalo</i> ”	106
5.2. 2º Quarteirão: “ <i>Eu voltei pra rua pela liberdade!</i> ”	114
5.3. 3º Quarteirão: Na metáfora do mundo, as <i>Crianças</i>	122
6. 2º Ancoragem: NOVA SEDE DO NÓIS DE TEATRO:	
PARA HOSPEDAR A ALTERIDADE	130
6.2. Hostilidade e Hospitalidade: Da Favela-tour às Caminhadas Periféricas	131
6.3. 4º e 5º Quarteirões: Um caminhar distraído, saudação aos homens lentos!	141
7. RUA TRÊS CORAÇÕES:	
A QUEDA! PARA RECOREOGRAFAR A URBANIDADE	148
7.1. Topocoreopolítica de um olhar periférico	150
7.2. Caminhos para a errância, desvios para a desorientação	160
8. RUA OSCAR FRANÇA: RUMO A OUTRAS PERIFERIAS	168
REFERÊNCIAS	173
ANEXOS	180

“Experimentar o experimental
Experimentar o experimental
A fala da favela
O nódulo decisivo nunca deixou de ser o ânimo
de plasmar uma linguagem convite para uma viagem”
Incorporo a revolta. Waly Salomão

“Talvez que extinto o mundo, apagados todos os astros, feito o universo
treva, talvez ela ainda exista, e os seus soluços sinistramente ecoem na total
ruína, rua das lágrimas, rua do desespero – interminável rua da Amargura...”
A alma encantadora das ruas. João do Rio

“O que dirá o mundo sobre as cidades?
Eu até estarei, reconheço a cidade.
Em cada rua uma dor, em cada dor desabafo.
Em cada corpo que eu acho, eu trafego comigo.
Eu lhe peço um abrigo. (...)
Becos e praças são feitos para desgraças
O amor e o medo são pontas de facas”
O que dirá o mundo. Otto

“Invasão é Baile de Favela...”
Baile de favela. Mc João

1995. Travessa Hildeth. Parque Genibaú. Periferia de Fortaleza. Ceará. Brasil. *Imagine um menino negro caminhando sozinho por uma rua... Silêncio. Pausa.*

O assombro com a solidude parece querer lhe paralisar, mas já podemos ver um arroubo incógnito que não cessa de lhe provocar. Ele remexe latas enferrujadas, carteiras de cigarro e outras embalagens usadas que vai encontrando. Não para de recolher objetos soltos pelo chão. Para que servem?

Novo silêncio.

Ouvimos agora que, ao longe, sua mãe aos gritos, com medo dos perigos da rua, não cessa de chamá-lo para dentro de casa. Ele finge não escutar... E nos perguntamos: o que se ativa com mais força nesse menino? Os fantasmas desse medo oculto que o circunda ou a invenção de um lugar seguro para si?

Imagine agora que esta criança não está mais sozinha, mas acompanhada de um grupo de outros meninos e meninas caminhando pela mesma rua.

Movimento. Muito barulho.

O menino que parecia brincar solitário na rua descobre, fascinado, jogos coletivos. “Esconde-esconde”, “carimba”, “garrafão”, dentre diversos outros jogos que tem o espaço como condição ativadora parecem ser os que mais lhe cativam. Talvez por isso ele convida outras crianças para o que parece ser, de algum modo, uma reinvenção da rua que sua mãe tanto receia. A partir daqui não há mais pausas e pouco se ouve o silêncio, pois o menino parece querer sair dos domínios da calçada da sua casa para viver a Travessa Hildeth em toda a sua completude. Travesso, ele quer atravessar. Preparemos para segui-lo.

Certo dia, o menino junta os colegas dessa travessa e arquiteta uma nova travessura: resolve criar uma “novela” no bairro. Ela aconteceria pelas calçadas da Travessa. Eles passam um bom tempo pensando em cada calçada como a representação de diversos lugares. Pensam na casa das personagens e outros espaços de uso cotidiano, nas roupas e objetos que vão usar, demarcam todo um roteiro para o que seria brincado no dia seguinte. Munidos de um plano, um dos primos do menino, com a mão, simularia a filmagem. Com tudo pronto, mesmo no escuro de uma rua mal iluminada, eles a atravessam fabulando um set de filmagem. Quando a novela começa, intrigas e romances são tramados a partir das calçadas, carros e ônibus são inventados correndo pela rua, tapas e beijos vão mobilizando, aos poucos, moradores da rua que começam a seguir os passos travessos dessa garotada.

Salto no tempo. 2017. Ainda na periferia de Fortaleza um grupo de pessoas se prepara para começar uma caminhada pela Rua Vital Brasil.

Figura 1: Rua Vital Brasil / Bonsucesso-Granja Portugal - Fortaleza - Ce



**1. RUA VITAL BRASIL:
PARA ENTRAR EM CAMINHADA**

Este menino era eu: uma criança inquieta e que buscava a todo custo desbravar as possibilidades do lugar para conhecê-lo. Talvez por ter sido criado em uma casa sem quintal, a rua era que se estabelecia como terreno a ser explorado, lugar para praticar o meu ímpeto lúdico. Hoje me arrisco a dizer que aquele enredo de amores e paixões novelescos parecia estar plasmado não somente no fetiche representativo do que se via na tevê, mas também, quem sabe, numa trama que se revelava inscrita, desde cedo, naquelas arquiteturas vivenciadas.

Passados sete anos dessa brincadeira de rua, surge no bairro Granja Portugal – Território de Paz do Grande Bom Jardim¹ –, o Nóis de Teatro, coletivo em que participo, desde a sua fundação, como encenador teatral, assumindo, ao longo da história do grupo, a direção de diversas montagens, experimentos e estudos cênicos junto a outros oito artistas também moradores da periferia de Fortaleza. Nossa produção poética, desde o começo, forja-se a partir de nossa relação com o bairro onde moramos, o que fez com que, em 2009, montássemos “A Granja”, espetáculo que buscava exatamente narrar nossa experiência de periferia. O processo criativo, que se dedicou à intensas observações sobre nossa comunidade no intento de incluir na montagem o que víamos nas ruas, revelou profundas descobertas, encontros com ideias e noções empíricas que, àquela altura, ainda não estavam tão conscientes em nosso trabalho artístico. No entanto, o que interessa dizer neste ensejo é que, nessa época, já havia o desejo de uma narrativa entretecida pela figura de um poeta que narrasse a trama a partir do seu olhar embriagado e, ao reconhecer potência no precário e no que é visto como lixo, ergue denúncia social a partir da sua visão desviante. A personagem apresentador da peça começava, então, a tomar uma forma que ainda não tínhamos dimensão da sua força e importância, do seu significado sobre a nossa experiência com arte na periferia nem, quiçá, do futuro poético disto. Sabíamos que ele seria uma espécie que entrega-se a devaneios agudos sobre si mesmo e sobre o lugar que o cerca. Com isto em mente, percebemos que, estando no contratempo, na margem, esta personagem tece uma visão sobre o mundo irresistivelmente influenciada pela sua entrega viciosa à dinâmica sinuosa da rua, ativando um modo desviante de ver cujos alcances podem ser percebidos como poéticos e críticos. É exatamente aqui que começa a se desenhar uma pesquisa que me inquieta há muito tempo, desembocando no estudo que aqui se materializa.

¹ O Grande Bom Jardim é um amplo território localizado na regional V de Fortaleza, compondo um complexo mapa de bairros. Segundo o censo do IBGE do ano de 2010, o território tem cerca de 202.000 habitantes. José Mapurunga, no seu texto sobre o bairro, publicado pela Coleção Pajeú, em 2015, fala que o Grande Bom Jardim é “um território que engloba o Bom Jardim propriamente dito e áreas vizinhas, como Granja Portugal, Granja Lisboa, Siqueira e o Canindezinho. Quando alguém diz que mora no Canindezinho, está dizendo que mora em uma das comunidades do Bom Jardim, como Santo Amaro, Santa Cecília, São Vicente e outras. Essa definição é válida pelo fato de os moradores não mais estabelecerem delimitações entre essas comunidades” (MAPURUNGA, 2015, p. 40).

Depois de crescido, aquele menino tem se inquietado com o que essas lembranças indicam da tessitura do teatro que ele realiza na cidade. O que essas reminiscências tem a ver com a realização junto aos artistas do seu grupo, o Nós de Teatro, de um espetáculo que transita pelas ruas do bairro, brincando com os espaços e convocando os espectadores para participar? O que uma memória travessa de infância pode incitar na construção de pensamento sobre um olhar que se lança para a cidade? O que o olhar de contratempo dessa personagem-apresentador produz de proveitos em relação a uma arte que tem o caminhar, a aventura pelas ruas, como *locus* de reinvenção dos discursos sobre os espaços urbanos em que habitamos?

Nesse entrecruzar de tempos, a presente dissertação levanta suas discussões a partir do um processo de montagem e circulação de uma obra teatral específica: “**O Jardim das Flores de Plástico | ato 3 – Por Baixo do Saco Preto**”, montado no ano de 2015 junto aos atores do Nós de Teatro e convidados². Contudo, é importante ressaltar, ela reveste-se poeticamente de tudo o que acontecera antes, seja na história do grupo ou mesmo na vivência de cada um dos onze artistas envolvidos nos seus espaços-tempo de atuação.

“O Jardim das Flores de Plástico” é uma série de intervenções performativas que surgiu no turbilhão de uma pesquisa que partia exatamente 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 que ele possibilita – passa a ser, para o Nós de Teatro, ambiente catalisador de um olhar que agencia criatividade exemplificadas numa série de ações e atos performáticos que realizamos entre poças de lama e becos da periferia de Fortaleza ao longo desses anos. Calcado num discurso sobre desarmamento e violência nas periferias, o primeiro exercício, realizado em 2011 (*Figura 2*), explorava o espaço, por exemplo, dispondo três atores nas pontas das praças em que ocupávamos. Munidos de microfones de lapelas, três solos eram realizados convocando os espectadores a uma releitura sobre o espaço público da praça que era circundada pelas cenas. Embora este projeto do grupo tenha nascido apenas da necessidade inicial de ocupar espaços ociosos do Grande Bom Jardim, a partir do processo criativo surgiram várias questões poéticas que nos levaram a dar continuidade à pesquisa produzindo, em 2013, uma nova cena que, já que fazia parte das mesmas inquietações políticas e poéticas que nos moviam em 2011, passa a ser chamada de “segundo ato” (*Figuras 3 e 4*). A nova performance explorava, dessa vez, uma grande bolha de plástico como

² Atualmente o grupo é formado por Altemar Di Monteiro, Edna Freire, Henrique Gonzaga, Kelly Enne Saldanha, Jefferson Saldanha, Amanda Freire, Nayana Santos, Bruno Sodré e Doroteia Ferreira. Para a montagem de “O Jardim das Flores de Plástico | ato 3”, convidamos ex integrantes e parceiros para integrar o elenco: Jonas de Jesus, Angélica Freire, Gil de Souza e Gleilton Silva.

Figura 2: O Jardim das Flores de Plástico / Ato 1 (2011)



Foto: Acervo Nós de Teatro / *Maio de 2011*

Figuras 3 e 4: O Jardim das Flores de Plástico / Ato 2: Violência Pré-Fabricada (2013)



Foto: Altamar Di Monteiro / *Junho de 2015*



Foto: Altamar Di Monteiro / *Junho de 2015*

alegoria espetacular da opressão sistêmica de um cotidiano viciado no marketing. As “Jornadas de Junho”³, aliadas ao engajamento político dos atores com a situação política do país naquele ano, deram o mote para a composição poética da performance a partir da imagem dos “*black-blocks*” – em “Violência Pré-Fabricada” como chamávamos este segundo ato.

A partir dessas experiências é que, em 2015, uma nova montagem passa a ser viável, sobretudo por uma virada conceitual na produção poética do Nós de Teatro que, a partir destes experimentos, foi se aguçando, intensificando, o que acarretou também numa urgente revisão da nossa própria experiência de cidade. "O Jardim das Flores de Plástico | Ato 3: Por Baixo do Saco Preto" (*Figuras 5, 6 e 7*), dessa vez realizado somente por atores negros, saúda a rua num grande cortejo cênico, investigando e dialogando com 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. Perguntando-nos sobre que imagens da periferia vão sendo reiteradas a partir dessa prerrogativa, o trabalho tenta revelar o *quê* de oculto e dissensual que está por baixo desse saco preto. Marcados pelo ritmo dolente do Maracatu Cearense, a intervenção tomava as ruas numa ação que se fazia caminhando. Convocando o espectador a caminhar durante uma hora e meia pelo próprio bairro, fazíamos paradas que se estabeleciam como estações que discutiam, a partir da arquitetura e topografia vivenciada, o que essa ação produz de litígios no discurso do medo e violência que habita a cidade⁴.

À partir dessa experiência do Nós de Teatro, abrem-se aqui as questões que alicerçam esta pesquisa. Frente às diversas normatizações das vidas e do urbano, quais os alcances desse teatro feito na periferia de Fortaleza na construção de situações poéticas que inflamem dissensos em nossa regimentalizada experiência de cidade? Caminhando pelo bairro – seja no processo

³ As “Jornadas de Junho” remetem a uma série de manifestações realizadas nas ruas brasileiras em junho de 2013. A partir do aumento da tarifa de ônibus em São Paulo, um forte sentimento de indignação contra as forças dominantes convocou os movimentos sociais para as ruas, engendrando um ciclo de manifestações que se espalhou por todo o Brasil. A partir daí, o debate se ampliava para colocar também em jogo as condições opressivas que as cidades sede da Copa 2014 vinham sofrendo para se adequar aos modelos impostos pela FIFA. Esse contexto produziu a insurgência de muitos manifestantes que se intitulavam de “*black-blocks*”. Encapuzados, esses manifestantes levavam as reivindicações ao extremo, fazendo com que as mídias oficiais os criticassem pela “depredação” de prédios símbolos do capitalismo.

⁴ Infelizmente, por conta da limitação dos recursos financeiros, só conseguimos filmar a estreia do espetáculo, fato que não dá dimensão da pluralidade das plateias, nem das transformações vividas ao longo do processo de circulação. Para acessar o vídeo resumo do espetáculo, acessar o link: https://www.youtube.com/watch?v=krV_Y7SQlsY.

Figura 5, 6 e 7: O Jardim das Flores de Plástico / Ato 3: Por Baixo do Saco Preto (2015)



Foto: Eduardo Magalhães / *Maio de 2015*



Foto: Eduardo Magalhães / *Maio de 2015*



Foto: Eduardo Magalhães / *Maio de 2015*

de montagem do espetáculo ou no que evidenciávamos de experiência ao espectador –, topávamos quase sempre com o não dito pelo projeto urbano oficial, o que nos levava a absorver, passo a passo, uma voz destoante que, aos murmúrios, tem clamado por escuta. Assim, lançando uma voz que parte da periferia urbana, inquieto-me a refletir sobre o que o caminhar como prática de espaço em fluxo oferece de potência crítica e criativa para o trabalho do artista que se lança a este vertiginoso desafio.

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.

À partir de uma prática que se enraíza em 15 anos de teatro, o espetáculo aqui estudado – “O Jardim das Flores de Plástico / ato 3” – emblematiza a poética do Nós de Teatro, não totalizando-a ou finalizando-a, mas dando-nos margem para refletir de modo profundo sobre os percursos e percalços que tecem esse teatro produzido na periferia de Fortaleza. Nossa aventura de imersão nesses territórios poéticos começa aqui. O que pode emergir dessa inquietude de pensar um espaço que se faz atravessar pelo tempo? Transformadas em um tempo-memória incorporado na vida do artista criador, o que pode irromper dessas experiências que, enquanto saber, impulsionam a cena teatral em sua relação direta com a rua, com as periferias e as tessituras da cidade?

Trata-se, aqui, da disposição sempre presente de discutir o nosso lugar, nossa (sub)urbanidade. É assim que nossas recentes pesquisas poéticas começam a apontar para um olhar que caminha pelas ruas em um devir deslizante de (des)construção de si e redesenho da cidade. Percebendo a possibilidade dissensual e descolonial de uma formação discursiva que se rabisca a partir do sensível e incessantemente efêmero do mundo, começamos a reconhecer a insurgência de um teatro que, reagindo à totalização das paralisias, orienta-se a partir do fluxo enquanto desejo e vertigem, gerando rotas de fuga às manobras estratégicas de um urbanismo viciado na

higienização e segregação da urbe. Esse intento foi o que contribuiu para pensarmos na realização de um teatro em cortejo, debatendo o entorno de nossa sede, o entorno de nós mesmos: artistas jovens, negros, periféricos. Daí que, todas as vivências com o nosso bairro aliadas ao desejo em produzir e difundir um teatro de matriz negra, o espetáculo aqui discutido enche-se de relevância, principalmente diante dos alarmantes números do abafado genocídio cometido contra a juventude negra de nossas periferias⁵, estratégia biopolítica de uma cidade que se faz militarizada e esterilizante.

1.1 O espetáculo vai começar

Final da tarde. O ocaso banha a imagem da periferia de Fortaleza.

Longínquo ouve-se o tinir de ferros batendo numa melodia instigante. Um grupo de oito atores pintados com o rosto de preto e vestidos com tecidos vermelho e preto esvoaçantes formam uma fileira em um paredão, ocupando a topografia de uma grande calçada. Nas mãos carregam os ferros de onde ouvíamos o som incógnito. Eles estão elevados em pernas de pau e marcam o início de um virtuoso ritual. Eles cantam: *“Eu voltei pra rua, pela liberdade”* ... Após a comunidade ter reconhecido que algo diferente acontece naquela tarde, os atores silenciam. Aos poucos começam a exclamar nomes de jovens assassinados nas periferias de Fortaleza. Um tom de luto contamina o lugar, mas logo os triângulos retomam o som preenchendo o espaço até chegar no seu ápice. Novo silêncio.

Ao longe surge um outro ator, dessa vez ele vem com os pés descalços no chão. Com um grande tecido branco sobre o seu corpo e um capuz, sem perna de pau, ele mira a plateia curiosa. Sem aviso, os atores ficam de costas para a parede com as mãos na cabeça, como num ato de “baculejo”, gerando uma suspeita sobre o que está acontecendo. O nome dos dez atores que iniciam o ato teatral são proferidos. Em sequência, um dos atores, com o olhar concentrado

⁵ O relatório do “Índice de vulnerabilidade juvenil à violência e desigualdade racial 2014”, da Presidência da República, reconhece que os “homicídios mostram-se como a grande tragédia da população jovem negra hoje no Brasil” (BRASIL, 2015, p. 14). O relatório menciona ainda “as altas taxas de violência observadas no país contra adolescentes e jovens entre 12 e 29 anos de idade, em especial jovens negros, que, em 2013, foram 18,4% mais encarcerados e 30,5% mais vítimas de homicídios dos que os jovens brancos, segundo dados da 8ª Edição do Anuário Brasileiro de Segurança Pública (FBSP, 2014)” (BRASIL, 2015, p. 10). O jovem negro que mora em bairros da periferia é o principal alvo da violência urbana no País. Segundo o ENEGRECER (Coletivo Nacional de Juventude Negra) e a UNE (União Nacional dos Estudantes), a política de guerra às drogas tem servido de justificativa para a criminalização da pobreza e é a principal responsável pelo grande índice de homicídios que vitimizam os jovens negros que habitam as periferias e favelas do nosso país. Questões como essas também têm sido o mote disparador da encenação do espetáculo “Todo Camburão Tem Um Pouco de Navio Negroiro”, montado pelo Nós de Teatro em 2014.

na personagem misteriosa, retira sua própria perna de pau e entrega-o. Fogos de Artifício estouram no céu. O ator que entregou a perna de pau imediatamente cai no chão, um saco preto é jogado por cima dele, enquanto o homem misterioso foge correndo e levando a perna de pau. Neste momento da cena, não fica claro o que realmente aconteceu para que o ator caísse. A cena segue com um burburinho entre os outros atores. Logo sabemos que a personagem desconhecida chama-se “Homem de Branco”, que é acusado de ter executado “mais um” na periferia.

Os triângulos de ferro voltam a soar, dessa vez acompanhados com batidas de tambor. Eles pontuam a abertura de um maracatu que vai crescendo em ritmo e velocidade, até que todos se juntam em cortejo e começam a movimentação caminhando para a rua. Cantos são entoados: “ôôôô...”. Um estandarte cai de cima a baixo. Nele há escrito: “**Nóis de Teatro apresenta O Jardim das Flores de Plástico / Ato 3: Por Baixo do Saco Preto**”. Maracatu entra em cena. Acelera. Movimento. O ator caído e coberto com um saco preto permanece jogado na calçada. Um outro ator anuncia:

“Boa noite, senhoras e senhores. O Nóis de Teatro convida a todos e todas para nos seguir nesta jornada, nesta aventura errante da vida real. Passaremos por caminhos tortuosos, da lama ao caos, do caos à lama, seguimos a pé para revelar esse mal. Hoje, a noite é de saudação à nossa periferia, à nossa favela. Mas não a que está aí, colocada pra nós à força pela goela. Mas a que pode ser, a que queremos ter... Sigam-nos! Venham conosco, que hoje o espetáculo é itinerante. As cenas acontecerão em vários cantos, vamos conosco, venham! Adiante!...”

Os atores seguem caminhando em suas pernas de pau pelas ruas, tocando tambores e alegrando-se em festa. A rua começa a ser contagiada por esse espírito e logo as pessoas vão se agrupando para seguir a proposta lançada pelos artistas. Logo mais à frente, o cortejo segue seu rumo enquanto uma das atrizes para numa calçada onde há uma cadeira de balanço e uma imensa faixa contendo a frase: “**1º estação: “Quando os urubus passam é porque a carniça já está na mesa**”. A atriz, retirando sua perna de pau e sentando na cadeira de balanço, começa uma conversa amistosa com a plateia, quase num tom de fofoca. Balançando-se na cadeira num vai e vem contagiante, num misto entre melancolia e entusiasmo, a personagem vai nos lançando memórias afetivas do bairro, interagindo com os que pararam junto à ela na calçada, provocando-lhes a olhar para o entorno. Os outros atores seguiram em caminhada, entrando na esquina logo à frente. Durante a fala da mulher sentada na calçada ouve-se o estopim de bombas. Logo, mais uma vez, no céu vemos fogos de artifício. Os atores do cortejo inicial, dessa vez sem pernas de pau, cortam a cena da mulher na cadeira, correndo desesperadamente. A personagem, assustada, levanta-se e, já sem a perna de pau, olha ao longe para saber o que está

acontecendo. Uma outra personagem atravessa a cena, transitando, distraído, sem saber ao certo o ocorrido. Eles começam uma conversa intrigante sobre o que pode ter sido o estouro que acabaram de ouvir. Seriam bombas de comemoração ou tiros?

Enquanto as personagens conversam, na outra esquina surge um grupo caminhando, quase como numa procissão, num tom solene. Há uma bicicleta que puxa uma carroça com uma caixa de som. Cinco atores acompanham o carro em cortejo. As personagens sentadas na esquina correm até eles e integram-se ao percurso lento cantando, junto aos outros, uma música antiga. À frente do percurso, um outro ator, com um microfone na mão, parece pedir algo para a comunidade. As pessoas começam a sair das suas casas para saber o que está acontecendo. O que tanto este homem pede, com uma voz tão sofrida e um tom tão dolente? Ele anuncia os números do genocídio da juventude periférica. Os outros atores ao fundo, marcam as batidas de um maracatu, até que, de repente, na esquina, surge aquela personagem misteriosa que fugiu com as pernas de pau do que caíra na calçada outrora. O cortejo fúnebre paralisa. O homem com tecidos esvoaçantes surge elevado numa perna de pau de quase dois metros. Ele parece imenso. Todos o fitam em silêncio e imóvel: parecem temer o que pode acontecer.

Sem demora essa pausa é rompida, pois numa calçada ali perto uma nova faixa é estirada, caída da varanda de uma casa duplex. Nela há escrito: “**2º estação: Massacre de sons midiáticos que devoram o consumo de um intervalo**”. Nesta quebra repentina, os atores, em uma coreografia rigorosamente detalhada e um tom aparentemente irônico, resvalem-se de um coro de propagandas e cenas novelescas, arguindo sobre a morte do filho do doutor no capítulo final da novela. O Homem de Branco desaparece, ele parece ficar transitando por outras ruas que não as que os atores no chão estão percorrendo. Mas, ao longe, de uma esquina, ouve-se os gritos de dor de uma mulher. O coro propagandístico se desfaz e os atores correm para ver o que parece ser um parto. A plateia, curiosa, corre junto. Cada vez mais a multidão que segue o cortejo vai ficando maior, ocupando as ruas e fazendo com que carros e motos tenham que desviar seus caminhos habituais. É inevitável: o cotidiano daquele lugar já foi interrompido.

Ao chegar à esquina da rua, uma nova faixa indica: “**3º estação: Pés descalços, Pés com caminhos pré escritos...**”. Agora vê-se uma atriz no topo de uma imensa saia de ferro, quase um carro alegórico. Por sua dimensão, alguns espectadores começam a sair para as suas varandas e, do alto de suas casas, assistem o movimento da rua. Os gritos de dor anunciam o parto de crianças trigêmeas que surgem debaixo da saia. Enquanto eles cantam “Se essa rua, se essa rua fosse minha, eu mandava, eu mandava ladrilhar...”, arrastam o carro alegórico em des-

locamento para outra rua, convocando a multidão de pessoas a seguir a trama que vai se revelando. Alguns dos que antes estavam nas varandas percebem que é necessário descer de sua visão de cima para, no chão, compreender melhor até onde vai essa caminhada.

Ao chegar em um novo espaço, as três crianças, dois meninos e uma menina, com uma bola grande e vermelha na mão, brincam na rua até que, de repente, avistam um imenso saco preto. Um deles, no canto, fica paralisado, com medo. Já a menina, inquieta, está mais do que interessada em saber o que há ali embaixo. Os meninos insistem que continuem a brincadeira e deixem aquele saco estranho de lado. Eles até tentam, mas a curiosidade é tamanha. Naquele momento entre o falar e o agir, ouve-se apenas o som dos fortes ventos, acionado pelos outros atores que estão no entorno da roda criada pelos espectadores. O saco estava disposto de uma maneira, que qualquer coisa poderia estar embaixo. Um dos meninos se aproxima e com a ponta do dedão do pé tira uma pedra de cima do saco. Imediatamente, todos os olhos antes pro saco, se voltam ao dono do pé. Nesse momento, os três meninos desejam que seja apenas uma ofensa aos Orixás. Quando finalmente as seis mãos decidem elevar o saco aberto de plástico grosso, o vento danado e ansioso – neste caso forjado pelos atores–, faz a festa que tanto quer e, com toda a força que estava guardando, leva, em tom de fúria, aquele saco pro céu. Com as cabeças ainda observando o cair do saco preto, aos poucos, em um ritmo próprio, cada um vai baixando a vista e fixando seus olhares onde antes havia o saco. Três olhares para um livro com uma capa preta, encadernado, mas com as páginas em branco. Não havia nada nele escrito. Num tom de descoberta, eles começam a imaginar o que pode ser escrito, mas o “Homem de Branco”, na ponta da esquina, surge novamente. Os dois meninos retornam para dentro da saia da mãe, deixando dúvidas sobre o sentido desse retorno. O Homem de Branco, do outro lado da cena se move. Há uma grande expectativa. O que irá acontecer? O braço negro do ator aparece por entre os panos, oferecendo uma flor à menina que ainda está com o livro na mão. Eles se aproximam e começam uma dança com uma música lenta entoada pelos atores ao redor. Atrás deles, uma nova faixa: **“4º Estação: Bandido Bom é Bandido Morto? A autópsia de uma vitrine”**.

Um novo coro de vozes publicitárias é enunciado, desta vez ressaltando a espetacularidade da autópsia de um corpo morto, incluindo na imagem os flashes das câmeras fotográficas, interessados em compartilhar tudo o que se vê nas redes sociais. Interrompendo a coreografia, a menina começa um diálogo com a mãe elevada na saia de ferro. A mãe alerta do perigo do homem, suplicando que a menina se afaste dele, pois ele é o responsável pelas mortes que estão acontecendo no bairro. A menina, inquieta, conclui que é necessário tirar o pano branco de cima do homem, que talvez ele não seja o que todos já disseram reiteradas vezes. Mostrando o livro

na mão, ela fala que é possível escrever uma outra história. Porém, durante sua fala, as outras personagens, reconhecendo o Homem de Branco na esquina, reivindicam que é necessário capturá-lo, prendê-lo e, se necessário, matá-lo. Uma nova correria se estabelece na cena, deslocando todo o fluxo da narrativa para outra rua. O Homem de Branco foge, mas atrás dele, com tochas de fogo e armas brancas, o coro enfurecido o persegue, cantando: “*Fonte de água viva, terra sem pão*”. A perseguição é realizada lentamente. A corrida passa por um crivo metafórico revelando, quase como uma lente de aumento, a violência da perseguição desvelada. Todos chegam numa esquina onde, amarrado a um poste, surge uma nova faixa: “**5º estação: É necessário descobrir quem é o nosso real inimigo**”.

Neste novo lugar, o coro enfurecido amarra o Homem de Branco ao poste e, tirando-lhe o capuz descobrem, para o espanto geral, que ele é negro. Mesmo assim, uma roda inquisidora se forja ao redor da personagem, prestes a ser queimado numa fogueira pública. Um balde de líquido é jogado no ator. A menina coloca-se à frente dele, reivindicando que é necessário pensar e entender quem é o real inimigo daquele grupo. A plateia começa a interagir, alguns gritam que ele seja preso, outros querem que ele seja morto e torturado, ainda há os que clamam por liberdade. Alguns, que só chegaram nesse momento, tentam entender o que está acontecendo.

Num grito extremado de liberdade, a menina solta o homem amarrado que, num ato de legítima defesa, corre pela comunidade até ser perdido de vista. Silêncio. O coro dolente anunciado com um carrinho na bicicleta retorna à cena, atravessando esta nova rua. Os espectadores seguem a caminhada rumo à última estação do percurso realizado, desta vez anunciada na calçada de um morador do bairro: “**6º estação: Por baixo do saco preto**”.

Quatro personagens surgem em cena caminhando. A esta hora da caminhada a noite já se fez, dando para a cena um visual escurecido, com pouca visibilidade. Duas personagens conversam entre si: uma aparece com celular e outra Tateando o caminho, ela é deficiente visual. Enquanto a mulher, que antes observava a comunidade sentada na cadeira de balanço, conversa com o vereador sobre os últimos acontecimentos, outra personagem atravessa a cena com seu celular, mostrando as imagens do que acabou de acontecer na rua passada. A mulher, maravilhada com as promessas do vereador, não percebe o grito assustado do que antes estava ao celular. Um novo saco preto surge nas ruas do bairro. O vereador imediatamente convoca sua equipe de filmagem, revelando-se, para a surpresa de todos, como apresentador de programa policial. Um novo coro midiático e coreografado surge em cena, dessa vez ironizando a malícia dos programas veiculados no horário do almoço. Todos espetacularizam o que pode estar por baixo do saco preto, mas ninguém consegue ver o que há lá embaixo: o escuro toma conta de

quase todos os envolvidos. Nesse instante, somente o homem cego, aquele que ninguém dava atenção, consegue desvendar o mistério, revelando o que há debaixo do saco preto: uma flor vermelha, a mesma oferecida pelo Homem de Branco à menina. A partir dela, a personagem cega fala de vida, de alegria, de diferença, da novidade que um outro olhar sobre a realidade pode oferecer. Os atores retornam o cântico inicial: “*Eu voltei pra rua, pela liberdade*”...

Distante, avistamos nove bacias de alumínio com água, enfileiradas, ocupando quase um quarteirão inteiro. Os nove atores se dispõem frente a estas bacias e começam, pouco a pouco, a retirar a graxa preta de seus rostos. Cada um, a seu tempo, a seu modo, sem pressa, começa um diálogo pessoal com os espectadores ao seu redor. Eles falam de suas memórias, de seus anseios, de seus sonhos. Alguns pedem que os próprios espectadores retirem-lhe do rosto a graxa preta, convocando um lance afetivo que, em alguns momentos, gera comoção junto aos envolvidos. Conforme o tempo individual de cada ator, após esse momento, eles vão se agrupando em um coro, dessa vez livre de marcas, de figurinos, de maquiagem. Com tambores e triângulos nas mãos, uma grande festa improvisada é anunciada. Um bloco sujo, como no carnaval, se revela. A plateia segue junto, cantando e dançando, caminhando pelas ruas, desaguando no mesmo canto de partida e encerrando a experiência daquela jornada.

1.2 Cartografia possível

A presente pesquisa faz um recorte de estudo a partir da realização das cenas narradas acima, incluindo o processo de montagem, os ensaios-intervenção e as apresentações realizadas deste trabalho na periferia de Fortaleza (Granja Portugal, Planalto Pici, Pirambu, e Bom Jardim) no primeiro semestre de 2015. O foco do debate começa a ser dado também a partir da minha ação e visão enquanto artista e pesquisador, vislumbrando possibilidades e, sobretudo, implicando o desejo de pensar o que se figura enquanto poética possível no contexto de um teatro que se faz na periferia da cidade. Destarte, para compreender a complexidade dessa trama, convoco o leitor para que entremos no emaranhado de vetores que constroem essa teatralidade e embarquemos num “*rolêzinho*”⁶ pelas topografias e arquiteturas da periferia da cidade, tendo como imagem chave o percurso que apresento logo a seguir.

⁶ Prefiro comparar nossa caminhada ao “rolêzinho”, em vez do “passeio” que, na sua configuração semântica, remete a calmaria de um lazer desinteressado. Desde 2013, tem eclodido na grande mídia a polêmica dos encontros em lugares públicos-privados (principalmente grandes *shoppings*), organizados pela juventude periférica em redes sociais. Para a cientista social Rosana Pinheiro-Machado (2014), “o ato de ir ao shopping é político: porque esses jovens estão se apropriando de coisas e espaços que a sociedade lhes nega dia a dia”. Nesse sentido, ao inverter o quadro de ação, proponho agora um “rolezinho” pela periferia, entendendo esses espaços também como lugares que

Foi caminhando pelas ruas que “O Jardim das Flores de Plástico | Ato 3” foi montado, e também foi caminhando pelo bairro que foram sendo tecidos os pensamentos que aqui se substanciam. Então, já que essa escrita é também um caminhar, é necessário também caminhar para compreender o que aqui se dispara enquanto leitura. Com efeito, além de caminhar pelo bairro, também realizaremos duas paradas em pontos precisos que foram escolhidos como chaves simbólicas que incrementam o entendimento do que buscamos na caminhada. Mais do que pausas para descanso e respiração – ou fundamentação teórica –, esses espaços se estabelecem como pontos enérgicos para reconhecermos outras qualidades do movimento, do que reverbera no corpo, em suposta inércia, a partir da caminhada. É por esse motivo que se abre a possibilidade de um texto que não disserta a partir de capítulos, mas como um percurso pelo bairro, transitando por vias que desembocam, assim como o espetáculo montado, em espaços de ancoragem para que possamos intensificar a experiência da caminhada, o olhar sobre a cidade e sobre a ação estética do Nós de Teatro a partir de “O Jardim das Flores de Plástico”. No espetáculo, essas paradas eram chamadas de “estações”, na caminhada do leitor serão chamadas de “ancoragens”, ampliando conceitualmente a sua ação. Mas por que ancorar (ou estacionar) um processo tão demarcado pelo fluxo e pelo tráfego? O que a paragem pode produzir de potência para o estudo poético do caminhar enquanto movimento?

O psicólogo social romeno Serge Moscovici pode nos ajudar a entender essa questão ao falar-nos da ancoragem e da objetivação como processos que agem produzindo, sobretudo, o fenômeno das representações sociais. O autor conceitua ancoragem como

um processo que transforma algo estranho e perturbador, que nos intriga, em nosso sistema particular de categorias e o compara com um paradigma de uma categoria que nós pensamos ser apropriada. É quase como que ancorar um bote perdido em um dos boxes (pontos sinalizadores) de nosso espaço social (MOSCOVICI, 2009, p. 61).

Ancorar, por essa percepção, não significa paralisar ou interromper o tráfego, pelo contrário, nesse processo ela surge como esse bote perdido que, mesmo ancorado, ainda reverbera o movimento das ondas dentro do nosso espaço social. O encontro com a periferia, justamente pelo seu caráter periférico, marginal, pode ser “estranho” ou “perturbador”, por isso será necessário algumas paradas para, no respiro, tentar assimilar a sobressalência que pulsa ao vivenciar este espaço. Por este prisma, entender a ancoragem, a pausa, para além de estacionamento de

têm sido obliterados do fluxo cotidiano da grande cidade. No mais, sempre que tratarmos das caminhadas, lembremos da potência do “rolêzinho” na tessitura de uma incorporação política no ato de caminhar.

fluxos significa dizer que, paradoxalmente, o corpo do caminhante continua produzindo lampejos de movimentos influenciados, talvez, pelas ondas de energia que não cessam de lhe provocar. Pensemos, como exemplo, no corpo de um ator em movimento acelerado. O que a pausa pode provocar de sensação e pensamento na vertigem de um movimento incorporado que não para de atuar? Essa pausa não poderia talvez incitar uma queda? O que reverberava, desse modo, nas cenas-estações a partir do movimento das caminhadas? Parece não restar dúvidas de que tais estacionamentos não podem ser vistos como passivos, já que na sua condição de movimento incorporado podem produzir desequilíbrios, seja no corpo do caminhante ou mesmo campo dos seus discursos e representações sociais.

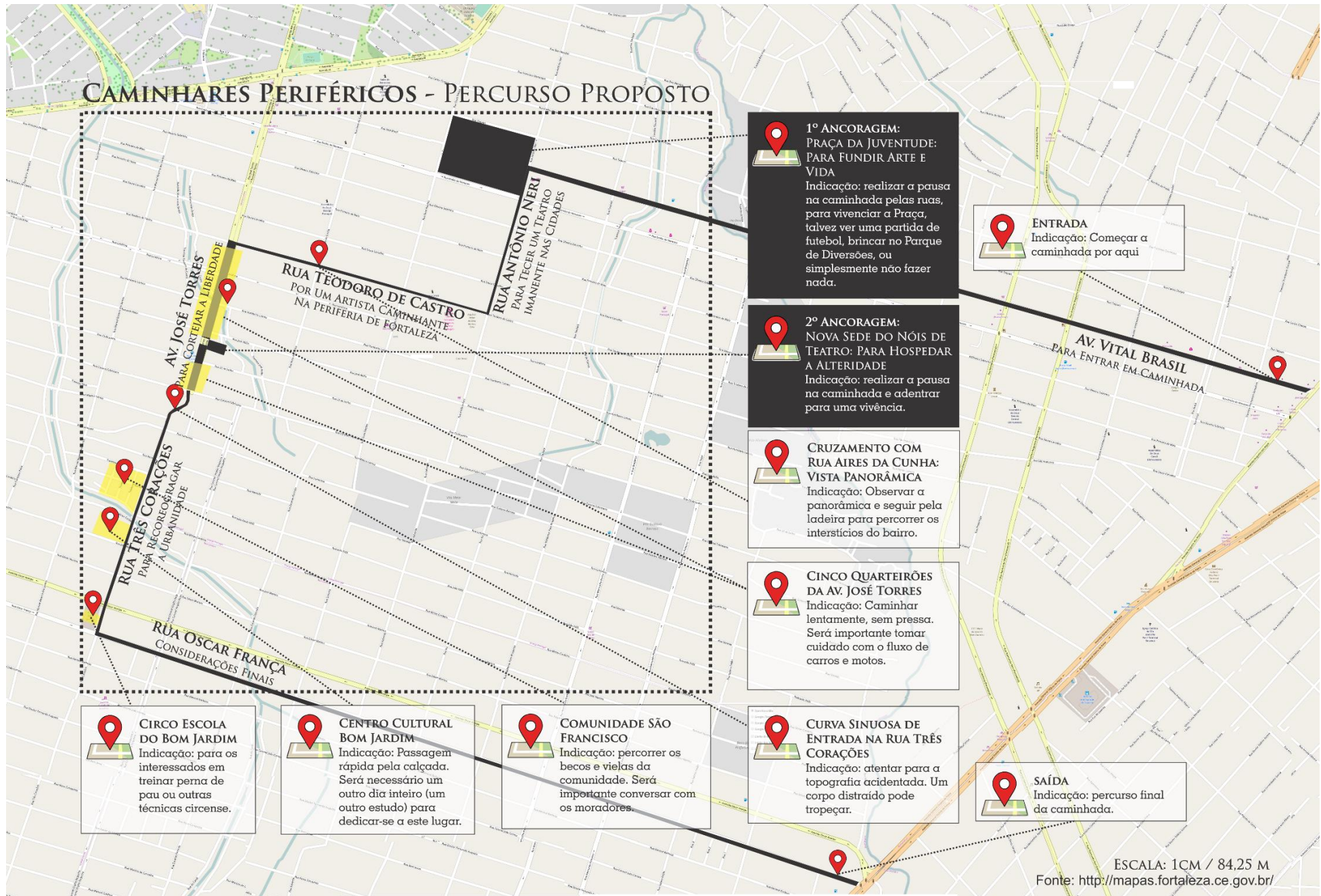
Sendo assim, ao passo que a ancoragem, segundo Moscovici, age produzindo representações sociais, o tráfego pelas ruas parece desestabilizá-las. O fluxo vai reverberando seus desvios no ancoro, produzindo outros sentidos que desdobram e localizam o que se tem como pressuposto central e geral, os paradigmas que nós pensamos ser apropriados. Compreendamos, dessa forma, fluxo e ancoragem não de forma polarizada e conflitante mas, pelo contrário, como marcos simultâneos e interdependentes na tessitura do pensamento que aqui se vertigina. Dito isto, podemos entender as duas ancoragens que realizaremos como lugares de produção de inquietações cruzadas pelas vivências na periferia que, sobretudo, lançam e instabilizam seus pressupostos, incitando um fluxo que se faz como análise de um processo vivo, sempre em movimento.

A entrada que estamos fazendo, já em caminhada, é pela Vital Brasil, uma avenida larga que começa na Av. Augusto dos Anjos e desemboca na Praça da Juventude, no Granja Portugal, denotando desde já uma porta aberta para múltiplos leitores e artistas interessados em discutir cidade. A avenida que homenageia um importante médico cientista brasileiro que viveu a transição de um mundo aristocrático para o advento do capitalismo serve de metáfora poética para as descobertas que aqui começam a ser narradas. A primeira ancoragem será feita na Praça da Juventude onde, refletindo sobre o fluxo arte e vida, esboçaremos a ideia de Teatro de Rua Contemporâneo. A partir daí, seguimos calcorreando pela Rua Antônio Neri, avistando a teatralidade que se faz presente nas arquiteturas e topografias da cidade. Ao entrarmos à direita na Rua Teodoro de Castro seremos convocados a discutir sobre os fluxos periferia-centro como margem para perceber uma cidade complexa e cheia de ranhuras dissensuais. Entrando à esquerda na Av. José Torres, e ao passarmos lentamente por três dos seus quarteirões, a festa carnavalesca do Maracatu Cearense nos levará a um estado corpóreo de reação à imagem midiática de uma cidade que se vê como violenta. Todas essas experiências é que nos levarão a

desaguar na nossa segunda ancoragem, na Nova Sede do Nós de Teatro, lugar de pausa para refletir sobre hospitalidade e as interferências do turismo na comercialização da experiência periférica e marginal. Neste espaço, a lentidão de um caminhar distraído nos levará a perceber o chão acidentado da Rua Três Corações, evocando a urgente necessidade de recoreografar um corpo que passeia pela cidade formatado pela dança normativa do urbanismo oficial, noções que margeiam o encerramento do percurso na Rua Oscar França⁷. Entendamos esse percurso a partir do mapa que segue (*Figura 8*).

⁷ O roteiro traçado acima é o que realizei diariamente para ir à sede do Nós de Teatro durante toda a pesquisa de mestrado. Aos dois anos de pesquisa morei no Bonsucesso, bairro também vizinho ao Granja Portugal, o que me fez diariamente deslocar-me, preferencialmente a pé (ou de bicicleta), até a Rua Barra Vermelha, onde estava a antiga sede do Nós de Teatro. Durante a pesquisa, o grupo mudou de sede, ocupando um prédio localizado duas ruas paralelas à que estávamos antes. É importante pontuar o quanto essa mudança, realizada em outubro de 2016, provocou um movimento importante para a pesquisa e os modos de caminhar pelo bairro, fazendo-me rever todas as ruas a serem usadas no percurso atual, além de experimentar outras que antes eu não tinha tanto contato.

Figura 8: Mapa do Percurso Traçado na dissertação



Tentemos entender, de início, este mapa como indicador de movimento, o que nos provoca a fugir de qualquer tentativa de fixidez ou totalização do lugar ou do percurso. Relembremos, entretanto, o quanto as estratégias dos discursos científicos foram tirando dos mapas os itinerários “que constituíam a sua condição de possibilidade” (...), “indicações ‘performativas’ que visavam aliás sobretudo peregrinações” (CERTEAU, 2014, p. 188, grifo meu). Concordeando com o que o historiador francês Michel de Certeau (2014, p. 191) afirma, a partir de Yuri Lotman, ao dizer que “toda descrição é mais que uma fixação”, é “um ato culturalmente criador” – assumindo a sua força performativa ao realizar o que diz e fundar espaços –, dispara-se a pertinência de narrar a minha experiência e a dos atores envolvidos no processo sobre os espaços. Entendendo a potência dessas narrativas, o leitor é convocado, em indicações performativas, tanto no texto quanto no mapa, a também caminhar e atentar para a topografia material e discursiva de Fortaleza. Reconhecendo a força dessa experiência podemos entender que a caminhada provoca ao caminhante a possibilidade de rever, quem sabe, sua própria experiência sobre os espaços periféricos urbanos. A partir daí poderá criar suas narrativas e relatos sobre o que surge nessa caminhada pela periferia e, portanto, sobre a própria cidade.

A partir do que se percebe hoje no mundo do georreferenciamento, é possível dizer que a facilidade de deslocamento preconizada pelas mídias locativas provocam, em paralelo, a diluição da experiência sobre a diversidade das topografias territoriais e discursivas da cidade, limitando os territórios de circulação aos mesmos lugares corriqueiros e reiterando um fluxo de movimento urbano que está marcado quase sempre pela linha vetorial periferia-centro, quase nunca o contrário. Com efeito, reconhecendo que “onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia” (CERTEAU, 2014, p. 197), caminhando podemos entrever, para além do mapa grafado, uma cartografia afetiva que se delinea a partir das narrativas construídas junto ao caminhar. É esse caminhar que, enquanto travessia, pode nos apresentar recortes de vivências tecidas em relatos complexos de experiências de um agora que, por si mesmo, já engana as possibilidades de definições apontando “para uma hábil utilização do tempo, das ocasiões que apresenta e também dos jogos que introduz nas fundações de um poder” (CERTEAU, 2014, p. 96).

Antes de escolher esse percurso para a dissertação, tive que experimentar diversas outras entradas e saídas. Somente assim pude perceber que nesse roteiro havia um universo complexo de imagens que serviriam de material para construir paralelos com o que se demarca na dissertação (ver imagens em anexo). Assim, de tão repetido, esse percurso foi agenciando no meu

corpo o sentido peripatético⁸ da caminhada, ou seja, foi me convocando a perceber que ela é quem tem construído pensamentos e, nessa entrega, tem me desafiado a também perceber o próprio pensamento enquanto corpo. É por essa noção que precisamos assumir um caminhar pensativo – ou um pensar caminhante – que, na sua condição, entrega-se ao processo germinativo de um tempo desacelerado⁹, viciando-se por cada lampejo e sinapse que surge nesse movimento corpóreo.

Intensifiquemos, então, essa aventura pelas ruas do Grande Bom Jardim, assumindo o seu caráter peripatético a partir de um pensar que tenha a virtude da paciência, que não se entregue à pressa de chegar em lugar algum. “Somente este pensar paciente poderá também, sem falso orgulho, (...) resistir ao existente e correr os riscos do desconhecido” (GAGNEBIN, 2006, p. 96). É nesse sentido que, assim como o caminhar, o pensamento aqui grafado se materializa em solavancos e recuos, saltos e manobras, entradas e saídas, fluxos e paradas sobre o espaço e sobre o pensamento. Nas esquinas avistaremos epígrafes, na caminhada esbarraremos com autores para dialogar com eles sobre essa busca de encontrar o desconhecido e oculto que pode surgir numa virada de esquina ou no desequilíbrio de um tropeço no chão acidentado da periferia urbana. No caso da Vital Brasil, rua de mão única, é caminhando que podemos subverter o seu sentido usual, estrategicamente elaborado para os carros e, trafegar na contramão, recuar, voltar, até mesmo estacionar em lugar proibido. A partir da minha experiência de caminhada diária, percebendo-a sempre como um dentre tantos outros possíveis enquadramentos e perspectivas, proponho uma situação de experiência, uma “ocasião” guiada por relatos permeados desses 15 anos de Nós de Teatro.

A produção aqui enquistada é de uma escrita que se fez caminhando e, nesse processo, assume suas digressões como desvios do caminho de um pensamento que, feito em trânsito, apaixona-se por cada esquina, revestindo-se no jogo errante e não totalizante de um pensar paciente, sem pressa. É pensando dessa forma que desde o início da ação, no começo de 2015, a pesquisa vem sendo tratada a partir de um viés qualitativo, afastando-se do projeto estratégico

⁸ Ao falar sobre o caminhante como filósofo, Merlin Coverley usa muitas vezes o termo peripatético, dizendo que ele “é usado para designar os seguidores da escola de filosofia de Aristóteles, fundada em Atenas por volta de 335 a.C. e levada adiante por seus sucessores, entre os quais Teofrasto e Estratão. Originalmente, a palavra grega antiga *περιπατητικός* (*peripatetikós*), que significa 'relativo a andar' ou 'que passeia', evoluiu para se aplicar a qualquer perambulação ou errância. A própria escola, contudo, ou *περιπατος* (*peripatos*) – o Liceu onde os seus integrantes se encontravam –, deriva seu nome dos *περιπατοί* (*peripatoi*), as colonatas ou caminhos cobertos pelos quais se afirma que Aristóteles caminhava enquanto palestrava” (COVERLEY, 2014, p. 21-22).

⁹ A filósofa Geanne Marie Gagnebin fala-nos da potência do pensar em sua dimensão corpórea, dizendo que o pensamento filosófico é precisamente paciente, porque espera sem impor. “Tal paciência é a fonte secreta da resistência do pensamento à violência do existente (...); só dela, dessa paciência e dessa espera (dessa não-pressa) nascem a coragem e a aceitação do risco (GAGNEBIN, 2006, p. 96).

que nega as indicações performativas nos mapas para apoiar-se nesse esmero cartográfico de acompanhamento de percursos a partir de procedimentos mais abertos e inventivos, nos quais os métodos vão sendo construídos junto às necessidades que o caminho e o caminhar produzem (PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA, 2009).

Suely Rolnik (2014, p. 62) fala que a cartografia, “diferentemente do mapa, é a inteligibilidade da paisagem em seus acidentes, suas mutações: ela acompanha os movimentos indizíveis e imprevisíveis da terra – aqui, movimentos do desejo –, que vão transfigurando, imperceptivelmente, a paisagem vigente”, o que nos desafia a uma compreensão implicada sobre o que se produz de pensamento neste caminhar sobre a periferia. Esses movimentos de desejo citados por Rolnik podem ser lidos como as intervenções irresistivelmente realizadas pelo circuito de crenças e partidos desse artista-pesquisador que nasceu na periferia e que vem desenvolvendo um teatro que tem essa base de pensamento. “Todo conhecimento se produz em um campo de implicações cruzadas, estando necessariamente determinado neste jogo de forças: valores, interesses, expectativas, compromissos, desejos, crenças etc” (PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA, 2009, p. 19). Parece, então, ser inevitável reconhecer a implicação da minhas intervenções¹⁰ enquanto artista pesquisador no objeto de estudo e, em reflexo, do objeto no que me configura como artista hoje, fundindo-me indistintamente ao ponto de não saber mais onde começa um e termina o outro: mescla borrada de sujeito e sujeitado. No caso aqui referido, o que se percebe como recorte é a visão de um encenador de teatro, artista que tem refletido sobre os elementos que compõem as abordagens de uma direção teatral em suas escolhas poéticas ao pensar numa cena que se realiza em percurso sobre o espaço urbano. Tal estudo de caso vai buscando, desse modo, evidenciar as inclinações dramatúrgicas e de encenação tecidas a partir do jogo tático da direção e do elenco com o espaço das ruas da periferia, incluindo as vozes dos atores como imprescindíveis na composição desse pensamento e do próprio espetáculo.

Assim, ao se debruçar sobre o processo vivenciado pelo Nós de Teatro na sua história de pesquisa mais recente que desemboca na montagem do terceiro ato de “O Jardim das Flores de Plástico”, no que se refere aos estudos do caminhar como prática estética busco me aproxi-

¹⁰ Eduardo Passos e Regina Benevides de Barros (2009, p 30) apontam que “defender que toda pesquisa é intervenção exige do cartógrafo um mergulho no plano da experiência, lá onde conhecer e fazer se tornam inseparáveis, impedindo qualquer pretensão à neutralidade ou mesmo suposição de um sujeito e de um objeto cognoscentes prévios à relação que os liga. Lançados num plano implicacional, os termos da relação de produção de conhecimento, mais do que articulados, aí se constituem. Conhecer é, portanto, fazer, criar uma realidade de si e do mundo, o que tem consequências políticas”.

mar dos que se fazem a partir do contexto da modernidade. Compreendendo esses conhecimentos como parte de uma teia simbólica e discursiva muito maior do que o que aqui se tangencia¹¹, a partir de Walter Benjamin e Michel de Certeau, será intrigante pensar no que há de mais enérgico e que interliga esses saberes: a noção primordial de percurso a ser realizado pela cidade como tática desviatória, antidisciplina desencadeadora de possibilidades afetivas de desconstrução do olhar sobre a cidade e, conseqüentemente, da experiência corpórea e sensorial vivenciada nessa ocasião. Autores como Francesco Careri, Milton Santos e Nestor Garcia Canclini surgirão na caminhada elucidando muitas ideias-chaves para pensar a ação do Nós de Teatro, no que proponho paralelos com artistas-pesquisadores que atravessam o estudo justamente pelo que evidenciam de suas experiências, tais como Antonin Artaud, André Lepecki ou o mineiro André Carreira. Fazendo intensos cruzamentos com artistas e grupos contemporâneos, “O Jardim das Flores de Plástico” nos levará ainda instintivamente aos conceitos tutelados por Hélio Oiticica nos anos 1970, ou mesmo às práticas realizadas atualmente pelo Grupo Tá na Rua, no Rio de Janeiro, grupo com o qual realizamos intercâmbio artístico no ano de 2011 e tem influenciado grandemente nossas práticas.

Por último, é indispensável dizer que a presente dissertação baseia-se fortemente na relatoria realizada pelos atores durante o processo vivido entre janeiro e junho de 2015, detalhando todas as ações, desde a montagem até as apresentações realizadas. Esse relatório encontra-se publicado na internet¹² contendo informações precisas sobre quase todos os procedimentos utilizados para a montagem, além de reflexões sobre outras abordagens, que não as escolhidas para estudo nesse caso. Não resta dúvidas que esse relatório talvez seja o material de trabalho mais precioso utilizado ao longo da dissertação, tendo em vista que lá encontram-se narradas múltiplas experiências e práticas vividas e relatadas coletivamente pelos onze participantes. Contudo, se o relatório publicado na internet organiza as experiências de modo cronológico, obedecendo o fluxo dos acontecimentos numa linha histórica regular, essa dissertação opta por levantar ecos de momentos avulsos dentro de uma teia estilhaçada. Os discursos que tento construir aqui perpassam um olhar fragmentário sobre o processo e, sem apreendê-lo por inteiro, lançam vozes que não seguem a cronologia dos fatos, mas revelam a potência dessa montagem

¹¹ Merlin Coverley, importante pensador da “Arte de Caminhar”, expressão título de um de seus ensaios, fala que, recentemente, “houve uma espécie de ressurgimento da teoria da caminhada. Evidentemente, essas teorias não são propriamente novas – existe uma bem consolidada tradição de tentativas de ‘explicar’ a atividade de caminhar de um modo que se aproxima do científico, entre elas a da Teoria do caminhar (1883), de Honoré de Balzac, e a *The Physiology of Walking* (1878), de Oliver Wendell Holmes” (COVERLEY, 2014, p. 31, grifo do autor).

¹² Durante a dissertação, lançarei algumas imagens que julgo importantes, contudo, para ter acesso a um material mais detalhado, sobretudo de fotos, é importante ver o relatório disponível no link <http://pt.calameo.com/read/00104962738072769469b>

como tática propulsora de abertura para a multiplicidade de olhares sobre a periferia, sobre a cidade, sobre a própria potência do teatro de rua.

Assim, nesse caso, o que se mostra aqui é um processo de pesquisa que se realiza em gerúndio, assumindo o inacabado e abrindo portas para desdobramentos e novas descobertas¹³ que sempre se renovam em cada encontro, em cada debate, em cada experimentação vivenciada dentro do Nós de Teatro. Sabendo da impossibilidade de abarcar a multiplicidade desses fluxos, histórias, efemeridades e afetividades vividas nos últimos 15 anos, o presente texto assume suas lacunas e as reconhece enquanto potência de desdobramentos contínuos num futuro acadêmico que se abre enquanto desejo vertiginoso a partir dessa escrita.

Imagine um menino negro caminhando sozinho por uma rua... Avancemos nesta aventura peripatética pela cidade...

¹³ Há outras ações em curso sobre a pesquisa, que não as tratadas no presente estudo. Oficinas realizadas na nossa sede, além de seminários e estudos coletivos provocam constantes reviravoltas na forma do Nós de Teatro ver as questões aqui pautadas. Atualmente essa pesquisa tem se aberto a produção dos vídeos da Série *Flâneur*: pequenas intervenções poéticas realizadas em espaços urbanos, seja de Fortaleza ou do interior do Ceará, no intuito de discutir suas arquiteturas e topografias discursivas. Esta série pode ser visualizada no link: <http://noisdeteatro.blogspot.com.br/2013/03/sobre-serie-flaneur-e-alma-encantadora.html>

Figura 9: Praça da Juventude / Granja Portugal - Fortaleza - Ce



**2. 1º ANCORAGEM - PRAÇA DA JUVENTUDE:
PARA FUNDIR ARTE E VIDA, O TEATRO DE RUA CONTEMPORÂNEO**

“Pensar o espaço, o local dos espetáculos e, associado a isto, pensar a dramaturgia, o ator e as suas relações com o espectador, é também pensar o mundo. O grande espetáculo do mundo não cabe no espaço reservado para o espetáculo do grupo social que se julgar dono do mundo” (HADDAD, 2008, p. 149).

É preenchido pelo desejo inquietante de pensar num teatro que se pauta a partir do seu contato direto com o espaço urbano e a materialidade poética das periferias da cidade que chegamos à Praça da Juventude, primeiro dos dois espaços de ancoragem da dissertação. Depois da caminhada pela Vital Brasil, onde introduzimos esta pesquisa, paremos nesta praça, lugar escolhido para adentrarmos num misto de questões que concernem ao espetáculo “O Jardim das Flores de Plástico / ato 3” e apontam elementos que tem sido de fundamental importância para o Nós de Teatro em seu contato com o espaço público periférico e seus habitantes. Tais reflexões nos indicam, no campo da pesquisa aqui avistada, um universo amplo de pressupostos e marcos conceituais que elucidam as práticas de teatro de rua na contemporaneidade, dando-nos margem para compreender em que contexto poético, político e social o trabalho do Nós de Teatro tem se inserido. Ainda assim, será importante reconhecermos que, mesmo calçados com os pressupostos conceituais e teóricos que aqui se evidenciam, é na caminhada que a leitura do processo se complexifica. Então, preparemos nossa bagagem para essa travessia poética.

Na praça que agora estamos, lugar onde coabitam ciclistas e esquetistas, pichadores e grafiteiros, jogadores de futebol e idosos, corredores de *cooper* e crianças, é possível notar como tudo se mistura para a configuração do espaço como forças concomitantes¹⁴. Observemos as pessoas que a ocupam neste exato momento. A depender do horário em que paramos, o fluxo será sempre alterado e os habitantes presentes sempre outros. Então, parece realmente que esta praça não está tão parada, finalizada ou fixada, como aparenta, ou vigiada por um objeto de verdade, como o discurso do policiamento¹⁵ há de entrever. Nela há um tráfego não somente de

¹⁴ Segundo o site da Prefeitura Municipal de Fortaleza, depois da reforma que teve um investimento de cerca de R\$ 2 milhões, a praça, reinaugurada em setembro de 2014, passa a ter os seguintes equipamentos: “quiosques, ginásio esportivo, ilha digital, sala para os jovens e para os idosos, sala de convivência, *playground*, anfiteatro, pista de skate, *cooper* e salto, campo de areia, campo de vôlei, vestiários, academia popular, amplo estacionamento, paisagismo e espaço da praça com acessibilidade”.

¹⁵ É importante pontuar o quanto o discurso do policiamento, sobretudo o militarizado, tem atuado de forma categórica nos espaços de sociabilidade das cidades, em especial nas periferias. Por aqui a relação com a polícia parece seguir outra lógica, bem diferente das vivenciadas nos centros urbanos da capital, já que a população periférica, sobretudo a negra e pobre, vai sendo vista pela corporação como alvo constante de suas investidas estratégicas de “segurança pública”. Nesse sentido, ao pensar numa cidade avivada em poética e arte, estamos certamente atuando na busca por fugir dessa cidade militarizada, onde o policiamento é quem coreografa a urbe, como nos aponta André Lepecki (2012, p. 52): “o policiamento enquanto coreografia do fluxo do cidadão é algo profundamente arraigado, entranhado e que forma e deforma o espaço do urbano e o imaginário social de circulação nesse espaço (...) A polícia, em

peessoas, mas de múltiplas forças que a revelam enquanto caleidoscópio de sentidos possíveis que não cessam de provocar o artista que nela habita enquanto território sensível. Relembrando a noção de ancoragem lançada anteriormente, esta pesquisa toma esse espaço como metáfora do pensamento que aqui se quer desenvolver, justamente pela sua multiplicidade de ações e de realidades, pelo seu caráter heterogêneo.

Nesse lugar metafórico de pensamento, interessa-me olhar um contingente de expressões que fundem o que é arte ao que é público, entendendo este último para além da noção de “plateia”, mas que, em sua premência, incorpora uma força comunitária que se faz em diálogo, construção pública e política. Ao relacionar esta praça com as artes que a ocupam e que são produzidas junto à ela, importará aqui o que o diretor do Grupo Tá na Rua (RJ), Amir Haddad, reflete ao dizer-nos que, com o advento da burguesia e o desenvolvimento do modo capitalista protestante de produção, o teatro foi perdendo suas características de festa e celebração populares, e passou “pouco a pouco a se transformar num produto especial, a ser consumido por um grupo social homogêneo que se apodera desta forma de manifestação popular e a submete às nascentes regras do mercado” (HADDAD, 2008, p. 153). Para compreendermos o fenômeno poético e político intrínseco a este lugar é necessário não arrefecer ao reconhecermos essas investidas estratégicas das sociedades burguesas para estruturar um sistema-mundo que separa arte e vida, agindo na segregação entre artista e público. Assim, este movimento sinestésico da multiplicidade dos habitantes que vemos na Praça da Juventude enquanto espaço público parece reacender um movimento politemporal¹⁶ anterior a esse advento burguês, período em que os espaços públicos eram utilizados para manifestações artísticas, tempo-espaço anterior à edificação dos grandes teatros¹⁷ e espetáculos realizados de acordo com os interesses econômicos da classe dominante. Se hoje é possível ver, vez ou outra, a Praça da Juventude ocupada com

outras palavras, coreografa. Ou seja, é ela que garante que, desde que todos se movam e circulem tal como lhes é dito (aberta ou veladamente, verbal ou espacialmente, por hábito ou por porrada)”.

¹⁶ O filósofo Bruno Latour apresenta o termo politemporal para falar-nos de um tempo que não é visto como um panorama geral, mas como resultado provisório da ligação entre os seres. O autor fala de tempos que são agrupados a partir de uma espiral e não mais de uma linha. Desse modo, “certamente temos um futuro e um passado, mas o futuro se parece com um círculo em expansão em todas as direções, e o passado não se encontra ultrapassado, mas retomado, repetido, envolvido, protegido, recombinação, reinterpretado e refeito (...) Tal temporalidade não força o uso dos rótulos ‘arcaicos’ ou ‘avançados’, já que todo agrupamento de elementos contemporâneos pode juntar elementos pertencentes a todos os tempos” (LATOUR, 2013, p. 74).

¹⁷ Amir Haddad, no texto “Espaço e ideologia”, fala que o teatro grego, com seu anfiteatro e o espaço para a atuação do coro, confirma a importância comunitária desta forma de expressão para os gregos. “Depois o teatro desaparece enquanto edifício, durante uma dezena aproximada de séculos, e mantém-se vivo apenas pela atividade isolada dos atores, que caminhando sós pelas estradas da época se exibiam para um mundo atomizado e dividido” (HADDAD, 2008, p. 152).

manifestações populares, teatro e dança de rua, além de outras expressões artísticas, é exatamente pelo que se deseja enquanto lugar de partilha e sociabilidade, além de experimentação estética e política do uso social de um lugar¹⁸. Amir Haddad (2008, p. 146) fala que

hoje, se o teatro quiser recuperar a sua força comunitária, deverá romper com os 300 anos de isolacionismo e ilusionismo em que os valores, a ética, a estética e a moral burguesa o envolveram, e buscar novas maneiras de se relacionar com seu público, sob pena de ficar cada vez mais hermético e fechado sobre si mesmo, e cada vez mais distanciado de sua plateia, que nele não se reconhece e através dele não cresce; o que faz como espetáculo passa a ser mais do que um aparato visual para a contemplação de uma plateia passiva e desinteressada.

Defendendo enquanto modelo poético a necessidade de um teatro que se faça em espaços abertos e comunitários¹⁹, Haddad cita o teatro brechtiano, as peças de Maiakovski ou de García Lorca, ou ainda a força popular dos atores da *Commédia dell'Arte*, como uma teatralidade que se faz para um público heterogêneo, negando, desde então, a homogeneidade das plateias e dos espaços.

Em sequência, no século XIX algumas resistências já pulsavam enquanto possibilidade na arte, envolvendo artistas que já previam a necessidade de romper fronteiras historicamente semeadas e reiteradas, para a configuração de outras possibilidades na fricção arte e vida. É nessa instância que faz-se necessário concordar com Baudelaire (2010, p. 39) que, nessa época, já estava interessado na dessacralização da arte. Ao ser apresentado com os encontros das multidões da nova modernidade, o poeta derruba o halo da sua cabeça e lança-o no lodo do macadame, apresentando a possibilidade de um artista que esteja muito mais próximo do homem²⁰ do que do divino, descobrindo, para seu espanto, “que a aura de pureza e santidade artística é apenas incidental e não essencial à arte e que a poesia pode florescer perfeitamente,

¹⁸ Talvez seja exatamente pela pluralidade de possibilidades de exercício da cidadania e potência poética, que o Centro Cultural Bom Jardim, equipamento cultural do Governo do Estado do Ceará, tem expandido suas ações para a Praça da Juventude. Batizando-a de Praça das Artes, o equipamento tem produzido programações de forma corriqueira neste lugar.

¹⁹ Colaborando com este pensamento, Hélio Oiticica, ao falar dos seus ‘parangolés’, defendia uma verdadeira retomada “dessa estrutura mítica primordial da arte, que sempre existiu, é claro, mas com maior ou menor definição. Da arte renascentista em diante houve como que um obscurecimento desse fator que tendeu, com o aparecimento da arte do nosso século, a emergir cada vez mais” (OITICICA, 1986, p. 68). Mais adiante serão consideradas, de maneira mais detalhada, as ideias de Oiticica.

²⁰ Baudelaire, apresentando a obra de Constantin Guys, reivindica uma ruptura com o esteticismo reinante no século XIX para a configuração de uma arte mais vinculada a tudo que se passa na superfície do nosso planeta. Argumenta que é necessário entender a obra de C.G. como a de um “homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes”, ao passo que o artista tem sido visto como especialista, “homem preso à paleta tal como servo à gleba, (...) sua conversa, forçosamente limitada a um círculo muito estreito, depressa se torna insuportável ao homem do mundo, ao cidadão espiritual do universo” (BAUDELAIRE, 2010, p 25-26).

talvez melhor ainda, no outro lado do bulevar, naqueles lugares baixos, ‘apoéticos’, como o ‘*mauvais lieu*’ onde esse mesmo poeta nasceu” (BERMAN, 1986, p. 155, grifos do autor). Na sua reivindicação de uma arte que rompa com os padrões esteticistas de sua época, Baudelaire percebe nos lugares “apoéticos” da cidade, um ambiente criativo e eminentemente paradoxal que desestabiliza um mundo pretensamente asséptico e que busca obliterar tudo o que perturba a sua harmonia.

É por esse viés que nosso olhar sobre a praça em que estamos nesse momento precisaria, tal qual Baudelaire, ser mobilizado a partir de outro lugar, sobretudo por a compreendermos como um lugar distante dos roteiros avistados nos centros de produção cultural de Fortaleza. Como uma praça localizada na periferia da cidade e, quase como uma mancha borrada no mapa, é estando aqui que podemos ver os sinais de que sua imagem pode ser bem mais plural e heterogênea do que a visão massificada sobre a periferia supõe. Retornaremos à importância de Baudelaire na presente pesquisa ao caminhar pela Rua Teodoro de Castro, logo mais à frente, contudo, nesse ensejo, o que se manifesta com distinção é a sua capacidade poética de rever a poesia a partir do cotidiano da nova urbanidade e mais, do que era tido como sujeira do mundo e distante do sacralizado universo de símbolos da arte.

Algo parecido com o que o artista visual Hélio Oiticica (1937-1980) realiza ao dizer que “o museu é o mundo”, trazendo consigo nesse aforismo uma perspectiva revolucionária de entendimento da vida cotidiana enquanto dispositivo poético. Oiticica amplia o seu olhar sobre o mundo que lhe cerca, entendendo-se como parte integrante dele, implicado na sua construção, contribuindo para diminuir as barreiras que separam arte e vida. Hélio Oiticica (HO), assim como outros artistas plásticos e visuais de sua época, falavam de antiarte com o intuito de desmistificar a obra e contribuir para uma vivência coparticipativa junto ao espectador, reação muito clara à arte modernista de sua época. HO falava que

A antiarte é pois uma nova etapa (é o que Mário Pedrosa sabiamente formulou como arte pós-moderna); é o otimismo, é a criação de uma nova vitalidade na experiência humana criativa; o seu objetivo é o de dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante na atividade criadora” (OITICICA, 1986, p. 82).

Nesse contexto, o mundo – a cidade, a praça –, passa, então, a ser o quadro do pintor, o instrumento do músico e, no nosso caso, o espaço de atuação do ator e habitat do diretor que sai do seu isolamento intuitivo para perceber que nas relações cotidianas da cidade surge um outro poético emergente de ser visto, vivido e experienciado pela comunidade que o constrói. É nesse contexto que, assim como Amir Haddad ou o Nós de Teatro, um grande contingente

de outros artistas e grupos tem se interessado em pensar a urbe como potência criativa, a Praça como lugar não somente de sociabilidade, mas como sítio que agencia uma ludicidade criadora que não cansa de impelir o artista ao diálogo com suas estruturas topográficas, arquitetônicas, simbólicas, econômicas, geopolíticas e culturais.

Haddad fala que existe um teatro imanente na cidade, que “há uma possibilidade teatral imanente no cidadão e nos ritos de convivência, não prevista na vida da cidade e conseqüentemente não levada em conta” (HADDAD, 2008, p. 218). Quando Haddad se refere à imanência do teatro na cidade é possível dizer que ele esteja atuando bem próximo às ideias do filósofo Gilles Deleuze quando o mesmo fala que “a imanência absoluta existe em si-mesma: ela não existe em algo, ela não é imanência a algo, ela não depende de um objeto e ‘não pertence a um sujeito’” (DELEUZE, 2002, p. 12, grifo meu)²¹. É nessa perspectiva que esse sentido imanente alia-se de forma veemente ao projeto baudelairiano de jogar a halo no lodo do macadame, apontando para um teatro sem proprietário, saindo dos seus prédios, da sua força de instituição de arte, o que leva Haddad a eliminar “a diferença entre cidadão e artista, e a criar um espaço onde é possível a cidadania se manifestar artisticamente” (HADDAD, 2008, p. 2019). “A imanência torna-se, desta maneira, um combate contra as formas de sociabilidade resultantes das filosofias e políticas que prescrevem um dever ser e que submetem o real a um julgamento extrínseco, transcendente, e, portanto, arbitrário” (MERÇON, 2010, p. 98).

Haddad revela, então, compreender a cidade como grande teatro poético que, em si, possui um arcabouço de significados a serem explorados, grafando os cidadãos como coprotagonistas dessa construção a partir do manuseio dos seus significados e do constante tráfego dessa nova urbanidade. Nesse sentido, ao falarmos desse ‘desejo de rua’, de envolvimento com o “tráfego”, tratamos da compreensão desse teatro imanente na cidade, capaz de suscitar uma interlocução não somente com o espaço urbano arquitetônico, mas com o fluxo de seus habitantes, o que contribui para rever a segregação entre artista e cidadão e pulsar a necessidade de pensarmos, desde então, no que poderia ser defendido como um artista-cidadão ou mesmo um cidadão-artista.

²¹ A filosofia deleuzeana ajuda-nos a compreender a ideia de plano de imanência nas sociedades pós-modernas. “Uma das implicações político-filosóficas que advêm da afirmação de uma imanência absoluta é a colocação do jogo da vida e de suas regras em um mesmo mundo, desprovido de todo sentido a busca de um momento fundacional ou de um fim supremo (...). O desacordo e a disputa operam neste mundo, não remetem a causas, objetivos, explicações ou determinações que estejam em nenhum outro lugar. A imanência significa que a exterioridade deixou de estar além do mundo” (MERÇON, 2010, p. 98). Nesse sentido, sempre que falarmos de imanência nesta dissertação não trataremos de relações metafóricas e sim, a partir de Deleuze e Haddad, de um “plano real”, de efeitos reais produzidos e inscritos na materialidade vivida, traduzidas em operações concretas de produção, e não de representação ou transcendência.

A partir dessa compreensão, em referência a Oiticica, o artista cearense Enrico Rocha traz a noção tão pertinente de que “o mundo é a obra”. Obra entendida não enquanto produto, mas como esse fazer constante da criação artística sobre o real, obra como processo, colocar a “mão na massa”. Se o mundo é a obra, tudo passa então a ser arte.

A pessoa comum que passeia pelo centro da cidade, o surfista que pega onda no Titanzinho, o menino do Poço da Draga que pula da ponte velha, o leitor que acompanha esse texto, a dona de casa que prepara o almoço da família, o motorista que conduz o ônibus cheio de trabalhadores, o ciclista que enfrenta o trânsito caótico, todos nós, a todo instante, estamos realizando experiências estéticas (ROCHA, 2014).

Assim, presume-se que pensar o mundo enquanto obra, implica entender que este não está posto como tal, mas que é construído por uma série de intervenções que realizamos nele e junto à ele. Através dessa perspectiva, talvez já seja possível dizer que os processos criativos em arte não apenas criam obras, mas inventam o próprio sentido de mundo, reinventando também o cotidiano. Contudo, ao afirmar que tudo é arte, que consequências estamos dispostos a assumir com essa afirmação? Se tudo é arte, qual a necessidade de espaços sede de grupos teatrais, financiamento de montagens, prêmios de reconhecimento de mérito ou outros mecanismos de distinção do trabalho de artistas?

A partir destas questões, atentemos ao panorama apresentado a seguir, buscando agir de maneira distinta aos domínios que ele revela. Reconheçamos que ao fundirmos arte e vida poderemos cair também no risco de inserir nesse panorama os domínios capitalísticos²² sobre as formas de consumo e produção de subjetividade, o que significa dizer, na esteira de Marshall Berman, que o entretenimento especializado, a tecnologia industrial, a moda, o design, a política, passam também a reivindicar sua chancela e carimbo de arte. “À medida que a mídia e a cultura de massa foram ganhando poder, foram conquistando o espaço que antes era ocupado exclusivamente pela universidade e pela cultura erudita” (ROLNIK, 2014, p. 89). Com efeito, é interesse também dessa indústria cultural dessacralizar a arte, derrubando o seu halo e trazendo-a para a reprodução em série²³. Foi nesse trajeto que surgiram a *pop art* e outras alternativas de mobilização de um conjunto de interesses da indústria cultural em paralelo a supostos processos de produção de sensibilidade. O problema estava, segundo Berman (1986, p. 31), “em que o modernismo *pop* nunca desenvolveu uma perspectiva crítica que pudesse esclarecer

²² Guatarri e Rolnik apresentam, no texto “Cultura: um conceito reacionário?”, o termo ‘capitalístico’ defendendo que “a própria essência do lucro capitalista não se reduz ao campo da mais-valia econômica: ela está também na tomada de poder da subjetividade” (GUATARRI, ROLNIK, 1986, p. 16).

²³ Para uma maior entrada nesse debate, ver o texto “A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica”, de Walter Benjamin.

até que ponto devia caminhar essa abertura para o mundo moderno e até que ponto o artista moderno tem a obrigação de ver e denunciar os limites dos poderes deste mundo”.

Mais à frente, na Nova Sede do Nóis de Teatro, retornaremos a esse debate com maior acuidade, mas neste momento o que interessa dizer é que o desafio do artista instalado no meio do fogo cruzado desse embate estaria, desse modo, na capacidade de ir à contramão desses interesses e, numa perspectiva crítica, desvendar na vida cotidiana das cidades uma poética desviante, mobilizando o cidadão à transformação cotidiana das suas realidades como lugar de significado sensível. No caso do trabalho do Nóis de Teatro, é a constatação desse plano de imanência da cidade que tem nos feito sair dos domínios da nossa sede para descortinar a poética instalada na urbanidade da periferia. Os atos performáticos vivenciados em “O Jardim das Flores de Plástico / atos 1 e 2” (2011 e 2013) atuavam, sobretudo, nesse campo misterioso da fronteira arte e vida, operando com materiais antes não avistados em nossas criações realizadas outrora. No caso do “ato 3”, essa perspectiva se complexifica ao adentrarmos com maior força à compreensão de nossa atuação como objeto desse mundo-obra, buscando nos abrir ao sensível inscrito na poética dos espaços e arquiteturas urbanas, já que “a cidade é por si só teatral, é dramática, e que o teatro está impregnado dessas possibilidades de expressão” (HADDAD, 2008, p. 218). A cena teatral do Nóis de Teatro é gestada na rua, a partir da rua, atravessada pela rua e, por que não dizer, produzindo rua. Não podemos negar o quanto os espaços por onde passamos foram atravessados e transformados pela nossa ação, produzindo o efeito de reflexo de, também, em contrapartida, metamorfosear a nós mesmos. Não num âmbito numerável, quantificável e de fácil apreensão, mas no território do sensível e do poético.

Esse desejo irrequieto de reparação da interseção arte e vida tem frutificado um celeiro de teorias contemporâneas que tem se preocupado em afirmar a ação direta da arte como acontecimento que interfere na vida e vice-versa, produzindo o que diversos teóricos vão chamar de “performatividade”²⁴. Nesse sentido, no campo das artes cênicas, a teórica canadense Jossete Féral vai dizer que no centro da obra performativa

a performance toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador (...). Essa desconstrução passa por um jogo com os signos que se

²⁴ A teoria de Austin, muito utilizada como proveito no campo dos estudos da performance, faz um relevante estudo sobre a emissão e recepção dos discursos observando os fenômenos dos atos de fala como acontecimentos performativos que executam uma ação, que realizam algo, ao invés de somente dizer. Em sequência, Jacques Derrida, no texto “Assinatura Evento Contexto”, mesmo tecendo uma crítica a Austin, incorpora a esta teoria a noção de sucesso e malogro, assinalando que “o performativo é uma ‘comunicação’ que não se limita essencialmente a transportar um conteúdo semântico já construído e vigiado por um objeto de verdade” (DERRIDA, 1991, p. 363, grifo do autor).

tornam instáveis, fluidos, forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência a outra, inscrevendo sempre a cena no lúdico (FÉRAL, 2008, p, 203).

Nesse sentido, reconhecendo a fronteira criativa do movimento realizado entre arte e vida, o Nós de Teatro passa a reinventar seu espaço de atuação, reconhecendo a praça como locus de criação poética que nos atravessa e, em contraponto, nossa ação como mola propulsora da criação de outras realidades. É nesse sentido que, nesta pesquisa, ao afirmar, junto à Jossete Féral, um teatro performativo, trabalhamos nas fronteiras entre ficção e realidade, levando em consideração um ato performativo que se inscreve contra uma “teatralidade criadora de sistemas representativos” e insistindo “no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas (visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas)” (FÉRAL, 2008, p. 207). O teatro não passa inerte à rua, assim como a rua não paralisa ao movimento realizado pela arte, o que quer dizer que nesse plano de imanência, marcado pela sua materialidade e seu efeito de real, há um circuito potente de transformação e construção de outros mundos possíveis. Talvez estejamos ainda falando de um plano idealizado, sobretudo num tempo massificado pelo consumo, mas o que se pontua aqui, quando falo da fusão arte e vida, é que quando a cidade passar a compreender sua vida cotidiana como lugar de experiências sensíveis, a arte não desaparecerá, confundindo-se com as dinâmicas próprias da vida cidadã, mas, minimamente, talvez ela deixe de habitar aquele lugar aburguesado para ceder à potência do saber poético imanente na vida do cidadão. Este deixa de ser espectador passivo para ser coautor da experiência artística e da produção da cidade, ou no dizer de Ranciére, um espectador emancipado:

A lição emancipadora do artista, oposta termo a termo à lição embrutecedora do professor, é a de que cada um de nós é artista, na medida em que adota dois procedimentos: não se contentar em ser homem de um ofício, mas pretender fazer de todo trabalho um meio de expressão; não se contentar em sentir, mas buscar partilhá-lo (RANCIÉRE, 2002, p. 79).

Essa emergente restauração da partilha do artista com a cidade, do cidadão com a *pólis*, como dito outrora, pode ser vista como uma chave importante para compreendermos o Teatro de Rua Contemporâneo e, neste entremeio, o próprio trabalho realizado pelo Nós de Teatro. Com efeito, o contato de intercâmbio²⁵ realizado pelos artistas do Nós de Teatro com o Tá na

²⁵ Em março de 2011, o Nós de Teatro participou, junto ao Grupo Pavilhão da Magnólia, de uma ação de intercâmbio junto ao Grupo Tá na Rua, na sua sede, na Lapa – Rio de Janeiro. Nos encontros, pudemos perceber as ações do Tá na Rua no sentido de pensar um teatro a partir das manifestações carnavalescas de rua e do trabalho de improvisação do ator. Algum tempo antes, já tínhamos participado de uma oficina ministrada por Licko Turle em Fortaleza, o que nos impulsionou a buscar entender esse “teatro sem arquitetura, essa dramaturgia sem literatura, esse ator sem papel”, preconizado pelo Tá na Rua.

Rua, em março de 2011, foi de fundamental importância para repensarmos muito das nossas práticas e da relação com o espectador, revelando-nos uma imagem da cena na qual “tudo é público e nada é especializado. O cidadão e o artista são as mesmas pessoas e as representações teatrais se transformam em acontecimentos públicos” (HADDAD, 2008, p. 224). Tais perspectivas, vistas por Amir Haddad (2008, p. 225) como rebeldia, como “um abandono do regime vigente e busca de outras possibilidades, fora dos padrões tradicionais da sociedade burguesa, que é privatizadora e especializada”, buscam romper com a ideia de que “só poucos são artistas e os outros são espectadores; de uma divisão do mundo entre passivos e ativos”, perspectiva que interfere de forma crítica no modo como a ideia de cultura vem sendo gerida pelos órgãos institucionalizados e oficiais.

Guatarri e Rolnik (1986, p. 22) podem contribuir nesse debate sobre teatro ao nos apresentar a noção de cultura como um conceito reacionário. Os autores reivindicam o valor especializado da cultura em paralelo à compreensão das suas singularidades, contrapondo-se também à hegemonia dos discursos capitalísticos, perguntando-se:

Como fazer com que essas categorias ditas “da cultura” possam ser, ao mesmo tempo, altamente especializadas, singularizadas (...), sem que haja por isso uma espécie de posse hegemônica pelas elites capitalísticas? Como fazer com que a música, a dança, a criação, todas as formas de sensibilidade, pertençam de pleno direito ao conjunto dos componentes sociais? Como proclamar um direito à singularidade no campo de todos esses níveis de produção, dita “cultural”, sem que essa singularidade seja confinada [no sentido de uma classificação fechada e de tomada de posse exclusiva]?

Ao compreendermos as artes como domínio de conhecimento, como possível leitura, releitura e transformação do mundo-obra e construção de partilha de saberes, é possível notarmos que também este conhecimento, muitas vezes, opera estabelecendo limites de territórios. De tal modo, é relevante apontar o próprio edifício teatral como um lugar de tradição e especialidade, revestido de valores que a Cultura, sobretudo a ocidental, conferiu-lhe ao longo dos últimos séculos. Se analisarmos, por exemplo, a origem dos espectadores de teatro que frequentam o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura ou mesmo o SESC Iracema e a Caixa Cultural, todos no mesmo quadrilátero cultural em Fortaleza, é possível perceber uma certa concentração social, em sua maioria de intelectuais, artistas e estudantes de classe média e alta. Isso porque o prédio teatral talvez ainda esteja revestido de uma máscara de poder que afasta as populações que habitam as periferias da cidade, que ainda veem esses lugares como territórios de conhecimento e saber especializados, pertencentes a uma elite intelectual, bem distantes de suas realidades. É por esse ângulo que o crítico e dramaturgo francês Georges Banu fará o seu elogio aos

lugares que não são tidos institucionalmente como teatrais. O autor fala que esses outros espaços, ao invés da especialização, provocam-nos à recuperação e rememoração dos lugares, já que eles suscitam um sentimento agudo de verdade.

Como locação ou abrigo cuidadosamente pesquisado, ele acolhe um artista satisfazendo suas expectativas e aliviando seus temores em relação ao teatral. Ao falso. Por isso o público também descobre, a priori, um espaço que o torna confiante, favorecendo a reunião de seres que o frequentam (BANU apud CARDOSO, 2008, p. 216).

Fazendo coro ao discurso do Amir Haddad, é possível afirmar que uma das rupturas do território de domínio desse poder místico sobre o prédio teatral pode ser encontrada na saída enérgica da sua arquitetura. Romper as fronteiras da especialidade talvez seja realmente um caminho plausível de construção poética ilimitada, sensível ao outro, tecendo devires e reconstruindo novos campos de ação e produção de saber. Vislumbrando a cidade como espaço poético, a rua como lócus da experiência teatral, podemos aproximar os praticantes ordinários da cidade, como nos fala Certeau, à compreensão da urbanidade como poética e lugar de criação. É exatamente aqui que, a partir da experiência do Nós de Teatro, e entendendo essas tensões que concernem ao Teatro de Rua Contemporâneo, que podemos começar a pensar o que detona poeticamente no espetáculo aqui estudado.

Na experiência de 15 anos de teatro realizado na rua junto ao Nós de Teatro, sobretudo no que se refere ao vivenciado no processo de “O Jardim das Flores de Plástico” é possível concordar com a fala de Banu em que, no corpo a corpo com o povo da rua, vamos tecendo um acontecimento poético único, partilhado em trocas mútuas junto ao espectador. No geral, nossos espetáculos, partindo de um sentimento de co-realização junto aos espectadores, são entretecidos pelo que a plateia aciona de saber, aglutinando à cena suas opiniões, reflexões e conclusões: uma via interativa que, na maioria das vezes, faz com que diversas cenas de nossas peças sigam a partir do que o espectador coloca e propõe²⁶. Conhecimento que vai sendo tecido para além dos ditames de uma especialidade, mas que, envolvendo a participação plena de todos seus membros na construção colaborativa dos seus significados, gera uma cultura comum (diferente de uma cultura em comum), traçada coletivamente e que vai sendo “refeita e redefinida pela

²⁶ Outro espetáculo de nosso repertório, “Todo Camburão tem um Pouco de Navio Negreiro”, narra a saga de uma personagem negra que de oprimida passa a ser opressora. Ao assassinar um jovem na periferia, a personagem que também nasceu na comunidade vai a tribunal e são os espectadores, como júri popular, que decidem o futuro de nosso herói, na maioria das vezes levantando argumentos e tensionando os discursos apresentados.

prática de seus membros, e não aquela na qual valores criados pelos poucos são depois assumidos e vividos passivamente pelos muitos” (EAGLETON, 2011, p. 169)²⁷.

Pensando dessa forma, uma série de artistas de teatro tem trabalhado para a construção de uma poética de diálogo com a cidade, a sociedade e suas culturas, contribuindo para a compreensão do que seria uma arte pública. Segundo a Enciclopédia do Itaú Cultural, a partir dos anos 1970, a arte pública “visaria alterar a paisagem ordinária e, no caso das cidades, interferir na fisionomia urbana, recuperando espaços degradados e promovendo o debate cívico. ‘O artista público é um cidadão em primeiro lugar’, afirma o iraniano Siah Armajani”. A aplicação do conceito de arte pública às artes cênicas se expande quando o espectador passa a ser visto como coautor da experiência efêmera do teatro. Este conceito aqui usado amplia a compreensão do acesso aos produtos de arte nos espaços públicos (em sua maioria monumentos), para repensarmos a forma como o espectador se relaciona com estes, tirando-o do espaço de contemplação para a configuração de uma experiência a ser vivida. Desse modo, pensar num “artista-cidadão” é ampliar sua postura frente às normas da sociedade, experiência emancipada capaz de suscitar um ato de transgressão constante às suas leituras e ações sobre a cidade. Nesse contexto, as artes cênicas muito têm contribuído para essa reflexão, seja nas suas intervenções urbanas ou mesmo nas performances e *happenings* realizados nos espaços públicos das cidades desde os anos 1970. Pensar o teatro como um acontecimento público, uma cultura comum, significa não somente ampliar o seu alcance dentro do mundo contemporâneo, mas refazer e reinventar ativamente o próprio teatro. Antonin Artaud (2006, p. 8) já falava-nos que “romper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro; e o importante é não acreditar que esse ato deva permanecer sagrado, isto é, reservado. O importante é crer que não é qualquer pessoa que pode fazê-lo, e que para isso é preciso uma preparação”. De que preparação nos fala Artaud? No campo da pesquisa aqui apresentada, ela age reiterando a separação entre artista e público ou lembra-nos da necessidade de, enquanto artistas, fortalecermos nosso universo referencial para pensar num teatro que se lança, em rigor, aos desafios aqui lançados?

²⁷ É Raymond Willians que, ligado aos ideais utópicos e marxistas, lança-nos essa diferença entre “cultura comum” e “cultura em comum”, entendendo esta última como o processo de reapropriação hierarquizada dos valores criados por uma pequena camada da sociedade. A “cultura comum” “exige uma ética de responsabilidade comum, plena participação democrática em todos os níveis da vida social, incluindo a produção material e o acesso igualitário ao processo de criação da cultura” (EAGLETON, 2011, p. 169). O filósofo Terry Eagleton, defendendo essa concepção aponta que “a teoria de Willian (...) não pode ser rejeitada pelos pós modernos como nostalgia organicista, em parte porque envolve transformações políticas cujas implicações plenas são revolucionárias, e em parte porque vê a cultura não como um todo integrado, mas como ‘um sistema muito complexo de desenvolvimentos especializados’” (EAGLETON, 2011, p. 172, grifo do autor).

Nessa acepção, mesmo discordando do conhecimento especializado, o Grupo Tá na Rua, trabalhando no Rio de Janeiro desde 1980, tem construído um consistente espaço laboratorial para o treinamento do ator de rua interessado nesse fluxo arte e vida. Da sala de ensaio às praças da Lapa e outros bairros cariocas, os atores vão, no dia-a-dia, reaprendendo sua relação com a cidade e seus habitantes, investindo numa poética do acaso e do improviso atrelada ao arsenal de jogos e vivências que os mesmos acumulam em laboratório. É essa perspectiva que pode nos levar a pensar que a noção de “preparação” defendida por Artaud possa ter a ver com esse processo de formação do cidadão para a catalisação do universo poético inscrito na cidade, reconhecendo no ator uma potência de agenciamento da leitura do mundo enquanto arte.

Amir Haddad ainda vai além ao apropriar-se da noção de arte pública reivindicando uma noção de arte enquanto direito civil onde, assim como o direito à saúde e à educação pública, o cidadão tenha acesso a uma arte pública, financiada com recurso público, como interesse geral da nação. O Nós de Teatro, assim como Haddad, é partidário de que as artes públicas devam ser financiadas com recurso público, garantindo assim a subsistência de artistas que têm pautado a arte como produção de cidadania na sociedade contemporânea²⁸. O que se quer dizer com isso? Ao passo que a cidade se compreende como celeiro poético, o cidadão passa a se relacionar com a arte-ofício – aquela realizada de modo especializado pelos artistas que têm o teatro como profissão – de modo emancipado, momento em que ele pratica, conforme Haddad (2008, p. 225), um exercício de ludicidade “e assume um único papel – o de ser humano livre, criativo, fértil, transformador”, caminhando para uma experiência aprofundada com o universo de códigos e símbolos inscritos nesse teatro que habita a cidade. Muito mais do que uma poética cidadã, reivindica-se aqui uma cidadania que se entenda e se faça poética.

Haddad (2008, p. 224), na busca da “construção de um outro mundo, dentro do qual a vida comunitária e a cidade estão incluídas”, revela, dessa forma, um teatro que não só agencia um acontecimento participativo, mas com isto parece produzir, também, outras experiências de cidade. Haddad convoca o teatro ao propósito de fornecer ao ser humano “espaço para o seu sentimento gregário e comunitário, contribuindo assim para a construção de uma nova cidade e uma nova sociedade, onde as diferenças sociais e culturais poderão ser administradas e o sonho utópico da construção da ‘cidade feliz’ possa ser retomado” (HADDAD, 2008, p. 227, grifo do autor). Assumindo a sua condição performativa, seu teatro mais do que representar, produz cidade. E se não produz, apresenta-lhe choques, quebras, cesuras e fendas, abrindo a cidade a

²⁸ É importante frisar que o espetáculo “O Jardim das Flores de Plástico / Ato 3: Por baixo do saco preto” foi financiado pelo 3º Prêmio Afro / Cadon / Petrobras.

seus múltiplos habitantes enquanto possibilidade de uso, desestabilizando o que se tem como “mercado de arte”, além de rever a própria noção normatizada e hegemônica de urbanismo.

Essas mobilizações, é importante ressaltar, não interferem somente no discurso político sobre a arte e sua possível função ética e social, mas fervilha diretamente no jogo cênico utilizado para alcançar tais anseios. No caso do trabalho realizado pelo Nóis de Teatro, em Fortaleza, a praça em que estamos agora já foi vista e utilizada inúmeras vezes como lócus dessa tensão arte e vida. A partir de praças como essa têm surgido experimentos poéticos que tangenciam o acesso de uma população às artes públicas como direito político e civil e à linguagem que surge desse ensejo como sítio de invenção de possibilidades criativas. Esse entendimento é o que tem contribuído para tirar nosso trabalho daquele lugar “sacralizado” – que tem o poder de salvar uma comunidade –, para tocar nossos pés no chão e compreendermo-nos como artistas e cidadãos interessados em discutir a cidade e estabelecer o seu discurso poético junto a ela. Começamos a perceber que não há soluções mensuráveis para a cidade. As soluções são todas do agora, da emergência, elas não podem se fixar. Vejamos o que Amir Haddad nos fala sobre sua experiência:

Então você não foi à rua para salvar os pobres? Para ensinar os ignorantes? Para levar cultura aos incultos? Pra dar lições de saúde? Higiene? Sexualidade? Política? Não! Fomos às ruas porque minhas descobertas sobre espaço e as relações do ator e do público no espaço aberto, seus limites e possibilidades me levaram a isso. Não havia em minha atitude nenhuma postura messiânica, evangelizadora-evangélica. Pelo Contrário! Não fui à rua para salvar ninguém, mas sim para salvar a mim mesmo da morte, da pasmeira em que eu me via metido, em um teatro brasileiro envergonhado e acovardado, ou segregado (HADDAD, 2008, p. 145).

Nesse espaço de intercâmbios e relações, o contato com a poética de Amir Haddad e o Tá na Rua foi de grande importância para que pudéssemos entender um teatro que não busca “separar uma parte da cidade para celebrar o teatro ou pegar um pedaço da cidade e colocar dentro de um edifício para que ela esteja ali simbolizada, mas sim, pensar toda a cidade como uma possibilidade teatral” (HADDAD, 2008, p. 219), o que nos leva ao desejo militante e poético de um teatro que deixe “de ser produto cultural isolado num espaço, para se transformar em usufruto da cidade toda” (HADDAD, 2008, p. 223).

É exatamente esse tipo de fervor, como no trabalho realizado por Amir Haddad e seus atores, que coloca o teatro e a rua como acontecimentos paralelos, borrando as fronteiras entre arte e vida e fortalecendo o pilar da ponte que as interliga: o caráter estético do mundo enquanto

museu, enquanto obra passível de ser transformada ativamente pela experiência poética e pública.

2.1 Preparando a saída para as ruas: a busca de um novo abrigo

Nosso tempo de pausa e ancoragem na Praça da Juventude vai chegando ao fim. Nesse momento, preparamo-nos para calcorrear por outras ruas. Mas antes é importante dizer que exatamente aqui está uma das dobras na percepção do Nós de Teatro sobre o teatro de rua e suas possibilidades, sobretudo pela necessidade de discutir a cidade. Em nossas práticas vividas desde a fundação do grupo, em 2002, a tradição popular sempre atravessou nossas experiências, sejam os folguedos e brinquedos rurais ou mesmo a representação folclorista dessas manifestações como espaço idealizado. Todavia, foi o processo de montagem do espetáculo “Sertão.doc” (*Figura 12*), em 2010 que, justamente ao tratar de questões do campo, convocou-nos a discutir nosso lugar enquanto habitantes da cidade. Foi nesse processo que começamos a adentrar em outras linguagens e formas de pensar teatro de rua, sobretudo por termos refletido sobre nossa ação cultural enquanto artistas da cidade que estavam encenando um espetáculo sobre questões do campo. O processo de autocrítica e implicação de um olhar estrangeiro sobre as realidades campesinas foi o disparo para que a encenação buscasse referenciais urbanos e cosmopolitas para tratar dos dados que encontramos na pesquisa para a montagem²⁹. Daí que, ao começar a tensionar nosso discurso enquanto artistas que militam e fazem teatro na periferia da cidade, nossa experiência teatral passa a ser atravessada por nossa relação com o bairro, realidade que nos impele a mobilização de outros discursos sobre a cidade contemporânea. Começamos a pensar num teatro que quer discutir cidade.

Jogando com essa ideia, o trabalho do Nós de Teatro passa a incorporar o desejo de discussão sobre os entraves políticos entre centro e periferia, trazendo para a cena elementos vistos cotidianamente nas ruas como material que compõe cena e dramaturgia. Assim, entendendo a teatralidade própria da rua, em 2011, montamos, junto ao Grupo Pavilhão da Magnólia, o espetáculo “Assunção 285 – A tragédia anunciada de um forte que virou cidade”³⁰ (*Figuras 10 e 11*). Partindo no ônibus “Assunção 285”, o público era convidado a viajar por diversos

²⁹ O espetáculo buscava fazer uma reflexão sobre a situação do homem do campo, sobretudo em virtude de uma ampla pesquisa que vinha se delineando sobre o agronegócio enquanto estratégia de controle sobre a produção agrícola rural.

³⁰ Tendo, infelizmente, realizado uma única apresentação, dado o alto custo para sua realização, a montagem foi resultado do projeto de intercâmbio entre grupos teatrais realizado pela Secretaria de Cultura de Fortaleza / SECULTFOR.

Figura 10: Intervenção "Assunção 285: A Tragédia Anunciada de Um Forte Que Virou Cidade" (2011)



Foto: Levy Mota / *Novembro de 2011*

Figura 11: Ônibus "Assunção 285" (2011)



Foto: Levy Mota / *Novembro de 2011*

Figura 12: Espetáculo "Sertão.doc" (2010)



Foto: Leonardo Melgarejo / *Abril de 2011*

pontos da cidade, onde em cada parada uma cena se realizava, tal qual “O Jardim das Flores de Plástico”. Saindo da calçada do Theatro José de Alencar, no centro histórico da Fortaleza, passávamos pela Beira-Mar, seguindo pela orla e revelando a imagem de uma avenida que de um lado possui um grande hotel que esbanja em luxo – o Marina Parque – e do outro uma comunidade periférica – o Oitão Preto –, até chegarmos à ponte do Rio Ceará, de onde podemos ver o encontro do rio com o mar. Atravessávamos o rio numa balsa para, na outra margem, realizar cenas ritualizadas sobre o nascimento da cidade e, no retorno, visitarmos viadutos, avenidas e praças tentando perceber suas vozes ecoantes, dado seus altos valores monumentais na configuração da história da cidade.

Com uma direção cênica dividida por mim e Nelson Albuquerque, a poética do espetáculo era constituída a partir dos espaços da cidade, vivenciados em quatro horas de percurso. As cenas aconteciam dentro do ônibus, fora ou em cima dele, e até mesmo em percursos de veículos que o seguiam em paralelo. Uma experiência de fluxo sobre os lugares da cidade que atravessa-se como aprendizado inigualável na história do Nós de Teatro. Contudo, o que se aponta desde aqui, a partir dessa memória, é o caráter de mobilização de uma experiência de cidade junto ao espectador, levando-o a uma vivência poética que lhe dispense de um cotidiano embrutecido que mal percebe as arquiteturas e topografias materiais e discursivas de uma Fortaleza cada vez mais entupida de carros. Ao montar um novo espetáculo em percurso, o Nós de Teatro incorpora a experiência de “Assunção 285” como memória propulsora de outros desafios, tirando o espectador do ônibus para vivenciar a cidade a partir dos pés, da caminhada pelo bairro.

Esse aparato de histórias foram renovando nossas experiências enquanto artistas urbanos, revelando-nos os conflitos que o urbanismo provocou na construção das cidades contemporâneas. Nesse sentido, Carreira e Matos (2016, p. 27) falam-nos que

trabalhar com a noção de cidade, ou seja, de um teatro na cidade, não implica em desconhecer a tradicional ideia de teatro de rua, mas sim ampliar esse conceito tornando-o mais complexo, buscando pensar a teatralidade que dialoga com a cidade como dramaturgia. Por isso, parece oportuno expandir a ideia de rua, considerando os fluxos que delimitam e definem nossas cidades.

Revela-se, assim sendo, para o grupo, um teatro que se problematiza na busca por complexificar também o olhar sobre a cidade, processo que não significa, no entanto, um recalca-mento da nossa raiz tradicional do teatro de rua, pelo contrário, a partir do que se delineia aqui é possível perceber, como aponta Carreira, um processo, inclusive, de complexificação também dessa experiência. Foi a partir dessas vivências que o conceito de teatro de rua começou a se

expandir para o Nós de Teatro. Para além das especialidades do trabalho de ator e de encenação, existe um universo plural entre as noções de arte e vida que pode pulsar enquanto diferença na construção da imagem da cidade, produzindo um teatro que performa outras realidades e cria outros mundos e se não os cria, tensiona o estado normatizado das coisas. Este lugar consciente de ação nos tem feito pensar num teatro de rua que está interessado não somente em discutir a cidade, entendendo-a como dramaturgia, mas as próprias instabilidades que o “empilhamento dos tempos” tem gerado na nossa compreensão sobre a mesma. Em sequência, faz-se necessário concordar com Agamben (2009, p. 69) quando ele nos fala que “somente quem percebe no mais moderno e recente índices e assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo”. Agamben vai além e fala-nos que contemporâneo é também aquele que

dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode [não³¹] responder (AGAMBEN, 2009, p. 72, grifo do autor)

Exemplo disso é a Praça que estamos nos preparando para sair: reconstruída há pouco mais de dois anos, ela carrega memórias de muitos que por aqui passaram, relacionando-se num presente em que coabitam mistérios e presenças de múltiplos tempos empilhados, como num palimpsesto. A multiplicidade desta praça está para além da sua configuração espacial, mas amplia-se também nos domínios incógnitos do tempo, nas marcas borradas das histórias não contadas, nas inumeráveis transformações que “os anos” fizeram questões de esconder. Essa interpretação nos indica múltiplas dimensões políticas deste lugar, permitindo-nos perceber aspectos negados de sua realidade, seja na sua relação com o bairro ou mesmo com o que ele pode revelar dos discursos ocultos sobre toda a cidade.

Este juízo pode ser uma das chaves para compreender nossas escolhas durante o processo de montagem analisado nesta dissertação que, ao realizar um espetáculo que pauta a cidade enquanto movimento, parte também do referencial tradicional do cortejo de maracatu ou ainda do *flâneur* baudelairiano, exigências que pulsam no processo a partir de uma memória incógnita, da qual ainda não sabemos calcular ou responder, mas que nos provoca, nos inquieta, daí a necessidade de nos debruçarmos sobre elas. A partir desses paradigmas, configura-se um

³¹ Há um pequeno erro na tradução de Agamben realizada pela Editora Argos, usada como referência na dissertação. Com o texto em italiano, podemos perceber que, diferentemente da versão em português, o autor fala de uma exigência à qual ele “*non pode*” não responder: “dividendo e interpolando il tempo, è in grado di trasformarlo e di metterlo in relazione con gli altri tempi, di leggerne in modo inedito la storia, di “citarla” secondo una necessità che non proviene in alcun modo dal suo arbitrio, ma da un’esigenza a cui egli non può non rispondere” (AGAMBEN, 2008, p. 24).

desejo vertiginoso de buscar não mais apenas representar uma cidade possível, mas de viver um teatro que, na sua força performativa, ponha em xeque e em movimento todo plano fixado e totalizado de cidade, gerando, a partir de sua própria força cênica, outros modos de habitar e conviver nela.

Os artistas que abandonaram o espaço especializado, para retomar um desejo de se engajar na busca de outro abrigo, querendo ou não, a recusa de um e o desejo do outro faz certo sentido. Antoine Vitez argumenta que com esse movimento, “se quer alcançar a realidade, porque a imagem e a suspeita em relação ao antigo teatro deixam de fazer sombra em benefício de um clima, de um ambiente” (CARDOSO, 2008, p. 224).

Para esses artistas, a sala preta do teatro convencional já não se configura mais como um espaço tão neutro assim, carregando na sua materialidade, como dito outrora, uma série de elementos que a distanciam de uma parcela da cidade e que, de certo modo, também limita o campo de ação poética de um artista interessado no caos multiforme da vida urbana. O pesquisador Ricardo Brugger Cardoso ainda complementa esse pensamento ao dizer-nos que

na experiência teatral moderna, o ator se tornou o centro das discussões. Atuar ou representar passou a ser uma função compreendida como um objeto altamente complexo apresentado para o público, desviando para si a atenção geral em relação ao resto da estrutura de um determinado evento. Contudo, algumas análises mais recentes apontam para o fato que os espaços cênicos fechados nunca atuaram como filtros ou molduras totalmente neutros, pois sempre apresentaram códigos que interferem direta ou indiretamente na compreensão do próprio espetáculo (CARDOSO, 2008, p. 61).

O que interessa dizer é que esse teatro que se faz no espaço público pelo Nóis de Teatro, o Tá na Rua, o Pavilhão da Magnólia, e uma série de outros artistas contemporâneos³², para além da falsa neutralidade da caixa cênica forjada como espelho do mundo, produz um enfrentamento à lógica normatizada da cidade, entrando diretamente no mundo enquanto museu e, percebendo-o como ‘a obra’, apresenta-lhe fissuras nas suas diversas temporalidades, nos becos e vielas esquecidos da sua própria história.

³² A cena teatral de rua contemporânea tem investido assertivamente em processos criativos que engajam o caminhar como prática estética, seja no corpo do elenco ou no que provoca ao espectador. Em São Paulo, alguns grupos tem se dedicado ao referencial poético dos bairros onde atuam, investindo em criações *site-specific*. Espetáculos como "Barafonda", da Cia São Jorge de Variedades ou "Bom Retiro 938 metros", do Teatro da Vertigem, propõem experiências que se inscrevem como imersão nos bairros da grande metrópole, tais como Barra Funda e Bom Retiro. Já a Cia Trupé de Teatro, tendo como start criativo a noção de “deriva”, propõe um espetáculo itinerante, com três horas de duração onde, a partir do cenário vivo composto por ruas e praças da região do Baixo Centro da cidade de Sorocaba, encena a peça “Um dia o raio caiu, e o baixo ventre da cidade se abriu”. Em Fortaleza, o Grupo Teatro de Caretas tem se dedicado em um conciso processo de pesquisa sobre as ruas da cidade, convocando os espectadores a caminhar com seu espetáculo “Final de Tarde”, dirigido pelo mineiro André Carreira.

Armados com esses pressupostos, para melhor compreender e adentrar, de fato, a experiência de montagem de “O Jardim das Flores de Plástico”, sobretudo nesse desejo vertiginoso de diálogo com a imagem da cidade e o que ela nos sugere de construção dramática, sairemos agora da praça para que avancemos na nossa jornada e vejamos o que nos espera ao fazermos uma virada pela esquerda. Essa virada conceitual não será somente um jogo de espaço, mas virá como um convite veemente para uma invasão nos territórios que estamos adentrando. Nessa virada, o que virá pode nos revirar? Não temos o que esperar. Somente o acaso da rua e da caminhada é que pode nos responder...

Figura 13: Rua Antônio Neri / Granja Portugal - Fortaleza - Ce



**3. RUA ANTÔNIO NERI:
PARA TECER UM TEATRO IMANENTE NAS CIDADES**

Andei em vários bairros periféricos de Fortaleza, apenas passei, mas não sem me afetar com seus fluxos, caminhos estreitos, becos, ruas, asfaltos, buracos, canais, árvores, campinhos, cheiros, cores e olhares. Hoje observo que em muitos lugares que passei, apesar de suas particularidades, todos me soam familiar, talvez por eu ser um periférico, consiga ver algo que também é meu, as dores, os fluxos dos passantes, as ruas.

Gleilton Silva. Ator de "O Jardim das Flores de Plástico"

Sugiro, a partir daqui, que viremos à esquerda para adentrar à Rua Antônio Neri e observemos suas arquiteturas e topografias, buscando perceber o que fervilha nesse ambiente para a proposição de diálogos com o espaço. Como calçado para nossos pés, ponto de apoio para que possamos atinar essa possibilidade, retornaremos novamente ao Século XIX, onde lanço um breve trecho da obra “Noites Brancas”, de Dostoievski, em que o Sonhador que caminhava pelas ruas nos dizia:

As casas também são minhas conhecidas. Quando caminho, é como se todas avançassem para a rua em minha direção, olhassem para mim com todas as suas janelas e dissessem: “bom dia, como vai sua saúde? Eu estou bem, Graças a Deus, e em maio vão me aumentar um andar”. Ou: “Como está sua saúde?”; “Amanhã vão me reformar”. Ou: “Eu quase me queimei e fiquei meio assustada”, etc. Dentre elas tenho minhas favoritas, minhas amigas íntimas; uma delas deseja se tratar com um arquiteto neste verão. De propósito começarei a passar todo dia para que não a façam sofrer de algum modo; que Deus a proteja! (...) Agora você entende, leitor, de que modo eu travei relações com toda Petersburgo (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 12-13).

No romance de Dostoievski, a personagem Sonhador vaga errante pelas noites de São Petersburgo revelando o seu olhar onírico, por vezes lúdico, em suas observações da cidade. O interessante é perceber que a ludicidade transposta na obra subverte a imagem de uma Rússia fantasmagórica³³ para a instauração de uma espécie de antropomorfização da cidade, como se ela própria fosse uma personagem a ser lida, capaz de falar, por si mesma, os seus discursos. Escrito em 1848, a obra de Dostoievski revela, no seu âmago, um paralelo muito forte com as traduções da modernidade vivenciadas por seu contemporâneo Charles Baudelaire nas ruas de Paris. Ambos os autores são originais ao criar o que Marshall Berman (1986, p. 218) chama de cenas primordiais modernas: “os encontros cotidianos na rua da cidade, elevados à primeira intensidade, (...) a ponto de expressar as possibilidades e ciladas fundamentais, os encantos e

³³ São Petersburgo é uma cidade conhecida por suas noites brancas, fenômeno que faz com que as noites, durante o verão, sejam tão claras quanto os dias. O rastro de luz que o sol, não se pondo por completo, deixa enquanto névoa nessa época do ano, cria um ambiente bem peculiar na cidade, suscitando o clima fantasmagórico que incita a criação literária de Dostoievski.

impasses da vida moderna”. São Petersburgo que, segundo Berman, vivenciava um *Modernismo de Subdesenvolvimento*, numa visão deslumbrada sobre a vida ocidental, “sonhando” com a modernidade, tem a rua como espaço onde se vivenciam as tensões de um consumo desejoso contrastado com o tempo de uma vida ainda com resquícios camponeses. Em vista disso, que percepções podem surgir dessa tensão? As arquiteturas falantes de Dostoievski, suas amigas íntimas, lançam-lhe que tipo de discurso ao querer se tratar com um arquiteto no verão? “Que Deus a proteja”...

De modo parecido, “A alma encantadora das ruas”, livro escrito pelo brasileiro João do Rio em 1910, transita exatamente por essas cenas primordiais modernas. Entre o fetiche da modernidade, as reminiscências do passado no presente e a promessa de um futuro vitorioso, progresso emergente no Rio de Janeiro do começo do século XX, há uma voz que clama por escuta e, quase como uma personagem falante, sussurra aos ouvidos de João do Rio. Essa alma, portanto, sai do plano transcendente e passa a ser corpo presente, imanência que atua diretamente na configuração discursiva da urbanidade, atuando sobre os pedestres e possuindo poder ativo sobre quem se arrisca a lançar-se no seu emaranhado visual.

Cada rua tem uma força diferente, agindo sobre o corpo do transeunte de modo a lhe conduzir a caminhada. A depender do horário e da sua localização geográfica na cidade, ou mesmo da sua projeção enquanto memória turística urbana, o corpo de quem a percorre será afetado de modo sempre singular, incluindo nesse ensejo também a sensibilidade, as lembranças, os medos e os desejos do caminhante. Balzac dizia que as ruas de Paris dão impressões de seres humanos, assim também o sonhador errante de Dostoievski – tanto quanto João do Rio ou Baudelaire – trabalha a analogia das ruas com o humano, pois sim, ela tem alma. “Há ruas honestas, ruas ambíguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem história, ruas tão velhas que bastam para contar a evolução de uma cidade inteira...” (RIO, 2008, p. 34), ruas com discurso impregnado e que somente aquele mais atento e mais sensível é capaz de captar e escutar seu sussurro, o seu clamor.

Estamos abertos a tamanha percepção? Que sacrifícios são urgentes para a configuração desse exercício poético, sobretudo na Rua Antônio Neri que, diferente dessa rua de São Petersburgo, a priori, supostamente não carrega influência na construção da História Oficial de Fortaleza? 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, mesmo na Rua Antônio Neri, há elementos imanentes que, expressando possibilidades e ciladas, 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:

Saímos 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).

Chegamos em um ponto crucial no presente estudo. Aqui adentramos na potência complexa desse caminhar enquanto possibilidade ativadora em “O Jardim das Flores de Plástico / ato 3”. As caminhadas pelos bairros foram realizadas em diversas etapas ao longo do processo e, nesse caso, elas serão analisadas aqui sob três óticas diferentes e complementares:

i) *Caminhadas realizadas para a configuração inicial da ideia geral do espetáculo*: Processo imersivo nas ruas do Granja Portugal em que, nos dias de ensaios, saíamos às ruas para observações, realização de laboratórios e criação de microcenas e performances (*Figura 14 e 15*), criando a dramaturgia/encenação do espetáculo;

ii) *caminhadas realizadas quando a intervenção já estava desenhada, onde buscávamos estabelecer diálogo entre o espetáculo e os novos espaços onde apresentávamos*: Após a estreia do espetáculo, no Granja Portugal, realizamos mais cinco apresentações em outras comunidades. Para que as apresentações fossem encaixadas e dialogassem com a realidade arquitetônica e topográfica de cada lugar, era necessário caminhar pelas ruas dos bairros, interagindo com o fluxo e movimento da rua;

iii) *Caminhadas realizadas durante o espetáculo, convocando o espectador a caminhar conosco (Figura 16)*: Esse momento faz parte tanto do item “i”, quanto do “ii”, o que nos leva a entender que a caminhada era processo de criação, de encenação e de performance em todos os níveis aqui estudados. O espetáculo montado provocava as caminhadas tanto para os atores quanto para os espectadores.

Figura 14: i) Caminhadas iniciais



Foto: Altemar Di Monteiro / *Novembro de 2014*

Figura 15: i) Caminhadas iniciais



Foto: Altemar Di Monteiro / *Novembro de 2014*

Figura 16: iii) Caminhadas realizadas durante o espetáculo



Foto: Eduardo Magalhães / *Mai de 2015*

No caso narrado acima, Henrique refere-se exatamente à etapa “i”, na qual era a caminhada, a percepção dos lugares do nosso bairro, que começava a evocar o que poderia vir a ser a dramaturgia do espetáculo, as cenas que surgiriam em cortejo pela comunidade. Este processo, após a estreia, quando vamos à outros bairros apresentar o que esboçamos, convoca-nos novamente a perceber, a partir da caminhada, que lugares potencializam as cenas que já foram configuradas enquanto proposta de jogo cênico no espaço. 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 para o desvelamento deste teatro que se faz imanente nas ruas das cidades. Os verbos de ação “Habitar”, “Invadir”, “Emergir”, “Movimentar”, “Ceder e Intervir” convocam-nos à caminhada, configurando-se como a própria ideia de “Caminhar” aqui desenhada.

3.1 Habitar

De início, para compreendermos a rua em que estamos neste exato momento 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 e perceber uma arquitetura falante mais próxima à experiência da personagem de Dostoievski. Contudo, a experiência estética dos moradores desta 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 começam, então, a surgir na nossa jornada, sobretudo pelo fato de todos os integrantes do grupo morarem nestas redondezas. 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, em relatório sobre o processo de montagem, fala-nos que:

Por aqui existe uma energia de povo na rua, onde esta é uma extensão da casa, servindo hora 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. Hora 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, assim como o Sonhador de Dostoievski, a experiência da vizinha sentada na calçada – ou mesmo da atriz que a observa –, talvez seja construída por um dispositivo reminescente 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 do Sonhador de Dostoievski 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, guardando em nossa bagagem essa citação de Dostoievski, voltamos a nossa caminhada e, nessa instância, 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 percorremos. 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. Esse processo de relação entre as memórias dos atores e dos espaços, realizado no primeiro mês de montagem de “O Jardim das Flores de Plástico / ato 3”,

agenciou a criação de 10 microcenas autobiográficas que, de tão pertinentes para o elenco, foram transformadas em pequenos curtas publicados na internet³⁴, trazendo em cada vídeo a performance autobiográfica de um ator específico do espetáculo.

Um bom exemplo da ação da memória dos atores na construção da encenação está materializada na primeira estação “*Quando os urubus passam é porque a carniça já está na mesa*”, cena em que a personagem interpretada por Kelly Enne Saldanha, conversava com o público sobre suas memórias afetivas das ruas periféricas. Como pontuado outrora, a atriz vinha dedicando um tempo à observação das ruas³⁵, trazendo suas lembranças para a cena como potência criativa que revelava seu olhar sobre o espaço. É Kelly Enne Saldanha quem nos diz:

Na primeira estação, há algumas falas que remetem a um saudosismo de como era a rua antes, diferente de como é agora. Hoje em dia, as ruas deixaram de ter grandes árvores frutíferas em suas calçadas ou mesmo no meio das ruas. Mangueiras, pés de jambo, de seriguela, azeitona, castanhola(...) E é esse tipo de memória que a primeira estação possibilita, uma reflexão de como são as ruas de hoje e de como eram antes, (...), antes de toda essa violência e medo que nos atinge a qualquer hora do dia ou da noite. Nesta cena podemos observar por alguns instantes a rua onde moramos (RELATÓRIO, 2015, p. 65)

É pensando nessas autobiografias realizadas pelos atores e nesse emaranhado poético que surge a partir da relação que estabelecem com os espaços, que será valioso pararmos para relembrar o que Walter Benjamin nos diz sobre isso:

Se quiséssemos distribuir por dois grupos todas as descrições de cidades, de acordo com o lugar de nascimento dos autores, chegaríamos certamente à conclusão de que são em menor número aqueles cujos autores nelas nasceram. O impulso superficial, o exótico, o pitoresco só se fazem sentir nos estrangeiros. A descrição de uma cidade por um dos seus habitantes tem outras motivações, mais profundas. Motivações de quem viaja para o passado, e não para lugares distantes. O livro de uma cidade escrito por um dos seus naturais terá sempre afinidades com as memórias, porque não foi em vão que o autor passou a infância nesse lugar (BENJAMIN, 2015, p. 205).

³⁴ A série de vídeos “Negros”, como ficou chamada, pode ser visualizada no blog do Nós de Teatro: <http://nois-deteatro.blogspot.com.br/2015/03/conheca-serie-de-vidEOS-negros.html>

³⁵ O ator Henrique Gonzaga, em relato de processo, ao falar de todo o caos que instalamos durante a intervenção, destaca a cena da Dona Zélia. Ele diz que nessa cena é “onde percebemos a visão de uma senhora que enxerga mais que uma rua onde ela mora, ela percebe a vida daquela rua. Ele sente aquela rua, desde o movimento de pessoas que vão e vêm até as lembranças mais lúdicas que ela guarda da infância. Essa cena sempre me lembra, principalmente, as pessoas mais velhas que sentam na calçada que sentem um orgulho enorme em falar como era a rua onde moravam, parece que a relação deles com a rua é mais forte do que hoje em dia” (RELATÓRIO, 2015, p. 65).

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 esta 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.

Dito isto, potencializemos, então, o retorno à nossa caminhada. O que se faz possível perceber nesse lance de afetividades, de praticar o lugar a partir destes quatrocentos metros que interligam a Rua Vital Brasil à Teodoro de Castro, onde entraremos logo em breve à direita?

3.2 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 a 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. Como pontuado outrora, a estrutura dramaturgica da intervenção é dividida em estações, espaços de ancoragem onde as cenas aconteciam. 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 (*Figuras 17*) 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, apresentada na ancoragem realizada na Praça da Juventude³⁶, 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 relembrando-nos do medo do que poderia acontecer. Mas a situação logo foi remediada pelo próprio público 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 mineiro 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”³⁷, 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

³⁶ Ver página 45.

³⁷ Na entrevista realizada e publicada no Jornal A Merdra, edição 17, publicação bimestral do Nóis de Teatro, eu perguntava ao Prof. André Carreira porque nomear de Teatro de Invasão e não Teatro de Ocupação.

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).

Figura 17: Faixa Localizadora de Estação em "O Jardim das Flores de Plástico"



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 mas, pelo contrário, 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

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. Em vista disso é que torna-se mais pertinente ainda reconhecermos o “rolêzinho”³⁸ que estamos fazendo no território periférico como um acontecimento político que engendra não somente negociações e apropriações dos espaços, mas também produção de afetividade e partilha.

3.3 Imergir

Compreendendo 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

³⁸ cf nota 06 na página 24, apresentada na Rua Vital Brasil.

criador que HO propõe ao espectador, convocando-o a 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 Nós de Teatro em espaços laboratoriais e investigativos antes mesmo de começar o processo de montagem. Nas oficinas que realizamos outrora e nos percursos da pesquisa aqui evidenciada, as caminhadas seguem o roteiro “caminhar-refletir-produzir”, elas é que disparam a criação. Não é necessário um conceito prévio ou uma compreensão conceitual apropriada pelo grupo, pelo contrário. 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 Nós 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).

Seja na escolha dos espaços para a realização das apresentações, ou mesmo dos espaços vivenciados no processo como laboratório criativo para os artistas, essa imersão³⁹ desafiava-se a atuar no contato direto com a materialidade dos espaços. Como aponta a atriz Kelly Enne Saldanha

Com um passar do tempo, fui vendo os locais por onde íamos passar com nossas cenas. Eram pequenas calçadas ou esquinas. Fui me desprendendo da encenação e passando a observar mais as ruas e suas complexidades. Talvez ainda motivada a adequar cada espaço para a cena que eu já imaginava (RELATÓRIO, 2015, p. 75).

³⁹ Para uma maior entrada na ideia de “imersão” no teatro que se faz no espaço público, ver a ideia de Teatro Ambiental, cunhado por Richard Schechner e Theodore Skank a partir do conceito de *environment* do arquiteto Buckminster Fuller.

É buscando imergir na materialidade dos espaços vivenciados que, focados no debate sobre o extermínio da juventude, não pretendíamos nos ater exclusivamente a um plano temático⁴⁰ 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 por separado se tornaria um trabalho de abstração que não dava conta da carga sensível que carrega o debate acima mencionado. É mais, não é que somente não dava conta, mas desrespeita as vozes mudas e feridas dessa carga sensível do extermínio.

Recuemos um pouco para a calçada e lembremos que Artaud já nos alertava que a “cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que se faça com que ela fale sua linguagem concreta” (ARTAUD, 2006, p. 36), o que nos convoca a pensar o teatro enquanto performatividade: uma ação verdadeira⁴¹ enquanto força corpórea e física da cena. Reivindicando um teatro que se paute muito mais pela configuração imagética e espacial, de uma linguagem feita para os sentidos do que pelo domínio hegemônico da palavra enquanto objeto disparador, o dramaturgo francês chega a dizer que o teatro que submete sua encenação ao texto, ao “jogo de ideias claras”, é, antes de tudo, um teatro de idiotas, merceeiros, antipoetas, positivistas com ideias mortas e acabadas. Artaud defende, em contraponto, uma cena que permita “a substituição da poesia da linguagem por uma poesia no espaço que se resolverá exata-

⁴⁰A respeito da relevância do plano temático no corpo da encenação teatral, no Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade, Artaud nos diz que “não se trata de assassinar o público com preocupações cósmicas transcendentais. O fato de existirem chaves profundas do pensamento e da ação para se ler todo o espetáculo não diz respeito ao espectador em geral, que não se interessa por isso. Mas de todo modo é preciso que essas chaves *existam* e isso nos diz respeito” (ARTAUD, 2006, p. 106, grifo do autor). É por esse sentido que, tocados pelas experiências cotidianas com o bairro, reconhecemos que o extermínio da juventude periférica nos diz respeito e que nosso teatro, envolvido com essas questões, tem se preocupado em lançar chaves de discussão, pela via da arte, desse complexo emaranhado de questões. É importante evidenciar que aqui se trata de uma apropriação do Artaud, de uma leitura a partir dele, já que para nós, a noção de plano temático pode estar completamente misturada às formas de realização da cena.

⁴¹ Artaud (2006, p. 135) complementa: “O teatro não é mais uma arte; ou é uma arte inútil. É sob todos os pontos conforme à ideia ocidental de arte. Estamos fartos de sentimentos decorativos e inúteis, de atividades sem objetivo, unicamente devotadas ao agradável e ao pitoresco; queremos um teatro que aja, mas justamente num plano a ser definido. Precisamos de uma ação verdadeira”.

mente no domínio do que não pertence estritamente às palavras” (ARTAUD, 2006, p. 37). Fazendo sua crítica ao teatro ocidental e o elogio à dinâmica imagética do teatro oriental, complementa falando que

essa ideia de supremacia da palavra no teatro está tão enraizada em nós, e o teatro nos aparece de tal modo como o simples reflexo material do texto, que tudo o que no teatro ultrapassa o texto, que não está contido em seus limites e estritamente condicionado por ele parece não fazer parte do domínio da encenação, considerada como alguma coisa inferior em relação ao texto (ARTAUD, 2006, p. 75).

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 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 poética e crítica da nossa obra que, atenta a uma memória traumática do lugar, busca ouvir as vozes mudas que o 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, buscando reverter o jogo dramatúrgico do espaço, não se tratava “de suprimir o discurso articulado, mas de dar às palavras mais ou menos a importância que elas têm nos sonhos” (ARTAUD, 2006, p. 107), o que nos lembra da potência da tessitura sonora dos discursos que o Sonhador dostoiévskiano escutava da arquitetura urbana de São Petersburgo. As imagens que propomos a partir dessa dramaturgia de extermínio segue desvios de sonhos⁴². Desse modo, como dito, o que nascia enquanto discurso dramatúrgico pautava-se principalmente no que o espaço nos dava enquanto dinâmica, enquanto murmúrio ecoante, apegando-se ao que surgia

⁴² Durante o processo, em muitos momentos, eu convocava os atores a pensar na potência das imagens oníricas enquanto desvio semântico do real, enquanto deslize das lógicas cerceadoras que o consumo midiático e estratégico marcam no corpo do ser vivente. Essas investidas desdobraram-se em muitas composições poéticas e dramatúrgicas que dão rastros de significação onírica ao que se estabelece no corpo da encenação e da trama textual. Estas composições podem engendrar estudos futuros da potência sonhar/despertar enquanto material poético e criativo.

das caminhadas, dos acordes e acordos estabelecidos ao longo dessa invasão, para subvertê-los com indícios de outras possibilidades.

Munidos desse modo de agir, a composição dramaturgica apoiou-se num modelo de dramaturgismo⁴³ em que as cenas eram elaboradas de forma conjunta, escritas por mim e outros atores interessados em grafar as cenas a partir dos improvisos, debates, conversas, orientações e, sobretudo, de observações e jogos no espaço. Essa busca incessante reconhece que há alguma coisa de intermédio no centro da dualidade entre autor e diretor.

É em torno da encenação, considerada não como o simples grau de refração de um texto sobre a cena, mas como o ponto de partida de toda a criação teatral, que será constituída a linguagem-tipo do teatro. E é na utilização do manejo dessa linguagem que se dissolverá a velha dualidade entre autor e diretor (ARTAUD, 2006, p. 107).

Saindo dessa calçada teórica e seguindo por esse desejo irrequieto de construir uma linguagem concreta, podemos voltar para a rua e entender como o processo de **imersão sobre o espaços** pode estabelecer-se como a terceira camada proposta para nossa caminhada. 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. Foi a partir dessa compreensão que começamos a ampliar o que o espaço nos dizia enquanto discurso, reconhecendo-o como dramaturgia e, nesse percurso, a própria encenação como objeto disparador do ato poético a ser vivenciado pelos atores e pelos espectadores envolvidos na ação. A encenação passa então a ser vista como ponto de partida da criação teatral onde, como nos sugere Artaud (2006, p. 131), “a composição, a criação, em vez de se fazer no cérebro de um autor”, se fazem “na própria natureza, no espaço real” e, por assim dizer, na relação que se estabelece com cada morador do lugar onde fazemos essa imersão. Como o ator Gleilton Silva pontua

Tivemos experiências ótimas, principalmente na pré-produção da intervenção [momento “ii”], no trajeto da realização onde colocamos as faixas das estações. Neste processo observamos cada rua, seu fluxo, estrutura das casas e dos próprios moradores. Colocamo-nos não só como observadores como também

⁴³ Estes processos de dramaturgismos são bastantes comuns nas práticas do Nós de Teatro que, ao longo dos anos, foi desenvolvendo um modo particular de trabalhar a composição textual do que surge ao longo do processo vivenciado pelos atores em diálogo sempre implicado de troca mútua com as propostas de direção e encenação. Patrice Pavis fala que o primeiro *dramaturg* foi Lessing (1767), que, a partir de sua coletânea de críticas e reflexões teóricas, fala de uma “tradição alemã de atividades teóricas e práticas, que precedem e determinam a encenação de uma obra. O alemão distingue, diversamente do francês, o *Dramatiker*, aquele que escreve as peças, do *Dramaturg*, que é quem prepara sua interpretação e sua realização cênicas. As duas atividades são às vezes desenvolvidas simultaneamente pela mesma pessoa (ex.: BRECHT)” (PAVIS, 2007, p. 117).

observados pelos mesmos, curiosidade, tensões, olhares, movimentações (RELATÓRIO, 2015, p. 64-65).

3.4 Movimentar

Feito este salto e dando prosseguimento a caminhada pela Rua Antônio Neri para perceber a quarta camada, no nosso caminho encontramos com a pesquisadora da visualidade do espaço urbano, Lucrécia D'aléssio Ferrara. Ela é quem nos apresenta, a partir da semiótica peirciana, uma interessante reflexão sobre os contrastes estabelecidos entre a linguagem verbal – esta que é vivenciada a partir de uma dramaturgia textual clássica – e a não-verbal – aquela que surge na leitura dos espaços da cidade. No livro “Ver a Cidade”, a autora fala-nos que “a leitura não-verbal incorpora a rapidez e a simultaneidade que lhes são próprias, absorvendo deles sua característica básica de leitura: velocidade. Leitura flash, rápida, veloz. Leitura da mensagem imediata. Leitura mais do ver e ouvir do que do ler” (FERRARA, 1988, p. 33). A autora ainda nos indica que “no texto verbal o referente se textualiza, isto é, fixa a apreensão de um tempo; no não-verbal, o referente é contextual, sofre o impacto de um ritmo que não se deixa fixar e deve ser ele próprio considerado como linguagem” (FERRARA, 1988, p. 38).

De outro lado, perceber a cidade como dramaturgia, conforme aponta André Carreira e Lara Matos, não significaria 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, tentando assimilar essa tensão entre cidade como imagem e cidade como texto⁴⁴, ampliar a leitura da rua para a noção de **imagem em movimento** pode se estabelecer

⁴⁴ É importante não idealizar estes discursos sobre os significados das cidades, sejam eles textuais ou imagéticos, como espaços exclusivos de ruptura de semânticas dadas. A compreensão da cidade como texto ou como imagem também é utilizada para a fabulação de grandes estratégias midiáticas e comerciais sobre os espaços públicos, movimentando uma rede de interesses mercadológicos sobre o que se inscreve na urbe. Huyssen (2000, p. 91) alerta-nos que “o discurso da cidade como texto, nos anos 1970, era sobretudo um discurso que envolvia arquitetos, críticos literários, teóricos e filósofos determinados a explorar e criar novos vocabulários para o espaço urbano depois do modernismo. O discurso atual da cidade como imagem é o dos ‘pais da cidade’, empreendedores e políticos que tentam aumentar a receita do turismo de massa, convenções e aluguel de espaços comerciais”. No entanto, como reconhece Huyssen, o discurso da cidade como imagem se fortalece de forma pertinente nas teorias contemporâneas, substituindo a cidade como discurso textual, haja vista o seu valor pictórico, mais aberto na construção de significados.

como a quarta camada de ação proposta na nossa caminhada. 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 fixada⁴⁵. 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 dar um salto na caminhada e, como adendo, 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, como apontado na Rua Vital Brasil. 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 serem cortejadas... (RELATÓRIO, 2015, p. 78).

Daqui é possível intuir que grande parte dos espectadores não acompanham 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.

A experiência da nossa caminhada pela Rua Antônio Neri, por exemplo, será sempre do campo do movimento, dos passos que moldam o espaço, construindo uma tessitura de intervenção mútua. Como nos fala Milton Santos “o espaço é sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única [...] é um sistema de valores, que se transforma permanentemente” (SANTOS, 2006, p. 67). Assim, tendo a própria cidade como esse fluxo, podemos con-

⁴⁵ Artaud (2006, p. 139), em “O Teatro e Seu Duplo”, colabora com esse pensamento ao dizer que “não é exagero dizer que, dada sua terminologia bem definida e bem acabada, a palavra existe para deter o pensamento, ela o cerca mas o termina; é em suma, um resultado”.

figurar um lugar, mesmo que momentâneo, de invenção de novas perspectivas e enquadramentos de olhares, de novas astúcias e apropriações dadas pelo uso lúdico da arquitetura poética que esse instante afetivo proporciona.

A sessão realizada de “O Jardim das Flores de Plástico | ato 3” na Comunidade São Francisco, no Bom Jardim, pode ser apresentada como um dos mais significativos exemplos do agenciamento afetivo dessas novas perspectivas e enquadramentos de olhares enquanto ação performativa do teatro de rua, seja sobre o espectador, ou mesmo sobre o artista em cena. Fora a precariedade do lugar, que se estabelece como uma periferia da periferia, composta por becos e vielas – ou uma favela, como muitos vão chamar –, a Comunidade de São Francisco é habitada por um povo afetivo e acolhedor. Na penúltima estação, intitulada “*É necessário descobrir quem é nosso real inimigo*”, cena em que uma das personagens é amarrada a um poste para ser linchada pela população, lembro-me de uma senhora que dizia: “*Isso não pode ser verdade! Ele não é bandido mesmo, não!*”. A plateia, ouriçada, colaborava com a fala da senhora fazendo, inclusive, com que muitas pessoas confundissem o que era ficção com o que é realidade – salvo o caráter alegórico das maquiagens e figurinos que já denotavam o tônus espetacular do acontecimento e nos prevenia de possíveis reações físicas. Enquanto os atores rodeavam com tochas de fogo a personagem amarrada, a senhora dizia: “*Se eles quisessem queimar, já tinham queimado*”. Numa outra ocasião, junto ao Nós de Teatro, na Comunidade Nova Canudos, no Grande Bom Jardim, um senhor idoso interferiu na apresentação para oferecer um copo d’água para os atores. Esses acontecimentos, nunca entrevistados em nossas previsões dramatúrgicas, mudam completamente a configuração da cena. Fora o afeto enquistado pelos atores após os ocorridos, a plateia passa também a ter uma outra leitura sobre a cena, sobre o espaço, sobre a dramaturgia e, por que não dizer, sobre o real, reiterando a potência performativa desse teatro que se faz numa dramaturgia ligada ao inumerável acaso da rua.

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 cidade não pode ser compreendida (...) como um sítio social, isto é, como um âmbito alternativo ao teatro de sala. Este espaço deve ser compreendido como ambiente completo, como um texto vivo que é produzido tanto pela configuração arquitetônica como pelos fluxos dos habitantes. O fluir dos cidadãos define os lugares da cidade, pois é justamente o fluxo que caracteriza o uso da cidade pelas pessoas. Então compreender os fluxos e suas potencialidades é algo central no processo de criação dos espetáculos teatrais na cidade.

Através da observação dos espaços e de seus habitantes, o artista-cidadão que se dispõe a caminhada pode conseguir apropriar-se, mesmo que de forma momentânea, dos discursos

inscritos no espaço que lhe cerca, percebendo a sua singularidade poética e, como pontuado outrora, a imanência de um teatro a ser revelado na instância desse encontro de arquiteturas, habitantes e afetividades. Contudo, caminhando ainda é necessário reconhecer que

A cidade invadida não é cenário. Ela não contem a cena. Ela modula a técnica e condiciona a percepção do público, pois, diferente da cenografia, a silhueta urbana é propriedade do público e porta um quadro de significação prévio à intervenção teatral. Este plano será sempre uma força forte que é a que justamente interfere na própria performance do ator (Carreira, 2005, p. 30).

Desse modo, é possível dizer que os espaços em que apresentamos são revestidos de significados prévios apropriados pelos seus habitantes – planos imanentes como nos lembra Deleuze e Haddad–, fato que os provoca a reagir às inserções poéticas que levantamos em cena. Ao questionar a ação real da cena do linchamento apontada acima, a espectadora age exatamente pela comparação que ela exerce com o que já viu reiteradas vezes enquanto configuração do real naquele lugar em que habita. O mesmo acontece com o senhor que oferece o copo d’água: há uma zona de afeto e hospitalidade revestida no seu cotidiano que não lhe permite agir de outra forma.

A partir do entendimento que a cidade não é cenário, um desvio do percurso final desta rua nos chama nesta caminhada: Amir Haddad fala que o teatro está no ar⁴⁶, que a arte já está nas partículas do ar que respiramos como *pixels* a serem articulados num *download* realizado pelo artista, questão que nos rememora ao plano de imanência defendido pelo mesmo outrora. Nesse sentido, como falamos na Praça da Juventude, compreender o mundo enquanto obra significa suscitar não somente a interferência do mundo na construção do artista, mas, em paralelo, a sua intervenção inelutável no mundo que o cerca. Esse *download* só pode, em vista disso, ser realizado, a partir da sensibilidade aguçada de um artista-cidadão que se entrega ao acontecimento grafado – e que grava – de forma imanente na vida cotidiana, aos desenhos arquitetônicos de uma geografia, à intempestividade de um agora sempre novo, como um sujeito-mundo que se percebe afetado e disparador de afeto do lugar que lhe cerca. Compreendido dessa forma, o artista passa a ser, então, não somente um organizador do quadro de significação prévia já dada no espaço a partir de um *download*, mas também um construtor do novo poético e singular, articulando uma rede de forças que se operam no resultado do seu olhar sensível e da singularidade dos produtos sempre abertos que nascem de uma percepção em movimento.

⁴⁶ Entrevista realizada com o ator Miguel Campelo, ex-integrante do Tá na Rua, grupo em que atuou por mais de 12 anos. Hoje, morando em Fortaleza, fundou a “Supernova Cia Explosiva” e tem trabalhado com forte influência da poética desenvolvida por Amir Haddad e o Tá na Rua.

É possível falar que o Nós de Teatro realizou um *download* do mundo poético que já estava nas partículas de tempos empilhados no ar da periferia mas, acima de tudo, o nosso desafio primordial era transformar e subverter, a partir da nossa experiência, a ordem dessa constituição para a criação de dissensos, rotas de fuga sempre em movimento, nunca estáticas, fluxos. Como o ator, músico e pesquisador da rua como espaço sonoro, integrante do espetáculo, Bruno Sodré, depõe, “entender a rua como passagem e não como um ponto fixo foi essencial na percepção do texto” (RELATÓRIO, 2015, p. 29), ou ainda como aponta André Carreira e Lara Matos (2016, p. 24):

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).

Ao narrar uma das vivências guiadas por mim ao longo do processo, na qual eu propus que cada ator saísse à rua para perceber o entorno da comunidade e, agindo como o Sonhador de Dostoiévski, buscassem conversar com as arquiteturas do bairro, o ator Bruno Sodré relata que

No primeiro momento, ali naquele instante, percebia o que a comunidade tinha para me oferecer e, com o olhar de observar, percebi um prédio em construção, tijolos a mostra, um ar de morbidez pela cor escura e por que estamos acostumados a ver casas já construídas e imponentes. No final da ação do processo, recentemente, compreendi esse olhar. Naquele momento onde fomos perceber a comunidade levei em conta o que estava ali dito e resumido pra que eu pudesse ver. Penso que não era apenas aquele momento às 15h e uma casa sendo construída, mas é o espaço, a metamorfose que a rua passa a cada momento. O fluxo de carros, que naquele momento era calmo, mas algumas horas poderia ser intenso, assim como o fluxo de pessoas nas ruas indo comprar o pão na padaria, que tem seu horário definido e conhecido pelos moradores. A própria casa hoje está com sua imponência, suas cerâmicas vistosas e a única que tem três andares e portas de vidro. A história é negada porque tudo é muito líquido, muito rápido... aquela casa já não me lembro mais (RELATÓRIO, 2015, p. 72).

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 ferveu 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 (*Figuras 18 e 19*). 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 dramaturgico. 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 incontrollável que se estabelecia naquele movimento. Voltando para os ensaios, a situação foi tema de profundas reflexões, levando-nos a compreender a necessidade de deixar-se 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), além da 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.

Em vista disso, percebíamos que não tínhamos criado uma dramaturgia textual com meandros literários muito sofisticados mas, em contraponto, fomos entendendo como a forma que escolhemos para realizar o trabalho revelava-se como a própria dramaturgia: o caminhar. Conscientes dessa escolha dramaturgica e da interseção entre dramaturgia textual, encenação e plano temático, uma das grandes preocupações que nos inquietava durante o processo referia-se ao levantamento do discurso do trabalho e aos que caminhos que estávamos escolhendo. Ficávamos preocupados em não cair numa visão puramente estetizante sobre o espaço, aquela que gera um aparato visual para a contemplação de uma plateia passiva e desinteressada, como Haddad alerta, e perder-se no que desejávamos enquanto grupo de teatro interessado em discutir cidade. Aos poucos, começamos então a perceber que o discurso estava muito vivo em cena, e o mais interessante era notar que ele estava sempre em transformação, nunca era fixo, estava livre para descobrir novos mundos em cada ensaio e apresentação que realizávamos, em cada contato com o espectador, estando os atores abertos para assumir o acaso como parte do que se vivia junto ao público.

Figura 18: "O Jardim das Flores de Plástico" no Bairro Pirambu



Foto: Acervo do Grupo / *Maio de 2015*

Figura 19: Crianças vendo o espetáculo



Foto: Acervo do Grupo / *Maio de 2015*

Figura 20: Personagem na Cadeira de balanço



Foto: Eduardo Magalhães / *Maio de 2015*

3.5 Ceder e intervir

À luz do que precede, compreendendo as quatro camadas lançadas como rastros na caminhada que fizemos até aqui, antes de chegarmos à Rua Teodoro de Castro ainda há ainda cruzamentos que se apresentam de forma relevante nesse instante da nossa jornada. Uma outra camada que se sobressai.

Nesse momento, é interessante pontuar que, dada a singularidade do teatro de rua, durante os processos de montagem dos espetáculos do Nós 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-movimento. 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” – perceptiva e afetiva dos atores e da direção –, como nos fala Artaud, 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).

Um bom exemplo da ação do ensaio-intervenção na construção da obra foi a tentativa de elaborar a primeira estação, mesma cena citada outrora onde Kelly Enne Saldanha conversaria com o público (*Figura 20*). O texto dessa cena foi sendo composto, durante o processo, pela própria atriz que vinha se dedicando a observar sua vizinha sentada na calçada. Na concepção de direção, propunha para a atriz que trouxesse um tom melancólico e de devaneio para sua performance, o que provocava, muitas vezes, um tom intimista e ensimesmado à cena. Somente com o ensaio na rua é que pudemos perceber, aos poucos, como essa proposta era deslocada, dada a euforia da plateia com a cena anterior que abria o trabalho num grande cortejo de atores com batuques e pernas de pau. Era necessário um tom mais expansivo, que convocasse o espectador a elaborar, junto à atriz, as imagens que ela suscitava. Em sequência, de volta à

sala de ensaio, conversávamos sobre as sensações, possibilidades, dificuldades e, sobretudo, as poéticas da rua, tentando fortalecer o diálogo da proposta de cena com a experiência da própria atriz no seu contato real com o fluxo da rua que, em sua dinâmica, muda tudo.

Retornando à rua Antônio Neri 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 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 o 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?

Chegamos à esquina de cruzamento com a Rua Teodoro de Castro e, olhando para trás, avistamos as cinco camadas que nos fazem perceber esse teatro que se faz imanente na cidade: Habitar, travar relações com o espaço; invadi-lo enquanto condição efêmera; imergir 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 perpassa a dissertação e, somada as descobertas da próxima rua, aponta para um teatro que, expandindo os domínios da sua especialidade, reveste-se de alteridade incorporada no fluxo arte e vida. Sigamos na busca de entender esse artista que se move pelas ruas e produz teatro na sua ação intermitente sobre o espaço urbano a partir das cinco camadas elencadas. Que segredos as ruas dessa periferia ainda nos revelam? O que pode esse artista caminhante na construção dos discursos sobre a cidade? Como perceber a ação desse Sonhador a partir um plano que rompe com a transcendência e se entende imanente e performativo a partir do contato efetivo com o chão? Sigamos... Próxima entrada: à direita.

Figura 21: Rua Teodoro de Castro / Granja Portugal - Fortaleza - Ce



Foto: Altemar Di Monteiro / *Fevereiro de 2017*

**4. RUA TEODORO DE CASTRO:
POR UM ARTISTA CAMINHANTE NA PERIFERIA DE FORTALEZA**

*“A América nos conduz à África; As nações da Europa e Ásia se reúnem na Austrália; As margens da nação deslocam o centro; os povos da periferia regressam para reescrever a história e a ficção da metrópole”*⁴⁷

Homi K. Bhabha (2010, p. 18).

Chegamos em um ponto determinante na nossa jornada: o cruzamento da Rua Antônio Neri com a Teodoro de Castro. Daqui até chegar a Av. José Torres, onde fica a sede do Nóis de Teatro, percorreremos aproximadamente 700 metros. Os dez minutos de caminhada podem nos trazer ainda múltiplas questões para discutir periferia, cidade, teatro e a experiência do Nóis de Teatro a partir da montagem de “O Jardim das Flores de Plástico”. Discernindo os intensos cruzamentos que constituem a metrópole – sobretudo entre os fluxos do que se tem como local e global –, ainda há questões que retornam e inquietam esse artista-cidadão caminhante, entregue a esse percurso e perguntando-se: Em que sentido a periferia nos convoca e provoca a pensar toda a cidade? Como essa reescritura da história e da ficção da metrópole, aludida por Bhabha, pode ser empreendida aqui enquanto potência? Para efeitos do estudo dessas questões elencadas, vale a pena discorrer neste contexto sobre o *flâneur*.

Ao falarmos das cidades em sua construção discursiva, sobretudo no advento da modernidade, é possível compreendermos que a distinção entre periferia e centro, entre local e global, não está sustentada apenas na configuração geográfica e topográfica do espaço, mas também no que se configurou historicamente como narrativas reiteradas por instâncias de poder. O Projeto de Haussmann, em Paris, foi incisivo para a edificação de cidades “limpas”, com imagens veiculadas em cartões postais, contribuindo para a segregação e divisão de classes não somente através do poder aquisitivo e de consumo, mas também na própria configuração espacial do território urbano⁴⁸. Foi nesse contexto que os *flâneurs*, literatos que já se interessavam em compreender os tensionamentos que configuram as cidades, começaram a desaparecer. Essa personagem, revisitada a partir da obra de Baudelaire, parece revelar consigo uma intrigante potência simbólica de grande relevância para pensar a arte que busca esse diálogo com a cidade e o espaço público contemporâneo a partir da caminhada.

Através da observação apaixonada dos espaços arquitetônicos, topográficos, geográficos, culturais e econômicos da cidade, o *flâneur* se desafiava a compreender a singularidade

⁴⁷ Livre tradução da publicação em Espanhol: “*América nos conduce a África; las naciones de Europa y Asia se reúnen en Australia; los márgenes de la nación desplazan el centro; los pueblos de la periferia regresan para reescribir la historia y la ficción de la metrópoli*”.

⁴⁸ Benjamin fala que “o ideal do urbanismo haussmanniano consistia em construir amplas vistas perspectivas através de extensas aberturas (...) As expropriações feitas por Haussmann estimulam a especulação fraudulenta. Em discurso perante o legislativo em 1864 ele expressa seu ódio contra a população desarraigada da metrópole. População essa que seus empreendimentos mesmos não cessam de incrementar: o encarecimento dos alugueis expulsa o proletariado para a periferia; os bairros parisienses perdem sua fisionomia peculiar” (BENJAMIN, 1984, p. 12).

poética grafada no cotidiano ao tempo que se relacionava de forma crítica, ampliada e implicada com os discursos que partem dessa observação. É caminhando pela cidade que ele vai percebendo que “com a dita modernização, os mais pobres, humildes e miseráveis são expulsos do centro de Paris (...), vão sendo ‘varridos’ das ruas, passam a ser figuras em extinção como suas antigas ruas e casas” (JACQUES, 2014, p. 54, grifo da autora). O pesquisador Renato Cordeiro Gomes demonstra como no Brasil não foi diferente. Inspirando-se nas reformas de Paris, as ideias de ordem e progresso imperavam na construção do Rio de Janeiro, capital do Brasil no começo do século XX.

O Rio, assim, civiliza-se sob o patrocínio do poder, das elites aburguesadas. O Projeto Oficial punha em prática a necessidade de criar uma imagem de credibilidade aos olhos civilizados da Europa e dos Estados Unidos e atrair o capital estrangeiro (...). De acordo com Nicolau Sevcenko, a transformação do espaço público, do modo de vida e da mentalidade cariocas foi regido por quatro princípios básicos: a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares de área central da cidade (...) e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense (GOMES, 1996, P. 15-16).

Assim, alimentados pelo fetiche das novas mercadorias e dos letreiros luminosos da modernidade, os *flâneurs* lançavam-se ao desafio de corporificar a lentidão em reação ao tempo acelerado da produção em série que o taylorismo⁴⁹ implanta. É exatamente esse caráter de fuga do normativo, pelo que o *flâneur* produz de cesuras no discurso hegemônico sobre as cidades – e as populações que vão sendo esquecidas nessa construção –, que vai fazendo com que essa figura passe logo a ser perseguida pela organização fabril taylorista que deseja corrigi-la e discipliná-la, o que revela, desde já, o tom eminentemente subversivo dessa personagem. Como pensá-lo na atualidade e no contexto desta pesquisa?

Aqui, ao revisitar o *flâneur* baudelairiano a partir da montagem de “O Jardim das Flores de Plástico / ato 3”, buscaremos implodir algumas dessas forças que compõem a periferia contemporânea, entendendo-a alimentada por vetores que se constituem de forma concomitante⁵⁰.

⁴⁹ O taylorismo é uma concepção de produção capitalista baseada no método científico de organização do trabalho desenvolvida pelo engenheiro americano Frederick W. Taylor (1856-1915). Insistindo na ideia de que tempo é dinheiro, o taylorismo organiza o trabalho a partir de uma hierarquia sistematizada onde o tempo de produção passa a ser cronometrado.

⁵⁰ Utilizando a metáfora do teatro e da cenografia sugerida por Lima Barreto, Renato Cordeiro Gomes, pesquisador de João do Rio, lança-nos a ideia de “cena” e “obscena” para tratar do discurso dualista da cidade partida, aquela que diferencia centro e periferia, morro e asfalto, sobretudo no Rio de Janeiro do começo do século XX, cidade narrada por João do Rio. Enquanto a cena oficial da cidade é alimentada pela luz ofuscante do palco, nos bastidores, ali onde estão escondidas as máquinas e os operários, o *flâneur* vê um mundo obscuro que subverte toda a ordem da cena ao passo que dá o sustento para que ela aconteça. “A cidade real, por onde circulava uma rica tradição

Hoje, a busca é borrar a imagem desse *flâneur*, corrompendo-o, transgredindo-o, atualizando-o como a materialização de um pensamento que corrobora com a própria forma de colocar-se no mundo numa postura anti-sistêmica. Durante os processos vivenciados, o *flâneur* tem interessado ao Nós de Teatro pelo seu caráter deslizante, pelo desejo de um caminhar que busque compreender os passos da história com uma profundidade imagética e precisa que não dá limites para a criação, pelo contrário, ao tensionar o fluxo arte e vida, traz também à tona o que vai ruindo no mundo enquanto potência poética e crítica. Nesse sentido, é fazendo paralelos com outras práticas e poéticas contemporâneas sobre o espaço público que vamos reconhecendo a necessidade de pensar, para além do *flâneur*, a urgência poética do que poderemos chamar de “artista caminhante”. Para compreendermos essa potência, sobretudo nas periferias de Fortaleza, será necessário adentrarmos em algumas questões.

4.1 “Seja Marginal, seja herói”

Buscando entender o que o *flâneur* nos diz sobre esse artista caminhante, faz-se urgente uma pausa para destacar a reivindicação do Movimento Esteticista Europeu do século XIX para o entrelaçamento entre os conceitos de arte e vida, suscitando os valores estéticos implícitos no cotidiano da aristocracia. Vale lembrar que tal movimento reivindicava, em paralelo, a fuga do sentido social, moral e ético inscrito na arte e na sua relação com a conjuntura política de sua época, num sentimento quase *blasé* de não afetação, já que possuem “ao seu dispor e em larga medida, tempo e dinheiro, sem os quais a fantasia, reduzida ao estado de divagação passageira, não pode de modo algum traduzir-se em ação” (BAUDELAIRE, 2010, p. 64). O *flâneur* que tratamos no presente estudo não ancora-se, de modo algum, na figura generalizada dessa personagem oitocentista, o burguês que, numa bonomia imensa, faz o registro tranquilo das ruas nas fisiologias⁵¹ urbanas. De outro modo, busquemos como referência a análise que o filósofo berlinense Walter Benjamin faz da obra de Baudelaire, entendendo-o como aquele artista decadente

popular, não cabia na versão da ‘ordem’, não poderia fazer parte da cena moderna. Era vista como obscena, isto é, deveria estar fora da cena, para não manchar o cenário de cidade civilizada emblematizada pela Avenida Central” (GOMES, 1996, p. 32, grifo do autor).

⁵¹ Segundo Benjamin, as fisiologias eram um gênero literário totalmente pequeno burguês que não ultrapassava um horizonte muito limitado. “Ocupavam-se da descrição dos tipos encontrados por quem visita a feira. Desde o vendedor ambulante do bulevar até o elegante no *foyer* da ópera, não havia nenhuma figura da vida parisiense que o ‘fisiólogo’ não tivesse retratado (...) Mesmo socialmente, essa escritura era suspeita. A longa sequência de caracterizações extravagantes ou simples, cativantes ou austeras, apresentadas ao leitor pelas fisiologias, tem algo em comum: é inofensiva e de completa bonomia. Essa visão do próximo se distanciava tanto da experiência que devia ter causas incomumente sérias. Provinha de uma inquietação de origem peculiar. As pessoas tinham de se acomodar a uma circunstância nova e bastante estranha, característica da cidade grande (BENJAMIN, 2000, p. 33-36).

que aspira a imortalidade, que “viveu a vida inteira fora da convivência com o mundo das finanças e da grande burguesia” (BENJAMIN, 2015, p. 272), interessando-se pelos oprimidos “mas tanto por suas ilusões quanto por sua causa” (BENJAMIN, 2000, p. 22). Baudelaire, segundo Benjamin (2000, p. 73-74), volta as costas ao Romantismo e reconhece no proletário o lutador escravizado. Nessa perspectiva, Baudelaire consegue dar uma dobra paradoxal nesse contexto esteticista ao incorporar ao *flâneur* a figura do *apache*, o delinquente urbano que rejeita as virtudes e a lei.

Antes de Baudelaire, o apache que, durante toda a vida permanece relegado à periferia da sociedade e da cidade grande, não tem lugar algum na literatura (...)Trapeiro ou poeta — a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos. Nadar fala do andar abrupto de Baudelaire; é o passo do poeta que erra pela cidade à cata de rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no caminho para recolher o lixo em que tropeça (BENJAMIN, 2000, p. 78-79)

Por conseguinte, penetrado pelos traços do trapeiro, Baudelaire encontra, nas ruas, a matéria heroica do lixo da sociedade, lançando, desde então, um projeto poético que busca fugir das normatividades imperantes no contexto de sua época, o que parece apresentar-se com grande distinção para pensar as periferias urbanas contemporâneas. Se no século passado a imagem de *apache* e de vagabundo dessa figura entregue ao ócio ativo da sua observação continuada já desestabilizava o discurso da divisão e especialização do trabalho taylorista, o que ela provocaria hoje ao remeter diretamente à ruptura com o tempo produtivista do lucro e da mais-valia de um mundo altamente mobilizado pelo capital?

Feita esta pausa, já podemos voltar a caminhada e, no contexto do presente estudo, perguntarmo-nos quem são esses indivíduos que estão nas esquinas da Rua Teodoro de Castro, chamados muitas vezes de vagabundos, marginais, quase sempre pobres e pretos, vezes ou outras integrantes dos números de violência e genocídio da juventude na periferia. São *flâneurs*? Enquanto uma parte da sociedade observa-os com medo do que eles possam fazer, atentos a esse olhar “ocioso” que já mapeou todas as arquiteturas, percursos e trajetos do bairro, o Nós de Teatro vem lançando-se à inquietude de compreender essa visão de mundo.

Se muitas vezes estão entregues ao “ópio” e à malandragem, a configuração anônima desses indivíduos sugere uma propriedade sem igual sobre o território habitado, sobre um tempo em suspenso, aberto ao que pode acontecer e, por que não dizer, na contramão de uma cidade produtivista. As madrugadas estão habitadas por esses “vagabundos”, lançados no escuro, à

espreita, donos do espaço, na rua “como se estivessem em casa”. Se o *flâneur* parisiense precisava de tempo e dinheiro para fazer seus percursos, do que esses “marginais” precisam para essa propriedade tão manifesta sobre o espaço? É importante pensarmos em como sua relação com a comunidade foi afastada: talvez pela sua disposição em relação ao espaço e ao outro, ou mesmo pela própria construção dos discursos sobre sua atuação no território que, de tão misteriosa, nos leva ao medo e ao afastamento. Muitas estruturas levaram esses indivíduos a esquecerem da sua relação direta com o outro, com o espaço dialógico-afetivo com a diferença e com a partilha do mundo habitado. De tão “donos do espaço” não permitem mais a entrega do território para o uso imediato sem a sua prévia autorização, sem o jogo estabelecido como código de relação. Por isso mesmo que, ainda que inquiete o pensamento – dada as suas características de *apache* e a leitura avançada sobre a materialidade das ruas –, é reconhecendo a autoridade univocamente declarada que insinua sobre o espaço que, certamente, ele *ainda* não é o artista-cidadão caminhante que estamos tecendo aqui. Contudo, é Walter Benjamin que coloca uma luz suspeita sobre a poesia do apachismo, perguntando-nos se a escória representa os heróis da cidade grande “ou será antes herói o poeta que edifica sua obra a partir dessa matéria?” (BENJAMIN, 2000, p. 79).

Não há como negar o potencial dessa tensão dentro do trabalho poético do Nós de Teatro na periferia de Fortaleza. É buscando uma atenção especial a esses marginais urbanos que vamos percebendo o quê de marginal e de burguês que carregamos enquanto artistas de teatro, inquietando-se constantemente a se perguntar sobre nossa atuação nas ruas e o tônus de contrassenso e vagabundagem que nosso teatro inquieta e provoca no espaço público. Em nossos processos – e isto se aplica também a “O Jardim das Flores de Plástico” –, são horas e mais horas entregues à rua, às esquinas, nos mais diversos horários e espaços, entregando-se a um ócio criativo e uma apropriação desmedida sobre a dinâmica das esquinas e de um tempo em suspenso. Nesse processo, vai se tornando comum sermos chamados de desocupados, ou questionados sobre onde está o nosso trabalho, situações que nos colocam cada vez mais no rastro de um contra fluxo, desmistificando, inclusive, o padrão normatizado pela noção militarizada da polícia, pronta para perseguir e prender o jovem periférico “desocupado” nas pontas das esquinas.

A imagem do cidadão-marginal está impregnada na construção da poética do Nós de Teatro. Nosso repertório de espetáculo busca rever, a partir de um olhar que se lança estando na periferia, as imagens fabricadas sobre esses sujeitos periféricos. Em “O Jardim das Flores de Plástico” foi inevitável fugir dessa lógica, sobretudo quanto levantamos uma cena teatral que

possui como protagonista, ou anti-herói, uma personagem que vaga e transita pelas vias, revestida de mistérios. A personagem “Homem de Branco”, interpretado pelo ator Gilvan Sousa, caminha pelas ruas, elevada por penas de pau, com o rosto coberto e tecidos esvoaçantes (*Figuras 22, 23 e 24*), inserindo na narrativa a alegoria desse olhar de medo que a sociedade normatizada coloca sobre os habitantes de periferia. A narrativa, desde a primeira cena, levanta um grande mistério quanto aos números da violência urbana que está assolando uma dada comunidade. A partir daí, todas as personagens vão culpando este homem, vendo-o como o perigo, como o inimigo central que deve ser urgentemente apreendido e derrotado, metáfora ligada diretamente ao embrutecimento de uma sociedade que não percebe que seus conflitos sociais estão para além do maniqueísmo bem e mal, certo e errado, culpado e inocente. Somente quando os tecidos brancos que cobrem o Homem de Branco são retirados, é que se desvela uma imagem bem mais complexa do que a lenda urbana criada poderia suspeitar: um cidadão, vítima de uma série de violências, assim como todos os outros que o julgavam desde o começo.

Relembremos da necessidade de não romper o trânsito entre arte e vida e, derrubando o halo da cabeça do poeta, não nos separarmos da nossa matéria de composição poética. Daí que, por esse viés de tessitura poética, estamos falando de um artista caminhante que está interessado, sobretudo, em discutir os paradoxos que tecem a cidade, o que inclui, nesse movimento, uma trama composta de alteridade, diálogo e relação. Para Baudelaire, no ensaio “O Pintor da Vida Moderna” é esse artista-*flâneur* que

conseguiria – no interior das turbulências e da histeria da metrópole – preservar na sua memória as imagens da subjetividade experimentadas durante as deambulações que realizava (...) A voz nostálgica do poeta suspirava, esperançosamente, através do seu herói: ele era o único protagonista com chances reais de transformar as imagens captadas durante a *flânerie* em novas formas poéticas de interpretação da realidade” (SATURNINO, 2013, p. 4)

Benjamin fala que Baudelaire, à medida que foi abandonando o modo de vida burguês, foi tendo a rua cada vez mais como seu refúgio, o que lhe fez inserir o *apache* na sua poesia como um campo de deslocamento e incorporação da diferença enquanto potência de desvelamento de outras formas de conceber a realidade. Pensando dessa forma, podemos incorporar também a ideia de *flanerie* como imagem-chave de seu universo, “dominado pelo olhar e pela teatralidade” (SZKLO, 1995, p. 39), tendo em vista que Baudelaire move-se na cidade como um ator (BENJAMIN, 2015, p. 329). O poeta maldito acreditava que a sua *flânerie*, em certas horas, se revestia “da mesma dignidade que a tensão de sua força poética.” (BENJAMIN, 2000, p. 93).

Figuras 22, 23 e 24: "Homem de Branco" pelas Ruas da Granja Portugal



Foto: Eduardo Magalhães / *Maio de 2015*



Foto: Eduardo Magalhães / *Maio de 2015*



Foto: Eduardo Magalhães / *Maio de 2015*

A partir daí, é possível notar que, sensível ao seu tempo, esse *flâneur-apache* de Baudelaire se vê puxado por muito mais forças que o compõem enquanto observador caminhante. Destaquemos duas: o fascínio do novo que brilha aos seus olhos e a melancolia de um tempo que se esvai, um espaço-memória que vai ruindo à sua frente⁵². Nas suas errâncias misteriosas pelos espaços públicos iluminados que surgiam na nova cidade capitalista, o *flâneur* baudelairiano perdia-se no meio do fascínio por essas luzes, observando-as como um intranquilo que se relaciona com o passado como marca presente, abrindo outras possibilidades para o tempo, multiplicando suas instâncias e visões de futuro, numa construção intempestiva de agoras que se relacionam como camadas entrecruzadas, construindo, sobre o espaço, um olhar politemporal. “O *flâneur* é, assim, não tanto um homem do seu tempo quanto um homem fora do tempo, símbolo de uma época passada” (COVERLEY, 2014, p. 140) e que, exatamente por não compreender o seu tempo não se sente tranquilo no lugar em que está inserido, mas que, ao estar fora de casa sente-se “em casa onde quer que esteja” (BAUDELAIRE, 2010, p. 29).

Compreendendo esse *flâneur* como símbolo de dissenso até mesmo na noção de tempo, o que ele revela de possibilidade para pensar as periferias urbanas em sua relação territorial e discursiva com o centro de uma cidade na contemporaneidade? Por essa linha, não há como esquecer as vivências de Oiticica quando chega ao Morro da Mangueira, no Rio de Janeiro, nos anos 1970. Mário Pedrosa já falava que “Baudelaire das Flores do Mal é talvez o padrinho longínquo desse adolescente aristocrático, passista da Mangueira (sem contudo o senso cristão do pecado do poeta maldito)” (PEDROSA in OITICICA, 1986. P. 10). “Seja marginal, seja herói”⁵³, essa era uma das principais premissas de HO ao pensar na descentralização da arte, incorporando o Morro da Mangueira em sua obra e influenciando toda a produção cultural de uma geração.

No intrigante ensaio “Cidade Partida”, o jornalista Zuenir Ventura faz um levantamento da conjuntura sócio-política do Rio de Janeiro no final do século XX a partir da guerra declarada da sociedade contra os bandidos, dos embates entre “morro” e “asfalto”. Nesse texto, Ventura fala-nos da pertinência do trabalho de Oiticica na produção de dissensos sobre o universo das favelas do Rio:

⁵² No contexto histórico de Benjamin, o *flâneur* está tomado por esta contradição devido as mudanças socioculturais da época, sobretudo pela interferência do projeto modernizante e avassalador de Haussmann.

⁵³ “Seja marginal, seja herói” é uma bandeira-poema feita por HO em 1968 em homenagem a seu amigo Cara de Cavalo, um famoso traficante morto em 1964. A bandeira emblematizou nos anos 1970 toda uma produção cultural que passou a ser conhecida como “marginália”, influenciando artistas de cinema (Rogério Sganzerla e Ozualdo Candeias), da poesia (Wally Salomão e Torquato Neto) e da música (Jards Macalé e Luiz Melodia).

Fascinado pela marginalidade, passista da Mangueira, companheiro de malandros e bandidos, frequentador de favelas, Oiticica ‘foi o maior inventor de arte brasileira’, segundo o crítico Frederico de Moraes. Radical, ele considerava a arte como revolta e essa revolta era, na opinião de Moraes, “semelhante à do bandido que rouba e mata, em busca de felicidade, mas também à do revolucionário político” (VENTURA, 1994, p. 38-39)

Assim, se nesse exercício de alteridade, Baudelaire incorporou ao seu trabalho a imagem do “apache”, entendamos, de forma idêntica, a necessidade de Oiticica de rever suas obras através da marginália (ou cultura marginal), o que inclui, nessa instância, o desvio do olhar preconceituoso – e militarizado – da sociedade sobre esses indivíduos. Esse tipo de cruzamento tem sido revelador na poética do Nós de Teatro, fazendo-nos pensar, sobretudo em “O Jardim das Flores de Plástico”, sobre quais contradições estão sendo alicerçadas as cidades, questão de grande relevância para pensar a periferia, o que inclui, inelutavelmente, um olhar atento sobre seus *apaches* e burgueses.

Se é verdade que os *flâneurs* parisienses fisiologistas, mesmo querendo discutir a urbe, esqueceram-se de sair do centro iluminado pelo modernismo reinante e ir às topografias não terraplanadas pelos recursos e discursos totalizantes e normatizadores sobre a urbanidade para tentar vivenciar as margens dos lugares em que eles habitavam, Baudelaire busca agir exatamente nos “*mauvais lieu*” da cidade. É buscando revelar as contradições do capitalismo em ascensão e derrubando o halo da cabeça do poeta a partir do choque e pensando-o como herói do cotidiano, que seu *flâneur* lança-se nos espaços escuros das cidades, as periferias. Assim como Oiticica que, ao subir o morro da mangueira, rediscute todo um circuito de cultura de uma época. Talvez seja mesmo por isso que essas influências tanto têm atravessado o trabalho do Nós de Teatro, lançando-nos ao desenho de um projeto de teatro que busca rever, através da experiência da caminhada, as periferias de Fortaleza, vistas quase sempre pelo discurso globalizante como lugares de atraso e violência, mas que podem ser desconstruídas enquanto poética e política.

4.2 Periferia-Centro-Periferia: Lugar Palimpsesto

Um alerta à nossa caminhada: ao passo que o capitalismo também está instaurado nos modos de viver e habitar o subúrbio de uma cidade, busquemos notar o dissenso no que se refere ao projeto higienizador da cidade. Nesse movimento, vamos percebendo que, em pleno século XXI, grande parte dos moradores dos bairros periféricos de Fortaleza ainda vieram do interior do estado, alimentando esses lugares de um estilo de vida que transita entre o tempo

acelerado de uma juventude conectada com a informação global e o tempo nostálgico e rural de uma geração que tentou sobreviver vindo para as ditas “cidades grandes”. O paradoxo habita inelutavelmente esses lugares, revelando ao Nós de Teatro tensões socioculturais que são agenciadoras de criação artística. São espaços que produzem imagens que não cessam de se reinventar, um dizer que não cessa de se contradizer, imagens puxadas ora pela totalização de uma visão de mundo absorva pelo que a comunicação em massa propõe e, outras vezes, fincada num sentimento de pertença e resistência territorial, simbólica, afetiva e comunitária. Do mesmo modo, se fascínio e reação à modernidade caminhavam juntos ao *flâneur*, de forma explosiva, produzindo um olhar questionador e destabilizador da totalidade de ambas as forças no discurso sobre a cidade, que tensões podem surgir hoje ao lançarmos esse olhar múltiplo, implicado e lúdico sobre a periferia de uma cidade? Ou ainda: o que pode a periferia dizer sobre a cidade, para além da mais que batida violência que já ouvimos reiteradas vezes a partir de uma visão centralizadora, militarizada, esterilizada e higienizadora?

O que hoje se percebe na construção das cidades contemporâneas, sobretudo em Fortaleza, vista como o segundo maior destino turístico do Nordeste, é um processo de esterilização dos espaços, ou ainda, privatização das afetividades, limitando cada vez mais as práticas de sociabilidades públicas e ocultando os tensionamentos socioculturais e políticos existentes nos discursos que constroem a urbe.

A forma mais recorrente e aceita hoje desse processo esterilizador faz parte do processo mais vasto de espetacularização das cidades e está diretamente relacionado com a pacificação dos espaços urbanos, em particular, dos espaços públicos. A pacificação do espaço público, através da fabricação de falsos consensos, busca esconder as tensões que são inerentes a esses espaços e, assim, procura esterilizar a própria esfera pública, o que, evidentemente, esteriliza qualquer experiência e, em particular, a experiência da alteridade nas cidades (JACQUES, 2014, p. 22).

No presente estudo, será relevante usarmos a noção de centro defendida pela pensadora argentina Beatriz Sarlo (1997, p 13), que conceitua-o como um lugar geográfico preciso, “marcado por monumentos, cruzamentos de certas ruas e avenidas, teatros, cinemas, restaurantes, confeitarias, ruas de pedestres, anúncios luminosos cintilando no líquido também luminoso e metálico que banha os edifícios”. Sarlo afirma que essa noção tem se tornado cada vez mais volúvel, tendo em vista que as distâncias se encurtaram e as pessoas já não se deslocam pela cidade de ponta a ponta. “Os bairros ricos configuraram seus próprios centros, mais limpos, mais ordenados, mais bem vigiados, mais iluminados e com ofertas materiais e simbólicas mais variadas” (SARLO, 1997, p 13). Assim, é possível dizer que tais ofertas trabalham não somente

num processo de modernização, mas também de espetacularização⁵⁴ da cidade em quase todas as suas relações de poder, marketing e comércio, processo que, segundo Ricardo Brugger Cardoso (2008, p. 103), está “intimamente ligado às novas estratégias de mercado (...), visando principalmente criar um simulacro da cidade contemporânea, através da produção de uma nova imagem”.

Por esse ângulo, parece que as periferias (vista aqui como os bairros pobres) demonstram, mesmo que inconscientemente, um dissenso⁵⁵ na noção desse desenvolvimento acelerado da cidade-estéril espetacularizada. Nessas periferias urbanas, penso que é possível perceber espaços públicos ainda tomados pelo sentimento de comunidade partilhada, lugares de trânsito de afetividades em convívio. Nesse percurso pela Rua Teodoro de Castro, vejamos, por exemplo, as pessoas nas calçadas, nas ruas, percebamos os lugares onde as crianças ainda brincam e são tomadas por esse espírito quase melancólico de espaço público e social, noção tão difícil de ser partilhada na cidade-estéril e falsamente pacificada, permeada de grandes condomínios e esquemas de segurança e vigilância eletrônica, imagem fabricada por um sistema muito mais preocupado com os rendimentos lucrativos de um negócio, do que com a produção de espaços dialógicos, de relação e afetividade.

Contudo, buscando não idealizar a imagem dessa periferia, colocando-a de um lado e a cidade do outro, como se ela não fizesse parte desta mesma cidade que se esteriliza e espetaculariza, será importante a reflexão que o crítico de arte brasileira, Moacir dos Anjos, levanta quando fala-nos que global e local são “termos relacionais – assim como o são centro e periferia –, e não descrições de territórios físicos ou simbólicos bem definidos e isolados” (ANJOS, 2005, p. 15). Por essa lógica, é possível dizer que a construção dos sentidos sobre a cidade não acontece somente numa linha vetorial centro-periferia, mas também valida-se na contramão periferia-centro. Tal percepção é que revela outros olhares sobre a *pólis* esterilizada, gerando significados dissensuais sobre a cidade contemporânea, dando sinais, inclusive, de como essa esterilização pode e talvez venha também chegando nos bairros de periferia. “A intensidade das relações de troca nessa rede as torna gradualmente impuras, integrantes de um campo onde, em

⁵⁴ Paola Berenstein Jacques (2006, p. 126) diz que “o que chamo de espetacularização das cidades contemporâneas – que também pode ser chamado de cidade-espetáculo (no sentido debordiano) – está diretamente relacionado a uma diminuição da participação mas também da própria experiência urbana enquanto prática cotidiana, estética ou artística. A redução da ação urbana pelo espetáculo leva a uma perda da corporeidade, os espaços urbanos se tornam simples cenário, sem corpo, espaços desencarnados”.

⁵⁵ E aqui se destaca a quantidade de movimentos sociais que têm lutado cotidianamente para os direitos de cidadania das populações periféricas, reivindicando melhorias nas estruturas de saneamento básico, urbanização, além da mais recente discussão sobre a desmilitarização da polícia, movimento importante para o combate ao extermínio das juventudes negras das periferias e à redução da maioria penal⁵⁵.

menor ou maior medida, formas culturais que antes não existiam são entretecidas” (ANJOS, 2005, p. 15).

Essa questão tem invadido de forma contínua a produção poética e os debates calorosos em sala de ensaio junto ao Nós de Teatro. O ator Gilvan Sousa, no relatório do processo pode contribuir com esse debate ao dizer que

Compreender o olhar *flâneur* por essa perspectiva e aplicá-lo na atuação emergente de bairros de periferia oportuniza que se possa desfazer e reconsiderar qualquer parâmetro que rotule essas localidades em um padrão de convívio estanque, massificado e desprovido de condições de mudança. Sendo assim, é olhar para a periferia e entender cada lugar como uma multiplicidade de possibilidades de vir a ser, inclusive da possibilidade de sequer continuar denominando-as de periferia, pois que também pode ser o centro de interesse de onde parte nossas ações. É compreender que o que pode estar aparente ou em vigor não o está por acaso, mas sim decorrente de forças (que são muitas vezes abstrações) que se confrontam e se traduzem em realidade a partir dos pontos de equilíbrio que conseguem estabelecer nesse convívio social (RELATÓRIO, 2015, p. 61).

É compreendendo a complexidade dessa teia centro-periferia que parece ser de grande pertinência esse chamamento de escuta ao que a margem pode dizer sobre o centro de um rio em fluxo, entendendo o trabalho artístico do Nós de Teatro não como uma ação local, de interesse apenas para os moradores do bairro, mas ampliando-o como potência de discussão e reescrita da história e ficção da metrópole, o que significa dizer que pensar a periferia significa, inevitavelmente, também pensar a cidade. Quando Gilvan Sousa nos fala de pontos de equilíbrio nesse convívio social, ele lembra-nos de, justamente, enquanto artistas caminhantes das periferias, entendermos que a potência da nossa ação está no desafio de reordenar as forças dessas relações de troca nesta rede complexa que é a cidade. Em que medida, então, “O Jardim das Flores de Plástico” reconta e refaz a memória da cidade? Como podemos pensar nesse teatro que, estando na periferia, produz cidade?

De grande pertinência neste debate, o arquiteto italiano Francesco Careri, ao construir sua interessante imagem líquida das ilhas e arquipélagos fractais para definir o tensionamento centro e periferia nas cidades, apresenta-nos a potência dos espaços distantes do centro – muitas vezes tidos como vazios – como lugares em constante transformação. Ele fala de arquipélagos de onde é possível ver, a partir do mergulho imersivo, não somente o mar vazio mas também aquilo que está submerso: múltiplas identidades que saltam revelando que o aparentemente vazio é repleto de substâncias a serem percebidas. Vejamos a Rua Teodoro de Castro como esse mar, atentos ao que Careri nos diz:

No centro, o tempo parou, as transformações congelaram-se e, quando ocorrem, são de tal modo evidentes que não escondem imprevisto algum: desenvolvem-se sob estrita vigilância, sob o vigilante controle da cidade. Encontramos nas margens um certo dinamismo e podemos observar o devir de um organismo vital que se transforma, deixando ao seu redor e no seu interior partes inteiras de território ao abandono e mais dificilmente controláveis (...) Os espaços vazios que determinam a sua figura são os lugares que, mais do que qualquer outro, representam a nossa civilização no seu devir inconsciente e múltiplo. Essas amnésias urbanas não estão apenas à espera de ser preenchidas de coisas, mas são espaços vivos a ser preenchidos de significados. Portanto, não se trata de uma não cidade a ser transformada em cidade, mas de uma cidade paralela com dinâmicas e estruturas próprias que ainda devem ser compreendidas (CARERI, 2013, p. 158-159).

Desse modo é que parece ser relevante pensar nessas caminhadas periféricas como este processo de imersão no arquipélago de Careri, buscando revelar a voz fértil e dinâmica que tem sido oculta pelo mar totalizante do mundo global que insiste em pragmatizá-la como vazios. Michel de Certeau (2014, p. 280) fala que “o lugar é o palimpsesto” e que “a análise erudita só conhece o seu texto final”, o que nos impele, na esteira de Foucault, à urgência da construção de outros discursos, “de descobrir a palavra muda, murmurante, inesgotável, que anima do interior a voz que escutamos, de restabelecer o texto miúdo e invisível que percorre o interstício das linhas escritas e, às vezes, as desarruma” (FOUCAULT, 2008a, p. 31).

Assim sendo, o artista caminhante, preenchido de traços do *flâneur*, ao calcorrear pela periferia vai sendo desafiado à compreensão dessas dinâmicas que compõem a voz que escutamos, tentando desarrumar as linhas escritas da cidade que habitamos. Interessado nas amnésias desse aparente espaço vazio, inquieta-se com seu olhar crítico, ávido por compreender os interstícios desses discursos inscritos nas arquiteturas, topografias e geografias da cidade. “Ver o mundo, estar no mundo e permanecer escondido no mundo, tais são alguns dos menores prazeres destes espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem dificilmente pode entender” (BAUDELAIRE, 2010, p. 29). Dessa forma, é possível que essa relação com a cidade, nesse desafio de linguagem, seja capaz de tecer um discurso que inclui em si, de forma implosiva, seus paradoxos e vazios que ecoam nos seus silêncios murmurantes, percebendo a “distribuição de lacunas, de vazios, de ausências, de limites, de recortes” (FOUCAULT, 2008a, p. 135), as forças dinâmicas que operam na sua construção e enunciação. Ainda assim, faz-se necessário trazer a fala de Foucault⁵⁶ quando ele afirma que essa formação discursiva

⁵⁶ O filósofo Michel Foucault, no seu livro “Arqueologia do saber”, expõe uma discussão de grande pertinência ao campo das ciências sociais, das epistemologias, fazendo um estudo “arqueológico” do saber, entendendo-os como formações discursivas, o que se apresenta, nesta pesquisa, com bastante distinção para pensar no que se estabelece de discursos sobre a cidade.

não é, pois, o texto ideal, contínuo e sem aspereza, que corre sob a multiplicidade das contradições e as resolve na unidade calma de um pensamento coerente; não é tampouco, a superfície em que se vê refletir, sob mil aspectos diferentes, uma contradição que estaria sempre retirada, mas sempre dominante. É antes um espaço de dissensões múltiplas; é um conjunto de oposições diferentes cujos níveis e papéis devem ser descritos. [...] trata-se de manter o discurso em suas asperezas múltiplas e de suprimir, em consequência disso, o tema de uma contradição uniformemente perdida e reencontrada, resolvida e sempre renascente, no elemento indiferenciado do *logos* (FOUCAULT, 2008a, p. 175-176).

Visto dessa forma, o desafio poético aqui lançado é, a partir do mergulho nesse arquipélago de espaços férteis da Rua Teodoro de Castro, sair dessa superfície discursiva dominante para desarrumar esse palimpsesto e bagunçar os “pontos de equilíbrio”, rastreando a voz miúda, pequena, que nesse lugar grita por escuta.

Na sua busca por um olhar transversal nas artes da cena, o pesquisador teatral Matteo Bonfitto defende, em contraponto à dialética hegeliana, a noção de Dialética do Palimpsesto. Ao mensurar as resoluções sintéticas produzidas pela dialética clássica, Bonfitto nos revela que essa instância acaba por produzir novas sequências de contradições, buscando, desse modo, alertar-nos para a necessidade de reconhecermos as camadas que se cobrem, mas não se cancelam, quando da ausência de consensos. Sobre essa dialética do palimpsesto, o autor vai nos dizer que

Mesmo contendo uma superfície dada visualmente, o palimpsesto traz consigo, em diferentes níveis, os próprios rastros. Não há aqui, na transversalidade do espetacular, um momento de repouso e de síntese mas tensões que se sobrepõem, sincrônica e diacronicamente. Há nesse caso uma “luta” constante pela localização do ponto do continuum examinado. Trata-se de uma luta antropológica, intercultural, éticoestética, financeira e política. Na dialética como palimpsesto não há, aparentemente, qualquer superação do conflito (BONFITTO, 2014, p. 119).

Com efeito, compreendendo a dialética do palimpsesto como um território de dissensões múltiplas, cada vez mais parece-me que resolver a cidade a partir do binarismo centro-periferia revela-se como a reverberação de um consenso legitimado por instâncias de poder com objetivos claros na fabulação dessa distinção. Rever a cidade como um mosaico de imagens, ou mesmo um palimpsesto, é perceber esses vetores múltiplos que compõem a urbe e a força legítima que a periferia pode lançar sobre um projeto de mundo cada vez mais esterilizado. Artaud já nos dizia que o teatro existe para vazar abscessos coletivamente. Destarte, não busquemos aqui o discurso tranquilizante, aquele que resolve a contradição, ameniza o tempo e gera falsos

consensos, pacifica as tensões e expurga a peste, higienizando e esterilizando as pulsões das múltiplas realidades que surgem por todos os lados.

Percebamos, então, nossa caminhada pela Rua Teodoro de Castro como essa *flanerie* e aproveitemos esse percurso para perceber o espaço e pensar sobre o que ele nos diz. Nesse ponto, certamente já chegamos ao cruzamento com a Rua Aires da Cunha, curiosamente o nome de um dos capitães donatários do Brasil, aqueles que organizavam expedições para colonizar os espaços. Mas a dobra poética está aqui. Percebamos que caminhando pela Rua Teodoro de Castro⁵⁷, nome de um desaparecido político cearense que reagiu ao Golpe de 1964, damos de frente com uma rua que homenageia um colonizador. Que caminhos e escolhas vamos tomar nesse cruzamento? Paralisamos nesse confronto de ruas e ideários, arrefecemos e entramos na Rua Aires da Cunha, pegando o caminho de volta, ou seguimos em frente junto à Teodoro de Castro?

De onde estamos, somos tomados de surpresa por uma imagem panorâmica do espaço em que vamos invadir. A partir do topo dessa ladeira, já é possível visualizar uma imagem total do bairro, lugar onde alguns talvez se deem por satisfeitos, haja vista a paisagem apresentada a depender do horário em que fazemos esse percurso. Se for no final da tarde, daqui damos de cara com o sol se pondo e modificando a iluminação do lugar que, logo em breve, é preenchido por milhares de lâmpadas amarelas acesas. Essa multidão de lâmpadas resplandecendo podem nos remeter ao arquipélago de Careri, um mar que precisa ser entendido de forma múltipla. Mas, para isso, precisamos ir além e invadir esse lugar para entender a dialética desse palimpsesto de imagens que se formam às nossas vistas. Daqui já é possível ver um borramento das fronteiras. Desse ponto marginal vemos não somente uma periferia de Fortaleza mas, além disso, no extremo da cidade, a imagem de um outro município que faz conurbação com o bairro e já se torna um outro território: o município de Caucaia, outra periferia da nossa região metropolitana. Mas para ouvirmos sua voz miúda e desarrumarmos o fluxo discursivo entre local e global, entre periferia e centro, é necessário adentrar nessa rua e se lançar em declive para compreendermos os interstícios desse espaço, dos seus habitantes e da chama poética que o alimenta.

⁵⁷ Segundo a lei 6780, de 12 de dezembro de 1990, assinada pelo vereador Inácio Arruda, a Câmara Municipal de Fortaleza sanciona e decreta como uma artéria de Fortaleza a rua Teodoro de Castro. Segundo o texto da lei, Antônio Teodoro de Castro, que integrava o Partido Comunista Brasileiro e o movimento estudantil nos anos 1967/1969, é um dos muitos brasileiros que se encontram “desaparecidos”. O texto afirma ainda que “a homenagem que agora lhe é proposta visa também resgatar a memória daqueles que não se dobraram frente ao obscurantismo imposto ao país a partir de 1964”.

Desse modo, reitero a quarta camada citada na Rua Antônio Neri, a necessidade de compreendermos uma periferia transformável, sempre em trânsito, num devir inconsciente e múltiplo, mutável, e que se alterna constantemente em possibilidades de um agora enérgico e politemporal. Percebamos a periferia como esse espaço de constante movimento, daí não limitar-se a paralisar na paisagem vista no cruzamento da Rua Aires da Cunha, ao aparato de uma visão panorâmica que fixa um olhar e, talvez, não faz nada mais do que estigmatizar uma perspectiva como verdade, totalizando um olhar que se perde em meio a imagens de um real passível de transformação e que, implicado na nossa ação, se alterna com o próprio ato teatral, com a própria intervenção estética produzida coletivamente.

Por assim dizer, o artista caminhante concebido pelo Nós de Teatro, sempre na linha do desafio, não fixando-o como uma ideia já fechada, é aquele que, dedicado a caminhar pelos espaços, vai liberando seu olhar à capacidade de se afetar com o novo que lhe cerca, sempre na via do estranhamento, ao tempo que consegue articular essa experiência com o universo de intervenções sensíveis que ele desafia-se a agenciar num exercício utópico, por isso mesmo “experimental, da liberdade” (PEDROSA, 1970). E esse desejo, tal qual os devaneios do Sonhador de Dostoiévski que passeia pelas ruas de São Petersburgo, é ação real sobre o espaço. Não entendendo nada como fixo, esse artista caminhante abre-se a possibilidades de margens pouco sólidas, sempre dispostas à mudanças. Ainda sobre essa capacidade de alterar, através de um teatro que invade, mesmo que de forma instantânea a imagem de um lugar, a partir da experiência de “O Jardim das Flores de Plástico / Ato 3”, o ator do Nós de Teatro, Henrique Gonzaga fala que

Por conhecer o histórico de violência que tem na periferia foi muito especial ver aquelas vielas lotadas vendo arte. Quando estávamos em cena conseguia perceber as emoções do público, os risos, os rostos fechados de apreensão, as corridas para seguir a cena e isso me deixou muito feliz. Mas o que mais me chamou atenção lá foi ver todas aquelas pessoas encantadas por verem o seu lugar sendo tomado por uma coisa estranha, por alegorias imensas, pessoas pintadas, figurinos exuberantes e entender que tudo aquilo era pra eles, pois eles se apropriaram da intervenção. Aquilo ali era deles, afinal aquele espaço é deles e nós que éramos estranhos. Ver os celulares filmando arte, as pessoas correndo para ver uma cena de teatro e os aplausos sendo dados para artistas foi uma das melhores sensações que tive nesses anos de teatro (RELATÓRIO, 2015, p. 78).

Nesse ponto da caminhada, a partir das discussões empreendidas até aqui e influenciados pela fala de Henrique, já é possível desenhar teoricamente o que estamos chamando de artista caminhante. Em linhas gerais, concebendo-o como um desafio sempre constante, o artista caminhante, para o Nós de Teatro, tem sido aquele que, tendo compreendido a cidade como um

palimpsesto de fluxos constantes entre seus centros e periferias, coloca-se a disposição para percorrer as redes dessas trocas, afetando-se com a materialidade dos espaços e a multiplicidade dos indivíduos que o atravessam no percurso, para a tessitura de uma ação sólida sobre o real, implicando-se mutuamente na fabulação e tessitura da cidade como matéria de sua composição poética. É esse tipo de proposta de ação que tem envolvido o trabalho do Nós de Teatro, comprometendo-se nesse desejo em diminuir os estancamentos dos fluxos entre o local e o global, entre centro e periferia, rumo à emancipação das relações e do sensível, na luta ainda utópica de reescrita da história e ficção da metrópole e fuga do projeto vigilante e esterilizador dos milhares de Aires da Cunha que, como colonizadores homenageados em nomes de ruas, ainda insistem em se julgar “donos do mundo”.

Saídos da imagem panorâmica da Rua Aires da Cunha, nossa caminhada pela Rua Teodoro de Castro vai descendo uma ladeira em disparada até chegar à esquina da Avenida José Torres. Mas é preciso cuidado. Reconheçamos as pedras vistas no nosso caminho e percebamos a potência do desequilíbrio que elas nos causam, o que pode gerar, inclusive, uma queda. O que virá a seguir poderá nos tirar de qualquer ilusão transcendente e sublimatória e nos colocar, novamente, em contato direto com o chão.

4.3 Ao descer ladeira abaixo: “O amor e o medo são pontas de facas”

Quando João do Rio nos fala que a rua tem alma, o autor desfila nessa construção retórica a compreensão da fantasmagoria moderna impregnada na materialização dos espaços, o que significa dizer que mais do que encantamento, o *flâneur* carioca está interessado também no que vai ficando oculto na construção de uma cidade que se projeta como “maravilhosa”. João do Rio, que talvez tenha sido um dos primeiros escritores brasileiros a falar sobre as favelas, buscava, em seus escritos, não trabalhar na sublimação da miséria, mas, pelo contrário, mostrar as feridas escondidas pela ostentação (GOMES, 1996, p. 65), reconhecendo-as na sua condição de ferida, por isso mesmo dissensual e não sublimatória. “Daí a face dupla dos seus escritos, que ora se dirige para a vida mundana da ‘gente de cima’, ora para as figurações da miséria, a ‘canalha’ com seus imprevistos, para encenar os escombros que as fachadas modernizantes tentavam esconder” (GOMES, 1996, p. 64, grifos do autor). O encantamento das ruas de João do Rio age exatamente na vertigem do desencanto enquanto força positiva e ação propulsora de dissensos poéticos sobre o projeto do novo espaço urbano.

Processo similar ao que Oiticica nos propôs ao desenvolver, no final dos anos 1970, a ideia de "Delírio Ambulatório". HO, a partir das suas caminhadas pelas cidades, busca sintetizar sua experiência "da descoberta da rua através do andar... do espaço urbano através do detalhe, do andar... do detalhe síntese do andar" (OITICICA apud JACQUES, 2011, p. 132). Passar alguns anos fora do Brasil foi muito importante para HO descobrir a necessidade de desmitificação da cidade "(não confundir desmitificação com desmistificação, apesar do segundo fazer parte do primeiro)" (OITICICA apud JACQUES, 2011, p. 133). Nesse sentido, HO não buscava apenas desmistificar a cidade, desmitificar, para ele, seria uma ação mais completa. Destarte, ele buscava, através de suas caminhadas, perambulando com inteligência, desmitificar a experiência no espaço público a partir de um olhar diferenciado, tentativa de fuga das forças hegemônicas que operam sobre o espaço observado, acionando, a partir do sensível, a descoberta do que vem sendo obliterado pelas forças do esterilizante discurso acionado pelo consumo massificado.

É essa percepção ambulatória que engendra, segundo HO, ações criativas, tendo em vista que ambulatoriar é "inventar 'coisas para fazer' durante a caminhada" (OITICICA, 2011, p. 177-178). "A desmitificação da cidade levou Oiticica a uma extinção de fronteiras entre territórios normalmente fechados; o artista não somente passa de um território a outro, mas também faz uma ponte entre eles por intermédio de seus amigos" (JACQUES, 2011, p. 133). Esse deslocamento do espaço de produção mudou consideravelmente a forma de produção artística de HO, que passa a se compreender como artista-cidadão propositor de "mitos vadios", práticas poéticas junto ao cidadão-artista das periferias. Essas práticas são entendidas por HO como delírios concretos, por isso mesmo do campo da desmitificação, agindo, assim como João do Rio, num ato dessublimatório, o que nos remete também a poesia de Baudelaire, o padrinho longínquo de Oiticica, a partir desse pressuposto.

Benjamin, referindo-se ao poema "*A uma passante*", de Baudelaire, fala que "o encanto desse habitante da metrópole é um amor não tanto à primeira quanto à última vista. É uma despedida para sempre, que coincide, no poema, com o momento do fascínio. Assim, o soneto apresenta a imagem de um choque, quase mesmo a de uma catástrofe." (BENJAMIN, 2000, p. 118). "As Flores do Mal", o conhecido livro "sujo" de Baudelaire que contém este poema, trabalha exatamente a partir do residual e que não interessa a sociedade. De modo semelhante, em "O Jardim das Flores de Plástico", a partir da imagem do Grande Bom Jardim, bairro periférico em que atuamos, o Núis de Teatro lança um projeto poético que busca rever a periferia

pela via da arte de caminhar, do anúncio do artificial⁵⁸ como potência poética, da flor de plástico como imagem inquietante ante à finitude sempre latente das flores naturais⁵⁹ – no nosso caso em relação direta com o extermínio da juventude. Há um amor pelo bairro que, assim como o medo, age como ponta de faca cortante em nossa poética, inserindo-nos em paradoxos e conflitos não facilmente resolvíveis. Por isso mesmo a necessidade de um mergulho que não se contenta com a primeira vista, com a primeira opinião, mas mexe na ferida com a ponta dessas facas afiadas, vazando o abcesso até chegar ao seu ponto culminante: um amor dessublimatório.

Vejamos o exemplo de uma das apresentações de “O Jardim das Flores de Plástico” no Granja Portugal e percebamos o que a atriz Angélica Freire nos diz:

Seguimos cortejo para uma rua ladeada pelo canal e casas a sua margem: um ponto em que, por diversas vezes quando tive de passar próximo, escondia todos os pertences dentro das calças ou sutiã. Sempre me gerou medo aquela rua, principalmente pelos jovens sempre sentados à calçada logo no começo dela, estavam lá dia e noite. Quero dizer com isso que me gerou uma inquietação estar ali. Semana antes havia intervindo em outras periferias, distantes da minha, mas em nenhuma outra eu me senti tão de fora. Aquela ruazinha tão curta, tinha o costume de me amedrontar, mas naquela noite não. Eu intervi no meu medo e naquela rua curta, entrei e fui drasticamente mudada por ela, me senti imensamente satisfeita por estar ali e mais uma vez me vem a impressão de que vou lembrar mesmo que dez anos passem para mim (RELATÓRIO, 2015, p. 53)

É o medo cortante que produz, no caso narrado por Angélica, um amor à segunda vista, agenciando a descoberta de uma situação, novidade que, quase como um êxtase, refaz-se como memória a ser guardada, experiência refeita a partir do choque, do confronto ao estado prévio do receio e pavor outrora acionado. Percebendo o que antes lhe era obliterado, a atriz avista o que não lhe interessava antes. O que antes era visto como entulho humano, a lhe incomodar na esquina da rua, é revisto ao ater-se à efemeridade da experiência teatral vivida naquela noite: esta era a última chance de intervir no seu medo, tendo a cena teatral como a mola propulsora para um amor incógnito, percebido à última vista.

⁵⁸ O plástico é um material usado nos três atos performáticos de “O Jardim das Flores de Plástico”. A partir da ideia de resíduo no mundo, ele tem nos provocado a pensar a reciclagem como agenciadora dos processos. Talvez por isso mesmo que todos os figurinos e adereços usados no “ato 3” tenham sido feitos de plástico e outros materiais precários, conforme podemos ver nas fotos expostas.

⁵⁹ Do mesmo modo, João do Rio (2008, p. 2015), interessado no “entulho humano”, nos resíduos da sociedade carioca do começo do século XX, nos apresenta no texto “Versos de presos” o poema de um autor desconhecido: Pobre flor que mal nasceste, fatal / Foi a tua sorte, que o primeiro / Passo que deste com a morte deste / Deixar-te é coisa triste. Cortar-te? / É coisa forte, pois deixar-te com vida / É deixar-te com a morte.

É importante sublinhar o quanto a fala da atriz revela também, desde já, uma questão relacionada ao gênero e o caminhar pela cidade. Como pontuado por Angélica, o medo incorporado ao corpo feminino que caminha pelas ruas periféricas é diametralmente oposto ao vivenciado por um homem que, mesmo com medo, é protegido por estruturas e discursos sócio-culturais que resvalem seu corpo de uma possível invasão imediata. Contudo, a partir da mesma fala da atriz é possível concordar com Francesco Careri (2013, p. 171) ao nos dizer que “o caminhar é uma ação capaz de diminuir o nível de medo e de desmascarar a construção midiática da insegurança: um projeto ‘cívico’ capaz de produzir espaço público e agir comum”. Atenemos, então ao quê de enérgico, inquietante e violento que surge nesse lance de confronto e choque de forças concomitantes e dissensões múltiplas redesenhadas a partir do perigoso desejo de caminhar pela rua. Não tenhamos receio do choque. Não cedamos ao medo e caminhemos pela Rua Teodoro de Castro.

Exatamente por isso que, tal qual o *flâneur* baudelairiano, é importante observarmos a cidade, abrindo-se “para o novo, para a sua ruína, conservando a aura do passado sob as marcas da sua destruição” (SZKLO, 1995, p 70). Percebamos, então, o interesse de Baudelaire pela ruína da modernidade, tendo sua alegoria enquistada na figura do trapeiro e do *apache*, trabalhando, assim como João do Rio ou Oiticica, num encantamento dessublimatório, reivindicando “uma sensibilidade que ainda percebesse encantos nas coisas danificadas e corrompidas” (BENJAMIN, 2000, p. 55). No seu interessante ensaio “A Arte de Caminhar”, Merlin Coverley, fazendo um estudo do escritor como caminhante, fala que Baudelaire, até mesmo quando estava descrevendo o *flâneur*, “agia como testemunha de sua morte, o retrato dele não é um retrato do futuro, e sim uma representação nostálgica do modo de vida que está prestes a ser varrido para sempre” (COVERLEY, 2014, p. 140).

Exatamente aqui está a relevância de pensar a periferia pela via da antiarte proposta por Oiticica, subvertendo as posições intelectualistas e esteticistas ao reconhecer o suburbano como viés dissensual do urbano e entendendo a potência da periferia na sua condição periférica mesma. Ao buscar uma realização isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas, HO age exatamente saindo do “deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional para o da proposição criativa vivencial” (OITICICA, 1986, p. 111), entendendo a antiarte como “uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais” (OITICICA, 1986, p. 77).

Levantados dessa queda rápida, lembremos de não esquecer-la, pois é ela que nos manifesta um estado de alerta e de cuidado que deve ser constante, mantendo nossos pés firmes no

chão e rompendo com qualquer tentativa de sublimação da periferia ou da miséria. Que possamos reconhecer essa potência na jornada que realizamos a seguir, percebendo-nos como implicados na tessitura desses desvios, e mais: com o mundo que nos cerca, com os conflitos centro-periferia, com o nosso tempo, com o espaço-memória, e conosco mesmos, evocando através de um olhar questionador, crítico, sem ilusões, “o entorpecimento e a vivência do choque com a realidade” (SZKLO, 1995, p. 48). Essa caminhada de invasão periférica pode, desse modo, ser compreendida como uma chave de grandes alcances para uma arte que pretende dialogar com os tensionamentos culturais, estéticos, políticos e sociais da grande cidade.

A partir de agora, muito cuidado com o transito de carros e motos. Chegamos a uma grande avenida: mesmo amplamente iluminada, há perigos que nos cercam.

Figura 25: Av. José Torres / Granja Portugal - Fortaleza - Ce



Foto: Altemar Di Monteiro / *Fevereiro de 2017*

**5. AV. JOSÉ TORRES:
PARA CORTEJAR A LIBERDADE!**

*“A igreja diz: o corpo é uma culpa.
A ciência diz: o corpo é uma máquina.
A publicidade diz: o corpo é um negócio.
E o corpo diz: eu sou uma festa.”*
Eduardo Galeano. As palavras andantes.

Chegamos ao meio do percurso da nossa caminhada. É reconhecendo o vigor desse artista caminhante que se lançou ladeira abaixo para adentrar à periferia da cidade que chegamos à Av. José Torres, rua que já carrega muito significado na história recente do Nóis de Teatro. Durante os últimos 14 anos, a sede do grupo esteve localizada à Rua Barra Vermelha, duas ruas paralelas à Av. José Torres, onde ocupávamos a sala de um espaço paroquial ligado à comunidade católica do bairro. Não resta dúvidas que essa relação junto às militâncias comunitárias, sobretudo às Comunidades Eclesiais de Base⁶⁰, tenha contribuído para nossa ação estética de caminhadas pela periferia. Em alguns anos, estivemos envolvidos na Via Sacra da Comunidade onde, acompanhando os últimos momentos de Cristo ao ser levado para crucificação, pequenas performances eram executadas junto ao cortejo de celebração da Semana Santa. Hoje nos permitimos fazer paralelos entre esta experiência e nossa produção poética, reconhecendo sua potência cultural na comunidade em que atuamos. Contudo, há outras interferências e cruzamentos em jogo, sobretudo por não nos reconhecermos como artistas religiosos ou mesmo vinculados a padrões evangelizadores. Exatamente por isso que, após muitas lutas e organizações produtivas, em outubro de 2016, o grupo emancipou sua relação com o antigo espaço para fundar a Nova Sede do Nóis de Teatro, situação que gerou todo um movimento na pesquisa, inclusive na escrita desta dissertação.

Para compreender um pouco mais sobre esse processo, o convite agora é que caminhemos lentamente pela Av. José Torres. Ao entrar à esquerda, será necessário peregrinar por três quarteirões para que entendamos um conjunto de questões que atravessam esta caminhada para, só assim, chegarmos de fato à Nova Sede do Nóis de Teatro. Sigamos.

5.1 Primeiro Quarteirão: “Massacre de Sons Midiáticos que Devoram o Consumo de um Intervalo”

A mais enérgica dessas questões e que nos coloca imediatamente dentro do fogo cruzado empreendido pelo espetáculo refere-se a uma atenção aguçada para a singularidade da dinâmica

⁶⁰ As Comunidades Eclesiais de Base (CEB) são ligadas à Igreja Católica com forte influência da Teologia da Libertação, movimento fortalecido no Brasil a partir dos anos 1970. O principal objetivo das CEBs era atuar sobre a pobreza e a miséria, propondo interface mais sólidas entre o evangelho cristão e a vida cotidiana das camadas mais populares.

das cidades contemporâneas brasileiras. No caso da periferia de Fortaleza, metrópole apontada como uma das mais violentas do mundo⁶¹, há alguns fenômenos que merecem nossa precaução, já que nossa cidade é afetada, sobretudo, de modo demasiadamente complexo, pela força interventiva dos grandes meios de comunicação. Nesse sentido, seguindo a crítica ao *flâneur*, o antropólogo argentino Nestor García Canclini é quem nos alerta:

Do passeio do *flâneur* que reunia informações sobre a cidade para depois transferi-las às crônicas literárias e jornalísticas, passamos, em cinquenta anos, ao helicóptero que sobrevoa a cidade e oferece a cada manhã, através da tela do televisor e das vozes do rádio, o panorama de uma megalópole vista em conjunto, sua unidade recomposta por quem vigia e nos informa (CANCLINI, 2002, p 41).

A imagem da periferia urbana não está imune ao jogo de marketing que os programas de televisão, rádio e internet controlam, pelo contrário, há uma marca inquietante que assombra e assola a imagem da cidade a partir do que se veicula diariamente na hora do almoço⁶². Compreendendo a influência desses programas televisivos na construção discursiva sobre a cidade, para além do efeito midiático, o que nota-se é uma intervenção negociada destes dispositivos da grande mídia no engenho do quadro político-partidário de Fortaleza. Usando de suas visibilidades em campanhas eleitoreiras, os apresentadores de tevê vão ocupando lugar na “bancada da bala” da Assembleia Legislativa e deliberando uma concepção de cidade cada vez mais militarizada, fomentando a violência urbana em vez de discuti-la. Cientes dessa prerrogativa, o trabalho do Nóis de Teatro lança para a cena de “O Jardim das Flores de Plástico” um debate cívico que insere na narrativa a presença de um “vereador-apresentador-de-tevê” que surge na comunidade para desvendar o mistério do que há por baixo do saco preto. Interessado em espetacularizar o mistério e veicular a informação de modo lucrativo, este vereador coloca-se como o salvador de uma comunidade, apresentando para as outras personagens a solução militarizada

⁶¹ Dados levantados pela ONG Mexicana ONG Conselho Cidadão pela Seguridade Social Pública e Justiça Penal, apontam as 50 cidades mais violentas do mundo, lista liderada por San Pedro Sula, em Honduras. São 19 cidades brasileiras na lista, incluindo Fortaleza, tida como a cidade mais violenta do Brasil em 2015, segundo ranking mundial que leva em conta apenas cidades com no mínimo 300 mil habitantes.

⁶² Durante os últimos vinte anos, em Fortaleza, assim como nas principais metrópoles do Nordeste brasileiro, os grandes meios de comunicação começaram a perceber o rentável filão comercial vinculado à violência e ao jornalismo policial. Programas como Cidade Alerta, Brasil Urgente e Aqui Agora, tidos como grandes sucesso de audiência na cadeia televisiva nacional, foram o mote propulsor da produção de programas locais, ligados às realidades de violência e morte das cidades. Vinculados, principalmente no horário do almoço, onde os espectadores estão nas pausas de seus trabalhos regulares, programas como Barra Pesada, Rota 22 e Cidade 190, são marcas de audiência em Fortaleza, denotando desde já o quanto interessa a grande máquina de produção publicitária uma cidade vista como violenta e perigosa, sobretudo as periferias, de onde surgem a grande maioria dos fatos noticiados.

que sua concepção de cidade agencia. Quando penso na cena do vereador e a filmagem sensacionalista de um possível assassinato, lembro-me do espectador que, involuntariamente, falava que “aquele tipo de coisa” (nossa intervenção) não era filmada por esses homens da tevê.

O medo incorporado à imagem da periferia, sobretudo o Grande Bom Jardim, território onde estamos localizados, tornou-se marca emblemática na composição da memória da Grande Fortaleza. É por isso mesmo que, cientes desse quadro, precisamos estar atentos para não ceder ao fetiche de um olhar puramente “*voyeurizado*”, silencioso e paralisado, vendo a periferia como lugar de catalisação do prazer de “apenas olhar”. Certeau, ao lançar-nos um estudo que tem Nova York como exaltação da cidade moderna, usa-a como exemplo de uma diferenciação que pode nos servir de forma mais clara para distinguir o nosso caminhante das ruas periféricas do *voyeur*, aquele que observa tudo de longe no alto dos arranha-céus.

Mas “embaixo’ (*down*), a partir dos limiares onde cessa a visibilidade, vivem os praticantes ordinários da cidade. Forma elementar dessa experiência, eles são caminhantes, pedestres (...) cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um “texto” urbano que escrevem sem poder lê-lo (CERTEAU, 2014, p. 159).

É por este prisma que convoco para que nossos pés olhem a periferia de dentro, “pois o olhar totalizador do *voyeur*, que vê a cidade como um todo homogêneo, abrange um espaço urbano anônimo que não vê lugar para identidades individuais ou separadas, e que apaga ou suprime o pessoal e o local” (COVERLEY, 2014, p. 32). O panorama visual de um lugar, conforme Certeau nos diz, pode ser percebido como o domínio estratégico de um lugar a partir da vista.

A divisão do espaço permite uma prática panóptica a partir de um lugar onde a vista transforma as forças estranhas em objetos que se podem observar e medir, controlar, portanto, e “incluir” na sua visão. Ver (longe) será igualmente prever, antecipar-se ao tempo pela leitura de um espaço (CERTEAU, 2014, p. 94)

O filósofo Michel Foucault surge no debate nos mostrando que tudo é representação de poder e que estamos todos condicionados ao olho panóptico⁶³ que vigia e pune, controlando

⁶³ A obra “Vigiar e Punir”, do filósofo Michel Foucault, é determinante para compreendermos como o mundo é gerido por manobras estratégicas de controle guiadas por uma microfísica do poder. A seguinte citação pode ajudar a elucidar como essa força opera: “Ora, o estudo desta microfísica supõe que o poder nela exercido não seja concebido como uma propriedade, mas como uma estratégia, que seus efeitos de dominação não sejam atribuídos a uma ‘apropriação’, mas a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas, a funcionamentos; que se desvende nele antes uma rede de relações sempre tensas, sempre em atividade, que um privilégio que se pudesse deter; que lhe seja dado como modelo antes a batalha perpétua que o contrato que faz uma cessão ou uma conquista que se apodera de um domínio. Temos, em suma, que admitir que esse poder se exerce mais do que se possui, que não é ‘privilégio’ adquirido ou conservado da classe dominante, mas o efeito conjunto de suas posições estratégicas - efeito manifestado e às vezes reconduzido pela posição dos que são dominados” (Foucault, 1977, p. 29). Tendo

nossas ações, desejos e formações discursivas. Por outro lado, contestando o sistema panóptico e a microfísica do poder analisados por Foucault, Certeau fala-nos de táticas, astúcias contra a vigilância sistêmica do mundo que geram uma “antidisciplina”, revistas enquanto forças pouco controláveis em direção à possibilidade criativa de produção de um novo. Diferenciando-a da estratégia, aquela que pretende realizar o cálculo das relações de força ao pleitear um lugar capaz de ser circunscrito como “um próprio” e gerar um postulado gregário de poder guiado por sistemas e discursos totalizantes, Certeau nos diz que tática é

um cálculo que não pode contar com um próprio, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias. O “próprio” é uma vitória do lugar sobre o tempo. Ao contrário, pelo fato de seu não lugar, a tática depende do tempo, vigiando para “captar no voo” possibilidades de ganho. O que ela ganha, não o guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para o transformar em “ocasiões” (CERTEAU, 2014, p. 45-46)⁶⁴.

Quanto Certeau nos traz a ideia de antidisciplina, fala-nos também dos praticantes ordinários da cidade, sujeitos que reinventam seu cotidiano através de práticas que o sistema não dá conta de sistematizar, rotas de fuga, práticas microbianas, singulares e plurais, táticas que sobrevivem ao perecimento do sistema urbanístico⁶⁵.

Neste sentido, tal qual a imersão no arquipélago de Careri, proposta na rua passada, é elementar que neguemos, de início, essa visão panorâmica e panóptica que homogeneiza o es-

como referência seu estudo sobre o poder exercido pelas prisões, escolas, hospitais, etc., no controle e cerceamento do homem, o panóptico foucaultiano é a imagem chave desta engenharia microfísica, de uma vigilância generalizada, que se exerce no cotidiano. Contudo, Certeau questiona essa premissa ao dizer que é urgente descobrir como é que uma sociedade inteira não se reduz a esta vigilância. Certeau (2014, p. 40-41) inquieta-se em saber “que procedimentos populares (também ‘minúsculos’ e cotidianos) jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los; enfim, que ‘maneiras de fazer’ formam a contrapartida, do lado dos consumidores (ou ‘dominados’?), dos processos mudos que organizam a ordenação sociopolítica” (grifos do autor).

⁶⁴ Certeau (2014, p. 147) vai além ao dizer que essa ocasião “não cessa de enganar as definições, por não ser isolável nem de uma conjuntura nem de uma operação”. O autor refere-se muitas vezes a essa esfera como uma possível “escolha” entre diversos possíveis, uma prática que organiza discontinuidades, núcleos de operações heterogêneas. Elas são “procedimentos que valem pela pertinência que dão ao tempo – às circunstâncias que o instante preciso de uma intervenção transforma em situação favorável, à rapidez de movimentos que mudam a organização do espaço, às relações entre momentos sucessivos de um “golpe”, aos cruzamentos possíveis de durações e ritmos heterogêneos (CERTEAU, 2014, p 96).

⁶⁵ Nesse sentido, a teoria de Certeau torna-se chave importantíssima, sobretudo a partir da sua consistente análise da existência cotidiana e das práticas do “homem comum”, do homem ordinário, personagem disseminado, o caminhar inumerável. Este é o autor que vai se interessar por “uma multidão de heróis quantificados que perdem nomes e rostos tornando-se a linguagem móvel de cálculos e racionalidades que não pertencem a ninguém. Rios cifrados da rua” (CERTEAU, 2014, p. 55-56).

paço em totalidade e o apreende falsamente por inteiro, gerando “um próprio” e não percebendo, nesse jogo panóptico, o micro, as pequenas fissuras dissensuais realizadas pelos praticantes ordinários da cidade, como nos alerta Certeau. Que nosso olhar, então, não seja a do administrador da cidade, do urbanista, ou desse helicóptero que sobrevoa a cidade, mas desse caminhante inumerável que vivencia caminhando a realidade espacial e discursiva que aqui se complexifica. É este o desafio corpóreo vivenciado pelos atores ao longo do processo de montagem de “O Jardim das Flores de Plástico | ato 3: Por Baixo do Saco Preto”, o que nos fez tecer todo um trabalho poético a partir da caminhada, perguntando-nos constantemente o que essas imagens sempre momentâneas provocavam de revisão da nossa experiência sobre o bairro.

Entendendo o perigo desse voyeurismo paralisante ao caminharmos pela periferia, faz-se indispensável trazer para o presente estudo a fala de Canclini que, dedicado a entender alguns desses fenômenos que compõem as cidades latinas contemporâneas, revela esse estado possivelmente alienado da imagem que carregamos sobre uma cidade que se faz imaginada. Embora concorde em não subestimar o que foi conquistado em termos de transparência e democratização social graças ao desenvolvimento da comunicação de massa, Canclini nos fala que

o que é possível saber e imaginar sobre a megacidade não nos chega tanto pelas limitadas experiências diretas que temos ao viajar por ela, mas sim pelas notícias e reflexões que o olhar “onisciente” da televisão instala nos lares. Com o auxílio de helicópteros que percorrem a urbe, com câmeras “no lugar dos fatos”, com convidados que os viveram diretamente, constrói visões verossímeis que simulam recompor o sentido global da vida cidadã (CANCLINI, 2002, p. 48).

Atentar a essa percepção tem sido uma das linhas de atravessamento mais cortantes na poética atual do Nós de Teatro. Como moradores de uma cidade cheia de contrastes e entraves políticos e sociais entre seus centros e suas periferias, nosso teatro tem questionado a imagem pragmatizada do lugar onde vivemos, vendida diariamente através do olhar “onisciente” da tela do televisor, do computador e das vozes do rádio.

Lembro-me, como exemplo, do medo incorporado às minhas caminhadas pelo bairro após a chacina de 11 jovens negros no Curió, na Messejana⁶⁶, periferia de Fortaleza. O terror

⁶⁶ O Jornal O Povo de 12/11/2015 divulgou a lista da Secretaria de Segurança Pública e Defesa Social (SSPDS) com os nomes das 11 vítimas das chacinas registradas na madrugada do dia 11/11/2015, na Grande Messejana, que faz parte da Área Integrada de Segurança (AIS) 4. Segundo o jornal “os crimes ocorreram nos bairros Curió, Alagadiço Novo, São Miguel e Messejana. Pelo menos sete mortos eram jovens entre 16 e 19 anos. Conforme o relatório, duas vítimas do sexo masculino não foram identificadas. Os crimes ocorreram entre 0h20 e 3h57. No Curió, dois adolescentes de 17 anos morreram às 0h20, enquanto um rapaz de 18 anos foi morto uma hora depois. Já no bairro Alagadiço Novo, dois jovens de 16 e 17 anos foram assassinados às 1h54. No São Miguel, três mortes foram registradas às 3h33 - dois homens de 19 e 41 anos e uma vítima de sexo masculino com idade não divulgada.

veiculado nas redes sociais, sobretudo nas mensagens instantâneas compartilhadas via internet alarmando que uma nova chacina aconteceria em outros bairros periféricos a qualquer brecha, estremecia qualquer tentativa de um caminhar tranquilo pelas ruas do bairro, o que me inquietava, incessantemente, a buscar na caminhada outros olhares para além dos que me eram impostos virtualmente como discurso totalizante. Interessante perceber que após a chacina, uma das maiores realizadas na história de Fortaleza, a tática imediata realizada pelos artistas e movimentos sociais da periferia foi exatamente realizar caminhadas pelo bairro, passeatas que promoviam um debate sobre o olhar militarizado de uma polícia – e uma política – que está preparada, em seus grupos de extermínio, para dizimar, nessa busca incessante de esterilizar o território urbano, uma população vítima de uma série de precariedades. Enquanto a grande mídia veiculava que os jovens assassinados eram envolvidos com o crime, as marchas contra o extermínio da juventude, seja na Messejana, no Bom Jardim ou outras periferias, diziam o contrário, mostrando uma volumosa juventude interessada em reivindicar seus direitos de cidadania.

Fazendo um paralelo entre a revolução das ruas e as manifestações carnavalescas e ritualísticas, o americano Richard Schechner levanta um interessante debate sobre a força performativa desse tipo de ação pública nas ruas, desenvolvendo o que ele chama de “teatro direcionado”⁶⁷. O autor defende que essas manifestações nos espaços públicos provocam mudanças no estado oficial das coisas, estabelecendo-se como atos “perigosos” para o poder oficial – ou “táticas”, como nos aponta Certeau –, dada a baixa possibilidade de controle do inesperado que pode acontecer. “Quando as pessoas vão em massa às ruas, elas estão celebrando possibilidades de fertilidade da vida” (SCHECHNER, 2012, p. 157).

Dessa maneira, desde já, aponta-se aqui a necessidade de compreender esse caminhar pelas ruas não somente como desafio poético mas também como resistência política, como enfrentamento ao discurso de violência e perigo impregnado na voz da comunicação em massa, performando outras práticas, outros desejos e não se entregando à ação por si só violenta desse

Segundo os dados da SSPDS, 24 minutos depois, mais três pessoas morreram na Messejana - um rapaz de 18 anos e dois com idades não divulgadas”.

⁶⁷ No livro “Performance e Antropologia de Richard Schechner”, organizado por Zeca Ligiero, Schechner faz uma interessante análise estética e antropológica da força performativa dos protestos contra a Guerra do Vietnã em 1970, dos movimentos pela democracia em Pequim, além da queda do Muro de Berlim e outros acontecimentos na Europa oriental em 1989, fazendo um paralelo com o Mardi Gras de Nova Orleans, a celebração Gasparilla de Tampa, o Spring Break na Praia de Daytona e Ramlila de Ramnagar, um drama ritual de 31 dias no norte da Índia. Nesse sentido, mostra-se pertinente pensar que a rua agencia uma potência de transformação no *status quo* exatamente pelo que ela agencia de valores gregários. Seja no teatro enquanto espetáculo performativo, ou na própria vida enquanto espaço do real, há um sentido de transformação que parece que somente o espaço público é que pode convocar. Para elucidar essa potência de real, Schechner usa o termo “teatro direcionado”, mas não num sentido metafórico. O autor fala que “os públicos do teatro direcionado são muitos, consistindo nos próprios participantes, jornalistas, especialmente repórteres de TV, a massa de parceiros espectadores que apreciam TV e formadores de opinião de alto nível que assistem em seus escritórios ou abrigos” (SCHECHNER, 2012, p. 193).

universo de imagens que circulam no nosso imaginário corporal e virtual. Na rua Teodoro de Castro, já falávamos de como o medo se faz como faca cortante na poética do grupo, citando a experiência da atriz Angélica Freire ao caminhar pelo bairro e expondo a potência desse caminhar na reconfiguração das experiências dos atores, mas ainda assim é importante trazer a reflexão da atriz Kelly Enne Saldanha sobre a ação política do espetáculo junto aos espectadores produzindo o confronto às imagens midiáticas sobre a periferia:

Um teatro feito na e para periferia, traz a oportunidade de juntar essas pessoas para ver outras coisas. Para ver arte, teatro. Elas têm a oportunidade de se juntar nas ruas para ver algo além de morte e violência. Poderão lembrar daquela esquina onde viram uma cena tal. Poderão rir, pensar, conversar sobre qualquer coisa que tenham visto na rua. Essa possibilidade de fazer teatro na e para periferia traz outros significados, muitas vezes identificados e reconhecidos pelos próprios moradores (...) alguém da plateia comenta: "Eles não vêm filmar essas coisas" [referindo-se à apresentação teatral]. Não vem mesmo e não virão. É mais importante garantir que esses espaços sejam lugares do medo, onde os cidadãos queiram ficar bem longe, garantindo os preços pagos para viver em "segurança" (RELATÓRIO, 2015, p. 86).

Cientes desse jogo de poder da grande mídia sobre o que se revela de imagem da periferia, alimentando o engenhoso mercado de segurança, no processo criativo de “O Jardim das Flores de Plástico / ato 3”, exercitávamos, em sala, propostas de encenação a partir de fragmentos textuais que eram levados por mim enquanto dramaturgista: imagens traduzidas em palavras que eram mais usadas como pretexto cênico do que como texto com um significante exclusivo e reinante sobre o espetáculo. Essa composição textual, em sua maioria, tratava da mecanização dos corpos dos moradores da periferia na sua relação com o espaço e a mídia, sobretudo a partir das imagens de violência veiculadas pela tevê e consumidas durante os horários de almoço. Nesse sentido, concordando com Canclini, assumíamos que não bastava apenas provocar a experiência da caminhada ao espectador, mas convocá-lo também a pensar sobre o corpo mecanizado pelas imagens estereotipadas da violência suburbana e periférica, talvez por isso que na cena do vereador narrada acima tocamos nesse plano temático de forma mais direta. Percebamos esse fragmento de texto realizado em coro na “2º Estação: *Massacre de Sons Midiáticos que Devoram o Consumo de um Intervalo*” e atentemos ao que ele revela:

Um lençol branco jogado por cima balança ao vento da fofoca, certeza contraindicada, sem classificação indicativa. “*Sai da frente da tv, menino!*” O relógio anuncia o ronco da barriga, o jantar na mesa e o alimento inimigo. Tecido estéril, fazenda alvejante que cobre o revés de uma alimentação balanceada. Arroz, feijão, farofa de cebola, hoje não tem macarrão. O cheiro do ovo frito ocupa a sala inteira, enquanto todos querem saber o que há embaixo daquele tecido branco... “*Pelo amor de Deus, não vê que isso é pecado?*” Um lençol branco e um ar refrigerado. Frio, muito frio, enquanto um ventilador

quebrado na sala refresca aquela micro multidão. Há muita frieza. O que tem ali embaixo? “*Eu não sei não!*” Eu não sei, não quero saber e tenho raiva de quem sabe. Após um exame cuidadoso de todas as evidências já sabemos ao certo o que pode ter acontecido. “O que está acontecendo?” As respostas são sempre bem claras, parece resolvido. O silêncio impera. Império. Silêncio? Não! Massacre de sons midiáticos que devoram o consumo de um intervalo. Imperdível! A cada um minuto quatro coisas vendem! Quer pagar quanto? Jequití, Avon, Hermes, Casas Bahia, o maior brasileiro de todos os tempos, fica ligado que a gente volta já! Não deixa de espiar! Qualidade que começa com Q. Globo e você, tudo a ver. O ministério da ignorância adverte: Propaganda popular acomodada no entendimento do menos inteligente dentre aqueles que pretende atingir. Entendeu? Foco, desfoca, foca, coca. É Friboi? Voltamos a apresentar. A situação tá preta, tarja preta, antidepressivo de uma visão turva. Mas o lençol é branco, classe média, filho do ator principal. “Será que o filho do doutor vai morrer?”

Com uma trama polifônica, deixando o fluxo das palavras mais abertos no plano de significação, buscávamos construir um tensionamento entre a fluidez da rua e o engessamento dos corpos presos dentro de casa e guiados pelo olhar “onisciente” da televisão, pelo condicionamento audiovisual das imagens publicitárias que vendem diariamente a periferia como lugar de violência e atraso. A encenação era uma convocatória poética para as ruas, um chamado para àquela casa-total que nos propõe Oitica. “*Eu voltei pra rua pela liberdade!*”, assim dizia a música de abertura do espetáculo.

O espetáculo era sempre realizado aos finais de tarde (*Figuras 26 e 27*), o que nos fazia pensar que, enquanto os corpos dos moradores do bairro poderiam estar cercados pelas imagens que escoam da tevê, na rua pulsávamos com os tambores um chamado poético para a brincadeira, para a liberdade, para a vida que pulsa fora dos domínios das imagens midiáticas, revelando através da caminhada cênica uma outra rua, uma outra periferia, uma outra cidade, avivada com poética e encontro. Como aponta Canclini (2002, p. 42)

Em vez de oferecer informações que orientem o indivíduo na crescente complexidade de interações e conflitos urbanos, os meios de comunicação ajudam a imaginar uma sociabilidade que relaciona as comunidades virtuais de consumidores midiáticos(...). As comunidades organizadas pela mídia substituiriam então os encontros nas praças, os estádios ou os salões de baile pelos não-lugares das redes audiovisuais.

É por esse viés que convocávamos o espectador para o encontro, para buscar, na rua, esse afeto acolhedor que pode nos envolver enquanto casca-ovo e, no espetáculo, essa porta aberta para a interatividade, assim como nas obras de Oitica⁶⁸.

⁶⁸ Pensando numa arte ambiental – “eternamente móvel, transformável, que se estrutura pelo ato do espectador e estático, que é também transformável a seu modo, dependendo do ambiente em que esteja participando como

Como mencionado outrora, a obra de HO tem sido muito importante como material de estudo dentro da poética do Nós de Teatro, gerando sinais agudos dos significados e agenciamentos do que temos realizado pelas ruas do Grande Bom Jardim. Oiticica, ao lançar ideias como o Suprasensorial (1967), aponta muitas vezes para uma possível repulsa pelo cotidiano, propondo obras dirigidas aos sentidos para, através delas, engendrar uma “percepção total”. HO buscava “levar o indivíduo a uma ‘supra-sensação’⁶⁹, ao dilatamento das suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano” (OITICICA, 1986, p. 104). Repelir o cotidiano, nesse sentido apropriado pelo Nós de Teatro, significa reconhecer esse condicionamento social e da comunicação de massa a que está submetido o indivíduo e agir proporcionando-lhe proposições abertas ao seu exercício imaginativo. “Esta seria uma das maneiras, proporcionada neste caso pelo artista, de desalienar o indivíduo, de torná-lo objetivo no seu comportamento ético-social” (OITICICA, 1986, p. 103).

Para compreendermos os efeitos dessa repulsa do cotidiano na poética de “O Jardim das Flores de Plástico”, será necessário avançar mais um quarteirão e, cruzando a rua Londrina, nos deixarmos envolver pelo espírito libertário que pulsa na rua.

5.2 Segundo Quarteirão: “Eu voltei pra rua pela liberdade!”

*“Acabou nosso carnaval
Ninguém ouve cantar canções
Ninguém passa mais brincando feliz
E nos corações saudades e cinzas
Foi o que restou pelas ruas o que se vê
É uma gente que nem se vê que nem se sorri
Se beija e se abraça e sai caminhando
Dançando e cantando cantigas de amor
E no entanto é preciso cantar
Mais que nunca é preciso cantar
É preciso cantar e alegrar a cidade”
Marcha de Quarta-Feira de Cinzas. Vinicius de Moraes*

estrutura” (OITICICA, 1986, p. 76) –, HO começa a produzir obras “penetráveis”, ampliando a experiência do dia a dia para uma invenção ativa e singularizada do mundo-obra.

⁶⁹ HO complementa ao falar que “tudo é válido segundo cada caso nessas proposições, principalmente o apelo aos sentidos: o tato, o olfato, a audição etc., mas não para ‘constatar’ pelo processo estímulo-reação, puramente limitado ao sensorial como no caso da arte Op – ao propor e apontar um dilatamento interior no participante, visa já o supra-sensorial. A estabilidade supra-sensorial seria a dos estados alucinógenos (por uso de drogas alucinógenas ou não, já que as vivências supra-sensoriais, de várias ordens, conduzem também a um estado semelhante; a droga seria o estado clássico exemplificado do supra-sensorial) e, completando a polaridade, o estado complementar, ou seja, não alucinógeno” (OITICICA, 1986, p. 104).

Figura 26: Fim de tarde nas ruas da Granja Portugal



Foto: Eduardo Magalhães / *Maio de 2017*

Figura 27: Cortejo de abertura do espetáculo



Foto: Eduardo Magalhães / *Maio de 2017*

Figura 28: Afro-brasilidade como referência no espetáculo



Foto: Eduardo Magalhães / *Maio de 2017*

É interessado em rever a experiência do dia-a-dia, na vontade de repulsa de um cotidiano tão massacrante e aviltante da comunidade onde vivemos, que o trabalho estético do Nóis de Teatro busca ocupar a rua com outros percursos e propósitos. Munidos das experiências anteriores, realizadas em vias sacras e cortejos pela comunidade, passamos por um processo intenso de reflexão da potência desse caminhar pelo bairro para além de um discurso catequizador, entendendo que o teatro, ainda que longe dos discursos religiosos, muitas vezes acaba caindo na mesma cilada catequizante que as campanhas missionárias tanto investem.

Por esse percurso laico⁷⁰, entendendo nossa ação no mundo que nos cerca, é que o espetáculo do Nóis de Teatro investe em um processo em que nossos referenciais poéticos do carnaval e dos cortejos começam a ser revistos para a composição dramaturgica a ser colocada em cena como experiência junto ao espectador. Vale salientar que o espetáculo foi montado no começo do ano de 2015, período em que os pré-carnavais estão mobilizando diversos bairros da capital, revelando a potência dos blocos que invadem a rua a partir de um caminhar que foge dos parâmetros ditados pelo cotidiano dos dias úteis. O carnaval vai sendo visto por nós como a mais forte imagem dessa repulsa do cotidiano preconizado por Oiticica – lembrando-nos do quanto a experiência no Morro da Mangueira transformou sua obra⁷¹. No entorno da antiga sede do Nóis de Teatro, na rua Barra Vermelha, era comum realizarmos blocos de pré-carnaval, cortejos pelas ruas guiados por artistas que moram no entorno. Durante esse processo, o desejo de realização de um espetáculo que surgisse a partir desse referencial vinha-me com uma força bastante inquietante, contudo, a forma de realização era mister e precisava ser processada junto

⁷⁰ Careri (2013, p. 28), nos lembra que “a errância primitiva continuou a viver na religião (o percurso como rito) e nas formas literárias (o percurso como narração), transformando-se em percurso sagrado, dança, peregrinação, procissão. Foi só no último século que o percurso, ao se desvincular da religião e da literatura, assumiu o estatuto de puro ato estético. Hoje se pode construir uma história do caminhar como forma de intervenção urbana que traz consigo os significados simbólicos do ato criativo primário: a errância como arquitetura da paisagem, entendendo-se com o termo paisagem a ação de transformação simbólica, para além de física, do espaço antrópico” (CARERI, 2013, p. 28). A história oficial da arte nos diz que a busca pela laicização do caminhar ocorre no século XX com as investidas poéticas dos movimentos surrealistas, dadaístas e situacionistas, sobretudo quando o movimento dadá realiza uma peregrinação a uma igreja cristã, fundindo arte e religião nessa busca de reconstruir a percepção e a relação do homem com o espaço através do caminhar. “Para os dadaístas, a frequência e a visita aos lugares insossos são uma forma concreta de realizar a dessacralização total da arte, a fim de alcançar a união entre arte e vida, entre sublime e cotidiano. É interessante notar que o palco da primeira ação do dadá foi precisamente a moderna Paris, a cidade onde já desde o final do século vagueava o *flâneur*, aquele personagem efêmero que, rebelando-se contra a modernidade, perdia o seu tempo deleitando-se com o insólito e com o absurdo, vagabundando pela cidade” (CARERI, 2013, p. 74)

⁷¹ As experiências vividas na Estação Primeira de Mangueira foram fundamentais para a trajetória de Hélio Oiticica. Conta-se que os Parangolés surgiram justamente do propósito de contribuir para a festa, onde ele apresenta a Capa-Parangolé, vestida pela primeira vez pelos moradores do Morro. Antes da sua morte, um dos últimos “Acontecimentos Poéticos” – como ele mesmo chamava – propostos por Oiticica foi o “Esquenta pro Carnaval”. Ele propunha que a partir de meio dia do dia 09 de fevereiro de 1980, fosse realizado um encontro no “Buraco Quente”, no Morro da Mangueira, “sem hora certa pra chegar ou sair: o limite é para até a hora de começar o ensaio de sábado na QUADRA DA MANGUEIRA” (OITICICA, 2011, p. 186).

aos artistas participantes. Para isso, o primeiro passo foi nos entregarmos à observação dos carnavais como espaço laboratorial para a montagem do espetáculo.

Durante os meses de janeiro e fevereiro de 2015, juntos, observamos e discutimos sobre os carnavais de rua de Fortaleza, os carnavais de escolas de samba televisionados, os blocos de axé e os trios elétricos, os “mela-mela” do interior do Ceará, além dos cortejos de Maracatu e Afoxé que desfilam na Av. Domingos Olímpio no Carnaval de Fortaleza. O que todos eles possuem em comum? Percebemos que o uso do espaço em deslocamento é um dos pontos de interseção entre essas diversas manifestações culturais de festa, o que nos deu margem para escolher como referencial para a cena o Maracatu Cearense. Contudo, foi compreendendo a singularidade dos processos de carnavalização ligados aos blocos de rua e às escolas de samba (ou no nosso caso de maracatu), que muito refletimos sobre a potência dessas dinâmicas na nossa encenação teatral. Partindo do ritual vivenciado no maracatu, nossa busca poética enquanto artistas de teatro de rua estava muito mais focada no acaso inumerável da cidade do que na marcação ensaiada de uma escola na avenida⁷². Como aponta o arquiteto e professor da UFMG, Roberto Andrés, em texto da revista *Piseagrama*:

No limite, chega-se à diferença entre bloco de rua e escola de samba. Enquanto esta opera na base do planejamento e do treino, com uma hierarquia bem definida, tendo o desfile como apogeu de algo construído por um grupo restrito, aquele não diferencia ensaio de performance, ver e ser visto se misturam, as muitas facetas do improviso aparecem e o acontecimento se torna não um espetáculo, mas um *dispositivo caminhante de encontros* (ANDRÉS, 2015, grifo do autor).

Exatamente por isso é que as cenas, embora requeressem uma sequência elaborada de ensaios, uma “preparação”, tal qual mencionamos na Rua Antônio Nery, buscavam muito mais vivenciar a errância enquanto jogo poético junto ao espectador do que a virtuosidade de um desfile carnavalesco pronto a ser contemplado. “

Claro que não há um jeito certo de errar, [...] e não é de se desprezar o papel da tradição enquanto articuladora da memória e dos afetos, mas, [...] negar a repetição é uma forma de desativar, ao menos nos dias de festa, esse verdadeiro piloto automático do fenômeno pop (ANDRÉS, 2015).

Jefferson Saldanha, ator do espetáculo, em texto sobre suas observações sobre o carnaval de rua escreveu que “é lindo de se ver a pulsão, alegria, a energia, um vigor que existe em

⁷² “Se as escolas de samba são pontuadas por seus acertos, os blocos de rua poderiam dar mais valor ao erro. Em uma sociedade tão pautada pelo êxito, a errância traz algo que, no mínimo, oferece um contraponto a nossos automatismos mentais e abre outras vias de acesso para o que está ao redor” (ANDRÉS, 2015).

cada integrante ao representar a sua escola, a sua comunidade (suas raízes), e é um povo que passa quase um ano inteiro esperando para esse momento” (RELATÓRIO, 2015, p. 49). A percepção de Jefferson foi um dos pressupostos que guiou o processo criativo do espetáculo que montamos, no sentido de pensarmos no corpo desses artistas que, para além da formalidade de um ofício, jogam-se na rua para a festa. Em alguns momentos, passamos a nos tratar como artistas-foliões, brincantes de um espaço público que pode ser avivado a partir da nossa proposição poética. Uma lição que carregamos da nossa experiência de teatro de rua é a de que o público se diverte ao ver o grupo se divertir, o que quer dizer que quando mobilizamos um afeto que se localiza em um território de espontaneidade, a recíproca do espectador quase sempre é a mesma, o que nos leva a buscar um estado de cena no qual o corpo possa de fato entregar-se ao desejo afetivo do encontro com o outro e o que pode surgir dessa troca. Jonas de Jesus, também escrevendo sobre os carnavais que vivenciou para pensar no nosso processo, afirma que

há nesse espaço de tempo, ou seja, o tempo da brincadeira, a permissão para a empolgação, empolgação esta que contagia e se faz de convite para a empolgação do outro que agora torna-se mais um folião. A palavra folião traz, sem dúvidas, a imagem daquele(a) que quer se permitir outras sensações (RELATÓRIO, 2015, p. 49).

A quais outras sensações estamos dispostos, a não ser as que já conhecemos? A busca constante durante o processo foi essa vontade urgente de desconstruir nossos afetos e nos permitirmos a sentir outras sensações, ver as ruas de outras formas. Desse modo, ao pensar em espontaneidade, talvez estejamos mais próximos de problematizar o organismo social, evidenciando um organismo sensorial, aberto à diferença e à transformação de si e do espaço em que atua. Por isso mesmo que “O Jardim das Flores de Plástico” traz fortes elementos da cultura afro-brasileira (*Figura 28, na página 111*), reivindicando um corpo afro-brasileiro que, na busca por libertar-se dos grilhões que a história do povo negro da periferia carrega, produz pontos de tensão sensíveis enquanto potência de jogo nesse caminhar sinuoso pela cidade. É reconhecendo que grande parte da população negra da cidade está nas periferias que, para além de um plano idealizado ou comumente demonizado, a energia dos Exus⁷³ é saudada do começo ao fim do espetáculo, trazendo à tona a complexidade sonora⁷⁴, visual, discursiva e, porque não

⁷³ Exu é o Orixá que rege a comunicação e a liberdade no Candomblé. Nas mitologias africanas, é ele quem abre os caminhos da rua, já que valoriza o movimento da vida.

⁷⁴ Dentro desse movimento de cortejar a rua, atravessados pelas múltiplas dramaturgias do maracatu cearense, realizamos intensos trabalhos de sonoridade ritualística, a maior parte deles guiados pelo artista e músico Bruno Sodré. As loas de maracatu estiveram muito presente em processo, levando-nos à composição de músicas de ninar, feitas apenas com vogais, fortalecendo a dinâmica do som ritualístico que caracterizamos aqui como uma produção sonora curta, repetida várias vezes, criando uma ambiência ritualística e de acalanto. Na rua, em nossos cortejos, foi importante perceber esse olhar sonoro. O ritmo e a sonoridade criados são simples: “Eu voltei pra rua... pela

dizer, epistemológica de uma cena que tem por base um universo amplamente perseguido e marginalizado⁷⁵, tal qual os cidadãos dos subúrbios. Aqui o nosso teatro opera buscando trazer para a comunidade outros referenciais para além dos já vivenciados de forma hegemônica nas ruas. Buscamos provocar o encontro com a diferença. Como aponta Jussara Trindade (2008, p. 231)

A concepção artística de tempo e do espaço próprias do carnaval permite reunir elementos espaciais e temporais que normalmente encontram-se dispersos de forma inconciliável. Assim, o discurso carnavalesco se constitui numa forma de contestação social e política por excelência, ao fornecer imagens instantâneas, em linguagem direta e objetiva.

Concordando com essa ação política, Roberto Andrés amplia o debate ao falar-nos de como o carnaval de rua, para além dos trios elétricos, músicas repetitivas, da multidão amorfa, das abordagens machistas e grosseiras, tem se tornado uma via de acesso a lugares da cidade, um guia para expedições urbanas inimaginadas.

O cortejo opera por uma inversão espacial básica: os pés deixam a calçada e vão para o meio da rua. Como se não se contentassem mais em andar pelas laterais, à mercê dos automóveis, e sentissem uma urgência em retomar o protagonismo urbano. Por menor que seja o cortejo, a tomada da rua se faz necessária para a libertação dos corpos e dos movimentos – que no Carnaval costuma transbordar na alegria da dança (ANDRÉS, 2015).

Munidos dessas perspectivas e pressupostos, vivenciado a partir de pesquisas realizadas pelos artistas, o processo criativo passou a ser guiado por esse desígnio de transformação simbólica do espaço e, durante alguns encontros, passei a conduzir o ensaio a partir de laboratórios em cortejo, buscando compor dramaturgias, jogos possíveis, disparos de criação a partir desse corpo que caminha em festa. Começamos a nos perguntar das possibilidades desse corpo que desliza em caminhada festiva e o que ele agencia de protagonismo urbano. Ao lembrarmos nossas práticas de teatro de rua, sobretudo a partir da nossa ação como artistas brincantes, com

liberdade”, o que acrescenta-se à sua força sonora é a repetição, as várias formas de melodia e o seu significado amplo dentro do processo de caminhar.

⁷⁵ Toda essa temática dá margem para discussões bem mais profundas e complexas do que as que aqui se tangenciam, o que pode desdobrar-se em pesquisas futuras sobre a interferência da noção de ancestralidade e cosmovisão africana na poética do Nós de Teatro, sobretudo a partir de outro espetáculo do nosso repertório: “Todo Camburão Tem Um Pouco de Navio Negro”. Contudo, o que aqui se anuncia, mesmo que de forma breve, é a força mística que está inserida na encenação e “O Jardim das Flores de Plástico”, entendendo “o povo da rua” e o sagrado mítico ancestral como matéria poética e que muito tem a dizer sobre essa experiência de caminhada pelas periferias da cidade. Uma santidade ancestral que sempre correu junto à marginalidade periférica e negra, constantemente perseguida pela hegemonia de uma cultura branca e eurocentrada. Desde o vermelho e o preto como cores predominantes na cena, até o significado de um tambor que bate nas encruzilhadas por onde passamos, há muito mais mistérios nessa caminhada do que o numerado na escrita desta dissertação. Material para um futuro breve.

forte referencial das bases mais populares da jocosidade da rua, percebíamos que a festa, a brincadeira, feita na rua, jogada na calçada, quase sempre não possui uma semântica clara, estabelecida nos ditames de um drama clássico, pelo contrário, o jogo lúdico torna-se mais importante. Foi assim que tivemos que retornar, em processo, às noções sobre dramaturgia em cortejo para lembrar das nossas experiências de carnaval: é possível narrar uma história linear a partir de um cortejo vivenciado por uma escola de samba ou de maracatu em desfile na avenida durante o carnaval?

Como Artaud fala, temos o hábito ocidental de entender o discurso em arte construído somente a partir de uma narrativa textual com “ideias claras”, lineares, expostas numa linha progressiva. O que interessa ressaltar aqui é a pertinência do valor vivencial dessas manifestações, sentidos construídos a partir de outra ordem: visceralidade à flor da pele, dificilmente compreendida pela razão estrategicamente linearizante e narrada em palavras claras.

Em cena, apostamos na utilização de alegorias, figurinos e maquiagens vibrantes, trazendo a potência visual da festa carnavalizada, o que contribuía para que o público, junto ao elenco, entrasse nesse clima festivo. A apresentação realizada no Planalto Pici foi emblemática nesse sentido. A quantidade de espectadores envolvidos no trajeto foi a mais comemorada pelo elenco, tendo em vista que nessa sessão os espectadores pareciam ter entrado num fluxo festivo não conquistado nas apresentações anteriores. O ator Gilvan de Sousa é quem relata o fato:

Possivelmente a aposta nas figuras alegóricas e no aspecto virtuoso ou fantástico deu a sua pitada de colaboração para que as pessoas demonstrassem respeito pelo que lhes foi apresentado em forma de cortejo-espetáculo. Sendo assim, a profusão de imagens como a dos tocadores de tambor sobre pernas-de-pau, da mãe cujo quadril e a saia mediam quase o tamanho de uma casa duplex ou ainda da personagem do Homem-de-branco que, assim suponho, devia parecer algo semelhante a uma trouxa de roupa ambulante, tudo isso tende sim a promover outro olhar sobre a maneira corriqueira e entorpecida de se (re)constituir os laços de convivência e, nisso, a compreensão de si próprio na relação com as demais pessoas com quem se convive. Certamente os espaços pelos quais o “Jardim – Ato III” passou, hoje se encontram contagiados por uma aura de energia diferente, bem como se deixou ali de legado um anseio maior por algo ainda mais inovador e contagiante do que o que foi testemunhado pelas pessoas que conseguiram ser afetadas pelas apresentações realizadas (RELATÓRIO, 2015, p. 64).

Percebíamos, desse modo, uma dramaturgia-festa acontecendo naquelas ruas a partir do olhar curioso de algum espectador que abria o portão de uma casa e olhava, mesmo que envergonhado, o que poderia estar acontecendo, retirando-o momentaneamente do seu cotidiano. Uma dramaturgia do corpo do ator, do corpo da encenação, em movimento, itinerante, peregrina-

natória, perpassando múltiplos territórios de sentidos e de conflitos, colocando-nos em constante instabilidade. Essa abordagem nos remete diretamente à experiência das liturgias carnalizadas⁷⁶ propostas por Amir Haddad. Jussara Trindade, pesquisadora do grupo fala que

O Tá na Rua vai para a rua oferecendo ao público, ou melhor, relembrando a ele a possibilidade de ser ridículo, nobre, bom, mau, feio, maravilhoso, covarde e herói, sem fixar-se rigidamente em nenhuma dessas categorias, pois o que atrai em seu espetáculo é justamente a mobilidade e a plasticidade que propõe: um mundo incompleto, inacabado, imperfeito, circular, em ininterrupto processo de nascimento, morte e renascimento, um mundo que gira, em permanente ebulição (TRINDADE, 2008, p. 232).

Narciso Telles e Getúlio Góis, ambos pesquisadores de teatro da Universidade Federal de Uberlândia, em artigo publicado sobre o espetáculo “Serra-Serra Serrador”, montado pelo Grupo Revolucena (Angra dos Reis/RJ) em 1982, fazem uma interessante reflexão sobre o acontecimento performático de um espetáculo que, assim como “O Jardim das Flores de Plástico”, realiza uma procissão pelas ruas e praças da cidade, atrelando a tradição da procissão católica a elementos da cultura afro-brasileira. É nesse estudo que os pesquisadores nos dão pistas do que seria essa performance processional:

Brooks McNamara (1985) identifica seis pontos presentes nessas performances, dos quais destacamos cinco: a) sua importância cerimonial e simbólica; b) o emprego de elementos que distinguem do movimento cotidiano através do espaço; c) utilizando-se de símbolos, a procissão enfatiza elementos importantes para uma dada comunidade; d) pode ser organizada formal ou informalmente, promovendo uma troca entre os performers e os espectadores; e) o foco pode estar em uma combinação de “procissão e estação”, ou seja, em ambos, a procissão para em certos locais considerados importantes (TELLES e GÓIS, 2016, p. 92).

Compreendendo as reflexões realizadas até aqui, podemos concordar que os cinco pontos defendidos por McNamara estão presentes em “O Jardim das Flores de Plástico”, mas o que se manifesta com distinção nesse momento é apontar como nossa peça atua num misto entre o ato cerimonial e a errância, entre o cortejo de maracatu e o bloco de carnaval, o que nos faz pensar que, talvez, esta seja uma das singularidades dos processos criativos no Teatro de Rua Contemporâneo: a força do que se elabora somada ao que vem, ao que não se pode facilmente esperar.

⁷⁶ Em entrevista concedida a Jussara Trindade em 2005, Amir Haddad fala sobre a noção de “liturgia carnalizada”: “Uma vez eu anunciei o nome em um espetáculo em Natal, no Rio Grande do Norte. O Auto de Natal que eu estava encenando era uma liturgia carnalizada; eu estava juntando o teatro, que é libertário, com os procedimentos religiosos da época de Natal: o Auto de Natal, procissões, cortejos, e o espírito do Natal que estava presente na cidade. Então era uma liturgia carnalizada, uma festa religiosa, mas com a liberdade do teatro dentro” (HADDAD in TRINDADE, 2008, p. 235).

Assim, mais do que a clareza da narrativa, começamos a perceber que tínhamos uma experiência festiva e afetiva a ser partilhada com o público, num lance aberto e relacional de jogo e brincadeira que nos lembra que é preciso cantar e alegrar a cidade, como bem cantou Vinicius de Moraes. Foi entendendo o espetáculo como um dispositivo caminhante de encontros que compreendemos a ação política desse artista-folião, dessa dramaturgia-festa, percebendo que ela é capaz de agenciar, no elenco e no espectador, protagonismo urbano, desalienando o indivíduo e repelindo, mesmo que momentaneamente, o embrutecimento condicionado pelo peso do cotidiano de trabalho, pela falta de perspectivas, pelos meios de comunicação de massa.

5.3 Terceiro Quarteirão: Na metáfora do mundo, as Crianças

“Cada pedra que [a criança] encontra, cada flor que colhe e cada borboleta que apanha já são para ela o começo de uma coleção(...). Na criança, essa paixão mostra o seu verdadeiro rosto, (...). Mal entra na vida e já é caçadora. Caça espíritos, cujo rastro fareja nas coisas; entre espíritos e coisas passam-se anos em que o seu campo de visão permanece livre da presença humana. Nela, as coisas passam-se como nos sonhos: não conhece nada de duradouro, acha sempre que tudo lhe cai em cima, vem ao seu encontro, esbarra com ela”

Criança desarrumada. (BENJAMIN, 2013, p. 36)

Saindo do segundo quarteirão, cruzamos agora a Rua Humberto Lomeu. Neste terceiro quarteirão da Av. José Torres, nos interessará continuar destacando essa busca do Nós de Teatro em tecer uma encenação/dramaturgia que trabalhasse com o movimento de liberdade que a rua provoca. Nesse percurso, um dado muito importante a nos atravessar foram nossas memórias de infância, jogos e brincadeiras de rua, exatamente por isso que a imagem da novela realizada na minha infância atravessou tanto meu processo criativo junto ao espetáculo. Esse reencontro com nossas memórias, pontuado no começo da Rua Antônio Neri, foi o que nos ligou, involuntariamente, a essa liberdade jocosa que tanto buscávamos nas ruas do Granja Portugal. Como aponta João do Rio em seu elogio às ruas:

Instintivamente, quando a criança começa a engatinhar, só tem um desejo: ir para a rua! Ainda não fala e já a assustam: se você for para a rua encontra o bicho! Se você sair apanha palmadas! Qual! Não há nada! É pilhar um portão aberto que o petiz não se lembra mais de bichos nem de pancadas! (RIO, 2008, p. 44).

No Nós de Teatro, ao longo de nossa história, tivemos algumas atrizes mães que, por vezes, tiveram que levar seus filhos para os ensaios. Kelly Enne Saldanha, até hoje ainda leva

o Sávio, de oito anos, para o ensaio e ele, talvez, seja o que esteja mais atento a tudo o que está acontecendo, à novidade, à mudança, ao texto proferido de forma errada ou mesmo à cena realizada sem energia. Um espírito atento que fareja coisas. É possível notar quando um ensaio não está indo bem a partir do olhar do menino que, desinteressado, já parte para brincar com seus dinossauros de brinquedo ou mesmo, até cansado deles, parte para fora da sala de ensaio e se arrisca no quintal de árvores que ficava bem do lado da nossa antiga sede. Os gritos da mãe logo se ouviam: “passa pra dentro, menino! Eu não vou falar novamente!”. E ele retorna, observando o que está acontecendo, atento a cada detalhe.

Considerando a singularidade da criança, a pesquisadora Jeanne Marie Gagnebin ao discorrer sobre a dimensão da experiência crítica da infância é quem vai nos alertar que o filósofo Walter Benjamin, citado logo acima, não está ligado à ingenuidade ou à inocência infantil, mas sim à inabilidade, à desorientação, à falta de desenvoltura das crianças em oposição à “segurança” dos pais. A autora nos diz que essa incapacidade infantil é preciosa porque contém a experiência

essencial ao homem do seu desajustamento em relação ao mundo, da sua insegurança primeira, enfim, da sua não-soberania. Essa fraqueza infantil também aponta para verdades que os adultos não querem mais ouvir: verdade política da presença constante dos pequenos e dos humilhados que a criança percebe, simplesmente porque ela mesma, sendo pequena, tem outro campo de percepção; ela vê aquilo que o adulto não vê mais, os pobres que moram nos porões cujas janelas beiram as calçadas, ou as figuras menores na base das estátuas erigidas para os vencedores. A incapacidade infantil de entender direito certas palavras, ou de manusear direito certos objetos também recorda que, fundamentalmente, nem os objetos nem as palavras estão aí somente à disposição para nos obedecer, mas que nos escapam, nos questionam, podem ser outra coisa que nossos instrumentos dóceis (GAGNEBIN, 1997, p. 180)

Essa noção apresentada por Gagnebin é que nos colocava em constante estado de escuta sobre os espaços, lançando-nos a ver as ruas como parques de diversões, tendo os espaços como territórios lúdicos, dispositivos que, em sua imanência, enunciam jogos poéticos, lembrando-nos do alerta de Amir Haddad: *o teatro está no ar*. Discernindo nossa não-soberania sobre o espaço, era mais do que necessário, como pontuado na Rua Antônio Neri, perceber a voz murmurante que ecoa das ruas falantes. Junto ao carnaval, foi inevitável pautarmos a infância como material poético para nossa criação. Tentando não cair na idealização da criança ou mesmo da sua percepção de mundo, foi necessário jogar com inocência e malícia, traçando percursos entre brincadeira e descoberta, entre flexibilidade e fraqueza. Contudo, o mais importante foi notarmos o quê de potência que a imagem da criança trazia para nosso processo criativo, sobretudo ao pensarmos nesse corpo que caminha por territórios de invenção, que não se contenta com a

primeira imagem, mas que busca encontrar algo que não está dado facilmente. Começamos a pensar que esse artista caminhante está próximo da criança: aquela que traz consigo um momento de descoberta do mundo que lhe cerca, mas que desmonta, quebra, para reconstruir. Parece, então, ser verdade que “praticar o espaço é portanto repetir a experiência jubilatória e silenciosa da infância. É, no lugar, ser outro e passar ao outro” (CERTEAU, 2014, p. 177), reconhecendo nossa fraqueza como lugar de potência poética e sensível.

Nos encontros de produção de jogos e dramaturgia, cada ator ficou responsável por trazer, para o grupo, materiais em jogos que pudessem gerar conteúdo para a produção dramaturgicamente. Cada artista participante trabalhou com suas potências de investigação individual, tais como sonoridade, preparação de corpo, trabalho com voz, treinamento energético, etc. Kelly Enne Saldanha, atriz do grupo e arte-educadora que trabalha com crianças na Sede do Nós de Teatro há mais de quatro anos, propôs sua vivência a partir de brincadeiras infantis, discorrendo sobre a dimensão do quanto convivemos com uma cultura de promoção da violência desde cedo em nossas vidas. Um momento de destaque foi o jogo de balões cheios de água, onde nos dividimos em dois grupos e um enfrentava o outro. Corridas pelo espaço, desvios, banhos de água, barricadas de proteção, jogo com ludicidade, reconhecendo no universo infantil potência criativa para pensar o espaço.

Após o jogo, com todos amplamente reconhecidos no universo infantil, conversamos a respeito dos jogos e seus significados na infância. Nesses debates, centramo-nos em reconhecer a potência criativa da infância, desafiando-nos a colocar nesse estado de criação, mas atentando também para não cair numa fácil idealização sobre a mesma, não colocando-a como padrão a ser seguido em totalidade. Era necessário considerar as reproduções sociais e de comunicação em massa que perpassam a formação cidadã da criança desde seu nascimento. Que criança, afinal, é essa que erguemos conceitualmente dentro do processo?

Um momento muito singular dentro dessa perspectiva e que merece uma atenção especial refere-se ao contato que tivemos junto às crianças das comunidades por onde o espetáculo passou. Vejamos, nesse quarteirão, a quantidade de crianças brincando nas ruas como se estivessem em casa. Adentrando comunidades periféricas ao fim da tarde, há um mundo de meninos e meninas brincando na rua e, no nosso caso, acompanhando não só o espetáculo, mas a sua montagem desde as caminhadas que fizemos no começo de cada dia para reconhecer os lugares que seriam usados. Numa dessas apresentações, realizada nas ruas do Pirambu, uma criança nos chamou bastante atenção: o Pedro. O menino acompanhou todos os lugares que visitávamos durante a tarde, montando as faixas das estações, os objetos usados em cena, etc,

mas o que mais lhe inquietava eram as pernas de pau que usamos em cena. Ele queria usar a perna de pau. Ocupados com a montagem, fomos negando ao menino sob o pretexto de que as pernas de pau eram apenas para os atores. Ele, não contente, dizia que queria também ser ator. Surpreso, eu perguntei: “Você quer ser ator quando crescer?” Ele respondeu: “não, tio, eu quero ser perito”. “Perito?”, pensei. O que é perito? Um outro menino ao lado me explicou que perito é o profissional do Instituto Médico Legal que recolhe cadáveres para levar para a autópsia, situação muito comum a que se vivencia no bairro de Pedro. Fiquei um pouco afetado com a situação, reflexivo, sem saber o que fazer ou que falar. A resposta inesperada me desestabilizou. O menino me respondeu: “É, tio, eu quero ser perito. Mas eu também posso andar de perna de pau. Hoje eu posso ser ator também”. Essa frase ficou em mim durante muitos meses e até hoje ela ainda retorna aos meus pensamentos perguntando-me sobre o que ela revela dessa criança inventiva que me atravessa em poética teatral, e dessa criança formatada que me atravessa no cotidiano da cidade. Exatamente por isso é que é importante demarcar que quando falamos de criança no presente estudo, incluímos uma visão que insere, de modo concomitante, as forças de invenção e descoberta, agenciando outros campos de percepção, somado ao lado perverso de suas representações sociais. O que nos diz sobre a cidade o fato de uma criança desejar ser perito do IML? Na criança, como nos fala Gagnebin, há uma verdade política que aponta para realidades que nós adultos parecemos não ver mais.

Justamente por isso a criança foi tão importante na encenação do espetáculo, seja pelo que ela revela de ludicidade da rua, ou o que ela amplia e tensiona das imagens pela qual ela é formada, tudo isso visto em processo, pois a criança é sempre fluxo, não conhece nada de duradouro, está sempre nessa vertigem de um novo repentino. Em vista disto, incluímos, na narrativa, as crianças trigêmeas que caminhavam pelas ruas e descobriam um saco preto jogado num terreno baldio (*Figuras 29 e 30*). Seria apenas lixo? Seria um corpo morto? Seria o perigo?

Figuras 29 e 30: Crianças trigêmeas



Foto: Eduardo Magalhães / *Maio de 2017*



Foto: Eduardo Magalhães / *Maio de 2017*

Figura 31: As crianças encontram um livro em branco.



Foto: Eduardo Magalhães / *Maio de 2017*

O estudioso do espaço urbano Nelson Brissac Peixoto (1998, p.24), surge no meio desse quarteirão para nos lembrar que

O reconhecimento que a criança empreende do seu mundo segue os mais inesperados rastros. Um mapeamento da cidade através dos aparentemente insignificantes acenos – a vertigem dos caleidoscópios da feira, o piscar das árvores de natal ou a buzina do caminhão de sorvete – que ela lhe faz. Assim é que a infância ecoa, não o ressoar dos canhões, as sirenes das fábricas ou a algazarra das bolsas de valores. O que se ouve é o tinir da lâmpada de gás, o rufar da banda de música e o latido distante da rua. São esses sons, na delicadeza daquilo que é infinitamente pequeno, a que só uma criança prestaria atenção.

Pensando dessa forma é que as trigêmeas entram na narrativa cumprindo esse papel aventureiro e desbravador do espaço, como caçadora de espíritos, metáfora do mundo. Somente esse ímpeto de infância é que seria capaz de descobrir a delicadeza do infinitamente pequeno, o diferente, por baixo do saco preto: um livro com uma capa preta (*Figura 31*), mas com páginas em branco, prestes a ser preenchido pelas histórias que elas vivenciaram, as que lhe assombram com um medo já formatado pela realidade de violência e morte, somada às que lhe encantam, um território de brincadeira, jocosidade e afeto⁷⁷. Este livro configura-se na narrativa como a metáfora do possível, da imagem da periferia não como um espaço vazio, mas como um espaço vivo a ser preenchido de significados, “um imenso território estético, uma enorme tela sobre a qual desenhar através do caminhar. Um suporte que não é uma folha branca, mas um intrincado desenho de sedimentos históricos e geológicos sobre os quais simplesmente se acrescenta um novo” (CARERI, 2013, p. 133). E, nesse sentido, é a criança que lança-lhe cores, desenhos, rabiscos e pinturas de um mundo possível, recontando uma história da cidade bem diferente da realidade fabricada pela grande mídia.

Tanto no processo de montagem vivenciado pelos atores, quanto na história narrada pela cena ou o que buscávamos evidenciar de experiência para o espectador, essa perspectiva estava colocada em jogo, pensando no que a brincadeira, o lazer, pode evidenciar de descoberta e reflexão crítica sobre os territórios habitados. Tal abordagem nos leva novamente, inevitavelmente, ao trabalho poético e conceitual de Hélio Oiticica, sobretudo quando ele busca romper

⁷⁷ Durante o processo de montagem, inseridos nos estudos sobre as poéticas e dramaturgias de origem africana, foi muito importante para o grupo assistir ao longa-metragem de animação franco-belga “Kiriku e a Feiticeira” (1998), de Michel Ocelot, narrativa que influenciou de forma incisiva na tessitura dos argumentos de dramaturgia. Ao saber que a vila onde mora na África está sendo ameaçada por uma grande feiticeira, o menino Kiriku decide lutar contra a força do mal descobrindo, para seu espanto, que os espinhos cravados nas costas da feiticeira não são o gerador do mal que assola a comunidade, mas a própria dor que a mesma carrega e comanda as suas atitudes.

a experiência meramente sensorial, para pensar em “proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos, prescindindo mesmo do objeto tal como ficou sendo categorizado” (OITICICA, 1986, p. 104).

Defendendo uma ideia de nova objetividade, diluindo as estruturas sociais e dando-lhes um sentido total, Oiticica vai ampliar essa noção para o que chamou de *crelazer* - *crer*, *ler*, *lazer*: "Não ocupar um lugar específico, no espaço ou no tempo, assim como viver o prazer ou não saber a hora da preguiça, é e pode ser a atividade a que se entregue um 'criador'. [...] O *crelazer* é criar do *lazer* ou *crer* no *lazer*? - não sei; talvez os dois, talvez nenhum" (OITICICA, 1986, p. 113). Não basta apenas sentir, ampliar a experiência do espaço a partir de uma supra-sensação, HO busca também que o espectador estivesse ativo. Ele fala de um *lazer* criador, criativo, que produz outros mundos, outras realidades a serem vivenciadas, programas para a vida que não fossem apenas espetaculares.

No contexto da produção cultural de Oiticica, Mário Pedrosa (1970, p. 308) já anunciava o poder dessa repulsa do cotidiano. No texto "Por dentro e por fora das Bienais", Pedrosa já nos dizia que ao lado das produções manipuladas pelo mercado de arte, surgiam outras que se entregavam a uma espécie de “exercício experimental da liberdade”. Ele complementa falando que

É possível que muitos desses artistas sonhem ou já se inspirem numa aspiração utópica (...) de uma sociedade em que o homem não trabalhe mais para ganhar a vida com o suor de seu rosto, para que pelo trabalho e pelo *lazer*, sem mais diferenças entre um e outro, aprenda a viver (o artista já é o único ser para quem, hoje mesmo, o *lazer* não é uma ociosa ausência de trabalho, como na concepção burguesa).

De grande pertinência no seio das artes visuais, sobretudo a partir das obras de Oiticica, essa reflexão pode ser estendida para pensar num teatro que se pauta na cidade. A compreensão de Mário Pedrosa sobre esse exercício da liberdade é a defesa de uma arte que, repelindo o cotidiano, reinventa e metaforiza os sentidos do mundo e a própria linguagem, o que no teatro pode ser traduzido como um “estado de invenção”, modo de pensar possível catalizador da experiência sensível e singular no homem contemporâneo em sua relação com a cidade e com as obras artísticas, ou mais ainda, com o mundo-obra. A partir dessa máxima, o ator Henrique Gonzaga nos fala sobre sua leitura da experiência sensível dos espectadores do nosso espetáculo:

Percebo no olhar deles a visão de ainda crianças correndo naquele local. Esse é um fato que eu vejo quando as pessoas assistem a intervenção. Parece que conseguimos transportá-los para um lugar que sempre foi deles, mas fazia

tempo que não visitavam. E aí que vejo o *flâneur* neles, por que naquele período da intervenção eles perceberam aquelas ruas não só como espaço de percurso, mas como espaço de beleza e vida (RELATÓRIO, 2015, p. 65)

Desse modo é que me parece possível dizer que a experiência jubilatória da infância é capaz de produzir outras experiências de cidade, proliferando uma noção de mundo mais próxima a esse lazer criador que Oiticica propõe do que a usura violenta preconizada pelos grandes meios de comunicação. Entender o lugar do artista a partir desse retorno à infância é reconhecer a potência de um teatro que se lança ao desafio de refazer a cidade, inundando os espaços públicos, desfazendo suas superfícies legíveis e criando na cidade planejada uma cidade “metafórica” ou em deslocamento, como nos sugere Certeau (2014, p. 177), ao falar da potência da infância na criação de metáfora dos lugares.

Metaforizar o mundo, transformar simbolicamente o espaço, percebê-lo a partir de uma realidade lúdica, esse foi o exercício experimentado pelo Nós de Teatro a partir de “O Jardim das Flores de Plástico” que, assim como aquele menino negro que fazia uma novela com as crianças das ruas nas calçadas do Parque Genibaú nos anos 1990, dilui as estruturas sociais e propõe para a cidade programas para a vida que não sejam apenas espetaculares, mas que refaçam o próprio sentido de estar e conviver em sociedade.

Vejam só até onde chegamos. Sejam bem vindos à Nova Sede do Nós de Teatro!

Figura 32: Fachada da Nova Sede do Nós de Teatro



6. 2º Ancoragem:

**NOVA SEDE DO NÓIS DE TEATRO:
PARA HOSPEDAR A ALTERIDADE**

“Sinto que é tempo de desperdiçar tempo, e nenhum veículo dará transporte igual ao dos pés, ambiciosos da marcha; (...) um andar-em-mim, por mim, comigo (...) O ato de andar vale por si mesmo, sublinha o entendimento do corpo com o que se costuma chamar de espírito, e naquele vigia e sofre”.
Carlos Drummond de Andrade

“A periferia urbana é metáfora da periferia da mente, dos resíduos do pensamento e da cultura. É nesses lugares, e não na falsa natureza arcaica dos desertos, que é possível formular novas perguntas e elaborar hipóteses de novas respostas.”
 Francesco Careri, A Odisseia Suburbana

Depois da caminhada pelos três quarteirões da Av. José Torres, enfim chegamos ao número 1211: a Nova Sede do Nóis de Teatro. Inaugurada no dia 03 de dezembro de 2016, este é o espaço da nossa segunda ancoragem na dissertação e pausa na caminhada que vimos realizando desde a primeira parada na Praça da Juventude. É aqui neste espaço que, a partir da experiência de 15 anos de Nóis de Teatro, lançaremos um conjunto de reflexões que encaminham a finalização desse percurso realizado no Granja Portugal e dão abertura para outras abordagens sobre o espetáculo estudado. Antes, porém, talvez seja relevante lembrar, junto à história do Nóis de Teatro, a memória recente desse lugar que, antes de ser a sede de um grupo de teatro, já foi uma igreja evangélica e depois um mercadinho. Esta memória nos dá abertura para as reflexões que empreenderemos a partir daqui, seja pela resignificação que propomos ao espaço, pelo que ele carrega de relação com o mercado de cultura ou mesmo pelo que nossa chegada até aqui empreende de relação com o turismo de grande escala.

Sejam bem vindos à Nova Sede do Nóis de Teatro, lugar símbolo de um acúmulo de vivências do grupo, seja com o bairro onde está inserido ou mesmo com os territórios da economia da cultura. Refletir sobre esse processo tem sido um exercício bem complexo na história recente do grupo, sobretudo pela nossa militância política na cidade que, durante muito tempo, esteve fincada num desejo de fuga dos mecanismos de cooptação da nossa arte.

6.1 Hostilidade e Hospitalidade: Da Favela-tour às Caminhadas Periféricas

Neste percurso de estudo, tem sido importante para o Nóis de Teatro refletir sobre a apropriação do mercado capitalístico na inserção dos percursos urbanos pelas periferias e favelas dentro da lógica do consumo e do turismo. Em grandes metrópoles como o Rio de Janeiro, por exemplo, cidade em que a produção cultural das Escolas de Samba é realizada, em sua maioria, por mão de obra periférica, é fácil encontrar, dentro dos roteiros de turismo, os *favela-tour*: expedições realizadas por empresas que levam os turistas para subir ao morro e conhecer,

de modo espetacularizado, um modo de viver bem diferente do das classes sociais que consomem o que é produzido por essas populações no período carnavalesco. Não é novidade, como já pontuado, que a sociedade do espetáculo captura todas as formas de sociabilidade para dela usufruir o seu valor capital. Sambas de mesa, funks, raps e outras manifestações musicais que, em sua essência, partem das esquinas, guetos e organizações populares, já foram facilmente apropriados pela máquina midiática e viraram produtos a serem consumidos em grande escala⁷⁸. Desse modo, visitar a favela da Rocinha⁷⁹, por exemplo, virou um roteiro fácil para quem chega ao Rio de Janeiro com interesses vinculados ao turismo de massa. “São mais de três mil turistas por mês, que podem optar por conhecer a localidade a pé, de van, de jipe ou de moto, de dia ou à noite, com refeição incluída ou não, ciceroneados por guias estrangeiros ou por moradores do local” (FREIRE-MEDEIROS, 2007, p. 65), conhecendo as estruturas arquitetônicas de um lugar. O que se vende é uma percepção distanciada e romantizada que, decerto, está pouco interessada em discutir os contrastes sociais, políticos e culturais vividos dentro de uma comunidade, entregando-se à “experiência” fetichizada que a qualifica como “sagaz” ou “versada”.

Diante do exposto, uma das questões que mais me inquietou durante todo o processo de pesquisa desta dissertação trata da diferença entre a *favela-tour* e as Caminhadas Periféricas que viemos realizando até aqui. A pesquisadora de sociologia urbana Bianca Freire-Medeiros, dedicada a entender o fenômeno das favelas-*tour* no Rio de Janeiro é quem nos alerta sobre algumas questões:

Como os promotores turísticos convencem potenciais clientes a visitar um lugar associado à pobreza – e em grande medida à violência – como a favela carioca? Que mecanismos discursivos e práticos precisam ser acionados para viabilizá-la como atração turística? Os promotores capitalizam o sentimento de solidariedade e as preocupações humanísticas de seus clientes? Ou tiram vantagem do desejo inconfesso e algo voyerista de ver como os pobres são?

⁷⁸ Distante do morro, rodeado de sistemas de segurança eletrônica, ao jovem de classe média alta, mesmo impregnado da imagem de violência e preconceito que sua base formativa impõe, foi dado o direito de consumir o que é produzido no fundo do quintal dos que se relacionam com essa produção de modo cotidiano, como parte da sua leitura de mundo. As apropriações do circuito da cultura periférica avança a passos largos, e mesmo o medo entranhado pode ser disfarçado por uma estrutura que oferece comodidade e segurança para que o “asfalto” possa romper barreiras e “subir o morro”. Certeau (2014, p. 43) nos diz que “a figura atual de uma marginalidade não é mais a de pequenos grupos, mas uma marginalidade de massa; atividade cultural dos não produtores de cultura, uma atividade não assinada, não legível, mas simbolizada, e que é a única possível a todos aqueles que no entanto pagam, comprando-os, os produtos-espetáculos onde se soletra uma economia produtivista. Ela se universaliza. Essa marginalidade se tornou maioria silenciosa”.

⁷⁹ “Pelo menos sete agências com cadastro na RioTur atuam regularmente na Rocinha(...) Cada agência cobra por volta de U\$35,00 por um passeio que dura de três a quatro horas. A Rocinha é um território disputado por ‘razões óbvias’ (...). Detentora do título de ‘maior favela’ da América Latina, encontra-se perto dos principais hotéis e tem duas saídas, permitindo um deslocamento mais ágil em caso de deflagração de um possível confronto” (FREIRE-MEDEIROS, 2007, p. 65)

Como as atividades turísticas nas favelas se relacionam com produções midiáticas e outras práticas de contato transnacionais? Minha hipótese é que, para responder estas questões, é preciso inserir o processo de construção da favela como destino turístico em um duplo contexto: na conjuntura de expansão dos chamados *reality tours* mundo afora; e no fenômeno de circulação e consumo, em nível global, da favela como *trademark*, como um signo a que estão associados significados ambivalentes que a colocam, a um só tempo, como território violento e local de autenticidades preservadas (FREIRE-MEDEIROS, 2006, p. 2).

É reconhecendo essa autenticidade suburbana supostamente preservada que, desde a segunda metade do século passado, as periferias urbanas vem sendo vistas como espaços de interesse de artistas modernos que, em sua maioria, “observavam os acontecimentos mais como turistas que contemplam paisagens longínquas, sem vivê-las efetivamente de dentro” (JACQUES, 2014, p. 190). Esse levante, embora se torne pertinente diante do contexto de segregação histórica entre centro e periferia, anuncia consigo uma reviravolta no modo de pensar a produção artística das e nas periferias brasileiras⁸⁰. Conforme aponta Enrico Rocha (2014),

não demorou muito para que o circuito de artes – esse potente e voraz dispositivo colonizador, que hierarquiza as experiências estéticas, quando não as padroniza – absorvesse e absolvesse essas relações, mobilizando sujeitos, instituições e economias na produção de situações fundamentadas no interesse pela periferia.

Nesse panorama, cada vez mais tenho pensado que para fabularmos uma cidade em que os territórios de produção de saber e fruição estética caminhem paralelos à legitimação oferecida pelo poderio econômico, faz-se necessário e urgente compreender a potência poética das periferias na sua singularidade de espaço, arquitetura e produção simbólica. Talvez estejamos lutando por um sistema de Cultura que realmente entenda a diferença enquanto potência, a multiplicidade e pluralidade como resultado de processos bem mais complexos do que os paradigmas aviltantes do que se reitera como Arte Oficial (sobretudo em Fortaleza onde a produção e circulação dos bens culturais ainda estão centralizados no quadrilátero cultural Benfica-Centro-Praia de Iracema). Alguns talvez chamem isso de bairrismo, mas os fluxos do palimpsesto entre o bairro e a cidade, a cidade e o mundo são tão inumeráveis que seria ilusão pensar que esse lugar não se afeta e se transforma pela máquina mundial ou que, pelo contrário,

⁸⁰ Um exemplo dessa situação é o resultado da Lei de Fomento do Teatro, em São Paulo, que tem feito uma série de grupos e artistas mobilizarem ações para a realização de suas práticas nas periferias, criando grupos novos e gerando projetos e produtos culturais que partem da própria periferia. Ao passo que as produções artísticas passam por um processo de democratização territorial, a produção cultural cria um novo *métier* de economia da cultura, ávido por financiamento público, refletindo o paradoxo da revolução apropriada pelo mercado, a contracultura como valor econômico cultural.

ela também não redesenha o mundo contemporâneo⁸¹, como bem explicado por Moacir dos Anjos na Rua Teodoro de Castro. Por este ângulo, o artista visual Enrico Rocha, contribuindo para o debate sobre a questão aqui lançada, pergunta-nos se no atual ambiente da arte não temos agido como uma espécie de Robin Hood às avessas, onde “em nome da arte, saímos em busca da principal – muitas vezes a única – riqueza dos pobres, sua própria existência, e a levamos para os centros de consumo estético frequentado por aqueles que já usufruem de toda e qualquer riqueza produzida no mundo” (ROCHA, 2014).

É sob este prisma que o trabalho do Nóis tem buscado uma atenção especial para esses mecanismos de cooptação, atentando para o modo como operamos junto aos moradores do bairro em nossos processos de pesquisa e imersão criativa. Como entrar em contato com os moradores do bairro fugindo do único e perigoso desejo de recolher proveitos e rendimentos dessa situação? De outro modo, como tratar a visita dos que agora acabam de chegar à Nova Sede do Nóis de Teatro a partir de uma hospitalidade, de uma energia da receptividade e do afeto, e não dar conta das forças que operam nesse encontro que se faz no contexto do circuito das artes no Ceará? Reconhecendo que ninguém chega neutralizado a um lugar, que interesses não declarados precisam ser postos em jogo nesse deslocamento que se faz do centro à periferia?

A essa altura do presente estudo, interessará a noção de *hos-ti-pi-ta-li-da-de* defendida pelo filósofo Jacques Derrida quando o mesmo apresenta a hospitalidade como um ato de exapropriação que precede a propriedade e se abre para o outro. Para o autor, esta hospitalidade é inventiva da palavra poética, dado esse “não-saber” do outro, o que é capaz de inventar uma nova língua ao ser regulada pelo outro e pelo acolhimento do outro. Contudo, nessa busca por um dizer que não cessa de se contradizer, tentando fugir de idealizações, Derrida se pergunta como distinguir um hóspede de um parasita.

É preciso submeter a hospitalidade, a acolhida, as boas-vindas, a uma jurisdição estrita e limitativa. Nenhum que chega é recebido como hóspede se ele não se beneficia do direito à hospitalidade ou do direito ao asilo, etc. Sem esse direito ele só pode introduzir-se 'em minha casa' de hospedeiro, no *chez-soi* do hospedeiro (*host*), como parasita, hóspede abusivo, ilegítimo, clandestino, passível de expulsão ou detenção (DERRIDA, 2003. p.53).

⁸¹ Na busca pela ruptura com as ideias de cultura (como identidade) e Cultura (como distinção de civilidade e poder), Eagleton (2011, p. 116) fala de uma hibridez geopolítica, cultural ou étnica, afirmando que "não existe nenhum tamanho 'dado' da sociedade, seja ele as ruas da vizinhança do comunitário [...] ou a solidariedade internacional do socialista. Todos esses espaços são flexíveis e entretecidos, e quase todo mundo mantém agora relações com uma série deles simultaneamente". Os conflitos territoriais entre uma disposição local ou global no mundo são derrubados quando compreendemos que "não se trata de uma escolha entre ser um cidadão do mundo ou um membro de nossa paróquia local, no mínimo por que somos ambas as coisas para diferentes propósitos e em diferentes ocasiões" (EAGLETON, 2011, p. 116).

É nesse trânsito entre as leis da hospitalidade absoluta – assumindo sua condição limitada e condicional – que o termo “hos-ti-pi-talidade” aparece, incluindo o paradoxo contraditório dessa abertura para o estrangeiro. Entre a hostilidade e a hospitalidade, surge um “entre” de implicação que é muito potente para o encontro que agora se realiza na Nova Sede do Nós de Teatro, sobretudo quando assumimos esse percurso realizado pelo bairro como manejo já cooptado pelo circuito de produção econômica, negociado, sobretudo, pelas agências de turismo como pontuado acima. Exatamente por isso que, em processo criativo, muito pensamos sobre a ação interventiva do Nós nas seis comunidades onde estivemos presentes com o espetáculo “O Jardim das Flores de Plástico”. É certo que, em cada bairro visitado, um dos artistas convidados no processo de montagem estava como anfitrião do trabalho realizado pelo Nós, providenciando as mobilizações necessárias e os pactos táticos junto às dinâmicas de cada comunidade. Contudo, era mais do que indispensável entender esse estado de hostipitalidade vivenciado em cada lugar, seja pelo rompimento do fluxo do que já se vive cotidianamente ou mesmo pelas possibilidades de afeto que se criava em cada instante.

Portanto, ao falarmos de hostipitalidade, ao adentrarmos a Nova Sede do Nós de Teatro anunciam-se dois planos distintos no presente estudo. O primeiro refere-se ao encontro com o leitor convidado a entrar na nossa sede, recebido nesse lance de confronto entre o afeto da hospitalidade e a atenção emergente de uma hostilidade que se faz a partir da implicação dos interesses de quem chega e quem recebe colocados em jogo, o que nos indica a estar em constante atenção ao que se move entre ambos. O segundo plano e que nos joga novamente dentro de “O Jardim das Flores de Plástico” refere-se ao encontro dos artistas do Nós de Teatro com o entorno do nosso bairro e com as comunidades onde realizamos as apresentações. Como pontuado na Rua Antônio Neri, os espaços são habitados por jogos de poder, o que nos fazia buscar adentrar a lógica perceptiva de cada lugar, interagindo com seus habitantes para sacar o quê de hóspede e hostil sinaliza cada localidade, sobretudo nas que vivenciamos apenas por um dia. Foi preciso desenvolver outros modos de atenção aos acontecimentos gerados neste processo, buscando energicamente não agir capitalizando essas táticas astuciosas, proveitos deste conhecimento, como produto a ser veiculado enquanto imagem da periferia nos lugares de produção e circulação da Cultura Oficial. Agir dessa forma não seria outra coisa senão incorporar o *paparazzi*, aquele que espera para, no momento certo, captar no voo algo que pode ser vendido, gerando “o próprio”, tal como Certeau já nos alertou na Av. José Torres, lembrando-nos ainda que

Sem dúvida continua havendo diferenças, sociais, econômicas, históricas, entre os praticantes (camponeses, operários etc) dessas astúcias e os analistas, neste caso, nós. Não se dá por acaso que toda a sua cultura se elabora nos termos de relações conflituais ou competitivas entre mais fortes e mais fracos, sem que nenhum espaço, nem legendário ou ritual, possa instalar-se na certeza de neutralidade (CERTEAU, 2014, p. 81).

Não era tão fácil como aparenta, por exemplo, marcar as estações do espetáculo. Já que precisávamos marcar as cenas, preparar materiais cenográficos em calçadas e esquinas, por vezes tivemos que reelaborar o percurso por conta da hostilidade de algum morador, que não permitia que os materiais fossem anexados às suas propriedades ou que se negavam a colaborar e guardar algum material que seria usado durante o percurso. Em uma das apresentações tivemos a faixa indicadora das cenas cortada pela moradora que tinha permitido que ela fosse fixada à sua casa. Quando voltamos para recolher, ele estava partido ao meio, o que nos obrigou a refazer o objeto de cena para a sessão do dia seguinte. Essa realidade, porém, era exceção. No mais das vezes, a partir de um espaço dialógico, onde nos colocávamos no encontro de modo afetivo, fomos recebidos com grande hospitalidade pelos moradores do bairro, mas o que se coloca aqui como ponto de atenção, sobretudo aos que chegam à Nova Sede do Nós de Teatro, é que, ao entrar num dado lugar, não há espaço para neutralidades, há dinâmicas e processos que precisam ser atendidos para que não haja o furto rasteiro da potência do Outro, sugando-lhe apenas o que lhe convém e não dando margem para resposta ou contrapartida.

A favela que é elaborada e vendida como atração turística leva ao paroxismo as premissas dos *reality tours*: ao mesmo tempo em que permite engajamento altruísta e politicamente correto diante da paisagem social, motiva um sentimento de aventura e de deslumbramento diante da paisagem física. É a experiência do *autêntico*, do *exótico* e do *risco* em um único lugar (FREIRE-MEDEIROS, 2006, p. 5).

Estando na Nova Sede do Nós de Teatro, o visitante que caminhou até aqui poderia simplesmente deslumbrar-se com o prédio ocupado, com as estruturas cenográficas que ocupam o salão de entrada, ou mesmo ater-se como observador do conjunto de programações que realizamos junto à comunidade⁸², contudo, acredito que o mais interessante a ser percebido e compreendido não está apenas no que já está dado pela própria imagem que o grupo anfitrião circula na cidade, mas pelo inesperado que pode ser vivido de um encontro que se faça para além das

⁸²A Sede do Nós de Teatro, localizada na Av. José Torres, é constituída de um salão amplo, seguido de um jardim de inverno com lavanderia e banheiro, tendo aos fundos uma cozinha e um escritório. É nesse espaço que realizamos ensaios dos espetáculos, oficinas de teatro e percussão para crianças e adolescentes, além de uma programação mensal onde convidamos grupos e artistas da cidade para apresentar seus espetáculos para a comunidade. Atualmente o grupo está em processo de montagem de um novo espetáculo, com estreia prevista para agosto de 2017.

formalidades de uma visita. Fernanda Eugénio e João Fiadeiro (2012, p. 1) chegam a nossa sede compreendendo essa dimensão e, ao nos dizer que o encontro é uma ferida, nos alertam que

Muitos acidentes que se poderiam tornar encontro, não chegam a cumprir o seu potencial porque, quando despontam, são tão precipitadamente decifrados, anexados àquilo que já sabemos e às respostas que já temos, que a nossa *existência* segue sem abalo na sua cinética infinita: não os notamos como inquietação, como oportunidade para reformular perguntas, como ocasião para refundar modos de operar⁸³.

Reconhecendo que essa dimensão do que estamos pensando aqui como encontro, como hospitalidade, ajuda a pensar também a questão do artista caminhante, será necessário adentrar na relação que Benjamin faz entre o *flâneur* e a distração. O filósofo nos diz que as *flaneries* de Baudelaire operavam, acima de tudo, a partir de um traço de distração, longe de um caminhar precipitado, demarcando o seguinte perigo:

No *flâneur*, o desejo de ver festeja o seu triunfo. Ele pode concentrar-se na observação — disso resulta o detetive amador; pode se estagnar na estupefação — nesse caso o *flâneur* se torna um basbaque. As descrições reveladoras da cidade grande não se originam nem de um nem de outro; procedem daqueles que, por assim dizer, atravessaram a cidade distraídos, perdidos em pensamentos ou preocupações (BENJAMIN, 2000, p. 69).

Desse modo, é possível dizer que o encontro não está dado como algo previsível, mas que, a partir do acaso é que pode revelar-se como novidade, operando, dessa forma, com a experiência do porvir e não com o propósito intencional de um encontro, como o preconizado pelas agências de turismo. A caminhada é insuspeitável e o que ela pode gerar é inumerável, por isso mesmo que nosso contato com os moradores do bairro durante as caminhadas para a montagem do espetáculo, não perpassavam uma lógica do resultado ou do aproveitamento desejado por um olhar *paparazzi*, mas num lance de distração acabava descobrindo poética a partir de uma insuspeitável conversa ou de um olhar distraído para o chão. Em nossos percursos, será necessário incorporar a distração como um elemento de potência, entendendo-a não como uma desatenção ou desconexão ao espaço, mas como um estado corpóreo que, na sua premência, busca desligar-se de qualquer prejulgamento ou aspiração ao caminhar, o que nos leva a arguir

⁸³ Os autores seguem dizendo que “sendo esta a lógica dominante a operar no nosso quotidiano – a do desespero e não a da espera; a da urgência e não a da emergência, a da certeza e não a da confiança – um acidente, só é experimentado como tal se tiver a força de uma catástrofe. Se for tão desproporcional na sua diferença, na sua discrepância em relação à nossa expectativa e aos nossos instrumentos de decifração e interpretação, a ponto de se antecipar e se sobrepor ao decreto de objectivação, levando-nos, num só folgo, de sujeitos a sujeitados” (FIADDEIRO, EUGENIO, 20012, p. 2).

que distração e atenção são forças complementares⁸⁴ e não, necessariamente opostas como alguns haverão de intuir. É da distração que poderá surgir o choque com a diferença.

Nesse sentido, ao chegar à Nova Sede do Nóis de Teatro, surge o desafio de uma observação implicada que, conforme dito outrora, suscita vivência e relação com o outro para a construção da experiência sensível. Ainda assim, mesmo operando com a distração, é inútil acreditar que chegamos até aqui totalmente esvaziado das imagens produzidas pelos grandes meios de comunicação e construir poética partindo do zero de uma observação detetivesca e analítica, assim como também me parece demasiado delicado chegar à periferia como um basbaque curioso, carregado dos estereótipos marcados pelas imagens capitalísticas das cidades e, num sentimento altruísta e politicamente correto, acreditar que vai salvar uma população ou um lugar das forças hegemônicas.

Desse modo, agregando outras perspectivas ao que esboçamos na Rua Teodoro de Castro, será importante dizer que talvez a diferença entre nosso artista caminhante e o consumidor dos favelas-tour – quiçá curioso como um basbaque que passeia por um safari, analítico como um detetive, fetichizado como um *voyeur*, ou esperto como um *paparazzi* – esteja exatamente nesse lance de percepção distraída de um lugar, relembrando-nos das camadas propostas quando caminhávamos na Rua Antônio Neri. Faz-se necessário, desse modo, um artista-cidadão que é contaminado pelo encontro e realiza uma verdadeira antropofagia do diálogo, compreendendo-se também implicado nesse movimento insuspeito de distração. Este será aquele que entendeu que os agenciamentos artísticos advindos desse encontro sempre serão uma construção do escambo e da soma e não da subtração e do furto, desconstruindo também a própria ideia do que é ser artista e do que é ser cidadão.

Desse modo, tenho pensado que o artista caminhante, diferente do turista, talvez seja aquele que se desloca para um espaço que não lhe é comum, colocando-se num estado de profunda inquietação, como apontado por Eugénio e Fiadeiro. Esse encontro com a diferença,

⁸⁴ Segundo a pesquisadora Rita de Cássia Lucena Velloso, na filosofia de Benjamin, atenção e dispersão somam-se no duplo movimento subjetivo em relação ao mundo. “Por um lado, há recolhimento, concentração, tensão; por outro, entrega, diversão. Contudo, há uma dupla caracterização da distração em Benjamin, pois, mesmo que o fundamento do conceito esteja dado na ideia da entrega e do afrouxamento dos sentidos, a experiência estética que tem como norma a distração tanto pode constituir-se em dispersão e desatenção, quanto numa disposição de ânimo capaz de construir novas maneiras de o indivíduo relacionar-se com o mundo. Nesse último modo, a recepção através da distração, que se tornaria cada vez mais expressiva em todos os domínios da arte de vanguarda, e que tem no cinema o seu lugar central, é considerada por Benjamin como elemento constituinte de uma nova dimensão cognitiva, na qual a organização da percepção passa a ser regida por uma dominante tátil. A recepção tátil revelaria, por meio da distração, a descontinuidade da experiência estética vivida pelo sujeito coletivo” (VELLOSO, 2012, p. 157).

em nosso caso, a periférica, pode ser o disparo para a produção de novas e urgentes perguntas sobre a cidade.

Colaborando com essa ideia, Paola Berenstein Jacques, na sua “Estética da Ginga”⁸⁵, fala que Oiticica, ao chegar ao morro da Mangueira, no Rio de Janeiro, precisou se deslocar do seu espaço comum, realizar um encontro de afetos e experiências, implicar-se na construção da comunidade para daí perceber a potência estética do lugar e como ela lhe transformava, noção que lhe permitiu a criação de obras e processos artísticos. Oiticica, desse modo, ao invadir a periferia através da caminhada, num desafio de linguagem, transporta para sua experiência o outro que ele encontrou nessa troca, tornando-se também outro, sempre em devir: alteridade. Oiticica (apud JACQUES, 2014, p.191) nos fala que

ao menos uma coisa é certa: os que faziam *stars and stripes* já estão fazendo suas araras, suas bananeiras etc. ou estão interessados em favelas, escolas de samba, marginais anti-heróis (...) Muito bom, mas não se esqueçam que há elementos aí que não podem ser consumidos por essa voracidade burguesa: o elemento vivencial direto.

Foi a partir das suas caminhadas, do seu contato vivencial mais profundo com a periferia do Rio de Janeiro e com o samba carioca, que o artista pôde deslocar não somente sua produção artística, mas a sua própria visão de mundo, cada vez menos separada da arte. Assim como o Nós de Teatro que, a partir da caminhada, desloca sua poética, revendo com isso também nossa experiência de cidade, incorporando no teatro uma dimensão expandida que tem o mundo como um grande e precioso mosaico poético pronto para ser lido, mexido e reinventado.

Quase cinquenta anos se passaram desde que Oiticica subiu ao Morro da Mangueira, contudo a pertinência desse movimento ainda é viva no contexto da arte contemporânea, principalmente quando os holofotes da indústria cultural crescem a passos largos, dando vazão cada vez maior aos ideais do consumo massificado. O “Robin Hood às avessas” citado por Enrico Rocha – ou o “parasita” citado por Derrida – retornam trazendo o constante desafio desse artista que se pretende como artista-cidadão em realmente estabelecer o diálogo com o espaço em que sua obra se inscreve para que não haja o furto dos valores simbólicos das periferias para a legitimação no discurso oficial.

⁸⁵ Jacques realiza uma interessante análise das estruturas arquitetônicas do Morro da Mangueira, no Rio de Janeiro, a partir da obra de Hélio Oiticica e das noções-conceitos de Fragmento, Labirinto e Rizoma, defendendo a formação de um arquiteto-urbano que rompe com as noções cartesianas e formais da arquitetura clássica, para dialogar com o ‘espaço-movimento’ da urbanidade periférica. Faz-se pertinente, contudo, apontar que, diferente de Oiticica, que defendeu o cidadão como artista, o mundo enquanto museu, Jacques parte do pressuposto de que as favelas não são consideradas arte, “mas como reserva de arte, como potencial artístico que ‘somente o artista’ pode tornar visível” (JACQUES, 2011, p. 16, grifo meu).

Assim, pensar numa arte que rompe realmente com os espaços de produção exclusivamente mercadológica das imagens do turismo não significaria, nesse sentido, romper apenas com as estruturas arquitetônicas da realização e fruição desses bens, mas desconstruir constantemente as relações de poder estabelecidas no campo da produção de arte, numa reconexão, conforme defendido outrora, entre artista e público. Reivindica-se aqui o desmonte da obra enquanto produto fechado a ser consumido para apliá-lo na construção processual vivida no *instante-já* de conexão e diálogo com o Outro, com o público e com o que é público. Desse modo, parece-me pertinente pensar na poética das periferias não apenas como espaço de difusão óptica do plano binário centro-periferia, levando essa produção poética a ser revisitada em modelos de descentralização e democratização da arte e do discurso de produção de Cultura⁸⁶. É urgente entender a periferia urbana como lugar singular que suscita no seu próprio cotidiano – e na sua repulsa – outros modos e valores de relação com o mundo e com a cidade, rupturas, pequenas fissuras, táticas astuciosas, micro-lampejos que desordenam as noções hegemônicas de Mercado, de Turismo, de Arte e de Cultura.

Hoje, para o Nós de Teatro, manter uma sede na periferia da cidade, é justamente ponderar essas tensões, colocando-nos num processo continuado de produção de formas de permanecer juntos. Resistindo ao esfacelamento de políticas públicas que estejam atentas a estas dinâmicas, junto com a Nova Sede vem uma nova fome, uma nova sede, de enfrentar politicamente esse projeto de cidade que pretende ocultar seus contrastes mas que vai

⁸⁶ Quatorze anos se passaram desde que a Política de Cidadania Cultural passou a ser diretriz estruturante do pensamento institucionalizado da Cultura no Brasil. Tempo suficiente para percebermos uma reviravolta significativa no cenário de produção, difusão e fruição cultural nos mais diversos territórios e patentes. Dos becos e vielas, dos assentamentos e comunidades quilombolas, indígenas e ribeirinhas, surge uma arte que grita uma performance ligada à própria história, revelando um empoderamento identitário que tem desestabilizado conceitos historicamente semeados e difundidos como padrão e status de arte. Mulheres, negras e negros, lésbicas, gays, bissexuais, trans e travestis que não aceitam mais serem representados, mas que lutam pelo seu lugar na produção de um mundo mais justo e igualitário. A crise da representação dá lugar ao paradigma da representatividade, colocando em jogo ficção e realidade, arte e vida, diluindo fronteiras e reacertando as noções e pressupostos que guiam os fazeres e processos. A velha arte, aquela marcada pelo padrão masculino, heteronormativo e branco vai sendo colocada em xeque para a emergência da escuta de uma voz abafada há séculos. Todavía, desde a implantação desta política de cidadania cultural há, no Brasil, uma fantasia de democratização da cultura que “não está realmente conectada com os processos de subjetivação singular, com as minorias culturais ativas – o que faz com que ela restabeleça sempre, apesar das boas intenções, uma relação privilegiada entre o Estado e os diferentes sistemas de produção cultural” (GUATARRI, ROLNIK, 1986, p. 23). Talvez seja exatamente por isso que as criações artísticas que nascem nas periferias e seu discurso poético ainda passem por um processo de reivindicação de sua singularidade poética, já que esta é vista, no mais das vezes, como arte menor ou deslocada dos atuais conceitos e poéticas da contemporaneidade. Em outras palavras, tenho pensado que mesmo diante do acontecimento histórico promovido por essa política institucional de Estado, ainda pode ser percebida uma luta por legitimação oficial dessas práticas marginalizadas, o que talvez signifique a incompreensão do valor intrinsecamente insubordinado vivenciado pelos lugares não oficiais da cultura e da ruptura inscrita nesse processo com a elitização da arte no mundo contemporâneo.

sorratamente criando mecanismos para atomizar as micro resistências que surgem no meio de um vasto território de segregação e exclusão.

6.2 4º e 5º Quarteirões: Um caminhar distraído, saudação aos homens lentos!

*“Transeuntes.
 Um corre-corre que logo tem fim após um acontecimento.
 Quebra de ritmo em questão de minutos.
 Cotidiano de passos curtos ligeiros numa pressa comum.
 A chuva retarda, mas não faz vacilar.
 A periferia boceja pela manhã e sai um dedo estendido para parar o ônibus.
 Bocejo em movimento com fumaça de café quente
 no ar equilibrado entre dois dedos.
 A periferia acorda cedo.”*
 Gleilton Silva (RELATÓRIO, 2015, p. 59)

Compreendendo os paradigmas apresentados na Nova Sede do Nós de Teatro, o convite agora é para que saíamos para a calçada e aqui, avistando o movimento acelerado dos carros na rua, é possível dizer que o artista caminhante esboçado nesse estudo se coloca implicado, ciente de que os processos de cooptação do mercado sobre as dinâmicas que compõem a cidade é algo que lhe diz respeito. Este discernimento é que nos coloca novamente em paralelo ao *flâneur* que, segundo Benjamin (2015, p. 61), quanto mais ele vai tomando consciência do seu modo de existir como sendo aquele “que lhe impõe a ordem produtiva, isto é, quanto mais se proletariza, tanto mais é traspassado pelo frio sopro de economia mercantil, tanto menos se sente atraído a empatizar com a mercadoria.” (BENJAMIN, 2000, p. 55). Como um corpo que se coloca em resistência ao tempo acelerado do capital e às estratégias aliciadoras de todos os modos de viver na cidade, o *flâneur*

caminha como uma personalidade, protestando assim contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas. Protesta igualmente contra a sua industriabilidade. Por algum tempo, em torno de 1840, foi de bom-tom levar tartarugas a passear pelas galerias. De bom grado, o *flâneur* deixava que elas lhe prescrevessem o ritmo de caminhar. Se o tivessem seguido, o progresso deveria ter aprendido esse passo (BENJAMIN, 2000, p. 50-51).

Como perceber, então, a ação desse artista caminhante como uma reação ao tempo acelerado, à pressa da voracidade do consumo em massa, ao fetiche idealizado pela imagem gentrificada e esterilizada das cidades contemporâneas? É importante assumir que a periferia urbana não está ileso da correria de um tempo produtivo, o que se colocou no processo de montagem de “O Jardim das Flores de Plástico / ato 3” como outro argumento instaurador da poética da caminhada. Kelly Enne Saldanha reflete sobre essa condição ao nos dizer que

É nos roubado o olhar todo dia, em nome da pressa, da correria, do tempo que escorre pelas atividades que ainda serão realizadas. Há poucos momentos em que podemos ter a oportunidade de olhar, de ver, enxergar. Essa é a realidade comum a todos, quer more no Centro, na Aldeota, nas Comunidades... (RELATÓRIO, 2015, p.60)

Resistindo à cidade veloz, panorâmica e onisciente, a dramaturgia da cena usava também como recurso a experiência do caminhar lento pela comunidade, revelando outras lógicas, para além das vividas no cotidiano massivo da rapidez de um tempo lucrativo. Para chegar a essa dimensão em cena, as caminhadas realizadas pelo bairro no processo de montagem, avivadas por um traço de distração, tiveram que obedecer a este chamado, revelando-nos uma dimensão corpórea sobre o tempo que abre espaço para a experiência, fato que “deixou mais claro o quanto somos condicionados a não observar os nossos caminhos. Com os nossos passos largos e apressados deixamos passar muita vida pelo vento que corta nosso rosto” (RELATÓRIO, 2015, p. 74), reflete o ator Henrique Gonzaga.

Como apontou Carlos Drummond de Andrade logo na calçada da sede do Núcleo de Teatro, convocando-nos a entrar, é tempo de desperdiçar tempo e, como nos diz Milton Santos, “estamos descobrindo que, nas cidades, o tempo que comanda, ou vai comandar, é o tempo dos homens lentos”. Esse autor vai além, quando nos indica que

durante séculos, acreditávamos que os homens mais velozes detinham a inteligência do Mundo. A literatura que glorifica a potência inclui a velocidade como essa força mágica que permitiu à Europa civilizar-se primeiro e empurrar, depois a “sua civilização” para o resto do mundo. [...] Na grande cidade, hoje, o que se dá é tudo ao contrário. A força é dos “lentos” e não dos que detém a velocidade elogiada por um Virílio em delírio, na esteira de um Valéry sonhador. Quem, na cidade, tem comunhão com as imagens, frequentemente pré-fabricadas, é a sua perdição. Seu conforto, que não desejam perder, vem, exatamente, do convívio com essas imagens. Os homens “lentos”, para quem tais imagens são miragens, não podem, por muito tempo, estar em fase com esse imaginário perverso e ir descobrindo as fabulações (SANTOS, 2006, p. 220).

O intento de complexificar a imagem da periferia urbana, desmistificando o projeto de turismo pré-fabricado pelos favela-*tour*, operava exatamente na compreensão do conforto que o convívio com tais imagens produz no cotidiano da cidade. Assim, processar um caminhar que se faz lento foi se revelando para nós como chave disparadora de outras experiências de cidade, sobretudo das periferias urbanas percorridas por corpos apressados entregues à urgência do trabalho para manter o pão de cada dia ou às imagens reinantes do medo. Quando o medo se

torna corpo, os passos se apressam, a respiração fica ofegante e a processualidade de uma descoberta é interrompida pela carga violenta de uma pseudo legítima-defesa. Faz-se necessário desacelerar e, como pontuado na Av. José Torres, há muito desse tempo inventivo no corpo da ludicidade e da brincadeira.

O espaço é uma fantástica invenção com a qual se pode brincar, como as crianças. Um mote que guia as nossas caminhadas é “quem perde tempo ganha espaço”. Se, de fato, se quer ganhar “outros” espaços, é preciso saber brincar, sair deliberadamente de um sistema funcional-produtivo e entrar num sistema não funcional e improdutivo. É preciso aprender a perder o tempo, a não buscar o caminho mais curto, a deixar-se conduzir pelos eventos, a dirigir-se a estradas impraticáveis onde seja possível “topar”, talvez encalhar-se para falar com as pessoas que se encontram ou saber deter-se, esquecendo que se deve agir. Saber chegar ao caminhar não intencional, caminhar indeterminado (CARRERI, 2013, p. 171).

Ainda encalhados na calçada da Sede do Nós de Teatro, reflexivo sobre essas questões, o chamado é que voltemos à nossa caminhada na Av. José Torres, mas sem pressa. Uma parte desse quarteirão é percorrida, até chegarmos ao quinto quarteirão da Av. José Torres, mas, antes de chegarmos à Rua Três Corações, o que se coloca a partir de agora é um caminhar indeterminado, lento, não intencional, distraído. Mas distração não é algo que se fabrica ou se evoca, mesmo assim é importante não nos precipitarmos, sobretudo por estarmos numa avenida, com grande trânsito de motos e carros. Nessa mesma avenida, alguns instante atrás já falávamos da festa e do caráter libertário da brincadeira e da ludicidade, as reflexões empreendidas a partir daqui incorporam um dado novo: a lentidão.

Percebendo a multiplicidade destes fatores que mobilizam o nosso caminhar, é importante pontuar o quanto a dramaturgia de “O Jardim das Flores de Plástico / ato 3: por baixo do saco preto” estava fñcada em modos sortidos de pensar o cortejo na rua. A dramaturgia-festa passa a ser pensada como um espaço de proposição de climas, variando da festa a densidade, do riso cômico ao reflexivo. A festa também dava espaço para outros climas e nuances, rememorando, através dessa performance processional, a densidade do genocídio da juventude negra das periferias. Como pontua Andres,

nem todo cortejo é festivo e alegre. Ainda hoje me impressiono com a lembrança dos enterros que vivenciei em minha infância no interior, em lentas, e por vezes longas, caminhadas que iam da casa do morto ao cemitério. Janelas se fechavam, crianças paravam de brincar, comércios desciam as portas, pessoas baixavam as vozes e reduziam o passo, talvez percebendo sua pressa vñ frente à finitude do conterrâneo. E o cortejo ali, no meio da rua, emanando luto e contaminando a cidade com um campo irresistível de silêncio e lentidão (ANDRES, 2015).

Essa lentidão dos corpos em cortejo foi utilizada como recurso poético que alia a desaceleração do corpo que caminha à marcação dolente do maracatu tradicional cearense, caracterizado, em essência, por uma batida que rege o corpo por outras perspectivas rítmicas: lentidão e cadenciamento⁸⁷. Na dramaturgia de “O Jardim das Flores de Plástico”, o ritmo da cena, em muitos momentos, refazia-se a partir desse jogo com o tempo, com o cadenciamento de um outro olhar, um outro corpo, mais lento, mais suave, menos apressado, talvez por isso mesmo que o espetáculo levasse mais de uma hora e meia caminhando pelas ruas. Interessante perceber o que o maracatu cearense evidencia dessa experiência estética caminhante. Parece que o tempo cadenciado da manifestação afro-brasileira nos indica também um outro modo de habitar a cidade, talvez marca resistente de um corpo negro escravizado ao trabalho acelerado e lucrativo que, no espaço de folguedo, reage de forma sensível a fabulação de outra lógica. Em entrevista realizada para o pesquisador de teatro Gil Brandão Costa (2009, p. 44), o músico cearense Descartes Gadelha explica que

os ritmos dos nossos maracatus eram mais alegres, mais envolventes, com o peso das fantasias, houve a necessidade de atrasar o ritmo, para as pessoas caminharem, atrasaram o ritmo, um passo lento assim tum tum tum tum, a necessidade de atrasar o ritmo, torná-lo muito lento.

Foi nesse sentido que, partindo da dolência do maracatu cearense, no intento de discussão sobre o genocídio da juventude negra das periferias, que uma das cenas usava como alegoria cênica o “carro do pedinte”, fenômeno comumente visto nas periferias da cidade, quando um carro passa pelo bairro anunciando no megafone um pedido de solidariedade em relação a algum enfermo necessitado. Para que seja ouvido e percebido, esse carro precisa passar lentamente pelas ruas, dando tempo para que as pessoas possam sair de suas casas e doar alimentos ou outros donativos para o sujeito necessitado. Nossa cena usou como alegoria um carrinho com uma caixa amplificadora, puxada por uma bicicleta (*Figuras 33 e 34*). Lentamente

⁸⁷ Em entrevista realizada com o ator e músico Bruno Sodré, pesquisador da sonoridade dos brinquedos populares e da rua, ele nos explica que “o maracatu cearense possui um ritmo mais cadenciado. Com duas formas iniciais distintas da seguinte cadência: 1º -notas tocadas pelo tambor: ‘MA-RA-CA-TU’; 2º- Notas tocadas no tambor mais cadenciado acrescentado o ‘É: É- MA-RA-CA-TU’; Ao passar do tempo, Nações de diferentes bairros começaram a entrar na festa do carnaval e com sua batida e ritmo próprio: Nação baobá utiliza uma batida mais frenética; Nação axé de Oxóssi utiliza um misto do baião com o afoxé. Nação Vozes da África utiliza forma tradicional do ritmo. Enquanto nosso Maracatu Cearense tem o ferro como marcador, o metrônomo como coração, o Maracatu Pernambucano, chamado de baque virado, já tem o goguê como marcador e, como base rítmica, uma divisão de tambores e batidas:”

Figura 33: Cortejo com carrinho de bicicleta na Comunidade São Francisco



Figura 34: Cortejo com bicicleta no Planalto Pici.



esse carrinho atravessava as ruas, repetindo a sequência em dois trechos diferentes do espetáculo, anunciando aos diversos cantos do percurso realizado, a urgência de uma atenção mais delicada aos números do genocídio da juventude periférica. O ator Bruno Sodré lança-nos duas percepções sobre essa cena:

Primeira percepção: a própria criação dessa cena foi um ato prático de flunar. Uma cena comum, porém acontece em espaço longo de tempo, está em carne viva para perceber e dar importância a tal ação. Onde olhar essa cena que estamos acostumados a ver desde a nossa infância e perceber algo que movimenta a cidade e moradores (...). Segunda percepção: quando a cena acontece e passa pelas ruas, a ação dos moradores de sair e abrir o portão ou ficar na sua cobertura ouvindo é a ação de flunar que a intervenção causa inconscientemente no morador que está passeando seus olhos sobre aquele momento, e mais, distingue as informações ali postas que são: cântico religioso, batida de tambor, imponência de vozes e a fluidez do pedinte ao suplicar (RELATÓRIO, 2015, p. 63).

A partir dessa experiência, talvez possamos dizer que seja mais valioso pensarmos a cidade a partir da noção de processualidade, colocando o corpo criador, seja do artista ou do espectador, num lance de afetação e atravessamento para, a partir de um contexto e uma conjuntura, lançar-se de fato a uma produção poética inventiva, algo bem similar ao vivenciado pelo pesquisador Thiago de Araújo Costa, em Belo Horizonte. A dissertação de mestrado do pesquisador, intitulada “*Deambulações pelo Aglomerado da Serra: Lentidão, corporeidade(s) e obliteração em favelas de Belo Horizonte*” apresenta, a partir de um estudo focado na Arquitetura e o Urbanismo, reflexões que fazem paralelos sensíveis e conceituais com o trabalho do Nós de Teatro na periferia de Fortaleza, sobretudo pelo que se reflete sobre o caminhar como experiência estética. Thiago de Araújo Costa, a partir de Milton Santos e Doreen Massey, apresenta-nos, de forma expressiva, a noção de um espaço urbano processual, inconcluso, por isso mesmo vivo, desvinculado dos estigmas preconizados pelo mundo da velocidade da comunicação.

O sentido processual que é abrigado pelo lugar acompanha uma percepção da temporalidade das relações urbanas, assim como a mistura de ritmos, as gradações entre velocidade e lentidão. Certamente, essa visão se distancia da obcecada ansiedade que quer sincronizar um único e veloz mundo, ou melhor, várias cidades espelhadas numa só cidade (COSTA, 2011, p. 59).

Exatamente por isso é que cada vez mais me parece que a potência do plural está na especificidade do singular, que a política do mundo está nas micropolíticas do cotidiano, e que a potência de ação da arte está nas conjunturas e contextos das suas processualidades e não na obra-fixa manufaturada de um produto exclusivamente direcionado a ser vendido.

Chegamos ao cruzamento da Av. José Torres com a Rua Coronel Fabriciano, onde um semáforo se coloca bem a nossa frente, apontando um sinal verde para a caminhada, para que adentremos ao bairro Bom Jardim calcorreando pela Rua Três Corações. Nessa entrada final, o que interessa pontuar é o caráter processual da caminhada que realizamos até aqui. Interessa-me a possibilidade de sermos todos este caminhante que celebra a lentidão, o desperdício do tempo, distraídos, arrastando-se por uma tartaruga talvez, mas abertos para o encontro com a potência do Outro, formulando novas perguntas e elaborando novas e emergentes respostas sobre a nossa cidade. A faixa de pedestres está livre. Caminhemos rumo ao inesperado.

Figura 35: Rua Três Corações / Bom Jardim - Fortaleza - Ce



Foto: Altemar Di Monteiro / Fevereiro de 2017

**7. RUA TRÊS CORAÇÕES:
A QUEDA! PARA RECOREOGRAFAR A URBANIDADE.**

"Não será com os mesmos corpos construídos por afetos que até agora sedimentaram nossa subserviência que seremos capazes de criar realidades políticas impensadas. Mais do que novas ideias [...], precisamos de outro corpo [...]. Pois nunca haverá nova política com os velhos sentimentos de sempre".

Vladimir Safatle. O circuito dos afetos.

Saídos da Sede do Núcleo de Teatro atravessamos mais dois quarteirões da Av. José Torres e já estamos na curva sinuosa da Rua Três Corações, onde adentramos o Bom Jardim. Chegamos à última rua por onde daremos uma passada antes de pegar a Rua Oscar França e seguir outros caminhos, rumo a outros centros e outras periferias. Aqui vamos encontrar uma via com características bem comuns às outras ruas do bairro: uma grande quantidade de buracos trazem para esse espaço uma experiência bem diferente às vivenciadas nas ruas recapeadas por onde passamos. Os desníveis topográficos deste percurso nos servem não somente como metáfora conceitual, mas agem efetivamente na configuração de outra abordagem, sobretudo no que podemos refletir do corpo do artista que caminha nesse chão irregular. Que outros corpos podem ser redescobertos nesse deslocamento cambiante e impreciso, por vezes tenso e nervoso, reiterado por discursos que normatizam a higienização e padronizam os modos de viver nas cidades contemporâneas?

Por esse viés, ao falar sobre periferia urbana e desse teatro que se lança ao desafio de repensar os conflitos discursivos que enrijecem os limites entre centros e margens e desorganizar os fluxos de movimentos entre o local e o global, é enérgico pensar no que o caminhar produz enquanto engajamento de uma corporeidade desviatória, limiar, propulsora de descobertas múltiplas que ampliam a fluidez afetiva da experiência de cidade. Que outros corpos precisamos mobilizar para atravessar ruas que tanto têm nos atravessado?

É por essa perspectiva que a última travessia realizada neste longo percurso vem refletir justamente sobre aspectos corpóreos da encenação de "O Jardim das Flores de Plástico" e a experiência dos artistas em deslizar por ruas bem diferentes do padrão topográfico da cidade higienizada. É na busca de uma dimensão sensorial sobre o espaço, engendrando consigo o sensível, que reivindica-se aqui um corpo engajado em compreender, para além da linguagem verbal, o que ele pode realizar na fronteira dos discursos que o construíram e o delimitaram.

7.1 Topocoreopolítica de um olhar periférico

Em nosso processo criativo, a dimensão topográfica do território urbano foi discutida e colocada em xeque por diversos momentos, convocando-nos a refletir e atuar na instabilidade de um corpo que se desconjunta perante um buraco, que cai e tropeça nos desníveis da topografia discursiva e material da cidade. Em todas as comunidades visitadas foi muito comum nos colocarmos diante de espaços topográficos bem complexos, fazendo-nos rever constantemente as alegorias, percursos e movimentações aspiradas para a cena. Seja por conta das pernas-de-pau, dos dois carros alegóricos utilizados ou do fato de os atores estarem com os pés descalços no chão da rua, um dos desafios da encenação esteve em, justamente, compreender a dinâmica de mobilização corpórea a partir da topografia das ruas acidentadas.

Como pontuado na Rua Teodoro de Castro, o urbanismo modernizante foi incisivo para a edificação de cidades “limpas”, terraplanando não somente as vias de circulação, mas também os próprios discursos que se erguiam neste processo. Asfaltar as ruas, nesse contexto, foi sinônimo de progresso, retirando da topografia rudimentar, irregular e, por isso mesmo, singular, sua potência de diferença, de engajamento de multiplicidades corpóreas, construídas a partir do contato com o chão acidentado. Caminhar pelas ruas asfaltadas, para além do fetiche modernista significaria, nesse ínterim, construir discursos sobre o espaço e sobre a cidade, o que contribuiu para alimentar a ideia de que os lugares do piste são, em sua evidência, avatares do progresso e, por isso mesmo, da civilização. O que restou para os corpos afastados e excluídos desse processo? Às ruas com terra batida, ou no máximo construídas com paralelepípedos, ficou apenas o saneamento básico precário e a escuridão de um mundo iluminado pelos refletores do reino do capitalismo.

O que se coloca aqui, é importante sublinhar, não se trata de um elogio primitivista ao espaço rudimentar e sem estruturas de saneamento básico e projeto arquitetônico, pelo contrário, desde sempre o Nós de Teatro tem colocado em jogo, inclusive em cena, o direito cidadão do bairro à cidade planejada. Contudo, o que se evidencia neste pensamento é a atenção sensível ao viés vernacular de uma arquitetura e uma topografia que se façam a partir das necessidades de um lugar e não do desejo idealizado e modernizante de um projeto sem relação com a comunidade⁸⁸. Concordando com Paola Berenstein Jacques (2011, p. 154-155),

⁸⁸ Francesco Careri (2013, p. 32) aponta que “o caminhar revela-se útil à arquitetura como instrumento cognitivo e projetual, como meio para se reconhecer dentro do caos das periferias uma geografia e como meio através do qual inventar novas modalidades de intervenção nos espaços públicos metropolitanos, para pesquisá-los, para torná-los visíveis (...) O que se quer é indicar o caminhar como um instrumento estético capaz de descrever e

não queremos preservar as favelas como um rótulo com cenário fixo, mas sim como espaços-movimento. No lugar de preservar as próprias favelas, preservar-se-ia aquilo que as torna um espaço-movimento. Ou seja, guardar-se-iam as diferenças dessa arquitetura vernácula com relação à arquitetura e ao urbanismo tradicionais, por meio do respeito às suas características fragmentárias, labirínticas e rizomáticas e da preservação dessas características. A intervenção seguiria as linhas de fuga, as desterritorializações, com a participação já existente dos habitantes [...] A melhor maneira de se criar um caminho de pedestres em um gramado é esperar para ver a trilha deixada na vegetação pelos próprios passantes.

Nessa perspectiva, corpo e espaço se fundem para compreender a composição imagética que a cidade pulsa enquanto discurso e movimento corpóreo, gerando algo similar ao que o coreógrafo e dramaturgo André Lepecki chamará de “coreografia” – essa não “entendida como imagem, alegoria ou metáfora da política e do social”, mas como “a matéria primeira, o conceito, que nomeia a matriz expressiva da função política. [...] Ou seja, são múltiplas as formações do coreográfico. E elas se expandem bem além do campo restrito da dança” (LEPECKI, 2012, p. 46-47). Uma coreografia da cidadania, como nos fala Lepecki, vai se tornando visível a partir da caminhada. No caso do *flâneur*, no começo do século XX, foi essa cidadania coreografada que o fez se ver perdido ao esbarrar com o novo, com a modernidade e com a multidão nas novas ruas. Ele entra em choque corpóreo, perde-se pelas ruas, desorienta-se e busca lançar, através da escrita literária, outros olhares sobre as cidades.

Relembremos aquela passagem em “O fato da negrura” onde Franz Fanon, o psicólogo martinicano tornado guerrilheiro radical na guerra de libertação da Argélia, narra o seu primeiro encontro com a França branca. Fanon chega à metrópole vindo do espaço colonizado com o desejo de ajudar a França na sua luta de libertação contra o invasor alemão. Encantado com a ideia de urbanidade europeia, Fanon tenta entrar no espaço da metrópole pela organização de seu corpo conforme os moldes daquela figura-tipo da promessa burguesa da civilização capitalista europeia: o *flâneur*. Perambulando pelas ruas de Lyon, Fanon tenta participar na coreografia fluida da metrópole. Mas, de repente, um ato de fala deflagra um autêntico desastre: “*Olha, um preto!*” Fanon choca-se com a interpelação racial; a fala opera, literalmente, uma profunda transformação coreográfica: primeiro, Fanon diz-nos que perante “*Olha, um preto!*” é a fisiologia que responde: ele “perde o seu corpo”, o seu corpo se desconjunta, se metamorfoseia, se adensa, se perde. Depois, se desestrutura seu sistema de equilíbrio: Fanon tropeça. Eis que o passeio da cidade metropolitana, até então liso, passa a revelar insuspeitadas fissuras (LEPECKI, 2003).

modificar os espaços metropolitanos que muitas vezes apresentam uma natureza que ainda deve ser compreendida e preenchida de significados, antes que projetada e preenchida de coisas”.

Essas fissuras coreográficas, como apontadas por Lepecki, emergem a partir desse dissenso topográfico, do lançar-se em terrenos outros, não alisados pela máquina pavimentadora, e quedar-se do topo das imagens pragmatizadas. Quando o corpo do artista se lança, de fato, na experiência topográfica do lugar, é possível que ele se surpreenda com a diferença e reconheça-o como espaço-movimento. Nesse momento da nossa caminhada, será importante a narração da atriz Kelly Enne Saldanha sobre sua experiência topográfica com o bairro:

No local onde teríamos a cena da minha personagem, sempre me causava certo temor em fazê-la ali. Isso era ocasionado pelo fato da rua ser bem íngreme, cheia de lama junto com minha pouca experiência em andar com pernas de pau. Pelo menos duas vezes por dia passava ali para deixar e buscar meu filho na escola. Percebia que, em certos dias, a rua estava com menos lama, ou com mais roupas penduradas na calçada onde iria acontecer minha cena, ou mais caminhões na rua. **Todo dia estava diferente** (RELATÓRIO, 2015, p. 74, grifo meu).

É importante ressaltar que ao falar de corporeidade, não podemos deixar de lado os aspectos eminentemente políticos que tal conceito levanta. Corpos são formados, formatados, formulados e condicionados – como nos lembrou Eduardo Galeano na esquina da Av. José Torres –, por distintas instâncias de um biopoder⁸⁹ que reiteram o projeto de controle e regulamentação dos movimentos, fluxos e derivas. Essa perspectiva também acaba por expandir-se para a cidade, tida como um todo orgânico, ideia que, segundo Paola Berenstein Jacques, “está na base da disciplina urbana e da própria noção de diagnóstico urbano” (JACQUES, 2006, p. 125). Ao ser vista como um corpo orgânico, a cidade vai sendo tecida a partir de mecanismos de forças que lhes dão uma faceta naturalizada, vivenciada a partir de órgãos agenciadores, sejam eles institucionais, discursivos, econômicos, culturais ou geopolíticos. O que se dá são coreografias que limitam as possíveis descobertas do corpo, não o deixando atirar-se no abismo, na desorientação e no delírio que sua disposição vital busca: a festa.

Se “a cidade é apreendida pela experiência corporal, pelo tato, pelo contato, pelos pés” (JACQUES, 2014, p. 280), parece ser ainda possível recoreografar a urbe, convocando os corpos para seu destreinamento e reformulação a partir de um chão acidentado e desregular, experiências que as periferias das cidades e seus praticantes ordinários parecem nos evocar diariamente. No caso do Nós de Teatro, foi urgente atentar para nossas experiências com o chão acidentado – ou na tentativa de se pavimentar –, pelas quais nossos corpos deslizam desde a infância. Como aponta a atriz Angélica Freire, foi necessário rever as

⁸⁹ Foucault (2008b, p. 3) conceitua biopoder como uma série de fenômenos, “o conjunto dos mecanismos pelos quais aquilo que, na espécie humana, constitui suas características biológicas fundamentais vai poder entrar numa política, numa estratégia política, numa estratégia geral de poder”.

Ruas pelas quais, a maioria de nós, havíamos passado inúmeras vezes desde crianças. Ruas que vi se transformando, passando com meus pés por sua terra batida na infância, onde na adolescência veio o calçamento e hoje o asfalto quente toma o bairro todo. Lembro que por anos foi uma reivindicação o asfalto na minha rua. Engraçado que não me vem a memória aquelas inúmeras casas na beira do canal com famílias em condições sub humanas na época que o chão era batido. Talvez minha atenção estivesse voltada por completo a aprender a andar de bicicleta e por isso não tenha percebido na época ou pode ser que elas realmente não estivessem lá. Quero dizer com isso que por mais que meus olhos não estivessem sempre atentos às ruas, meus pés sempre estiveram ali, acompanhando de pertíssimo cada mudança daquele chão (RELATÓRIO, 2015, p. 50)

Se é verdade – como fala Frei Betto – que a cabeça pensa a partir de onde os pés pisam⁹⁰, faz-se urgente atentar para o que esse corpo carrega de experiência para além do que o olho vê. Talvez seja na experiência do caminhar “de olhos fechados” que o tropeço se revele enquanto poética da desorientação e do choque com a diferença, como aconteceu com Fanon ao ser interpelado em sua negritude por um branco. Mas, para isso, é necessário “auscultar o chão, ouvir seus abismos, encontrar suas falhas, determinar os entulhos onde estão os corpos que a história enterrou sem cuidados” (LEPECKI, 2003), sobretudo nas periferias urbanas, entregues, em sua maioria, ao descaso político e social pelas instâncias de poder oficial.

Atentos a essa dinâmica, nos primeiros meses do processo de montagem, inúmeros exercícios teatrais propunham ao elenco a experiência do caminhar de olhos fechados, buscando reviver a experiência com o chão⁹¹. Passamos por terrenos ásperos, lisos, desregulares, íngremes, aclives, declives, quentes, frios, etc, sempre na busca por rever essa experiência do corpo do elenco a partir do que ele vivencia de contato direto com o chão. O que essa topografia indica sobre o espaço vivenciado? O que nosso corpo carrega do jogo político que formata a experiência de cidade como coreografia espacial?

Apoiando-se na ideia que Paul Carter chama de “*política do chão*”, André Lepecki nos indica que nossa coreografia espacial deveria se tornar uma *metatopografia*, uma ação que se faça

lendo e ao mesmo tempo reescrevendo o chão, reinscrevendo-se no chão, por via do chão, numa nova ética do lugar, um novo pisar que não recalque e terplane o terreno, mas que deixe o chão galgar o corpo, determinar os seus

⁹⁰ Segundo conselho apresentado por Frei Betto no texto “Dez Conselhos para os Militantes de Esquerda”.

⁹¹ Certamente foi por essa experiência que, em cena, optamos por usar do recurso dramaturgicamente de uma personagem cega. Como pontuado outrora, na narrativa do espetáculo, um saco preto é encontrado na rua e muitas expectativas se criam sobre o que há embaixo do saco preto, mistério que só é decifrado por uma personagem cega que, sentindo o que não é visto consensualmente, percebe o oculto que há embaixo do saco preto: uma periferia também avivada por afetividade e resistência.

gestos, reorientando assim todo o movimento, reinventando toda uma nova coreografia social, a *topocoreopolítica* (LEPECKI, 2012, p. 49).

Nessa busca de ler e reescrever o chão, seguíamos, então, observando por vezes seguidas os espaços topográficos e arquitetônicos que cada ator escolhia em processo para a realização de experimentações. Um arsenal de marcas e jogos começava a ser mapeado como possibilidade interventiva sobre os espaços, o que nos fazia seguir, munidos com marcações iniciais, para realizar experimentações nas ruas e avaliar a funcionalidade das cenas nas vias. Passamos por várias topografias e arquiteturas, verificando calçadas, meios de rua, praças, bancos, meio-fio, chão de pista, de areia, de paralelepípedos, etc (*Figuras 36, 37 e 38*). O que se daria com uma cena que acontecia, por exemplo, numa calçada, se ela fosse deslocada para o banco de uma praça ou mesmo para o meio-fio de uma avenida? As marcas estabelecidas em sala de ensaio tinham que se expandir ou recuar diante da materialidade do espaço invadido, provocando o ator ao entendimento da sua condição corpórea e da sua relação de jogo com os outros artistas para que a cena fluísse. A partir desses experimentos realizados nas ruas, iniciávamos a construção individual de novas cenas.

Ao todo, nesse processo inicial de investigação para a montagem, invadimos nove lugares do Granja Portugal, praticando-os através das intervenções propostas pelos atores e transformando-os em espaços praticados, habitados mesmo que momentaneamente. Contudo, reconhecendo que nossa experiência de cidade está entranhada pela cidade orientada, orgânica, plana e espetacular, em processo nos colocamos a pensar poeticamente que talvez fosse necessário não apenas caminhar por espaços antes não habitados, mas também exercitar a desorientação como recurso de descoberta sensorial, corpórea e por que não dizer, discursiva. Diante da atual espetacularização das cidades, “a experiência corporal das cidades, ou seja, sua prática ou experiência, poderia ser considerada como um antídoto à essa espetacularização”. Nesse sentido, foi necessário reconhecer que o engajamento da corporeidade poderia efetivamente contribuir, de forma sensível, para o desvelamento desses espaços periféricos enquanto diferença sonora, tátil, olfativa e visual, sobretudo quando contrastado com seus grandes centros urbanos. Como aponta Jacques (2006, p. 125)

A cidade, através da errância, ganha também uma corporeidade própria, não orgânica, (...) esta corporeidade urbana outra se relaciona, afetuosamente e intensivamente, com a corporeidade do errante e determina o que pode ser chamado de incorporação. A incorporação, diretamente relacionada com a questão da imanência, seria a própria ação do corpo errante no espaço urbano,

Figuras 36, 37 e 38: Investigação de topografia e arquitetura dos espaços para montagem

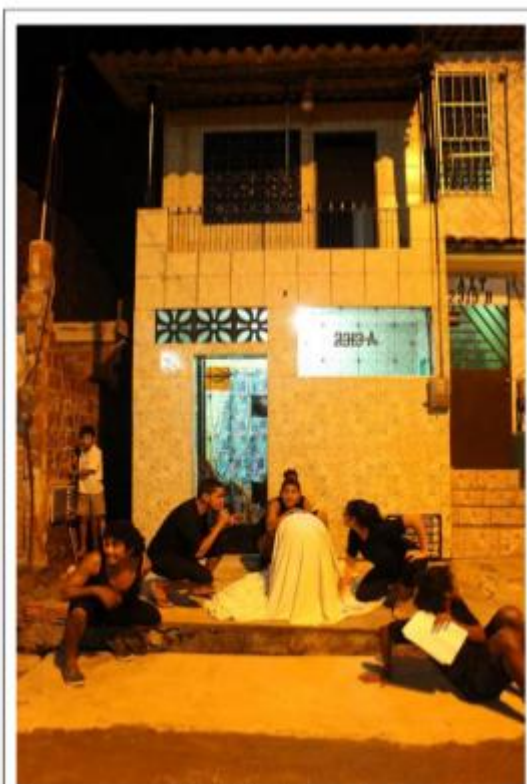


Foto: Altemar Di Monteiro / *Fevereiro de 2015*



Foto: Altemar Di Monteiro / *Fevereiro de 2015*



Foto: Altemar Di Monteiro / *Fevereiro de 2015*

a efetivação da sua *corpografia*⁹², através da errância que, assim, também oferece uma corporeidade outra à cidade.

É por esse viés que a noção de coreopolítica apresentada por Lepecki nos surge de modo tão operante, provocando-nos ao entendimento de uma nova coreografia do corpo e da cidade, revelando a força política plena do corpo. Para Lepecki, a “coreografia se torna coreopolítica quando mobiliza ou auxilia uma tomada de ação nos vazios sempre presentes (mas recalçados, denegados, camuflados) na trama de circulação do urbano”. Assim, nesta busca de recoreografar o corpo e a urbanidade, para seguir nossa caminhada pela Rua Três Corações, proponho ao leitor caminhante que, localizado nela, feche seus olhos e, pelo menos por um fragmento de tempo, perceba que outras sensações se revelam ao caminhar por esse espaço. A dificuldade certamente é imensa, mas nosso olhar precisará se deslocar na busca de outro modo de olhar, implicando o tátil como ferramenta, recuperando, assim, o direito pleno de olhar e estabelecendo uma nova ética com o lugar.

Enumerando alguns fatores de impedimento do olhar sobre a cidade (a rotina, a velocidade, a dispersão e a baixa definição das linguagens não-verbais), sobretudo no exercício do antropólogo, que carrega sobre si a lente das teorias acadêmicas vivenciadas, Montoya Uriarte, professora da UFBA, fala que olhar as ruas de uma cidade não é tarefa fácil, alertando-nos que é necessário distinguir aparência e essência para o “desenvolvimento de um olhar disciplinado [...], um que [...] admita a necessidade de educar o olhar, adestrá-lo, armá-lo com lucidez e reflexividade para poder enfrentar a cegueira induzida socialmente e recuperar o direito de olhar” (MOTOYA URIARTE, 2013, p. 6). Ao falar sobre sua experiência de “olhar”, o ator Henrique Gonzaga nos fala que esse “olhar não vem com a teoria sobre o belo ou a estética (...). Esse olhar só vem depois de muito pé no chão, de muita caminhada e de intensas horas de observação para que não se deixe escapar nada” (RELATÓRIO, 2015, p. 60). Percebe-se, então, um corpo reformatado, que olha e se percebe olhando, mas que, ao ver para além de um plano meramente ocular, torna-se ele mesmo o olho. Olhos vendados e corpo arregalado, implicados

⁹² Para chegar à noção de “urbanismo incorporado” – onde o corpo incorpora a cidade e a cidade o corpo –, Paola Berenstein Jacques lança-nos antes o conceito de “corpografia” como possibilidade de construção de narrativas outras sobre as cidades, percepções marcadas pela experiência sensível do corpo em relação às diversas alteridades urbanas. Para além das fisiologias realizadas pelos *flâneurs*, pensar uma corpografia junto a nossos artistas caminhantes, sobretudo no campo das artes cênicas, significa desenhar e reescrever uma proposta poética que tem, no seu cerne, o desígnio de incorporar, no seu percurso criativo, as experiências alçadas no espaço vivenciado. Salientando que essas corpografias permitem compreender “não só as configurações da corporalidade como memórias corporais resultantes da experiência da espacialidade, mas também as configurações urbanas como memórias espacializadas dos corpos que as experimentaram” (JACQUES, 2014, p. 309), é possível traçar uma escrita coreopolítica do corpo em contato com a cidade, tendo em vista que a experiência urbana está inscrita no corpo do artista (e do espectador) e, em contraponto, o corpo do artista na configuração discursiva e material da urbe, transformando constantemente as suas “redes de escrituras”, como fala Certeau.

em forças mutuas de descobertas, ampliação da sensibilidade, algo parecido com o que Stan Brakhage, cineasta expoente na vanguarda americana, apresenta no texto *Metáforas da Visão* como utopia do olhar livre, além do “no princípio era o verbo”, capaz de experienciar a mais complexa das experiências do ver, desconstruindo as marcas sociais carregadas pelo corpo. Ele fala:

Imagine um olho não governado pelas leis fabricadas da perspectiva, um olho livre dos preconceitos da lógica da composição, um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através da aventura da percepção. Quantas cores há num gramado para o bebê que engatinha, ainda não consciente do "verde"? Quantos arco-íris pode a luz criar para um olho desprovido de tutela? Que consciência das variações do espectro de ondas pode ter tal olho? Imagine um mundo animado por objetos incompreensíveis e brilhando com uma variedade infinita de movimentos e gradações de cor. Imagine um mundo antes de “no princípio era o verbo” (BRAKHAGE, 2008, p.341).

Se realmente é possível reformular o corpo a partir da experiência da alteridade urbana, do choque com o outro e com a diferença, talvez a aspiração de Brakhage não pareça tão idealista assim e convoque-nos a realmente questionar o que pode o corpo interessado em desconstruir sua experiência de mundo a partir de uma corporeidade própria. É nesse sentido que se faz necessário refabricar o olhar, como fala Montoya Uriarte. Ao superar as cegueiras do simples ver, “os diversos ângulos usados para olhar o espaço urbano irão nos levar, necessariamente, a captar no espaço brechas, fissuras, desníveis, descontinuidades, vazios, passagens num espaço inicialmente visto como homogêneo” (MOTOYA URIARTE, 2013, p. 9). Corpo e olhar livre dos preconceitos da lógica da composição “orgânica”, atuando enquanto matéria que agencia corporeidade, alterando o espaço visto e as narrativas que surgem nessa experiência errante.

Partindo do pressuposto de que o olhar do artista de teatro sobre a cidade pode ser refabricado, recuperado a partir de sua experiência sensível ao lançar-se aos terrenos opacos da urbanidade, a experiência de “subir o morro” e sair do asfalto, configura-se, desse modo, como um ato performativo, por isso mesmo corpóreo. Assim, o olhar desse artista caminhante, não buscaria a representação, buscando “entender” através da linguagem verbal, mas que, ao se perder⁹³ em errância espacial e cognitiva, “não entendendo nada”, percebe-se enquanto sujeito

⁹³ Ao falar de “perder-se” na ideia de errância, não limito-me apenas à desorientação no espaço, mas à própria desorientação cognitiva, da construção do “compreender”, que também é corpo e, na sua configuração, também é condicionado por forças de construção coreográfica. É nesse sentido que muitos praticantes das caminhadas experimentam o uso de drogas e outros alucinógenos para descentrar-se de sua própria visão de mundo, buscando perder-se nos sentidos do corpo. Como fala Jacques (2014, p. 283): “O estado labiríntico se aproxima da experiência errática dos percursos e também da embriaguez, de diferentes formas de alteração dos sentidos. O perder-se muitas vezes se confunde com perder o controle de si próprio; várias narrativas errantes fazem alusões ao uso de drogas ou álcool, os ‘paraísos artificiais’, como os chamou Baudelaire em 1860”.

interventivo e descentrado, incorporando a desorientação de um olhar que é pura materialidade, imanência, oferecendo também outras corporalidades para a cidade. Nossa experiência com “O Jardim das Flores de Plástico” demonstra o quanto essa perspectiva afeta os espectadores que se lançaram à caminhada pelo bairro conosco. A atriz Kelly Enne Saldanha, ao falar de uma das cenas do espetáculo, é quem irá nos dizer que muitas vezes viu várias pessoas correndo pelas ruas

para ver o motivo dos tiros que acabaram de ouvir. "Quando os urubus passam é porque a carniça já está na mesa", dessa vez foi diferente. As pessoas correndo nas ruas, ansiosas, e muitas vezes até gritando, era para acompanhar teatro. Era para poder ver a rua sendo transformada. Sempre com olhares atentos para entender aquilo que não entendiam, ou achavam que não entendiam. "Não tô entendendo nada", mas não saía de lá, a busca era sempre por tentar entender (RELATÓRIO, 2015, p. 65)

É nesse movimento que outros corpos talvez possam começar a surgir na busca desse possível sujeito político pleno.

Porque a rachadura, finalmente, não é mais do que o chão emergindo como força coreopolítica: desequilibrando e desestabilizando subjetividades predefinidas e corpos pré-coreografados para benefício de circulações que, apesar do agito, mantêm tudo no mesmíssimo lugar. [...] O sujeito que emerge entre as rachaduras do urbano, movendo-se para além e aquém dos passos que lhe teriam sido pré-atribuídos, é o sujeito político pleno. Para esse sujeito, a questão fundamental é recapturar uma nova ideia, uma nova imagem e uma nova noção coreográfica de movimento (LEPECKI, 2012, p. 57).

Esta noção coreográfica de movimento, propulsora de novas imagens, é material que nos dá suporte para adentrarmos à noção de jogo dentro do espetáculo, seja no processo de preparação da cena ou na interação realizada junto ao espectador. Buscávamos imagens desviantes que embaçassem e embaralhassem evidências e preconceitos fincados no mundo contemporâneo, expandindo o campo das artes cênicas e demarcando a potência do teatro ao habitar a urbanidade, no seu devir incessante de tensionamento da imagem da cidade. Ao falar-nos das “enunciações pedestres”, Certeau (2014, p. 164) diz que caminhar “é um processo de ‘apropriação’ do sistema topográfico pelo pedestre”. Entendendo que, também, “os jogos dos passos moldam espaços”, “tecem os lugares” (CERTEAU, 2014, p. 163), é possível afirmar a força real, a pegada performativa que envolve esse tipo de ação, reconhecendo-a não somente como “apropriação”, mas como construto direto na tessitura do mundo

A caminhada afirma, lança suspeita, arrisca, transgride, respeita etc, as trajetórias que “fala”. Todas as modalidades entram aí em jogo, mudando a cada

passo, e repartidas em proporções, em sucessões, e com intensidades que variam conforme os momentos, os percursos, os caminhantes (CERTEAU, 2014, p. 166).

É essa perspectiva que nos leva a compreender que a caminhada proposta ao espectador durante o espetáculo pelo bairro que ele mesmo vivencia cotidianamente revela, na sua instância, outra experiência, desestabilizando subjetividades predeterminadas. Ele recaptura imagens muito mais próximas ao jogo e à ludicidade do que à função utilitária do espaço dada pela caminhada convencional e cotidiana. Revela-se, desse modo, nessa repulsa do cotidiano, a busca por um tempo não utilitarista, lúdico por excelência, capaz de compreender o espaço poético inscrito nos lugares.

O caminhar vai sendo visto aqui com ato perceptivo e ato criativo, leitura e escrita simultânea de um determinado espaço, transformando-o em lugar, como nos fala Certeau. A experiência da caminhada no espetáculo “O Jardim das Flores de Plástico”, desse modo, propõe aos espectadores uma atitude criadora onde, junto aos atores, acabam por transformar, mesmo que momentaneamente, o seu lugar de moradia em espaço poético e teatral, passível de reescrito no campo do sensível. Um olhar metatopografado, como sugere Lepecki, passa, desse modo, a ser interventivo, sobretudo no campo das artes, gerando outras performatividades sobre a cidade nessa busca incessante de não cair nas imagens já desgastadas dos discursos totalizantes que as lógicas de composição da nossa cidade tem proposto. Neste momento é que produzimos juntos, mais do que novas ideias, outros corpos, como apontou Wladimir Safatle na esquina, logo que entramos nessa rua.

7.2 Caminhos para a errância, desvios para a desorientação

Conforme pontuado na Rua Antônio Neri, as caminhadas periféricas de “O Jardim das Flores de Plástico” aconteciam também antes de cada sessão a ser realizada nas comunidades, momento em que os atores revivenciavam o processo de montagem, experimentando os espaços da comunidade, na busca de um olhar corpografado, mesmo que de forma instantânea, que vivencia o lugar para a escolha das estações a partir de suas micropráticas cotidianas. Parece, então, ser necessário auscultar o chão, tropeçar no desnível topográfico, olhar os buracos, atentar para os vazios e perceber como eles nos atravessam, como eles interveem na nossa lógica corpórea, para em contraponto, a partir dessa experiência incorporada, lançar-se forma interventiva para revelar o que o projeto urbano exclui. Foi deste movimento que surgiu o espetáculo

“O Jardim das Flores de Plástico”, visto como coreopolítica a ser vivenciada junto ao espectador num instante sempre presente, efêmero e expandido.

Lembrando-nos da potência do jogo lúdico narrado na Av. José Torres, ao pensarmos neste jogo concreto, construído, o Nós de Teatro não está deixando de lado o viés incontrollável dessa apropriação sobre o espaço, pelo contrário, as situações⁹⁴ propostas em cena estão para o espectador como um território de possibilidades sempre abertas, um campo minado para o acaso inumerável da rua, a liberdade enquanto potência de fuga da normatização do corpo. Nosso jogo no espaço, mesmo com um percurso marcado, não será de modo algum uma coreografia da rua, mas um dispositivo agenciador de encontros, de afetos e do acaso. Aqui a ideia do “perder-se” precisaria ser entendida dentro da própria experiência do espectador junto ao jogo construído no espetáculo. É certo que os espectadores do bairro conhecem o espaço, mas a proposta de jogo, a situação proposta pelo Nós de Teatro rearticula aquele lugar. O discurso materializa um estranhamento, e nesse agora é que o espectador se vê perdido, sem saber para onde ir ou o que esperar. O espetáculo, enquanto jogo, vai propondo um percurso que, embora elaborado, não é visto como finalizado já que o espectador está criando outros na sua experiência, reinventando o lugar, reelaborando o espaço, liberdade garantida pelas práticas lúdicas propostas durante a cena.

Desse modo, descentrar o espaço pode significar, nesse jogo, além de descentrar o sujeito, desconstruir a própria ideia de periferia, desestabilizando subjetividades predeterminadas e tendo a cidade toda como um mosaico de ludicidade e experiência da alteridade, atendendo ao chamado do corpo de colocar-se em festa. O engajamento afetivo desse corpo desorientado⁹⁵ e que se lança ao desafio de perceber o chão a partir dos sentidos corpóreos, em especial o tátil e o visual, mobiliza um jogo concreto, lúdico, enquanto potência festiva de um universo que se expande em novidade e vertigem do brincar com o mundo e reinventá-lo criativamente.

⁹⁴ Daqui é possível evidenciar que o jogo de proposição de situações construídas no espetáculo está muito próximo às ideias do Movimento Situacionista. Paola Berenstein Jacques (2014, p. 188), lembra-nos que “ao compararmos as ideias de Hélio Oiticica e Guy Debord, podemos notar que a Deriva de Debord dialoga com o Delirium Ambulatório de Oiticica, assim como a ideia de situação construída, praticada pelos situacionistas, com a ideia de delírio concreto, praticada pelos tropicalistas”. Marcar as estações, nesse sentido, é lançar um jogo a ser vivenciado pelo espectador, uma situação. “A cidade para os situacionistas é o espaço do jogo, mas eles não se contentam, como os surrealistas – ou os *flâneurs*, antes deles – com os jogos já existentes, muito menos com a valorização excessiva do acaso e do inconsciente dada pelos surrealistas. Os situacionistas querem criar novos jogos na vida cotidiana; o jogo situacionista é um jogo concreto, construído. Eles insistem na importância da invenção e criação de condições favoráveis para o desenvolvimento dessa paixão pelo jogo urbano, no valor do jogo, que seria o da própria vida livremente construída, sendo que a liberdade seria garantida pelas práticas lúdicas” (JACQUES, 2014, p. 231).

⁹⁵ Para uma maior entrada no assunto, ver Constant (1996) e seu “princípio da desorientação”.

O interessante é perceber que o mapa da realização das sessões do espetáculo era sempre fluido, variava de acordo com a lógica das ruas de cada comunidade onde apresentamos. Há bairros onde os becos predominam a materialidade do espaço, como no Pirambu, há outros em que grandes ruas e avenidas dão suporte para outros redesenhos na caminhada, como no caso do Granja Portugal. No Planalto Pici, por exemplo, desenhamos um percurso em que o espetáculo passava duas vezes pelo mesmo lugar, gerando um efeito de *looping* na cena e convocando o espectador a ver e rever o mesmo espaço sob perspectivas diferenciadas, a depender do clima da cena e do fluxo da rua no momento de entrada.

Nossa caminhada vai chegando ao fim. Logo em breve estaremos entrando à Rua Oscar França. A essa altura da caminhada já estamos próximo ao Centro Cultural Bom Jardim (CCBJ), equipamento cultural do Governo do Estado do Ceará que, há dez anos, resiste à custa das lutas dos artistas do bairro para que não seja fechado⁹⁶. Certamente o CCBJ seria outro ponto de ancoragem muito pertinente de ser delimitado nesta dissertação, já que o Nós de Teatro tem atuado continuamente na militância de construção do equipamento e que ele, ao longo desses dez anos, produziu e interferiu muito no que o grupo é hoje. Todavia, deixo o leitor à deriva na escolha por aprofundar, por outras leituras, percursos e percepções, a sua visão sobre este lugar e o que ele tensiona na construção da imagem da cidade. Por enquanto, o que vai nos interessar é um espaço que fica bem ao lado do Centro Cultural: A comunidade de São Francisco, lugar pouco evidenciado pelos percursos do bairro, dada a sua configuração arquitetônica e as tensões urbanas vividas no lugar. Fugamos da Rua Três Corações e adentremos por um breve espaço de tempo na Comunidade São Francisco.

Foi nesse lugar que realizamos a última apresentação de “O Jardim das Flores de Plástico”. Partindo da calçada do Centro Cultural Bom Jardim, o espetáculo adentrou a Comunidade, lugar em que os becos e vielas é que davam a dinâmica da cena e a forma de invasão do espaço, seja pelo espetáculo ou pelo espectador que junto ia ocupando cada calçada da comunidade. Percebamos como os becos da Comunidade São Francisco são estreitos, o que fazia com que, a certas alturas da caminhada, o espaço não comportasse a quantidade de espectadores interessados nas cenas, levando uma parte dos seguidores a desviar os percursos traçados pelo espetáculo para, ao entrar por outro beco, esbarrar com a cena no local em que ela desaguava como estação. Um grande movimento pelo quadrilátero da comunidade começava a ser traçado.

⁹⁶ O baixo investimento de recursos no equipamento, quando comparado aos valores destinado ao Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura ou à Escola Porto Iracema das Artes dá sinal de como o pensamento de Cultura na cidade vem sendo construído. É importante frisar o quanto esse equipamento é importante para a comunidade, seja pelo seu valor de descentralização dos espaços de fruição e produção cultural ou mesmo pelos processos artísticos vivenciados a partir desse lugar.

Vale lembrar que o espetáculo também era constituído de cenas que aconteciam de modo paralelo, sobretudo pela personagem “Homem de Branco”, que circulava pelas ruas numa dinâmica outra, sem seguir o roteiro traçado pela encenação. Ele era como um fantasma que, de repente, poderia aparecer em qualquer esquina, desafiando o ator a transitar pelo bairro atento também à encenação que corria em paralelo já que, em dados momentos, o percurso realizado por ele precisaria produzir pontos de interseção com o restante do elenco, entrando de forma cortante na narrativa que se criava e no espaço que se ocupava. Essa dinâmica também contribuía para que o espectador fugisse do roteiro e tivesse toda a comunidade como um território de possibilidades e de encontros, seja seguindo o percurso dos atores no chão ou o que se realizava pelo “Homem de Branco” em paralelo. Henrique Gonzaga relata:

Quando colocamos os nossos pés descalços na rua entramos em novo mundo, conseguimos beber uma nova dose de arte, uma dose que não bebíamos só. Com uma multidão de pessoas nos seguindo pra ver até onde íamos. Deixamos nos levar pelas energias da rua, onde os olhares nos davam dicas de onde poderíamos levá-los e assim seguimos levando ou sendo levados (RELATÓRIO, 2015, p. 80).

A partir dessa dinâmica, podemos dizer que havia um jogo de errância na dramaturgia do espaço e do espetáculo, revelando que mesmo com um roteiro traçado previamente, a própria materialidade dos espaços e o acaso da rua guiavam a cena e o fluxo dessa caminhada. Tal como a corrente de um rio que, por vezes está mais branda, outras vezes mais feroz, a cena e a caminhada iam se tecendo juntas ao público, à materialidade labiríntica das calçadas e becos da Comunidade São Francisco, assim como ao circuito de afetos, trocas e relações estabelecidos nessa teia de atravessamentos e múltiplas forças.

Talvez por isso, podemos rever a noção de errância a partir das questões levantadas por este espetáculo. É comum aplicarmos a ideia de errância única e exclusivamente ao jogo do acaso atravessado pelo fluxo da rua, mas aqui há uma dobra importante de ser compreendida.

O errante busca estar disponível para a desorientação⁹⁷, busca conseguir se perder mesmo na cidade que mais conhece, ao errar o caminho voluntariamente e, através do erro – e da errância que esse erro provoca –, realizar uma apreensão ou percepção espacial diferenciada da sua própria memória local. Perder-se no lugar conhecido é uma experiência mais difícil, porém bem mais rica, do que a desorientação no espaço totalmente desconhecido (JACQUES, 2014, p. 284-285).

⁹⁷ Jacques (2014, p. 272) fala ainda que “enquanto toda a educação do urbanismo está voltada para a questão do se orientar, os errantes buscavam se desorientar e, ao se perder, encontrar os vários outros das cidades”.

Saindo da Comunidade São Francisco e voltando à Rua Três Corações encontraremos outra das chaves de entrada nos argumentos discursivos da dramaturgia de “O Jardim das Flores de Plástico”. Como pontuado outrora, há, no espetáculo, um chamado para a brincadeira de rua, para o acaso inesperado de um corpo que desliza pelo bairro, fugindo do paradigma do medo e do perigo. Rememorando o trânsito entre as alegorias do Maracatu Cearense e a errância dos Blocos de Rua no Carnaval, a cena do espetáculo vai criando um corpo fluido que se desconstrói, junto ao espectador, até chegar à festa improvisada dada na cena final.

A imagem virtuosa das pernas de pau (*Figuras 39 e 40*) é usada como alegoria de um corpo não humanizado, elevado, diferenciado. Somente um dos atores seguiria com pernas de pau até o final do espetáculo: o antagonista da narrativa. A personagem “Homem de Branco”, interpretada por Gilvan de Sousa, conforme explicado anteriormente, era a representação, em cena, de um grande mistério que assola uma dada comunidade. Como um fantasma monstruoso que aparece nas esquinas, elevado em pernas de pau, sua figura atuava como não humana, a lenda urbana, diferente dos que estão com os pés no chão. Em cena, era necessário arrancar dele as pernas de pau para, assim, entender a sua configuração, romper com o medo e decifrar de que mistérios ele faz parte. Embora o efeito estetizante da perna de pau seja bastante usado no teatro de rua como potência alegórica e poética, há nessa imagem um paradoxo que, ao retirar o ator do chão, retira-o também da relação de igualdade junto ao espectador. Ao usar a perna de pau no espetáculo como recurso poético, foi necessário concordar com Amir Haddad de que elas colocam o ator em outro grande problema: o da especialização.

Quero dizer que, desta maneira, colocamos o ator em situação especial por duas vezes (mais do que no palco italiano, portanto). Primeiro, por elevarmos a sua estatura muito acima da média dos espectadores; e, depois, por criarmos uma especialização. Tornam-se pessoas especiais, que sabem fazer coisas especiais e que, portanto, estão bem acima da média dos mortais que os assistem embriagados e impotentes diante de tantas habilidades[...] É a deformação pela especialização, que cria para o ser humano um modelo insuperável ou intangível, transformando os circunstantes espectadores na casta inferior de uma sociedade cruel e discriminatória (HADDAD, 2008, p. 141).

Nesse sentido, vale lembrar a queda levada por Gilvan de Sousa de uma perna de pau de quase dois metros de altura. Exatamente pelo chão irregular da Comunidade de São Francisco, o ator caiu da perna de pau e um acidente, por sorte não tão grave, denotou, a partir do acaso, esse corpo virtuoso que, em contato com chão acidentado, desconjunta-se, arrebenta-se e, por que não dizer, humaniza-se. É necessário tatear o chão e perder de vez o chão: (Des)orientar-se pela topografia acidentada, cheia de rachaduras, e descobrir os buracos vazios que essa experiência alimenta em errância. Como fala Lepecki (2012, p 56) “é na rachadura e no seu

Figura 39: Pernas de pau usadas durante o espetáculo



Foto: Altemar Di Monteiro / *Maio de 2015*

Figura 40: Atores elevados em pernas de pau na abertura do espetáculo



Foto: Altemar Di Monteiro / *Maio de 2015*

vazio plenamente potente, é no acidente que todo chão sempre já é, que o sujeito político surge porque nele escolhe o tropeço”. Mesmo com a queda, a cena continuou. O ator machucado, com sangue estancado no rosto, prossegue a cena teatral, colocando-nos num estado corpóreo e sensível bem diferenciado a todas as apresentações realizadas anteriormente.

Foi ciente dessa prerrogativa eminentemente de risco que decidimos usar pernas de pau, uma vez que elas apontam a dimensão de fragilidade do corpo. Entendíamos que elas nos davam conta dessa alegoria de chamado para a rua e para o contato dos pés descalços com o chão acidentado das periferias nessa tentativa de não terraplanar o corpo, nem o lugar. As pernas de pau assumem, nesse caso, o seu caráter performativo, problematizando a terraplanagem, o que nos leva a intuir sobre a performatividade desse teatro, onde “o ator [e porque não dizer também o espectador] é chamado a “fazer” (*doing*), a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (*showing the doing*), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo” (FÉRAL, 2008, p. 209).

A essa altura da caminhada, já perto da esquina da Rua Oscar França, onde entraremos à esquerda para nos despedirmos, passamos em frente ao Circo Escola Bom Jardim⁹⁸, entidade que desenvolve, desde 1991, projetos de artes circenses junto aos jovens da comunidade. É neste lugar, já perto do final da nossa caminhada, que interessará ressaltar que somente na primeira cena do espetáculo seriam utilizadas pernas de pau, o que fez com que, durante quatro meses de ensaio, os nove atores tivessem que treinar bastante um caminhar “enrijecido” por madeiras amarradas aos pés, incorporando laboratórios de práticas circenses em perna de pau. Alguns não arcaram com tamanho treinamento, o que fez com que, no dia da estreia, nas ruas do Granja Portugal, a atriz Angélica Freire não suportasse as pernas de pau durante o quarteirão em que a cena caminhava e, não resistindo ao chamado do chão, abandonasse o objeto para seguir livre, caminhando e dançando pelas ruas em cortejo. “Eu, pela primeira vez em 26 anos, sairia no meu bairro sem ter meus pés arrastando aquela poeira, eles estariam no alto por alguns minutos e isso me amedrontou” (RELATÓRIO, 2015, p. 50), relata Angélica. Exatamente essa imagem da Angélica no chão é que nos leva ao chamado do espetáculo: de um corpo livre da cidade-organismo, livre de amarras, que caminha brincante pelas ruas.

Em cena, eram necessários mais de 80 minutos para que chegássemos a esse desenho onde, pouco a pouco, os atores iam se libertando das pernas de pau, de objetos de cena e, com

⁹⁸ O Circo Escola Respeitável Turma (também conhecido como Circo Escola Bom Jardim) é um projeto do Governo do Estado através da Secretaria do Trabalho e Desenvolvimento Social (STDS) e executado em parceria com o Conselho Comunitário dos Moradores do Parque Santa Cecília - CCMPS. Funciona como complemento à educação formal.

os pés descalços no chão, até mesmo tirando a maquiagem (*Figuras 41, 42 e 43*), buscassem revelar uma corporeidade própria, não orgânica, que foi para a rua “pela liberdade”. Do enrijecimento à sua ruptura, o espetáculo, como pontuado outrora, transitava entre as imagens pragmatizadas pela tevê e a liberdade que lateja na rua. Nosso desejo, sempre presente em todo o processo, era chegar à cena final, ao “bloco sujo”, em que cada artista teria sua performance individualizada.

O espetáculo caminhava para a errância, para o chamado da liberdade corpórea de todos os artistas e do espectador. Em processo, os artistas elaboraram comigo os textos usados em cena, contudo, a cena final não era ensaiada. Rompíamos todo o discurso de encenação tramado até ali para, de forma livre e espontânea, cada ator relacionar-se com os espectadores do modo como o afeto momentâneo revelasse. Tirando a graxa preta do rosto, típica do Maracatu cearense⁹⁹, os atores, de cara limpa, iam jogando com o espaço, com o público, e com esse convite de liberdade, culminando com um cortejo final sem marcações, até finalizar o percurso. Esse era o momento em que mais via os artistas-cidadãos do grupo como sujeitos políticos plenos em “verdade”, recoreografados, longe de todas as marcas desenvolvidas ao longo da encenação, potentes do que querem dizer, revelar, para além do que o projeto urbano tanto quis formatar em suas coreografias.

Chegamos ao final do nosso percurso. Na próxima entrada, à direita, seguimos na Rua Oscar França, rumo a outros lugares, invadindo a cidade como poética. O que ficou desse percurso no corpo do caminhante somente o tempo é que irá dizer. Há um processo de aprendizado a partir da vivência que se coloca como imensurável, intangível, sobretudo pelo entendimento de que não precisaremos chegar a resultado algum. Não há produtos para serem levados como proveitos, não há *souvenires* dessa jornada. Há apenas a experiência¹⁰⁰ a ser narrada, a ser lançada ao mundo, a ser sempre rediscutida, reprocessada, transformada em outros discursos, outras poéticas, outras produções do real. Evoé!

⁹⁹ É importante destacar que o negrume utilizado no espetáculo em hipótese alguma faz menção ou relação à “*black face*” americana, prática teatral realizada por atores brancos que se pintavam de preto para representar, de forma estereotipada, a população negra. O rosto preto dos atores do nosso espetáculo remetem aos referenciais de tradição do Maracatu Cearense; ao utilizá-los, o trabalho demarca o viés ancestral e de empoderamento de um estado que é historicamente conhecido por não ter negros, o que é uma inverdade, sobretudo ao adentrarmos às periferias da cidade.

¹⁰⁰ “Uma das palavras alemãs que significam ‘experiência’, *Erfahrung*, vem do alemão antigo *irfaran*: ‘viajar’, ‘sair’, ‘atravessar’ ou ‘vagar’. A ideia profundamente arraigada de que a viagem é uma experiência que põe a prova e aperfeiçoa o caráter do viajante fica clara no adjetivo alemão *bewandert*, que hoje significa ‘sagaz’, ‘perito’ ou ‘versado’, mas que originalmente (nos textos do século XV) simplesmente qualificava quem tinha ‘viajado muito’” (LEED apud CARERI, 2013, p. 46).

Figura 41: Espectadora limpa o rosto da atriz na cena final



Foto: Eduardo Magalhães / *Maio de 2015*

Figura 42: Bacias dispostas para cena final

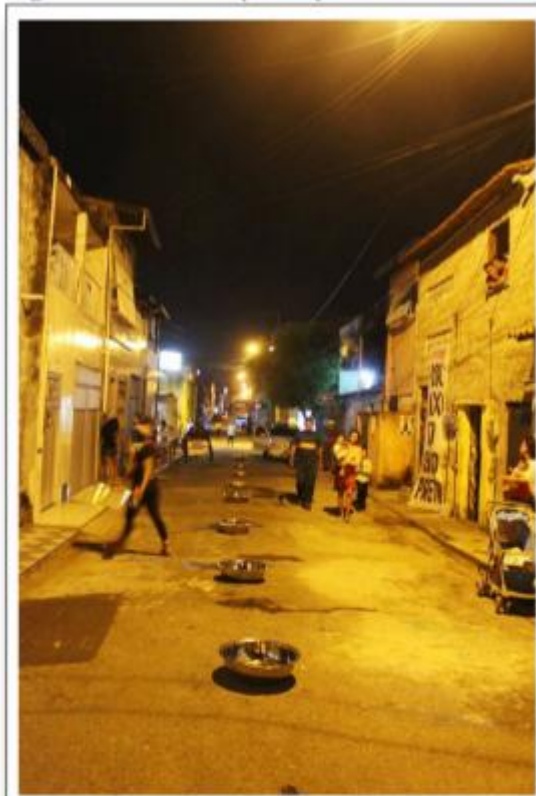


Foto: Acervo do Nós de Teatro / *Maio de 2015*

Figura 43: Espectadora brincante na cena final



Foto: Acervo do Nós de Teatro / *Maio de 2015*

Figura 34: Rua Oscar França / Bom Jardim - Fortaleza - Ce



**8. RUA OSCAR FRANÇA:
RUMO A OUTRAS PERIFERIAS**

*“O céu é meu pai, a terra mamãe.
O mundo inteiro é tipo a minha casa”.*
Emicida. Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa

Chegamos à Rua Oscar França, adentrando o percurso final da caminhada proposta entre as ruas do Grande Bom Jardim. Daqui, olhando para trás, avistamos um emaranhado de experiências e reflexões entretecidas a partir do nosso contato com o chão acidentado de um lugar que já se faz contaminado pelos rastros que deixamos ao caminhar. As memórias deixadas vão estremeando as topografias do lugar e, a partir de um lance processual, vão se tornando dificilmente capturáveis pela máquina pavimentadora de uma voracidade que deseja regular o indizível, o incalculável, a celebração, a brincadeira, a festa, a vida, a arte. Contudo, catando estes rastros no espaço, o próximo caminhante a adentrar nessas vias de circulação certamente já será atravessado por nossa ação nas ruas vivenciadas. Não há como fugir da nossa intervenção no museu do mundo, composto por nossa invasão nesses territórios de arte e vida, de fusão poética e de cidadania.

É rememorando a nossa experiência que vamos percebendo que os saberes se “formam” – ou reformam –, se consolidam e pluralizam, quando partem de uma prática vivida, quando afloram de experiências e sentidos de mundo, de um modo específico de se relacionar com ele. Por consequência disso, ao reconhecermos a potência de um teatro que caminha pelas ruas, um amplo universo se abre constantemente a uma invasão sobre nossas próprias experiências artísticas e de vida. No caso do Nós de Teatro, a montagem de “O Jardim das Flores de Plástico” só foi possível quando intensificamos, a partir da memória, nossa imersão sobre o espaço – suburbano, provinciano, pequeno, periférico, escuro, opaco, pessoal, identitário –, sobre as arquiteturas que tecem a nossa ação no mundo, sobre as vivências topográficas da infância, da família, da escola, do lazer, o que nos levou, inevitavelmente, a admitir o corpo também em sua dimensão espacial, percebendo-o atravessado por múltiplas forças que o compõem enquanto parte do mundo. Ao reconhecer a potência do teatro em seu movimento incessantemente efêmero pelo espaço como rota de fuga das manobras estratégicas de uma vida entorpecida pelo capital é que pudemos pensar em ocasiões poéticas que desorganizam esse biopoder que tanto tem insistido em coreografar nossa presença no mundo.

Nesse sentido, junto desse caminhar que não cansa de nos interpelar, é que reconhecemos ser necessário “seguir o pulular desses procedimentos que, muito longe de ser controlados ou eliminados pela administração panóptica, se reforçaram em uma proliferação ilegítimada” (CERTEAU, 2014, p. 162). Desse modo, ao compreender o percurso que começa-

mos na Rua Vital Brasil como uma tática escolhida entre tantas outras possíveis, foi reconhecendo na incapacidade de apreender o bairro por inteiro que nos desafiámos a captar, nessa ocasião, a diferença sempre momentânea – talvez deixada em rastros –, que cada lugar nos oferece.

Daqui onde estamos, seguimos refletindo que o espaço vivenciado, assim como “O Jardim das Flores de Plástico”, é mais do que uma experiência localizada já que, como um palimpsesto dialético, revela-se como metáfora do mundo, desafiando-nos a não paralisar o fluxo da vida totalizando qualquer experiência, mas entendendo que o movimento não cessa e que esses deslocamentos cambiantes são o devir imutável da abertura para o novo, para o outro, para a reinvenção da cidade.

Na saída do nosso percurso é o crítico de arte Georges Didi-Huberman que lança-nos a possibilidade de pensarmos em ‘imagens vaga-lumes’, imagens de seres luminescentes, dançantes, erráticos, resistentes. Imagens para reorganizar o nosso pessimismo, tendo em vista que a luz que a modernidade lança em seus holofotes sobre a vida do consumo e do espetáculo é a mesma que vasa do seu palco nos mostrando seus paradoxos e os povos ocultos nessa cena.

Não vivemos em apenas um mundo, mas entre dois mundos pelo menos. O primeiro está inundado de luz, o segundo atravessado por lampejos. No centro da luz, como nos querem fazer acreditar, agitam-se aqueles (...) sobre as quais regurgitamos informações na maior parte inúteis (...) Mas, nas margens, isto é, através de um território infinitamente mais extenso, caminham inúmeros povos sobre os quais sabemos muito pouco, logo, para os quais uma contrainformação parece sempre mais necessária. Povos-vaga-lumes, quando se retiram na noite, buscam como podem sua liberdade de movimento, fogem dos projetores do “reino”, fazem o impossível para afirmar seus desejos, emitir seus próprios lampejos e dirigi-los a outros (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 155).

Acaso as atrizes e atores de O Jardim das Flores de Plástico, em cada uma de suas apresentações, não constituem um desses povos-vaga-lumes? O espetáculo aqui estudado, ou mesmo o atual repertório do Nós de Teatro, configura-se para nós como resistência, como tática, como luzes que piscam no meio desse tempo iluminado, percorrendo intertícios de um espaço complexo, cheio de vida, transitando na margem do mundo em busca de refazer e reinventar nosso corpo, nossa morada, nossa cidade. Em nossa caminhada, ao observar a partir de um olhar que estabelece a própria crítica e se lança em equilíbrio precário enquanto parte do que se observa, fomos percebendo esse poder dos “projetores do reino”¹⁰¹ sobre nossas ações,

¹⁰¹ Milton Santos (2006, p. 221) é o autor que irá nos dizer que “na cidade ‘luminosa’, moderna, hoje, a ‘naturalidade’ do objeto técnico cria uma mecânica rotineira, um sistema de gestos sem surpresa. Essa historicização da

nossas práticas e do nosso próprio olhar, evocando-nos o “escuro do contemporâneo”, a necessidade urgente de não deixar-nos cegar pelas luzes ofuscantes de nosso século e distinguirmos atentamente a sua sombra, a sua escuridão. Na esteira de Agamben, atentos a essas práticas microbianas, micro-lampejos na escuridão, vamos entendendo que essa sombra

não é uma forma de inércia ou de passividade, mas sim de algo que implica uma atividade e uma habilidade particulares, que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provém da época para descobrir sua escuridão, sua sombra especial que não é, de todos os modos, separável dessas luzes (...) Contemporâneo é aquele que percebe a sombra de seu tempo como algo que lhe incumbe e que não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que qualquer luz, se refere direta e singularmente a ele. Quem recebe em pleno rosto o feixe de trevas que provém de seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 63-64).

Ao reconhecer o pessimismo de um intelecto inundado por um mundo iluminado, é urgente que, em paralelo, não caiamos na inércia ou passividade e mobilizemos, na caminhada, um otimismo da vontade. Ainda há muito a ser feito. Talvez por essa via de pensamento, podemos notar que, para além do mundo iluminado pelo consumo massificado, nesses territórios periféricos – “espaços do aproximativo e da criatividade, opostos às zonas luminosas, espaços da exatidão” (SANTOS, 2006, p. 221) – novas perguntas estão sendo formuladas e, como aponta Careri, hipóteses de novas respostas talvez estejam sendo buriladas por esses povos-vagalumes que piscam no meio da escuridão.

Com efeito, é por esse viés que o Nóis de Teatro tem buscado perceber os silêncios e ecos que a periferia emana na sua fisicalidade, experimentando, nesse ato, outras realidades de espaço e lançando-nos “entre os resíduos dos subúrbios do mundo à busca de uma nova natureza, de um território desprovido de representação, de espaços e tempos em continua transformação” (CARERI, 2013, P. 143), recontando a história e a ficção de toda a metrópole. Por baixo do saco preto, opaco e escuro, havia muito mais do que o que supúnhamos que poderia ter.

As rotas de dissenso ainda não se findaram. No pilar da ponte que liga a vida à arte, há um enxame de vagalumes que piscam num movimento frenético, saltando em cidadania e poética. “O Jardim das Flores de Plástico”, do Nóis de Teatro, é somente um dentre tantos possíveis pululando neste país, gritando por escuta, saltando em festa, cantando e recontando a cidade. Por isso que o percurso precisará ser sempre contínuo, nunca parar. Desse modo, é que me parece insidiosa essa saída pela Rua Oscar França onde podemos, quem sabe, perdermo-nos

metafísica crava no organismo urbano áreas constituídas ao sabor da modernidade e que se justapõem, superpõem e contrapõem ao uso da cidade onde vivem os pobres, nas zonas urbanas ‘opacas’”

novamente, encontrar mais uma e outra vez com o acaso, topar de cara com o novo, enxergar o oculto, o que não foi dito até aqui: dissensões múltiplas. A metamorfose ambulante, deambulante, *flâneur*, periférica, prefere que se esqueça tudo que aqui foi narrado para a construção de outras rotas, outras histórias e fluxos. Sempre outros, nunca fixos, nunca efetivamente conclusivos ou perfeitamente iluminados: haverá sempre um escuro a nos interpelar.

É quando assumimos nosso desajustamento em relação ao mundo, percebendo nossa insegurança primeira, nossa não soberania, que nosso sentimento de propriedade se abala. Ao entender nada como fixo, a partir da caminhada vamos constatando que a rua, paradoxalmente, exatamente como espaço público, hoje, aqui e agora, é toda nossa! Que daqui sejam feitos outros roteiros, que outras ruas sejam percorridas, outras histórias sejam descobertas, narradas, reescritas e lançadas ao mundo, nesta militância sempre presente de ressignificar os discursos sobre nossa cidade, sobre nossa condição de periferia no mundo. É tudo nosso! “A rua é Nós”!

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- _____. **Che cos'è il contemporâneo**. Nottetempo: Roma, 2008.
- ANDRADE, Carlos Drummond. **Cadeira de Balanço**: crônicas. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1966
- ANDRÉS, Roberto. **O cortejo errante**: o carnaval como via de acesso a lugares esquecidos da cidade, retomada do protagonismo pedestre e dispositivo caminhante de encontros. Piseagrama, Belo Horizonte, n.7, p.79-87. 2015.
- ANJOS, Moacir dos. **Local/global**: arte em trânsito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. Edgar Allan Poe: Sua vida e sua obra. In: **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- _____. **O pintor da vida moderna**. São Paulo: Bira Câmara Editor, 2010
- BENJAMIN, Walter. **Paris, capital do século XIX**. In: Espaço e Debates Revista de Estudos Regionais e Urbanos N° 11, 1984.
- _____. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- _____. **Passagens**, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.
- _____. **Rua de mão única: infância berlinense: 1900**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013
- _____. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015
- BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Cia das Letras, 1986
- BHABA, Homi K. **Introducción narrar la nación**. Em: BHABHA, Homi K. (compilador). Nación y narración. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010
- BONFITTO, Matteo. **Por um olhar transversal nas artes da cena**: o espetacular e a dialética como palimpsesto. In: CARREIRA, André; BÄUMGARTEL, Stephan. Nas fronteiras do representacional: reflexões a partir do termo "Teatro Pós-Dramático". Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2014
- BRAKHAGE, S. **Metáforas da visão**. In: XAVIER, I. (Org.). A experiência do cinema. 4. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008. p. 341-352.
- CARERI, Francesco. **O caminhar como prática estética**, São Paulo: Gustavo Gili Brasil, 2013

CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. – Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

CANCLINI, Néstor García. **Cidades e cidadãos imaginados** pelos meios de comunicação. Opin. Publica [online]. 2002, vol.8, n.1, pp.40-53.

CARDOSO, Ricardo José Brugger. **A cidade como palco: o centro do Rio de Janeiro como lócus da experiência teatral contemporânea**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Coordenadoria de Documentação e Informação Cultural; Gerência de Informação, 2008.

CARREIRA, André. **Dramaturgia do espaço urbano e teatro de invasão**. In: Reflexões sobre a cena. MALUF, Sheila Diab & AQUINO, Ricardo Big de (orgs). Maceió: EDUFAL, Salvador; EDUFBA, 2005.

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.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. Volume 1: Artes de Fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

CONSTANT. O princípio da desorientação. In: ANDREOTTI, Libero; COSTA, Xavier. **Situacionistas, arte política e urbanismo**. Barcelona: Museu D'art Contemporani de Barcelona / Actar, 1996

COVERLEY, Merlin. **A arte de caminhar: o escritor como caminhante**. São Paulo: Martins Fontes, 2014

DELEUZE, Gilles. **A imanência: uma vida...** Educação & realidade, Porto Alegre, v. 27, n. 2, jul.-dez. 2002

DERRIDA, Jacques. **Margens da Filosofia**. Campinas: Papyrus, 1991

_____. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade**. São Paulo: Escuta, 2003

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Noites brancas: romance sentimental (das recordações de um sonhador)**. São Paulo: Editora 34, 2009.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora Unesp, 2011

FÉRAL, Josette. **Por uma Poética da Performatividade: o teatro performativo**. Sala Preta, São Paulo, n. 8, 2008, p. 197-210.

FERRARA, Lucrécia. **Ver a cidade**. Cidade, imagem, leitura. São Paulo: Nobel, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis, Ed. Vozes, 1977

_____. **Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008a

_____. **Segurança, território, população**: curso dado no Collège de France (1977-1978). Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. **A favela que se vê e que se vende**. Reflexões e polêmicas em torno de um destino turístico. RBCS Vol. 22 n°. 65 outubro/2007.

_____. **A construção da favela carioca como destino turístico**. Rio de Janeiro: CPDOC, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

GOMES, Renato Cordeiro. **João do Rio**: vielas do vício, ruas da graça. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.

HADDAD, Amir. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara (orgs). **Tá na rua**: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel. Rio de Janeiro (RJ): Instituto Tá Na Rua para as Artes, Educação e Cidadania, 2008.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Trad.: Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga**. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro, Casa da palavra, 2011

_____. Elogio aos Errantes: a arte de se perder na cidade. In: **Corpos e cenários urbanos**: territórios urbanos e políticas culturais / [Organizadores]: Henri Pierre Jeudy e Paola Berenstein Jacques; Salvador : EDUFBA ; PPG-AU/FAUFBA, 2006

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. São Paulo: Editora 34, 2013.

LEPECKI, André. **O corpo colonizado**. GESTO: Revista do Centro Coreográfico do Rio, vol 3, n 2, Rio de Janeiro: Rio Arte, p. 7-11, jul de 2003.

_____. **Coreopolítica e coreopolícia**. Ilha, vol. 13, n. 1, 2012.

LEFEBVRE, Henry. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MAPURUNGA, José. **Bom Jardim**. Fortaleza: Secultfor, 2015

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais**: uma investigação em psicologia social. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986

_____. **O Museu é o Mundo**: Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÒSSIA, Liliana. (Org.) **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividades. Porto Alegre: Sulina, 2009

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2002

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina: Editora da UFRGS, 2014

RIO, João do. **Psychologia urbana**. Rio de Janeiro: Garnier, 1911

_____. **A alma encantadora das ruas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SAFATLE, Vladimir. **Circuito dos Afetos**: Corpos políticos, Desamparo, Fim do Indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SALOMÃO, Waly. **Poesia Total**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna**: intelectuais, arte e videocultura na Argentina. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

SCHECHNER, Richard. **A rua é o palco**. In: LIGIERO, Zeca (Org.). Performance e Antropologia de Richard Schechner. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SZKLO, Gilda Salem. **As flores do mal nos jardins de Itabira**; Baudelaire e Drummond. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

TELLES, Narciso; GÓIS, Getúlio. **Invocações: atuação, espaço e criação nos espetáculos de rua 'Serra-Serra Serrador' e 'A Saga no Sertão da Farinha Podre'**. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara e GOMES, Vanéssia (orgs). **Teatro de rua: discursos, pensamentos e memórias em rede**. Fortaleza: Aldeia Casa Viva, 2016.

VENTURA, Zuenir. **Cidade Partida**. São Paulo: Companhia das Letras. 1994

Disponíveis na internet

BETTO, Frei. **Dez conselhos para os militantes de esquerda**. Em: Adital – Notícias da América Latina e Caribe. Disponível em: <<http://www.adital.com.br/site/noticia2.asp?lang=PT&cod=2116>>. Acesso em: 31/01/2017.

BRASIL. Presidência da República. Secretaria-Geral. **Índice de vulnerabilidade juvenil à violência e desigualdade racial 2014** / Secretaria-Geral da Presidência da República, Secretaria Nacional de Juventude, Ministério da Justiça e Fórum Brasileiro de Segurança Pública. – Brasília : Presidência da República, 2015

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.calamleo.com/read/00104962771acc078fc7b>. Acesso em: 06 abr 2016.

COSTA, Gilson Brandão. **A festa é de maracatu: cultura e performance no maracatu cearense 1980-2002**. 2009. 196 f. Dissertação (Mestrado em História), Departamento de História Social, UFC, Fortaleza, 2009. Disponível em: <http://www.historia.ufc.br/admin/upload/Gil.pdf>. Acesso em 23/01/2017

COSTA, Thiago de Araújo. **Deambulações Pelo Aglomerado da Serra: Lentidão, Corporeidade(s) e Obliterrações em Favelas de Belo Horizonte**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: http://www.laboratoriourbano.ufba.br/wp-content/uploads/arquivos/DISSERTACAO_2011-THIAGO_DE_ARAUJO_COSTA.pdf. Acesso em 23/01/2017

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural: arte pública. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo356/arte-publica>. Acesso em 29 março 2016

FORTALEZA. **Câmara Municipal de Fortaleza**. Lei Ordinária 6780/1990 de 12/12/1990. Denomina de Teodoro de Castro uma artéria de Fortaleza. Disponível em: http://cmfor.virtua-server.com.br:8080/sapl/consultas/norma_juridica/norma_juridica_mosstrar_proc?cod_norma=2194. Acesso em 29 março 2016

FIADEIRO, João; EUGÉNIO, Fernanda. **O encontro é uma ferida**. Excerto da conferência-performance Secalharidade de João Fiadeiro e Fernanda Eugénio Culturgest - Junho 2012. Disponível em: <https://ladcor.files.wordpress.com/2013/06/o-encontro-c3a9-uma-ferida.pdf>. Acesso em 16/01/2017

"GEORREFERENCIAMENTO", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/georreferenciamento>. Acesso em: 31 março 2016.

JACQUES, Paola Berenstein. Breve histórico da Internacional Situacionista – IS. **Arquitextos**. São Paulo, ano 03, n. 035.05, Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696>. Acesso em 29 março 2016

MERÇON, Juliana. **Foucault, Agamben e Deleuze**: relações entre vida e política. In: Trilhas Filosóficas, Ano III, número 2, jul.-dez. 2010. Disponível em: http://www.uern.br/outros/trilhasfilosoficas/conteudo/N_06/III_2_art_6_Mercon.pdf. Acesso em 15 abr 2016

MONTOYA URIARTE, Urpi. **Olhar a Cidade**, Ponto Urbe [Online], 13 | 2013, Disponível em: <http://pontourbe.revues.org/774>. Acesso em 29 março 2016

PREFEITURA entrega Praça da Juventude na Granja Portugal. **O Povo**, Fortaleza, 29 setembro 2014. Disponível em: <http://www.fortaleza.ce.gov.br/noticias/regional-v/prefeitura-entrega-praca-da-juventude-na-granja-portugal>. Acesso em: 29 março 2016

PINHEIRO-MACHADO, Rosana. **Etnografia do “rolezinho”**. In: Carta Capital, de 15 jan 2014. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/sociedade/etnografia-do-201croleziho201d-8104.html>. Acesso em: 10 abr 2016.

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.calamo.com/read/00104962738072769469b>. Acesso em 31/01/2017

ROCHA, Enrico. **O mundo é a obra**. In: Jornal O Povo, de 01 de maio de 2014. Disponível em: www.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2014/05/01/noticiasjornalvidaearte,3244017/o-mundo-e-a-obra.shtml. Acesso em: 28/06/2015

_____. **Nem marginal nem herói**. In: Jornal Diário do Nordeste, de 01 de maio de 2014. Disponível em: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/nem-marginal-nem-heroi-1.1006639>. Acesso em: 28/06/2015

SATURNINO, Rodrigo. **O último suspiro do flâneur**. In: Recensio - Revista de Recensões de Comunicação e Cultura. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/saturnino-rodrico-o-ultimo-suspiro-do-flaneur.pdf>. Acesso em 10/08/2015.

SECRETARIA divulga lista dos 11 mortos em chacinas na Grande Messejana. **O Povo**, Fortaleza, 12 novembro 2015. Disponível em: <http://www.opovo.com.br/app/fortaleza/2015/11/12/noticiafortaleza,3532865/secretaria-divulga-lista-dos-11-mortos-em-chacinas-na-grande-messejana.shtml>. Acesso em: 29 março 2016

VELLOSO, Rita de Cássia Lucena. **Distração e Choque**: A Experiência da Arquitetura na Vida Cotidiana. Tese de Doutorado apresentada ao Curso de Doutorado da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2012. Disponível em: http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/38966448/Versao_final_-_agosto_2012.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJ56TQJRTWSMTNPEA&Expires=1484417577&Signature=xMSjZCATwwIz9UJsjYXUr24Bw1Y%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3Ddistracao_e_choque_a_experiencia_da_arqu.pdf. Acesso em 14/01/2017

Filmes e Músicas

EMICIDA. **Casa**. In: Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2015. 1 CD. Faixa 3. (4 min).

JOÃO, Mc. **Baile de Favela**. In: Baile de Favela. Rio de Janeiro: Iuxan cds, 2016. 1CD. Faixa 4. (3 min).

KIRIKU e a feiticeira. Direção: Michel Ocelot. Produção: Didier Brunner, Jacques Ver-cruyssen, Michel Ocelot, Paul Thiltges. Bélgica / França / Luxemburgo: Trans Europe Film, 1998, DVD (71 min).

OTTO. **O que dirá o mundo**. In: The Moon 1111. Rio de Janeiro, Deckdisc, 2012. 1 CD. Faixa 9. (4 min).

MORAIS, Vinícius de; LYRA, Carlos. **Marcha da Quarta Feira de Cinzas**. In: Coleção Pé-rolas - Toquinho & Vinícius. Rio de Janeiro: Som Livre, 2000. 1 CD. Faixa 12 (3 min)

ANEXOS

Figura Anexo 1: Ponte sobre o Rio Maraguapinho / Rua Vital Brasil - Granja Portugal - Fortaleza - Ce

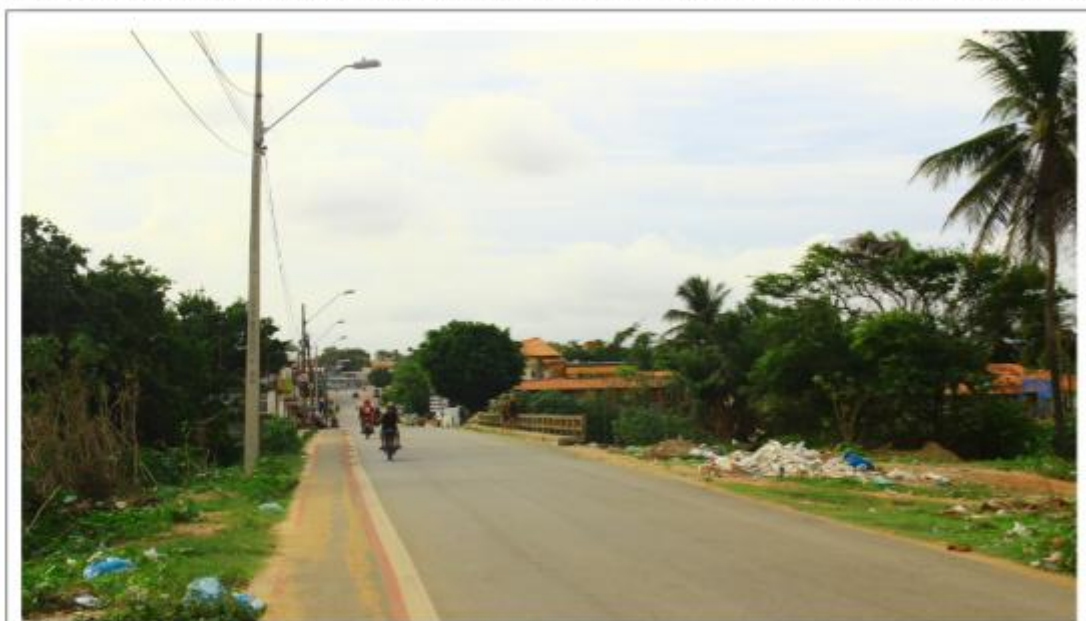


Foto: Altemar Di Monteiro / *Fevereiro de 2017*

Figura Anexo 2: Grafites de Cássius Sena do Vale - Praça da Juventude - Granja Portugal



Foto: Altemar Di Monteiro / *Fevereiro de 2017*

Figura Anexo 3: Placa Praça das Artes, projeto realizado pelo Centro Cultural Bom Jardim. Praça da Juventude, Granja Portugal - Fortaleza - Ce



Figura Anexo 4: Caminhantes da Praça da Juventude / Granja Portugal - Fortaleza - Ce



Figura Anexo 5: Igreja de Santo Antônio. Praça da Juventude, Granja Portugal - Fortaleza - Ce



Foto: Altemar Di Monteiro / *Fevereiro de 2017*

Figura Anexo 6: Jogadores de Futebol - Praça da Juventude / Granja Portugal - Fortaleza - Ce



Foto: Altemar Di Monteiro / *Fevereiro de 2017*

Figura Anexo 7: Crianças na calçada da Rua Antônio Neri, Granja Portugal - Fortaleza - Ce



Foto: Altemar Di Monteiro / Fevereiro de 2017

Figura Anexo 8: Cruzamento da Rua Antônio Neri com Teodoro de Castro / Granja Portugal - Fortaleza - Ce



Foto: Altemar Di Monteiro / Fevereiro de 2017

Figura Anexo 9: Cruzamento Rua Teodoro de Castro com Ayres da Cunha. Vista Panorâmica da Granja Portugal - Fortaleza - Ce



Foto: Altemar Di Monteiro / *Fevereiro de 2017*

Figura Anexo 10: Por do Sol na Rua Teodoro de Castro / Granja Portugal - Fortaleza - Ce



Foto: Altemar Di Monteiro / *Fevereiro de 2017*

Figura Anexo 11: Final da linha da Topic 54. Av. José Torres. Granja Portugal - Fortaleza - Ce



Foto: Altemar Di Monteiro / *Fevereiro de 2017*

Figura Anexo 12: Comunidade São Francisco - Bom Jardim - Fortaleza - Ce



Foto: Altemar Di Monteiro / *Fevereiro de 2017*

Figura Anexo 13: Rio entre Centro Cultural Bom Jardim e Comunidade São Francisco/ Bom Jardim - Fortaleza - Ce



Foto: Altamar Di Monteiro / *Fevereiro de 2017*

Figura Anexo 14: Centro Cultural Bom Jardim - Bom Jardim - Fortaleza - Ce



Foto: Altamar Di Monteiro / *Fevereiro de 2017*