

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Gustavo Falabella Rocha

Práticas artísticas horizontais: o trânsito entre o grupo
ZAP 18 e o bairro Serrano

BELO HORIZONTE
2018

Gustavo Falabella Rocha

Práticas artísticas horizontais: o trânsito entre o grupo
ZAP 18 e o bairro Serrano

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mônica Medeiros
Ribeiro

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2018

*Dedico esse trabalho aos meus pais, Cida e Carlão,
exemplos de artistas e inspiração para uma vida,
à Camila, pelo silêncios confortáveis de manhãs e tardes,
às companheiras e companheiros de luta da ZAP 18
pelo engajamento criativo no presente, passado e futuro.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes, da UFMG, seus professores, alunos, funcionários e colaboradores.

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa.

À Mônica Medeiros Ribeiro, por sua orientação atenta, meticulosa e incansável. E por compreender que eu não deixaria minha vida de artista no curso dessa pesquisa. Sou muito grato por essa parceria.

Às companheiras e companheiros da ZAP 18, do passado e presente: os amigos Wesley e Renato; meu irmão Francisco, Elisa, Thiago, Renata, Kely, Lucas, Dom, Micha, Rodrigo, Willian, Nani, Sheyla, Shabê e Vivi.

À minha mãe, Cida, exemplo de força e delicadeza, de militância e candura. Sempre com palavras sábias para me acalmar.

À Camila Morena, por seu apoio permanente e ouvido atento aos inúmeros desabafos de uma lida tão solitária.

Aos professores Dra. Renata Marquez e Dr. Maurílio Rocha pelas ponderações, críticas e observações, em minha banca de qualificação.

À professora Dra. Marina Marcondes Machado (MMM) por seus mapas, suas (nossas) poéticas próprias, a bricolagem e por me apresentar a descrição densa, como um caminho possível.

Aos componentes da banca de defesa Renata Marquez e Julia Guimarães Mendes pelo olhar atento e disponibilidade.

À Consuelo, tia querida, que revisou o trabalho.

Ao queridos amigos, Thi e Vinnie, pelo apoio.

A Vinícius Souza, companheiro das manhãs de terça-feira: conversas artísticas e angústias acadêmicas.

Às colegas Camila Vaz e Márcia Neves, pelas conversas.

Ao querido Cristiano Cezarino, pelas caronas, trilhas sonoras e conselhos decisivos (nesta ordem).

*Para que serve a utopia?
A utopia está no horizonte.
Se eu caminho 10 passos, ela se afasta 10 passos.
Se eu caminho 20 passos, o horizonte segue a se afastar.
Quanto mais eu buscá-la, menos eu a encontrarei.
Para que serve a utopia?
A utopia serve para isso: para caminhar*

Fernando Birri

Resumo: Há 15 anos no bairro Serrano, na periferia de Belo Horizonte, o grupo teatral ZAP 18 (Zona de Arte da Periferia) desenvolve seu trabalho artístico, calcado numa pesquisa que pensa a partir da relação entre teatro e realidade(s). Um dos resultados da prática do grupo é o espetáculo *1961-2009*, criado em 2009, que tentou retratar a história do Brasil da década de 1960 até a atualidade. O espetáculo cumpriu carreira de seis anos e serviu, nessa pesquisa, como articulador para a compreensão da relação da ZAP 18 com o bairro Serrano. A pergunta que moveu a pesquisa aqui apresentada foi: como a experiência criativa do espetáculo 1961-2009 influenciou a relação do grupo com o bairro e demarcou um retorno de uma nova relação com a cidade? Para responder tal indagação estudei a trajetória de seis anos de *1961-2009*, que contou com várias versões ao longo de sua carreira, adaptadas ao tempo em que suas temporadas aconteceram, por meio de estudo e análise dos cadernos coletivos do processo de criação, chamados pelo grupo de cadernos de protocolo. Também foram realizadas entrevistas com alguns dos artistas envolvidos e minha lembrança pessoal de artista pesquisador, como agente participante da história aqui analisada. Diante disso, vemos que o processo criativo, radicalmente horizontal, da construção de *1961-2009* foi um marco importante na trajetória do grupo. Além disso, a atuação da ZAP 18 no bairro e sua relação com os vizinhos forjam o que pode ser chamado de lugar de poéticas políticas próprias. Finalmente, ao discutir o estágio atual da produção artística do coletivo ZAP 18, entendo, a partir das ideias de Hakim Bey, que o espaço pode ser apontado como levante artístico, isso é, experiências artísticas efêmeras, que têm o espaço da ZAP 18 como ponto de partida e que podem proporcionar experiências espaciais múltiplas.

Palavras-chave: Práticas-horizontais. ZAP 18. *1961-2009*. Levante-artístico.

Abstract: For fifteen years in Serrano neighborhood, in periphery of Belo Horizonte, the theater group *ZAP 18* (Artistic Peripheral Zone) develops its artistic work, based on a research that thinks the bond between theater and realities. One of the practical results of the group's research is the play *1961-2009*, from 2009, that tried to portray Brazilian History from de 1960's to the upcoming days. The play fulfilled a six-year career and was used here – in this research – as an articulator to comprehend the relationship between *ZAP 18* and the Serrano neighborhood. The question that has moved the research here presented was: How the creative experience of *1961-2009* has influenced the bond between the group and the neighborhood and has it delineated a return of a renewed relationship between *ZAP 18* and the city of Belo Horizonte? To answer this inquiry I have studied *1961-2009* six-year-career, that had different versions through time, usually adapted to the context in which the seasons of the play took place. In order to bring back memories of the play and the creative process, I have looked into the Protocol Notebooks, a collective tool to register the rehearsals and performances of the play. I also have interviewed some of the artists involved in the process and I have used my personal memories as researcher, artist and active agent present throughout the entire process analyzed here. Having that in mind, we realize that the creative process, radically horizontal, of *1961-2009* was a cornerstone in the group's path. Furthermore, the work of *ZAP 18* in Serrano and its bond with the neighbors forge what could be named place of self-political poetics. At last, considering the current artistic production of the group, and bringing up some ideas from Hakim Bey, I point out that ZAP's headquarters could be seen as an artistic uprising, that is, where sudden artistic experiences take place, providing multiple spatial practices.

Keywords: Horizontal-practices. *ZAP 18*. *1961-2009*. Artistic-uprising

Lista de Ilustrações

- Figura 01.** Avenida Serrano: a principal via do bairro Serrano. Foto do autor. Fonte: arquivo pessoal..... p. 25
- Figura 02.** Faixada da *ZAP 18*. Foto do autor. Fonte: arquivo pessoal p. 29
- Figura 3.** O espaço interno da *ZAP 18*, cena do espetáculo *Coletivo 4403A – Zoológico*. Foto: Gladstone Lopes. Fonte: arquivo *ZAP 18* p. 41
- Figura 04.** A atriz Raiane Oliveira em ação no espetáculo *Homem Vazio na Selva da Cidade*. Foto: Pablo Bernardo. Fonte: arquivo pessoal p. 56
- Figura 05.** Em cena, a primeira formação do elenco de *1961-2009*: eu (em pé), Wesley Rios (segurando a maleta), Thiago Macedo (ao centro) e Renato Hermeto (à direita). Foto: Daniel Protzner. Fonte: arquivo *ZAP 18* p. 65
- Figura 06.** Ensaio aberto, na programação do *VAC*, em fevereiro de 2009. Foto: Lucélia Reis. Fonte: arquivo *ZAP 18* p. 80
- Figura 07.** Ao fundo é projetada a imagem do ex-presidente Jânio Quadros. Foto: Daniel Protzner. Fonte: Arquivo *ZAP 18* p. 90
- Figura 08.** Divulgação da temporada da peça em junho de 2013. Foto: Talita Oliveira. Fonte: arquivo *ZAP 18* p. 98
- Figura 09.** Elenco de *1961-2013*: Renata Andréa (à frente), eu (à esquerda), Thiago Macedo (à direita) e Lucas Costa (ao fundo). Foto: Madana Mohana. Fonte: arquivo *ZAP 18*..... p. 103
- Figura 10.** Divulgação da mostra *Não vai ter copa, não estamos no FIT*. Fonte: arquivo *ZAP 18* p. 112

Sumário

INTRODUÇÃO

Percurso até a ZAP 18. Antes, durante e depois	10
1. O bairro Serrano – antes da chegada	25
1.1. Primeiros contatos: não-colonizar como exercício de alteridade. Curiosidade pelo outro, curiosidade pelo novo	29
1.2 Derivas, deambulações e errâncias: construção de uma cultura territorializada ..	39
1.3. Lugar de poéticas políticas e afetivas próprias.	50
1.4. O lugar da ZAP 18: a história do bairro, a história do grupo.....	53
1.4.1. Thiago	54
1.4.2. Nani	56
2. Memória 1961-2009. Cronologia de uma montagem	60
2.1. Planejando a revolução: primeiras ideias	61
2.2. Primeiros encontros de trabalho.....	64
2.3. Práticas horizontais ou processo colaborativo? Mais um trânsito.	68
2.4. O primeiro encontro com o público: nosso chão é o asfalto.....	72
2.5. Reencontro com b.b.	81
2.6. A luta segue.....	86
2.7 De <i>(Des)Ilusão</i> a 1961-2009	87
2.8. Embates ou movimentos de uma dramaturgia coletiva: alteridade e horizontalidade como práticas	92
3. Entre Levantes, performances e práticas espaciais	98
3.1. Correndo atrás da história: o calor das ruas invade a cena	101
3.2. A vida pós-2013 e as últimas apresentações	111
3.3. Lugar e levante artístico – diverso e disperso	116
3.4. Levante artístico, performance e teatro performativo	124
Considerações finais	128
Referências	133
Anexo 1. Descrição 1961-2009	136

Introdução

Percurso até a ZAP 18: antes, durante e depois.

A *ZAP 18* é desdobramento da *Companhia Sonho & Drama*, grupo que nasce na década de 1980 e concentra sua produção artística em adaptações de clássicos da literatura brasileira e universal para os palcos. É o caso de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, e *O Processo* e *A Metamorfose*, textos de Franz Kafka. A partir dos anos 1990, Carlos Rocha deixa o grupo e os espetáculos passam a ser dirigidos por Cida Falabella. Após muitas montagens realizadas, várias formações – com entradas e saídas de seus integrantes e uma prática nômade de perambular por diversos locais, como sede de seu trabalho –, a *Sonho & Drama* passa por uma última reformulação (com saída de alguns de seus integrantes) e, em 2001, se metamorfoseia em *ZAP 18*.

A dissertação de Cida Falabella (2006) – umas das integrantes fundadoras do coletivo – traz um forte viés historiográfico, tracejando uma linha do tempo que contextualiza o nascimento de vários grupos de teatro em Belo Horizonte, entre 1980 e 1990. Sobre a mudança para *ZAP 18*, Rocha aponta que não era mais possível permanecer com o “peso” do nome *Sonho & Drama* e, para além, o nome representa uma mudança paradigmática para o grupo. “Existia o desejo de que o novo nome refletisse tanto este outro lugar do fazer teatral, quanto a mudança do foco, que se amplia, englobando não só a produção de espetáculos como também a formação e o viés social”. (ROCHA, 2006, p. 74).

Como é perceptível, já havia na pesquisa dela, um entendimento da importância da *ZAP 18*, no bairro Serrano. Entretanto, pensando na trajetória do grupo, o trabalho de Rocha é concluído e defendido, no ano de 2006 e não aborda questões que ganharam profundidade e grande importância para o coletivo como o impacto que o espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem* (de novembro de 2006) e seus desdobramentos tem na história do grupo e do espaço. De tal maneira, as “reticências” deixadas na dissertação de Rocha são retomadas aqui, 11 anos depois, sob diferentes vieses, na busca de um registro de algo tão fugaz, como é o trabalho de coletivos de teatro.

Voltando à metamorfose *Sonho & Drama* – *ZAP 18*, o objetivo dos remanescentes do

grupo era começar um novo trabalho, em um novo espaço, com um novo nome. Um trabalho que fosse mais condizente com seu momento atual. Na mesma época, o grupo se mobiliza para a construção de sua sede própria, em um lote vago na Rua João Donada, pertencente à família Falabella e que era ocupado irregularmente por um senhor que cuidava de cavalos. Antes do galpão-sede ficar pronto, a maioria dos integrantes do grupo estava envolvida em oficinas espalhadas por periferias de Belo Horizonte, por meio do Programa *Arena da Cultura*¹. Tal experiência foi fundamental na hora de se estabelecer as diretrizes da sede, que seria um espaço aberto, de convergência, de encontro, por meio de oficinas e de espetáculos. Ou seja, antes mesmo de existir como espaço físico, a prática de descentralização da cultura e contato com moradores com pouco acesso à cultura já florescia nas práticas dos integrantes da *ZAP 18*.

Nos quatro primeiros anos do espaço (de 2002 a 2006), o estreitamento com assuntos da periferia foi crescente. Nas oficinas oferecidas, sobretudo as ministradas para adolescentes, a violência, a criminalidade e o preconceito eram assuntos recorrentes. Mas, de certa forma, os assuntos “do bairro” ficavam encerrados nas oficinas. Como produção do grupo artístico, já na nova casa, realizamos *A Menina e o Vento* (2003), *Uma Balada... uma Parábola* (2004) e *SuperZéro* (2005). O primeiro, uma montagem do clássico infantil de Maria Clara Machado, com codireção de Chico Anibal e Cida Falabella; o segundo, uma adaptação de *A Balada do Soldado Morto*, de Bertolt Brecht, e *A Parábola das Três Transmutações*, de Frederich Nietzsche, com direção de Carlos Rocha; e o último, um infantil escrito e dirigido por Carlos Rocha.

Em 2006, entretanto, a *ZAP 18* realizaria seu espetáculo divisor de águas: *Esta Noite Mãe Coragem*. Para além de sua longevidade e de sua boa repercussão, a peça é marcante por dois aspectos: 1. Por estreitar a relação com a obra de Bertolt Brecht em

¹ Vinculado à Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte, o programa *Arena da Cultura* existe desde 1998. Ao longo de sua trajetória, foi interrompido diversas vezes e contou com dificuldades para se estabelecer como a política pública de descentralização de cultura pretendida pela Prefeitura de BH. Desde 2014, por meio de um decreto municipal, o programa se transformou em Escola Livre de Artes (ELA) e segue com o mesmo formato de oficinas livres de formação artística em diversas áreas. Hoje, o programa oferece oficinas de teatro, circo, dança, artes visuais, patrimônio, música e design popular. Ao todo são três ciclos formativos: iniciação, aprofundamento e especialização. Fui professor de teatro do programa, entre 2011 e 2013. Mais informações sobre o *Arena* e a *ELA*: <http://portalpbh.pbh.gov.br/>

diálogo com assuntos atuais de interesse público, como o tráfico de drogas, a violência, a cidade dividida; 2. Por ser realizada na própria sede da *ZAP 18*, com a inauguração de arquibancadas móveis, equipamento de som e luz e estrutura para receber 100 pessoas. O primeiro aspecto será abordado no capítulo 2, em um item específico, quando buscarei explicitar nossa relação com a obra e os pensamentos de Brecht. O segundo ponto é muito importante, porque com a boa repercussão da peça, muitas pessoas atravessaram a cidade para chegar à *ZAP 18* e, conseqüentemente, transitaram por uma região da cidade que não lhes era familiar. Somente nisso já há uma prática de percorrer e (re)conhecer um novo território, com suas peculiaridades.

Julia Guimarães Mendes (2012)² se envereda por uma pesquisa sobre teatro e realidade(s) e tem o espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem*, como seu estudo de caso. Sua pesquisa aborda vários elementos presentes no espetáculo, como: a relação com o texto original de Bertolt Brecht (*Mãe Coragem e seus filhos*) e sua adaptação a um contexto brasileiro urbano; a metáfora do muro; as relações entre os atores e músicos do espetáculo, provindos de várias realidades sociais e formações humanas e artísticas diversas, de Belo Horizonte; os limites entre o real e o ficcional na peça; a presença de um bar real e acessível (para o público e para os atores) em cena; as anexações do real à cena; a alteridade como estratégia para discutir a violência, em seus diversos pontos de vista; e a potencialidade crítica da ficção interrompida³

A tese de Davi de Oliveira Pinto (2008)⁴, também defendida na EBA-UFMG, vai dialogar com outro aspecto dos trabalhos de criação da *ZAP 18*, que não está abordado aqui em minha pesquisa. Trata-se da *Música Gestus*, que, em uma definição rápida, busca outra interação com o espetáculo de teatro e com seu espectador, que não seja apenas a de trilha sonora ou de música ambiente. A música, entendida dessa maneira, não serve para criar clímax, com carga emocional, para a história. Ao contrário, ela também pode ser narrativa, pode ser dramaturgia. Assim sendo, a

² Ver também o artigo: MENDES, Julia Guimarães. As Teatralidade do real no espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem*. Pós: Belo Horizonte, v.3, n.6, p.8 – 22, novembro, 2013.

³ Esses e outros aspectos de “*Esta Noite Mãe Coragem*” são apresentados, discutidos e mais elaborados no capítulo 3 da dissertação de Julia Guimarães. Para melhor compreensão desses, sugiro sua leitura.

⁴ A tese de Pinto é muito rica em detalhes, exemplos e estudos de caso. Sugiro sua leitura para uma compreensão mais aprofundada do *Gestus Social*, um dos fundamentos do teatro de Bertolt Brecht e sua releitura em espetáculos produzidos, a partir dos anos 2000, como é o caso de *Esta Noite Mãe Coragem*.

música surge como “elemento estranho”, responsável por quebrar o fluxo narrativo, em uma tentativa de despertar outra consciência no público.

Há ainda o artigo *Uso teatral do espaço urbano: experiência do grupo ZAP 18 e Companhia Candongas*, assinado por André Luiz Antunes Netto Carreira e Patricia Leandra Barrufi Pinheiro, do CEART – UDESC, programa de iniciação científica, da Universidade Estadual de Santa Catarina, onde Carreira é professor. O artigo tem a *ZAP 18*, como um dos estudos de caso para investigações acerca do uso teatral do espaço urbano e a possibilidade dessa utilização se desdobrar em outras frentes, como a política e uma nova visão da metrópole, onde o grupo está inserido.

Se as temáticas levantadas e experimentadas nas oficinas para jovens, da *ZAP 18*, já revelavam a premência de se falar sobre coisas “reais”, a criação de espetáculos, após o ano de 2006, seguiria pelo mesmo caminho. A partir dali a prática criativa de deixar a “realidade invadir” a cena tornou-se, portanto, um caminho sem volta, nos espetáculos. Depois de *Esta Noite Mãe Coragem, veio 1961-2009* – espetáculo a ser detalhado nos capítulos 2 e 3 desta dissertação, que se atualizou e se apresentou durante seis anos, principalmente na *ZAP 18*, mas também em outros espaços de Belo Horizonte e em outras cidades.

Renata Patrícia Silva (2012) pesquisa os processos pedagógicos das oficinas para crianças e adolescentes da *ZAP 18*, que são oferecidas – gratuitamente ou a preços módicos, abaixo de valores de mercado – desde a abertura do espaço, em 2002. A pesquisa de Silva interessa, pois, ela desvela procedimentos, temáticas e práticas que são recorrentes nas oficinas, mas que também povoam os ensaios e anseios daquele que pode ser considerado o núcleo profissional do grupo.

Também explorando a pedagogia e o dia a dia das oficinas que ocorrem na *ZAP 18*, temos a monografia de Lucas Ferreira da Costa Cruz, *Ensino de teatro épico brechtiano para adolescentes* (pré-requisito para licenciatura em teatro) que aborda sua experiência como docente em uma oficina para os alunos da Escola Municipal *Maria de Magalhães*, que fica num bairro vizinho ao Serrano: Bairro Santa Terezinha. Na época, como integrante recém-chegado da *ZAP 18*, Cruz pôde colocar em prática alguns dos elementos presentes no trabalho do grupo e se valer do

pensamento do teatro épico brechtiano para desnaturalizar o olhar de seus alunos, em busca de uma visão das realidades que os cercavam. Na oficina oferecida para adolescentes que participavam do *Programa Escola Integrada*, o teatro épico serviu como uma possibilidade para leituras do mundo. Cruz aponta que “o teatro épico contextualizado pode ser uma forma de desnaturalizar as relações dos homens entre os homens, gerando impulsos para ações transformadoras da realidade” (CRUZ, 2011, p. 12).

Além disso, a pesquisa e a experiência com os alunos da Escola *Maria de Magalhães* revelam a potência do *Caderno de Protocolo* – que também foi adotado como prática pedagógica por Cruz – em mediar conflitos e revelar pontos de vista, que nem sempre vêm à tona pela fala ou pela relação no dia a dia, por vários motivos: timidez, dificuldade de se expressar e até medo de confrontar uma figura, que no imaginário dos alunos, detém autoridade sobre eles. Com os adolescentes, particularmente, o protocolo serviu para que esses se posicionassem diante das propostas do professor. A horizontalidade praticada por Cruz em seu trabalho foi tamanha que levou os adolescentes a questionarem as estruturas da escola que frequentavam, seus problemas, seus conflitos diários; a relação aluno-professor, entre várias coisas. Assim, o exercício final proposto para encerrar a oficina não era marcado somente pelo tom de reclamação dos alunos, se colocando como vítimas de uma educação precária, como também trazia uma proposta utópica de “escola ideal” para alunos, pais e professores. Em poucos meses de trabalho, os adolescentes conduzidos por Cruz conseguiram entender a dimensão política transformadora que um teatro politizado pode ter.

Voltando à linha do tempo dos espetáculos produzidos pela ZAP 18: sem recursos, após a montagem *1961-2009*, o grupo viveu um hiato de cinco anos sem montar uma peça, com aquele que é considerado seu núcleo profissional de artistas. Entretanto, a oficina de capacitação – voltada a artistas com formação e alguma experiência artística – com recursos modestos, montou três trabalhos: *Os negócios do sr.bb* (2012), + *Valia* (2013) e *Coletivo 4403A – Zoológico* (2015). O primeiro, dirigido por Cida Falabella, é um texto bem humorado de Antonio Hildebrando, que narra a trajetória de uma trupe em crise existencial e financeira que só monta espetáculos de Bertolt Brecht. O segundo, com direção compartilhada entre mim e Cida, se inspira

livremente em *A mais-valia vai acabar, seu Edgard*, de Oduvaldo Vianna Filho, para discutir as relações de (exploração de) trabalho; e o terceiro, escrito e dirigido por mim, toma o nome de uma das linhas de ônibus que levam ao galpão da *ZAP 18* e versa sobre o transporte público de Belo Horizonte. Como já havia dito: a fricção entre teatro e realidade se acentuou com o passar dos anos em um caminho sem volta para a *ZAP 18*.

Em 2014, estreamos o infanto-juvenil *O Gol Não Valeu!*, texto de Francisco Rocha, que conta a história de um menino e sua paixão doentia por seu time de futebol. O esporte, uma paixão nacional, foi pressuposto para falar de relações familiares desequilibradas, buscando uma memória do jogo que não é somente de jogadores milionários e das equipes profissionais, uma vez que passa pelos personagens da várzea e seus campos de terra batida.

Em 2017, paralelamente a pesquisa de mestrado, dirigi o espetáculo *Homem Vazio na Selva das Cidades*, com dramaturgia inspirada *Na Selva das Cidades*, de Bertolt Brecht, assinada por Francisco Rocha. O espetáculo toma a história de um escritor, que vive isolado no interior, em crise criativa e precisa ir à metrópole negociar um novo contrato como pano de fundo para falar do caos urbano e dos diversos conflitos em uma cidade futurística que vive em guerra, onde a democracia é um penduricalho, as relações se pautam apenas pelo dinheiro e uma grande quantidade de gente está isolada vivendo no subsolo da cidade. Voltamos, mais uma vez, ao alemão Brecht para pensar a realidade e fazer perguntas sobre os tempos vividos por nós. Da mesma forma que nos tem sido peculiar, também adotamos os *cadernos de protocolo* na rotina dos ensaios e mesmo que a dramaturgia nos fosse entregue pronta (ou quase isso), buscamos friccionar uma série de questões que surgem no texto. Os atores, mais uma vez, se colocaram. Fizeram questão (e foram estimulados) a marcar suas opiniões e, principalmente, trazer à tona seus questionamentos.

Antes de prosseguir com a introdução – abordando escolhas metodológicas, por exemplo – desta pesquisa, acredito ser fundamental que eu me apresente para você, meu leitor. Assim, poderão perceber que eu fui agente e também testemunha de quase todas as ações que relato nos capítulos desta dissertação. Busco em minha

experiência, alguns rastros de uma montagem teatral, que pode nos ajudar a entender a atuação da *ZAP 18*, no bairro Serrano. Mas tal exercício de memória não se pauta apenas por meu olhar, pois lanço mão dos registros dos *cadernos de protocolo* para dialogar com os outros artistas presentes na trajetória do espetáculo *1961-2009*. Um pouco mais adiante, falarei sobre os *cadernos de protocolo* e as metodologias dessa pesquisa.

Assim, portanto, sou **Gustavo Falabella Rocha**, nasci em 1982, na Maternidade Octaviano Neves, em Belo Horizonte. Sou filho de Maria Aparecida Vilhena Falabella Rocha e Carlos Augusto Ribeiro Rocha, sou o mais velho de três irmãos (além de mim, Francisco e Luna completam a família). Meus pais são artistas de teatro: meu pai, Carlos Rocha foi fundador da *Companhia Sonho & Drama*, em 1981, além de ter sido um dos criadores e coordenador por várias edições do *Festival Internacional de Teatro – FIT BH Palco & Rua*. A *ZAP 18* é um desdobramento da *Cia. Sonho & Drama*. Minha mãe, Cida Falabella⁵, se junta à *Sonho & Drama* em meados da década de 1980, torna-se figura importante da sua produção – deixando os palcos e assumindo a direção dos espetáculos – no início da década de 1990 e participa de toda a transição para o novo registro do grupo e sua sede no bairro Serrano, como ela própria narra em sua dissertação de mestrado (ROCHA, 2006). Atualmente, eu e ela trabalhamos juntos na *ZAP 18*, nos revezamos nas funções de coordenação e na direção artística do grupo. Entre 2017 e 2020, Cida exerce a função de vereadora na Câmara de Belo Horizonte e, conseqüentemente, está mais afastada dos trabalhos do grupo.

Sou formado em jornalismo, pela PUC Minas (2005), mas, desde 2002, trabalho com teatro e me juntei à *ZAP 18*. O grupo completou 15 anos em 2017 e, nessa longa trajetória, me desdobrei (e desdobro!) em múltiplas funções, desde a criação artística, passando pela gestão do espaço e também atividades cotidianas que uma segunda casa, como a *ZAP 18*, requer. Eu fui um dos atores-criadores do espetáculo *1961-2009*, que é o trabalho que escolhi abordar na pesquisa realizada como uma “teoria na prática”, ou seja, um produto onde os conceitos estudados por mim, se mostram presentes, na rotina criativa da peça.

⁵ Cida Falabella é atriz, diretora e professora de teatro. Mestre em Artes pela EBA/UFMG, 2006. Atualmente (2018), exerce o cargo de vereadora em Belo Horizonte.

Não nasci no bairro Serrano, mas entre os dois e os trinta anos de idade, vivi no São Salvador, bairro vizinho a ele, convivendo com realidades muito próximas das que relato aqui no capítulo 1. Nos primeiros dez anos da *ZAP 18*, entre 2002 e 2012, eu costumava ir e voltar caminhando pelas ruas do Serrano até a sede da *ZAP 18*. Algumas vezes, fazia o trajeto de bicicleta. Nessas caminhadas e/ou pedaladas, pude ver e conhecer muitas pessoas do bairro, ainda que, em alguns casos, de maneira superficial com a troca de um “bom dia” ou “boa tarde”. A partir de 2013, eu me mudei do São Salvador e, desde então, moro mais distante da região. Vivi no bairro Ermelinda e hoje, depois de casado, moro em Santa Tereza. Portanto, convivo menos com o bairro Serrano do que no passado, mas recorro à linha de ônibus 4403A - *Zoológico* para chegar até lá. Portanto, a rotina do transporte público dos moradores do Serrano, eu conheço bem (ônibus demorado, caro, que faz um itinerário longo e absurdo para pegar mais passageiros).

Além do ônibus, percorro os 15 km que separam Santa Tereza do Serrano em cima de minha bicicleta e com isso tenho uma experiência espacial diferente da maioria das pessoas que chegam ao bairro. Percorro a cidade com minhas próprias pernas, o que me proporciona um pouco do sentido de *Homens Lentos*, de que Milton Santos fala e/ou práticas espaciais erráticas ou de deriva, como nos fala Paula Berestein Jacques – assim veremos também no Capítulo 1 desta dissertação.

É importante que o leitor saiba quem eu sou e que meu ponto de vista não será jamais imparcial em relação às temáticas abordadas aqui. Estive presente, como já disse, na construção da trajetória desse espaço e nós, que formamos a *ZAP 18*, seguimos firmes em nosso devir artístico. O que tentarei fazer aqui é expor lacunas, debilidades, dúvidas e muitas perguntas que surgiram, surgem e surgirão no longo processo de caminhada que o grupo percorre pelo bairro Serrano e pela cidade.

Para além, essa pesquisa tenta demarcar e problematizar a atuação artística de um coletivo e seu espaço que estão localizados há muitos anos na periferia de Belo Horizonte. Não pretendo parecer um idealista do teatro feito no bairro Serrano, muito embora, sem fé ou idealismos é raro conseguir fazer teatro experimental nesse país. Especialmente se falamos de um teatro marcado por um olhar crítico político e instalado na periferia. Farei os caminhos para narrar e problematizar a atuação da *ZAP*

18 no interstício entre o teatro e outros campos do conhecimento, pensando que o teatro também é fruto de seu tempo e das forças e agentes que atuam ao seu redor, podendo assim dialogar com a geografia, por exemplo.

A pesquisa aqui apresentada nasce do desejo de análise do trabalho artístico da *Zona de Arte da Periferia (ZAP 18)*, com sua sede no bairro Serrano há 15 anos, por meio do espetáculo *1961-2009*, que cumpriu longa carreira de seis anos, e que foi se modificando de modo a dialogar com o bairro Serrano e conseqüentemente com Belo Horizonte. A questão central que moveu a pesquisa foi: podemos considerar as relações estabelecidas no processo de criação de *1961-2009*, da *ZAP 18*, horizontais e, caso possamos, quais suas reverberações na relação entre o grupo e o bairro/cidade? Para tanto, foi importante apresentar o bairro Serrano e a chegada da *ZAP 18* ao bairro para então lançar mãos de conceitos que me ajudaram a pensar os processos horizontais de criação artística do grupo. De tal forma, busquei conceituar a *ZAP 18* como um *lugar de poéticas políticas próprias*.

Para análise e discussão da ideia desse conceito de *lugar*, foi necessário percorrer o caminho interdisciplinar de alguns campos do conhecimento, notadamente a geografia e antropologia. Na geografia humana, encontrei a base de terminologias clássicas como *território, espaço, região, lugar, paisagem* e outras tantas. Foi fundamental entender tais conceitos, de maneira “escalar” – como apontou a Professora Doutora do IGC/UFMG, Renata Marquez, em minha qualificação, em junho de 2017 – para depois, então, me apropriar deles e pensar esse *lugar de poéticas políticas próprias*.

A *ZAP 18* – o lugar de poéticas próprias, que ancora essa pesquisa – consolidou uma linha de trabalho de criação artística e buscarei mostrar aqui que tal relação se estendeu ao bairro Serrano e também à cidade de Belo Horizonte. Para tanto, pensei a pesquisa e o trabalho da *ZAP 18* como um percurso, uma experiência espacial horizontal que se estabelece provisoriamente e que se desfaz, pouco tempo depois. No entanto, o ocorrido deixa alguns rastros, pistas e possibilidades para novas experiências. Parecerá contraditório pensar o trabalho de um grupo com uma sede própria e física como um trânsito, uma mobilidade que se localiza nas fronteiras (inclusive, entre centro e periferia), entretanto, como problematizo ao longo deste

texto, a relação da *ZAP 18* e seu trabalho de criação artística horizontal, no bairro Serrano, projetou-se também para a cidade de Belo Horizonte, possibilitando rotas e novos caminhos. Estar ali no Serrano influenciou o trabalho do grupo, de maneira irreversível.

Como veremos aqui, as temáticas abordadas nos espetáculos passaram a dialogar diretamente com o bairro e, conseqüentemente, também com a cidade, acentuando seus distúrbios, belezas e potências. Arrisco a dizer que as escolhas estéticas e temáticas da *ZAP 18*, depois de 15 anos no Serrano, estão diretamente ligadas ao fato do grupo estar no lugar onde está. Mas não somente isso, o grupo nunca deixou de ter trânsito, não abdicou de dialogar com a cena cultural da cidade, que ainda se encontra muito enraizada no centro – com algumas exceções, certamente, sobretudo na regional Leste da cidade – estabelecendo, como já disse, experiências espaciais de fronteira.

Veremos que as práticas horizontais foram praticadas desde muito cedo na rotina do grupo, seja em seu trabalho de criação artística, seja em suas oficinas para crianças, jovens e adultos. E paulatinamente, tais práticas foram se aprofundando e ganhando desdobramentos. No que tange os processos de criação horizontais do grupo, optei aqui por desvelar os bastidores de *1961-2009*, um dos espetáculos do grupo, explorando três aspectos dessa prática, que foram se avultando e se desdobrando ao longo de uma carreira de seis anos. São eles: o registro nos *cadernos de protocolo*, a relação entre diretoras e atores em sua rotina de criação e os jogos praticados nessa rotina. Como veremos, a característica inacabada da peça fez com que flertássemos com aspectos da performance e, sobretudo, também nos permitiu aprofundar nossa relação com a cidade e os movimentos que conviviam conosco e nosso trabalho artístico.

No que tange a metodologia, considerando minha proximidade com o trabalho específico e com a *ZAP 18*, optei pelo caminho da autoetnografia, pautada por minhas memórias e por registros de um diário de capa amarela que mantive durante os seis anos de vida do espetáculo. Em artigo, a canadense Sylvie Fortin (2008) aponta a autoetnografia como uma dessas opções de construção metodológica que une teoria e prática. Ela diz que é possível estabelecer uma analogia entre a manipulação criativa

dos materiais da produção artística e também a manipulação não menos criativa dos materiais que fazem parte do texto, de modo a criar uma convergência complementar entre obra (artística) e pesquisa (acadêmica). Ainda sobre a autoetnografia, Fortin (2008) aponta que os dados etnográficos são capazes de fornecer chaves do mundo representado ou vivido pelo artista, de forma que o leitor seja convidado a ter uma visão interior que confirme uma compreensão baseada na experiência e na presença íntima do pesquisador com a coisa a ser compreendida (FORTIN, 2008, p. 82).

Outro procedimento fundamental para a pesquisa foi a análise dos *cadernos de protocolo* do espetáculo 1961-2009. A partir da abordagem da *crítica genética no campo artístico*, fomos atrás de rastros do processo criativo desse espetáculo, priorizando, sobretudo, o sentido horizontal de sua construção, desde seus primeiros encontros. A pesquisadora Cecília Salles (2006) sugere que tais rastros são capazes de revelar a complexidade das obras artísticas e seus contextos criativos. Salles (2004, p.13) nos fala de um *percurso da criação* que a crítica genética busca desmontar, para em seguida, colocar novamente em ação. Ao mencionar *percurso*, a pesquisadora se refere claramente aos rastros deixados pelos artistas em seus processos criativos. No entanto, como essa pesquisa pretende pensar um trânsito de espacialidades entre a *ZAP 18* e a cidade de Belo Horizonte, a palavra *percurso* pode remeter aos movimentos ou deslocamentos.

A *crítica genética* – também chamada de genética textual – vem da tradição literária e por conta disso, sua relação com o teatro se deu, ao longo dos anos, a partir da década de 1930, pela dramaturgia – isso é, pelo texto. Como é sabido, há outros elementos determinantes nos caminhos artísticos de um processo de criação teatral, principalmente se considerarmos que tal processo pode ocorrer de maneira horizontal, sem uma dramaturgia fechada e, às vezes apenas previamente estruturada. Isso quer dizer que os parâmetros da *crítica genética* precisaram se adaptar ao teatro, para fazer jus a uma de suas características: sua performatividade e sua não fixação.

Curiosamente, no artigo *Por uma genética teatral: premissas e desafios*, os autores Grésilon, Mervant-Roux e Budor (2013) apontam a dificuldade de estabelecer parâmetros confiáveis para a *crítica genética teatral*, pois, segundo eles, existem muitos elementos a serem considerados. Não vem ao caso discutir o inacabamento

teatral nessa introdução, no entanto, julgo não ser mera coincidência que os autores apontem para uma combinação de técnicas na tentativa de que sua análise genética seja a mais complexa possível. Ou seja, eles também apontam a criação de metodologias próprias adaptáveis como um caminho para lidar com processos criativos que envolvam tantas variáveis e/ou artistas. O trio de pesquisadores aponta parte das dificuldades do processo da crítica genética teatral:

Os geneticistas desejaram ir em direção ao teatro. As pessoas de teatro (sejam criadores, praticantes da cena ou pesquisadores que acompanham o espetáculo) colocaram diante dos geneticistas uma matéria heterogênea, indócil à análise genética e que exige, entretanto, ser tratada com instrumentos de pesquisa adaptados [...] No entanto, a concretude temporal e espacial da apresentação, a materialidade dos objetos cênicos e do corpo do ator, assim como a força das sensações experimentadas pelo espectador, questionaram de maneira inédita a questão da presença do pesquisador junto ao seu objeto de estudo. Longe de se limitar à constatação da diversidade das pessoas que testemunham o processo, longe de lembrar simplesmente que uma parte essencial da criação escapa sempre a toda percepção e análise, a reflexão estendeu-se a um questionamento teórico sobre o status e o poder do arquivo diante do efêmero constitutivo do teatro. (GRESILON, MERVANT-ROUX e BUDOR, 2013, p. 395).

No caso específico dos dois cadernos de protocolo compostos durante o processo de *1961-2009*, busquei índices da *horizontalidade* em suas páginas. As práticas horizontais percorrem toda a trajetória até a *ZAP 18* e seu trabalho no bairro Serrano. Ademais, optei por não fazer uma pesquisa pelas palavras específicas como em um site de busca, mas sim por essa característica nos vários relatos lidos dos cadernos. Salles (2004) aponta que o foco dessas análises de material deve ser a complexidade de suas relações, observando a relação de cada índice com o todo. Pois assim, é possível, conferir, “unidade a um objeto aparentemente fragmentado” (SALLES, 2004, p. 20).

A memória de *1961-2009* foi acessada de várias maneiras. Os dois cadernos de protocolo escritos coletivamente no transcurso da montagem me serviram como reminiscências colhidas no ato, ou seja, sensações, apontamentos, insatisfações, discordâncias registradas pelos artistas durante os meses de ensaio da peça. Além dos cadernos, mantive, pessoalmente, um diário – um caderninho de capa amarela – com

minhas lembranças de *1961-2009*. Nele, é possível perceber desde apontamentos sobre as cenas e exercícios, até questionamentos e angústias mais existenciais e individuais. Por fim, conversei – em formato de entrevistas semiestruturadas – com artistas envolvidos na peça para relembrar seu processo e possibilitar uma reflexão feita anos após o processo criativo e as temporadas do espetáculo.

De tal maneira, com memórias registradas no ano de 2009 e reflexões feitas num passado mais próximo, 2016 e 2017, tentei compor o quadro amplo possível da trajetória da peça, seus desdobramentos dentro da sede da *ZAP 18* e sua relação com o bairro Serrano e com Belo Horizonte. Optei por buscar a complexidade do processo, premido por várias vozes e suas dissonâncias, uma estabilidade precária de formas, que nem sempre estão equilibradas e passam por processos de amadurecimento coletivo que não são lineares.

Além desses, também conversei com dois jovens artistas que começaram sua trajetória dentro da *ZAP 18* e por lá permaneceram trabalhando profissionalmente junto com o grupo. São quinze anos de trajetória e as sementes plantadas no lote da rua João Donada começam a dar frutos.

O capítulo 1, portanto, será essa chegada ao bairro Serrano, tanto da *ZAP 18* como dos espectadores que visitam o espaço pela primeira vez. Nele, apresentarei o bairro, sob o olhar de alguns de seus personagens. Entre eles, Thiago e Raiane, jovens artistas que “cresceram” dentro da *ZAP 18* e falarei também de minha trajetória como artista e professor, que está umbilicalmente ligada ao espaço e sua produção artística. Ademais, buscarei apresentar como a proximidade com temáticas “da rua” mudou definitivamente a forma do grupo fazer teatro, seja em seus procedimentos criativos, cada vez mais horizontais, seja em suas escolhas estéticas e temáticas.

No capítulo 2, tratarei da construção horizontal do espetáculo *1961-2009*, evidenciando sua dramaturgia, sua rotina criativa, a relação entre os muitos artistas envolvidos na criação e o uso do *caderno de protocolo*. Na minha busca por entender a *ZAP 18* e seu trabalho como um *lugar*, lancei mão de uma lembrança do espetáculo *1961-2009*, pois julgo que os elementos fundamentais geradores deste

trabalho teatral são uma síntese da atuação do grupo e, por conseguinte, evocam os conceitos interdisciplinares que abordo no primeiro capítulo desta dissertação. Isso é, vejo no processo de criação do espetáculo, um diálogo com os conceitos, uma espécie de teoria na prática ou, se preferir, um encontro entre elas. Mais especificamente, o processo horizontal de concepção da obra, diz respeito às práticas recorrentes, que foram se adensando nos 15 anos de trajetória do grupo. Também, trarei para a discussão as ideias do alemão Bertolt Brecht, que influenciam as escolhas estéticas e temáticas do grupo, sobretudo depois do espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem*, de 2006. Ao falar de construção horizontal, com vários artistas envolvidos, também tentarei estabelecer pontos de contato com o processo colaborativo. Embora, existam mais semelhanças que diferenças, optei por me referir ao trabalho como práticas horizontais, com o objetivo de estabelecer conexões com outros campos de interesse e de estudo, que não somente o teatro. Busquei, portanto, ressaltar aspectos que demarcam essa opção pela relação horizontal entre os participantes da montagem para apresentar esse espaço horizontal que é a *ZAP 18*. Assim, da antropologia contemporânea vem a descrição densa, uma importante ferramenta metodológica, como nos ensina Clifford Geertz, para analisar *1961-2009*. A peça servirá como articuladora da ideia de horizontalidade, que discuto nas próximas páginas.

Já no capítulo 3, o passeio-percurso sai da *ZAP 18* em direção a outras regiões da cidade, em busca de pontos de contato e experiências de espaço que não necessariamente ocorreram (ocorrem) no bairro Serrano. Para além, também busco entender o estágio da produção artística e organização da *ZAP 18* com o conceito *Levante Artístico*, que se inspira nas provocações de Hakim Bey para conceituar uma prática capaz em um tempo e espaço provisório, deixando alguns rastros.

Os três capítulos aqui apresentados se dividem como se o leitor fosse se deslocar até a *ZAP 18*, seja por meio de uma de suas poucas linhas de ônibus, de automóvel particular, ou se aventurar no asfalto sem ciclovias e encarar o trajeto de bicicleta, como bastante ânimo, talvez a pé. Esse *percurso* te levará até o bairro Serrano (capítulo 1), onde você terá uma visão de uma periferia da cidade de Belo Horizonte, com suas peculiaridades e também com seus pontos comuns com outras periferias da cidade, do país e até de outros países. Ao chegar na *ZAP 18*, você encontrará um

espaço teatral não convencional⁶, um galpão que abriga os ensaios, as apresentações do grupo e de outros artistas. Digamos que você, por acaso, como uma volta ao passado, tenha ido assistir ao espetáculo *1961-2009* (centro dos *capítulos 2 e 3*), que hoje já não se encontra mais no repertório do grupo. Então, por uma hora e meia, você se senta em uma das arquibancadas dispostas em um longo corredor e assiste ao espetáculo, talvez o bar esteja funcionando e, logo depois, você possa tomar uma cerveja e comer o (famoso) feijão tropeiro da Rose. Seguindo a ideia de *percurso*, depois da peça e da passagem pelo bar da Rose, você segue seu caminho de volta, para casa ou para outro lugar do seu gosto. O que muda? O que lhe foi proporcionado por essa experiência territorial de percorrer uma parte da cidade, que você pouco conhece ou não conhecia, até então?

O *percurso* aqui proposto se encerra, no capítulo 3, com essa relação da *ZAP 18* e os movimentos político-artísticos de Belo Horizonte. Tentei problematizar como a carreira longa do espetáculo e alguns acontecimentos nos aproximaram dessas bandeiras. Isso se deu numa compreensão de que, na realidade, nossa instância de ação política e artística “imediate” é a cidade e o bairro onde habitamos. País e estado podem ser, muitas vezes, abstrações distantes.

Portanto, sigamos para o bairro Serrano, para tentar entender melhor o lugar de poéticas políticas próprias praticado na rotina artística da *ZAP 18* e seus integrantes.

⁶ Ao me referir ao espaço da *ZAP 18* como *espaço não convencional*, quero destacar sua arquitetura e o fato da construção não ser um edifício teatral com o tradicional palco italiano, que demarca a divisão entre plateia e palco mais nitidamente. A *ZAP 18* conta com estrutura cênica que lhe confere uma característica próxima aos teatros “convencionais”: rotundas pretas, refletores etc. No entanto, suas arquibancadas móveis, a ausência de um palco e a própria exploração que o grupo faz da arquitetura do espaço dão a ele uma mobilidade que não costuma ser vista em teatros tradicionais.

Capítulo 1

O bairro Serrano – antes da chegada.

Era um lote vazio na rua João Donada, que dava passagem para a rua de cima – Antônio Falabella – e encurtava o trajeto dos moradores das duas ruas. Nele, além de uma grande quantidade de entulhos e restos de obras, um senhor costumava colocar seus cavalos para descansar e pastar. O cenário que daria lugar ao galpão da *ZAP 18* não era nada animador, à primeira vista. A escolha pelo bairro Serrano não foi exatamente planejada pelo grupo, conforme narra Cida Falabella em sua dissertação (ROCHA, 2006). Ela se deu em meio a uma série de fatores fundamentais e preponderantes. Talvez o mais importante deles foi justamente o fato do lote estar vazio, sem uso ou previsão de uso e pertencer ao pai de Cida – no caso, meu avô Francisco.



Figura 01: Avenida Serrana – a principal via do bairro Serrano. Foto do autor. Fonte: arquivo pessoal

Porém, voltemos no tempo para melhor situar nossa narrativa. Afastado do centro de Belo Horizonte, o bairro Serrano é fruto de um loteamento feito pelos sócios João Donada e Antônio Falabella – não por acaso, ambos têm ruas dedicadas às suas

memórias e importância no bairro. No início do século passado, a então fazenda Santa Terezinha era repartida em lotes, dando origem aos bairros Santa Terezinha e Serrano. Até os anos 1980, as ruas do bairro eram de terra batida, sem saneamento básico em muitas das residências e com um comércio bastante tímido para não dizer inexistente. Já no início dos anos 2000, quando a *Companhia Sonho & Drama* chegava ao bairro para conhecer o terreno, onde poderia ser uma nova e definitiva casa, a situação era menos precária. As ruas eram todas asfaltadas, havia rede de esgoto, água e luz em todas as residências e um pequeno comércio já se encontrava estabelecido. Sobretudo, pequenos mercados, padarias, açougues, sacolões e uma quantidade razoável de bares.

Situado “às costas” da Lagoa da Pampulha, o Serrano está em uma regional que cresceu sem o poder econômico do bairro famoso e turístico projetado por Oscar Niemeyer e idealizado pelo então prefeito Juscelino Kubitschek. Hoje ele é predominantemente habitado por moradores de classe média baixa, mas já fez parte – três décadas atrás – de uma região da cidade muito mais remota, “ainda mais longe de chegar”. Hoje, nas proximidades, na avenida Abílio Machado, no Alípio Melo, há um comércio mais forte com lojas grandes de eletrodomésticos, agências bancárias, drogarias e variedade de roupas e calçados, além de açougues, sacolões e outros tipos de comércio. É possível ver estrutura semelhante no vizinho, “o primo rico” da regional, Bairro Castelo.

O bairro melhorou bastante seu poder aquisitivo, na virada do século XXI, com os Governos Lula e Dilma, que notadamente estimularam a entrada de camadas sociais mais baixas no mercado de consumo. No entanto, é importante extrapolar o discurso da integração social que passa apenas pelo aumento do poderio econômico: a iniciativa de integrar uma grande camada da população parou por aí. As pessoas passaram a consumir mais, compraram carros, geladeiras melhores, TVs de várias polegadas, *smartphones*, adquiriram seu primeiro imóvel, mas não lhes foi oferecido o direito à subjetividade, ao sensível que a cultura pode ser capaz de ativar. Essas pessoas não se integraram a um mercado cultural, comprando livros, visitando exposições, indo ao teatro e ao cinema, por exemplo.

Seria esse o cenário [descrito acima] da nova e primeira sede própria da *Companhia Sonho & Drama*, que já tinha em seu currículo experiências muito potentes por onde

passou. Como, por exemplo, o projeto *Estação Santa Luzia*, quando conseguiram estabelecer uma intensa programação em um estação de trem abandonada em Santa Luzia – cidade da região metropolitana de Belo Horizonte. O trabalho, no entanto, foi interrompido quando ocorreram eleições e a cidade escolheu um novo prefeito. A saída da estação era apenas uma das várias ocorridas na trajetória do grupo. Sem vínculo institucional estabelecido com nenhum espaço, a *Cia. Sonho & Drama* perambulou.

Após seguidos despejos e trocas de endereço, o coletivo decidiu que era passada a hora de se estabelecer em algum lugar definitivamente. À época, as duas opções do grupo eram diametralmente opostas. A primeira, um casarão na rua Inconfidentes, Zona Sul de Belo Horizonte, que pertencia à família de uma das integrantes do grupo e que necessitaria de um grande reforma para abrigar o grupo. Além disso, segundo nos relata Cida (2006), haveria a necessidade de outra atividade econômica, para entrada de algum dinheiro e manutenção do espaço. A segunda opção era tomar o lote da família Falabella em comodato e construir uma nova sede do zero, da fundação ao telhado.

A segunda opção venceu. Com ela, também veio o desejo de se metamorfosear em algo novo, por meio de outro nome. O grupo já havia passado por muitas reformulações, mudado de casas tantas vezes. Era o momento de batizar um novo momento, que se projetava com a nova sede (própria). Da guia do IPTU, veio a sigla *ZAP* que deixou de ser *Zona de Adensamento Preferencial* [que é um jargão da lei de uso e ocupação do solo do município] e se transformou em *Zona de Arte da Periferia*. Para começar a construir a nova sede, o grupo vendeu um carro utilitário antigo que tinha e investiu o dinheiro na fundação do galpão. Já sem recursos, contou com a solidariedade de grupos amigos que fizeram espetáculos e doaram os borderôs para a continuação da obra. A obra era tocada pelos irmãos Arílson e Gílson, pedreiros experientes, filhos de Dona Eva Miranda, senhora que trabalhou na casa dos meus pais durante anos, como empregada doméstica, e que fez parte de minha criação por mais de dez anos.

Conforme relato na introdução desta dissertação, minha relação com o Serrano vem de muito antes – antes mesmo da existência da *ZAP 18* ou antes mesmo de desejar ser

artista e me envolver com o teatro – , pois cresci num bairro vizinho, São Salvador, e percorri as ruas que separavam os dois bairros durante anos, a pé. A relação da *ZAP 18* com o bairro Serrano também vem de antes da inauguração de sua sede. Com as obras do galpão já iniciadas, o grupo estreou *O Sonho de uma noite de verão*, em 2001, espetáculo de carreira longa e grande êxito de público em temporadas no Teatro Francisco Nunes, com ingressos a R\$ 1,99, nas quintas-feiras. Alguns ensaios se deram no Centro Cultural da Pampulha, espaço ligado à Prefeitura de Belo Horizonte, parceiro da *ZAP 18* desde então. Em julho de 2002, a sede da *ZAP 18* recebia os últimos retoques para sua inauguração.

Na manhã de 13 de julho de 2002, a *ZAP 18* abriu oficialmente suas portas para um café e receber amigos, familiares e alguns vizinhos que apareceram para conhecer o novo espaço. Com suas paredes verde-claro e portões pintados de verde-bandeira, a sede do grupo começava a trilhar uma profícua relação com sua vizinhança pautada principalmente pela qualidade de suas relações. Um jovem grafiteiro presente na inauguração – morador de um bairro vizinho – ao saber o que significava a sigla *ZAP 18* (Não é demais lembrar: *Zona de Arte da Periferia*. 18 é o número do endereço do galpão) reagiu com desdém: “Onde eu moro é muito mais periferia que aqui”. Ele tem razão. Existem periferias da periferia, bordas ainda mais isoladas e mais jogadas à própria sorte. Considero o episódio emblemático para ilustrar sinteticamente a complexidade do termo (periferia). O Serrano é, sim, tipicamente um bairro de periferia de uma grande cidade, como Belo Horizonte e embora, exista no nome da *ZAP 18*, a palavra periferia, pareceu-me mais prudente falar especificamente do bairro. Isso porque não quis me debruçar sobre a complexidade e a abrangência do termo. Tampouco me parece possível falar em termos absolutos e/ou seguros da periferia, como se houvesse um único retrato da periferia espalhada Brasil e mundo afora. Generalizar e definir “a” periferia remete também a uma das estratégias dos colonizadores, que tratavam, por exemplo, todas as etnias indígenas brasileiras como “índios”, ignorando as riquezas, os conhecimentos e especificidades de cada cultura já presente na “nova terra”. Da mesma forma, os africanos escravizados foram domesticados e chamados todos por “negros”. Como assinalarei mais adiante, não foi (e não é) objetivo dos artistas da *ZAP 18* chegar ao Serrano como colonizadores, detentores do progresso ou sabedores do fazer cultural.

1.1. Primeiros contatos: não colonizar como exercício da alteridade.

Curiosidade pelo outro, curiosidade pelo novo.

O relato da trajetória da ZAP 18 que faço aqui toma como ponto inicial a inauguração do espaço, em 13 de julho de 2002. Certamente, não ignoro o acumulado das experiências anteriores dos integrantes com a *Cia. Sonho & Drama*, mas foi importante para a pesquisa termos estabelecido um recorte temporal. Assim posto, após dois anos da construção, o espaço estava pronto. Como era julho, um mês de férias escolares, uma intensa programação com oficinas e espetáculos foi elaborada para estabelecer o primeiro contato direto com o público, dentro da nova casa. A ideia era atrair, sobretudo, a vizinhança: as crianças e adolescentes que estavam de folga em casa e seus pais. Deu certo, o espaço contou com ótimo público e oficialmente foi apresentado aos seus vizinhos ou a alguns de seus vizinhos.



Figura 02: Faixada da ZAP 18. Foto do autor. Fonte: arquivo pessoal

Após as primeiras oficinas curtas ocorridas na *ZAP 18*, que funcionaram para uma rápida aproximação com os moradores do bairro, era hora de começar os trabalhos a médio e longo prazo. Conforme já mencionado, a dissertação de Cida (2006) recobra os idos das primeiras oficinas do grupo no bairro Serrano, quando foi desenvolvido o projeto *ZAP Teatro Escola & Afins*. Ela ressalta que trazer “escola” para o nome de um projeto já demonstrava o interesse do grupo em desdobrar seu trabalho também em uma nova frente, que envolvesse o ensino de teatro. Segundo a pesquisadora, a inauguração da sede do grupo foi determinante para essa mudança de paradigma, pois denotava um alinhamento com a formação e discussões sobre o fazer teatral mais profundas, calcadas por uma fundamentação teórica com influência determinante do teatro épico-dialético do alemão Bertolt Brecht. “O foco central do grupo que era a produção de espetáculos vai se deslocando ao longo de duas décadas para a preocupação com a pedagogia do ator e, por que não dizer, do espectador” (ROCHA, 2006, p. 81). A artista se refere à trajetória anterior da *Cia. Sonho & Drama*, que produzia um teatro de pesquisa montando diversos clássicos da literatura, como *O Processo* e *A Metamorfose*, de Franz Kafka e *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa.

A aproximação com Brecht e o aprofundamento de temáticas político-sociais no trabalho artístico da *ZAP 18* serão discutidos em vários momentos no decorrer desta dissertação. Já seu trabalho pedagógico não será objeto de longa apreciação, mas não deixará de ser citado, pois ele também revela uma relação horizontal na sua rotina, sendo que vários métodos de trabalho do grupo profissional foram adotados no dia a dia das oficinas, como o *caderno de protocolo*, a *mandala*, os exercícios a partir de notícias de jornal, dentre outras práticas⁷.

Ainda em diálogo com Cida (2006), é possível notar que as oficinas – sob o guarda-chuva *ZAP Teatro Escola & Afins* – constituíram grande parte do trabalho do grupo nos primeiros anos de sua atuação no bairro. *A ZAP 18* chegou a manter entre 80 e 100 alunos, divididos em cinco oficinas regulares, que se pautavam pelo calendário

⁷ O *Caderno de Protocolo* já foi apresentado na introdução da dissertação, a *mandala* será apresentada no capítulo 2, quando apresento e discuto o processo de criação de 1961-2009; já os exercícios com notícias de jornal consistem em se valer do jornal do dia como inspiração para formular cenas. Tal prática tem nos mostrado que os assuntos abordados nas páginas dos folhetins são de grande riqueza, porque podem revelar tramas sociais, que incidem sobre a vida de cada um, direta ou indiretamente. É, portanto, um exercício potente para abordar e discutir assuntos político-sociais, em cena.

escolar. Os alunos eram iniciantes (crianças, adolescentes e adultos da terceira idade) e iniciados (atores que procuravam o espaço para uma experiência criativa e/ou de reciclagem de seus conhecimentos). Com subsídio financeiro oriundo de projetos de fundos de cultura do poder público (sobretudo em nível municipal), o grupo era capaz de oferecer as oficinas gratuitamente, manter o espaço ativo e ainda pagar dignamente seus professores.

Até 2006, podemos afirmar que as experiências das oficinas seguiam um curso e os trabalhos de criação do grupo profissional outro, paralelos. Com alguns pontos de contato em comum, mas preponderantemente independentes. Pensando hoje, em 2017, creio que isso se relacionava com a formação dos professores desse primeiro ciclo de oficinas, que traziam em sua bagagem vivências de outros tipos de teatro, que não eram exatamente o teatro épico-dialético de Bertolt Brecht. Havia uma variedade de abordagens⁸ que passavam pelos jogos teatrais de Viola Spolin (dos mais básicos aos mais complexos), até vivências mais brincantes, com a construção de um teatro popular baseada nas tradições brasileiras, por exemplo.

Considero que o trânsito entre oficinas e espetáculos foram também se enraizando, junto com a presença do grupo, no Serrano, com o passar do tempo. Principalmente, por dois motivos: primeiro, a consolidação do grupo no Serrano, buscando temáticas mais próximas de um bairro de periferia; segundo, a formação de um corpo docente de professores, que também fossem artistas do grupo e pudessem transitar entre estar em cena e coordenar o trabalho das oficinas.

O segundo ponto acima foi fundamental porque, concomitantemente à produção, aos ensaios e espetáculos da *ZAP 18*, ocorreu a oportunidade de estar na sala de aula, experimentando meus conhecimentos com outras pessoas, numa função de mediador dos processos de ensino-aprendizagem. Minhas experiências como professor, nas oficinas da *ZAP 18*, me possibilitaram trabalhar em outros lugares, como no programa *Arena da Cultura* – da Fundação Municipal de Cultura – entre 2011 e 2014. A *ZAP 18* foi a minha escola para vivenciar várias possibilidades numa jovem carreira

⁸ Dentre as professoras e professores da ZAP 18 até 2006 estão Míriam Nacif e Paulo Thielmann (do *Grupo Atrás do Pano*), Antônia Claret, Adriana Gontijo, Michele Ferreira e Cícero Silva.

artística. Também se tornou o lugar onde pude praticar tais conhecimentos adquiridos de modo processual em contato com outros artistas e alunos.

Pelo viés do teatro, sobretudo da chegada da *ZAP 18* ao Serrano e seus primeiros contatos com seus vizinhos, considero que havia nos professores um desejo de passar adiante conhecimentos básicos acumulados em anos de estudos e práticas teatrais de várias naturezas e origens. Os primeiros contatos com os alunos seriam fundamentais para esse compartilhamento de “bagagem teatral”, que poderia (e deveria) ser apropriado pelos participantes das oficinas para surgirem novas formulações e visões sobre o que os professores propunham.

Por outro lado, a experiência de compartilhamento de conhecimentos teatrais – e aqui falo em primeira pessoa daquelas que presenciei e também das que fiz parte – nas oficinas da *ZAP 18* foram se aprimorando com o passar do tempo, paulatinamente. Como aponto algumas linhas acima, o processo de confluência entre o artístico e o pedagógico se deu de maneira processual. Se antes, havia uma espécie de hierarquia de mão única, quando os professores passavam suas experiências e praticavam algumas ideias de teatro (sobretudo de ocupação do espaço e relações entre os alunos), logo esses conhecimentos passaram a ser praticados coletivamente e assim com a apropriação de algumas técnicas por parte dos alunos, foi possível abordar questões mais complexas, que diziam respeito às temáticas escolhidas para as cenas.

Assim, entramos nos assuntos “do bairro”. Ou seja, uma vez que os alunos dominavam ou tinham alguma intimidade com o vocabulário básico do teatro, eles eram capazes de colocá-los a disposição de discussões que os interessavam. Como a qualidade do ensino nas escolas públicas da região, a criminalidade, a falta de opções de lazer do bairro, o transporte público caro e pouco eficiente etc.

Essa convergência entre temáticas e modos de abordá-las foi se avultando de tal maneira que a divisão entre trabalho pedagógico e trabalho criativo se tornou mais e mais tênue. A ponto dos assuntos serem comuns entre oficinas e ensaios. O primeiro reflexo desse trânsito é visível em *Esta Noite Mãe Coragem* – que aborda a violência nas periferias e favelas das grandes cidades. Tal temática era recorrente nas oficinas,

sobretudo entre adolescentes, que se viam seduzidos e/ou assustados com a proximidade das ocorrências violentas na região e no bairro Serrano.

A seguir, no processo de criação do próximo espetáculo, *1961-2009*, nós nos aproximamos de jovens alunos, do grupo *ZAP Conta*, dirigido por mim, [destinado especialmente a adolescentes que já tinham passado por nossas oficinas e que desejavam permanecer conosco] e colhemos depoimentos em vídeo de suas percepções sobre a história do Brasil, sobre democracia, ditadura, primeiro voto etc. Os vídeos foram editados e usados na dramaturgia da peça.

Aos poucos, por sorte, por oportunidade, por falta de dinheiro, nos vimos obrigados a investir num grupo menor de pessoas que se desdobrariam em mais funções, para conseguir receber uma remuneração melhor, entre o artístico e o pedagógico. De tal forma, as temáticas abordadas nas oficinas, bem como suas práticas criativas começaram a se aproximar, mais e mais, ao trabalho que o grupo desenvolvia em seus ensaios. Segundo Rocha (2005), se até 2005, a produção profissional do grupo – bastante prolífica, inclusive, com um espetáculo a cada ano (2003 - *A Menina e o Vento*; 2004 - *Uma Balada ... Uma Parábola*; 2005 - *SuperZéroi*) – se baseou em textos de dramaturgia já prontas ou quase prontas, com processos mais curtos, a partir de 2006 há uma importante virada.

A montagem de *Esta Noite Mãe Coragem* – que já foi fruto de algumas pesquisas acadêmicas dentro da própria UFMG, como destaque na Introdução – foi uma espécie de apogeu de todas as práticas que o grupo vinha desenvolvendo, de maneira dispersa, desde 2002. Serviu também como experiência definitiva e paradigmática para o futuro do grupo, por alguns motivos, que destaco: 1. a escolha por um texto de Brecht. Até então, era possível apontar a influência do alemão em nosso trabalho, mas até 2006, ele tinha aparecido apenas em alguns exercícios de oficina e como provocador para o pensamento e formulação de um teatro mais crítico; 2. a opção por não montar o texto na íntegra, mas sim friccionando possíveis relações com a realidade, investindo em uma dramaturgia menos “fechada” e suscetível às mudanças, escrita por Antonio Hildebrando. Para tanto, o livro *Cabeça de Porco*⁹ foi uma leitura fundamental e

⁹ Escrito pelo rapper MV Bill, o produtor Celso Athayde e o antropólogo Luiz Eduardo Soares, o livro *Cabeça de Porco* traz diversas histórias reais e reflexões ligadas ao tráfico de drogas em várias cidades

ferramenta, para abordagem de realidades violentas Brasil afora; 3. A composição heterogênea do elenco¹⁰, formado por integrantes da *ZAP 18*, alunos de nossas oficinas e alunos-bolsistas da graduação em teatro, da UFMG; 4. A opção por apresentar o trabalho no próprio espaço da *ZAP 18*, algo até então inédito em nossa produção profissional; 5. E, finalmente, a porosidade e o inacabamento presentes no segundo ato da peça, quando atrizes e atores compartilhavam histórias e opiniões pessoais sobre o quadro da violência no Brasil e estimulavam o público a fazer o mesmo.

Não esmiuçarei o processo de criação do espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem* – pois ele já foi apreciado por outros pesquisadores – como Mendes (2012), Silva (2012), Cruz (2011), Pinto (2008), Rocha (2006). Sobre esse trabalho marcante, apenas reafirmo sua importância nos caminhos escolhidos pelo grupo a partir de sua estreia e várias temporadas. Ao falar do espetáculo seguinte, *1961-2009*, como farei no capítulo 2, voltarei algumas vezes a *Esta Noite Mãe Coragem* para argumentar que um é desdobramento do outro. A peça foi um marco na trajetória artística do grupo, porque funcionou com uma espécie de nascimento tardio da sede, que foi frequentada por uma quantidade grande de espectadores, que nunca tinham aparecido por ali, proporcionando a eles experiências de espaciais pelo bairro Serrano e pela cidade – que serão apresentadas e discutidas no próximo item. As bases de nossa relação de criação artística horizontal foram plantadas com *Esta Noite Mãe Coragem* e deram seus frutos em *1961-2009*. Mas tais frutos não são visíveis apenas em cena, as práticas horizontais – que serão abordadas e discutidas no capítulo 2 – se disseminaram nas oficinas oferecidas pela *ZAP 18*, especialmente porque os professores eram artistas do grupo e vice-versa, como detalho acima.

Chegar ao bairro Serrano foi uma experiência transformadora para a *ZAP 18* e seus integrantes, não apenas porque deslocaria o grupo de certa cena artística já estabelecida há algumas décadas na região Centro-Sul de Belo Horizonte, mas

brasileiras. O trio viajou e conviveu com diversas pessoas envolvidas e conseguiu compor um complexo quadro da venda ilícita de drogas no país e seus desdobramentos violentos.

¹⁰ O primeiro elenco tinha, no total, 13 pessoas em cena: 2 músicos (Maurilio Rocha e Francisco Falabella Rocha) e 11 atores, sendo que 5 faziam parte do grupo profissional (eu, Antônia Claret, Elisa Santana, Ludmilla Ramalho e Renato Hermeto), 3 vindos de nossas oficinas formativas (Carlos Felipe, Renata Andréa e Thiago Macedo) e outros 3 vindos do curso de Teatro da UFMG (Arethusa Iemini, Éderson Clayton e Júlia Branco).

principalmente porque nesse novo contexto espacial, o grupo seria capaz de desenvolver um trabalho ligado ao bairro, praticado na relação de proximidade com o bairro e com seus moradores, longe de pretensões colonizadoras.

O ativista e mestre quilombola Antônio Bispo dos Santos (2016), membro da comunidade Pequizeiro, no Piauí, conhecido por Nêgo Bispo, aponta que por *colonização* devemos entender todos os processos de sobreposição de uma cultura à outra, como invasão, subjugação, negação, expropriação. Quando afirmo que a relação da *ZAP 18* com os moradores do bairro Serrano e região não foi (e não é!) de colonização, quero dizer que a abertura da nova sede não servia, pretensiosamente, como um espaço destinado a ensinar e mostrar o teatro e/ou a cultura para moradores não iniciados nas linguagens estéticas e artísticas. Até se supunha que tais moradores não tinham realmente hábito de frequentar programações culturais – fato que segue sendo verdade – mas a postura dos artistas recém-chegados jamais foi etnocêntrica, porque não nos imaginávamos donos de nenhum conhecimento ou técnica absolutos e/ou infalíveis. Sim, havia o acumulado de anos de práticas de criação e de ensino de teatro em várias situações, mas sempre fora algo processual, adaptado aos contextos dos lugares e dos participantes das oficinas. A *ZAP 18* serviu para construir pontes e relações com os moradores do bairro. Isso não se deu imediatamente, foi um processo, um construto praticado ao longo dos anos. Se, nos primeiros momentos, havia a dimensão de compartilhar conhecimentos teatrais acumulados ao longo de anos de trabalho em outros lugares, essa relação foi se aprofundando, de modo, a confundir e borrar os limites entre o espaço, o bairro, os artistas e seus moradores. Veremos adiante, inclusive, que alguns moradores se tornaram artistas do espaço e vice-versa. Como já foi dito aqui, estar no bairro Serrano, marcou definitivamente algumas escolhas artísticas e estéticas que a *ZAP 18* fez ao longo de sua carreira de 15 anos. Se estivéssemos em outro lugar, tais escolhas poderiam ser outras.

Considerando-se, mais e mais, parte do bairro Serrano, a *ZAP 18* pratica um movimento de *contracolonização*. Santos (2016) aponta tal movimento na resistência histórica de comunidades, como Caldeirões¹¹, Canudos¹², Pau de Colher¹³. Todos

¹¹ A partir de um contrato de arrendamento, Padre Cícero entregou as terras da região de Crato, no Ceará, a um grupo de negros que lá se constituiu e conseguiu ter uma relação com o solo muito produtiva, capaz de sustentar a todos da comunidade e até outras pessoas necessitadas. Após a morte de

esses foram dizimados, com requintes de crueldade, por um Estado que alegava combater comunidades pagãs ou politeístas, avessas ao desenvolvimento. Por contracolônização, ele entende “todos os processos de resistência e luta em defesa dos territórios dos povos contracolônizadores, seus símbolos, significações e modos de vida”. (SANTOS, 2016, p. 59).

A escrita de Santos – carregada da alteridade de um sujeito que se formou em comunidades quilombolas e que milita desde muito tempo pelos territórios que lhes são de direito – revela o triste quadro histórico de expropriação e (tentativa de) dominação de povos que não enquadram nos parâmetros definidos pelo poder, pelo Governo, pelo Estado até os dias de hoje. Sob a justificativa do desenvolvimento e do investimento em infraestrutura, vários povos são deslocados (expulsos) de suas terras de origem para dar espaço ao latifúndio, à implantação da monocultura, a grandes obras – como represas, hidrelétricas, estradas, ferrovias etc. O ataque às comunidades segue com armas mais sofisticadas e uma correlação de forças perversamente desigual. Santos aponta que também o discurso – que antes enquadrava esses povos como fanáticos religiosos ou politeístas – também se sofisticou:

[...] hoje, os colonizadores, ao invés de se denominarem Império Ultramarino, denominam a sua organização como Estado Democrático de Direito e não apenas queimam, mas também inundam, implodem, trituram, soterram, reviram com suas máquinas de terraplanagem tudo aquilo que é fundamental para a existência das nossas comunidades, ou seja, os nossos territórios e todos os símbolos e significações dos nossos modos de vida” (SANTOS, 2015, p. 76).

Padre Cícero, a comunidade ficou vulnerável pois não tinha escritura do terreno e assim passou a ser alvejada por vários ataques, com a justificativa de que eram fanáticos religiosos. Até que em 1937, a comunidade foi bombardeada pelo exército brasileiro e assim dizimada. Ver SANTOS (2016, p. 56-57)

¹² No município de Canudos, Bahia, formou-se uma grande comunidade autossustentável que se manteve por três décadas. Liderado por Antônio Conselheiro, o povoado foi acusado pelo Governo de ser um grupo de fanáticos religiosos sem disciplina social e foi sistematicamente atacado por muitos anos. Diferentemente de outras comunidades, Canudos possuía armas de fogo e conseguiu se manter até 1897, quando finalmente a comunidade foi desmantelada, com requintes de crueldade, pois tudo que lá havia foi queimado. SANTOS (2016, p.58-59)

¹³ Na divisa do estado da Bahia com o Piauí, a comunidade de Pau Colher estabeleceu modos de produção próprios, na década de 1930. Assim como Canudos, os integrantes da comunidade foram acusados de fanatismo religioso e perseguidos pelo Estado Novo, de Getúlio Vargas. Armados de cacetes – por isso o confronto ficou conhecido por Guerra dos Caceteiros – a comunidade resistiu e só veio abaixo com a união de inúmeras forças repressivas dos estados da Bahia, Pernambuco e Piauí. SANTOS (2016, p.59-60)

A *contracolonização* cultural – em processo de construção – da ZAP 18 é calcada num teatro crítico político. A riqueza do encontro foi justamente possibilitar um trânsito para pensar e retratar a complexidade social de um bairro de periferia. Tampouco, os artistas chegados ao bairro queriam se apropriar de ou usurpar o que o bairro tivesse de melhor para justificar suas escolhas políticas e estéticas. Os acontecimentos violentos e a expropriação vividos pelas comunidades tradicionais, relatados por Santos, não são direta e exatamente o que acontece na periferia das grandes cidades¹⁴, contudo, é possível pensar na resistência e no movimento de *contracolonização* praticados por grupos que estão nas margens, nas periferias, das grandes cidades. Como argumento em todo esse capítulo e especialmente no item 1.4, no caso da ZAP 18, a relação com o bairro foi tão transformadora e fundamental, a ponto da convergência entre as temáticas urbanas e o trabalho feito pelo grupo se tornarem uma coisa só.

Já em seu nome – *ZAP 18* – há um posicionamento importante, de pertencimento à região que o grupo ocupa desde 2002: Zona de Arte da Periferia. Destaco “da periferia” presente no nome, porque diz respeito a um desejo seminal – que se transformaria em prática ao longo de 15 anos de trajetória – que é colocar-se como um elemento daquela região, evitando, assim, certo olhar etnocêntrico que incorreria no risco de “colonização cultural” de moradores da periferia, com acesso restrito ou nenhum acesso aos bens culturais. Se o grupo nascesse como Zona de Arte *na* Periferia, a possibilidade de não se colocar como parte da periferia estaria explícita. Ao se assumir como espaço *da periferia*, a ZAP 18 também milita para que aquele espaço da cidade, o bairro Serrano e adjacências, também ganhe visibilidade.

O antropólogo Luiz Eduardo Soares (2005) destaca que a invisibilidade social se dá de várias formas. Uma possibilidade é pela visão míope, de preconceito projetado, uma imagem que elimina a realidade e a substitui por um estigma, que enquadra a periferia apenas como um lugar de privações e/ou de violência exacerbada. A outra é por indiferença e funciona, segundo ele, como um mecanismo de defesa que faz as

¹⁴ Se analisarmos as tristes estatísticas de homicídios no Brasil, veremos que: Sim, é a periferia que está na mira. Afinal, a maioria das vítimas de assassinatos são jovens negros, moradores da periferia, entre 15 e 24 anos de idade. Muitos assassinados por policiais em sua rotina violenta e ineficaz de contenção da violência e muitos outros assassinados por um igual. Isso é, um jovem negro assassina outro jovem negro e assim por diante e sucessivamente.

pessoas ignorarem realidades desagradáveis ou indesejadas. De tal forma, os meninos que pedem esmolas no sinal ou os moradores em situação de rua de uma grande cidade se tornam invisíveis, pela conveniência de quem não os vê. Por outro lado, tornar-se visível pode ser destacar aspectos de bairros como o Serrano, não conhecidos anteriormente, mostrar que ali também é possível se conceber *modus* artísticos próprios, como sua produção cultural, como acontece no caso da *ZAP 18*.

As paredes do galpão de 170 metros quadrados não limitam o trabalho do coletivo, que volta seu olhar “da porta para fora” e se inspira no seu entorno, em seu bairro. Há no trabalho do grupo um entendimento de pertencer àquele lugar e, como tal, estar envolvido com todos os seus processos. O nível de interferência da realidade no trabalho da *ZAP 18* (e vice-versa) vai da criação artística que bebe essa realidade como matéria-prima, como também de situações corriqueiras que perpassam as periferias de grandes cidades brasileiras e naturalmente interferem na rotina da *ZAP 18* e seus integrantes. É o caso do sistema precário de transporte público, o sucateamento dos serviços públicos – escolas, postos de saúde, a falta de hábito e o desinteresse que o cidadão da periferia demonstra com trabalhos artísticos, entre outros.

Em sua dissertação, Silva (2012) relata parte do trabalho pedagógico realizado na *ZAP 18* em algumas oficinas livres ocorridas no espaço. Ela também debate com outros integrantes do grupo na época, sobre seu pertencimento no bairro. Não há consenso. Wesley Rios (2016), por exemplo – que também foi uma das pessoas entrevistadas por mim para essa pesquisa e já não faz mais parte do grupo – aponta que não considera a *ZAP 18* como parte do bairro, porque a iniciativa não surgiu de moradores do local e que boa parte do público viria “do centro” da cidade para assistir aos espetáculos do grupo. Cida Falabella (2017) fala de uma ideia de pertencimento, de “estar com a periferia”, ligada a um desejo de “fazer com as pessoas e não sozinhos”. O dissenso leva Silva a fazer algumas perguntas sobre o grupo e sua atuação: 1. Ainda que os artistas do grupo e a maioria do público venham de outras partes da cidade, a ação de abrir o espaço para o público já não demonstra um desejo de pertencimento? 2. Na prática, como a *ZAP 18* tem buscado “estar com a periferia? Como é essa convivência? (SILVA, 2012, p. 44).

Nas possíveis respostas, a pesquisadora ressalta as dificuldades do grupo em cativar o público do bairro e mantê-lo ativo e frequente na rotina das atividades oferecidas no espaço. Ela revela que, ao conversar com os alunos das oficinas, o caminho mais comum para obter informações sobre a *ZAP 18* foi a conversa ao vivo, o popular “boca a boca”. Demonstrando o quanto as relações diretas fizeram (e ainda fazem) diferença para se aproximar dos vizinhos. “Essa constatação reforça a importância da proximidade das relações, das trocas que se estabelecem, dos conflitos, da cooperação, quando se deseja pertencer a um lugar”. (SILVA, 2012, p. 45). É, pois, justamente, a ideia de se consolidar o lugar que é a *ZAP 18* que irei ressaltar no próximo item deste capítulo, como uma construção que foi paulatinamente se enraizando no bairro Serrano.

1.2. Derivas, deambulações e errâncias: Construção de uma cultura territorializada.

Ao considerar que a reflexão sobre a produção cultural ganhe diferentes contornos em um país “desacostumado” com os bens culturais, a tarefa reflexiva pede novos e complexos elementos quando se pensa na produção que se faz nesses territórios “pouco comuns”, geralmente alheios à cultura. Lugares que, quando muito são explorados pelo seu caráter “selvagem” e inusitado, por parte dos desbravadores que sobem suas vielas ou se embrenham por suas “quebradas”. Se a essa população periférica é negada uma porção de direitos, por outro lado, é ela – em um exercício de autoconhecimento e autoafirmação – que irá encontrar caminhos para uma “nova globalização”, como nos mostra Milton Santos, pautada por relações outras que terão na cultura uma alternativa ao devastador *status quo* capitalista, marcado pela competitividade, pela produtividade, pelo dinheiro em “estado puro” e pelo individualismo. Características que não se assemelham em nada aos preceitos básicos de uma arte coletiva como o teatro, localizada nos espaços alternativos que também buscam uma nova relação com seu público.

A prática da *ZAP 18* relacionada aos assuntos do bairro lhe dá alteridade. A resistência artística é cotidiana. Pois, se fazer teatro de pesquisa, em um país como o Brasil, não é tarefa fácil, fazê-lo num bairro afastado do centro envolve todas as limitações que essa região apresenta. Ainda assim, a pesquisa do grupo extrapola o

discurso da precariedade. Pelo contrário. Ainda que esteja na borda da cidade, a *ZAP 18* é respeitada como um dos grupos centrais na produção teatral da cidade, por conta de sua pesquisa, seu trabalho e seus espetáculos, seja no bairro Serrano, seja em outros espaços de Belo Horizonte. Há em sua prática artística, um encontro entre forma e conteúdo. Uma alteridade que se erige por conta de seu lugar de fala. A (tentativa de) criação de uma cultura e um discurso territorializados, como nos fala Milton Santos:

Gente junta cria cultura e, paralelamente, cria uma economia territorializada, uma cultura territorializada, um discurso territorializado, uma política territorializada. Essa cultura da vizinhança valoriza, ao mesmo tempo, a experiência da escassez e a experiência da convivência e da solidariedade. É desse modo que, gerada de dentro, essa cultura endógena impõe-se como um alimento da política dos pobres, que se dá independentemente e acima dos partidos e das organizações. Tal cultura realiza-se segundo níveis mais baixos de técnicas, de capital e de organização, daí suas formas típicas de criação. Isto seria, aparentemente, uma fraqueza, mas na realidade é uma força, já que se realiza, desse modo, uma integração orgânica com o território dos pobres e o seu conteúdo humano. Daí a expressividade dos seus símbolos, manifestados na fala, na música e na riqueza das formas de intercurso e solidariedade entre as pessoas. E tudo isso evolui de modo inseparável, o que assegura a permanência do movimento. (SANTOS, 2007, p. 70-71).

No artigo *Território, Poesia e Identidade*, Rogério Haesbaert (1997) pondera que o território é mais do que seus limites físicos e sua utilização material, mais que as construções e formações naturais que os olhos conseguem ver. Segundo ele, são “espaços de referência identitária”, de caráter especial e particular, que extrapolam tais parâmetros. E, a partir dos quais, se pode criar “[...] uma leitura simbólica que pode ser sagrada, poética ou simplesmente folclórica, mas que de qualquer forma emana uma apropriação estética específica, capaz de fortalecer uma identidade coletiva, que neste caso, é também uma identidade territorial” (HAESBAERT, 1997, p. 24). Assim, ainda com Haesbaert, é possível pensar na formação de identidades locais, regionais ou nacionais que se fortalecem não apenas por seus territórios “naturais”, mas também – e sobretudo – por seus territórios simbólicos.

A construção de uma cultura do território aparece como possibilidade de resistência, de construção de narrativas pautadas por outros interesses. Se a pós-modernidade “mata” as utopias de transformação social ou os princípios políticos, religiosos e

filosóficos – como nos fazem crer alguns pensadores¹⁵ –, são as práticas de produção cultural e artística, que darão referências para um novo posicionamento político do sujeito. Assim, um pensamento *marxista* de mudança – em forma de uma literatura de crítica político-cultural – erige das periferias e suas expressões como forma de resistência. Em sua dissertação, a professora da Unirio, Marina Vianna (2006) nos lembra da importância dessa cultura do território, que se configura, segundo ela, como condição necessária para a formação da cidadania, mas alerta para seu uso indevido. Isso é, quando a cultura é tratada como atenuante para problemas sociais históricos em determinadas regiões, não por coincidência, onde geralmente diversos direitos sociais básicos são negados à população. Tal pensamento classifica a cultura como remédio preventivo e não como uma questão de direito. “[...] a cultura não deve ‘servir para’ algo, mas servir a si, no sentido de dignificar a vida humana. A cultura deve ser tratada como algo essencial à vida (em todos os lugares, para todos)” (VIANNA, 2006, p. 11).



Figura 3. Cena de *Coletivo 4403A – Zoológico*. Foto: Gladstone Lopes. Fonte: arquivo ZAP 18

¹⁵ Retomando um pensamento hegeliano, o americano Francis Fukuyama vaticina a morte da história com a queda do Muro de Berlin, em 1989, em seus artigos *O fim da História* (1989) e *O fim da História e o último homem* (1992). Já, nos dias de hoje, se fala em pós-verdade, conceito capaz de relativizar valores sociais que, até então, pareciam consolidados, como honestidade, ética e moralidade. A verdade teria sido substituída por um rol de relativismos perigosos, como nos conta Carlos Castilho, em artigo, publicado no portal do Observatório da Imprensa: <http://observatoriodaimprensa.com.br/imprensa-em-questao/apertem-os-cintos-estamos-entrando-na-era-da-pos-verdade/>

A propósito do território da *ZAP 18* e a geografia da cidade de Belo Horizonte, em 1984, quando chegamos (meus pais, eu e irmão recém-nascido Francisco), ao bairro São Salvador, as ruas do bairro ainda eram de terra batida, havia poucas casas construídas e o esgoto corria a céu aberto. A infância vivida em um bairro de periferia me possibilitou uma formação na rua, fora de casa, com muitas brincadeiras e as explorações do bairro, com os vizinhos de mesma idade. Jogávamos bola, subíamos em árvore, pulávamos o muro de lotes vagos. Nossa exploração pelo, inclusive, extrapolava as ruas mais próximas e se estendia aos bairros vizinhos: Novo Progresso, Vila Pérola, São Joaquim, geralmente procurando fliperamas menos disputados e novos jogos eletrônicos. No período de férias, nós, os garotos da rua Lume (a casa onde cresci ainda está lá) e rua Lunar, acordávamos antes das seis da manhã, para chegar antes da concorrência em um campo de terra batida, no Serrano, e jogar nosso futebol.

Esse ritmo pacato de vida em bairros de periferia se opõe radicalmente à celeridade frenética da informação em tempo real e à dinâmica virtual que se vê no mundo atualmente. Especialmente, nas cidades grandes. Pode parecer um quadro pintado com as cores da nostalgia, mas nessas vizinhanças localizadas no subúrbio das grandes cidades, é possível viver em outro ritmo, ainda hoje. Mais brando, mais devagar. Ao falar sobre a globalização, Milton Santos (2006), cria a divisão entre uma economia globalizada de cima, marcada por macroatores¹⁶ e uma *contracultura* dos de baixo. Esse setor de baixo é marcado pela presença dos *homens lentos*, que vagam pelas grandes cidades, sem a celeridade dos que as atravessam como paisagens vistas pela janela do automóvel. Quem, na cidade grande, possui mobilidade e, facilmente, pode esquadrihar o território, acaba por ver pouco, da cidade, do mundo. Os *homens lentos* (SANTOS, 2006) são aqueles capazes de fincar raízes e desenvolvem com sua permanência, a longo prazo, sua cultura.

Na contramão da velocidade e do fluxo frenético das grandes metrópoles e também de uma acepção que considera a rapidez como qualidade da “inteligência do mundo”, os *homens lentos* se fortalecem. A metrópole, aliás, também se transforma em espaço

¹⁶ “Chamemos macroatores àqueles que de fora da área determinam as modalidades internas de ação. É a esses macroatores que, em última análise, cabe direta ou indiretamente a tarefa de organizar o trabalho de todos os outros, os quais de uma forma ou de outra dependem da sua regulação” (SANTOS, 2007, p. 52).

habitável por aqueles que não se enquadram nas prerrogativas de um mercado de trabalho excludente. É uma resistência que se dá na ruptura do *status quo*. O pensamento de Milton Santos, como podemos perceber, aponta para a construção de narrativas que fujam à fábula da globalização e seu caminho único para a contemporaneidade. Ao contrário, o geógrafo desenvolve conceitos que demonstram a potência vinda daqueles que são esquecidos ou não costumam ser considerados.

Quando ele fala em *homens lentos*, naturalmente, penso na oposição entre o lugar onde se trabalha e o lugar onde se vive, sobretudo nas grandes cidades. O primeiro é passageiro, protocolar, não costuma deixar rastros, principalmente se o trabalhador se submete a uma rotina estressante e abusiva que lhe rouba qualquer prazer pelo ofício. Isso sem contar os longos trajetos e períodos presos no trânsito. Se estamos falando de um sistema como o capitalismo, a possibilidade de exploração de mão de obra, de remuneração baixa e insatisfação com o trabalho, é real e avassaladora. No bairro Serrano não é diferente, os ônibus lotados em horário de pico são um forte indicativo que a maioria de sua população precisa se deslocar para trabalhar, estudar ou as duas coisas.

Por outro lado, o lugar onde se vive é o bairro, a vizinhança, onde se perde tempo, se joga conversa fora. Nesse lugar, sim, ainda que se submeta a uma rotina estafante de trabalho longe dali, o sujeito pode desenvolver sua subjetividade e agir como *homem lento*. Em seu bairro, muitas vezes localizado na periferia de uma grande cidade, o sujeito consegue estabelecer relações que não são apenas regidas pelo dinheiro, pela compra. Ele não é enquadrado dentro de um organograma vertical, como na empresa onde trabalha. Ele não responde ou precisa dar explicações ou satisfação a ninguém. Além disso, o tempo é outro, não existe essa pressa produtiva que nos obriga a pensar que *time is money*. Na porta de casa, na esquina da rua de baixo, no bar de Fulano ou de Sicrano, ver o tempo passar sem pressa é uma quebra do ritmo capitalista. Ali, no seu bairro, o sujeito – morador da periferia – pode experimentar relações de igual com seus iguais, com seus vizinhos. Experimentar, pois, relações horizontais¹⁷.

¹⁷ Certamente não se pode esquecer dos problemas e das privações com as quais os moradores das periferias costumam conviver. Sem contar alguns contextos mais violentos, como o tráfico de drogas e atividades ilícitas criminosas, que podem, sim, condicionar e limitar a vida dos moradores dos bairros de periferia. É uma realidade palpável e, como já mencionei antes, existem periferias e periferias. Algumas mais periféricas que outras por conta, justamente, de suas privações. Por outro lado, vale

Em sua tese de doutorado, *Geografia Portáteis*, Marquez (2009) traz à tona uma interessante discussão, na busca da intercessão entre arte e geografia, explorando o caráter territorial e identitário que alguns artistas revelam com seu trabalho de criação. Sua pesquisa foi guiada pela pergunta: *como a arte pode contribuir na formação de um pensamento espacial?* É importante situar que a pesquisa de Marquez se posiciona ao lado de estudiosos que pensaram a geografia e as ciências humanas como um rico sistema implicado e imbricado, (como aponta Milton Santos: implicado em seu tempo e imbricado em seu espaço) em seus contextos sociopolíticos. Dessa maneira, mapas e cartografias – jargões do universo geográfico – podem extrapolar sua natureza primeira e se situar como um interstício de outros estudos sociais. Por exemplo, arte e suas possibilidades de inserção no território. Ela explica:

[...] propomos pensar uma geografia que se encarregue das alteridades do espaço, dos seus microssistemas particulares e fugidios. Uma geografia que seja também uma prática cultural e não exclusivamente um caminho de instrumentalização do espaço e do mapeamento de recursos a serviço dos interesses produtivistas (MARQUEZ, 2009, p. 16-17).

Parece-me que a abordagem de Marquez – ao falar de práticas artísticas e dialogar com pensadores importantes para as ciências sociais e humanas, como Milton Santos, Boaventura de Souza Santos e Cássio Hissa –, revela um aspecto fundamental no trabalho artístico que se aproxima da prática da *ZAP 18*. O grupo – situado e implicado há 15 anos no Bairro Serrano, em Belo Horizonte – se propõe a manter suas portas abertas, num diálogo de mão dupla entre o que entra e o que sai. De modo a evidenciar e atritar os microssistemas particulares do Serrano e da região, bem como suas particularidades e seus aspectos universais inerentes a bairros das periferias de metrópoles brasileiras.

Ao pensar a geografia como uma prática cultural, penso no trabalho artístico desenvolvido pela *ZAP 18* e seus desdobramentos, desde a chegada do grupo ao bairro Serrano. Invertendo a mão do pensamento, imagino as práticas culturais como possíveis experiências geográficas espaciais, como possibilidades de experiência de um território, um trânsito, que se dá entre a *ZAP 18* e o bairro Serrano e

ressaltar que a maior parte dos moradores desses bairros é composta por trabalhadoras e trabalhadores. Ou seja, mesmo em ambientes hostis, dominados por criminosos, há uma maioria que não se relaciona com práticas ilícitas e coercitivas.

posteriormente entre a *ZAP 18* e a cidade.

Imaginemos. No centro de Belo Horizonte, uma família aguarda o ônibus. É sábado. A espera é longa. “Durante a semana é demorado, imagine no sábado”, alerta uma senhora que resignada também espera o coletivo. 20 minutos depois, o grande veículo aponta na esquina: *4403A – Zoológico*. Cerca de 10 pessoas embarcam. A mãe paga as passagens de toda a família e pede ao cobrador para indicar onde deveriam descer. O cobrador avisa que ela poderia ficar despreocupada, pois seria uma longa viagem e que a família deveria descer no ponto final. De início, pais e filhos estão animados, conversam despreocupadamente sobre assuntos diversos. Pelas janelas do ônibus, é possível observar as ruas de uma paisagem da cidade até então desconhecida. Por 50 minutos (com sorte), o ônibus faz seu trajeto, mais rápido que em dias de semana, mas ainda assim parando bastante para embarque e desembarque de passageiros. São poucas linhas que atendem o bairro e no fim de semana, a quantidade de veículos cai consideravelmente. Os filhos ficam impacientes com a espera dentro do coletivo, os pais puxam conversa com algum passageiro para saber onde estão e se demoraria muito ainda para chegar ao destino final. São avisados que o ônibus acabara de entrar no bairro Serrano e que em 15 minutos estariam no seu destino. Pelas janelas do ônibus, é possível ver um típico bairro da periferia de Belo Horizonte: o comércio tímido, alguns bares abertos, poucos restaurantes e uma vida, aparentemente, pacata e sem grandes atrativos.

A curta história fictícia serviria também para ilustrar a experiência espacial que alguns dos espectadores e alunos têm ao se deslocar de algum ponto da cidade até a *ZAP 18*. Há nesse traslado, a constituição de uma territorialidade provisória ou uma experiência de trânsito. Milton Santos nos fala que o “homem de fora” possui uma memória provinda de outro lugar, algo como uma consciência congelada e que esse novo lugar o força a uma nova formulação, um novo aprendizado. A memória se baseia no passado e a nova consciência miraria o futuro. Ainda que ele seja um trânsito ou um percurso, o espaço é mediador, dado fundamental nessa descoberta. “Ele [o espaço] é o teatro dessa novação por ser, ao mesmo tempo, futuro imediato e passado imediato, um presente ao mesmo tempo concluído e inconcluso, num processo sempre renovado” (SANTOS, 2004, p. 224). Ainda segundo ele, quanto mais surpreendente e inovadora essa experiência espacial, mais eficaz será a operação

de descoberta, fazendo com que a noção desse novo espaço antes desconhecido ganhe um sinal positivo, capaz de produzir uma nova história. “A consciência *pele* lugar se superpõe a consciência *no* lugar” (SANTOS, 2004).

A diferença pode parecer sutil, mas entendo que a consciência *no* lugar de que fala Santos é um estágio no qual o sujeito não conseguiria entender os elementos e fatores que estão ao seu redor e, conseqüentemente, restringiria seu olhar apenas ao lugar onde está, sem considerar seus contextos. A consciência *pele* lugar, ao contrário, é processual e complexa, vislumbra uma cadeia reticular, sem início, meio ou fim em que tudo se integra e dialoga. No caso da *ZAP 18* e seus espectadores (e até seus integrantes e artistas) seria entender que os processos criativos, políticos e sociais nos quais o grupo se engaja estão conectados e são quase indissociáveis. Quase como se o galpão cor de terra, localizado na rua João Donada, sintetizasse várias questões que são prementes no trabalho da *ZAP 18* e que busco discutir também aqui nesta dissertação. Em condições ideais, a tomada de consciência *pele* lugar seria capaz de sedimentar as bases de um movimento de ocupação da *ZAP 18* e de outros espaços culturais e artísticos que existem na cidade de Belo Horizonte. De tal forma, novos percursos e narrativas erigiriam com um público mais engajado.

Entretanto, na realidade de 2018, os sinais não são somente *positivos* quando um novo público chega à *ZAP 18* pela primeira vez. Há certamente uma dificuldade de formação de um público mais assíduo do espaço, seja do próprio bairro Serrano, seja de outras regiões da cidade. Contudo a provocação de Santos (sempre otimista!) serve para vislumbrar um horizonte em que a cidade e seus percursos possam ser outros, novos lugares não imaginados e práticas espaciais outras, mais subjetivas e menos mecânicas – como as corriqueiramente vistas no dia a dia.

A *deriva*¹⁸ [prática dos situacionistas¹⁹ franceses, em meados do século XX] segue

¹⁸ A deriva seria uma apropriação do espaço urbano pelo pedestre através da ação do andar sem rumo. A psicogeografia estudava o ambiente urbano, sobretudo os espaços públicos, através das derivas e tentava mapear os diversos comportamentos afetivos diante dessa ação básica do caminhar na cidade. Aquele “que pesquisa e transmite as realidades psicogeográficas” era considerado um psicogeógrafo. E psicogeográfico seria o “que manifesta a ação direta do meio geográfico sobre a afetividade” (JACQUES, 2002, p. 23).

¹⁹ Os situacionistas se reúnem, em Paris dos anos 1950 e 1960, como um movimento crítico a onda urbanista no pós-guerra. Eles eram, sobretudo, contrários à esterilização causada por uma ideia de cidade-espetáculo. Os situacionistas tiveram papel fundamental nas manifestações de maio de 1968.

sendo uma provocação interessante quando pensamos nessas narrativas e práticas espaciais paralelas. A pesquisadora Paola Berestein Jacques nos diz que os situacionistas não propunham novos modelos ou formas urbanas, mas sim um urbanismo unitário²⁰. Tal proposição lança seu olhar crítico sobre a cidade, como parte de algo bem mais vasto – de caráter artístico, social, cultural e, sobretudo, político – como a temática urbana. Tendo como ponto de partida o livro *Elogio aos Errantes*²¹ (2012), também de Jacques, opto, aqui, por utilizar o termo *errante* ao me referir às pessoas que praticam experiências erráticas pela(s) cidade(s). Para o errante, a vista aérea da cidade não interessa. Ele não busca a representação do mapa, mas experimentar a cidade de dentro, sem necessariamente produzir representações quaisquer fora da experiência.

Os errantes são, então, aqueles que realizam errâncias urbanas, experiências urbanas específicas, a experiência errática das cidades. A experiência errática afirma-se como possibilidade de experiência urbana, uma possibilidade de crítica, resistência ou insurgência contra a ideia do empobrecimento, perda ou destruição da experiência a partir da modernidade... (JACQUES, 2012, p. 19)

Jacques (2003) nos conta que para a Internacional Situacionista (IS) [publicação lançada entre 1958 e 1969], havia uma cultura espetacular que promovia a espetacularização da(s) cidade(s) e anestesiava, assim, a participação popular. Para eles o antídoto para tal inércia seria a participação ativa em todos os campos da vida social, especialmente a cultura. As questões urbanas se mostravam de grande importância para os situacionistas porque eles acreditavam no meio urbano como terreno de ação, de novas formas de intervenção contra a monotonia, a falta de paixão da vida moderna cotidiana. Segundo a pesquisadora, tal visão crítica situacionista segue pertinente, até hoje, pois a marca das grandes cidades e dos projetos urbanísticos é uma grande não participação dos indivíduos.

²⁰ “O urbanismo unitário opõe-se ao espetáculo passivo, típico de nossa cultura, na qual a organização do espetáculo se estende de forma tanto mais escandalosa visto que o homem pode cada vez mais interferir de novas maneiras. Enquanto hoje as próprias cidades se oferecem como um lamentável espetáculo, um anexo de museu para turistas que passeiam em ônibus envidraçados, o *UU* vê o meio urbano como terreno de um jogo do qual se participa. O urbanismo unitário não está idealmente separado do atual terreno das cidades. É formado a partir da experiência desse terreno e a partir das construções existentes. Deve tanto explorar os cenários atuais, pela afirmação de um espaço urbano lúdico tal como a deriva o reconhece, quanto construir outros, totalmente inéditos. Essa interpretação (uso da cidade atual, construção da cidade futura) implica o manejo do desvio arquitetônico. O urbanismo unitário não aceita a fixação das cidades no tempo. (IS n.3, dezembro de 1959, texto coletivo “O urbanismo unitário no fim dos anos 1950” - p. 100 *apud* JACQUES, ano 2003, p. 15)

²¹ No referido livro, Jacques traceja um linha histórica de movimentos de ocupação de Paris – a cidade símbolo dessas práticas – que vão dos escritos do poeta maldito Charles Baudelaire às práticas da Internacional Situacionista, liderada por Guy Debord. A linha do tempo de Jacques estuda três períodos e ela nomeia a prática dos errantes de cada época: *flanâncias* - que vem de *flanêrie* de Baudelaire, do final do século XIX, estudada por Walter Benjamin; *deambulações*, provindas das excursões urbanas dos dadaístas e surrealistas, entre 1910 e 1930; e *derivadas*, as práticas e pensamentos dos situacionistas, entre 1950 e 1970. Creio que a diferenciação surge como uma importante demarcação temporal dessas práticas e também como maneira de argumentar que existem muitos pontos em comum (a maioria), mas cada uma, teve suas peculiaridades em relação à cidade (Paris) e aos contextos (políticos, sociais e econômicos) que se inserem.

Veremos também que o termo [errante] se relaciona com outros pensadores que estudaram o espaço e práticas espaciais. Com Milton Santos, poderíamos chamá-los de *homens lentos*, por exemplo; com Michel de Certeau, esses poderiam ser os *praticantes ordinários*. Enfim, ao me referir aos errantes, devo, conseqüentemente, me referir à sua prática e assim opto pelo termo *deriva* para seguir explorando os caminhos da cidade e dessa pesquisa.

De tal forma, podemos pensar em cartografias do desvio, como nos fala Renata Marquez, isso é, possibilidades de construção da alteridade que fujam ao roteiro de cidade espetáculo. Rotas alternativas para explorar as cidades, bairros mais afastados e as narrativas que podem ser criadas por essa exploração errática. A experiência de se deslocar até a *ZAP 18* poderá revelar ao errante, uma parte da cidade até, então desconhecida. O bairro Serrano, como já descrito, é mais um bairro pacato e afastado da periferia de Belo Horizonte. Lá está há 15 anos a sede da *ZAP 18*, espaço que se insere na paisagem do bairro e busca relações de enraizamento com seus vizinhos.

Pensando em territorialidades provisórias e experiências erráticas pela cidade, pessoalmente, tenho uma relação de *deriva* com a cidade Belo Horizonte que é bastante peculiar, pois além de ser um artista de teatro atento a novas espacialidades (antes mesmos de começar essa pesquisa), sou ciclista e corredor. Isso quer dizer que os meus caminhos fogem à experiência hegemônica de utilização dos meios de transporte comuns da cidade, sejam eles coletivos ou particulares. Sobre as duas rodas de minha bicicleta, esquadrinho a distância de 15 quilômetros que separam minha casa do galpão da *ZAP 18*. Nunca, em muitos anos indo e voltando, gastei mais tempo no percurso do que em uma linha de ônibus. Para além disso, há um grande prazer em (poder) explorar a cidade e suas rotas, com minhas próprias pernas. No artigo *Efeito Pedalada*, o antropólogo Marc Augé (2015) escreve que andar de bicicleta é capaz de nos devolver uma alma de criança e recobrar uma capacidade de brincar e o sentido do real²². Além, da alma infantil, a minha sensação é de independência, de construção de rotas e percursos subjetivos. Seria, pois, também uma prática errática diária.

²² Mas não somente de flores são os caminhos de um ciclista nessa cidade. O trânsito é hostil, os motoristas dos outros veículos não estão acostumados, tampouco propensos a conviver com as bicicletas. Depois de alguns eventuais acidentes com lesões mais banais, em agosto de 2017, enquanto conduzia essa pesquisa sofri um grave acidente por conta de um bueiro, mal pavimentado, na Avenida

Recorro aqui ao termo *ativismo*, trabalhado por Isaque Ribeiro em sua tese (2017), em meio a sua pesquisa das práticas espaciais, ocorridas, sobretudo, na Praça da Estação, no centro de Belo Horizonte. No capítulo 3, eu voltarei a esse assunto mais detidamente. O pesquisador, por meio de uma pesquisa sobre movimentos políticos e sociais ocorridos em Belo Horizonte, entre 2007 e 2015, percebe uma fusão entre arte e ativismo, daí *ativismo*.

São práticas que se baseiam no método da ação direta através de atos criativos de desobediência civil como sentadas, greves, boicotes, ocupações e outras confrontações performáticas a fim de expressarem seu descontentamento e propor modos de resistência frente aos poderes dominantes, expressando visões de mundo e produzindo pensamento crítico (RIBEIRO, 2017, p. 68).

Imaginemos, a partir dos conceitos de Jacques e Santos apresentados aqui anteriormente, uma prática espacial de *homens lentos*, no bairro Serrano, na periferia de Belo Horizonte. Uma exploração livre pelo bairro em ritmo próprio, experimentada por moradores do bairro ou mesmo por “forasteiros” que lá aparecem por algum estímulo. Ainda melhor: uma prática que leve o errante ao espaço da *ZAP 18* para ver uma peça de teatro, frequentar uma oficina, alguma programação cultural que ocorra dentro do galpão ou nas suas proximidades. Há nessa prática, a possibilidade de construção de cartografias de desvio, de constituição de uma prática territorial que também é cultural (e vice-versa: uma prática cultural que também é territorial), como nos fala Haesbaert (1997).

É certo que em muitos momentos (se não, todos) há um claro encantamento meu pelo bairro e também pela *ZAP 18*. Não é para menos, cresci nos arredores do Serrano e trabalho na *ZAP* há 15 anos. Quando eu versar sobre *homens lentos* e suas *deambulações* fora do padrão pelo bairro e pela cidade, haverá também uma forte dose de idealismo, que espero não seja entendida como ingenuidade ou cegueira seletiva, se não como esperança verdadeira de um futuro melhor, mais subjetivo e menos padronizado no bairro e em outros bairros de periferias muitas.

Silviano Brandão, região Leste de Belo Horizonte. Quebrei o braço esquerdo e tive muitas lesões no rosto.

1.3. Lugar de poéticas políticas próprias.

Pelo ramo da geografia humana, o *lugar* é o eixo da existência humana, é onde se vive as experiências mais significativas e também as banais: entre o uso e o consumo, o habitar e o viver, o trabalho e o lazer. O lugar é, pois, o centro de significados que se relaciona com o espaço. Pelo viés da geografia radical-crítica (CABRAL, 2007), o conceito de lugar se equilibra na balança entre o local e global, entre o fragmento e a globalização. Santos (2006) nos lembra que, ao contrário da narrativa única da globalização, o mundo é feito de múltiplas possibilidades, que se concretizam por variáveis muito específicas de um determinado tempo e espaço. Cabral (2007, p. 149) aponta que embora a ordem global tente ditar um padrão racional unívoco sobre nossas vidas, as pessoas e os lugares reagem/respondem com sua própria racionalidade. Enquanto existem as escalas superiores e externas, na ordem global, há a escala do cotidiano, na ordem local, marcadas pela copresença, a vizinhança, a intimidade, a emoção, a cooperação e a socialização com base na contiguidade. "Cada lugar é, ao mesmo tempo, objeto de uma razão global e de uma razão local, convivendo dialeticamente" (SANTOS, 2006, p. 273).

É importante pensar que para além de um contraponto conceitual à onda totalizante e homogeneizadora da globalização, o lugar pode ser uma forma de resistência prática aos mecanismos históricos e hegemônicos de dominação (SANTOS, 2006). Não se trata apenas de uma questão empírica ou teórica, a luta para preservar seus lugares e sua cultura é, para alguns indivíduos, uma questão de sobrevivência. Pensando o lugar como o equilíbrio entre o global e o local, faço uma analogia para aproximá-lo da ideia de coletivo (social) e individual. Isso é, o lugar possibilitaria a mediação e convivência entre anseios pessoais particulares e objetivos coletivos mais abrangentes. Assim, podemos pensar o trabalho desenvolvido pela *ZAP 18*, em sua sede no bairro Serrano. A homogeneização da sociedade capitalista chega nos bairros afastados ainda com mais força, já que nesses lugares, como já procurei ressaltar aqui, mais de uma vez, a negação de alguns direitos pode fazer a vida ser ainda previsível e sem graça. No entanto, o trabalho de construção sensível, por meio, sobretudo, do teatro, possibilitou aos integrantes da *ZAP 18* e ao seu público (em espetáculos e oficinas) encontros, que se equilibram nessas bivalências: o pessoal e o coletivo; a

micro e a macropolítica; a sede da *ZAP 18* e o bairro Serrano; o bairro e a cidade; e assim por diante.

Um *lugar de poéticas políticas próprias* seria capaz de abrigar as ambivalências que enumero acima: entre o global e o local, entre público e privado. Seria um lugar onde as narrativas pessoais estariam enredadas com aspectos mais abrangentes, com bandeiras de lutas atuais. Por *poéticas políticas próprias*, entendo a construção de uma subjetividade calcada na consciência do sujeito como ser social, como sujeito histórico, participante de contextos coletivos complexos. O artista que lança seu olhar para tais contextos pode ser capaz de desenvolver um olhar crítico na construção de suas poéticas, sem deixar de lado, no entanto, seus desejos e suas histórias pessoais mais íntimas.

A fusão poética e política contraria a *Poética*, de Aristóteles, já que tais campos – segundo ele – não devem se misturar por terem suas especificidades. A poética aristotélica entende que a arte é uma imitação da natureza. Coincidência ou não, a mesma *Poética* dá as bases dos gêneros literários, incluindo o drama aristotélico, antítese do teatro épico praticado pela *ZAP 18*, que será melhor abordado em um item específico, no capítulo 2. Augusto Boal (1991), na introdução de seu livro *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* nos diz que todo teatro deve ser considerado político, porque ele é feito pelos homens (e mulheres) e políticas são todas as atividades dos homens em sociedade. “[...] Os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzir-nos ao erro – esta é uma atitude política” (BOAL, 1991, p. 13). Em sua oposição ao pensamento aristotélico, o teatrólogo brasileiro ressalta que não relacionar arte e política se transforma no primeiro sistema poético-político de intimidação do espectador, porque as narrativas cênicas do drama aristotélico se pautavam na exaltação das grandes virtudes dos protagonistas, que deveriam ser admirados e seguidos por todos. É a mesma poética aristotélica que diferencia e dá destaque para protagonistas (aristocratas) em oposição ao coro (plebeus). Boal comemora: “felizmente, a forma aristotélica não é a única forma de fazer teatro” (1991, p. 18).

Pensando conjuntamente com Boal, entendo que a *ZAP 18* foi (vai) se constituindo nesse *lugar*, onde poética e política se encontram, dialogam, se fundem. A partir do

trabalho artístico do grupo, sua prática diuturna no bairro Serrano, pautada por um trânsito de mão dupla entre a criação e a realidade da periferia de Belo Horizonte, no caso o bairro Serrano. A tentativa de construção de uma cultura territorializada também se dá nesse trânsito entre o bairro e o grupo. De modo, a não haver mais distinção entre uma coisa e outra. De certa forma, os jovens artistas atraídos a desenvolver suas questões artísticas, pessoais e políticas no espaço sintetizam essa escolha por fincar raízes no bairro e constituir uma cultura, que dialoga com o bairro e a cidade. Como argumentei anteriormente, o trabalho do grupo, paulatinamente, foi se enraizando e ganhando a dimensão de Zona de Arte da periferia, refletindo, dialogando e se renovando com o fôlego de novos artistas que também são moradores do bairro, como é o caso de Thiago e Raiane.

Veremos no capítulo 2 que a prática de aproximar o indivíduo da história (e vice-versa) começa com o espetáculo *1961-2009*, com a provocação *O dia em que virei adulto*, quando cada ator foi atrás de uma história pessoal que marcava essa transição da juventude para a vida adulta. Lá, pois, já havia um entendimento do grupo que por trás das narrativas coletivas estavam os indivíduos e suas questões. Ademais, veremos no capítulo 3, que atualmente, a *ZAP 18* tem se organizado mais e mais como um espaço de confluências de desejos e subjetividades, que proporcionam algumas experiências efêmeras.

Proponho aqui agora, uma revisão cronológica do trabalho desenvolvido pela *ZAP 18*. Em tal exercício, tentarei mostrar que o trabalho se aprofundou com o passar do tempo nesse equilíbrio de forças, conforme descrito no parágrafo acima. Para contar essa história, escolhi dois personagens dessa trajetória de enraizamento do grupo no bairro. Espero mostrar que a presença da *ZAP 18* interferiu nas escolhas desses indivíduos, assim como a presença deles na rotina do espaço interferiu na construção do trabalho artístico do grupo. Além deles, minha presença – como pesquisador, agente, artista formado pela *ZAP 18* e testemunha dessa narrativa – foi demarcada e será ainda mais presente no capítulo 2, pois, considero que ela enriquece essa cronologia e essa história, que busco contar.

1.4. O lugar da *ZAP 18*: a história do bairro, a história do grupo.

A importância destes espaços de discussão social e artística dentro da periferia é singular. O poder transformador do teatro é o que nos move a seguir com nosso discurso engajado. A *ZAP 18* está há oito anos mergulhada na realidade da periferia do bairro Serrano. Durante este tempo, muitos alunos e pessoas da comunidade passaram e passam por lá. Carregando sempre um pouco de esperança e crença na mudança do estado atual das coisas. A presença de um ponto de produção e cultura dentro bairro se transformou em, no mínimo, uma história de transformação. (MACEDO, 2011, p. 82).

Neste trecho da dissertação, busco apresentar a *ZAP 18* como *lugar de poéticas políticas próprias* de alguns personagens do bairro Serrano e de sua região. Primeiro, falaremos de Thiago Macedo, responsável pelo trecho que abre esse subitem que foi publicado no volume 3, do *Caderno da ZAP*, quando ele tinha apenas 17 anos de idade. Acho que há um leve exagero de Thiago quando ele fala em *transformação*. Seria pretensioso dizer que essas pessoas tiveram suas vidas transformadas ou que seus desejos e anseios artísticos tiveram origem por conta do contato com o teatro e/ou outras formas artísticas na *ZAP 18*. Na realidade, considero que alguns ciclos formativos começaram no espaço a ponto de influenciar as escolhas futuras dos indivíduos. Como é o caso de Raiane Oliveira, uma jovem artista que se encontra no espaço da *ZAP 18* há quase uma década, percorrendo um caminho parecido com o de Thiago, buscando também suas poéticas.

Se no *item 1.1.*, deste capítulo 1, coube uma discussão sobre os primeiros contatos da *ZAP 18* com seus vizinhos e o fato do grupo “ser ou não ser” do bairro. O trecho do texto de Thiago reproduzido na página anterior revela a integração que o coletivo conseguiu com algumas pessoas na região. Também denota a influência que a presença da *ZAP 18* exerceu nos caminhos escolhidos por elas e suas subjetividades. Mais que isso, como detalharei nas próximas linhas, a *ZAP 18* influenciou e foi influenciada por esses agentes do bairro – em maior ou menor escala – como uma relação em fluxo reticular, hoje, impossível de determinar onde começa e quando termina.

1.4.1. Thiago é um jovem negro de 23 anos, que cresceu e vive na rua Antônio Falabella, no bairro Serrano, junto com sua mãe e suas duas irmãs. A rua de Thiago tem o mesmo sobrenome que eu e minha mãe, porque meu bisavô (Antônio) foi responsável pela primeira urbanização dos bairros Serrano e Santa Terezinha, junto a João Donada, seu sócio espanhol, que dá nome à rua, onde a *ZAP 18* está localizada. A mãe de Thiago, Rose²³, soube que abriria um espaço cultural na “rua de baixo” e matriculou seu filho mais velho, na época com 8 anos de idade, para fazer uma oficina curta de férias, com Chico Aníbal²⁴, ex-integrante da *ZAP 18*. Depois disso, Thiago tornou-se figurinha carimbada do espaço, fez oficinas com Antônia Claret²⁵, Myriam Nacif, Paulo Thielmann²⁶ e já adolescente foi meu aluno, num grupo chamado *ZAP Conta*, destinado a alunos veteranos do espaço que, segundo eles próprios, “não queriam ir embora da *ZAP*”.

O *ZAP Conta* era um grupo destinado a aprofundar os estudos teatrais, sobretudo a partir de um teatro épico-narrativo, que buscava conversar com as questões levantadas pelos próprios integrantes do coletivo. Nossos trabalhos começaram por volta de 2006. Meu papel era mediar as temáticas e propor jogos para apropriação dos assuntos e levá-los à cena. Juntos fizemos alguns experimentos cênicos que nos renderam bons frutos: fomos convidados para apresentar no FIT²⁷ Escola em 2006 e circulamos por outros espaços. Ainda em 2006, Thiago se integrou ao elenco de *Esta Noite Mãe Coragem*, para viver o personagem *Manteiga*, um jovem aliciado pelo

²³ Rosemeire Macedo é outra pessoa importante – até hoje – na relação da *ZAP 18* com o bairro Serrano. Mãe de Thiago Macedo (e de outras duas filhas), Rose, como gosta de ser chamada, é atualmente dona de um bar na rua paralela acima da *ZAP 18* e já apareceu em outras pesquisas que falavam do trabalho da *ZAP 18*, dentro da universidade, como na dissertação de Júlia Guimarães Mendes e Renata Patrícia Silva (ver referências). Como já é conhecida no meio, optei aqui por apresentar outra pessoa importante na história da *ZAP 18* no bairro Serrano, mas fica aqui o registro de sua importância em mais uma pesquisa acadêmica.

²⁴ Formado no curso técnico para atores do Cefar (Centro de Formação Artística), do Palácio das Artes, Francisco [Chico] Aníbal foi integrante da Cia. Sonho & Drama, a partir dos anos 1990 e fez parte da *ZAP 18* até 2003.

²⁵ Antônia Claret é atriz formada pelo Teatro Universitário da UFMG e integrou os espetáculos *O sonho de uma noite de verão*, *A menina e o vento* e *Esta Noite Mãe Coragem* da *ZAP 18*;

²⁶ Myriam e Paulo são integrantes do grupo *Atrás do Pano*, que tem sede em Nova Lima, onde desenvolvem seu trabalho pedagógico e artístico.

²⁷ O FIT nasceu em 1994, em uma parceria entre o Grupo Galpão de Teatro e Secretaria Municipal de Cultura, que foi rompida após a primeira edição do evento, sendo que a Secretaria ficou responsável por sua realização após o entretvero. Com frequência bienal, o festival possibilitou aos artistas da cidade e ao público em geral, um contato direto com produções de artes cênicas de várias partes do mundo. Em 2006, o festival teve um eixo temático em que se discutia a atuação das escolas de teatro da cidade e, por conta disso, levamos o trabalho do *ZAP Conta* para o debate e para apresentar uma cena de curta duração.

tráfico de drogas que acabava morto em um acerto de contas com o chefe do crime local. *Esta Noite Mãe Coragem* durou 7 anos e podemos ver o adolescente se transformar em jovem adulto, com seu 1,90 m de altura.

Antes do encerramento de ciclo de *Mãe Coragem*, começamos a discutir um novo trabalho, no qual eu, Renato e Wesley queríamos falar sobre a juventude. Era *1961-2009*. Pareceu-nos importante chamar Thiago para uma troca de impressões e experiências. Da primeira conversa, vinha a certeza de que o jovem artista deveria também estar em cena para representar outra geração com suas dúvidas e questões. Além disso, os outros jovens integrantes do *ZAP Conta* foram convidados para gravar depoimentos em vídeo, onde expressavam suas opiniões sobre vários assuntos ligados ao espetáculo e à história do Brasil. Parte desses depoimentos foi integrada na dramaturgia da peça. Como já havia mencionado, o trabalho da *ZAP 18* – seja em suas oficinas ou nos espetáculos – passou a se integrar e a dialogar entre o artístico e o pedagógico. Ambos estavam conectados, o diálogo era costurado por práticas artísticas que eram aprofundadas e desenvolvidas coletivamente, na rotina dos dias. Hoje, Thiago está prestes a se formar em *design* de produtos na UEMG, é percussionista multi-instrumentista que toca e canta sambas na noite de Belo Horizonte e segue como integrante da *ZAP 18*. Depois de *Esta Noite Mãe Coragem* e *1961-2009*, ele também está em cena no espetáculo infanto-juvenil *O Gol não valeu!*, que estreou em 2014.

Thiago, o menino que vimos crescer, desde a abertura de nosso galpão é a síntese mais longeva desse enraizamento com o bairro Serrano. Feito na base da qualidade das relações e não da quantidade. Não quer dizer obviamente que não gostaríamos de contar com adesão maior e mais maciça do bairro Serrano. Contudo, é importante ressaltar que, em um ambiente criativo (lugar) de respeito às poéticas próprias de cada sujeito, seria impossível lidar com um número muito grande de pessoas. A mãe de Thiago, Rose, que canta divinamente, é outra parceira desde nossos primórdios na região. Ela também integrou o elenco de *Esta Noite Mãe Coragem*, fazendo o papel dela mesma: dona de bar, que canta seus sambas e boleros para animar os fregueses.

1.4.2. Nani.

Pela primeira vez, senti que a minha história fora dos portões da ZAP – nem sempre de flores e amores – importava e eu mesma seria a porta-voz. Existo! Posso dizer que foram constantes processos de transformação e re-conhecimento social através do fazer teatral próprio da ZAP 18, que fizeram e fazem toda a diferença no que sou hoje, nas minhas escolhas e desejos micropolíticos de mudança através do teatro educação. Considero um privilégio do bairro, pouco explorado. A ZAP foi a melhor escola pela qual passei. (OLIVEIRA, 2017)



Figura 04: a atriz Raiane Oliveira em ação no espetáculo *Homem Vazio na Selva da Cidade*. Foto: Pablo Bernardo. Fonte: arquivo ZAP 18

Em entrevista concedida a mim (trecho acima), em 2017, Raiane Oliveira – uma jovem, de 24 anos de idade – reflete sobre sua relação com a ZAP 18 e como isso influenciou sua opção por uma carreira artística. “Desde criança flertei com diferentes linguagens artísticas por prazer ou lazer, o caminho da formação seria este. Mas a escolha pelo Teatro teve influência absoluta da ZAP” (OLIVEIRA, 2017). Raiane, também chamada carinhosamente de Nani, passou a frequentar o espaço no ciclo em que os artistas se desdobravam em mais de uma função. Isso é, como aponto acima, faziam às vezes de estar em cena e também de estar em “sala de aula” responsáveis pelas oficinas. Considero que isso aproximou os dois universos (artístico e

pedagógico) e o trânsito entre as oficinas e as criações do grupo profissional passou a ser mais frequente. Raiane é um bom exemplo.

Ela foi aluna de Wesley Rios, na oficina para jovens e esteve em cena, nos exercícios cênicos *A princesa da pedra fina* e *Ei, você! Vou tocar seu coração*. Formado no Teatro Universitário da UFMG, Rios tinha uma relação curiosa com os estudos que a *ZAP 18* fazia do teatro épico-dialético de Brecht: ele não costumava se interessar muito por sua prática e conseqüentemente não aplicava diretamente em suas aulas. Sua busca envolvia outras formas de teatro, como o Cordel²⁸, por exemplo. Considero interessante a escolha por um teatro popular, pois mesmo que esse não dialogasse diretamente com o eixo central da pesquisa da *ZAP 18*, havia a possibilidade de apresentar e praticar com os alunos um estilo diferente de organizar a narrativa teatral. Assim sendo, a prática de Rios se transformou em mais uma riqueza, uma possibilidade de desenvolver um trabalho criativo e crítico – como são as bases de um bom cordel – com seus alunos.

Raiane também passou por duas montagens de nossas oficinas de capacitação, destinadas a pessoas do teatro que buscavam na *ZAP 18*, uma experiência criativa por meio de uma montagem teatral. Ela fazia parte do elenco de *Os negócios do sr. bb*, texto escrito por Antonio Hildebrando, que narrava a rotina de uma companhia decadente de teatro especializada em montagens de textos de Brecht. A montagem, de 2012, foi dirigida por Cida Falabella. Depois, em 2014, fizemos *Coletivo 4403A – Zoológico*, peça escrita e dirigida por mim, que se inspirava em histórias ocorridas em pontos de ônibus e dentro do transporte público e levava o nome de uma das linhas que chegam ao bairro Serrano. Entre as duas montagens, ela prestou vestibular para Teatro, na UFMG e foi aprovada. Já como aluna do curso, ela fez parte de outra montagem desenvolvida dentro da *ZAP 18*: *Maria Farrar* – trabalho de conclusão de curso de Dominique Machado Bezerra, que foi dirigido por mim. Dominique é uma das atrizes da nova geração da *ZAP 18*. A dramaturgia da peça, desenvolvida coletivamente por mim e os três atores em cena, inspira-se no poema *A Infanticida Maria Farrar*, de Brecht, que trouxe uma série de discussões acerca do papel da

²⁸ Wesley foi aluno de Fernando Limoeiro, no Teatro Universitário, pernambucano radicado em Belo Horizonte, que é um mestre da cultura teatral popular de seu estado. Especialmente nas técnicas de bonecos de mamulengo e nas encenações de Cordel.

mulher na sociedade e das diversas violências sofridas por mulheres cotidianamente. Atualmente, Raiane faz parte do grupo profissional da *ZAP 18* e participa do espetáculo *Homem Vazio na Selva da Cidade* (2017), também dirigido por mim e (também) inspirado em um texto de Brecht, *A Selva das Cidades*, de 1932 – sobre esse trabalho falarei mais, no capítulo 3. Como é possível perceber, a presença de Brecht é bastante latente na rotina criativa da *ZAP 18*, quando não montamos textos específicos dele (na íntegra ou adaptados), estamos atrás das inquietações e questionamentos presentes em toda sua obra para estranhar a “normalidade” das coisas e lançar um olhar crítico sobre assuntos cotidianos, como o transporte público, por exemplo.

Também existe uma organização interna dos procedimentos artísticos do grupo que buscam incessantemente uma relação horizontal entre seus participantes, de modo a pensar uma nova forma social. Não se trata de idealismo apenas, mas sim de um desejo de fugir às amarras das verticalidades tão praticadas e naturalizadas na rotina das relações humanas. Em entrevista, Raiane Oliveira diz que a horizontalidade, até hoje, foi crucial para sua permanência na *ZAP 18*, mas ela se dá em diferentes níveis: “Houve grandes momentos em que me senti parte importante do todo, expondo e contribuindo com minha bagagem. Também houve momentos em que percebi minhas ideias sendo abafadas por uma sombra de hierarquia dos mais antigos” (Oliveira, 2017). A *horizontalidade* era, pois, um norte, uma forma de organização desejada pelo grupo, que esbarrou (e ainda esbarra!) nos vícios de relações hierárquicas, presentes em quase todos os ambientes, sejam eles de ensino, de trabalho, de consumo. Ainda assim, como algo móvel, mutável, a *horizontalidade* deve ser algo praticado e buscado na rotina dos trabalhos do coletivo.

A partir de Thiago e Raiane contei um pouco das *poéticas políticas* circunscritas na *ZAP 18*, que também nos ajudam a entender e a vislumbrar iniciativas teatrais em que a *horizontalidade* foi praticada, de maneiras diferentes e adaptadas aos seus contextos, por conta das temáticas dos trabalhos e dos artistas envolvidos. Independente de oficinas de capacitação, montagem do grupo ou um encontro entre ambas, parece-me bastante claro que em comum havia (há!) um desejo premente de escutar o outro, de lhe permitir a fala e travar um diálogo mesmo em situações de aparente discordância.

O próximo capítulo utilizará o espetáculo *1961-2009* como articulador dessa construção horizontal presente na rotina da *ZAP 18* e de suas práticas artísticas. Veremos que há um motivo especial para não utilizar, ao longo desta dissertação, outros termos já conhecidos no teatro feito e pensado coletivamente como *teatro coletivo* ou *processo colaborativo*. Ao contrário, prefiro falar em *horizontalidades* porque quero que o teatro seja pressuposto para conversas que não envolvam apenas a relação que se deu na sala de ensaio, como também entre os espaços da cidade, como o bairro Serrano e a própria *ZAP 18*. Agora, depois de apresentados ao bairro Serrano e a alguns de seus personagens, convido-os para conhecer, com mais detalhes, o trabalho desenvolvido na *ZAP 18*. Podem entrar, fiquem à vontade!

Capítulo 2

Memória 1961-2009: Cronologia de uma montagem.

Conforme mencionei no capítulo anterior, o espetáculo *1961-2009* serviu para a *ZAP 18* aprofundar uma série de questões que surgiram no trabalho anterior, *Esta Noite Mãe Coragem*. Aqui, farei um exercício de rememorar o processo criativo do espetáculo, tendo como principal ponto de articulação a *horizontalidade* presente durante toda a trajetória da peça, antes de sua estreia e nos seis anos de carreira que se seguiram. Também, por *horizontalidade* não necessariamente me refiro a uma das características presente nos chamados *processos colaborativos*, estudados e difundidos em várias partes do mundo e muito conhecidos no Brasil devido ao trabalho do diretor Antônio Araújo e do *Teatro da Vertigem*.

Por *horizontalidade*, compreendo um procedimento presente na construção de processos vividos coletivamente, por meio do qual se respeita os lugares de fala e as peculiaridades dos indivíduos, de modo a compor uma complexa trama de visões de mundo e de desejos. Outrossim, como digo em vários momentos deste texto, as *práticas horizontais* criativas do grupo se aprofundaram e também se difundiram em várias frentes, de modo a integrar nosso trabalho, entre o artístico e o pedagógico, em nossos espetáculos e nossas oficinas. Partirei, portanto, de três práticas horizontais presentes na construção de *1961-2009* para orientar a narrativa que segue e também para argumentar sobre a construção horizontal que aqui apresento: 1. os registros em *caderno de protocolo*, como ferramenta metodológica da memória do processo; 2. os jogos criativos na rotina de ensaios do grupo; 3. a aproximação entre teatro e realidade, por meio do exercício *O dia em que virei adulto*, potencializando as poéticas próprias dos atores em cena. Opto, aqui, por trazer a *horizontalidade* como uma prática que perpassa toda a trajetória da construção do espetáculo.

Começamos, portanto, a rememorar o espetáculo 1961-2009, tão importante na trajetória da *ZAP 18* por sua construção horizontal e por tracejar e adensar um caminho que serve de base para o trabalho do grupo até os dias de hoje (2018).

2.1. Planejando a revolução. [Primeiras ideias]

Em 2008, eu, Renato Hermeto²⁹ e Wesley Rios³⁰ nos encontrávamos constantemente para tomar cervejas e falar sobre nossas vidas pessoais e profissionais. Nós três, bastante amigos, jovens, com nossas trajetórias artísticas umbilicalmente ligadas à *ZAP 18*, havíamos ingressado no grupo praticamente juntos. Wesley³¹ entrara um pouco antes, em 2001, no processo de construção do espetáculo *O sonho de uma noite de verão*, clássico de William Shakespeare, dirigido por Cida Falabella. A montagem marca a transição da *Cia. Sonho & Drama* para o novo registro: *Zona de Arte da Periferia – ZAP 18*, quando o galpão sede do grupo ainda nem estava pronto. Eu e Renato entramos com o processo de criação do infantil *A menina e o vento*, que teve direção compartilhada entre Chico Aníbal e Cida Falabella, em 2003. Desde então, passamos a integrar o grupo e viver sua rotina. Inclusive, nos desdobrando em outras frentes: Renato assumiu a coordenação técnica no espaço, cuidava dos equipamentos e das montagens dos espetáculos, dentro e fora da *ZAP 18*; eu e Wesley estávamos presentes diariamente no espaço para qualquer sorte de serviço, desde sua limpeza, passando por atendimento ao público, organização das oficinas etc. Conforme dito no primeiro capítulo, com o tempo, também nós três começamos a dar as oficinas de teatro, que sempre foram oferecidas no espaço, desde sua abertura.

Mas, voltemos ao ano de 2008. Na esquina da rua da Bahia com avenida Santos Dumont havia um bar, que tinha cervejas com o preço bastante justo, que era o nosso ponto de encontro favorito. Nesse bar, próximo à famosa e histórica zona boêmia de Belo Horizonte — nós, os três atores, convivíamos com seu público variado: prostitutas fora de expediente, trabalhadores, pedintes, vendedores ambulantes. Um público predominantemente masculino. Vez ou outra, a *jukebox* invadia e interrompia a conversa de todos com músicas em volume ensurdecedor.

²⁹ Formado em História pela PUC Minas, Renato foi integrante da *ZAP 18*, entre 2003 e 2010. Atualmente, vive em São Paulo, onde segue a lida de ator e também de dublador.

³⁰ Wesley já foi apresentado no capítulo I.

³¹ Dada a intimidade que tenho com a matéria e as pessoas que aparecem nesse relato, contrariando o rito acadêmico, irei me referir aos participantes do processo de *1961-2009* pelo primeiro nome. Usarei o sobrenome somente quando cito falas coletadas em entrevistas ou nos cadernos de processo.

Pois nesse bar, uma de nossas conversas favoritas era a respeito dos rumos de nosso fazer artístico na *ZAP 18*. Achávamos que era importante fazermos um espetáculo que tivesse mais a *nossa cara*. E quem éramos nós? Jovens de 26 (eu e Renato) e 29 anos idade (Wesley), fazedores de teatro, vivendo em Belo Horizonte, integrantes de um coletivo artístico localizado nas margens da cidade, com um trabalho fortemente influenciado por aspectos políticos e sociais. Fazer um trabalho mais próximo de nossos desejos era algo importante naquela época, já que no grupo convivíamos duas gerações de artistas: de um lado, os mais jovens, representados por nós três, e, do outro, Cida Falabella e Elisa Santana³², cada uma delas, com mais de três décadas de carreira artística.

Havia entre nossos desejos, também a afirmação artística de uma nova geração do grupo, com suas questões particulares e uma vontade grande de estar mais à frente de algumas decisões referentes aos caminhos artísticos do grupo, até então feitas majoritariamente por Cida e Elisa. Pensando nas relações horizontais dentro da *ZAP 18*, ela não foi algo posto e servido “na mesa” de primeira; ao contrário, foi uma construção que se deu paulatinamente, no tempo e espaço, com nosso amadurecimento, uma conquista baseada em nosso envolvimento com o trabalho. Também nesse sentido, a peça *1961-2009* é paradigmática, pois ela forjou essa relação de horizontalidade e escancarou alguns embates dentro do grupo. Como veremos adiante, convivemos com o risco de uma *horizontalidade imobilizadora*, que não consegue lidar com as diferenças e se engessa na tentativa (intangível) de tratar os diferentes de maneira igual.

Voltando às forças seminais que geraram o espetáculo *1961-2009*, antes de definir o caminho de contar a história do Brasil pelo olhar da juventude e músicas marcantes de época, nosso olhar (meu, de Renato e Wesley) andava muito influenciado por alguns autores. Distantes de nós, aparentemente. Todos estrangeiros. Principalmente: Jean-Paul Sartre, Henry Miller, Ernest Hemingway, John Fante, Charles Bukowski. A maioria vivendo no período entre as duas guerras mundiais ou logo após a 2ª Guerra. Todos, à sua maneira, revelavam tempos sombrios, de pouca esperança. O cenário de

³² Elisa Santana é atriz, graduada em Letras, pós-graduada em Antroposofia ligada à arte, professora e coordenadora do grupo de teatro Filhos da PUC. Foi uma das fundadoras da *ZAP 18* e hoje está afastada do grupo.

desilusão pintado por eles nos trouxe uma reflexão sobre os tempos vividos por nós, lá atrás em 2008, e não nos parecia assim tão diferente. Por conta disso, o primeiro e provisório nome do trabalho era *(Des)Ilusão*. A ideia do prefixo entre parênteses era transitar sobre algo que se diz, mas ao mesmo tempo se nega. Ou seja, ora *ilusão*, ora *desilusão*. Pensando em nossa juventude brasileira dos primeiros anos do século XXI, víamos semelhanças nas narrativas desses autores com os assuntos recorrentes em nossas conversas, de mesa de bar. Também nós – em Belo Horizonte, em 2008 – não contávamos com narrativas que justificassem nossas vidas. Nossa impressão era de que as grandes lutas coletivas – como contra a repressão e censura da ditadura militar, entre as décadas de 1960 e 1980 – já haviam passado. Então era cada um por si, em busca de suas realizações pessoais.

Vale dizer que essa era apenas uma primeira percepção. Como mencionarei mais adiante, o processo de construção da peça e sua vida pós primeira temporada também serviram para nos dar uma dimensão da luta e da organização de vários movimentos que não se acomodaram e não arredaram pé de sua militância por direitos de várias naturezas. Sejam eles movimentos que lutavam por moradia, por terras para produção, pelo sufrágio e acesso ao ensino superior público de qualidade, pela luta e marchas feministas, para citar apenas alguns exemplos, dos movimentos com os quais tivemos contato direto³³.

Uma das narrativas mais interessantes na trajetória e no processo de criação desse trabalho foi justamente o momento no qual entendemos que poderíamos falar de nós mesmos, mas também abrir essas possibilidades para um plano mais complexo, em contextos sociais. Então, para nós três – que queríamos falar de nossa juventude e de nossa desilusão – o processo de criação de *1961-2009* tornou-se um aprendizado, uma porta de entrada para (estudar) rever a história do Brasil e a atuação de diversos grupos militantes ao longo de mais de cinquenta anos de luta. Em entrevista, o ator Wesley Rios (2016) aponta: “Essa peça é um livro de história. Até para mim. Fiquei

³³ Para expor diferentes pontos de vista, conversamos e gravamos depoimentos de militantes de movimentos sociais e políticos: *Levante Popular da Juventude*, *Marcha Mundial das Mulheres*, *Movimentos dos Sem Terra (MST)*, *Movimentos dos Trabalhadores Desempregados (MTD)*, *Consulta Popular e Movimentos dos Sem Universidade*. Os trechos dos depoimentos fizeram parte da primeira versão da peça, estreada em 2009.

sabendo de coisas que eu não conhecia. Me tornei uma pessoa mais política. Mais atento com tudo que estava acontecendo”.

2.2. Primeiros encontros de trabalho.

Não foi apenas uma vez que os auspiciosos desejos compartilhados naquelas mesas de bar de um novo espetáculo pareciam ser planos distantes de três jovens atores críticos e idealistas. Parecia sinceramente que nos restringiríamos a isso: conversas bem-humoradas e acaloradas, com certo teor alcoólico. Os encontros na mesa de bar eram ótimos. Discutia-se de tudo. Desde temáticas grandiosas e importantes, como a situação política e econômica do país, até trivialidades como futebol e relacionamentos amorosos.

Por outro lado, o desejo aflorado de fazer um novo trabalho com as temáticas que nos interessavam chegou até as outras integrantes da *ZAP 18* (Cida Falabella e Elisa Santana) e as conversas sobre a viabilidade do projeto começaram a ficar mais sérias e verossímeis. Dessa maneira, com alguma frequência, nós – os três atores – nos encontrávamos para discutir assuntos ligados à nossa temática de interesse, bem como compartilhar leituras de outras obras que nos chamavam a atenção, na sala de ensaio. A seguir, conversamos com a diretora Cida Falabella e a convidamos para nos dirigir no novo trabalho. Rios (2016) relembra o convite a Cida: “desde o princípio, a gente queria que a Cida dirigisse [...] A Cida trouxe as coisas que ela viveu, na FAFICH³⁴, na época. Trouxe leituras de mundo.”

Além de Cida, também chamamos Elisa Santana para integrar nossa equipe. Na verdade, a ideia de chamar Elisa foi de Cida. Mas, a princípio, seria para fazer a dramaturgia do trabalho. Elisa seria fundamental para o processo, por conta de um convite de trabalho que Cida recebeu do Norte do país. Em janeiro de 2009, ela, Cida, foi convidada para substituir João das Neves³⁵, na coordenação da *Usina de Artes*, em

³⁴ Aqui Wesley se refere ao período em que Cida era estudante de História, na FAFICH – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da UFMG. Ela frequentou a universidade durante o período militar e conviveu com o fantasma da tortura e da censura, diariamente.

³⁵ Com 82 anos de idade, João das Neves é um dos grandes artistas do teatro brasileiro. Encenador, dramaturgo, ator e diretor, teve passagem pelo Centro Popular de Cultura da UNE, na década de 1960, pelo *Grupo Opinião* e ganhou vários prêmios com a montagem de seu texto *O último carro*, de 1976.

Rio Branco, no Acre. Além do trabalho diário de coordenação, também ela dirigiria *Levantado do Chão*, espetáculo da turma de teatro da *Usina*, naquele mesmo ano. Com isso, já que viveria na “ponte-aérea” Belo Horizonte/Rio Branco, Falabella propôs codirigir *1961-2009* com Elisa Santana e convidar Antonio Hildebrando³⁶ para assumir a dramaturgia da peça. Sugestão acatada por todos. Outra decisão que tomamos foi convidar para fazer parte do elenco o jovem Thiago Macedo³⁷, de apenas 16 anos de idade. Pareceu-nos enriquecedor ter alguém mais jovem em cena para nos colocar a par de outras questões importantes. Dessa forma, no segundo semestre de 2008, nossa primeira equipe de trabalho já estava esboçada.



Figura 05. Em cena, a primeira formação do elenco de *1961-2009*: eu (em pé), Wesley Rios (segurando a maleta), Thiago Macedo (ao centro) e Renato Hermeto (à direita). Foto: Daniel Protzner. Fonte: arquivo ZAP 18

Os primeiros encontros, conforme falei acima, proporcionaram compartilhamento de leituras, filmes e músicas, que acreditávamos dialogar com a temática do espetáculo.

João já viveu na floresta amazônica, trabalhando com o grupo *Poronga* do Acre e hoje está em Lagoa Santa, na região metropolitana de Belo Horizonte, onde segue desenvolvendo seu trabalho.

³⁶ Ator, diretor e dramaturgo, Antonio Hildebrando é mestre em Letras e doutor em Literatura Comparada. Professor associado da UFMG, atua na área de interpretação teatral e dramaturgia no curso de graduação em teatro da Escola de Belas Artes. Hildebrando também é responsável pela dramaturgia do espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem*, da ZAP 18.

³⁷ Thiago é um dos personagens do bairro Serrano que apresento no capítulo 1, desta dissertação.

Lemos muitas revistas e livros³⁸, que relatavam os idos dos anos 1960 e 1970; a efervescência política e os movimentos de contestação em várias cidades ao redor do mundo, em 1968; a ditadura militar brasileira e suas práticas de tortura e perseguição de militantes dos movimentos de resistência: artistas, políticos de esquerda. Os livros, os filmes, as reportagens traziam o gosto amargo e o horror de tempos sombrios e violentos de uma história bem próxima da gente, mas, ao mesmo tempo, distante – já que nós, os atores, havíamos crescido em tempos de democracia. Por outro lado, conversando com familiares e pessoas mais velhas, era possível perceber que a ditadura estava mais próxima de nós do que gostaríamos e que algumas feridas ainda estavam abertas. Principalmente, quando líamos e percebíamos que o período de exceção não tinha recebido a atenção institucional devida e que os militares, que perpetraram diversos crimes e violações de direitos humanos, não responderam criminalmente por sua conduta torpe. Hoje, em 2018, creio que parte do mau gosto de algumas pessoas em pedir intervenção militar para o imbróglho que virou o Brasil e sua crise política institucional, vem da falta de encerramento, com punições exemplares, desse tempo terrível de nossa história. Mesmo o relatório da *comissão nacional da verdade*³⁹ – que levantou dados importantes sobre a ditadura brasileira, apontando culpados e propondo punições – transformou-se apenas num registro histórico de uma época. Pois, por não ter caráter judicial, até agora, não foi possível indiciar torturadores e assassinos.

Além da apreciação e discussão dessas referências, havia uma rotina de exercícios de desenvolvimento de força muscular, alongamento e ocupação do espaço, como também algumas práticas de criação que tinham eixos temáticos como ponto de

³⁸ Além dos livros de literatura que nos inspiraram a ter as primeiras conversas sobre o novo trabalho, também lemos obras com forte registro histórico, como a série de livros de Elio Gaspari sobre a ditadura militar brasileira (*A ditadura envergonhada, A ditadura escancarada, a ditadura derrotada, A ditadura encurralada, A ditadura acabada*. Companhia das Letras). Também *Manual do Guerrilheiro Urbano*, de Carlos Mariguella, *1968: o ano que não terminou*, de Zuenir Ventura, dois livros de Fernando Gabeira: *O que isso, companheiro?* e *O crepúsculo do macho*, entre outros. Assistimos *Terra em transe*, de Glauber Rocha, *Cabra marcado para morrer*, documentário de Eduardo Coutinho, *Factotum*, filme que traz o alter-ego de Charles Bukowski, uma figura beberona hedonista e autodestrutiva; *Encontro com Milton Santos ou o mundo global visto de cá*, documentário de Sílvio Tandler, que tem o geógrafo Milton Santos e sua vasta obra como personagens centrais para falar da globalização e seus efeitos cruéis ao redor do mundo. Também estudamos alguns escritos de Bertolt Brecht, sobretudo seu *Pequeno organon para o teatro*.

³⁹ Para saber mais sobre o relatório, publicado em 2014, acesse: <http://www.cnv.gov.br/>

partida. Por exemplo, a *roda de comando* e a *mandala* – dois jogos recorrentes nos processos de criação da *ZAP 18*.

A roda é formada por quatro ou cinco participantes que se organizam em forma de losango. Cada participante está numa ponta. O quinto elemento fica no centro. Cada ponta do losango indica uma liderança. O grupo deve fazer movimentos em conjunto, sendo que a liderança está com aquele que tem a visão frontal, ou que está à frente dos demais. Se a roda gira à direita ou à esquerda, a liderança é passada para outra pessoa, aquela que estará conseqüentemente à frente dos outros e assim sucessivamente. O objetivo é que todos consigam fazer os movimentos juntos e a roda de comando flua coletivamente. Nela, é possível inserir eixos temáticos para improvisações. No processo de *1961-2009*, por exemplo, ela foi bastante usada com o intuito de estabelecer movimentos coletivos principalmente de passeatas, repressão policial etc.

Já a *mandala* consiste em jogos de ocupação do espaço, com tempos e ritmos diferentes, administrados exclusivamente por quem está jogando. Sua única regra é: ela começa e termina em roda. Fora isso, todo seu andamento é definido pelo coletivo. O que sua prática preconiza é um comando coletivo alternado, que não reconhece lideranças no grupo. Quanto mais atentos e conectados estiverem seus jogadores, melhor será o seu desenvolvimento. Há uma variedade de jogos que estão à disposição dos jogadores, que farão uma sequência própria, cada vez que jogarem. A prática pode ser considerada um jogo de aquecimento que antecede a cena. No entanto, a melhor percepção de seus jogadores e o desenrolar do processo de criação podem abrir espaço na própria *mandala* para textos, cenas e interações entre seus participantes. Sua natureza sem lideranças faz com que a utilização desse jogo seja sempre um recomeçar, não do zero, mas das possibilidades que o novo coletivo encontra para desenvolver o que o jogo lhe possibilita.

Coincidência ou não, ambos os jogos tinham, em seu âmago, um compartilhamento da experiência criativa evidente e constante, uma organização horizontal que permitia a todos estar em pé de igualdade para jogá-los. Não é por acaso que seus nomes já

remetem a formatos circulares, que não evidenciam começos e fins. Naturalmente, como em quase qualquer outro aspecto do teatro, a experiência do jogador de ensaios e processos anteriores contribuía muito no seu nível de desenvoltura diante das propostas dos colegas e na elaboração de suas próprias. De toda forma, com suas características marcadamente coletivas, os dois jogos eram compreendidos como uma construção comunitária, sendo todos seus jogadores, de diferentes níveis, responsáveis por ele durante todo o tempo.

Contar com práticas criativas estabelecidas – como os jogos que descrevo acima – foi fundamental para que o processo pudesse acontecer mesmo na ausência de Cida ou Elisa. Ambos – os parâmetros e a criação na ausência das diretoras – foram importantes na rotina dos ensaios e também influenciaram a construção horizontal da peça. No fim de 2008, por exemplo, trabalhávamos os quatro atores sozinhos. Nós quatro responsáveis por desenvolver o trabalho artístico na rotina dos ensaios. De tempos em tempos, contudo, as diretoras apareciam para acompanhar o que tínhamos produzido e também para nos passar alguns para-casas⁴⁰ e outras provocações para seguirmos o trabalho. Seguíamos criando, sem a presença diária delas, mas em constante diálogo.

2.3. Práticas horizontais ou processo colaborativo? Mais um trânsito.

Conforme já mencionei nas primeiras linhas deste capítulo, o trabalho criativo da *ZAP 18* se desenvolveu coletivamente sem ser exatamente como o *processo colaborativo* praticado por vários grupos brasileiros, mas tem mais pontos de contato e semelhanças do que diferenças. Tomarei o trabalho do grupo paulistano *Teatro da Vertigem* como contraponto para a discussão acerca dessa *horizontalidade* a qual me refiro.

A pesquisadora Sílvia Fernandes (2010) nos lembra que o *processo colaborativo* segue uma linha de trabalho iniciada, na década de 1970, com o *teatro coletivo*, com

⁴⁰ Essa sempre foi uma forma de trabalhar de Cida que muito me agrada. Assim, ela dá liberdade para a criação de seus atores e faz com que eles se tornem responsáveis por todo o processo: direção da cena, dramaturgia, encenação e, em alguns casos, a utilização de alguns objetos e figurinos.

os notórios grupos *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, *Ornitorrinco*, *Mambembe* e *Pod Minoga*. O que movia o *teatro coletivo* era a máxima “todo mundo faz tudo”, que dividia entre os participantes as funções tanto práticas como artísticas envolvidas na criação. Fernandes aponta, no entanto, que a prática coletiva foi responsável por grandes realizações como *Trate-me Leão* – do Asdrúbal, mas também houve “[...] uma quantidade considerável de cenas prolixas, repletas de referências em que cada participante se sentia democraticamente representado”. (FERNANDES, 2010, p. 64).

O diretor do *Teatro da Vertigem*, Antônio Araújo (2011), aponta que, para além das qualidades e dos riscos que envolviam a contemplação de todos os envolvidos no processo, o *teatro coletivo* resvalava na possibilidade de se legitimar apenas no discurso, já que, na realidade, muitos dos participantes se envolviam “apenas” com as funções que se identificavam ou com outras por possuírem alguma habilidade específica. Além do mais, Araújo também ressalta a possibilidade de dominação ideológica por parte de um ou mais artistas envolvidos no processo sobre os demais, exatamente sob a perspectiva do “todo mundo faz tudo”. “[...] Por exemplo, determinado dramaturgo ou diretor pregava tal discurso coletivizante visando a camuflar um desejo de autoridade e, dessa forma, evitava confrontos e conflitos com os outros integrantes do grupo” (ARAÚJO, 2011, p. 132).

Comparando o *teatro coletivo* ao *processo colaborativo* do *Teatro da Vertigem*, Fernandes (2010) ressalta que o segundo consegue preservar as diferenças numa criação conjunta. Como se cada criador – ator, dramaturgo ou diretor – não precisasse abrir mão de sua leitura do material criado e experimentado em conjunto. Assim os envolvidos poderiam construir dramaturgias específicas da atuação, da palavra e da encenação, nem sempre em perfeita sintonia. A pesquisadora acentua o papel importante da discordância nos processos: “As fricções e as dissonâncias são bem recebidas pelo grupo, pois abrem espaço para leituras insuspeitadas” (FERNANDES, 2010, p. 64).

No caso de *1961-2009*, houve algumas rugas e discordâncias a respeito dos caminhos da peça. Tanto é que a dramaturgia e sua discussão ganharão um item próprio ainda neste capítulo. Percebo hoje que as discordâncias foram importantes para enriquecer e revelar leituras de mundo distintas, pois éramos de gerações diferentes e a defesa de ideias, ideais, utopias, poderiam ocasionar leituras de mundo mais complexas e menos unívocas.

Falando especificamente de seu trabalho, Araújo (2011) entende que foi importante tentar garantir e estimular a participação de todos os envolvidos na criação e não somente na prática dentro da sala de ensaio, pois não era suficiente apenas a proposição e a execução, mas também a reflexão crítica sobre posicionamentos ideológicos e escolhas estéticas. “Deveríamos assumir também o papel de artistas-pensadores, tanto dos caminhos metodológicos como do sentido geral do espetáculo”, (ARAÚJO, 2011, p. 133).

Aos dramaturgos e diretores geralmente se relega o pensamento por trás de uma obra, já aos atores se destina a execução das propostas. Dessa maneira, segundo Araújo (2011), cria-se uma barreira entre o pensar e o fazer. O ator, quando muito, dedica-se à “concepção de sua personagem” e não tem o olhar mais amplo e complexo sobre a obra em questão estimulado. Esse “ator-linha de montagem” (Araújo, 2011) não interessa ao *Teatro da Vertigem*. A perspectiva também valia, segundo ele, para outros artistas que passavam a integrar a criação. Ninguém ficaria restrito “apenas” a sua especialidade. Ou seja, iluminadores, diretores musicais e cenógrafos, por exemplo, engajavam-se em discussões mais generalizantes do trabalho.

Araújo (2011, p. 138-139) pontua que o *processo colaborativo* do *Teatro da Vertigem* se dividia em três etapas principais: 1. Etapa de livre exploração e investigação; 2. Etapa de estruturação dramaturgica e; 3. Etapa de estruturação do espetáculo e de aprofundamento interpretativo. Segundo o encenador, em um contexto ideal de produção do trabalho, todos os artistas começariam a frequentar a sala de ensaio desde o início, mas ele próprio reconhece que, em vários momentos da trajetória de

seu grupo, houve uma preponderância da trinca atores-diretor-dramaturgo na rotina mais intensa dos ensaios e que os demais artistas ingressaram nos processos com o trabalho já minimamente adiantado.

A rotina de ensaios diários e de certa dificuldade (até econômica) de manter toda a equipe de trabalho presente sempre, descrita por Araújo, se assemelha com o que aconteceu nos ensaios de *1961-2009*. Éramos os quatro atores sempre, as diretoras quase sempre e vez ou outra o dramaturgo. Depois de alguns meses, Davi Dolpi aparecia duas vezes por semana para discutir músicas da época e para cuidar de nossas vozes. E assim, paulatinamente a equipe foi crescendo, com figurinista, cenógrafo, iluminador, músicos e outros artistas.

Para além, as etapas 1, 2 e 3 descritas por Araújo têm também semelhanças com o que vivemos na criação de *1961-2009*. A etapa 1, de livre exploração, nos trouxe diferentes materiais cênicos. Alguns aproveitados e lapidados com o tempo, outros descartados pela escolha de novos caminhos. Essa etapa está melhor narrada no item 2.6. Já a etapa 2 recebe uma atenção maior quando contamos com a primeira versão do texto, escrita por Antonio Hildebrando, a partir do material que havíamos levantado na etapa 1 do processo. No último subitem desse capítulo, entrarei nos pormenores da criação dramaturgic. E, finalmente, a etapa número 3, que é a fusão de todos os elementos que envolvem o espetáculo: música, cenografia, projeções, dentre outras. Assim também se deu com *1961-2009*.

De toda forma, na prática criativa do espetáculo e sua carreira de seis anos, percebo que os três processos descritos por Araújo poderiam se configurar de maneira circulares – ou ainda, reticulares – porque não é possível, no caso de *1961-2009*, dizer exatamente onde começa um e termina o outro. A característica inacabada da peça em suas muitas versões nos proporcionou passar pelas etapas 1, 2 e 3 algumas vezes. Portanto, não as compreendo como um caminhar em linha reta, que passa por etapas predefinidas e que seriam pré-requisitos para a etapa seguinte. O processo de *1961-*

2009 envolveu mais variáveis. Voltamos por vezes às livres explorações, recorremos à (re)estruturações, alteramos a dramaturgia.

No caso do teatro praticado pela *ZAP 18*, entendo que – à nossa maneira – também praticamos o *processo colaborativo* em nossa rotina criativa. Falando especificamente do processo de *1961-2009*, é possível perceber um estímulo permanente à prática reflexiva e intelectual dos atores, nos ensaios e nas conversas sobre os caminhos do trabalho. Assim como Araújo não queríamos (não queremos!) um “ator-linha de produção” que desenvolva um trabalho alienado e se não relacione com um quadro maior que uma obra de arte pode discutir: seus contextos sociais, políticos, econômicos, por exemplo. A participação do dramaturgo Antonio Hildebrando nos ensaios e na rotina criativa do espetáculo não foi estática, remota ou burocrática. Ele se fez presente e debatemos muito sobre nossas visões de mundo com ele também.

Optei por não usar o termo *processo colaborativo* ao me referir ao trabalho da *ZAP 18* e ao espetáculo *1961-2009*, porque a pesquisa buscou outros pontos de contato e outros campos do conhecimento. Também buscou entender a relação do grupo, de seu espaço com o bairro Serrano e a cidade de Belo Horizonte, fugindo do âmbito artístico de um processo de criação, como no caso do espetáculo *1961-2009*. Esse trabalho pretende ser um operador do trânsito, entre a cidade de Belo Horizonte, a *ZAP 18*, o bairro Serrano e as práticas espaciais de períodos mais longos ou mais breves.

2.4. O primeiro encontro com o público: nosso chão é o asfalto.

No final de 2008, a *ZAP 18* foi convidada, pelo festival Verão Arte Contemporânea (*VAC*)⁴¹ para apresentar seu processo de criação, sabendo (de nossa parte e também

⁴¹ Desde 2007, o Verão Arte Contemporânea (VAC), criado, produzido e realizado por Ione de Medeiros, o Grupo Oficina Multimídia e a produtora Mercado Moderno, tem uma proposta voltada para a valorização da cultura local, visando o incentivo à criação artística, à pesquisa e à experimentação nas artes. Reunindo artistas, grupos e criadores das áreas de arquitetura, artes visuais, cinema, dança, gastronomia, literatura, moda, música e teatro, o festival apresenta um panorama das obras e projetos mais recentes de Belo Horizonte e alguns convidados de fora. Saiba mais: <http://veraoarte.com.br/2017/>

da curadoria do evento) que apresentaríamos um rascunho, parte do processo de criação. As datas oferecidas foram 18 e 19 de fevereiro de 2009 e a mostra aconteceria na própria *ZAP 18*.

Com isso, tiramos alguns dias de folga nas festas de fim de ano de 2008 e voltamos à sala de ensaio para um mês bastante intenso de ensaios, nas tardes de calor de janeiro e fevereiro, de segunda a sexta, na *ZAP 18*. A dinâmica de trabalho seguia parecida — os quatro atores propunham e criavam cenas em alguns ensaios sem a presença das diretoras, para depois, então, lhes apresentar o material criado. Como relato a seguir, a pressa para levantar um material de trabalho *apresentável* foi fundamental para o ritmo de criação da peça e também para decidirmos alguns aspectos formais e de nossa dramaturgia.

Também no início daquele ano começamos a usar o *caderno de protocolo* como uma prática compartilhada de registro de nossos ensaios. Como detalhei aqui na Introdução da dissertação, o *protocolo* nasce como uma ideia poética de acompanhamento diário da peça, para guardar a memória de algo tão volátil, como os processos de criação de artes performáticas. Daqui para frente, o apanhado de memória da peça que faço passa principalmente pelos registros do protocolo, que remontam o dia a dia da montagem, nos escritos dos quatro atores e das duas diretoras, que se revezavam no relato de cada ensaio.

Pelos idos de janeiro de 2009, o trabalho ainda era motivado pelo desejo de falar sobre questões da juventude atual e os encontros eram marcados por experimentações, nas quais os atores improvisavam e debatiam acerca de temáticas guarda-chuva que, a princípio, dialogavam com suas inquietações ideológicas e artísticas. As explorações temáticas do processo naquele momento são relatadas no protocolo feito pelo ator Thiago Macedo, no dia 21 de fevereiro: “[...] foi revelada certa dificuldade para descobrir a temática, mas foram colocadas algumas cenas que podem ser pontos para novas coisas, como: *Edson Luís* e *Que juventude é essa?*” (MACEDO, 2009a, p. 03).

As abordagens ainda genéricas de vários assuntos podem ser vistas no relato de Renato Hermeto, do dia 20 de janeiro de 2009. Ele nos conta de duas tentativas de um exercício criativo proposto em duplas. No primeiro deles, ele (Renato) está em cena comigo (Gustavo) e a situação proposta é a de um reencontro entre colegas de segundo grau que se veem após um longo período. Ambos têm passado nas lutas de um grêmio estudantil engajado. Um deles segue em seu ativismo político de esquerda e o outro tem como perspectiva passar em um concurso público e viver uma vida mais tranquila economicamente. Hermeto (2009) aponta a dificuldade em se elaborar um discurso mais utópico, em cena, pois, segundo ele, existe a fragilidade de um projeto futuro que não existe na prática. Ele tem razão. O porvir é um exercício de imaginação que nem sempre encontra a realidade. Para além, vejo que a aridez da vida endurece os sonhos e faz com que as pessoas não vislumbrem a mudança. Porém, o teatro com seu potencial horizontal, pode construir esses lugares e essas construções de lugares possíveis para um futuro mais otimista e, sobretudo, distinto do que se vive hoje. O palco pode ser a novação do porvir, como nos fala Milton Santos (2002).

Já a segunda tentativa do exercício de embate argumentativo conta com os atores Wesley Rios e Thiago Macedo, o mote da conversa é a eleição de Barack Obama, primeiro presidente negro dos EUA. Enquanto o mais novo se mostra empolgado com a eleição inédita, o outro, mais velho, não demonstra crença alguma que isso possa resultar em mudanças.

Já no dia 22 de janeiro, o relato do ator Wesley Rios comenta um exercício que nos possibilitou pensar nossa história coletiva brasileira e suas interfaces com as histórias particulares de cada um de nós. A provocação *O dia em que virei adulto* foi lançada pela diretora Cida Falabella como se fosse possível buscar o momento definidor da passagem para a vida adulta. Já na primeira vez, dois relatos/cenas apresentados se tornariam “definitivos” e seriam incluídos no espetáculo: a apreensão de um jovem com a possível gravidez de sua namorada e as prováveis consequências de se tornar pai tão jovem (Renato); e a relação de um garoto apaixonado por futebol e a seleção brasileira (eu, Gustavo). No *caderno de protocolo*, Wesley pontua: “No final falamos

como pode ser importante estes acontecimentos na vida pessoal em diálogo com fatos históricos” (RIOS, 2009a, p. 05).

Penso que a prática de estreitamento entre história e vida pessoal foi importante porque deu aos atores a possibilidade de trazer suas experiências para o processo. Ver as próprias narrativas e acontecimentos íntimos tratados em cena, dentro de um espetáculo com características épicas e históricas foi um importante exercício de alteridade e de horizontalidade, pois, essas narrativas foram elaboradas e escolhidas pelos próprios atores a partir de sua sensibilidade, de suas experiências e do entendimento do que se relacionaria com um quadro mais amplo da história do país.

No exercício criativo, a prática horizontal da *ZAP 18* se deu na relação entre íntimo e coletivo, micro e macro. Sua alteridade vem das relações de contraste entre os artistas envolvidos no processo criativo. Ainda que Wesley, Renato e eu tivéssemos idades próximas, nossas experiências de vida revelavam diferentes visões. Havia Thiago, muito mais jovem e que também carregava consigo outras tantas histórias. Também contávamos com as diretoras Cida e Elisa, artistas que cresceram com o fantasma da Ditadura Militar e assim tinham outras narrativas para compartilhar conosco. Outrossim, entendo que relacionar nossas próprias narrativas com acontecimentos históricos nos pediu reexaminar o passado do Brasil para tentar compreender como alguns eventos influíram direta ou indiretamente em nossas vidas. Há uma tomada de consciência nessa prática, pois ela se funda em visões de mundo que não se resumem aos indivíduos e suas questões particulares, mas projetam suas vidas em relação à história do país.

De certa forma, o exercício *o dia em que virei adulto* seguiu uma prática – iniciada com *Esta Noite Mãe Coragem* – muito importante no trabalho criativo da *ZAP 18* que foi tensionar o teatro e a realidade, por meio de depoimentos e histórias particulares dos atores. No caso específico dessa montagem, a prática se voltou para uma perspectiva mais íntima, sem jamais perder de vista que se tratava de um espetáculo histórico, que pretendia apresentar uma longa linha do tempo dos últimos cinquenta anos da História brasileira. Dessa maneira, os relatos de Wesley e Thiago, que

surgiriam depois em outros ensaios, se equilibravam também nessa balança: entre o pessoal e o histórico.

O relato de Thiago revelava a morte precoce e inesperada de seu pai e como ele precisou amadurecer, desde muito cedo, para ajudar sua mãe na criação de suas duas irmãs mais novas. Embora o pai de Thiago tenha falecido de uma doença rara, sua história também revela a situação de milhares de mães solteiras nas periferias do país (como é o caso de Rosemeire, sua mãe), abandonadas pelos parceiros que não se engajam na criação dos filhos, por vários motivos, desde o abandono da família, até relações com a criminalidade que terminam tragicamente ou os levam à prisão. Já Wesley contava sua relação com os *videogames* que sempre sonhara ter, revelando sua infância e também os momentos econômicos do país (Plano Cruzeiro, Plano Cruzado, inflação, desvalorização da moeda, José Sarney e depois Fernando Collor na presidência da república...). “Acho que não bastava falar apenas do Brasil e de seus problemas. As nossas vidas também estão envolvidas, em tudo, politicamente”, avalia Rios (2016).

A fala de Wesley e o exercício de se relacionar um evento da história do país com acontecimentos pessoais, em tom de depoimento, trazem a dimensão de *teatro documentário* apresentada por Marcelo Soler em sua dissertação *Teatro Documentário: a pedagogia da não-ficção*. Soler (2008) nos diz que o depoimento pode ser o espaço da metáfora, para compartilhamento de visões e sensações entre atores e público, que fujam à obviedade fria dos números de alguns documentos históricos.

[...] queremos que sejam encontrados múltiplos sentidos, numa desconstrução daquilo que nos é trivial, óbvio. De certa maneira, o convite a ser feito é de que se estranhe o que for habitual, para que se descubra o que nos foi escondido, muitas vezes, pela nossa visão viciada e simplificadora (SOLER, 2008, p. 58).

Considero que os apontamentos de Soler nos fazem lembrar a dimensão humana unívoca do teatro, por ser arte do aqui e agora. Mesmo quando ele (o teatro) se propõe a versar sobre algo, aparentemente, distante de seus atores e de seu público, sua

natureza humana não pode ser esquecida. Para a diretora Cida Falabella (2017), o depoimento do ator incide sobre a expectativa do grupo em “criar interesse pelo que se estava debatendo”, além disso, segundo ela, o depoimento era uma maneira do ator se colocar diante do grupo e também diante do público, mostrar que os fatos narrados tinham implicações para ele também.

A diretora revela que o grupo começou a entender que poderia, sim, trabalhar a história do ponto de vista de cada um dos atores, a partir de momentos que a pessoa se sente como um *sujeito histórico*. Em *A Pedagogia do oprimido*, Paulo Freire (2002) aponta que homens e mulheres, como seres sociais, possuem poder de ação. No momento em que agem e representam sua realidade trazem à tona conflitos, que são reflexos de sua própria condição que também é conflituosa. Afinal, a trama das relações e correlações de força, que formam a realidade social deve ser considerada, já que nenhum fato ou fenômeno pode ser justificado por si mesmo, isolado de seus contextos. Ao longo dos 15 anos de trabalho da *ZAP 18*, nosso entendimento por *sujeito histórico* passa pela compreensão de que um artista também é um homem ou uma mulher, assim como também é um cidadão ou cidadã. No caso do trabalho da *ZAP 18*, independentemente do nível do artista, essas camadas são atritadas, pensadas, repensadas e colocadas em cena. Para um trabalho de análise crítica da sociedade, é fundamental que o sujeito/cidadão/ator saiba do que está falando. E saiba se posicionar diante daquilo. Contra ou a favor? Por quê? Quais argumentos te levam a pensar dessa maneira? Um teatro com caráter transformador só será possível se aqueles envolvidos souberem sustentar sua força e potência.

Considero que o exercício de criação a partir da proposta *o dia em que virei adulto* foi muito importante para constituir um ambiente de responsabilidade compartilhada pela criação do espetáculo, envolvendo direção, dramaturgia e atuação. Ao contrário de um horizontalismo forçado (termo que discutirei mais à frente), nós – os atores – tivemos uma possibilidade real de demarcar nossa posição política e afetiva em relação à História do Brasil, contando parte de nossa própria história. As longas discussões, de hoje, que envolvem teatro(s) e realidade(s), reproduções da realidade, teatro documentário foram postas, por nós, em uma rotina prática dentro do processo,

sem a necessidade de demarcarmos o que era real, pessoal ou histórico. Tais limites e fronteiras eram exercidos diariamente na sala de ensaio. Tratava-se, pois, de uma discussão teórica que encontrava na prática fricções e possibilidades de ser e estar no mundo. Considero que essa tomada de consciência por parte do grupo – de que a história pessoal tinha o peso de algo que poderia ser contado – foi fundamental para sedimentar as bases da alteridade que o trabalho buscava.

O espetáculo *1961-2009* tem uma característica peculiar importante: ele foi imaginado e proposto pelos integrantes mais jovens da *ZAP 18*. Havia em *1961-2009* uma espécie de abertura de portas para uma nova geração de artistas que já trabalhavam no grupo há um bom tempo e queriam estar mais à frente da criação proposta nos espetáculos. Com o passar do tempo, os ensaios diários e o amadurecimento da proposta de trabalho, a temática foi se transformando e dialogando com todos os presentes no processo, sem restrições.

A beleza desse encontro geracional foi tensionar e friccionar visões de mundo, utopias, experiências, dando-lhe uma dimensão histórica que não concernia apenas à geração de quem, à época, estava entre os 20 e 30 anos de idade. Seria um difícil exercício pensar como seria o trabalho se apenas nós, mais jovens, tivéssemos o conduzido sem a participação de outras pessoas mais experientes, como as diretoras Cida e Elisa e também Antonio Hildebrando (na dramaturgia) e Davi Dolpi (na consultoria musical). Creio que o encontro entre diferentes histórias e experiências de vida foi outro fator importante para deflagrar a construção horizontal, que abordo nessa pesquisa. Se o objetivo era falar sobre a História do Brasil e não recorrer somente aos documentos “oficiais”, as memórias individuais nos serviram como mais um elemento único para construir essa longa linha do tempo. Ainda que parte das histórias compartilhadas entre ensaios e conversas não tenham se transformado em cena, elas foram catalisadores importantes para entender a complexidade histórica da temática escolhida por nós e para estimular essa horizontalidade, desde sempre.

Mas nem só de flores e afagos se deu esse encontro geracional, ele também rendeu fricções, discussões e mal-estares. A tensão aumentava com a aproximação da nossa mostra de processo no VAC. Além disso, os ensaios eram diários, duravam muitas horas. Era uma rotina cansativa. Tudo isso, talvez, possa ser justificado por essa “responsabilidade” de abrir as portas para o público, com o processo ainda frágil, cheio de dúvidas. Cida escreve, no dia 10 de fevereiro, “Todos estão meio preocupados em ensaiar para fazer um bom papel no VAC. Cá entre nós, o VAC foi uma forma da gente forçar o trabalho e produzir! E isso já é bom...” (FALABELLA, 2009a, p. 25). Ela, no entanto, alguns dias depois (13/02), contemporiza: “Acho que estamos perto de conseguir um bom material vivo e que servirá para seguirmos” (FALABELLA, 2009a, p. 31).

Então, por duas noites, dentro da programação do VAC, os materiais cênicos foram apresentados para uma plateia que tinha rostos conhecidos, alguns amigos também artistas e vizinhos da ZAP 18. O espaço foi pensado como uma grande rua, uma passarela, na qual as pessoas e as histórias iam e vinham. Ao fundo, uma grande tela clara, na qual eram projetadas imagens de movimentos sociais históricos, como a *Passeata dos 100 mil*, o movimento das *Diretas Já*, entre muitos outros. A sequência de cenas eram divididas em quatro movimentos: 1. Narrativa do livro “Sonhos de Bunker Hill”, de John Fante⁴²; 2. O dia em que virei adulto – narrativas pessoais; 3. Personagem histórico – Édson Luís e 4. Passeata Brasil. Cida comenta em seu protocolo, do dia 17 de fevereiro:

Foi uma boa base para Hildebrando, que está cheio de ideias. Ouvimos as pessoas que ficaram pro bar conversando. Todos querem saber do presente! E 2009? Durante a passagem em muitos momentos o público se envolveu, cantou, se manifestou... (FALABELLA, 2009, p. 35).

⁴² John Fante foi um autor muito lido por nós, os atores, enquanto pensávamos que o espetáculo falaria da juventude e de sua desilusão com a vida e os tempos vividos. Com uma narrativa seca e rápida, o autor relatava sua vida nos idos dos 1920 e 1930, na cidade de Boulder, no interior do estado americano do Colorado. De família de imigrantes italianos pobres, Fante fala da dura rotina e também da dificuldade de concretizar seus sonhos, como se transformar em jogador de beisebol ou, posteriormente, já mais velho, em um escritor famoso. O trecho escolhido para a cena contava a história de como Arturo Bandini (alter-ego de Fante) nascera e como fora sua infância e os primeiros livros que chamaram sua atenção a ponto de querer também ser um escritor.



Figura 06. Ensaio aberto, na programação do VAC, em fevereiro de 2009. Foto: Lucélia Reis. Fonte: arquivo *ZAP 18*

As apresentações dos dias 17 e 18 foram um encerramento de ciclo, porque serviram de tubo de ensaio para a sequência do trabalho. Isso é, dos quatro movimentos ou eixos temáticos que trabalhávamos até aquele ponto, três seguiram adiante. Por sua narrativa muito personalista e muito localizada nos EUA, o livro de John Fante foi

deixado de lado⁴³ e decidimos seguir com o restante do material que trazia características que nos agradavam: o encontro do histórico com o pessoal – presente em *o dia em que virei adulto*, a linha do tempo da História do Brasil, as canções marcantes que narravam (narram) uma época e personagens emblemáticos dessa construção histórica, como o secundarista Édson Luís.

2.5. Reencontro com b.b.⁴⁴.

Como o leitor deve ter notado, o nome de Bertolt Brecht já foi citado, mais de uma vez, no corpo deste texto – principalmente nas colocações da diretora Cida Falabella. As recorrentes menções a Brecht e ao espetáculo anterior, *Esta Noite Mãe Coragem*, fazem sentido, pois alguns vestígios deixados por ambos seguiram conosco na criação da nova peça.

A característica principal dos dois trabalhos (*Esta Noite Mãe Coragem* e *1961-2009*) é justamente sua capacidade de transitar entre pontos de vista e registros diferentes. No caso de *Esta Noite Mãe Coragem*, há a ficção escrita por Hildebrando – o “novelão”, como ele próprio gosta de chamar –, no primeiro ato, que remete ao *Mãe Coragem* original de Brecht e também às assustadoras estatísticas da criminalidade no Brasil (o triste genocídio da juventude negra. A maioria dos mortos por crimes violentos são jovens negros, entre 15 e 24 anos, moradores das periferias do Brasil); e há também a desconstrução da ficção por meio dos depoimentos dos atores e da plateia⁴⁵. Já em *1961-2009*, o trânsito se dá entre três narrativas principais: os documentos “reais” da história “oficial” (ambos entre aspas por representarem termos bem discutíveis e questionáveis)⁴⁶ do Brasil, projetados na grande tela ao fundo da

⁴³ “1933 foi um ano ruim”, outro livro de John Fante, com temática parecida, serviu de inspiração para três anos depois, em 2012, eu estrear o solo *O ano em que virei adulto*, que trazia em seu nome a influência do rico processo que foi *1961-2009*.

⁴⁴ b.b. era a maneira como Bertolt Brecht assinava alguns dos seus escritos. Aqui faço uma brincadeira para demonstrar um desejo de intimidade nossa com o autor.

⁴⁵ O artigo *As teatralidades do real no espetáculo Esta Noite Mãe Coragem*, de Julia Guimarães Mendes (2013) traz uma interessante análise dos elementos cênicos da peça.

⁴⁶ Quando digo que a crença de que os documentos “reais” da nossa história oficial são discutíveis e/ou questionáveis, quero reforçar que a história é uma construção do imaginário de um determinado período, remontado ou narrado por pessoas que presenciaram esse ou aquele momento marcante, balizada por documentos históricos. Mas mesmo documentos e registros são versões de fato, sob o olhar de quem os narra. Como é o caso de uma notícia de jornal. Na narrativa histórica, por mais que se tente, é improvável que seu narrador não escolha pontos de vista e tome partido. Há uma famosa frase do escritor George Orwell que diz que “a história é contada pelos vencedores”. Isso é, a versão que prevalece é sempre daqueles que permanecerem de pé (vivos) para nos contar o que aconteceu.

rua-passarela cênica (1); as histórias particulares dos atores sob o guarda-chuva *O dia em que virei adulto* (2); e os pontos de vista pelos quais os próprios atores e o grupo, a *ZAP 18*, assumem ao fazer uma peça sobre a história de nosso país (3).

O pessoal e o histórico tem a ver com o final do *Mãe Coragem* e pergunta “O que você tem a ver com isso?”. Seria começar a pensar na implicação do ator com o que ele está encarnando, debatendo, o que hoje é até uma coisa muito comum. Chega a ser raro não ver essa dimensão na cena, que se aproxima da performance, do performer. É algo que me instiga muito. Eu duvido muito do personagem. [...] Como diretora, eu sempre tive muita dificuldade com esse personagem muito fechado, muito mimético, nessa transformação [ator em personagem] e sempre gostei de trabalhar uma coisa mais distanciada, mais desconfiada em relação ao personagem. (FALABELLA, 2017).

No bairro Serrano, o que mais se impôs como matéria bruta, foi o confronto, contato, embate com a realidade. A necessidade de decifrar este mundo real – que teimava em entrar no nosso galpão, traduzida na questão da realidade em cena x espaço da periferia (e na periferia) –, foi nos conduzindo ao teatro épico. Para o teatro feito na *ZAP 18* nos interessava não apenas a forma épica, disseminada no teatro contemporâneo, e mesmo na linguagem da TV, através da exposição das entranhas dos programas, novelas e até comerciais. O interesse não era usar os efeitos épicos apenas como truques para dar humor e sagacidade às cenas.

Épica pode ser *grosso modo* definida como a forma que se opõe ao drama. A forma dramática fechada, na qual o encadeamento dos fatos produz a ilusão de que o espectador não está no teatro, é a antítese da forma épica. O teatro épico, por sua vez, desvela o teatro e a teatralidade para que o espectador reflita sobre o que é apresentado em cena. O estudioso francês Jean-Pierre Sarrazac (2012) destaca que é importante entender que epicizar o teatro não é transformá-lo em puramente épico ou torná-lo epopeia ou romance, mas sim incorporar elementos épicos, junto a outros elementos dramáticos ou líricos, numa espécie de bricolagem. Como, por exemplo, cortes da narrativa, elementos de teatralidade explícita e uma interpretação não naturalista, que estão ligados à forma épica. A sistematização do teatro épico será realizada por Brecht ao longo de sua vida, embora ele, a rigor, não crie suas

Também há um provérbio africano que corrobora a ideia de Orwell: “Até que os leões tenham seus próprios historiadores, as histórias continuarão glorificando o caçador”.

características, já que foi influenciado pelo também alemão Erwin Piscator e pelos estudos marxistas e sociológicos. Para Rosenfeld (2000) as razões para o teatro épico em confronto com o teatro aristotélico são:

Duas são as razões principais da sua oposição ao teatro aristotélico: primeiro o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais – objetivo essencial do drama rigoroso e da peça bem feita – mas também as determinantes sociais dessas relações. Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e, diante disso, a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo. (ROSENFELD, 2000, p.147).

Corroborando o pensamento de Rosenfeld, Sarrazac delineia que o teatro épico brechtiano é uma resposta aos tempos atuais, de um mundo moderno e complexo, que o drama tradicional já não dá conta de captar: “O teatro épico propõe um estudo do real e da história, seleciona os fatos memoráveis, interpreta comportamentos, procura leis de funcionamento e sugere ao espectador que construa suas próprias visões de mundo” (SARRAZAC, 2012, p. 79).

A construção de visão de mundo (ou de visões do mundo, no plural) também foi praticada por nós, artistas criadores do espetáculo *1961-2009*, no exercício de rememorar proposto por este capítulo. Nossa leitura de Brecht funcionou como uma lupa de leitura de realidades ao nosso redor. Assim como ele, buscamos lançar luz sobre contextos históricos e sociais vividos por nós mesmos, em uma realidade brasileira e do século XXI. É importante que se diga, sempre fomos curiosos pelas leituras de mundo e de teatro propostas pelo alemão, mas isso jamais se transformou em uma tentativa de repetição do teatro de Brecht – feito na Alemanha na primeira metade do século XX. Nosso trabalho é fruto de nosso tempo e contextos sociais: brasileiro, belo-horizontino, no início do século XXI, com o trabalho artístico localizado na borda da cidade, no bairro Serrano. Nossa relação com suas propostas foram feitas no calor da hora, enquanto a realidade batia à nossa porta. As realidades – no plural – vindas da rua se transformaram em forte motivação para nosso trabalho: criminalidade, transporte público e luta por direitos das mulheres, para citar algumas.

O dramaturgo alemão nos serve de inspiração para um olhar que questiona e estranha a realidade como ela nos costuma ser dada. Ainda que nossa principal relação com

seu teatro venha de um olhar crítico diante da realidade, alguns elementos técnicos/estéticos do teatro idealizado pelo dramaturgo alemão nos guiam em nossa rotina criativa. Cito aqui os três principais:

1. a *construção não dramática de personagens* transformou-se numa prática na *ZAP 18*, sobretudo após *Esta Noite Mãe Coragem*. O intuito de não levar o espectador pela emoção “cega”, mas sim, como diria o próprio Brecht, “elevar a emoção à altura da razão” e fazer o espectador pensar e estranhar situações que, a princípio, lhe pareçam corriqueiras, como um assédio ou a violência contra uma mulher. Isso se intensificou em *1961-2009* com o empoderamento dos atores – suas histórias e discursos, como sujeitos históricos, partícipes de uma construção coletiva. Tal viés do trabalho foi abordado aqui pelo exercício criativo *O dia em que virei adulto* e veremos outros desdobramentos dessas escolhas no item que trata especificamente sobre a dramaturgia da peça, ainda neste capítulo.

2. a *música como elemento dramaturgico* (e não apenas trilha sonora para criar climas) também é utilizada nos trabalhos do grupo, com a intenção de quebrar a linha narrativa da trama e trazer uma visão crítica sobre algo que aconteceu ou vai acontecer. Este ponto é muito trabalhado por Davi de Oliveira Pinto em sua tese *A Música Gestus nos espetáculos Esta Noite Mãe Coragem, Um Homem É Um Homem e Nossa Pequena Mahagony* (2008), quando ele analisa os trabalhos de alguns grupos – dentre eles, a *ZAP 18* – e identifica uma construção narrativa na música, como mais um recurso da dramaturgia, assim como pensava Bertolt Brecht. Ele (Pinto) aponta que os números musicais não mais entram no clímax da cena e a fala se mescla com um fundo musical numa tentativa de levar à cena uma carga emocional; ao contrário, a música é introduzida como elemento “estranho à cena”, que interrompe a sua narrativa “lógica” e quebra a ilusão. (OLIVEIRA, 2008, p. 22). Davi assina a direção musical da primeira versão de *1961-2009* e foi um importante interlocutor, por pesquisar aspectos do teatro brechtiano que nos acompanhavam na rotina dos ensaios.

3. A *desconstrução do palco italiano – poéticas do espaço* – por nos encontrarmos em um galpão, com arquitetura peculiar e não parelha a um edifício teatral convencional, o pensamento em torno do espaço ou área cênica de nossos trabalhos costuma revelar os bastidores dos espetáculos, sem barreiras com o público. Mais que isso, a

arquitetura do espaço é explorada como linguagem. Por exemplo, há um mezanino no galpão que costuma ser usado para criar novos ambientes. Em *Esta Noite Mãe Coragem*, o mezanino abrigava a subida ao morro, à favela. Em *1961-2009*, era o espaço destinado aos músicos, que executavam as músicas ao vivo. Ademais, podemos pensar que a desconstrução pode ter seu início no trajeto até a *ZAP 18*, como menciono no capítulo anterior. Para muitas pessoas, ir até o bairro Serrano é percorrer um novo trecho da cidade e ter uma experiência de trânsito nova. Em *Esta Noite Mãe Coragem* passamos a explorar uma completude do espaço e da encenação da peça que era capaz de estabelecer uma relação também outra no sentido de determinar se o espetáculo já havia começado ou não. Como levávamos um bar real para dentro da cena e ele funcionava antes, durante e depois da peça, o público adentrava o espaço e os atores ali estavam fazendo últimos ajustes para começar o espetáculo ou mesmo ajudando a servir no balcão do bar. Em *1961-2009*, o público entrava no galpão e um longo vídeo com depoimentos de lideranças de movimentos sociais passava, enquanto ele – o público – buscava se acomodar nas arquibancadas do espaço.

Nosso *reencontro* com Brecht serviu para aprofundar o estudo de teatro épico, que começa antes mesmo de *Esta Noite Mãe Coragem*, mas que ganha contornos mais visíveis com essa montagem. Em *1961-2009*, os elementos do teatro de Brecht foram ferramentas para pensar a realidade e história do Brasil, a partir de um olhar crítico e complexo, que sempre estranha a realidade à sua volta e não se contenta com explicações definitivas. Assim, como aponta Sarrazac em relação à postura do público, também fomos, como artistas, incitados a nos posicionar diante dos fatos que compuseram a longa linha do tempo de *1961-2009*. Como dito antes, há também uma aproximação com o *teatro documentário*, a partir da ideia de documento. Nosso teatro documentário é perpassado pela dialética brechtiana e pela tentativa de contar a história recente do Brasil. Nossa relação com Brecht voltará a ser mencionada no item 2.8. quando discuto a construção da dramaturgia de *1961-2009*, assinada por Antonio Hildebrando.

2.6. A luta segue.

No dia 26 de janeiro, recebemos uma visita em nosso espaço. Convidado por Elisa Santana e Cida Falabella, Frederico Santana Rick⁴⁷ foi nos dar uma palavra sobre o quadro de lutas da esquerda brasileira. Engajado em várias causas sociais, como a Consulta Popular⁴⁸ e o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra - MST⁴⁹, Fred (como era carinhosamente chamado por todos) nos contou muitas coisas que desconhecíamos. A conversa com ele nos deu a dimensão da luta e seu estado atual (em 2009). Percebemos que, ao contrário do que pensávamos lá atrás, havia sim uma juventude “em marcha” mobilizada por questões que extrapolavam seu próprio umbigo. Posteriormente, a videoartista Anita Leandro⁵⁰ foi convidada para colher depoimentos de pessoas ligadas às lutas sociais de várias naturezas e também de alunos, ainda bastante jovens das oficinas da *ZAP 18*. Os depoimentos foram um dos recursos que usamos no espetáculo. Neles, Fred foi um dos mais importantes por seu olhar crítico e contextualizado, sua clareza e concisão de fala. Cida e Elisa, respectivamente, escrevem em nosso *caderno de protocolo*:

A conversa com Fred reforçou alguns desejos/vontades/ideias. O que o projeto terá de histórico? De documental? Vontade de falar para os jovens do Brasil. Ser didático. Falar de História do Brasil. Trazer a imagem de um grupo utópico, gestando ideias. Ler/rever/estudar Paulo Freire, Milton Santos, Florestan Fernandes. Ser mais científico, ser menos generalista. Cruzar vida/história/memória” (FALABELLA, 2009a, p. 08).

(***)

A ilha

A ilha utópica

A ilha oásis

A ilha que lança garrafas ao mar.

Não as garrafas com mensagens dos naufragos. Não a ilha dos ratos.

Mas uma ilha – oásis surgida dentre de um mar de caos, e que devagar, mas sempre, lança mensagens de uma nova ordem mundial.

⁴⁷ Frederico Santana Rick é sociólogo formado pela UFMG, tem mestrado em Ciências Sociais e é militante da *Consulta Popular*, organização que luta por um projeto popular para o Brasil. Também é militante das pastorais sociais da igreja católica, adepto da Teologia da Libertação.

⁴⁸ Para saber mais, acesse: <http://www.consultapopular.org.br/>

⁴⁹ Também: <http://www.mst.org.br/>

⁵⁰ Anita Leandro é professora de cinema da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, com pesquisa em documentário de arquivos junto ao CNPq.

Uma outra maneira de nos reconhecermos humanos.

Uma outra humanidade.

Uma nova significância dos sentidos, das palavras, das ações, das posturas, das relações, dos meios de produção, dos meios de distribuição. Uma resignificância.

Por outra globalização (SANTANA, 2009a, p. 07).

É curioso notar que o encontro com Fred trouxe leituras e reações diferentes para as pessoas envolvidas no processo de criação de *1961-2009*. Nas palavras de Elisa há um desejo utópico de construção de uma nova relação social, quase como uma sociedade paralela e alternativa, que se isola, mas que não deixa de marcar sua presença e existência “dando recados” aos remanescentes da “outra sociedade”. A ânsia de ser “mais científica e menos generalista”, de Cida, em meio a um processo de construção de linguagem artística soa como uma forma de abordar assuntos e momentos históricos do Brasil com a profundidade que estudiosos trataram. Dessa maneira, ela parece achar importante recorrer a pensadores dos estudos sociais para aprofundar nossa leitura da realidade histórica brasileira. Assim, Gilberto Freyre, Florestan Fernandes, Darcy Ribeiro, Roberto da Matta, Hermano Vianna e vários outros surgiram como inspiração ainda que indireta.

Oito anos depois, em sua entrevista (2017), a diretora Cida Falabella lembra, que em 2009, o acesso a algumas informações, por meio da *internet* e, sobretudo, pelas redes sociais não era tão difundido como é hoje. Segundo ela, “o Brasil do qual queríamos falar não estava nos veículos de comunicação”. E mesmo a *ZAP 18* fazendo um teatro investigativo, crítico, deixava parte dessa realidade escapar, porque ela não estava tão clara e debatida como hoje. Portanto, a fala de Fred serviu para trazer à tona vários movimentos, várias lideranças e suas lutas que o grupo não conhecia. “Isso também colocou a gente numa outra visão da história em movimento, da história sendo feita todo dia”, pontua Falabella (2017).

2.7. De *(Des)ilusão* a *1961-2009*.

Uma das importantes decisões tomadas pós-*VAC* foi mudar o nome da peça. *(Des)ilusão* se referia a um período diferente do processo, quando ainda estávamos

apegados a uma ideia niilista de uma juventude perdida e desanimada com suas vidas. No começo de 2009, ao contrário, estávamos com os peitos cheios, repletos de ideologias e otimismo para encarar a realidade (dura) que nos cercava. Ademais, havia no antigo nome uma dimensão particular que já não mais atendia aos caminhos que o processo estava tomando. Em entrevista, Cida Falabella (2017) comenta sobre a vontade de continuar falando sobre o Brasil, por um viés mais complexo. Além disso: “*(Des)ilusão* poderia ser um pouco vago, remetendo a um ponto de vista pessoal, de uma filosofia existencialista”. O grupo, então, optou por um “nome-data”, que de saída, já representava um problema. “A gente sabia que quando acabasse o ano, teríamos que mudar o nome da peça”, lembra Falabella (2017). E daí, o grupo começou a ter um *delicioso problema* para ser resolvido: colocar-se na posição de sempre dialogar com a realidade e atualizar a peça tornou-se algo *obrigatório*.

Nosso *caderno de protocolo* – na pressa de organizar ensaios, cenografia e figurinos para nossa estreia – fica quase um mês sem registros dos ensaios, entre 20 de maio e 17 de junho. Em meu diário pessoal, no entanto, registro o dia a dia, às vésperas da estreia. Há uma série de pequenos ruídos e desgastes nas relações. Seja entre os atores, seja entre atores e direção, outras pessoas envolvidas etc. Há também um nítido desejo de dar por encerrada a etapa dos ensaios para finalmente encontrar o público. Creio que tais desgastes são exemplos da dificuldade na construção horizontal do processo de criação da peça. Integrar todos e dar-lhes voz envolve escuta e tempo. Também, envolve paciência, pois o processo, dessa maneira, dá suas próprias voltas, cheio de idas e vindas, pedindo por um amadurecimento coletivo.

No artigo *Liderança Distribuída*, o estudioso Rodrigo Nunes (2016) vê em diversos movimentos políticos atuais e horizontais, o risco de *horizontalismo*. Ele nos explica que pensar a horizontalidade como a contemplação *ad infinitum* de todos pode ser uma armadilha, que já malogrou diversas iniciativas, sobretudo, de caráter político. O pesquisador cita as assembleias populares de alguns movimentos *Ahora Madrid*, *Barcelona en Comú*, *Black Lives Matter* ou *Ocuppy Wall Street*, como exemplos dessa busca por representatividade incessante (e impossível). Ainda que todos se sentissem contemplados, as assembleias criavam outro problema, pois era o único

lugar onde isso acontecia. Assim sendo, seria o único lugar legítimo para tomadas de decisões. Isso é, há um engessamento dos movimentos e seu condicionamento a essas representatividades.

Por outro lado, pensando em possibilidades mais otimistas para construções que busquem relações horizontais, ele nos diz que a horizontalidade não deve ser compreendida como algo estático. Ao contrário, ela é um esforço constante e dinâmico: o seu funcionamento cria possibilidades, perturba e desestabiliza, cria efeitos com os quais é preciso lidar. Pensando no teatro, o universo de pessoas envolvidas é muito inferior ao de assembleias como as estudadas por Nunes. Por outro lado, o princípio de garantir voz a todos, numa construção horizontal também deve ser tratado com prudência e sabedoria para não incorrer em dois riscos principais: emperrar a rotina criativa; ou produzir trabalhos, como nos fala Sílvia Fernandes e Antônio Araújo (conforme cito no *item 2.3.*), prolixos que contemplem os desejos de todos os artistas, mas que dialoguem pouco com o público, na construção de uma narrativa teatral.

Pensando em *1961-2009* e o encontro de gerações que ocorreu no seu processo de construção, percebo que houve um amadurecimento do grupo para lidar com suas diferenças, de experiências de vida e artísticas. E, sim, por mais que houvesse um desejo de afirmação premente de nossa parte, a contribuição de outros artistas nos ajudou a desenvolver uma visão de mundo mais complexa. Ainda que tivéssemos, como é de se esperar, conflitos, arestas e discussões no curso da montagem, hoje, quase 10 anos depois da estreia da peça, considero que tivemos a sabedoria e a sorte de passar longe do horizontalismo, porque soubemos entender e respeitar nossa diferenças – ou quase isso, a maior parte do tempo.

[...] igualdade e reciprocidade absolutas, portanto, só seriam possíveis numa situação em que houvesse um equilíbrio perfeito entre forças; este estado é impossível, de modo que a horizontalidade absoluta não pode ser encontrada nem na origem nem no futuro, porque não é (e é isso que o estudo das redes nos ensina) realizável enquanto tal; tudo que existe será sempre, portanto, um misto de verticalidade e horizontalidade (aquilo que chamamos, justamente, de distribuído); a busca da horizontalidade não é, deste modo, a busca por uma forma perfeita ou por um estado ideal, mas um esforço contínuo para impedir que o distribuído se torne concentrado. (NUNES, 2016, p. 18-19).

A prática da distribuição⁵¹ ou as práticas horizontais – que já haviam começado em *Esta Noite Mãe Coragem* – enraízam-se e ganham contornos ainda mais horizontais em 1961-2009. Como mencionei no capítulo 1, a sequência de trabalhos artísticos e alguns pedagógicos da *ZAP 18* passam a ser naturalmente feitos dessa maneira, pois as práticas fundamentais se repetiam: *caderno de protocolo*; os exercícios [*mandala* e *roda de comando*] e a preparação corporal como práticas criativas na rotina dos ensaios; criação de dramaturgia compartilhada e/ou debatida na sala; a relação de trânsito entre atores e diretoras, e o fortalecimento do ator criador – que não é o “ator-linha de produção”, como nos fala Araújo (2011) – e de suas narrativas pessoais.

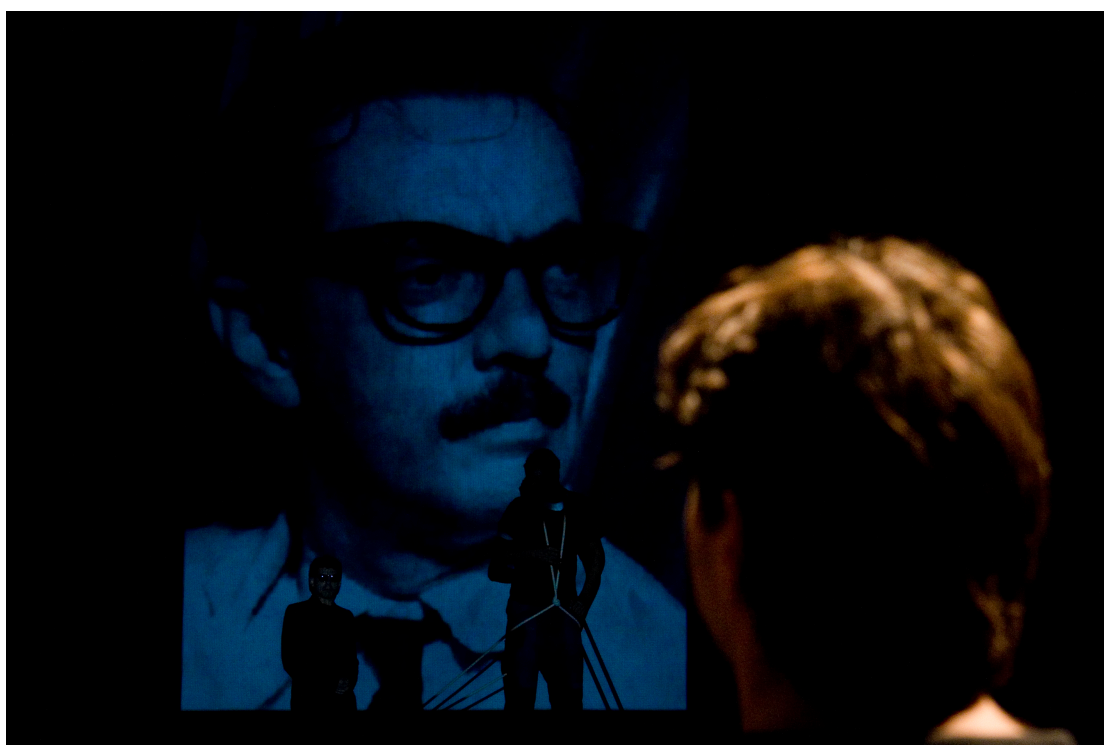


Figura 07. Na grande tela ao fundo é projetada a imagem do ex-presidente Jânio Quadros. Foto: Daniel Protzner. Fonte: Arquivo *ZAP 18*

Voltando à cronologia dos ensaios de 1961-2009, nosso *caderno de protocolo* volta justo na estreia do espetáculo e assim ele seguiria como ferramenta de registro de cada dia de apresentação. Nesse primeiro relato de retomada, Cida tenta fazer um apanhado das três semanas que antecederam à estreia da peça. Nesse ínterim, a *ZAP 18* recebeu uma intervenção inédita para dar ao espaço uma ambiência mais urbana,

⁵¹ A partir da provocação de Nunes (2016). (“que o distribuído não se torne concentrado”) é possível pensar no âmbito teatral. Isso é, que as decisões artísticas, no processo criativo, não sejam apenas praticadas por diretores ou diretoras e dramaturgos, por exemplo.

proposta pelo cenógrafo Ed Andrade⁵², e teve suas paredes internas grafitadas. Além disso, o cenógrafo também propôs a instalação, nas paredes, de lâmpadas que trazem um aspecto, ao mesmo tempo, soturno e urbano. Ademais, Andrade apostou em um espelhamento interessante: de um lado uma grande tela branca onde eram projetados depoimentos de pessoas ligadas a movimentos sociais e alguns jovens das oficinas da *ZAP 18*, também fotografias e vídeos de movimentos e momentos históricos da vida do Brasil; no outro extremo, havia uma televisão ligada, com imagens da atualidade. Sobre o grafite nas paredes da *ZAP 18* como possibilidade de cenografia para o espetáculo, Andrade, no programa do espetáculo aponta: “A construção da ideia do espaço urbano inspirou-se na arte da rua grafitagem e na prática da pichação, sendo ambas representantes legítimas da urbanidade e da própria ideia de manifestação, como certo espírito subversivo” (ZAP 18, 2009).

Talvez o mais interessante nesse exercício de memória seja olhar para trás e reconhecer o caminho percorrido: os desdobramentos de uma construção horizontal praticadas desde o início de nosso processo criativo. Ainda que fosse uma prática difícil e custosa, o grupo de artistas envolvidos se empenhou para criar um trabalho com participação difusa e integrada, no qual os envolvidos sempre tiveram a possibilidade de exprimir suas opiniões. O trabalho não se dava nas bases ideais do *processo colaborativo* – com a presença diária de todos os envolvidos na sala de ensaio, como está descrito no item 2.3. – , mas os artistas envolvidos (cenógrafo, *videomaker*, direção musical etc.) e suas leituras das temáticas propostas e debatidas pelo espetáculo interferiram na nossa criação, de atores e diretoras, na rotina dos ensaios. Havia sim um trânsito horizontal nessa relação.

Outro acontecimento importante, nesse período de “esquecimento” do *protocolo*, foi a visita que a *ZAP 18* recebeu, no dia 11 de junho, de movimentos sociais que estavam em Sabará, cidade da região metropolitana de Belo Horizonte, para a assembleia nacional da Consulta Popular. Na ocasião, fizemos um ensaio aberto, com cara de estreia, para uma plateia muito engajada e ciente da maioria dos fatos históricos

⁵² Ed Andrade é cenógrafo, arquiteto, mestre em artes pela UFMG, doutorando em artes cênicas pela Unirio e professor efetivo da Escola de Belas Artes da UFMG. Já desenvolveu mais de 50 trabalhos profissionais em cenografia, tendo recebido diversos prêmios na área.

narrados no espetáculo. Coincidentemente (ou não), antes mesmo de nossa estreia, já começávamos a vislumbrar a possibilidade de abertura e relação com movimentos importantes, que estavam ao nosso redor. Cida reflete sobre os caminhos do trabalho, em seu relato do dia 17 de junho:[...] No fim, as palavras de ordem arrebataram a gente. Se agradamos aos militantes a outra parte seria mais fácil. O caminho parece bom e correto (FALABELLA, 2009b, p. 22).

A primeira temporada foi de 17 a 27 de junho, com espetáculos de terça a sábado. Os espetáculos eram gratuitos e em dias da semana foram oferecidos para alunos da rede de escolas públicas da região onde a ZAP 18 se localiza. A temporada é exitosa, com casa cheia quase todas as noites. Já em tom de despedida de nossa primeira temporada, no dia 26 de junho, Cida faz um longo apanhado do processo e reflete sobre algo muito caro ao espetáculo, sua criação horizontal, amplamente aberta e discutida por todos que vivenciaram o dia a dia dos ensaios. Diz ela:

[...] acho que na vida (e no teatro) não se faz nada sozinho. E esse trabalho com todas idas e vindas, normais nos processos, foi um trabalho de equipe. E só por isso ele tem uma grande dimensão ética, além da estética (que também é forte e trabalhada e desejada, porque arte é elaboração!) (FALABELLA, 2009b, p. 30).

Por trabalho de equipe, entendo as práticas de horizontalidade da rotina criativa: exercícios de criação, o encontro entre pessoal e histórico e os registros nos cadernos de protocolo. Ao folhear suas páginas e recobrar a história de criação do espetáculo, percebo a importância dessa prática que permitiu a todos registrar os ensaios e espetáculos, como também serviu como ferramenta para expor opiniões e pontos de vista díspares. A prática de registro, que se iniciou no processo de 1961-2009, se estendeu e hoje é uma constante em todos os processos da ZAP 18, em espetáculos e oficinas.

2.8. Embates ou movimentos de uma dramaturgia coletiva: alteridade e horizontalidade como premissas.

Voltemos rapidamente ao início de 2009, logo após os ensaios abertos dentro da programação do VAC, nos dias 17 e 18 de fevereiro. Após as primeiras tentativas de abordagem de vários assuntos, com materiais cênicos diversos e também dispersos,

contaríamos com as primeiras páginas de dramaturgia escritas por Antonio Hildebrando. Já na quinta-feira, 19 de fevereiro, fizemos uma reunião para falar sobre os possíveis caminhos para o trabalho. Hilde (assim carinhosamente chamado por todos nós) nos apresentou uma estrutura cênica nova: uma república, propriedade de Marluce, uma senhora, onde viviam diversos jovens estudantes. Ela guardava fitas cassete gravadas por seu pai, que relatava os acontecimentos políticos e históricos mais importantes desde seu nascimento, em 1961, data da posse do presidente Jânio Quadros; também nas fitas, seu pai gravava as músicas marcantes da época. A ideia de Hildebrando era se valer de parte do material que já tínhamos construído – e que ele já tinha visto em mais de uma ocasião – criando uma estrutura dramática que alinhavasse as histórias: “o novelão” (assim, parecido com a estrutura de *Esta Noite Mãe Coragem*) – como ele gostava de chamar a história da república e os recortes históricos.

A proposta de Hildebrando não nos agradou, sobretudo, porque ele ignorava parte do trabalho que nós, atores, já vínhamos desenvolvendo a partir da provocação *O dia em que virei adulto*. Ter nossas subjetividades como seres históricos negada na dramaturgia da peça nos incomodou. A primeira proposta de Hildebrando deflagrou no grupo algo fundamental para a sequência do trabalho: o entendimento de que não seria necessário criar alter-egos ou personagens para nós mesmos, mas *apenas* levar para a cena as pessoas que somos, com nossas particularidades e pontos de vista.

Ademais, Hildebrando propunha, no final da peça, que cada um pegasse sua bandeira e saísse por aí com seu manifesto. Proposta de desfecho que não nos agradava porque parecia banalizar a luta que percebíamos presente em vários movimentos sociais, com os quais tivemos contato (*Marcha Mundial das Mulheres, Levante Popular da Juventude, Movimento dos Sem Universidade, Consulta Popular*, entre outros) que desembocará na reflexão do Capítulo 3. Segundo o relato de Thiago Macedo, no *protocolo*, o incômodo é sentido por todos e, no dia 31 de março, acontece uma longa conversa quando todos do grupo se posicionam. Alguns contemporizam lembrando que o texto era aberto e que Hildebrando nos permitia cortá-lo e colá-lo à vontade. O registro de Thiago traz uma opinião minha que demonstra a insatisfação mesmo com a possibilidade de manusear o texto à nossa maneira. “[...] Gustavo disse que o fato

não era de mudar ou mexer no texto, mas que Hilde escrevia com suas opiniões e que a crítica do grupo se perdia” (MACEDO, 2009b, p. 66).

As discordâncias com os caminhos do processo seguiram nas páginas do protocolo em outros relatos. Fora de Belo Horizonte quando a conversa do dia 31 ocorreu, Elisa Santana retornava de uma viagem a trabalho e se atualizava das novidades antes do ensaio do dia 2 de abril, em conversa reservada com Cida. Entre os assuntos conversados por elas, está a proposta dramaturgica de Hildebrando. Elisa relata: “[...] Ela (Cida) ponderou que a peça distanciava do nosso foco inicial: a juventude e as utopias. A voz da juventude atual (nossas) estava a um fio de desaparecer de cena. E as nossas utopias, onde estavam?” (SANTANA, 2009b, p. 68).

Depois de relatar a conversa das duas, Elisa passa a reportar como foi o ensaio desse dia. Talvez, incomodada pelo que vinha acontecendo, Cida propôs um novo exercício criativo para os atores, no qual eles deveriam se deslocar pelo espaço e responder a provocação “essa peça é sobre...” Após algumas tentativas, o grupo deveria responder outra indagação, segundo Elisa com “mais dificuldade”, que era “essa peça não é sobre...”. Ao final, contudo, Elisa se mostra estimulada e reflexiva com os temas surgidos na sala de ensaio:

De repente estávamos de volta ao começo e o que isto representa: nas respostas dos meninos, o processo das discussões, das informações tiradas da mídia, do vivido do dia a dia, das improvisações feitas sobre o assunto brotaram e trouxeram a razão de estar em cena, do que é que estávamos falando, do entendimento da vida diária. Me vi surpresa diante do fato de que isto já traz atitude para alguns na vida cotidiana. Cada vez entendo mais que o homem de cena difere pouco daquele que está na rua e para mim o teatro só ganha sentido quando traz essa clareza a quem o faz. Tarefa árdua e dolorosa e nem sempre fácil. (Santana, 2009b,p. 69).

O exercício de falar sobre as temáticas que *são e não são* da peça serviu de inspiração para um primeiro⁵³ prólogo. Ainda que o exercício tenha causado boa impressão na

⁵³ Digo primeiro, porque, ao longo dos seus seis anos de vida, o trabalho recebeu algumas versões ajustadas ao que queríamos falar para o público em diálogo com a realidade e a urgência de vários fatos políticos e sociais que ocorriam no presente, principalmente, no Brasil. Entretanto, para simplificar a narrativa, é possível perceber dois momentos fundamentais da peça: o primeiro, entre 2009 e 2012 – quando mantínhamos boa parte da dramaturgia criada por Hilde, com algumas mudanças pontuais; e o segundo momento, a partir de 2013, quando nos propusemos a refletir sobre o espetáculo, sobre o que queríamos dizer com ele e assim fizemos mudanças nas cenas, trilha, depoimentos em vídeo e estrutura dramaturgica.

sequência dos ensaios, a tensão silenciosa entre o grupo e o dramaturgo Hildebrando seguia e, vez ou outra, ela aparecia nos *cadernos de protocolo*. Cida externa certa apreensão em ter de lidar com uma mudança de rumos da dramaturgia que ela – e nós todos, em escalas diferentes – desejávamos. “Hilde me deixa tensa, fico querendo fugir para o Acre!” (Falabella, 2009b, p. 07). No dia seguinte, 28/04, portanto, o grupo se encontra com o dramaturgo e após uma passada geral do ensaio, uma conversa franca revela os diferentes pontos de vista. Cida relata: “Não queremos só mostrar que existem mil movimentos. ‘Queremos’ menos movimentos com mais gente? Thiago foi firme! Só por isso o trabalho já vale. Uma peça nasce quando as pessoas pensam, juntas!” (FALABELLA, 2009b, p. 07). Elisa também se posiciona sobre o horizonte de luta que a peça poderia/deveria oferecer: “um final que indiretamente reafirme o nosso desejo de manter as utopias, e achamos, até o momento, que não é endossando o que até a televisão já faz” (SANTANA, 2009b, p. 10).

Hildebrando nunca teve acesso aos escritos do *caderno de protocolo*, talvez por isso, escrevíamos tão destemidamente sobre sua dramaturgia e nossas discordâncias. Apesar disso, em termos práticos, considero que o espetáculo trilhou um caminho que nos interessava mais como grupo e o mérito dele (Hildebrando) como dramaturgo foi conseguir dialogar com as questões que queríamos levar à cena. Na publicação *Caderno da ZAP 3 – Teatro e Realidade*, que foi lançada em 2011, dois anos após a estreia do espetáculo, ele pondera a respeito de sua função na peça e também revela o embate dramático vivido no processo de criação.

Não sei o que teria acontecido se a Marluce sobrevivesse e seguisse gerenciando a república de estudantes. Provavelmente teria gerado uma dramaturgia mais próxima a do espetáculo anterior (*Esta Noite Mãe Coragem*), o que em princípio não seria bom ou mal, certamente (e isto teria sido mal!) sufocaria o desejo do Gustavo, do Wesley, do Renato e do Thiago, rebatizando-os e transformando-os em personagens “(des)iludidos” que poderiam vir a ser nada mais do que minhas projeções sobre o que seriam jovens “engajados e alienados” com menos de trinta anos (2011, p. 36).

E, muito além disso, Hildebrando relativiza (ou recontextualiza) sua função de dramaturgo quando diz que responder pela escrita do espetáculo *1961-2009* foi abrir

mão de prerrogativas autorais, para jogar o jogo do “E SE?”⁵⁴ e travar um diálogo “muitas vezes tenso, comigo mesmo, com os outros membros da equipe e com outras vozes que vindas do passado, pois gravadas, também explicitam suas posições dúvidas e projetos” (HILDEBRANDO, 2011, p. 38). Suas palavras demonstram que a construção da dramaturgia da peça foi também um convite a uma construção complexa, premida pelo diálogo e o embate de opiniões. Em que todos os agentes do processo de criação da obra de arte puderam se colocar como seres históricos no mundo e também como donos de seus trabalhos, numa acepção que vai na contramão do trabalho alienado⁵⁵.

Anos depois, em entrevista concedida a mim para essa pesquisa, Hildebrando (2017) lembra com humor a relação conflituosa entre ele e os atores do espetáculo. Considera, inclusive, que não houve embate (“isso é um exagero, Gustavo” – ele me diz), mas sim discordâncias de alguns caminhos que o trabalho assumia. Ele reconhece, de sua parte, que, em 2009, sentia uma insegurança em deixar uma dramaturgia tão porosa para o grupo e que anos depois, ele compreendia que, na verdade, havia criado uma estrutura dramatúrgica que poderia ser (e foi) manejada pelos atores e diretoras para fazer ajustes, cortes, elipses, novas cenas – o que bem entendessem – que o espetáculo pedia.

[...] hoje, ao reavaliar o processo de construção dramatúrgica de 1961-2011, eu o valorizo mais porque vejo hoje que a construção de um texto dramatúrgico a partir de colagens não é exatamente mais fácil do que escrever um texto totalmente autoral, mas na época, sob o efeito dos resultados positivos de *Esta Noite Mãe Coragem*, fiquei decepcionado com a recusa do coletivo em investir em uma proposta que, dramaturgicamente, se aproximaria mais do espetáculo anterior. Hoje percebo que a colagem, com suas lacunas, flexibilidade e abertura para o devir histórico, foi a “técnica” ideal para alcançar os objetivos que guiavam os jovens que participavam com suas cenas (das quais eu nem sempre gostava), textos e desejos da construção do espetáculo (HILDEBRANDO, 2017).

⁵⁴ No programa do espetáculo “1961-2009”, Hilde convoca os espectadores do espetáculo a pensar “E SE?” estivessem presentes em determinados momentos históricos do Brasil, como eles se portariam? Seriam a favor, contrários? Como lidariam com essa ou aquela situação. *Grifo meu*.

⁵⁵ Segundo Karl Marx, o trabalho fragmentado, com diversas funções especializadas, faz com que o trabalhador não tenha noção de totalidade do seu trabalho e muito menos controle. É o que ocorre nas linhas de produção de automóveis, por exemplo.

Assim, sem prever a longa carreira que a peça teria, Hilde nos regalou a possibilidade de continuidade da peça sem a necessidade fundamental de sua presença como dramaturgo. Ele nos ensinou seu processo *Control C + Control V*⁵⁶ – como ele gosta de chamar e compusemos uma quantidade grande de novas versões da peça ajustadas aos tempos que vivíamos, em nossas temporadas. É, pois, justamente, a continuidade do espetáculo e a aproximação com Belo Horizonte uma das ideias que buscarei desenvolver no próximo capítulo.

⁵⁶ A construção da dramaturgia *Control C, Control V* não é exatamente uma invenção de Antônio Hildebrando. Ela já foi experimentada por diversos autores em diferentes períodos da história do teatro, como William Shakespeare ou Bertolt Brecht que se apropriaram de obras e excertos de obras de outros autores para compor dramaturgias próprias. No caso de *1961-2009*, Hildebrando optou por sobreposições de diversas narrativas e vozes presentes no espetáculo. *Jingles* de campanhas políticas, discursos diversos, trechos de livros, narrativas pessoais do atores (o dia em que virei adulto), tudo isso para compor um quadro amplo da história que se pretendia contar. Também seu procedimento era capaz de dar mobilidade a algumas cenas que podiam ser reposicionadas, sem causar danos na linha do tempo da peça. Isso acontecia com algumas músicas ou com uma cena, por exemplo, que retratava a corrupção ao som do Bolero de Ravel, e sintetizava as relações espúrias entre poderes no Brasil, desde a chegada dos portugueses, em 1500.

Capítulo 3.

Entre levantes, performances e práticas espaciais.

A experiência do espetáculo *1961-2009* foi fundamental para a *ZAP 18*, pois ela forjou uma relação criativa calcada, sobretudo, em uma horizontalidade, em que todos os envolvidos diretamente no processo se viram convidados a contribuir na concepção de um novo trabalho. Além disso, a longa carreira do espetáculo proporcionou ao grupo pensar em sua atuação para além dos limites dos seus muros e, assim, flertar com outros espaços e práticas espaciais na cidade e até fora dela.



Figura 08. Divulgação da temporada da peça em junho de 2013. Foto: Talita Oliveira. Fonte: Arquivo ZAP 18.

Neste capítulo, discuto que a experiência intensa do espetáculo *1961-2009* e sua longa carreira foram propulsores do “retorno” da *ZAP 18* à cidade em uma relação mais politizada e mais problematizada. O estreitamento da relação com Belo Horizonte, vem como consequência de uma reflexão sobre a temática histórica do espetáculo *1961-2009* e uma constatação de que, na realidade, nosso cotidiano, como artistas e cidadãos se dá na cidade onde vivemos e, sobretudo, em nossas vizinhanças. Ali, pois, há uma dimensão prática cotidiana que foge a algumas abstrações, como pensar na História do Brasil como um todo ou projetar apenas os fatos históricos nacionais e ignorar peculiaridades locais. Portanto, com o passar dos anos e, conseqüentemente, com a longeva carreira de *1961-2009*, fomos nos aproximando de movimentos políticos e questões próprias de quem vive aqui, em Belo Horizonte. Assim, o exercício de atualização da peça, buscou falar desses movimentos de Belo Horizonte. Refiro-me ao *Fora Lacerda!*⁵⁷, ao *carnaval*⁵⁸ de rua da cidade, às *ocupações urbanas*⁵⁹, ao *Tarifa Zero*⁶⁰ e muitos outros que surgiram ao longo dos seis anos que estivemos em cartaz com *1961-2009*.

É importante que fique claro que estamos falando de um espetáculo de teatro, que ocorreu – majoritariamente – em espaços fechados. Portanto, quando afirmo que

⁵⁷ Eleito pela primeira vez em 2008, o ex-prefeito Marcio Lacerda governou Belo Horizonte por dois mandatos e conseguiu reunir uma grande animosidade em torno de sua administração, graças a uma política de gentrificação, de áreas pouco “cuidadas” da cidade e ainda pouco diálogo com os movimentos sociais e moradores. Foram várias tentativas de revitalização de partes esquecidas da cidade, como a região em torno da Praça da Estação, conhecida como *baixo centro*, também a proposta de transformação da rodoviária municipal da cidade em Centro Administrativo da Prefeitura – com o nome de *Nova BH*, no fim de 2013. O movimento *Fora Lacerda!* se denominava apartidário, mas fazia oposição à política de Lacerda para Belo Horizonte.

⁵⁸ Após anos de atividade tímida [ou inatividade], o carnaval de rua de Belo Horizonte foi retomado com forte viés político, a partir de 2009, e promoveu diversos trajetos pouco comuns em comunidades e partes da cidade relegadas ao esquecimento, como, por exemplo, algumas vilas e favelas ou a região da Lagoinha, próxima à rodoviária, que é sumamente habitada por indivíduos do lumpemproletariado. Depois do movimento de retomada, o carnaval da cidade se transformou em uma forte realidade e entrou no calendário turístico de carnavais de rua do Brasil, atraindo turistas e investimentos para Belo Horizonte. Para se ter uma ideia, somente em 2017, o carnaval de BH contou com cerca de 3 milhões de foliões, divididos em 350 blocos e 416 desfiles. Esses são dados oficiais da prefeitura de Belo Horizonte [ver: www.carnavaldebelohorizonte.com.br - acesso em 30 de outubro de 2017]. Ainda há uma boa quantidade de blocos não inscritos na programação oficial, que preferem seguir seu caminho pelas bordas.

⁵⁹ As diversas ocupações urbanas de Belo Horizonte expõem os problemas da moradia na cidade. As *Brigadas Populares* são uma organização que luta pelos direitos dessas famílias. Para saber mais, acesse: <https://brigadaspopulares.org.br>

⁶⁰ Tarifa Zero é um movimento que discute a questão da mobilidade urbana em Belo Horizonte e propõe que o transporte público não tem custo para o usuário, sendo assumido integralmente pelo poder público. Acesse: <http://tarifazerobh.org/wordpress/>

houve aproximação da *ZAP 18*, por meio do espetáculo *1961-2013*, com a cidade de Belo Horizonte, falo de maneira figurativa. Nossa principal ferramenta de mobilização foi [e continua sendo em outros trabalhos que se seguiram a esse] a teatralidade, os mecanismos que a cena e a relação palco e plateia podem nos oferecer, com forte influência do teatro épico-dialético de Bertolt Brecht, adaptado ao nosso tempo e aos nossos contextos sociopolíticos. A aproximação – que desejo abordar aqui – com os movimentos políticos sociais e artísticos da cidade se deu por meio da cena. Isso é, quando buscamos atualizar os depoimentos que faziam parte da dramaturgia da peça e escolhemos pessoas dos movimentos da cidade, como o *Fora Lacerda* e o carnaval de rua, por exemplo. Ou quando cantávamos a música *Fé cega, faça amolada*, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, e mostrávamos camisetas dos movimentos *Levante Popular da Juventude*, *Tarifa Zero*, *Fora Lacerda* e da ocupação *Dandara*. Ao nos aproximarmos desses movimentos da cidade, a intenção foi mostrar que falávamos, em cena, de uma construção histórica e que, bem perto de nós, havia também iniciativas que pensavam a cidade de uma maneira engajada, militante e – por que não?! – otimista.

Para conduzir a retomada da memória que aqui começa, utilizarei quatro pontos centrais. São eles: 1. A relação da *ZAP 18* com Belo Horizonte, especialmente e, sobretudo após a reformulação do espetáculo *1961-2009*, feita em 2013; 2. A tomada de consciência política do coletivo, com o passar dos anos e com a longa carreira da peça; 3. A performatividade e o inacabamento presentes na peça; 4. A performatividade do espaço: a produção artística atual da *ZAP 18* e as novas maneiras de constituição do coletivo.

Seguindo as ideias de trânsito e de espacialidades provisórias que aparecem já no primeiro capítulo desta dissertação, busco proporcionar ao leitor agora uma nova etapa, quando ele sairá do espaço da *ZAP 18* com o acumulado da experiência de ter passado pelo bairro Serrano e também por nosso galpão. De “volta às ruas” – embora o ambiente proposto por *1961-2009* seja justamente a cidade – tracejaremos os muitos encontros ocorridos desde a estreia da peça. Sobretudo, fora da *ZAP 18*. Para além, apontarei que a experiência provocada pelo espetáculo influenciou direta e indiretamente as novas formas do grupo ser e estar no mundo, possibilitando novas relações de trabalho e criação, que têm o espaço como principal ponto de

convergência. Adiante, em diálogo com os pensamentos do icônico Hakim Bey e sua ideia de Zona Autônoma Temporária (TAZ) apresentarei a proposta de *levantando artístico* para identificar o atual momento da produção do grupo.

Antes, entretanto, voltemos a junho de 2013, quando a temperatura das ruas de Belo Horizonte e de todo Brasil estava altíssima, em protestos que atraíam centenas de milhares de pessoas. Coincidência ou não, o espetáculo *1961-2009* estava em cartaz na *ZAP 18*, em uma versão atualizada e cheia de mudanças. A rotina de apresentações, em meio à tensão que percorria o país, era sentida por nós já que exercíamos a dupla função cidadãos-artistas, saindo às pressas das passeatas para chegar à *ZAP 18*, receber o público para mais uma noite de apresentação e (tentar) refletir sobre os caminhos dos protestos, a repressão policial e o futuro que se projetava para nós, em um momento turbulento e bastante nebuloso, já que os protestos englobavam insatisfações muitas, algumas bastante contraditórias. Entretanto, os caminhos que levaram àqueles protestos são complexos demais e não pretendo estudá-los aqui⁶¹. Falemos de como o espetáculo nos levou até os protestos, do que vimos nas ruas em junho de 2013 e como diretamente os acontecimentos das ruas de Belo Horizonte e de outras cidades do Brasil influenciaram na temporada do espetáculo.

3.1. Correndo atrás da história: o calor das ruas invade a cena

É o desafio de quem faz teatro e realidade, porque a realidade sempre vai invadir sua sala de ensaio sem pedir licença. Ela não vai bater na porta, ela vai arrebentar sua porta. (FALABELLA, 2017).

A frase de Falabella serve como epígrafe para pensar na característica inacabada do espetáculo *1961-2013*⁶², sobretudo em meados de 2013. Na trajetória da peça, o choque entre realidade e teatro, palco e rua, nunca foi tão intenso quanto em junho de

⁶¹ Para uma leitura mais detalhada dos movimentos que tomaram as ruas de Belo Horizonte, em 2013 e também antes, sugiro leitura da tese *Performance Artivista em Belo Horizonte 2007-2015 + a performance Real*, de Isaque Ribeiro (2017).

⁶² O espetáculo teve seu nome alterado a cada novo ano. E junto a tudo isso, também, houve algumas alterações na dramaturgia: acréscimo de novas cenas, supressão de outras, ajustes nos depoimentos em vídeo etc. A tentativa sempre foi de manter a peça mais atualizada possível. Apesar das muitas mudanças, considero que tivemos duas versões principais: a primeira, que narro no capítulo 2, *1961-2009* e a segunda, *1961-2013*, que apresentarei agora.

2013, quando o espetáculo já acumulava quatro anos de carreira e tínhamos mais uma temporada programada para aquela data. Foi justamente naquele período que milhares de pessoas saíram às ruas para protestar sob diferentes bandeiras e interesses, durante a realização da Copa das Confederações de Futebol, em várias cidades de todo o Brasil⁶³. Trata-se de um evento-teste promovido pela FIFA nos países sede da Copa do Mundo de Futebol. A coincidência torna-se ainda maior, pois estávamos prestes a estreiar uma nova versão do trabalho, sem a presença de Renato Hermeto, Elisa Santana e Wesley Rios — que deixaram de fazer o espetáculo e também parte da *ZAP 18*, respectivamente, em 2010, 2012 e 2012.

Até ali, entre 2009 e 2013, o espetáculo contou com atualizações pontuais. Basicamente a retirada de algumas cenas, a reorganização de nossa linha do tempo e alguns depoimentos ou notícias que foram inseridos, de acordo com o contexto de cada apresentação. Em suma, nesse íterim de quatro anos, a peça foi se modificando, mas as mudanças foram *brandas*. Contudo, em 2013, com a saída de Elisa e Wesley, com a chegada de novos artistas e com a volta à sala de ensaios, aproveitamos a ocasião para atualizar a peça, com mais afincos: discutir mais questões, problematizar outras e continuar a estabelecer o diálogo entre os fatos e militantes de movimentos sociais, que sempre nos interessou e nos ajudou a compreender melhor contextos políticos e sociais, desde o início de nossos trabalhos. Por isso, fomos a busca de uma nova rodada de depoimentos⁶⁴ em vídeo, uma nova edição de imagens históricas⁶⁵, um pensamento atualizado para o espetáculo.

⁶³ Para ser justo, o episódio que desencadeou as passeatas Brasil afora foi o aumento de 20 centavos na passagem de ônibus de São Paulo. Com isso, o Movimento Passe Livre (MPL) convocou diversos protestos que levaram multidões às ruas da cidade. Por mais clara que fosse a bandeira do movimento (revogação do aumento num primeiro momento e o passe livre universal num médio prazo), várias pessoas “aproveitaram” a ocasião para sair às ruas para protestar contra outras coisas, como a corrupção, a realização dos grandes eventos no país (Copa das Confederações, Copa do Mundo e Olimpíadas) e já se ouvia os primeiros gritos de “Fora Dilma!”. Para saber mais sobre o Movimento Passe Livre, recomendo: <https://www.youtube.com/watch?v=8FacFeGixxY>. Acesso em 26 de agosto de 2017.

⁶⁴ Os primeiros depoimentos em vídeo foram colhidos antes da peça estreiar, ainda em 2009. Os convidados para contribuir na narrativa da peça ou eram pessoas de movimentos políticos e sociais ou jovens alunos do Grupo *ZAP Conta* – dirigido por mim, que contava com alunos “veteranos” da *ZAP 18*. A ideia era contrastar opiniões de pessoas já articuladas e acostumadas em pensar a realidade política e histórica brasileira com as opiniões de jovens, em formação, que já frequentavam o espaço há algum tempo. Assim gravamos com cinco militantes e com seis jovens. Os depoimentos, até 2013, serviram como coringas, ou seja, como cartas no baralho (e por baralho, quero dizer, dramaturgia da peça) que podíamos inserir ou retirar onde julgávamos mais interessante. Alguns traziam opiniões e/ou reflexões circunscritas em contextos muito datados e naturalmente deixaram de ser relevantes com o passar do tempo. Outros depoimentos trouxeram uma dimensão mais ampla e complexa e conseguiram



Figura 09. Elenco de *1961-2013*: Renata Andréa (à frente), eu (à esquerda), Thiago Macêdo (à direita) e Lucas Costa (ao fundo). Foto: Madana Mohana. Fonte: arquivo *ZAP 18*.

Como o espetáculo era feito por quatro homens, ao substituir Wesley, escolhemos a atriz Renata Andréa, que também era capaz de substituir Elisa nas canções solo que essa cantava. Várias cenas foram reformuladas. Entre muitas coisas: ao invés da frustração de Wesley com os *videogames* em seu relato particular [que batizamos de *o dia em que virei adulto*], tínhamos as histórias de Renata e sua relação com a música popular brasileira; as narrativas futebolísticas não se relacionavam apenas com meu

permanecer na dramaturgia da peça, apesar da passagem do tempo e de algumas mudanças. Ainda assim, em 2013, pareceu-nos importante repensar e atualizar os depoimentos. E assim, buscamos pessoas que pudessem dar à peça uma nova dimensão. Sobretudo, como já mencionei, de relacionar o nosso trabalho e nossos olhares com a cidade e menos com o Brasil e Minas Gerais. Seguimos ainda assim, com a lógica de conversar com jovens alunos da *ZAP 18* e eles também entraram nessa nova rodada de depoimentos. Além dos alunos, os convidados para os novos vídeos eram: Rafael Barros, que falava pela *Praia da Estação*, *Carnaval de Rua*, *Fora Lacerda* e como ativista e pensador de esquerda da cidade; Gustavo Bones, ator do grupo *Espanca!* e militante do *Fora Lacerda*, do carnaval da cidade e do *Nova Cena*, movimento de artistas de teatro da cidade; Frederico Santana Rick, mestre em ciências sociais e militante das pastorais sociais da igreja católica. É o mesmo que nos ajudou no início dos trabalhos, nos dando a devida dimensão das lutas dos movimentos e da juventude, em 2009. Os depoimentos dele tinham um poder de síntese muito grande, dando entendimento e nos ajudando na construção histórica da dramaturgia da peça. Assim, na versão de 2013 da peça, usamos seu novo depoimento, mas mantivemos o anterior.

⁶⁵ Na nova edição de imagens históricas, incluímos vídeos das *Diretas Já*, das campanhas eleitorais para presidente de Luís Inácio Lula da Silva e também um vídeo da TV Folha, que mostrava os protestos recentes em São Paulo [ver: <https://www.youtube.com/watch?v=TYgBuZvzB0k>] entre outros.

desejo de ser jogador de futebol, como também com contextos históricos e sociais. Na nova versão, por exemplo, apontávamos como a seleção brasileira de 1970 foi usada como propaganda do Governo Militar de Garrastazu Médici, por exemplo. A parte musical também foi alterada, em parceria com os músicos Francisco Rocha (que já tocava conosco desde a primeira versão do espetáculo) e Robert Moura, ao cortarmos algumas músicas, acrescentarmos outras. Ademais, buscamos outras imagens de arquivos de momentos importantes da história do país, como as *Diretas Já*, as Greves Gerais no ABC Paulista, onde a figura de Lula foi alçada e onde o PT nasceu; a campanha eleitoral para a presidência de 1989, entre outras.

Se pensarmos no contexto político dos idos de 2009 até 2013, perceberemos que havia também certo marasmo no ar. Uma sensação de que algumas coisas estavam consolidadas e, até, apaziguadas, no Brasil. Em entrevista, Cida comenta que se existem períodos de efervescência política e social, também há aqueles em ritmo mais lento, com novidades apenas na superfície. Sem mudanças extremas ou estruturais. “Havia certo adormecimento da luta [dos movimentos de esquerda], uma percepção de que não dava para mudar muito nada. Vamos conviver com esse sistema, no máximo, fazer algumas reformas”, pontua Cida (2017). O momento econômico de crescimento alto contribuía muito para consolidação de um grande pacto nacional feito pelo Governo Lula para apaziguar as elites. Havia um projeto desenvolvimentista, bom para vários estratos sociais que amparava o presidente e calava seus possíveis detratores. Por exemplo, os bancos privados e o sistema financeiro continuavam lucrando alto e várias pessoas de baixa renda conseguiram aumentar seus poderes aquisitivos e de compra; foram introduzidas as políticas de cotas nas universidades públicas, os financiamentos públicos para estudantes de baixa renda estudarem em faculdades privadas. Tudo funcionou bem até a primeira grande crise econômica e a necessidade de eleger um novo presidente. Isso, naturalmente, também repercutiu em nosso espetáculo.

Quando vem a Dilma, a gente teve que fazer essas modificações [na peça]. Continuamos nesse processo. Na segunda eleição dela, a coisa começa a ficar complexa mesmo. O cheiro de Golpe já estava no ar e o Governo já vinha com muitos problemas, várias contradições que, ao longo do tempo, não conseguiram ser sanadas. Um modelo batendo no teto, a crise chegando. Aí, ficou meio inviável falar daquilo. A não ser por meio de um teatro jornal, porque a gente não conseguia ter distanciamento crítico para criar personagens, como era

a proposta do Hildebrando, de trabalhar o Lula numa chave mais farsesca. O Lula era um personagem. A Dilma já não tinha essa característica. A gente não conseguiu trazer ela para esse registro. Isso foi feito de uma maneira muito discreta (FALABELLA, 2017).

Naquela temporada, em junho de 2013, o calor das ruas e das manifestações serviu para potencializar ainda mais nosso espetáculo e para ressaltar sua interface com a realidade que nos rodeava. Não falávamos mais (e não faço aqui um juízo de valor) de fatos isolados do passado, da história do país. Nossa temática batia à porta, estava a alguns poucos quilômetros de distância, acontecendo em tempo real. Para se ter uma ideia, durante aquela temporada, saíamos das passeatas e íamos direto para a *ZAP 18* apresentar *1961-2013*. Enquanto nos apresentávamos, o confronto entre a Polícia Militar e os manifestantes seguia a todo vapor. Em algumas apresentações daquela temporada, por exemplo, terminamos o espetáculo com transmissões da *Mídia Ninja*⁶⁶ projetadas em nossa tela. Optamos por canais de transmissão alternativos, trazendo uma visão mais crua, mais real, menos mediada e com uma narrativa menos pronta que os jornais da televisão aberta ofereciam. Na prática, em cena, a aproximação com os movimentos da cidade se deu na abordagem e inclusão deles na linha do tempo do espetáculo. Sobretudo, por meio de depoimento de militantes de tais movimentos e vídeos que registravam as manifestações, ocorridas em Belo Horizonte e no Brasil, especialmente em 2013. Vez ou outra, os vídeos da peça eram editados de um dia para o outro. Na temporada de junho de 2013, as atualizações eram diárias.

Para nós, em 2013, não era demais lembrar: a peça cumpria sua função, em seu tempo e espaço, mas o clima tenso seguia fora dali. E não havia nada mais contundente, naquele momento, que a realidade crua das ruas de todo o Brasil. Portanto, por estarmos lidando com a realidade, por desejarmos pensar na história do país e seus diversos movimentos, a maneira mais potente para estabelecer esse diálogo era abrir as portas do galpão da *ZAP 18* para a rua (mais uma vez) e deixar que os fatos invadissem o espaço, sem filtro, sem controle⁶⁷.

⁶⁶ Em sua página na Internet, a Mídia Ninja se descreve como “uma rede de comunicação descentralizada que produz e dissemina conteúdo baseado no trabalho colaborativo e no compartilhamento online”. Acesse <https://ninja.oximity.com/>

⁶⁷ Quando digo “sem controle”, pretendo deixar claro que não havia ensaio, preparação para aqueles momentos do espetáculo – até porque entre a manifestação e o horário de começo da peça, não havia tempo. Era feito no ímpeto e no calor da hora.

Outro aspecto importante na segunda versão da peça foi sua aproximação com os assuntos ligados à cidade de Belo Horizonte e suas lutas próprias, da atualidade. O espetáculo, desde sua primeira versão [aquela que estreou em 2009], aborda as décadas de 1960, 1970, 1980, 1990 e 2000, muito voltado para assuntos do Brasil [Para mais detalhes confira o anexo 1] A partir do novo formato, de 2013 em diante, houve uma clara intenção de trazer as questões da cidade para a cena. “Ninguém mora no país, eu moro em Belo Horizonte, no bairro Serrano. O país é uma construção que tem uma grande abstração. Ele é concreto, mas é um imaginário”, aponta a diretora Cida Falabella (2017).

A força presente nos lugares, como a *ZAP 18*, implica a valorização “das cidades nas cidades” (HISSA, 2006). Assim como Falabella, o pesquisador aponta que “a cidade não é uma tessitura socioespacial monolítica, feita de linhas mestras e de bordados macroestruturais que anulam a vida de esquinas, ruelas e becos, de quintais que assombram modernidades, de vilas, bairros e subterrâneos” (HISSA, 2007). Isso é, para além da abstração do Brasil ou do estado de Minas Gerais, também há a abstração que é Belo Horizonte. Ou seja, uma cidade abriga muitas, com suas peculiaridades regionais, riquezas e problemas. Histórias e moradores. Bairros mais afastados, mais antigos, outros menos e assim por diante. O bairro Serrano tem suas peculiaridades, mas também dialoga com a cidade e com a periferia da cidade da qual faz parte.

Britto e Jacques (2012), no artigo *Corpo e Cidade: coimplicações em processo*, nos dizem que a *cidade-logotipo* [ou *cidade-outdoor*, “composta de cenários espetacularizados, desencarnados”. (*Ibidem*, p. 154)] deixa de ser cenário e ganha corpo, em seu cotidiano, ao ser praticada, tornando-se, assim, outro corpo. Assim, erige uma alteridade que foge à disciplina e às regras segregatórias impostas pelos planejamentos urbanos (assepsia, segurança, estetização, acessibilidade) que apenas reforçam a manutenção da relação previsível entre corpo e cidade. A experiência corporal dos *errantes* – práticas, vivências ou experiências cotidianas – são capazes de atualizar o próprio urbanismo. As apropriações e improvisações feitas são capazes de instaurar dinâmicas e legitimar (ou não) aquilo que foi projetado. São, pois, as

experiências do espaço que o reinventam. A cidade praticada deixa de ser cenário e sobrevive à espetacularização, graças às práticas e ações contínuas e diárias dos *errantes*.

A cidade, ao ser praticada, deixa de ser cenário e “ganha corpo” pelo uso cotidiano, tornando-se outro corpo: uma alteridade com a qual o corpo do cidadão se relaciona sob a mediação dos projetos e planejamentos urbanos que disciplinam essa dinâmica relacional com regras segregatórias, baseadas em princípios de assepsia, acessibilidade, segurança e estetização, e que apenas contribuem para a manutenção da dissociação entre corpo e cidade (BRITTO, JACQUES, 2012, p. 153).

Consequentemente, devemos pensar que a prática da cidade se dará na rotina dos dias, na rua, no bairro onde se vive e não no território nacional. Além disso, o comentário de Cida e os pensamentos de Jacques e Hissa denotam o aprofundamento dessa consciência do grupo em sua lida no bairro Serrano, em 15 anos de trajetória. A noção de pertencimento se aprofunda na tentativa da *ZAP 18* consolidar sua atuação no bairro, com seus vizinhos, e sua região, formando um *lugar de poéticas políticas*, com fortes características periféricas.

A cidade é feita de cidades, metáfora de lugar, de um lado, e, de outro, extensão coerente de bordados periféricos que atravessam espaços nodais, ao se servir de linhas mestras. [...] Cidades invisíveis, fora do *écran*, lugares feitos da vida cotidiana e da cidadania que encontram significados, fortalecendo sua vocação para a transformação do mundo. Portanto, o processo de revalorização dos lugares, pela via da mobilidade das fronteiras entre ciência e saberes locais, ao redesenhar as arquiteturas do pensamento utópico, concede voz e visibilidade — emergência — às cidades feitas de ruelas e de becos, de vilas e de quintais que, no interior das cidades de avenidas iluminadas, edificam espaços de esperança (HISSA, 2007).

Assim, ao nos aproximarmos de Belo Horizonte e de seus movimentos de luta, dialogamos com essa ideia de cidade(s) múltipla(s) proposta por Hissa. Ademais, se até 2013, como aponta Cida Falabella, havia certo marasmo na política nacional, o mesmo não podia ser dito de Belo Horizonte. A eleição do prefeito Marcio Lacerda, em fins de 2008, desencadeou algumas mobilizações populares, com forte teor político-performativo-artístico que consolidaram movimentos muito interessantes na cidade, num trânsito entre arte, política e ocupação dos espaços públicos da cidade. As medidas impopulares de Lacerda puderam ser sentidas logo no segundo ano de seu primeiro mandato, que é quando surge a *Praia da Estação*.

O movimento é uma reação ao decreto municipal número 13.798 que proibia eventos públicos na Praça da Estação⁶⁸. A resposta inusitada foi reunir pessoas para tomar “banho de mar” na praça. Desde janeiro de 2010, os “banhistas” se reúnem, aos sábados para tomar banho de sol e se banhar nas fontes da praça e/ou com água dos caminhões pipas que são chamados e pagos por uma “vaquinha” coletiva entre os presentes. A praia é precursora⁶⁹ desse novo movimento de ocupação da praça e abriu as portas para outros, como o carnaval de rua da cidade. Com trajes de banho, isopores, cangas, instrumentos musicais, os presentes se moviam entre a festa e a manifestação, numa clara relação entre arte e ativismo, ou *ativismo*, como aponta o pesquisador Isaque Ribeiro (2017), em sua tese de doutorado. Ribeiro também chama a atenção para o caráter simbólico da praia, que conseguiria, segundo ele, transformar o chão de concreto em areia, as fontes da praça em mar e o ruído dos carros que passam no centro da cidade em som do mar. A praia da estação é apenas um de muitos encontros que passaram a acontecer na praça, temos ainda ensaios de blocos de carnaval, assembleias populares, saraus de poesia, para citar apenas alguns.

Em cena, no espetáculo *1961-2013* buscamos falar da *Praia da Estação*, da retomada do *Carnaval de Rua* (e de luta) da cidade, das ocupações urbanas (como *Dandara*, *Rosa Leão*, *Izidora*, *Guarani Kaiowá* entre várias outras), da ocupação da Câmara Municipal⁷⁰ em 2013, do *Tarifa Zero*, do movimento *Fora Lacerda!*⁷¹ e muitas outras

⁶⁸ Localizada no centro de Belo Horizonte, a Praça da Estação é um dos marcos da fundação da cidade, pois por ela chegavam os trens com trabalhadores e materiais que ajudaram a construir a nova capital de Minas Gerais. Hoje, a praça tem o Museu de Artes e Ofício, subvencionado pela Prefeitura de Belo Horizonte, além de ser uma das principais estações da única linha de metrô da cidade. Grifo meu.

⁶⁹ Em depoimento colhido, em 2013, para a “nova” versão de 1961-2009, o ator e ativista Gustavo Bones, do grupo Espanca!, reflete sobre os caminhos dos movimentos que tiveram na Praça (praia) da Estação, seu ponto de convergência, sua arena. Bones diz que as bandeiras andaram tão misturadas, ele não conseguia mais distinguir o que era luta por moradia, por mobilidade, pelo direito à cidade, o que era o carnaval e as muitas representações artísticas e simbólicas que se constituíram na Praça da Estação, no mesmo tempo e espaço.

⁷⁰ Destaco duas ocupações da Câmara Municipal de Vereadores de Belo Horizonte, ocorrida recentemente e que interessam à essa pesquisa. A primeira ocorrida em meados de 2013 e a segunda em 2015. Ambas foram motivadas pelo aumento das tarifas de passagem de ônibus na cidade. As ocupações eram verdadeiros acampamentos, com os ocupantes fazendo comida, dormindo e contava também com apresentações musicais, saraus e outras performances artísticas. Sugiro a leitura: <http://hojeemdia.com.br/horizontes/manifestantes-mant%C3%AAm-ocupa%C3%A7%C3%A3o-a-c%C3%A2mara-de-bh-pelo-segundo-dia-1.166607> e https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2015/09/11/interna_gerais,687308/manifestantes-anunciam-fim-da-ocupacao-da-camara-de-bh.shtml [Acesso em 04/12/2017]

⁷¹ No bojo da efervescência da Praia da Estação, surge o movimento *Fora Lacerda!* que contesta as ações e decisões do prefeito Marcio Lacerda, que governou Belo Horizonte, durante oito anos (entre

bandeiras que surgiram e que nos aproximaram de uma realidade muito mais próxima que aquela sediada nos Palácios de Brasília. Ao abordar as lutas de nossa cidade, também buscávamos espelhar nossa própria luta na construção de um *lugar de poéticas políticas próprias* situado no bairro Serrano.

Ao olhar para trás e pensar no percorrido da peça, depois de tantas versões e alterações, a diretora Cida Falabella avalia que, na realidade, a *ZAP 18* praticamente montou dois espetáculos diferentes. Um ainda com a presença de Wesley Rios e Elisa Santana, em seu elenco, que durou até o fim de 2012; e outro com a saída dos dois e as diversas alterações que descrevo anteriormente, a partir de 2013 [é, pois, justamente essa divisão: a estreia em 2009 e a reedição em 2013]. Em um espetáculo tão calcado no posicionamento do grupo e nas histórias pessoais de seus atores seria natural, sim, imaginar que mudanças trariam novos posicionamentos e novas narrativas. “O espetáculo era bem estruturado, por mais que não tivesse uma dramaturgia construída a partir de uma ficção, a própria história do Brasil era a dramaturgia”, comenta Falabella (2017). Havia também, segundo ela, uma parte histórica “mais dura”, nas primeiras versões, que permitiam interferências das histórias pessoais dos atores, mas que contava com uma estrutura mais amarrada, em que pessoal e histórico se intercalavam. A interface com os movimentos políticos artísticos e sociais de Belo Horizonte surge no espetáculo, com mais contundência a partir de 2013, quando nossa longa linha do tempo se aproximava dos dias vividos por nós, optávamos por olhar com mais atenção para o que estava nos rodeando e consequentemente abordar as bandeiras e movimentos de Belo Horizonte.

A partir de 2013, houve uma necessidade de reagir, em cena, aos fatos que vinham da rua em ritmo acelerado e essa pressa de estar a par dos ocorridos também pôde ser vista na nova versão da peça, que passou a se aproximar ainda mais da *performance*⁷², em vários momentos. Féral (2008), em diálogo com Schechner, nos lembra que não há certo ou errado, verdadeiro ou falso em uma performance, ela simplesmente acontece. A pesquisadora lança mão do conceito de *eventness* para problematizar o

2009 e 2016), com uma política de gentrificação de espaços públicos e pouca interlocução com os movimentos sociais da cidade.

⁷² Mais adiante, retomarei as ideias de Féral para falar ainda mais sobre a relação da *ZAP 18* com a performance.

caráter inacabado e processual de uma *performance*. Pois, “ela amplifica, portanto, o aspecto lúdico dos eventos bem como o aspecto lúdico daqueles que deles participam (*performers*, objetos ou máquinas). Existe um risco real para o *performer*” (FÉRAL, 2008, p. 203). O risco assumido pelo espetáculo *1961-2009* é semelhante ao descrito por Féral, pois não havia tempo hábil para fazer qualquer outra coisa que não fosse escancarar nossas dúvidas e angústias em meio ao calor vindo das manifestações de algumas horas atrás, sendo que algumas ainda estavam em curso enquanto a peça se apresentava.

A diretora Cida Falabella (2017) ressalta o inacabamento da peça e sua consequente aproximação com a *performance*, a partir de sua “nova” versão, conforme descrevo no início deste item: “a gente perde umas coisas, o espetáculo ficou mais bagunçado, um grande retalho. Por outro lado, ele fica mais performático. A gente assume mais as narrativas e usa com mais liberdade os elementos que a gente tem”. O formato mais *caótico* também se deve ao tempo dedicado a cada versão da peça. Se, no primeiro momento, para a estreia, em 2009, foram oito meses de ensaio; no segundo, já em 2013, é preciso ensaiar e tomar decisões em 40 dias (no máximo) e estreiar uma nova versão da peça. Sem contar também que várias pequenas mudanças pontuais eram feitas de um dia para o outro, relacionando-se com os acontecimentos recentes. A inclusão dos materiais era feita de muitas maneiras, mas eu destaco duas principais: 1. Edição de vídeo – com as habilidades de edição do ator Thiago Macedo, antes do espetáculo, quando possível, nos reuníamos para pensar na inclusão de novos vídeos. Isso se deu, sobretudo, em meio aos protestos de junho de 2013 e usávamos majoritariamente imagens desses protestos captadas no dia anterior; 2. Microfone aberto – a versão de 2013 da peça terminava com a leitura de uma carta na qual, nós nos desculpávamos por nossa impotência de não conseguir falar sobre todos os assuntos que estavam em pauta e reconhecendo que nossa principal arma era o teatro, mas que mesmo ele não era suficiente para dar vazão aos pensamentos e discussões fundamentais que o momento pedia. A carta tinha como motivação a frase “o teatro não pode tudo”. Entretanto, por várias vezes, além da leitura da carta, era possível incluir algum comentário, trechos de postagens em redes sociais de pessoas que nos interessavam refletindo sobre os acontecimentos recentes.

3.2. A vida pós-2013 e as últimas apresentações.

Em 2014, a *ZAP 18* idealizou e promoveu – em parceria com o *Teatro Espanca* – a mostra *Não vai ter Copa! Não estamos no FIT*, quando apresentamos todo nosso repertório de trabalho, incluindo o espetáculo *1961-2013*. Mais uma vez, acentuávamos a postura política de nosso trabalho reproduzindo um grito de guerra recorrente nas manifestações contra os abusos cometidos pela realização da Copa do Mundo no Brasil, naquele mesmo ano. Além disso, o codinome da mostra demarcava outra posição da *ZAP 18* perante o *Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte Palco & Rua* – FIT e seu diálogo pouco claro com os artistas de Belo Horizonte.

Naquela mostra, incluímos a leitura de um manifesto do *Comitê Popular dos Atingidos pela Copa 2014 (COPAC)*⁷³, que relatava parte dos absurdos que foram cometidos para a realização da Copa em nosso país. Além dos impactos diretos nas vidas de muitas pessoas que foram removidas de suas casas, com pouco ou nenhum diálogo e indenizações inferiores ao valor estimado dos imóveis, havia a *carta branca* que os países-sede da Copa entregam à FIFA (Federação Internacional de Futebol Associado) lhe outorgando plenos poderes e privilégios, como o não pagamento de impostos dos patrocinadores da Copa, durante sua realização.

Apesar da potência do espetáculo, em 2015, já estávamos bastante desgastados com sua rotina *obrigatória* de atualizações. Nosso desejo de fazer a peça, aos poucos, foi minando. Na época, estávamos sem dinheiro para investir em uma nova edição das imagens históricas ou para colher novos depoimentos, sobre o contexto de 2015, de pensadores que poderiam contribuir para a reflexão. Também se tornou difícil conseguir uma agenda coletiva viável para debates presenciais do elenco e ensaios. Além disso, entre nós, havia a nítida impressão que o espetáculo já havia se apresentado o suficiente em Belo Horizonte e não havia nenhum projeto de circulação aprovado, apalavrado ou encaminhado para aquele ano. Com isso, decidimos, na *ZAP Mostra Tudo* – quando apresentamos, mais uma vez, todo nosso repertório –, dar as apresentações de *1961-2013*, como as derradeiras.

⁷³ Mais sobre o Copac e seu manifesto, acesse: <https://atingidoscopa2014.wordpress.com/>

A ZAP18 APRESENTA:

#NAO VAI TER COPA

#NAO ESTAMOS NO FIT

ARTE E RESISTÊNCIA EM TEMPOS DE BARBÁRIE

Z.A.P. 18

PARCERIA: **espanca!**

APOIO: **Light Fitness**

PROGRAMAÇÃO NA ZAP:

30/04 (quarta, 20h) – “1961- 2014” ANO VI (atualizada até abril de 2014)

01/05 (quinta, 20h) – “+ Valia”

02/05 (sexta, 20h) – Solo “Memórias póstumas de um neguinho” + Sarau Coletivoz convida

03/05 (sábado, 20h) – Solo “O ano em que virei adulto” + Samba com o grupo vocal Boca frôxa

04/05 (domingo, 11h) – “O Gol não valeu!” Leitura/cenas da nova montagem + pelada + banho de mangueira + galinhada

Todos os dias Bazar e Bar da Rose, veja o cardápio no facebook

PROGRAMAÇÃO NO ESPANCA:

02/05(sexta, 20h) – “Eles Também Falam de Amor” Direção: Raquel Castro

03/05 (sábado, 20h) – “Horizontinos: Cidade Inventada” Grupo Rosa dos Ventos

04/05 (domingo, 19h) – “A casca” – Coletivo Legítima Una

Catraca livre! Contribua na saída!

ZAP18 Rua João donada, n18 - Serrano, 34756131 ZAP18.COM.BR
 ESPANCA Rua Aarão Reis, n542 - Centro, 36577348 ESPANCA.COM

Figura 10. Divulgação da mostra *Não vai ter Copa, não estamos no FIT*. Fonte: arquivo ZAP 18.

Outro fator importante, talvez o mais importante, foi a virada que a situação política brasileira deu, a partir das passeatas de junho de 2013 – seguindo uma onda internacional, inclusive: uma guinada à direita, uma onda conservadora que nos assustava e para a qual não estávamos “preparados”. Considero que a partir das eleições de 2014, com a disputa no segundo turno entre a continuidade do Governo Dilma e o projeto neoliberal de Aécio Neves, o acirramento de ânimos ficou mais forte. Também ficaram mais claros os lados da disputa eleitoral. Diferentemente de 2013, quando as bandeiras ainda eram difusas e o caráter das manifestações não era tão claro e era possível ver, no mesmo espaço público, militantes de esquerda e de direita, o momento político deflagrado pelas eleições alçou um muro entre dois lados majoritários que não convivem e tampouco se toleram. Embora possa parecer ingênuo, é preciso dizer que ao começar os trabalhos de *1961-2009*, lá em 2008, não imaginávamos jamais viver para ver o Brasil sofrer mais um Golpe de Estado, como o sofrido pela presidenta Dilma Rousseff em 2016. Estudar a História do Brasil como nos propusemos a fazer, nos deu a dimensão de alguns fatos absurdos e a esperança que algumas coisas simplesmente não iriam se repetir.

Afastado do espetáculo desde sua saída em 2012, o ator Wesley Rios, em entrevista concedida, reflete sobre o caráter pedagógico da peça e ainda crê que haja uma grande relevância para que ela volte a se apresentar: “É um espetáculo bem didático. Sempre ouvia o público dizendo que aprendia muita coisa que não sabia. É importante conhecer a história para ter uma crítica do estado atual do país”, pontua ele (RIOS, 2016). Também com uma dose de nostalgia, temos a impressão de que nunca foi tão necessário falar e estudar a História do Brasil. Pois, como diz o pensador irlandês Edmund Burke, “um povo que não conhece sua história está condenado a repeti-la”. E, de tempos em tempos, o Brasil segue ignorando sua própria história e repetindo muitos de seus erros.

Já a diretora Cida Falabella (2017) denomina a longa trajetória da peça como “seis anos insanos”, com seu apogeu nas manifestações de 2013, quando militância e cena se fundiam, confundiam, dialogavam. “Foi muito bonito viver aquele momento, aquela efervescência toda”, diz ela. Além disso, Cida destaca que *1961-2009* foi um espetáculo que conseguiu estabelecer relação direta com movimentos sociais (o *Levante Popular da Juventude* e o *MST*, por exemplo), com diversas escolas do bairro Serrano e outras regiões, também com diretórios acadêmicos e centros acadêmicos de universidades. Basicamente, a relação de *1961-2013* com tais movimentos se dava pelo interesse que os militantes demonstravam na peça e na possibilidade de apresentá-la em eventos organizados por eles. Por exemplo, em 2011, em um encontro de militantes do MST e de outros movimentos populares de esquerda, apresentamos uma versão ao ar livre do espetáculo, na Praça da Assembleia, em Belo Horizonte. A experiência foi inspirada em uma apresentação que havíamos feito em Rio Branco (AC), em um assentamento do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA). Nessa ocasião, particular e emblematicamente, a apresentação foi interrompida quando falávamos das torturas e mortes depois do AI-5, por conta de um forte temporal. A versão era mais enxuta mais simples, porque não contava com as projeções de vídeo. Em 2014, fomos convidados para apresentar a peça num encontro de estudantes, no prédio da FAFICH/UFMG, importante símbolo da resistência estudantil durante o período militar.

“A gente ficou com pena de não ter pernas para atender pessoas que viam naquele espetáculo algo muito vivo”, lamenta Falabella (2017) a respeito do fim do espetáculo. Cida se refere ao interesse dos movimentos pelo espetáculo e, principalmente, às muitas ocasiões em que fomos convidados a encená-lo em encontros estudantis, congressos e não pudemos atendê-los. Na maioria dos casos, por falta de estrutura para a apresentação: iluminação, sonorização e espaços físicos adequados ao espetáculo. Embora sinta saudades do trabalho, a diretora avalia que o grupo tenha tomado uma decisão sábia ao parar de apresentar *1961-2009*. Muito em função da dificuldade de análise da complexa conjuntura política do Brasil atual. Ao contrário de lançar seu olhar sobre o presente e até (tentar) projetar o futuro, Cida vê uma necessidade maior – como artista e, sobretudo, como cidadã – de revisitar o passado do Brasil e entender os pilares de sua fundação como nação. Ela aponta o momento atual⁷⁴ do país como conturbado e que desvela coisas tristes e também um horizonte de lutas que se renovam. “A gente vê um país racista, homofóbico, transfóbico, conservador, mas também é o país das ocupações, de jovens ocupando escolas e movimentos [de resistência] aqui na cidade”, pontua ela (FALABELLA, 2017).

Nos 15 anos de trajetória da ZAP 18, sempre houve um desejo de continuar o trabalho iniciado por *Esta Noite Mãe Coragem* e *1961-2009* e chegar ao terceiro espetáculo de uma trilogia, que Cida costuma chamar de *Trilogia Brasil*. Ela lembra que as temáticas abordadas pela ZAP 18, lá em 2006, estão hoje em discussão como assuntos importantes: como o genocídio da juventude negra – tema central de *Esta Noite Mãe Coragem*; também o atual quadro político brasileiro mostra a pungência de *1961-2009*.

O *Mãe Coragem* foi uma experiência muito forte, o *1961-2009* também, pois a gente aprofunda muito nessa questão brasileira. Sem falsa modéstia, como grupo, a gente levantou diversas questões que hoje estão muito na pauta, mas foram levantadas há 10 anos atrás e a gente vê que estão eclodindo agora. Em 2008, 2009 a gente já estava querendo compreender um pouco da História do Brasil e ver onde estavam dando essas coisas, onde a História estava interferindo em nossas vidas, porque a gente sentia algo premente que explodiu nas manifestações de junho de 2013 e depois nesse processo todo do Golpe (FALABELLA, 2017).

⁷⁴ A entrevista é de janeiro de 2017.

Além de temáticas e procedimentos criativos que se relacionavam com seu passado artístico — no caso com o emblemático *Esta Noite Mãe Coragem* — a peça *1961-2009* também apontou para o futuro da *ZAP 18*, pois, sua trajetória de seis anos permitiu ao grupo inventar, investir e colocar em prática uma *horizontalidade*, calcada no exercício da alteridade nas relações, respeitando os lugares de fala e as experiências pessoais e criativas de seus integrantes, na elaboração de *poéticas políticas próprias*, mas que se conectavam (e ainda se conectam) com uma construção coletiva de um teatro engajado socialmente e que busca refletir as questões de seu tempo e dos espaços que ocupou, ocupa e deseja ocupar. As relações horizontais que se estabeleceram a partir do espetáculo — na rotina criativa dos ensaios, nos *cadernos de protocolo* como procedimento metodológico e na relação entre atores e direção, esmiuçadas no capítulo 1 desta dissertação — transformaram-se em uma prática constante na rotina do grupo, seja nos trabalhos criativos profissionais, seja em suas oficinas para públicos diversos.

A experiência dos muitos anos de vida de *1961-2009* também permitiu ao grupo experimentar relações espaciais, que não estivessem somente circunscritas ao galpão, ao espaço físico da *ZAP 18*, no bairro Serrano. Isso é, da mesma forma, que foi possível esquadrihar espacialidades provisórias — ou praticar o espaço, como nos fala Jacques — para aqueles que vão ao bairro Serrano e chegam à *ZAP 18*, o caminho pode se dar na mão inversa. Ou seja, a *ZAP 18* também circula pela cidade, se apresenta em outros espaços, institui relações provisórias nessas experiências, mas não deixa de lado seu enraizamento no bairro Serrano. Podemos pensar que o trabalho artístico do grupo adquire assim uma qualidade reticular, de rede.

Essa característica conectiva das práticas artísticas da *ZAP 18* se deu de diversas formas. Em 2014, criamos o *rolezinho da ZAP 18*, inspirados pelos acontecimentos ocorridos em São Paulo, Belo Horizonte e outras cidades no Brasil, quando jovens negros marcavam encontros em *shopping centers* e eram abordados pelos seguranças dos locais, pelo simples fato de serem negros e/ou moradores de bairros de periferia. Nosso *rolezinho* era motivado por discussões pelo direito à cidade, pelo direito a se movimentar livremente, como indivíduos e também como grupo (de teatro e de

peessoas), sem preconceitos e restrições. Assim, pensamos em batizar nossas “idas artísticas” ao centro ou à região central da cidade de Belo Horizonte. Surgiu a ideia do *rolezinho*, como aconteceu com a temporada de nosso espetáculo *O Gol não valeu!*, no Centro Cultural Banco do Brasil, na Praça da Liberdade, zona sul da cidade, em março de 2015. Embora, não estivéssemos invadindo esses espaços (tampouco estavam os jovens dos *rolezinhos* originais), pois tínhamos negociado nossas apresentações de antemão, o que estava por trás de nossos *rolezinhos* era a natureza de ocupação, de visibilidade⁷⁵ e uma experiência de prática da cidade, nos moldes que nos fala Jacques (2012): saindo do Serrano para ocupar outros espaços da cidade. Adiante, no *subitem 3.4.*, abordarei outras saídas artísticas da ZAP 18, com outros espetáculos e/ou intervenções, como é o caso de *O que você tem a ver com isso?* e *ZAP conta João*.

No próximo subitem veremos as práticas do espaço, que se deram e se dão dentro do galpão da *ZAP 18* e como essas foram influenciadas pela experiência horizontal criativa do espetáculo *1961-2009* e também sua relação com outros movimentos da cidade de Belo Horizonte.

3.3. Lugar e levante artístico – diverso e disperso.

Enquanto escrevo essas linhas, na primavera de 2017, a *zona* – presente no DNA do grupo desde seu nome: *Zona de Arte da Periferia* – ganha força. Isso é, a *ZAP 18* tem se *transformado* em um espaço de convergência de ideias, projetos e inquietações artísticas. Somos, mais e mais, essa *zona* do que propriamente um grupo fixo de artistas que desenvolvem trabalhos, como acontece tradicionalmente nos grupos de teatro. Não se trata, obviamente, de uma crítica ou de uma comparação que diminua a importância da prática de vários grupos ao longo da história do teatro. Trata-se, na

⁷⁵ Abreu (2015) aponta que quando os *rolezinhos* estouraram, no fim de 2013, a combinação “desejo de consumo, quebra de decoro e criminalização” levou a muitas conclusões precipitadas do fenômeno, numa tentativa quase constante de manter a ordem contra uma horda de jovens “perigosos” e que andavam juntos. Segundo ela, a questão era mais simples do que parecia, pois não havia agenda política dos jovens reivindicando o uso desses espaços ou a tentativa de sair da invisibilidade. A turma só queria se encontrar fora dos seus bairros de origem e se divertir *à sua maneira*: com funk, hip hop e suas danças coreografadas (passinho e quadrado).

verdade, de uma constatação de como a *ZAP 18*, especificamente, tem se transformado em sua prática nos últimos anos.

É importante deixar claro que tal configuração-constituição se trata de um interregno, uma transição, um meio do caminho. Isso quer dizer que ela não elimina o desejo de um trabalho continuado, de uma prática enraizada com integrantes que possam se dedicar à rotina artística do grupo. Assim, o espaço, nossa *zona*, é um espaço de convergência, de encontro. As relações com menos enraizamentos se deram (dão) também por conta de uma precariedade econômica para manter integrantes engajados e exclusivamente dedicados ao espaço e à criação no grupo. Pesa, positivamente, o fato do grupo ser dono do espaço e não ter despesas com aluguel, o que oneraria sobremaneira a manutenção de seu trabalho.

Hakim Bey, em seu livro *TAZ*⁷⁶ – *Zona Autônoma Temporária* (Temporary Autonomous Zone, 2001), faz uma comparação entre o *levante* e a *revolução*. Segundo ele, historicamente, o levante ou a insurreição são vistos como tentativas de revolução não concretizadas, tomadas de poder frustradas. Por sua vez, as revoluções conseguem romper com a ordem e trazem uma nova organização política que será novamente suprimida por um novo sistema de dominação social, que se assemelhará com aquele que tanto criticava, de início. Ou seja, o espírito revolucionário apenas reorganiza os sistemas de exploração de homem sobre homem, muda-se o nome e/ou mecanismo, mas não seu princípio⁷⁷. Segundo Bey (2001, p. 15): “[...] a volta completa, o eterno retorno da história, uma vez e outra mais, até o ápice: botas marchando eternamente sobre o rosto da humanidade”.

⁷⁶ Em seu livro, Bey não define a TAZ como um verbete de dicionário. No entanto, ao longo do texto, ele vai nos dando algumas dicas do que seja. No meu entendimento, ele enxerga a TAZ como uma espécie de ação de contracultura, que se estabelece nas brechas, buscando levantes e não revoluções. O autor foge das grandes utopias e ideologias, pois crê que elas levaram a humanidade a um estado não muito bom. Nas palavras dele: “A TAZ é um acampamento de guerrilheiros ontologistas: ataque e fuja. Continue movendo a tribo inteira, mesmo que ela seja apenas dados na web. A TAZ deve ser capaz de defender; mas, se possível, tanto o ‘ataque’ quanto a ‘defesa’ devem evadir a violência do Estado, que já não é uma violência com sentido. O ataque é feito às estruturas de controle, essencialmente às ideias” (BEY, 2001, p. 19).

⁷⁷ Vale lembrar que o livro de Bey é da década de 1980 e parece ser influenciado por um grande desgaste das macronarrativas, os “ismos” capazes de dar solução definitiva plena para a vida das pessoas, como um todo. Seu pessimismo se assemelha às narrativas futurísticas e catastróficas de alguns autores, como George Orwell e Aldous Huxley, respectivamente em seus livros “1984” e “Admirável Mundo Novo”.

Para Bey, o *levante* se transforma em uma opção de ação política interessante porque ele rompe momentaneamente com a ordem estabelecida, em um tempo e espaço curtos e não deixa rastros, desdobramentos e consequências. O *levante* é, pois, uma forma de resistência capaz de provocar rupturas temporárias e autônomas. Com caráter performático (e talvez por isso, Bey seja tão lembrado e celebrado por artistas da performance), ele acontece uma única vez e não se repete. O autor aponta que, comparado ao padrão “normal” de experiência e consciência, um *levante* seria uma “experiência de pico”. “Como os festivais, os levantes não podem acontecer todos os dias ou não seriam ‘extraordinários’. Mas tais momentos de intensidade moldam e dão sentido a toda uma vida” (BEY, 2001, p. 16).

Não foi por acaso que comecei esse item falando sobre a tendência de *zona* presente na organização e trabalhos da *ZAP 18*. Entendo que esse espaço de convergência de ideias e proposições artísticas estreita suas relações com a ideia de *levante* proposta por Bey⁷⁸, sobretudo a partir de *1961-2009*, como essa relação fluída que as pessoas desenvolvem entre si e o espaço. Quero dizer que, a partir desse trabalho, as relações profissionais dentro da *ZAP 18* ganharam flexibilidade, até como retrato de uma realidade na qual as pessoas desenvolvem e se envolvem com várias coisas ao mesmo tempo. Contudo, é importante ressaltar uma diferença fundamental, pois o teatro, sim, deixa seus rastros, desde as impressões mais pessoais causadas por uma apresentação, até desdobramentos de um trabalho, muito tempo depois, que não se imaginaria lá atrás⁷⁹. Também, há uma trajetória do grupo *ZAP 18* e do espaço que convergem, dialogam, de modo que o *levante* corrobore também com essa prática artística do grupo e de sua sede, na construção de linguagem e identidade de seu trabalho.

De tal forma, de modo a diferenciar o *levante* proposto por Bey das práticas espaciais e artísticas ocorridas na *ZAP 18*, proponho que se possa pensar numa espécie de *levante artístico*, que se refere às criações artísticas ocorridas em determinado tempo

⁷⁸ Embora pareça óbvio não é demais ressaltar que ambos tem *zona* em sua gênese: *Zona Autônoma Temporária*, a *TAZ* de Bey e *Zona de Arte da Periferia – ZAP 18*, o coletivo que tenho abordado na pesquisa de mestrado.

⁷⁹ Também é possível discutir as ações políticas, de *levante*, que não se relacionem com nenhuma outra ideologia e que não deixam rastros para o futuro – como afirma Bey. Se pensarmos, numa construção histórica, de sedimentação de vários movimentos e inquietações, veremos que é difícil conceber algo que “nasça” do nada, como ideia original. Mesmo as ações reprimidas e esporádicas se relacionam com outras e com o histórico [de lutas] daquele lugar. Mas como essa discussão não é o foco deste capítulo ou desta dissertação, vou “concordar” com Bey e seguir adiante.

e espaço, proporcionando “experiências de pico”, deixando (ou não) rastros, sejam eles no espaço, no imaginário pessoal ou coletivo de quem as viu. Outro ponto importante, que não fica evidente na obra de Bey é a preparação para tais experiências de pico ou levantes. No seu livro, ele não faz menção a esse momento que antecede as rupturas, não sei se é porque ele não considera relevante ou simplesmente porque esse momento é inexistente. No caso de um *levante artístico*, como discuto aqui, a preparação, ainda que rápida, se faz presente e é fundamental para formular as bases do trabalho.

O *levante artístico* pode ser visto também como *performance* (adiante, no próximo item, discutirei essa aproximação, inclusive com o espetáculo *1961-2009*). Por outro lado, se pensarmos, junto com Bey, que o *levante artístico* também é algo que não se repete e que promove rupturas temporárias dentro do próprio sistema, poderemos entender que ele se trata, na realidade, do próprio prática artística da *ZAP 18*. Explico: o grupo e sua sede poderiam ser vistos como uma ponte. Isso é, estaríamos/ocuparíamos mais de um lugar concomitantemente. Aqui, volto a alguns apontamentos do primeiro capítulo, quando tento argumentar que a *ZAP 18* está na periferia fisicamente, mas que tem uma centralidade na cena teatral de Belo Horizonte, por exemplo.

Ocupar mais de um lugar nos permite trânsitos pela cidade e uma prática espacial constante, como os *Rolezinhos da ZAP 18* e as muitas ocasiões em que saímos de nosso espaço para promover outras ações ou mesmo quando recebemos outros artistas em nossa sede para que eles desenvolvam ou apresentem seus trabalhos⁸⁰. Assim, de dentro do “sistema”, a *ZAP 18* vai construindo sua trajetória de um teatro imbuído de assuntos relevantes de diversas realidades, teatro que pensa em rupturas, que levanta questionamentos e que não se conforma em pensar que o mundo é imutável enraizado em uma narrativa única hegemônica. Nesse sentido, a prática criativa horizontal – que se aprofunda com a construção do espetáculo *1961-2009* – se revela como uma

⁸⁰ A *Cia. Candongas*, *Os Conectores*, *Grupo Trama*, *Os Arturos*, *Cóccix*, *Grupo Quatroloscinco*, *Teatro Invertido*, *Teatro 171*, *Grupo Oriundo*, *Zula*, *Mostra BH in Solos*, *Cia. Crônica*, *Mostra Teatro e Direitos Humanos (MOTEH)*, *Trupo Pierrot Lunar*, *Luna Lunera*, *Maria Cutia*, *Cia. Lúdica*, *Cia. Acômica*, *Pigmaleão Escultura que Mexe* são alguns dos grupos que se apresentaram e/ou ofereceram oficinas ou aulas abertas na *ZAP 18*, ao longo dos 15 anos do espaço.

grande força de resistência e ruptura com o *status quo*, porque ela se opõe ao caminho vertical visto, praticado e disseminado em quase todos os lugares da sociedade capitalista.

Entendo também que o *levante* de Bey pode ser uma resposta às múltiplas narrativas vividas nos dias atuais. Quero dizer que, diferentemente de outros tempos em que se projetava um horizonte de revoluções, hoje percebo que – mesmo no seio de alguns movimentos sociais e políticos – existem bandeiras mais urgentes e pontuais, como o combate à LGBTfobia, ao machismo, ao preconceito racial e inúmeros outros preconceitos; há a questão da mobilidade urbana, do transporte público, da descriminalização das drogas e tantas outras. E coincidentemente [ou não], as *poéticas próprias* dos atuais integrantes da *ZAP 18* apontam para a discussão de pautas, como essas, porque as pessoas com que temos trabalhando ultimamente são frutos desse meio caótico e polimorfo que é a cidade grande contemporânea. Suas subjetividades e poéticas dialogam com o meio onde elas vivem.

O artista ao olhar para a cidade e projetar seu trabalho em diálogo com essa pluralidade que uma grande metrópole⁸¹ abriga, conviverá com duas forças antagônicas. Se, por um lado, ele critica o ritmo frenético, o alheamento, as relações superficiais, a atitude *blasé* e tantas outras consequências da vida em uma grande cidade, é justamente esse cenário que lhe dará os elementos para criação de seu trabalho. Ou seja, embora critique, o artista urbano não existe sem a urbanidade e seus distúrbios. Jacques (2012), em *Elogio aos Errantes*, nos conta que tal dilema é sentido desde os tempos do *flanêur*, de Charles Baudelaire, na Paris, do século XIX, passando pelos seus dadaístas, do início do século XX e também pelos situacionistas de meados do século passado. Arrisco-me a dizer que as metrópoles seguem movendo paixões e ódios, no devir artístico de muitos. Para nós, da *ZAP 18*, as cidades grandes são nosso cenário mais rico, mais polimórfico e complexo – onde os conflitos do capitalismo e das relações em sociedade estão mais evidentes (e caóticos).

⁸¹ Pensando também a cidade, seus habitantes e seus movimentos, o pesquisador Henri Lefebvre (2001, p. 135) nos atenta que “o futuro da arte não é artístico, mas urbano”. Creio que ele já imaginava que uma arte engajada com as questões do seu tempo e de seu espaço, projetando seus embates no cenário mais emblemático do capitalismo: as cidades grandes. Lefebvre é fundamental na discussão e pensamento dos fluxos das cidades. Ele não foi abordado nessa pesquisa, pois optei por seguir outros caminhos que não necessariamente, na minha opinião, dialogavam com sua rica obra.

A transitoriedade presente no espetáculo *1961-2009*, ao longo de seis anos de carreira, não teve desdobramentos e consequências apenas para os momentos em que a *ZAP 18* saiu de sua casa para fazer trabalhos em outros lugares. O trânsito também se fez (faz) presente como uma resposta aos tempos que vivemos hoje, como uma nova possibilidade de organização em meio ao caos e às relações fluidas da atualidade, bem como à dificuldade abissal em se manter economicamente um grupo de teatro e seus integrantes. A *ZAP 18* se reinventou valendo-se justamente da ideia de espacialidades transitórias. Isso é, como algo que se forma temporariamente, proporciona experiências criativas, artísticas e/ou de apreciação e logo se desfaz, deixando alguns rastros. Adiante, uma nova experiência, que se aproveita dos vestígios deixados pela anterior. Ou não necessariamente. Em comum, o espaço físico, as paredes de seu galpão abrigando essas experiências de pico. A essas experiências presentes nesse novo momento do grupo, propus — em diálogo com Hakim Bey — o nome de *levante artístico*. Com isso, desejo apontar para uma experiência de pico provisória, uma convergência de artistas que habitam a *ZAP 18* [ou outra espacialidade] por determinado tempo e espaço e, juntos, promovem ações artísticas.

De tal maneira, o que pretendo discutir é que a *ZAP 18*, segue proporcionando experiências espaciais, como um *lugar de poéticas políticas próprias* — como já havia mencionado no Capítulo I. Assim sendo, é possível pensar que tal lugar é praticado na rotina criativa. E muito embora, o lugar (físico) abrigue essas iniciativas artísticas, ele não as aprisiona. Isso é, a prática errática de espacialidades provisórias e/ou temporárias segue valendo, assim como também segue pertinente pensar com Paola Jacques sobre construções de alteridade pela prática do espaço.

Hoje, em 2017, a *ZAP 18* se divide em diversas frentes de trabalho artístico. Mantemos uma rotina de coletivo artístico, mas o que tem marcado os últimos três ou quatro anos do espaço tem sido sua utilização múltipla. Diversa e dispersa. Diversa pela multiplicidade de artistas que se engajam em projetos gestados, ensaiados e/ou produzidos na *ZAP 18*; dispersa, pois tais ações artísticas não são necessariamente convergentes, muitas vezes, o que as une é o simples fato que elas ocorrem num mesmo espaço.

A experiência dos últimos anos do coletivo, tem se transformado, paulatinamente, nessas experiências de enlevamento provisório. Se antes, a estrutura do grupo se definia por integrantes reconhecíveis e aplicados na manutenção do espaço e também na criação, na sala de ensaio, hoje o espaço é um catalisador de encontros de vários artistas. Embora haja, sim, pessoas que sejam referências do espaço ou da criação artística, a *ZAP 18* tem se organizado mais e mais com a lógica do *levante*: uma “experiência de pico” vivida por um número de pessoas – seja em uma oficina, em uma intervenção ou mesmo em um espetáculo – que depois poderá (ou não) se refazer mais adiante, com outras pessoas, em outros termos. É importante ressaltar, para além de idealismos que as experiências criativas mais recentes da *ZAP 18* se enquadram como algo que se dá em um tempo e espaço determinado e com chances reais de não serem realizadas novamente. Seu “extraordinário” se dá nessa possibilidade de fugir da rotina em um curto tempo-espaço e também por seu caráter fugaz⁸².

É o caso de *O que você tem a ver com isso?* – um apanhado de cenas de alguns espetáculos do histórico do grupo, que foi apresentado no Sesc Palladium, em julho de 2016. Sem contar com vários dos integrantes dos elencos originais, lançamos mão daqueles mais próximos que frequentavam nossas oficinas para compor um espetáculo/intervenção que começava nas ruas próximas e entrava pelo teatro. Foram apresentadas cenas de *Esta Noite Mãe Coragem, 1961-2009* e de um novo trabalho, que ainda não estava em processo de ensaio e que tínhamos apenas uma primeira versão de seu texto escrito por Francisco Rocha: *Homem Vazio na Selva da Cidade*. A potência da experiência se encerrou ali. A intervenção não foi repetida e estreamos *Homem Vazio na Selva da Cidade*, com outro formato, na própria *ZAP 18*, em novembro de 2017.

Há também o caso da intervenção *ZAP Conta João*, quando o grupo foi convidado pelo Festival de Inverno da UFMG, em 2015, para fazer uma homenagem aos 80 anos do encenador, ator e dramaturgo João das Neves. Na ocasião, Cida Falabella escolheu

⁸² É preciso considerar que existem produções – sobretudo de teatro – que reúnem artistas para um trabalho de poucos meses de ensaio, que virá a ser um espetáculo. Esse tipo de experiência não é o caso da *ZAP 18*, já que – como argumentei anteriormente – os rastros dos trabalhos anteriores e das relações entre os artistas permanecem e se desdobram (fato que também pode ocorrer nesse tipo de “ajuntamento”). Portanto, preferi não abordar essas produções aqui, porque não há tantos pontos de contato com a *ZAP 18* e seu trabalho horizontal.

três montagens de diferentes momentos da carreira de João buscando trazer à cena a complexidade de sua obra e trajetória. Assim, o grupo formado, mais uma vez, por atores do grupo profissional da *ZAP 18* e também por alunos de oficinas, ensaiaram uma cena de *O último carro*, espetáculo montado no Rio de Janeiro, na década de 1960, aclamado pela crítica e vencedor de importantes prêmios como o *Molière* de teatro; *Soroco, sua mãe e sua filha*, adaptação do conto homônimo de Guimarães Rosa, montado como um espetáculo itinerante no Parque Lagoa do Nado, em Belo Horizonte e um cântico indígena, escolhido para representar os anos vividos no Acre, quando João viveu em uma tribo com os Kashinawa. A intervenção se apresentou uma vez na abertura do festival de inverno e somente outra vez em uma mostra de espetáculos de João das Neves, promovida pelo Sesc Palladium, em Belo Horizonte.

Além dessas, desde os últimos meses de 2016, há um coletivo batizado de *ZAP Ampliada*, formado por pessoas que se relacionam de várias maneiras com o espaço. Uma das responsabilidades desse grupo é viabilizar as atividades do galpão e garantir sua manutenção, desde sua limpeza, passando por sua organização física e pagamento de suas despesas básicas. Sem organograma ou banco de horas, a ideia é uma relação difusa com o espaço: cada um contribui dentro de suas possibilidades.

É importante destacar o sentido de *horizontalidade* dessas construções, entre artistas de diferentes experiências e idades. A diversidade de vozes e experiências de vida e artística é, aliás, algo presente nos trabalhos da *ZAP 18* desde sua abertura, em 2002, como procurei argumentar no capítulo 2, desta dissertação, com a descrição e discussão do espetáculo *1961-2009*. Esse encontro geracional marca o dia a dia do espaço. Cada um contribuiu com suas vivências e com sua bagagem. Dessa maneira, o trabalho da *ZAP 18* dialoga com a cidade, agregando pessoas que vivem em diferentes regiões da cidade, com suas respectivas realidades sociais. Isso, seguramente, não quer dizer que o grupo não busque fazer o melhor trabalho artístico ao seu alcance em prol de um discurso ou posição política, mas sim reconhecer e respeitar a diferença entre pessoas com vidas e trajetórias diferentes. O teatro como palco/retrato da realidade que o rodeia. Assim, na *ZAP 18*, o trabalho artístico sempre foi “da porta para fora”, em um diálogo constante entre o que vem da rua e como isso nos afeta em nossa rotina de artistas.

3.4. Levante artístico, performance e Teatro performativo.

Parece-me natural pensar na proximidade entre o *levante* de Bey e a *performance*⁸³. Já que há em comum a premissa da experiência única, extraordinária (no sentido de fugir do usual, do cotidiano). Mais uma vez, retomando a trajetória de *1961-2009*, é possível perceber um “flerte” com a *performance*, desde o título da peça que se atualizava a cada novo ano. O título já impunha ao trabalho uma característica inacabada. A premissa básica assumida era manter a peça o mais atualizada possível, para falar do passado de nosso país, mostrar seu presente e assim, conseqüentemente, pensar em seu futuro. Naturalmente, tal atualização também passaria por seu nome. Assim, com o passar dos anos, apresentamos *1961-2010*, *1961-2011*, *1961-2012*⁸⁴... “A história da peça é a história da reescrita da peça”, comenta a diretora Cida Falabella (2017), em entrevista concedida. Como vimos no capítulo 2, a dramaturgia da peça foi concebida como uma grande linha do tempo em que se recortavam e colavam novas cenas.

Para Josette Féral (2008), nenhuma outra arte se beneficiou tanto das “aquisições” da *performance* quanto o teatro. Pois, o teatro adotou elementos fundadores da *performance* que abalaram algumas de suas estruturas fundamentais. Dentre eles, Féral aponta: 1. o elemento narrativo que se sobrepõe à representação; 2. a centralidade da ação e da imagem nos espetáculos e não do texto; 3. o uso de modos de percepção próprios da tecnologia, de natureza especular; e 4. a transformação do ator em performer, dentre outros. Esse último traz um aspecto fundamental do espetáculo *1961-2009* e o trabalho de seus atores, que foi trabalhar as múltiplas vozes que eram evocadas pela História do Brasil, sem a necessidade de representar personagens em construções miméticas. As figuras históricas⁸⁵ que eram abordadas na

⁸³ Segundo Ribeiro (2017, p. 33-34), embora seja um campo de conhecimento ainda jovem, os estudos da performance reconhecem uma gama de atividades muito ampla que pode ser enquadrada como performance, incluindo também a arte da performance. Para a pesquisadora brasileira Eleonora Fabião, “tentar definir a performance é um falso problema”. Por outro lado, ela sugere que a performance seja contextualizada e se pergunte “de qual performance falamos?”. Richard Schechner (2013, p. 31 *apud* Ribeiro, 2016), um dos autores basilares no assunto, lista oito campos possíveis [e não definitivos] para a performance, são eles: 1. Atividades cotidianas, como cozinhar ou lavar roupas; 2. Nas artes; 3. Nos esportes e/ou entretenimentos populares; 4. Nos negócios; 5. Na tecnologia; 6. No sexo; 7. Nos rituais sagrados e seculares; 8. Nos jogos.

⁸⁴ Durante todo o texto, optei por me referir as duas versões principais da peça: a da estreia em 1961-2009 e depois sua versão reformulada 1961-2013.

⁸⁵ Conforme explico no item o *Embate da Dramaturgia*, no capítulo 2, a construção da peça girava em torno de seus 4 atores e de momentos históricos, que eram evocados por esses. Isso não se deu de

peça estavam a serviço de sua narrativa e dos atores e não o contrário. Além disso, as características citadas por Féral se aproximam daquelas descritas aqui, no item *Reencontro com b.b.*, quando discorro sobre a influência do alemão Bertolt Brecht em nosso processo criativo. Féral (2008, p. 198) nos diz que todos os elementos enumerados acima estão “inscritos em uma performatividade cênica vista em produções de várias partes do mundo e constituem as características daquilo que gostaria de chamar de *teatro performativo*”.

Féral (2008) defende a ideia de um *teatro performativo* – ao invés do *teatro pós-dramático* de (Hans-Thies) Lehman ou do *teatro contemporâneo* – conceito que abrange boa parte da produção atual, e que tem a performatividade como cerne de sua discussão. Ecoando as palavras do pesquisador Richard Schechner, ela nos aponta que o campo de estudos da performance ganhou uma nova complexidade, a partir do momento em que ela (*a performance*) passou a abranger as diferentes maneiras de ser, estar e se relacionar com eventos de muitas naturezas, não necessariamente artísticos. Isso é, por *performance* podem ser entendidos rituais, práticas esportivas e diversões em geral. Ainda com Schechner, Féral nos lembra de três verbos ligados à performatividade. São eles: ser, fazer e mostrar o que faz. Todos esses estão presentes em uma *performance*. Às vezes, dissociados e identificáveis; por outras, fundidos e caóticos. No entanto, sem que eles se excluam jamais. A pesquisadora aponta que nesse sentido a ideia de performatividade vem antes mesmo da teatralidade.

A pesquisadora diz que o teatro performativo se aproxima da performance, no sentido antropológico, aspirando a produção de eventos, acontecimentos, em busca do presente, mesmo que esse objetivo seja intangível. Assim sendo, o espetáculo se libera de toda relação e dependência de uma *mimesis* precisa ou de uma ficção

primeira já que o dramaturgo Antonio Hildebrando pensou em criar quatro personagens que seriam jovens vivendo em uma república, onde teriam interlocução com uma senhora mais velha e conversariam sobre o passado do país. Daí, depois de alguns embates, decidiu-se que os personagens da peça seriamos nós mesmos com nossas relações com a História do Brasil. Os personagens (históricos), que surgiam na trama, estavam a serviço da longa linha do tempo apresentada e foram (des)construídos deixando bem claro os atores que estavam por trás de cada um. Por vezes, o personagem surgia por uma característica marcante (como ex-presidente Fernando Henrique Cardoso e sua fala acelerada ou o também ex-presidente Lula e as diversas mudanças em sua aparência, nas quatro eleições que ele disputou até se eleger) ou simplesmente era anunciado pelo o ator que o faria. Em suma, podemos falar que tal construção de personagens se deu de maneira bastante distanciada, sem estabelecer muitos pontos de contato com os atores e com a compreensão de que mais importante para o espetáculo, era dar entendimento de quem se tratava aquela figura histórica, investindo, pois, na *performatividade* de que fala Féral (2008) .

narrativa linear. “O teatro se distanciou da representação” (FÉRAL, 2008, p. 209). Mais uma vez com o espetáculo *1961-2009*, em algumas ocasiões, havia a urgência de falar sobre assuntos que estavam na pauta do dia. Não havia representação que fosse *suficiente* para algumas realidades latentes. O caminho, como aponta Féral, era romper com qualquer lastro do drama e apostar na realidade nua, crua e pulsante. Os fatos sobrepujavam a forma e nos pediam uma resposta, ainda que fosse compartilhar com o público nossa angústia de não saber lidar com algumas situações e não ter respostas. Como a própria pesquisadora aponta, nessa ideia de compartilhar um tempo e espaço com o público, havia uma tentativa de empatia entre os presentes. Isso significava romper alguns dos combinados preestabelecidos que são rotineiros em apresentações teatrais, mesmo em espaços não convencionais ou na rua (tais como os limites e distinções entre artistas e plateia, por exemplo). Nesse caso, a peça tentava se transformar em uma tribuna na qual os assuntos apresentados recém-acontecidos pudessem ser debatidos. A empatia se fazia presente, a partir do momento que todos (ou a maioria) – artistas e público – poderiam se ver como partes de um todo, de uma complexa trama social.

Nesse exercício de memória e de revisão histórica de *1961-2009*, considero importante destacar os traços de algumas formas de pensar e conceber o teatro que se fizeram presentes na longa trajetória do espetáculo aqui analisado. Como artistas formados em meio a uma série de influências, posso afirmar que o trabalho é moldado por várias delas, seguindo a busca de construção de um teatro crítico, politicamente engajado. A ideia de *levante artístico*, mais uma vez, pode ser vista na nova configuração da *ZAP 18* demonstrando que é preciso pensar outras maneiras de se fazer política e, conseqüentemente, também novas formas de se fazer teatro (político) nos tempos que vivemos hoje em Belo Horizonte (no Brasil, no mundo...). Ou seria o contrário: novas formas de fazer teatro e, conseqüentemente, de se fazer política? Fato é, com o agravamento das condições de trabalho (os jargões marxistas, infelizmente, não saem da moda) dos artistas – com corte de verbas, ameaças de extinção do Ministério da Cultura, prêmios e leis de incentivo com orçamentos reduzidos, entre outros – a possibilidade de manutenção econômica de um grupo fixo de artistas ou de um espaço diminuiu exponencialmente. Com isso, o caminho encontrado pela *ZAP 18* foi investir na ideia de um lugar potente, que abrigue iniciativas artísticas efêmeras, que “desapareçam no ar”. Assim como um *levante*. As experiências de pico, como

nos fala Hakim Bey, surgem, cumprem sua função artístico-política e desaparecem.

A ideia do *levante artístico* é uma possibilidade de organização encontrada pelo grupo. Uma nova forma de relacionamentos artísticos horizontais. Não significa, no entanto, que a *ZAP 18* não deseje ainda desenvolver trabalhos continuados, de longo prazo, de pesquisa, com seus artistas e com os alunos de suas oficinas. Tampouco, não quer dizer que o grupo não deseje investir em seu repertório e em outras frentes de trabalho. O coletivo não nega suas origens de grupo de teatro. Contudo, o *levante* se transformou em uma resposta artística da *ZAP 18* para tempos extremos. Tempos de diminuição de verbas, de não reconhecimento da cultura como direito e como setor produtivo e econômico. Em um contexto de Golpe, é preciso pensar em novas formas de organização. São diversos retrocessos, como a crescente onda de recriminação de artistas que são taxados como “pedófilos” ou “pervertidos”, com seus trabalhos questionados por uma população pouco acostumada com expressões artísticas de qualquer natureza e com o agravante da cegueira e do fanatismo religioso, como ocorreu em exposições em Porto Alegre, Belo Horizonte e São Paulo. *O levante artístico*, para a *ZAP 18*, parece ser uma possibilidade viável.

Considerações Finais

A pesquisa buscou entender a relação da *ZAP 18* com o bairro Serrano e de como um influenciou o outro numa espiral de compartilhamentos, que se inicia em julho de 2002 e segue até o tempo presente, enquanto essa dissertação chega ao seu desfecho. Para chegar à sede do grupo, vislumbrei um percurso capaz de apresentar a esse “homem de fora” – como nos diz Milton Santos (2004) – uma experiência territorial que passa pela cidade, pela regional e pelo bairro onde a *ZAP 18* está.

As portas abertas para o que vizinhança tinha de melhor [e de pior também] influenciaria diretamente na produção artística do grupo, sobretudo a partir de *Esta Noite Mãe Coragem*, espetáculo de novembro de 2006. Ao “chegar” na *ZAP 18*, o forasteiro poderá ver naquele espaço uma relação direta e umbilical com os assuntos que são do bairro Serrano e, conseqüentemente também de Belo Horizonte. É importante destacar: ainda que os artistas recém-chegados tivessem experiências criativas e de docência em arte, a postura do grupo em relação aos moradores do bairro não foi etnocêntrica. O professor-artista era um facilitador que compartilhava experiências e técnicas para apropriação de seus alunos.

Estudei alguns conceitos da geografia humana, para entender e apontar a *ZAP 18* como um lugar. Um *lugar de poéticas políticas*. Nesse espaço, o político e o afetivo se encontram, buscam pontos de contato; o macro e o micro se envolvem em uma teia imbricada; o individual e o coletivo são entendidos como parte de um grande todo. A busca por autores e pesquisadores que tenham percorrido caminhos semelhantes não foi fácil. Nesse sentido, considero importante chegar ao final da dissertação acumulando algumas narrativas e reflexões sobre esse campo interdisciplinar.

Ao apresentar o bairro Serrano, apresento também dois de seus moradores. Dois jovens artistas que tomaram contato com o teatro no espaço da *ZAP 18* e seguiram construindo suas trajetórias ligadas às artes, em outros espaços e também na sede do grupo. São eles Thiago Macedo e Raiane Oliveira. O primeiro, um vizinho, morador da rua paralela à *ZAP 18* que frequenta o espaço desde sua abertura e foi das oficinas infantis ao núcleo profissional do grupo; a segunda, com menos tempo no espaço, mas também construindo suas poéticas políticas próprias.

Ademais, também apresento minha trajetória e relação com o bairro Serrano e região, argumentando que há nessa autoetnografia também a narrativa de um artista em formação sob as condições de trabalho e elaboração que a *ZAP 18* permite aos seus integrantes, desde sua inauguração. Trabalhar com algo tão pessoal e próximo pode ter contaminado meu olhar, a ponto de valorizar e adjetivar demais as experiências narradas aqui. Essa poderá ser uma das fraquezas da pesquisa: ensimesmar-se, autoelogiar-se e perder a oportunidade de estabelecer pontes entre a teoria e a prática. Outra enorme dificuldade é a prática da descrição densa, a partir de Clifford Geertz, tanto na busca por autores que a tenham feito no âmbito das artes, como também em sua prática que exige bastante de quem tenta descrever para quem não conhece absolutamente o lugar que se descreve.

Um aspecto convergente e importante nos quinze anos que o grupo habita o bairro Serrano é sua construção horizontal, presente tanto nos processos criativos como também nos pedagógicos, já que o espaço oferece oficinas livres variadas desde sua abertura. Para articular e exemplificar a construção horizontal presente no espaço, me detive no processo de construção do espetáculo *1961-2009*, obra que se coloca como histórica ao tentar contar a história do Brasil, a partir dos anos 1960. A análise se pauta por quatro práticas recorrentes no processo que denotam essa construção coletiva horizontal. São elas: o *registro em cadernos de protocolo*, os jogos criativos [*mandala* e *roda de comando*], o exercício *o dia em que virei adulto* e a rotina dos ensaios, com e sem a presença das duas diretoras da peça. Destaco também que as práticas horizontais da *ZAP 18* têm vários pontos de contato com o Processo Colaborativo, podendo até ser considerado como uma das etapas ou um dos pontos fundamentais dessa forma de criação compartilhada. Contudo, como essa pesquisa busca caminhos interdisciplinares, optei por falar em práticas horizontais para estabelecer pontos de contato com outros campos do conhecimento.

Os seis anos de carreira de *1961-2009* foram importantes por conta de seu diálogo com o trabalho anterior (*Esta Noite Mãe Coragem*) e também porque influenciaram algumas escolhas do grupo, a partir de sua estreia. Em 2013, por exemplo, ao nos prepararmos para mais uma temporada, tivemos que lidar com a substituição de alguns atores e com os ânimos exaltados nos protestos que tomaram as ruas das

idades do Brasil. Tal experiência é marcante porque literalmente saímos das passeatas em direção à *ZAP 18* para mais uma apresentação.

Embora aqueles passeatas tivessem dimensão nacional, a reformulação da peça despertou nosso interesse para os movimentos políticos e sociais de Belo Horizonte. Nossa percepção era de que o país (a capital Brasília) pode ser uma abstração muito distante do que vivemos em nossa cidade. Havia (ainda há!) inúmeras questões que merecem ser debatidas no âmbito municipal. Portanto, buscamos abordar a *Praia da Estação*, *Carnaval de Rua*, *Fora Lacerda*, *Pula Catraca* e muitos outros movimentos potentes na luta por uma cidade mais humana e mais horizontal. No âmbito da cena, destaco que a aproximação com Belo Horizonte se dá principalmente por meio de novos depoimentos com militantes dos movimentos citados e também pela edição de imagens de protestos recentes. No caso da temporada de junho de 2013, a edição era diária, feita na urgência de levar para a cena o que havia de mais atual nas lutas da cidade, do estado e do país.

A peça encerrou sua carreira em 2015, mas deixou muitos rastros. Sua característica inacabada performática e as relações que hoje se constituem dentro da *ZAP 18* me inspiram a pensar o espaço como *levante artístico*. Termo que nasce da leitura da *TAZ – Zona Autônoma Temporária*, de Hakim Bey. O *levante* é uma organização mais fluída que deixa menos rastros e não tem grandes pretensões revolucionárias. O *levante artístico* – sempre tendo em mente a prática da *ZAP 18* – é pensado a partir de trabalhos que não permanecem no repertório do grupo e cumprem curta carreira no tempo e espaço(s). Ele também pode ser visto como uma forma de relação mais fluída entre as pessoas que frequentam a *ZAP 18* e lá desenvolvem trabalhos diversos e dispersos. Argumento que o *levante* não substitui o desejo por condições de trabalhos e estrutura melhores do grupo, mas que é também um resposta aos tempos vividos por nós, artistas, em 2018.

Para o futuro, vejo potencial para discussão e pesquisa dos termos *lugar de poéticas próprias* e *levante artístico*. Sobretudo porque aqui eles aparecem ainda timidamente, como proposições que se amparam mais pela prática da *ZAP 18* e minha como artista do que propriamente por aportes teóricos ou um pensamento acadêmico mais desenvolvido, abalizado e aprofundado. O *lugar de poéticas próprias* pode ecoar os

pensamentos de Henri Lefebvre, trazendo uma discussão de sua tríade espacial: espaço concebido, espaço percebido e espaço vivido. Também pode dialogar com os estudos antropológicos de James Clifford sobre os territórios estabelecidos que não se enquadram nas escalas de mapas, como é o caso das diásporas de várias etnias mundo afora estudadas por ele. No caso do *levante artístico*, vejo pontos de contato com os pensamentos de pesquisadores que estudam a *performance* e as práticas culturais, como Josette Féral e Richard Schechner. Uma pesquisa que busque dar mais peso ao conceito de *levante artístico* pode encontrar práticas e iniciativas parelhas em outros lugares.

Para além do que se discute nestas páginas, enquanto pesquisava o passado da ZAP 18, também estávamos colocando em prática alguns dos elementos que são discutidos nesta dissertação, pois ensaiamos e estreamos *Homem Vazio na Selva da Cidade*, em novembro de 2017. Mais uma vez, Bertolt Brecht se faz presente na trajetória da ZAP 18, porque *As Selvas das Cidades* (1923) é a inspiração para a dramaturgia assinada por Francisco Falabella Rocha. O texto original mostra a primeira grande metrópole americana, Chicago, e suas contradições. Construído como uma luta de boxe, em *rounds*, o texto versa sobre o mercado e as relações humanas num cenário urbano caótico em construção. Em nosso trabalho, vemos a saga de um escritor que não quer mais escrever e precisa renegociar seu contrato com a editora, que só pensa em vender mais e mais livros. Morador do campo e recluso, o escritor se vê obrigado a ir ao escritório da editora e travará um contato tenso com uma metrópole caótica, suja, desumana, exploradora e recheada de conflitos e violências. Também na ficção vemos um sujeito praticando a cidade, com as suas deambulações, tentando criar sua própria narrativa naquele ambiente caótico.

Finalmente, o teatro como arte do efêmero, do inédito, deixa seus rastros, mas não se repete. Esta pesquisa tem também como fundamental importância discutir e registrar a história da ZAP 18 e seu trabalho no bairro Serrano e em toda a cidade. Trabalho este que não para, que segue com suas convicções e fricções no tecido social do Serrano e da cidade, com a intenção de criar mais e mais profundas relações com seus vizinhos, com os artistas, com a cidade, concomitantemente, de maneira reticular. Entendo que a ZAP 18 pode ser a projeção e a construção real de um lugar possível, onde o

artístico e o político coexistam, o íntimo e o pessoal convivam. Onde a arte possa ser a novação de um novo pensamento político e social projetando novas relações: menos verticais, mais subjetivas e, principalmente, mais humanas.

O tempo dirá.

Referências

- ABREU, Carolina. *De rolê*. PISEAGRAMA. Belo Horizonte, n. 7, p. 32-37, 2015.
- ARAÚJO, Antônio. *A gênese da Vertigem*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2011.
- ATHAYDE, Celso; BILL, MV; SOARES, Luiz E. *Cabeça de Porco*. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2005.
- AUGÉ, Marc. Efeito pedalada. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, número 07, página 02 - 07, 2015.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1991.
- BEY, Hakim. *TAZ: Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad Editora – Coleção Baderna, 2001.
- BRITTO, Fabiana Dultra. JACQUES, Paola Berestein. Corpo e Cidade: co-implicações em processo. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v.19, n.1 e 2, p.142-155, janeiro e dezembro, 2012.
- CABRAL, Luiz Otávio. Revisitando as noções de espaço, lugar, paisagem e território sob uma perspectiva geográfica. In: *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, EDUFSC, v. 41, n. 1 e 2, p. 141-155, Abril e Outubro de 2007.
- Caderno de Protocolo I: “(Des) Ilusão” (nome provisório). Belo Horizonte, 2009.
- Caderno de Protocolo II: 1961-2009. Belo Horizonte, 2009.
- CRUZ, Lucas Ferreira da Costa. *Ensino de teatro épico brechtiano para adolescentes*. Monografia de graduação. Orientação: Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando. EBA/UFMG. Belo Horizonte, 2011.
- FALABELLA, Maria Aparecida Vilhena. Belo Horizonte. 15 fev. 2017. Entrevista concedida a Gustavo Falabella Rocha.
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Revista Sala Preta*. v. 8 (2008). PPGAC, USP: São Paulo, 2008.
- Disponível em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>
- FERNANDES, Sílvia. Teatralidades do Real. In BORGES, Luciene (org.). *Subtexto: Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*, n. 6. Belo Horizonte: Editora Argvmentvm: Belo Horizonte, 2009, p. 37-48.
- _____. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2010.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. In: *Cena - periódico do programa de pós-graduação em artes cênicas*, Instituto de Artes- UFRS, n. 7, p. 77-88.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

HAESBAERT, Rogério. Território, Cultura e Poesia. In: *Periódico Espaço e Cultura*, v. 3, IGEOG/UERJ, 1997, p. 20-32.

HILDEBRANDO, Antonio. Dramaturgia Ctrl C / Ctrl V: abrindo alguns arquivos quase secretos. In: HILDEBRANDO, Antonio; FALABELLA, Cida; SANTANA, Elisa; ROCHA, Gustavo F. *Caderno da ZAP: Teatro e Sociedade*. Vol. 3. Belo Horizonte: Emcomum, 2011, p. 32-38.

_____. Belo Horizonte. 24 mar. 2017. Entrevista concedida a Gustavo Falabella Rocha.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A Mobilidade das Fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2002.

_____. *Ambiente e vida na cidade*. In: BRANDÃO, Carlos Antônio Leite (Org.). *As cidades da cidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 81-92.

_____. *Fronteiras entre ciência e saberes locais: arquiteturas do pensamento utópico*. IX Colóquio Internacional de Geocrítica. Porto Alegre, 2007. Disponível em: <http://www.ub.edu/geocrit/9porto/cahissa.htm>

JACQUES, Paola Berestein (org.). *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Apresentação, p. 13-31. Ed. Casa da Palavra, Rio de Janeiro, 2003.

_____. *Corpografias urbanas*. IV Enecult/Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. UFBA, Salvador, 2008.

_____. *Elogio aos Errantes*. EDUFBA, Salvador, 2012.

LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000).

MARQUEZ, Renata Moreira. *Arte e Geografia*. In: FREIRE-MEDEIROS, Bianca e COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da (Org.). *Imagens Marginais*. Natal: EdUFRN, 2006, p.11-22.

_____. *Geografias Portáteis: arte e conhecimento espacial*. 2009. 248 f. Tese de Doutorado. IGC/UFMG. Belo Horizonte, 2009.

MENDES, Júlia Guimarães. *Teatralidades do Real: significados e práticas na cena contemporânea*. Dissertação de Mestrado, EBA-UFMG, 2012.

- _____. As Teatralidades do Real No Espetáculo Esta Noite Mãe Coragem. In: *Pós*: Belo Horizonte, v.3, n.6, p.8 – 22 de novembro de 2013.
- NUNES, Rodrigo. *Liderança Distribuída*. PISEAGRAMA. Belo Horizonte, n. 9, p. 10-19, 2016.
- PINTO, Davi de Oliveira. *A Música-Gestus nos espetáculos Esta Noite Mãe Coragem, Um Homem é um Homem e Nossa Pequena Mahagony*. Tese, EBA-UFMG, 2008.
- RIBEIRO, Isaque. *Performance Artivista em Belo Horizonte 2007-2015 + a performance Real*. Dissertação de Mestrado, EBA-UFMG, 2017.
- RIOS, Wesley Rodrigues. Belo Horizonte. 17 dez. 2016. Entrevista concedida a Gustavo Falabella Rocha.
- ROCHA, Maria Aparecida Vilhena Falabella. *De Sonho & Drama a ZAP 18: a construção de uma identidade*. Dissertação de Mestrado, EBA-UFMG, 2006.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro épico*. Ed. Perspectiva. São Paulo: 2000.
- SANTOS, Antônio Bispo. *Colonização, Quilombos: modos e significações*. INCT (Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia), Brasília, 2015.
- _____. *Modos quilombolas*. In: *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, número 09, página 58 - 65, 2016.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Editora da USP, 2006.
- _____. *Por outra Globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (org.) *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Ed. Cosac Naify. São Paulo, 2012.
- SILVA, Renata Patrícia. *Teatro em comunidades: o encontro da Cia ZAP 18 e a comunidade do bairro Serrano e entorno*. Dissertação de Mestrado, EBA-UFMG, 2012.
- SOLER, Marcos Marcelo. *Teatro Documentário: a pedagogia da não-ficção*. Dissertação de mestrado. 2008. 156f. ECA-USP. São Paulo, 2008.
- VIANNA, Marina Teixeira Werneck. *O Palco como expressão de Identidades Culturais: Teatro com Jovens na Periferia*. 2006. 110 f. Dissertação de Mestrado. Unirio. Rio de Janeiro, 2006.
- ZAP 18. 1961-2009. Direção: Cida Falabella e Elisa Santana. Texto: Antonio Hildebrando. 2009. Prospecto.

Anexo 1:

1961-2009, 1ª versão, 2009. A primeira versão do espetáculo começava com um breve prólogo, no qual os atores entravam como varredores e pronunciavam as frases: “essa peça é sobre” ou “essa peça não é sobre”. O objetivo era atualizar os dados diariamente com notícias de jornal. A figura do gari/varredor, a propósito, foi bastante recorrente na primeira versão do espetáculo – como alguém que está na rua e pode ver a história passar, com essa capacidade de atualizar e relacionar notícias atuais com o passado. Depois, começava a longa linha, do início dos 1960 até os dias atuais. Optei, de forma esquemática, por relatar cada década presente nessa longa linha do tempo. Vejamos, portanto:

A cronologia da peça começa com a eleição de Jânio Quadros e sua surpreendente renúncia. Seguida pela confusão institucional que se deu por conta da posse do vice, João Goulart. Jango, como era conhecido, tornou-se uma ameaça para as elites, porque tinha um plano auspicioso de fazer reformas de base para encaminhar problemas seculares no país, como a questão agrária, fundiária, política. Logo foi enquadrado como “comunista” e deposto pelo Golpe Militar de 1964. Em seguida, os anos de chumbo eram representados pelo mártir Edson Luís, estudante secundarista, morto por engano pelo exército, acontecimento que deflagra um ano turbulento, com diversas manifestações. 1968 foi um ano caótico, que culminaria com o truculento AI-5, ato que, na prática, outorgava aos militares o direito de censura e perseguição aos seus opositores. O ator Wesley Rios interpretava Jânio Quadros e Edson Luís. Os outros atores se revezavam entre populares e personagens esporádicos como Lionel Brizola, o marechal Odílio Denis, o presidente do Congresso Nacional etc.

Grande parte da narrativa desse primeiro grande bloco era feita por meio de fotos e vídeos da época. Além de música marcantes — uma forte marca de todo o espetáculo — como “O Pulso”, dos Titãs; “E agora, José?”, de Paulo Diniz; “No nos moverán”, de Joan Baez; o *jingle* de campanha de Jânio Quadros, “Varre Vassourinha”; “Eu te amo, meu Brasil”, de Dom e Ravel. O fluxo veloz era justamente para permitir ao espectador essa noção de passagem de tempo nesse corredor, nossa área cênica, que evoca a rua – palco de mobilizações e lutas populares.

A narrativa histórica se seguia passando pela *Anistia* (1981), a campanha das *Diretas Já* (1984); a figura de Lula – ainda nas grandes greves do ABC paulista, na década de 1980; a reabertura política e a morte de Tancredo Neves; a questão agrária representada pelo seringueiro Chico Mendes (1988) e o surgimento do MST; os caras-pintadas que ajudaram a derrubar Fernando Collor de Mello (1992), FHC e as privatizações (1994) e finalmente a eleição de Lula (2002). Digo finalmente porque Lula é um personagem emblemático e importante em nossa linha do tempo. De maneira cômica, mostramos o barbeiro que corta seu cabelo e apara sua barba desde seu surgimento, ainda como líder sindical. Aos poucos, a imagem combativa e dura do homem calejado pela vida será suavizada a ponto do próprio barbeiro, amigo de longa data, lhe estranhar. Lula aparece no espetáculo quatro vezes em nossa linha do tempo: em uma greve do ABC, na campanha eleitoral de 1989, na campanha de 1994 e finalmente já eleito em seu discurso de posse, em 2002. Pode parecer um recurso banal (e é!), mas com o objetivo de causar o estranhamento dessa mudança de Lula, fazemos as duas primeiras aparições dele com um ator (Renato) e as duas últimas com outro ator (Thiago). O barbeiro é o mesmo de sempre (Wesley) e o metalúrgico que não liga muito para a aparência em sua primeira aparição se torna um freguês exigente na última ida à barbearia.

Nesse grande bloco descrito acima, também surgem nossas histórias pessoais, aquelas provindas do exercício *o dia quem que virei adulto*: Antes das *Diretas Já*, Wesley conta de seu desejo de ter um videogame. História que voltará ainda em dois momentos: durante o arrocho salarial e os altos índices de inflação, do governo Collor e logo após a primeira eleição de Lula; no meu caso, falo de minha relação com o futebol – aproveitando o tetracampeonato mundial de futebol vencido pela seleção brasileira, em 1994, antes de Fernando Henrique ser eleito presidente pela primeira vez; e após a reeleição do mesmo FHC, Thiago conta da morte de seu pai e as consequências que isso teve em sua juventude.

Além das histórias pessoais, havia também os depoimentos colhidos em vídeo por Anita Leandro com militantes de movimentos sociais, que discorriam sobre a história brasileira, mas também, e, sobretudo, sobre o quadro de lutas atuais (de 2009). Ouvimos os movimentos dos *Sem Universidade*, *Marcha Mundial das Mulheres*, *Movimento dos Trabalhadores Desempregados*, *Levante Popular da Juventude* e

Consulta Popular. Além desses, colhemos também impressões dos alunos bastante jovens da *ZAP 18* que comentavam a história brasileira e a realidade atual a partir de sua pouca experiência: a política, ditadura militar, o primeiro voto, juventude atual mobilizada ou não, dentre outros assuntos.

Esse grande fluxo de informações se misturava de modo a dar ao espectador uma possibilidade de olhar sobre a história recente do Brasil, não somente pela perspectiva da *ZAP 18* e seus integrantes, como também pela participação das pessoas nos depoimentos e do próprio público que era convidado a se manifestar ao final da peça. Nas primeiras temporadas do espetáculo, cabia a mim, a responsabilidade de conduzir o debate a partir de alguma notícia recente, de preferência do país. Antes da sessão, nós atores e as diretoras da peça, nos reuníamos para discutir sobre o assunto e elaborávamos um ponto de vista a respeito. Após minha exposição, o público tomava a palavra para isso e se engajava (ou não) no debate. Quando o debate estava perto do fim, a luz diminuía e a imagem do jovem André – aluno da oficina *ZAP Conta*, de pouco mais de 10 anos –, aparecia projetada na grande tela. Com impressionantes clareza e poder de síntese, o jovem garoto analisava o quadro político brasileiro. Ele falava de corrupção, e que todos sabiam que era preciso mudar a política brasileira “que era muito suja” e após uma longa pausa e um breve suspirava, concluía: “só...”.

Havia no espetáculo, os escândalos de corrupção conhecidos por mensalão, com uma cena burlesca que envolvia partidos políticos e propinas. Depois, com a discussão unilateral (e cega) que dizia que a corrupção havia começado no governo Lula, resolvemos não dar nomes e mostrar que o esquema de corrupção é uma máquina eficiente e histórica no Brasil. A cena passou a ter empreiteiras, licitações e representantes do poder público agindo em benefício próprio sem se preocupar com a população.

1961-2013, 2ª versão, 2013⁸⁶. Como narro no início do capítulo 3, a peça se reestruturou por conta das baixas de Wesley Rios e Elisa Santana. Com isso, convidamos a atriz Renata Andréa para assumir a função de ambos. Ela faria, às vezes de Wesley como ator e também assumiria o papel de cantora até então desempenhado por Elisa.

O espetáculo, para nós, era histórico, mas ele também tinha forte presença das histórias pessoais quebrando a narrativa histórica e buscando aproximação com o público e com nós mesmos. Assim sendo, quando Wesley deixou a peça, nos foi necessário repensar nossa linha do tempo e reestruturar a dramaturgia a partir das histórias que Renata tinha para contar. A saída de Wesley também significava uma mudança de registro, já que ele tinha [tem!] uma veia cômica muito forte e trazia esse traço, sobretudo em suas narrativas pessoais. Renata optou por tracejar sua história com a música, dividida em três momentos distintos. Concomitantemente, minha relação com o futebol também cresceu e abordamos outros momentos históricos, como a Copa do Mundo de Futebol de 1970, quando o Brasil conquistou o tricampeonato e os jogadores e comissão técnica desfilavam fazendo propaganda para o regime militar, à época, do presidente Garrastazu Médici.

Ademais, aproveitamos o movimento de reestruturação para rever [e refazer] novos depoimentos em vídeo, colher novas imagens de arquivo e escolher novas músicas. Em parceria com os músicos Francisco Rocha e Robert Moura, trocamos algumas canções por outras. Por exemplo, *O Pulso*, dos Titãs que era cantada no prólogo foi trocado por *Primavera entre os dentes*, dos Mutantes; *Fé cega, Faca amolada*, de Milton Nascimento foi inserida em uma nova cena em que os atores expunham camisetas dos movimentos sociais políticos de Belo Horizonte e caminhavam lentamente pela rua/cenário da encenação; *Como dois e dois*, música de Caetano Veloso, eternizada na voz de Roberto Carlos, foi escolhida como epílogo da peça, quando o público se levantava de seus lugares. Fora isso, mantivemos *E agora, José?*, de Paulo Diniz; *O bêbado e a equilibrista*, de Aldir Blanc; *No nos moverán*, de Joán

⁸⁶ É possível ver a versão integral de “1961-2013” no youtube: <https://youtu.be/pLKOtCik134>

Baez, *Brasil, mostra sua cara*, de Cazuzza; *Eu te amo, meu Brasil*, de Don e Ravel, *Aroeira*, de Geraldo Vandré.

Na versão anterior, de 2009, o último presidente do Brasil abordado era Lula. Na nova, a figura da presidenta Dilma Rousseff “surgiu”, em uma curta cena em que sua imagem era moldada ao gosto do eleitorado – processo parecido também ocorreu com Lula, que deixou sua imagem contundente de sindicalista para se transformar em um candidato com perfil mais ameno e que pudesse agradar a mais gente. Em cena, ambos [Lula e Dilma] tinham suas imagens moldadas por um barbeiro, um personagem fictício que surgiu no processo, que lhes dava dicas de como ser mais agradável ao público. No caso de Lula, o barbeiro insistia para que ele fizesse sua icônica barba.

Com Dilma, ele alterava a maneira com que ela se apresentava ao público. Primeiro, ela entrava com óculos de aros grossos, a cara fechada e com um cartaz “comunista, socialista”; depois, o barbeiro insistia para que ela sorrisse e fosse mais simpática, daí ela mostrava o segundo cartaz: “sapatão”; com uma fita adesiva, o barbeiro puxava a pele flácida do rosto de Dilma e tentava constituir uma imagem mais jovem da candidata, surgia um novo cartaz, o terceiro: “a favor do aborto”. O barbeiro alertava que a pauta era polêmica e que tinha muita gente que ficaria insatisfeita com aquela questão. Ele, então, seguia sua rotina de convencê-la a ficar mais bonita e trazia um paletó vermelho. Assim, mais sorridente, com plásticas para esticar a pele do rosto e seu paletó vermelho, ela conseguia se eleger, finalmente, presidente do Brasil. Trata-se, obviamente, de uma brincadeira, de uma galhofa para simplificar o processo eleitoral e encurtar a chegada de Dilma Rousseff ao poder.

Outro ponto importante da nova versão é que foi preciso encurtar e/ou cortar algumas sequências para que a sobreposição de fatos e anos não se tornasse enfadonha e exagerada. Assim, o início dos anos 1960 e a confusão institucional da eleição e renúncia de Jânio Quadros era abordada com mais “pressa”. Se na versão de 2009, Wesley personificava a figura de Jânio, relacionando-se com o público, na nova versão, optamos por cantar a música da campanha de Jânio Quadros e já encerrar seu curto governo logo, com as disputas que envolviam a chegada e retirada do seu vice, João Goulart, à presidência.

Também os depoimentos em vídeo foram refeitos. Buscamos gravar as opiniões e narrativas de pessoas ligadas a movimentos políticos e sociais de Belo Horizonte. Assim, Rafael Barros, Gustavo Bones e Frederico Santana Rick foram convidados a contribuir com o espetáculo. Em seu depoimento, Barros reflete um pouco sobre os caminhos do carnaval de rua da cidade e do movimento Fora Lacerda; Bones – ator e integrante do grupo Espanca! – exalta a capacidade inclusiva da Praça da Estação, como palco de uma novação, de um novo pensamento político para a cidade, no qual militância social política se mistura com performatividade artística [Nesse caso e mais uma vez, é interessante a leitura da tese *Performance Artivista em Belo Horizonte 2007-2015 + a performance Real*, de Isaque Ribeiro para detalhes e informações específicas]; e Rick aparece nos depoimentos, mais uma vez, com uma análise de conjuntura detalhada dos idos de 2013. Ele já havia sido bastante importante na trajetória da peça, pois, foi em conversas com ele, em 2009, que entramos em contato com a atualidade de várias lutas da cidade e do país. Parte do primeiro depoimento de Rick foi mantida para a nova versão da peça, porque sua análise seguia pertinente.