

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Bruna Chaves Chiaradia

A VIVÊNCIA DE MUNDOS POSSÍVEIS NA MANIFESTAÇÃO TEATRAL:
Escombros da Babilônia e Babylon Cabaret

Belo Horizonte
2018

Bruna Chaves Chiaradia

A VIVÊNCIA DE MUNDOS POSSÍVEIS NA MANIFESTAÇÃO TEATRAL:

Escombros da Babilônia e Babylon Cabaret

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

Linha de Pesquisa: Artes da Cena

Orientador: Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2018

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Chiaradia, Bruna, 1984-

A vivência de mundos possíveis na manifestação teatral [manuscrito] : Escombros da Babilônia e Babylon Cabaret / Bruna Chaves Chiaradia – 2018.

149 f. : il.

Orientador: Antonio Barreto Hildebrando.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Espaço Comum Luiz Estrela (Centro cultural) – Teses. 2. Teatro – Filosofia – Teses. 3. Representação teatral – Teses. 4. Teatro – Belo Horizonte (MG). I. Hildebrando, Antonio, 1961- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 792.028

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **BRUNA CHAVES CHIARADIA** Número de Registro **2016670180**.

Título: "A VIVÊNCIA DE MUNDOS POSSÍVEIS NA MANIFESTAÇÃO TEATRAL:
Escombros da Babilônia e Babylon Cabaret"


Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando – Orientador – EBA/UFMG


Prof. Dr. Ernesto Gomes Valença – Titular – UFOP


Profa. Dra. Denise Araújo Pedron – Titular – TU/UFMG

AGRADECIMENTOS

A todos os companheiros do ECLE, que me receberam e me envolveram na energia do comum. Especialmente à Manu Pessoa, Rafael Bottaro e Joviano Mayer, apaixonados com quem troquei tanto durante a pesquisa. Também à Michelle Sá, autora do depoimento inspirador deste trabalho.

Ao meu orientador Antonio Hildebrando, que confiou em mim.

Ao meu colega de pós-graduação Gabriel Coupe e nossos compartilhamentos de pesquisa.

Ao Felipe, meu companheiro na vida e primeiro leitor de muitas destas páginas. Colaborador essencial, esteve ao meu lado durante toda caminhada com muita disponibilidade e delicadeza.

À minha mãe Carminha, que me apoia em minha vida profissional e é tão presente com sua força e carinho. Ao meu pai Luiz, que sempre torce por mim. Ao meu irmão-amigo Lucas, parceiro que me fortalece. Às grandes amigas Fernanda e Simone, com quem compartilhei as angústias e alegrias deste processo.

À Isabela Gonçalves. Áurea Carolina. Cida Falabella. Rafa Barros. Isaque Ribeiro. Inspirações no caminho.

Aos professores Andityas Matos, Mariana Muniz, Mônica Ribeiro e Marina Machado. Inspirações acadêmicas.

Às ocupações de moradia de BH. Ao carnaval de rua. Movimentos que me fazem acreditar que produzir vida boa agora é possível.

E ao TEATRO, pois não há o que me tenha transformado mais nessa vida, até agora.

*É preciso caminhar mares em tormentas, sentir, encontrar.
É preciso ouvir o berro da coisa. É preciso querer mais,
deixar tudo para trás. Que, de frente, o vazio se torna
galgar.*

Jonatas Amador dos Santos, o Vidigal

RESUMO

Nesta dissertação buscou-se perceber se há, durante a manifestação teatral, a criação de espaços de vivência crítica que despertem em artistas e espectadores novas percepções acerca de mundos possíveis e quais elementos estéticos colaboram para que isso ocorra. Utilizou-se como suporte para a reflexão sobre a suspensão crítica das normas do cotidiano, que pode vir a ser vivenciada na manifestação teatral, os conceitos de *utopia*, *anticampo*, *heterotopia* e *zona autônoma temporária*. A dissertação compreendeu um estudo de caso da peça *Escombros da Babilônia e Babylon Cabaret* (2017) realizado através de trabalho de campo como observadora participante do processo de criação e apresentações da referida peça, bem como um estudo comparado da montagem *Estrela ou Escombros da Babilônia* (2014), ambas do núcleo de teatro do *Espaço Comum Luiz Estrela*, ocupação cultural em Belo Horizonte/MG.

Palavras chave: Espaço Comum Luiz Estrela, teatro, utopia, anticampo, heterotopia, zona autônoma temporária.

ABSTRACT

In the present dissertation we sought to investigate if during the theatrical manifestation there is creation of critical experience spaces that awaken in artists and spectators new perceptions about possible worlds and which aesthetic elements collaborate for this to occur. The concepts of *utopia*, *anticamp*, *heterotopia* and *temporary autonomous zone* were used to support the reflection on the critical suspension of everyday norms, which might be experienced in the theatrical manifestation. The dissertation comprised a case study of the play *Escombros da Babylonia and Babylon Cabaret (2017)* realized through fieldwork as observant participant of the creation process and presentations of that play, as well as a comparative study of the play *Estrela ou Escombros da Babylonia (2014)*, both by Espaço Comum Luiz Estrela theater nucleus, a cultural occupation in Belo Horizonte/ MG.

Keywords: Espaço Comum Luiz Estrela, theater, utopia, anticamp, heterotopia, temporary autonomus zone.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Material gráfico do espetáculo Estrela ou escombros da Babilônia, de 2014.	11
Figura 2: Primeiro dia de ocupação do ECLE.	15
Figura 3: A Noiva. Montagem de Estrela ou Escombros da Babilônia, 2014	18
Figura 4: Banca do TCC de Manu Pessoa, no final da última apresentação,.....	56
Figura 5: Foto do primeiro dia de ocupação, sábado dia 26/10/2013.....	58
Figura 6: Segundo andar do casarão, já com escoramento.	63
Figura 7: Vidigal em seu número no Cabaré.....	74
Figura 8: Chamada para doações para o bazar, uma das vias de arrecadação	77
Figura 9: Cena do Julgamento. Depoimento projetado na fachada do prédio.	81
Figura 10: Manu Pessoa como a Diretora em cortejo comemorativo de um mês do ECLE....	83
Figura 11: Quatro Estrelas.....	84
Figura 12: Programa do espetáculo de 2014.	88
Figura 13: Programa Escombros 2017.....	92
Figura 14: Espectadora no “megafone aberto”. 2015, Praça Floriano Peixoto.....	100
Figura 15: <i>Happening</i> Brasil S/A. 2016.....	101
Figura 16: Nota sobre as inscrições para o processo criativo de Escombros 2017.	103
Figura 17: Ensaio da cena do Julgamento	105
Figura 18: Último dia da oficina de arte ativismo	106
Figura 19: Convite distribuído à vizinhança do ECLE.	108
Figura 20: Cena do Julgamento.	111
Figura 21: O Coisa, durante apresentação de Escombros da Babilônia 2017.....	113
Figura 22: A Nau dos Loucos.....	115
Figura 23: Dudu conduzindo a Nau dos Loucos.	116
Figura 24: Nayara Leite em cena-manifesto. Escombros 2017.....	117
Figura 25: João Maria Kaisen e Idylla Silmarovi em cena-manifesto do Cabaret Babylon, 2017.....	118
Figura 26: Irmã Mercês toma a palavra durante a apresentação de Escombros.....	122
Figura 27: À esquerda Joviano na ocupação do ECLE em 2013, à direita Joviano em cena de Escombros, 2017.....	122

LISTA DE ABREVIATURAS

- ABRACE: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas
- CONFAEB: Congresso Nacional da Federação dos Arte/Educadores do Brasil
- CAPES: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
- CEPAI: Centro Psíquico da Adolescência e Infância
- CMT: Centro Mineiro de Toxicomania
- DOPS: Departamento de Ordem Política e Social
- EBA: Escola de Belas Artes
- ECLE: Espaço Comum Luiz Estrela
- IPHAN: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
- LGBTQI: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer e Intersex.
- PDF: Portable Document Format (Formato Portátil de Documento)
- PEC: Projeto de Emenda Constitucional
- PSDB: Partido da Social Democracia Brasileira
- PT: Partido dos Trabalhadores
- QUALIS: conjunto de procedimentos utilizados pela Capes para estratificação da qualidade da produção intelectual dos programas de pós-graduação.
- TCC: Trabalho de Conclusão de Curso
- UFMG: Universidade Federal de Minas Gerais
- TAZ: Temporary Autonomous Zone (Zonas Autônomas Temporárias)

SUMÁRIO

1. Introdução.....	12
2. Em busca de mundos possíveis.....	14
3. Desejos de transformação.....	22
3.1. Utopia.....	23
3.2. Anticampo.....	27
3.3. Heterotopia.....	34
3.4. Zonas Autônomas Temporárias (TAZ).....	41
3.5. Sobre desejos e transformações.....	49
4. Estrela ou Escombros da Babilônia: experimentos em torno de um teatro documentário-manifestação para dias de chuva.....	55
4.1. Espaço Comum Luiz Estrela: história e contexto.....	57
4.2. O processo de montagem – multiplicidade e caos.....	66
4.3 <i>Escombros da Babilônia</i> – o espetáculo de 2014.....	78
5. <i>Escombros da Babilônia e Babylon Cabaret</i> – 2017.....	89
5.1. 2017 – Contexto político.....	92
5.2. Enquanto isso, no núcleo de teatro do ECLE.....	98
5.3. Processo de montagem: entre o caos e a ordem.....	102
5.4. <i>Escombros da Babilônia</i> – o espetáculo de 2017.....	110
6. Considerações Finais.....	127
7. Referências bibliográficas.....	134
ANEXO 1 - Manifesto dos artistas e ativistas ocupantes do Espaço Comum Luiz Estrela, de 2013.....	139
ANEXO 2 - Cronologia do Casarão de acordo com o projeto de restauração do Espaço Comum Luiz Estrela, elaborado de forma colaborativa pelo Núcleo de Memória e Restauo (2015).....	140
ANEXO 3 – Convocatória montagem teatral “Escombros da Babilônia”.....	142

Acabou a peça. Michelle¹, como de costume, convidou junto com os outros atores o público para comemorar o fim da temporada num bar ali na esquina de baixo. Tinha acabado a última apresentação, foi o maior público dos três dias de temporada, cerca de 600 pessoas ocuparam a rua Manaus nas imediações do casarão número 348. Nada mal para a estreia do núcleo de teatro da ocupação Espaço Comum Luiz Estrela (ECLE). Todo o elenco estava muito eufórico, feliz com a performance da noite. Abraçaram-se, receberam cumprimentos e já foram descendo para o Brasil 41, no encontro da Rua Manaus com a Avenida Brasil, a dois quarteirões de onde foi a apresentação. Michelle foi até o bar sem tirar o figurino de Estrela. Ela foi a única mulher a interpretar a Estrela, seu figurino era composto apenas de uma saia longa preta, botas e colares, seus seios ficavam à mostra. Depois de um tempo ela percebeu que estava sem blusa no meio das pessoas, num bar, numa situação que não era mais de apresentação cênica. Ela, então, decidiu voltar até o ECLE para trocar o figurino por sua roupa comum. No caminho encontrou com um grupo de pessoas que supôs ser uma família: o pai, a mãe, duas crianças e uma mulher mais velha, que ela pensou que podia ser tia das crianças.

Eu estava subindo a rua sem blusa, sozinha, e essas pessoas vieram me cumprimentar, falaram que viram o espetáculo, que acharam muito bonito o espetáculo. Eu estava sem blusa, mas no impulso do afeto e do retorno dessas pessoas, eu abracei todo mundo, a família inteira, sem blusa. E aí foi engraçado porque eu vi um rompimento de barreiras através do teatro, da arte. As pessoas não tinham nenhum pudor em me abraçar sem blusa, nem as crianças, nem o pai, nem a mãe e nem a tia. O mais marcante para mim é que era uma família negra, de periferia, disseram que moravam no morro Alto Vera Cruz e é importante a gente pensar no poder da arte que rompe barreiras.²

O depoimento de Michelle me fez pensar nesta suspensão da vida cotidiana que o teatro pode proporcionar. Analisando a situação, podemos verificar que no contexto da cidade de Belo Horizonte no ano de 2014, uma mulher, negra, andar na rua, à noite, com os seios de fora, não só não é natural, como é uma situação de risco para a mulher, ao passo que o machismo e o racismo, infelizmente, ainda são realidade em nossos tempos. Porém, ao invés de sofrer alguma violência moral, física, ou qualquer tipo de reprimenda ou olhar estranho,

¹ Michelle Sá é atriz, diretora, produtora e arte educadora. Formou-se no T.U – Curso Técnico de Teatro da UFMG, possui dupla licenciatura em teatro pela Universidade Federal de Minas Gerais e pela Universidade de Lisboa/Portugal – Licenciatura "Sanduíche". Integra o Núcleo de Teatro do Espaço Comum Luiz Estrela e o coletivo feminista de teatro/performance “As Bacurinhas”. A artista também realiza trabalhos com foco na discussão racial negra e na palhaçaria; mantém parcerias de trabalho com diversos coletivos, artistas e ativistas da cidade de BH. É uma das idealizadoras da MOSTRA DIVERSAS – Feminismo, Arte e Resistência.

² Trecho transcrito de entrevista concedida por Michelle a mim no dia 15 de setembro de 2016, através de uma gravação em áudio.

Michelle foi abordada com carinho pela família que passava e que tinha acabado de assistir o espetáculo. Sua sensação de achar “engraçado” se ver sendo cumprimentada e abraçada por toda uma família, inclusive pelas crianças, mesmo estando com os seios à mostra, indica a surpresa da situação. Naquele momento as regras morais vigentes não se impuseram, mas deram lugar a relação que se criou entre artista e público a partir da encenação daquela noite. É comum que tais deslocamentos aconteçam no momento da apresentação, como convenção teatral, um acordo entre atores e espectadores, mas, o que fez com que essa suspensão durasse ainda depois do término da peça? A percepção daquela família foi alterada? Quanto tempo esta nova percepção duraria? Importa quanto tempo? Ou é a possibilidade do deslocamento que importa?



Figura 1: Material gráfico do espetáculo Estrela ou escombros da Babilônia, de 2014.

1. Introdução

*Para mim, no teatro como em toda parte, ideias claras
são ideias mortas e acabadas.*

Artaud

Em seu livro *Entrenotas: compreensões de pesquisa*, Cássio Hissa (2013) nos fala da pesquisa como caminho desconhecido. O autor entende a pesquisa como processo criativo que vai se redesenhando ao longo da experiência. O projeto de pesquisa e os manuais de metodologia são como roteiros flexíveis. Não devem ser seguidos de forma rígida na desestimulante tarefa de unir dois pontos com uma reta, servem sim como apoio ao pesquisador, para dar-lhe segurança. Não se sabe dos passos a dar antes que se comece a caminhar. Meu caminhar de dois anos passou por pedaços de chão antevistos no trajeto e por outros imprevisíveis. Rastros ficaram para trás, algumas pegadas estão comigo, novas paisagens se aproximaram.

A presente dissertação tinha como tema “a manifestação teatral como *anticampo*”. *Anticampo* foi o conceito escolhido inicialmente para designar um espaço de vivência crítica que pode despertar nos sujeitos novas percepções da realidade e desejos de transformação. Porém, a escolha deste conceito foi revista. Por sugestão de meu orientador, Prof. Antonio Hildebrando, estudei os conceitos de utopia e heterotopia, já que se relacionavam diretamente com a ideia de anticampo. Durante a caminhada encontrei-me também com as zonas autônomas temporárias, outro termo correlato. A reflexão acerca dos conceitos se fez necessária e as matrizes direcionadoras do meu olhar estão no capítulo *Desejos de transformação*, que apresento a seguir.

A pesquisa compreende trabalho de campo como observadora participante do processo de criação e apresentações de *Escombros da Babilônia e Babylon Cabaret* (2017), do núcleo de teatro do Espaço Comum Luiz Estrela (ECLÉ), bem como seu paralelo com a montagem *Estrela ou Escombros da Babilônia*, de 2014. A investigação busca perceber se há durante a manifestação teatral a criação de espaços de vivência crítica que despertam novas percepções acerca de mundos possíveis e, se sim, quais fatores colaboram para que isso ocorra. Há relação entre a manifestação teatral e a vivência de mundos possíveis? Quando? Como? Por quê? Assim, a dissertação pretende abordar a suspensão crítica das normas do

cotidiano que pode vir a ser vivenciada na manifestação teatral em seu processo criativo e durante as apresentações no encontro com o público.

Os instrumentos de coleta de dados utilizados foram: registros virtuais ou impressos relativos ao grupo, entrevistas semi-estruturadas com artistas e espectadores gravadas em áudio e em vídeo, registro do espetáculo em vídeo, caderno de campo e protocolos de trabalho (diário de bordo coletivo da montagem). É importante destacar que, segundo Yin, nas pesquisas exploratórias busca-se a diversidade das estratégias de coleta de dados, pois todas as técnicas podem ser relevantes (YIN, 2001, pg.28). A análise dos dados se deu na busca do equilíbrio entre a teoria e a prática de pesquisa (GIL, 1991, pg.166), articulando as sensações e impressões relatadas pelos espectadores com os estímulos utilizados no espetáculo e elementos levantados na literatura especializada. Recorreu-se ao estabelecimento de categorias para orientar a observação no *corpus* da pesquisa. Tais categorias emergiram da relação entre o campo de pesquisa e as discussões teóricas, e foram os instrumentos para construir a análise dos dados, costurá-la em uma narrativa que produz sentido sobre o tema estudado.

Após o percurso da investigação foi possível perceber que a manifestação teatral é capaz de criar espaços de vivências alternativas que permitem aos indivíduos novas formas de pensar e se relacionar com e no mundo. Percebeu-se a utilização de uma grande variedade de elementos estéticos que contribuiram, em alguma medida, para que esses espaços de vivências críticas fossem possíveis. Mostrou-se nas explanações sobre as peças como esses elementos afetaram os espaços.

O núcleo de teatro do ECLE foi escolhido para a pesquisa por três motivos. O primeiro, de ordem conceitual, pela trajetória ativista do núcleo. O segundo, de ordem prática, por eu fazer parte do núcleo e já ter comunicado aos demais participantes sobre a pesquisa, de forma a permitir o meu acesso ao trabalho não só como atriz, mas também como pesquisadora. O terceiro, de ordem afetiva, diz respeito ao meu desejo de refletir sobre o trabalho artístico em que estou envolvida entendendo que a reflexão alimenta a prática e vice-versa, em um movimento que potencializa a minha experiência como atriz e pesquisadora.

2. Em busca de mundos possíveis

O processo de criação de *Escombros da Babilônia e Babylon Cabaret* aconteceu no primeiro semestre de 2017, de março a junho. Foi aberto ao público e uma convocatória foi divulgada nas redes sociais. Houve oficinas, mostras coletivas, ensaios e atividades de produção nas seguintes linguagens e áreas: atuação; cenografia; figurino e música. Não houve processo de seleção, todos que se inscreveram puderam participar.

As oficinas de atuação foram divididas em eixos temáticos que se relacionam, ao mesmo tempo, à vida de Luiz Otávio Estrela e à trajetória de lutas da ocupação. São eles: Arte Ativismo; Loucura; LGBTQI³ e Situação de Rua. Os ministrantes eram as atrizes e os atores que fazem o papel de Estrela no espetáculo, eu sou uma delas e fui responsável pela oficina de Arte Ativismo. Minha observação participante se deu no processo da oficina que ministrei, nos ensaios semanais do Babylon Cabaret, nas reuniões do núcleo, nas mostras e ensaios gerais e durante as apresentações.

A estreia aconteceu no dia 23 de junho de 2017. Foram no total seis apresentações no quarteirão da Rua Manaus 348 e no pátio do ECLE nos dias 23, 24, 25 e 30 de junho e 01 e 02 de julho.

O ECLE fica no casarão da Rua Manaus, 348, no bairro Santa Efigênia, zona centro-sul de Belo Horizonte. O casarão foi ocupado em 2013 por um coletivo de artistas-ativistas que proferiram suas intenções em seu Manifesto⁴, diz um trecho:

Pensamos a sociedade através da arte e queremos transformá-la pela arte. Ocupar significa demonstrar a capacidade dos movimentos culturais de enfrentar-se à lógica da propriedade e do consumo para produzir arte e promover novos espaços de compartilhamento de experiências e projetos que intervenham diretamente no estado das coisas.

³ Sigla para *Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer e Intersex*.

⁴ O Manifesto na íntegra está disponível nos anexos. Foi retirado do artigo *Estrela ou Escombros da Babilônia: Ações que potencializam a cena no real e o real na cena* TCC de Emanuelle Pinheiro Pessoa Ferreira (FERREIRA, 2014, pg.10).



Figura 2: Primeiro dia de ocupação do ECLE. Imagem disponível em: <https://www.facebook.com/espacoluizestrela>

É possível concordar quanto à ideia de que o trabalho desse coletivo tem dimensão política coerente com a busca proposta no projeto de pesquisa por espaços de potente vivência crítica na esfera teatral, capaz de movimentar a percepção dos sujeitos nela envolvidos.

Particpei como atriz da primeira montagem de *Escombros da Babilônia* em 2014, integrei o elenco do espetáculo *Assembleia Comum* em 2015, na montagem *Escombros da Babilônia e Babylon Cabaret* de 2017 fui atriz, oficinaira e pesquisadora, e continuo como integrante do Núcleo de Teatro do ECLE até o presente momento. A experiência da primeira montagem foi fundamental para o desejo de realizar esta pesquisa e considero oportuno um relato de como tudo aconteceu.

Sou atriz, de Belo Horizonte. Morei por dois anos e oito meses em São Paulo e quando voltei (em junho de 2014) procurei por um lugar no qual pudesse continuar a fazer teatro, a praticar e a estar em cena. Uma amiga me falou do núcleo de teatro do ECLE, uma ocupação cultural na região central da cidade que faria seu primeiro aniversário em outubro e, na comemoração, aconteceria a apresentação de um espetáculo. “É só chegar”, ela me disse. E eu fui.

Quero destacar o “é só chegar”. Depois que saí da universidade fiquei por cinco anos sem participar de uma montagem teatral, embora dedicasse todo meu tempo e energia investindo em meu trabalho de atriz, indo a peças, fazendo cursos e oficinas, convivendo com

peças do meio artístico. Não é simples entrar em uma montagem, é necessário saber das seleções, ser indicada, passar no teste. “É só chegar” era a primeira vez. A meu ver esta é uma importante característica do trabalho que o núcleo de teatro do ECLE propõe: é aberto, quem quiser pode fazer parte. Não há testes, avaliação de currículos nem indicações. Isto já é um deslocamento da maneira usual de se fazer as coisas e colabora para a diversidade das pessoas envolvidas. Este fator é também responsável pela estrutura pedagógica que o fazer teatral no núcleo nos demanda.

A primeira montagem de *Escombros da Babilônia* teve uma equipe de cerca de 100 pessoas entre técnicos, atores, estudantes de teatro da UFMG, pessoas em situação de rua, pessoas com sofrimento mental e demais interessados. A peça foi o TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) de Manu Pessoa⁵ que dividiu a direção com Rafael Lucas Bacelar⁶ e Rafael Bottaro⁷, este último, como Manu, era também formando da graduação em Teatro da UFMG. A dramaturgia foi de Antonio Hildebrando - professor do curso de teatro da UFMG e orientador desta pesquisa. A peça abordava a vida de Luiz Estrela, artista, homossexual, usuário da saúde mental que viveu em situação de rua e que dá nome à ocupação cultural.

A peça aconteceu entre os dias 30 de outubro e 01 de novembro de 2014, durante o primeiro *Festival de Primavera* – que ocorre todos os anos em celebração ao aniversário da ocupação – e reuniu um público de cerca de 1.000 pessoas no total dos três dias de apresentação.

Foi no último dia de apresentação que a atriz Michelle Sá relatou-me o acontecimento (descrito no início deste texto) que inspira a pesquisa de forma decisiva. À época o relato me encantou e ficou na minha cabeça, mas eu sequer o anotei. Já cursando o mestrado e inspirada pela disciplina *Poéticas Próprias, performances narrativas e atos (auto) biográficas: recortes etnográficos para pensar uma metodologia de pesquisa em Artes*

⁵ Manu Pessoa é atriz, diretora, educadora, produtora e ativista. Bacharel em Teatro pela Universidade de Minas Gerais e em Psicologia pela Fundação Mineira de Educação e Cultura. Dirigiu as peças “Escombros da Babilônia” (versões 2014 e 2017) do Núcleo de Teatro do Espaço Comum Luiz Estrela. Integra o coletivo feminista de teatro/performance “As Bacurinhas”.

⁶ Rafael Lucas Bacelar é multiartista residente na cidade de Belo Horizonte/MG. Dentre seus ofícios destacam-se os trabalhos como ator, dançarino, diretor de teatro e dança, pesquisador em artes, transformista, educador e ativista LGBTQI. Formou-se tecnicamente como ator pelo Teatro Universitário da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais), é bacharel em Teatro pela mesma instituição. Atualmente é integrante fundador dos coletivos Bacurinhas e TODA DESEO.

⁷ Rafael Bottaro é ator, diretor, cenógrafo, mascareiro e aderecista. Bacharel em Publicidade e Propaganda FUMEC (2008) e em Teatro pela UFMG (2015). Formado também no curso técnico de ator Teatro Universitário (2011). Desenvolve pesquisa sobre a utilização e confecção de máscaras, mascaramentos e adereços, bem como na área da ocupação, intervenção e habitação artísticas. Realiza trabalhos na área de cenografia e direção de arte no teatro e no cinema. Atualmente é integrante do grupo Teatro Público, do Espaço Comum Luiz Estrela e da NAUM audiovisual.

(2016), ministrada pela Prof.^a Marina Marcondes Machado, fiz uma entrevista com Michelle pedindo que me contasse de novo o que aconteceu, para que desta vez eu pudesse registrar o depoimento como dado da pesquisa. Durante o processo de montagem de *Escombros da Babilônia* (2014) eu também tinha vivido momentos como os de Michelle, que me deslocaram das vivências comuns de todo dia. Se eu cotidianamente passo por pessoas em situação de rua e não me relaciono com elas a não ser para negociar uma doação (no famoso *mangueio*⁸), durante os ensaios de *Escombros* essas mesmas pessoas iam para a cena comigo, ajudavam-me a criar, criavam também. Era realmente uma experiência diversa para mim. Um dos ensaios me foi tão marcante que gravei um relato em áudio no meu aparelho celular, relato que agora recupero como peça deste trabalho⁹.

Eu estava desenvolvendo uma cena para a minha personagem, uma mulher em situação de rua que sofria de delírios e, vestida de noiva, procurava alguém entre o público para se casar. Eu ia ao encontro da pessoa que escolhia para ser meu par e mostrava a ele ou a ela nossa imagem juntos no espelho, como aquelas fotos antigas de casal, em moldura oval, comum nas casas do interior. Eu pedia à pessoa para se casar comigo, mas ainda não tinha desenvolvido o que faria conforme a resposta dada, neste ponto eu apenas improvisava. No ensaio relatado comecei a vislumbrar uma possibilidade para a continuação da cena:

Achei o cara, era um morador de rua que parou para olhar. E...ele parou para olhar e ...eu fui atrás dele. Falei “Ei meu coração, olha a gente aqui no espelho!” e ele “É! Você viu nós dois?” eu “É! Vamos casar? Casa comigo?”. Ele topou casar comigo e falou assim: “Mas para casar tem que ter o padre! Não tem padre?”. Aí apareceu alguém para fazer o padre. “Mas tem que ter também os padrinhos!” Apareceram os padrinhos. “Tem que ter também o pai da noiva, sem o pai eu não caso! Sem pai, sem pai eu não caso...tem que ter o pai. Cadê o pai? Cadê o pai da noiva para entrar com a noiva no altar?”. Apareceu. E aí se formou uma cena de casamento, ele foi guiando, falando o que estava faltando. E aí, no final tinha: o padre, ele no altar me esperando, o pai entrando comigo, os padrinhos entrando atrás e as pessoas assistindo o casamento. (...) E aí a gente casou. O padre falou assim “eu os declaro marido e mulher” e a gente deu um abraço porque...não precisou dar o beijo. A gente deu um abraço, ele me levantou no colo, e todo mundo gritou “vamos jogar o buquê! Vamos jogar o buquê!”. E veio um amigo dele ainda me arrumar um buquê, trazer um buquê. E aí nós jogamos o buquê juntos. A cena acabou e ele entendeu que acabou e eu agradei a ele, o nome dele é Aquiles. (...) Agora é fazer essa cena acontecer. Se o Aquiles não estiver lá, eu vou fazer esse papel: “Então vamos casar, mas para casar comigo tem que ter o padre. Sem pai eu não caso!”.

Depois de o Aquiles ter entrado na cena comigo e me mostrado uma possibilidade de continuidade, eu adotei para mim a performance dele. Ensaiei dessa maneira por muitos

⁸ *Manguear* é como algumas pessoas em situação de rua chamam o ato de abordar as pessoas para lhes pedir dinheiro ou algo de valor.

⁹ O relato se refere ao ensaio da noite de 16 de setembro de 2014.

dias, construindo a cena do casamento como ele fez. Porém, a cena não pôde acontecer desta forma durante o espetáculo, que exigia uma performance mais breve de cada ator, para que todos pudessem participar. De qualquer maneira, o ensaio com Aquiles permeou a minha atuação como a personagem “Noiva” naquela montagem de 2014.



Figura 3: A Noiva. Montagem de Estrela ou Escombros da Babilônia, 2014. Foto de Matheus GePeto.

Recordo, ainda, de minhas experiências como espectadora, algumas inesquecíveis, capazes de alterar minha percepção habitual das coisas, mesmo que por um instante. Uma experiência marcante foi ver pela primeira vez um espetáculo do Teatro Oficina¹⁰, *Os*

¹⁰ Influyente e importante companhia ao longo dos anos 1960, transforma-se em grupo nos anos 1970, tendo como esteio a figura do encenador José Celso Martinez Corrêa. Ressurge reformulado nos anos 1980 e, sob a denominação de Oficina Uzyna Uzona, atua até hoje. O Oficina soube abrir-se e incorporar, paulatinamente, as mais significativas transformações da cena ocidental, sempre em posição de vanguarda. TEATRO Oficina. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo112413/teatro-oficina>>.

*Sertões*¹¹, eu o vi em 2007 quando foi apresentado no extinto festival *Rio Cena Contemporânea* (RJ). Um espetáculo que acontecia em cinco dias, como em cinco grandes episódios que duravam entre 3 e 4 horas, já foi algo completamente novo. Confesso que, no início, não acreditava ser possível passar tantas horas em uma apresentação teatral. Porém, passei, e com gosto. O espetáculo era político, ritualístico, musical, impactante, cuidadosamente construído em seus detalhes. Era grandioso, era forte. Quando vi *Os sertões* vivenciei algo que ainda não tinha vivenciado em uma apresentação teatral: os atores estavam ali, aos montes, perto de nós, entre nós e nós, por vezes, íamos ao palco. Apesar de o palco se configurar como uma grande passarela e a plateia em arquibancadas de um lado e de outro, não havia uma sensação de separação entre aqueles espaços. Os espectadores eram chamados em vários momentos à ação e era bonito ver a disponibilidade e entrega de alguns dentro da cena. A nudez, tão comentada e já parte da estética do Teatro Oficina, depois dos primeiros minutos se tornou algo natural, era, para mim, esteticamente bela e cheia de significados. Aquele espetáculo me fez sentir tudo que o teatro poderia ser. Eu digo que depois d'*Os Sertões* minha percepção do que é uma experiência teatral foi alterada.

Acredito ser possível afirmar que experiências como estas três descritas acima ocupam um lugar de *experiência singular*, segundo conceito de John Dewey. Algo que se vive e que não é igualado a nada que se viveu antes ou depois, um divisor de águas. Dewey usa a imagem de uma tempestade para descrever o que é uma experiência singular, a experiência que fica guardada em nós como um momento especial que será lembrado: “uma tormenta que, em sua fúria, tal como vivenciada, pareceu resumir em si tudo o que uma tempestade pode ser, completa em si mesma, destacando-se por ter-se distinguido do que veio antes e depois”. (DEWEY, 2010, p.111). Experiências, deste modo, capazes de deslocar percepções e vivenciar outros modos de vida.

Com tudo isso vibrando dentro de mim, fiquei instigada a pesquisar o tema e concordo com Bourriaud quando diz que “hoje a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais, como um espaço parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos” (BOURRIAUD, 2009, p.11). Vejo o teatro como este possível campo fértil de vivências que promovam nos sujeitos a descoberta de novas percepções e maneiras de se relacionar com o mundo, criando ambiente favorável a transformações individuais e sociais.

¹¹ Adaptação do livro homônimo de Euclides da Cunha, de 1902, a peça é composta por cinco partes: A Terra; O Homem I: do pré-homem à revolta; O Homem II: da revolta ao trans-homem; A Luta I: 1a, 2a e 3a expedições + Rua do Ouvidor e A Luta II: O des-massacre.

Interessa-me entender como este campo fértil se dá, quando ele acontece e quais são suas condições para existir.

O primeiro semestre de 2015 foi também fundamental para a escrita do projeto de pesquisa. Para que eu pudesse estar mais a par das produções acadêmicas atuais e para voltar ao ambiente da universidade me inscrevi na disciplina *Seminários em Artes da Cena*, ministrada pela Prof.^a Mariana Muniz na EBA/UFMG e a cursei como matéria isolada. Ao mesmo tempo, por causa do processo de montagem da segunda peça do Núcleo de Teatro do ECLE, *Assembleia Comum*, assisti a disciplina *Filosofia Radical e Utopia*, ministrada pelo Prof. Andityas Matos na pós-graduação em Direito da UFMG. Tudo se cruzou de repente: o teatro político feito no Estrela, a dimensão utópica estudada na filosofia do direito e os estudos de processos de montagem vistos na disciplina da EBA. Arte, política e utopia. Estava vivendo isto de perto. Era estratégico que meu tema de pesquisa dialogasse com essas três chaves.

Na feitura do projeto estudei metodologia e fiz as escolhas: estudo de caso, observação participante. Achei necessária a escolha de algum teórico do teatro para dialogar com a temática e escolhi Artaud, por tê-lo encontrado várias vezes nas linhas dos filósofos estudados no Direito¹². Embora sem o aprofundamento inicialmente desejado, Artaud está presente ao lado de Brecht e outros companheiros de viagem no desenvolvimento da pesquisa e na análise das técnicas utilizadas na montagem. O teatro da crueldade de Artaud e o teatro épico de Brecht são referências diretas na metodologia das oficinas que construíram a peça *Escombros* em 2017 e, por isso, fundamentais no exame dos espetáculos.

Artaud defende, em seu *teatro- peste*, que a manifestação teatral tenha a força de afetar artistas e público, em uma experiência que, acredito, é coerente com a dimensão utópica aqui investigada. Para Artaud: “assim como a peste, o teatro refaz o elo entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada” (ARTAUD, 1987, Pg.24). O que se tem é uma aposta de que a atmosfera teatral que procuramos dialoga com o *teatro da crueldade*, já que esta diz da potência de uma experiência diversa da vivida dentro de padrões sociais aos quais estamos condicionados, enquanto o teatro da crueldade vê o teatro como provocador desta potência.

Em relação a Brecht, no artigo *Brecht Today*, Silberman cita o conceito de *pensamento intervencionista* como uma importante chave do pensamento teatral de Brecht:

¹²Artaud e o conceito de *corpo sem órgãos* são citados por Deleuze e Guattari no livro *Mil Platôs* vol. 1, 2 e 3. Ele também é citado por Agamben em *O homem sem conteúdo*.

Em suma, o pensamento intervencionista é típico da visão de mundo antagônica de Brecht (...) Significa uma atitude que exige não só contemplação e cognição, mas também aplicação e efeito. O pensamento intervencionista é, então, o resultado de formas estéticas específicas que colocam em movimento o destinatário (por exemplo, o leitor, o público, o participante) por meio de um processo analítico e distanciador. (SILBERMAN, 2006, p.5. Tradução livre)¹³.

O desejo de Brecht pela reflexão do espectador acerca das circunstâncias apresentadas na peça teatral vai ao encontro da busca desta dissertação pelo teatro como lugar questionador da realidade cotidiana. As formas estéticas utilizadas por ele foram inspiração no processo de montagem e, junto com as de Artaud, permeiam a análise das ferramentas de construção do espetáculo e de suas apresentações.

O tema da dissertação que se constrói aqui está ligado à minha experiência prática e teórica atual e dialoga com minhas inquietações sobre como pode o teatro ser uma arte viva, relacional, fora dos padrões mercadológicos de reprodutibilidade e manutenção do poder vigente. Como prezar pelo seu caráter revolucionário e transformador? Pode o teatro criar atmosferas de vivências possíveis que deslocam percepções e permitem novas experiências?

Teria Peter Pal Pelbart alguma razão na relação que estabelece entre mutação social, teatro e a invenção de possíveis?

Uma mutação social é uma redistribuição dos afetos, é um redesenho da fronteira entre aquilo que uma sociedade percebe como intolerável e aquilo que ela considera desejável. Não me parece que o teatro seja estranho a essa tarefa, que é da sensibilidade, da percepção, da invenção de possíveis, de formas de associação inusitadas, de modos de existência. É um desafio estético, ético, político, subjetivo. (PELBART, 2007, pg.37).

Eu acredito que sim. Defino as quatro frentes de abordagem desta dissertação: os sentidos que emergem da relação entre a manifestação teatral e um espaço de vivência crítica que pode despertar nos sujeitos novas percepções da realidade e desejos de transformação; o estudo de caso do espetáculo *Escombros da Babilônia e Babylon Cabaret* do Núcleo de Teatro do ECLE e seu paralelo com a montagem de 2014 *Estrela ou Escombros da Babilônia*; a reflexão sobre a criação (ou não) de vivências de mundos possíveis nas apresentações do espetáculo e, em caso positivo, a identificação de quais elementos proporcionaram tais vivências.

¹³ “In short, interventionist thinking is typical for Brecht’s antagonistic world view (...) it signifies an attitude which demands not only contemplation and cognition but also application and effect. Interventionist thinking is, then, a result of specific aesthetic forms that set in motion the addressee (e.g., the reader, the audience, the participant) by means of an analytical, distancing process”.

3. Desejos de transformação

*Você diz: nossa causa vai mal.
A escuridão aumenta. As forças diminuem.
Agora, depois que trabalhamos por tanto tempo,
Estamos em situação pior que no início.*

*Mas o inimigo está aí, mais forte do que nunca.
Sua força parece ter crescido. Ficou com aparência de
invencível. Mas nós cometemos erros, não há como negar.
Nosso número se reduz. Nossas palavras de ordem estão
em desordem. O inimigo distorceu muitas de nossas
palavras até ficarem irreconhecíveis.*

*Daquilo que dissemos, o que é agora falso:
Tudo ou alguma coisa? Com quem contamos ainda?
Somos o que restou, lançados fora da corrente viva?
Ficaremos para trás por ninguém compreendido e a
ninguém compreendendo?*

*Precisamos ter sorte?
Isto você pergunta. Não espere
Nenhuma resposta senão a sua.*

Bertolt Brecht

Brecht diz em seu poema *Aos que hesitam*: “O inimigo distorceu muitas de nossas palavras até ficarem irreconhecíveis” (BRECHT, 2003). Com a palavra “utopia” acredito que tenha acontecido algo assim. Percebi isto imediatamente após a escolha de usá-la em minha pesquisa. Desacreditada, a utopia parece ser cada vez mais maldita. Muitos a veem na companhia do totalitarismo ou da ingenuidade. Tal maledicência dificulta verdadeiramente a credibilidade de um trabalho acadêmico ou pelo menos deixa qualquer texto que poderia ter uma leveza poética, algo cafona, cheirando a naftalina. Eu, aspirante à pesquisadora, não quero parecer apenas uma sonhadora – já que parecem estar, os sonhadores, desvalorizados há tempos – mas também não quero, em um descuido, jogar fora essa palavra sem antes me envolver com ela. Decidi, ao invés de trocar a utopia por um termo mais “adequado”, buscar

autores que possam me auxiliar a extrair dela o potencial que acredito ter e relacioná-lo com as novas formas de se pensar o desejo de mudança. Quero, desta maneira, relacionar utopia a outros conceitos vizinhos no trato do teatro político como possibilidade de transformação – seja lá o que isso signifique neste momento.

O presente capítulo pretende, portanto, identificar os modos de interpretar este conceito e seus contatos e distanciamentos com os demais termos na reflexão que guia este trabalho. Abordará os conceitos de *utopia*, *anticampo*, *heterotopia* e *zonas autônomas temporárias*, no intuito de contribuir para o artesanato intelectual e político da autora que tem como finalidade a transformação. Assim, poderei seguir a pesquisa em busca do *como* criar, através da manifestação teatral, um ambiente fértil de vivência comum embebido desta potência.

3.1. Utopia

O termo utopia já foi abordado por muitos autores desde sua criação por Thomas More em sua obra *Utopia*, de 1516. Thomas More nos apresenta a imagem de uma sociedade ideal, perfeita e feliz, descreve uma ilha onde os habitantes vivem em perfeita harmonia entre si e com a natureza. Muitas vezes tomada como inspiração, um vir-a-ser, mas que é uma espécie de negação da sociedade existente.

Em certos casos, a sociedade imaginada pode ser vista como negação completa da realmente existente — como é o caso mais frequente das utopias—, mas em outros, como visão de uma sociedade futura a partir da supressão dos elementos negativos da sociedade existente (opressão, exploração, dominação, desigualdade, injustiça) e do desenvolvimento de seus elementos positivos (conhecimentos científicos e técnicos, artes) numa direção inteiramente nova — como foi o caso, por exemplo, das utopias francesas do século XVIII, anteriores e posteriores à Revolução Francesa. (CHAUÍ, 2008, p. 07)

Utopia vem do grego *ou+topos* que significa “lugar que não existe”. Se tomarmos este significado ao pé da letra e escolhermos a utopia como uma negação completa da realidade atual pode-se criar um clima de frustração e imobilidade, uma vez que um lugar que não existe pode ser também algo impossível de se conhecer, irreal, uma ilha fictícia. Deve-se, portanto, ter cuidado desde já com esse caráter potencialmente totalitário da utopia, que parte de uma perfeição ideal e que pode levar a discursos paralisantes e/ou autoritários.

Em seu artigo *Notas sobre Utopia*, Marilena Chauí trata da dimensão histórico-política do termo, elencando as características da utopia de Thomas More e relacionando-as com o socialismo utópico e com o socialismo científico. Chauí diz que uma das características da utopia é reconhecer o presente como uma violência. Uma vez que o presente é entendido como algo que necessariamente deve ser modificado, começa-se a imaginar um modo de vida diverso do que é experimentado. A autora diz ainda que “o discurso utópico pode inspirar ações ou uma *utopia praticada*” (CHAUÍ, 2008, p.08). É neste sentido que a utopia se aproxima da busca que se faz aqui, pois não é o “imaginar” e sim o “experimentar” vivências que suspendam a vida cotidiana, mesmo que de forma efêmera, que interessa a essa investigação.

Chauí aponta que no século XIX a utopia deixa de ser vista como a imagem de uma realidade distante e passa a ser percebida como ferramenta de transformação social e política, na medida em que propõe a mobilidade das coisas e traça metas futuras. O poder vigente se sente, então, ameaçado e reage deslegitimando as ideias utópicas, chamando-as de loucura. É nesse contexto que aparecem as críticas à utopia elaboradas pelo cientificismo conservador – do qual fazem parte autores como Comte, Durkheim e Sombart. A crítica conservadora aponta a utopia como um excesso de imaginação absurdo e antinatural, “desejar o fim da propriedade privada seria o mesmo que desejar a fonte da eterna juventude” (CHAUÍ, 2008, p.12).

Mas o socialismo marxista também tem críticas a fazer à utopia, pois entende que ela por si só não é o suficiente. Para os marxistas a percepção negativa da realidade e o desejo de mudá-la importam somente na medida em que aconteça uma transição do desejo para a consciência do porquê as coisas são como são. Só com o entendimento racional das relações de poder estabelecidas no presente seria possível agir para uma transformação social. Ser utópico era um termo pejorativo para os marxistas. Marx critica a utopia que não se transforma em consciência social e Engels escreve *Socialismo utópico e socialismo científico* justamente para expor estas diferenças.

De acordo com Marilena Chauí, Marx e Engels distinguem dois tipos de utopia:

aquela que permanece como sombra da sociedade existente, oferecendo-se como doutrina, sistema, filosofia e pedagogia para as massas — esse tipo de utopia é inaceitável— e aquela que antecipa e prefigura a sociedade futura como sociedade nova que nega a sociedade presente — é essa utopia que o socialismo científico assimila e transforma. (CHAUÍ, 2008, p.12)

O primeiro tipo de utopia citada se aproxima do que se entende por *ideologia*, um discurso utilizado pela classe dominante para instituir os valores necessários à manutenção de seu poder, mascarando as relações sociais e acomodando as pessoas em uma realidade pretensamente imutável. O segundo tipo indica que a utopia é valorizada pelos marxistas como uma ferramenta de antecipação de uma sociedade mais justa. É como um primeiro passo, que precisa dos passos seguintes para chegar à transformação.

Segundo Chauí a utopia colabora com o curso da história através do deslocamento das fronteiras entre o real e o possível. A autora encerra o artigo entendendo a utopia como “um conjunto de práticas e de movimentos sociais contestadores da sociedade presente no seu todo” (CHAUÍ, 2008, p.12).

Ruth Levitas, pesquisadora britânica da universidade de Bristol, trata da necessidade de rever o termo utopia em seus livros *O conceito de utopia* e, vinte e três anos mais tarde, *Utopia como método: a reconstituição imaginária da sociedade*.

De acordo com Marcelo Teixeira em seu artigo sobre *Utopia como método*, para Levitas a utopia é a expressão do desejo de uma melhor maneira de ser ou de viver, e este desejo é próprio da condição humana. Em seu segundo livro, no qual propõe uma abordagem sociológica do conceito, a autora retoma os estudos feitos no primeiro e traz a análise da utopia em três aspectos: arqueológico, ontológico e arquitetônico. O aspecto arqueológico busca “escavar e reconstruir os ideários políticos, econômicos e sociais, os quais, para a autora, sempre trazem à tona prescrições utópicas e de condições humanas melhoradas.” (TEIXEIRA, 2016, p.263). O ontológico volta o olhar para os indivíduos envolvidos pelo pensar utópico, para a reflexão de quem somos e de quais outras maneiras poderíamos existir no mundo. Já o aspecto arquitetônico se dedica a pensar materialmente os espaços de uma sociedade (escolas, praças, bairros, etc.) de maneira que estes colaborem para a interação e bem estar sociais. É importante atentar para a interdependência destes três aspectos, que não devem ser analisados apartadamente, mas em conjunto.

Segundo Teixeira, Levitas “chama atenção para as práticas utópicas cotidianas, nas quais práticas sociais alternativas ou opositoras ao atual *status quo* são capazes de moldar novas instituições sociais: aqui, a autora inclui comunidades alternativas como exemplo” (TEIXEIRA, 2016, p.261).

No primeiro capítulo de *Utopia como método: a reconstituição imaginária da sociedade*, Levitas, citando o filósofo francês Miguel Abensour, diz do potencial utópico da literatura e das outras artes, na medida em que levam o interlocutor para um espaço

cognitivamente e experiencialmente outro, no qual a natureza do presente é interrompida. Ela diz:

Onde a literatura utópica está em causa – e isso pode ser igualmente verdadeiro para outras formas artísticas – Abensour vê sua função principal no estranhamento ou em tornar o familiar desconhecido. O experimento utópico interrompe a natureza irrefletida e aceita pelo presente. Ele cria um espaço no qual o leitor pode, temporariamente, experimentar uma configuração alternativa de necessidades, desejos e satisfações. Como discuti no *Conceito*, a alegação aqui é que a utopia trabalha para uma compreensão do que é necessário para a realização humana e para uma ampliação, aprofundamento e elevação de aspirações em termos diferentes daqueles que dominam o presente mundano (LEVITAS, 2013, p.04, tradução livre)¹⁴.

Na citação acima, quando Levitas diz sobre “tornar o familiar desconhecido”, ela nos leva ao encontro do conceito brechtiano de *efeito de distanciamento*:

Tal efeito depende de uma técnica especial, pela qual se confere aos acontecimentos representados (acontecimentos que se desenrolam entre os homens nas suas relações recíprocas) um cunho de sensacionalismo; os acontecimentos passam a exigir uma explicação, deixam de ser evidentes, naturais. O objetivo do efeito de distanciamento é possibilitar ao espectador uma crítica fecunda, dentro de uma perspectiva social. (BRECHT, 1978, p.74)

Ernst Bloch em *O princípio esperança* – outra fonte teórica de Ruth Levitas em seus trabalhos sobre utopia – tece considerações que relacionam utopia ao teatro de Brecht destacando o efeito de distanciamento em sua terceira parte *Imagens do desejo no espelho – vitrine, conto, viagem, filme, teatro* (BLOCH, 2005, pg.401-403). Esses encontros entre a crítica desejada pela utopia e pelo teatro épico brechtiano serão abordados adiante em relação às técnicas e escolhas estéticas, éticas e políticas nos processos das montagens teatrais *Escombros da Babilônia e Babylon Cabaré*, de 2017 e *Estrela ou Escombros da Babilônia*, de 2014 .

É importante ressaltar que a utopia, termo criado por Thomas More no século XVI, mas cujo sentido já era trabalhado na antiguidade clássica (vide, por exemplo, a cidade ideal na *República* de Platão), por se tratar de tema estudado em vastidão de pontos de vista, não pretende ser aqui discutido em sua totalidade. É reconhecida a impossibilidade de cumprir tal objetivo. O que se faz é uma seleção de abordagens que corroboram de uma forma mais

¹⁴ “Where utopian literature is concerned – and this may be equally true of other artistic forms – Abensour sees the main function as estrangement or making the familiar unfamiliar. The utopian experiment disrupts the taken-for-granted nature of the present. It creates a space in which the reader may, temporarily, experience an alternative configuration of needs, wants and satisfactions. As I argued in *Concept*, the claim here is that utopia works towards an understanding of what is necessary for human fulfilment and towards a broadening, deepening and raising of aspirations in terms different from those dominating the mundane present”.

direta o desejo de encontrar no teatro maneiras de suscitar em artistas e espectadores vivências de mundos possíveis.

Acredito que o olhar crítico do cotidiano e a busca de formas alternativas de existir e se relacionar com o mundo podem ser estimulados pela arte de forma geral, pela filosofia, pela política vivida de forma engajada, pelo trabalho que amadurece e amplia horizontes. O que quero dizer é que esta busca não é nem privilégio nem função unicamente do teatro. Porém, é de meu interesse pesquisar a via da manifestação teatral – em seu processo e apresentação – por esta ser a área em que atuo e por acreditar que o teatro, ao proporcionar, ainda¹⁵, o convívio entre atores e espectadores no mesmo espaço-tempo e desejar a comunicação através do afeto entre estes, carrega grande potencial revolucionário e é capaz de criar atmosferas de utopia experienciadas pelos envolvidos, ainda que de forma efêmera.

Interessa-me a utopia como tensão criativa (LEVITAS, 2005), aquela que nos permite imaginar e propor em experiência real modos alternativos de sentir, pensar e se relacionar com o mundo.

3.2. Anticampo

*Trata-se de converter o impossível em possível por meio
da vivência utópica de todos os lugares do futuro
em um lugar real e desafiador.*

Andityas Matos

Anticampo é um conceito proposto por Andityas Matos¹⁶ em relação de oposição ao conceito de *campo* cunhado por Giorgio Agamben (AGAMBEN, 2010).

No que diz respeito ao sentido de utopia, Matos afirma em seu livro *Filosofia radical e utopia* que um de seus traços fundamentais é “sua radical incompatibilidade com o presente naturalizado do capitalismo, que se pretende imodificável e a-histórico” (MATOS,

¹⁵Questiona-se hoje se para existir o teatro é necessário que os corpos dos atores e espectadores estejam no mesmo tempo-espaço, já que no mundo contemporâneo as tecnologias possibilitam novos tipos de interação. Sobre este tema há, por exemplo, os estudos do pesquisador argentino Jorge Dubatti a respeito de “Teatro, convívio e tecnovívio” (2012).

¹⁶Andityas Matos é doutor em Direito e Justiça, professor de Filosofia do Direito na Universidade Federal de Minas Gerais. Suas investigações abordam principalmente os temas: teoria da justiça, decisionismo, estado de exceção e biopolítica. É autor do livro *Filosofia radical e utopia: inapropriabilidade, an-arquia, an-nomia*.

2014, p.67). Resgatamos, portanto, a insatisfação com o presente já mencionada por Chauí e o desejo de que este se transforme. Resgatamos também a visão histórica que o socialismo científico deseja: a consciência de que a realidade que se experimenta no presente é resultado de um processo histórico e, assim, pode ser compreendida e direcionada para a mudança. Essa recapitulação é importante para que seja possível fazer as ligações entre os sentidos de utopia já abordados aqui e o conceito de Anticampo, do qual Matos é autor.

O principal ponto do livro de Matos é que a filosofia radical não se contenta com a utopia como um plano na dimensão da imaginação, do futuro; ao invés disso, aponta para as utopias já realizadas no presente, valorizando as experiências que, embora não estejam firmadas em um cotidiano hegemônico, possibilitam pequenas revoluções no modo de vida dos sujeitos nelas envolvidos e são capazes de inspirar a vontade de transformação em quem delas toma conhecimento. A utopia que interessa à filosofia radical é a que “se abre à experiência histórica do descontínuo, da transformação e da alternatividade” criando anticampos de possibilidades no presente (MATOS, 2014, p.65).

Giorgio Agamben, em seus projetos filosóficos sobre o estado de exceção, traz em *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua*, o conceito de *campo*. Campo é um espaço no qual há a suspensão temporária de direitos e garantias constitucionais. Dele emerge a *vida nua* – experiência de desproteção de quem é submetido a viver em estado de exceção. De acordo com Agamben:

se a essência do campo consiste na materialização do estado de exceção e na consequente criação de um espaço em que a vida nua e a norma entram em um limiar de indistinção, deveremos admitir, então, que nos encontramos virtualmente na presença de um campo toda vez que é criada uma tal estrutura, independentemente da natureza dos crimes que aí são cometidos e qualquer que seja a sua denominação ou topografia específica. Será um campo tanto o estádio de Bari, onde em 1991 a polícia italiana aglomerou provisoriamente os imigrantes clandestinos albaneses antes de reexpedi-los ao seu país, quanto o velódromo de inverno no qual as autoridades de Vichy recolheram os hebreus antes de entregá-los aos alemães; tanto o *Konzentrationslager für Ausländer*¹⁷ em Cottbus-Sielow, no qual o governo de Weimar recolheu os refugiados hebreus orientais, quanto as *zones d'attente* nos aeroportos internacionais franceses, nas quais são retidos os estrangeiros que pedem o reconhecimento do estatuto de refugiado. Em todos estes casos, um local aparentemente anódino (como, por exemplo, o Hotel Arcades, em Roissy) delimita na realidade um espaço no qual o ordenamento normal é de fato

¹⁷ Campo de concentração para estrangeiros (tradução livre). Segundo Agamben este campo na região alemã de Cottbus-Sielow foi criado não pelo regime nazista, mas pelo governo social democrático em 1923, para hospedar refugiados hebreus orientais logo após a proclamação do estado de exceção. Para o autor este “pode, portanto, ser considerado o primeiro campo para hebreus do nosso século [século XX] (mesmo que, obviamente, não se tratasse de um campo de extermínio)” (AGAMBEN, 2010, p.174).

suspensão, e que aí se cometam ou não atrocidades não depende do direito, mas somente da civilidade e do senso ético da polícia que age provisoriamente como soberana (por exemplo, nos quatro dias em que os estrangeiros podem ser retidos nas *zone d'attente*¹⁸, antes da intervenção da autoridade judiciária) (AGAMBEN, 2010, p.181).

São considerados campos, portanto, os espaços nos quais a vida se encontra exposta, desprotegida, à revelia do poder soberano de dispor daqueles corpos como bem entendem. De acordo com Agamben “quando nosso tempo procurou dar uma localização visível permanente a este ilocalizável, o resultado foi o campo de concentração” (AGAMBEN, 2010, p.27). Os prédios do DOPS durante a ditadura militar no Brasil podem ser também exemplos da localização visível do estado de exceção.

Agamben cita em seu texto a reflexão de Hanna Arendt sobre como no campo – espaço de domínio totalitário – “tudo é possível”. E diz do quanto é importante compreender o campo como uma estrutura política que permite que o estado de exceção aconteça de forma estável (AGAMBEN, 2010, p.177).

Ao analisar o campo como estrutura política, Agamben propõe uma reflexão acerca de seus mecanismos e busca revelá-los na tessitura social, mesmo quando camuflados na “normalidade” do cotidiano. O interessante é que Agamben salienta a continuidade naquilo que, à primeira vista, poderia parecer apenas uma descontinuidade com a normalidade. O campo não se trata de uma irracionalidade ou necessariamente de uma ruptura com o estado das coisas – ainda que seja também, em alguma medida, uma ruptura – mas trata-se de uma intensificação do que já é vivido dentro do estado de direito: a captura da vida humana. A questão que importa a Agamben é que mesmo no estado de direito, ao contrário do que se poderia imaginar, *o poder soberano* (daqueles que operam as leis e governam a população) crescentemente reduz a vida humana à pura *vida nua*.

Assim, o estado de exceção acontece continua e “normalmente”, confundindo-nos em formas que podem ser consideradas banais e às quais devemos estar atentos. Não se pode esquecer que o estado de exceção, embora o nome nos leve a outra direção, é uma figura jurídica possibilitada dentro do estado democrático de direito. Poder-se-ia dizer que são exceções que intensificam traços da norma. E o campo é

o espaço que se abre quando o estado de exceção começa a tornar-se a regra. Nele, o estado de exceção, que era essencialmente uma suspensão temporal do ordenamento com base numa situação factícia de perigo, ora adquire uma disposição espacial permanente que, como tal, permanece, porém, estavelmente fora do ordenamento normal. (AGAMBEN, 2010, p.176)

¹⁸ Área de espera (tradução livre)

As favelas, as rodovias, as penitenciárias são locais nos quais vidas são ceifadas diariamente e o cidadão pode ser confundido com o *homo sacer*¹⁹, este que embora não seja *sacrificável*, é *matável* e a situação de exposição de sua vida à violência é considerada “normal”. Nenhum socorro vem do Estado, embora todos nós estejamos, em princípio, protegidos pelos direitos humanos. Agamben nos alerta:

O que temos hoje diante dos olhos é, de fato, uma vida exposta como tal a uma violência sem precedentes, mas precisamente nas formas mais profanas e banais. O nosso tempo é aquele em que um *week-end* de feriado produz mais vítimas nas auto-estradas da Europa do que uma campanha bélica (...) Se hoje não existe uma figura predeterminável do homem sacro, é, talvez, porque somos todos virtualmente *homines sacri*. (AGAMBEN, 2010, p.121)

O conceito de anticampo surge de uma negação do campo e representa o contrário deste. Matos infere que o anticampo, assim como o campo, corresponde a um não-lugar, porém, desta vez, há a união de um espaço físico e real com os não-lugares da impossibilidade – ou seja, aquilo que geralmente consideramos impossível, pouco provável, ou distante – lugares do *vir a ser*, da utopia, da resistência. Para Matos: “trata-se de converter o impossível em possível por meio da vivência utópica de todos os lugares do futuro em um lugar real e desafiador. Quando isso se realiza, está-se diante de um anticampo, uma porção de futuro incrustada no presente” (MATOS, 2014, p. 95).

Se em Agamben o campo representa o exercício e o traço totalitário do poder soberano em detrimento da vontade dos sujeitos, em Matos o anticampo representa a suspensão das regras da “normalidade”, a criação de um “fora”, ainda que por dentro, que permite viver uma experiência diferente, construir e fruir de outras formas de se relacionar consigo, com os outros e com o mundo.

O anticampo é local onde se experiencia no aqui-agora uma realidade diversa da cotidiana. Não é um projeto de futuro, é uma realização no presente. Ele representa uma ruptura da ordem social vigente.

No artigo *O progresso e o estado de exceção econômico: apontamentos sobre a questão quilombola no Brasil*, Matos e Da Silva propõem “a potência constituinte de *anticampos* como marca e vivência de outro mundo possível”. (MATOS; DA SILVA, 2017,

¹⁹ O *Homo Sacer*, exposto à vida nua, é aquele em relação ao qual todos são soberanos e cuja vida pode ser tirada sem que isto seja considerado homicídio. Mas, ao mesmo tempo, sua vida não deve ser sacrificada. “A vida *insacrificável e, todavia, matável, é a vida sacra*” (AGAMBEN, 2010, pg.90).

p.140). A potência constituinte, ao contrário do poder soberano, é aquela que traz os modos de vida a partir da práxis livre. O poder constituinte, segundo Antonio Negri é

práxis de um ato constitutivo, renovado na liberdade, organizado na continuidade de uma praxe livre (...) ele é o ato da escolha, a determinação pontual que abre um horizonte, o dispositivo radical de algo que não existe ainda e cujas condições de existência preveem que o ato criativo não perca na criação as suas características. Quando o poder constituinte coloca em ação o processo constituinte, toda determinação é livre e permanece livre. A soberania, ao contrário, se apresenta como fixação do poder constituinte, portanto como fim deste, como esgotamento da liberdade de que este é portador. (NEGRI, 1992, p. 31 apud AGAMBEN, 2010, P.51)

Enquanto o campo é resultado de um poder soberano, rígido e cerceador, o anticampo pode produzir poder constituinte, aquele criativo e flexível. A vivência possibilitada pelos anticampos pode suscitar criativamente novas percepções da realidade e modos de vida. Eles se tornam, assim, locais que carregam potência de transformação.

Matos nos oferece alguns exemplos de anticampo, tais como: os espaços tomados em *Wall Street* pelos manifestantes do movimento *Occupy*, as comunidades *hippies* dos anos 60, as terras improdutivas tomadas por trabalhadores sem terra no Brasil, os imóveis abandonados e logo ocupados por grupos de anarquistas em Barcelona (MATOS, 2014, p. 95).

As ocupações urbanas, aquelas realizadas em caráter de manifesto, assim como as culturais ou as de moradia, são também exemplos de anticampo. Toda ocupação é uma negação do estado das coisas e por si só transforma, mesmo que efemeramente, a relação capitalista entre sujeito e propriedade. A ocupação rompe uma estrutura de poder e o cotidiano que estava estabelecido antes abre espaço para um poder coletivo. Há uma ruptura para instaurar um espaço de poder popular de trabalho comum. Via de regra uma estrutura que rompe com a normalidade incomoda os poderes instituídos que vão imediatamente tentar “voltar as coisas pro lugar”. Um risco que se corre é a transformação imediata do anticampo em campo, como acontece muitas vezes nos despejos forçados das ocupações por moradia nos quais a polícia se mostra truculenta e o Estado e a propriedade privada impassíveis.

Poder-se-ia dizer que anticampo é o espaço onde se experimenta, ainda que de forma efêmera, maneiras alternativas às do sistema vigente de se pensar e viver a realidade. É importante que se entenda a possibilidade do efêmero na experiência do anticampo. Segundo Matos a essas insurgências não são cobradas uma modificação concreta e contínua da realidade social. Nesta linha de raciocínio o autor defende que a cobrança de “resultados concretos” está muito mais ligada a um discurso capitalista que diz ser necessário atender

demandas, cumprir metas, ser “eficaz”. Dentro da atmosfera dos anticampos este pensamento não faz o menor sentido, já que esses espaços não são produtos, são sim experiências reais vindas de um desejo de vivência alternativa à do ordenamento normal. Se os anticampos conseguem permanência tanto melhor, mas não há compromissos deste teor. O que interessa é subjetivar os sujeitos que tomam parte desses espaços, é permitir que exista ali a força de uma experiência transformadora de si mesmo e de suas relações com o mundo, até mesmo com o modo de vida capitalista. Matos diz:

a exigência de “produtividade da ação social” – ou seja, a ideia de que um movimento social deve necessariamente gerar resultados concretos e imediatos na sociedade – faz parte da lógica de produção do capital, que não admite qualquer inoperatividade. (MATOS, 2014, p.87)

O autor ainda nos alerta para a necessidade de evitar a todo custo que os anticampos e a insatisfação com a ordem vigente sejam transformados em mercadoria e, assim, cooptados pelo capitalismo, que com seu forte poder de adaptação tudo tenta tomar para si de forma a se manter estável, mesmo em suas crises. É preciso não cair “em revolta espetacular que utiliza os mesmos elementos do capital para superá-lo” (MATOS, 2010, p.87).

Ainda no início do capítulo dedicado ao anticampo Matos diz que a filosofia “pode funcionar como uma *máquina produtora de novas subjetividades*, reproduzindo *anticampos* no espaço social” (MATOS, 2014, p.86). Acredito que a arte também possui esse poder e que a manifestação teatral é passível de ser considerada um anticampo, uma vez que pode proporcionar aos artistas e espectadores o despertar de novas percepções e vivências de mundos possíveis.

O teatro, na maioria das vezes, propõe uma reflexão sobre o ser humano e seu tempo, exercita a liberdade, deseja a expressão individual e coletiva, permite o compartilhamento de pensamentos, sensações e pontos de vista e busca a transformação destes em símbolos e signos universais. Um processo de montagem teatral permite o aprofundamento dos artistas nestas questões. Deseja-se o mergulho na temática abordada, uma experimentação de si mesmo e da relação com o outro como potência expressiva, uma vivência cotidiana e criativamente construída dentro de um coletivo.

O momento de encontro entre artistas e público veiculado pela obra apresentada pode também ser espaço de ampla experimentação de modos de vida possíveis. A manifestação teatral é acontecimento efêmero e possui na reunião de indivíduos em um

mesmo tempo-espaco a potênciã de uma experiênciã ao mesmo tempo individual e compartilhada que “se nãõ transforma a atualidade, prepara potencialmente um ‘tempo de agora’²⁰ ao subjetivar os indivíduos enquanto entidades desejanter de profundas modificações sociais” (MATOS, 2014, p. 96).

Antes de encerrar este texto sobre o campo e o anticampo, gostaria de voltar a Agamben e apresentar brevemente o conceito de *contradispositivo*, que ele cita na conferência *O que é um dispositivo*, em 2005. Faço isto por acreditar que tal conceito também se relaciona com a possibilidade de ruptura com as regras da vida cotidiana, buscada pelo anticampo. O *contradispositivo* pode ser, entãõ, uma ferramenta na construção de anticampos.

Na dita conferência o autor faz uma análise do conceito de *dispositivo*, utilizado por Foucault para designar “um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele sãõ condicionados” (FOUCAULT, 2009, p. 300). Agamben considera dispositivo “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009, p.40). O autor propõe a *profanação* dos dispositivos, o uso de *contradispositivos* como estratégia de resistênciã às formas de poder que pretendem controlar a subjetividade dos indivíduos.

Agamben usa o termo profanação em oposiçãõ ao *sacrifício*. Sacrifício é tido neste caso como o conjunto de dispositivos que tiram da vida comum coisas, lugares, gestos, e os colocam em uma vida separada, na qual estes serãõ controlados pelas relações de poder. Por isso a profanação corresponde a um *contradispositivo* que “restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido”. (AGAMBEN, 2009, p.45).

Dizendo de uma maneira simplificada, acredito que os dispositivos estãõ para o campo assim como os *contradispositivos* estãõ para o anticampo.

Pensando desta maneira, quais seriam os *contradispositivos* utilizados em um processo de montagem e no momento da manifestaçãõ teatral? Que tipo de ferramentas uma montagem pode utilizar para contrapor os dispositivos do ordenamento vigente e criar um anticampo? Estas perguntas serãõ mote da análise do objeto desta pesquisa.

²⁰*Tempo de agora* é o tempo da revoluçãõ citado por Benjamin em sua Tese II, é o tempo que “resume a história de toda a humanidade numa prodigiosa abreviaçãõ, coincide, exatamente, com a figura que a história da humanidade ocupa no universo” (BENJAMIN, 1987, p. 109).

3.3. Heterotopia

*Devemos começar por reinventar o futuro mergulhando-o
em um presente mais criativo.*

Foucault

Em conferência no ano de 1967, Foucault trata da temática do espaço e aborda seus significados na sociedade ocidental em relação à extensão (proposto por Galileu) a localização (o “cada coisa em seu lugar” na fixidez da Idade Média) e a alocação (a contemporaneidade). Em suas reflexões acerca do espaço contemporâneo indica-o como uma forma de relações de posicionamentos, muitas vezes condicionados, constituídos, “sacralizados” por expectativas:

Talvez, nossa vida ainda seja comandada por um certo número de oposições nas quais não se pode tocar, e que a instituição e a prática até agora não ousaram atacar: oposições que admitimos como inteiramente dadas – por exemplo, entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazeres e o espaço de trabalho; todas são ainda movidas por uma secreta sacralização. (FOUCAULT, 2009, p. 413)

Foucault se interessa por alocações que suspendem tais expectativas criadas pelo condicionamento da vivência dos espaços e que, ao mesmo tempo em que estão ligadas a todos os espaços, mantém com eles uma relação de contradição. O autor nos apresenta a noção de utopia e de heterotopia para desenvolver o tema.

De acordo com o autor a utopia é o *não lugar* por excelência. É o espaço análogo ao espaço real da sociedade e que o representa de forma invertida e/ou ideal. Fundamentalmente a utopia, como um espaço ideal, é uma alocação sem lugar real.

A heterotopia, por sua vez, diz respeito às alocações que são:

espécies de utopias efetivamente realizadas (...) espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis (...) espaços diferentes, esses outros lugares, uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço onde vivemos (FOUCAULT, 2009, p.416)

Assim, a heterotopia pode ser considerada como espaço de possibilidade, alocação que, embora pertença aos espaços reais propõe vivências alternativas aos indivíduos que nela se encontram. Em outras palavras “enquanto a utopia pretende redimir e tranquilizar o real,

com este acasalamento das superfícies, a heterotopia inquieta com a multiplicidade, o mutante e o estriado de nossos lugares” (ORELLANA, 2012, p.61).

Para Foucault há dois tipos de heterotopia: a heterotopia de crise e a heterotopia de desvio. O primeiro se refere aos locais reservados aos indivíduos que, em relação à sociedade, vivem um período de crise, como por exemplo, “os adolescentes, as mulheres na época dos ciclos menstruais, as parturientes, os idosos etc.” (FOUCAULT, 2009, p. 416). O segundo são os locais destinados aos indivíduos que em relação ao cidadão mediano apresenta um comportamento desviante: “são as casas de repouso, as clínicas psiquiátricas; e são, certamente também, as prisões” (FOUCAULT, 2009, p.416).

São também exemplos de espaços heterotópicos as bibliotecas, museus, feiras, colônias, bordéis, teatros ou os navios, já que todos de alguma forma “ilustram a existência de uma cartografia instável e irregular do espaço social” (ORELLANA, 2012, p.61). São espaços que demandam comportamentos específicos, diferentes dos vividos cotidianamente.

No primeiro semestre de 2016 cursei a disciplina *Metodologias de pesquisa* com a Prof.^a Mônica Medeiros. Durante as aulas me foi sugerido um levantamento bibliográfico exploratório acerca dos descritores *heterotopia e teatro* e *anticampo e teatro* nas revistas nacionais A1 e nos anais de congressos da área de artes cênicas. Feito tal levantamento percebeu-se que há pouca bibliografia que trata do tema. Nada foi encontrado sobre *anticampo e teatro* – o que era de se esperar, pois o conceito é bastante recente (2014). A respeito de *heterotopia e teatro* encontraram-se apenas nove artigos, mas o assunto parece vir ganhando força nos últimos anos. Não se chegou a um termo definitivo sobre a relação entre os conceitos de anticampo e heterotopia, mas notou-se uma proximidade entre eles que pode ser explorada.

Metodologicamente foram escolhidas como fontes de pesquisa as revistas *Urdimento* e *Sala Preta*, por serem nacionais e terem classificação A1 no QUALIS/CAPES. Foram fontes também os anais de congresso da ABRACE²¹ e CONFAEB²². Optou-se por não fazer um recorte temporal porque, pela especificidade do tema da pesquisa e por já existir o recorte de espaço (no Brasil), poderiam não ser encontradas muitas publicações, o que de fato ocorreu. Para os descritores *heterotopia e teatro* não foi encontrada nenhuma publicação nos anais da CONFAEB nem na revista *Urdimento*. Na revista *Sala Preta* foram encontradas três publicações e nos anais da ABRACE seis. A publicação mais antiga é de 2007 e a mais recente de 2015.

²¹Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas

²²Congresso Nacional da Federação dos Arte/Educadores do Brasil

Discorro agora sobre as referidas publicações por acreditar que verificar os elementos estéticos presentes nas mesmas pode me servir como pista para encontrar contradispositivos que favoreçam e/ou estimulem a criação de um ambiente fértil de vivências possíveis.

Das nove publicações encontradas três têm o foco em apresentações cênicas de dança, duas na cenografia de montagens teatrais, três são relatos de montagens teatrais nas quais se acredita haver criação de espaços heterotópicos e uma, a meu ver a que mais se relaciona com o que eu busco em minha pesquisa, diz respeito ao fechamento do teatro *Opinião* – então percebido como espaço heterotópico – em 1980 pela Divisão de Controle e Fiscalização das Diversões Públicas do Rio de Janeiro com justificativas questionáveis.

O que se percebe em quase todas as publicações é que a heterotopia é ligada às manifestações cênicas realizadas em espaços alternativos como ruas, praças, janelas, parques e, mesmo quando são em teatros, fogem do modelo do palco italiano. Parece-me que esta é uma questão a ser levada em consideração: a ressignificação do espaço é um dos elementos que possibilitam que se criem heterotopias?

As três publicações que têm a dança como eixo principal são *Corpo-Espaço: heterotopia e dança* de Maria Falkembach, *Prática performativa do Caxambu: um espaço de múltiplas experiências* de Sara Amorim e *Das auto-topografias da improvisação. Criações, lembranças, olhares* de Ana Navarro. As três foram encontradas nos anais da ABRACE. A primeira coloca o próprio corpo como espaço heterotópico e está aí seu ponto principal:

O corpo move-se no espaço e também é espaço que se move (...) O corpo-heterotopia, quando atua em espaços públicos pode reconstruir as relações entre os corpos nestes espaços, relações de poder e de forças; pode evidenciar o quanto de ilusório é o espaço real ou o quanto sua configuração é constituída de discursos e dos jogos de poder. (FALKEMBACH, 2014, p.5)

A segunda publicação trata dos espaços heterotópicos encontrados nas manifestações tradicionais da cultura africana, especificamente o Caxambu, identificada nas comunidades afro-brasileiras do sul do Espírito Santo. Para a autora a dança produz espaço heterotópico já que permite uma ruptura com o tempo cotidiano. Amorim evoca as heterocronias citadas por Foucault, princípio da heterotopia que acontece quando as pessoas se encontram em uma espécie de ruptura com o seu tempo tradicional, em um tempo *de festa*, como sugere a autora.

A terceira publicação relaciona a heterotopia à improvisação na dança em espaços públicos, os bailarinos faziam suas apresentações das janelas das casas em bairros tradicionais

da cidade de Salvador. Navarro afirma que ao deslocar o significado do local escolhido através das improvisações criam-se espaços abertos que se projetam e contrapõem-se às imposições sociais e políticas, espaços para serem vividos sob uma perspectiva relacional que cria no espaço real uma rede de possibilidades estéticas e perceptivas. (NAVARRO, 2012).

As duas publicações que tem como tema a cenografia de montagens teatrais são do mesmo autor, Regilan Pereira, e estão nos anais da ABRACE. São elas *O espaço shakespeariano na poética de Helio Eichbauer* e *O ator entre o real e o virtual. Projeções cenográficas que expandem o corpo e a cena*. Na primeira publicação, de 2012, o autor relata uma pesquisa de cenário da época elisabetana para representação de *Ham-let*, adaptação de José Celso Martinez (Teatro Oficina) para a peça de Shakespeare, em apresentação no Parque Lage (RJ). O autor analisa o Parque Lage em seus diversos espaços reais: a escola, o espaço histórico e o espaço de apresentação do espetáculo e acredita que estas três camadas aliadas à sua semelhança com o teatro elisabetano (edifícios que circundam uma área central e não possuem teto) garantem à alocação a existência de heterotopia.

Já em sua segunda publicação, Pereira refere-se às projeções audiovisuais como cenografia, fala de como os espaços virtuais estão influenciando as relações corpo-espaço, ator-espectador e realidade-ficção. Diz-se que as imagens projetadas dão ao teatro a possibilidade de “apropriar-se dos ilusionismos e transformá-los numa ferramenta de crítica aos embustes sociais, políticos e econômicos” (PEREIRA, 2014, s/p). E, neste sentido, é possível entender a criação de uma heterotopia, um não-lugar como um espelho que, ao mesmo tempo, é reflexo e contestação da realidade. Porém, mais adiante há a seguinte afirmação “um teatro amplamente equipado em termos de modernidade tecnológica (...) fez funcionar a heterotopia do barco” referindo-se à metáfora de Foucault para o conceito, “a maior reserva de imaginação... Nas civilizações sem barcos os sonhos se esgotam” (FOUCAULT, 2009, p. 422). Aqui o elemento da heterotopia é a tecnologia que possibilita alterações na realidade.

As três publicações que relatam montagens teatrais e suas potências heterotópicas são *Ecos d'A PAIXÃO Segundo Todos Os Homens, de Wilson Rio Apa, em Florianópolis* de Leon de Paula, *O conceito de máscara heterotópica e do trágico objetal: uma reflexão inspirada na obra Peep Classic Ésquilo da companhia Club Noir* de Alexandre França e *Meditação sobre a noite: paisagem e fronteiras em BR-3* de Ângela Materno. A primeira está nos anais da ABRACE e as duas últimas na Sala Preta. Todas elas são de vivo interesse para a minha pesquisa já que apontam algumas estratégias que fazem dos espetáculos espaços heterotópicos. É isso que procuro nas montagens do núcleo de teatro do ECLE: aspectos que

contribuam para que haja em suas apresentações a criação de espaços críticos de enfrentamento e transformação.

A primeira publicação trata da representação da Paixão de Cristo recriada por *Wilson Rio Apa*. Na peça a heterotopia está no transformar espaços reais da cidade em ambientação para a via crucis de Jesus Cristo. O texto bíblico foi adaptado para o contexto da época – ditadura militar no Brasil – e o diretor fazia daquele espaço real um espaço teatral de protesto e reflexão. Em treze horas de espetáculo, divididas entre a quinta feira santa e a sexta feira da paixão, uma atmosfera heterotópica era criada e todo o público e atores se envolviam na trama e podiam ser tocados, transformados por ela.

A segunda publicação utiliza a heterotopia de Foucault para cunhar o conceito de *máscara heterotópica*, e o mesmo se torna, em seu artigo, instrumento de análise do espetáculo *Peep Classic Ésquilo*. A máscara é a escuridão e a imobilidade dos atores em contraponto às luzes e movimento da realidade “lá fora”. Durante a vivência teatral o espectador é colocado em um espaço que contrapõe o cotidiano de forma radical, o que oportuniza a ativação de novas percepções, talvez adormecidas no dia a dia frenético e cheio de informações de uma capital como São Paulo.

Na terceira publicação, Materno faz um minucioso estudo sobre o espetáculo *BR-3* do Teatro da Vertigem (SP). Político em seus questionamentos o espetáculo trata do surgimento de cidades e de religiões e o quanto “tanto uma (a cidade) como a outra (a religião) podem ser, igualmente, impositivas – na delimitação dos lugares e dos papéis – e o quanto podem ser simultaneamente promissoras e massacrantes”. (MATERNO, 2007, p.232). Tratando das possibilidades espaciais da cena – o espetáculo foi apresentado no rio Tietê e na baía de Guanabara (RJ), o público ficava em uma embarcação e os atores em embarcações e em cenários à margem das águas – *BR-3* deflagra “os vários espaços – imaginários ou não, econômicos e culturais, físicos e políticos, que convivem, bem ou mal, dentro de cada um deles” (MATERNO, 2007, p.239) e é neste sentido que há heterotopia na encenação. *BR-3* propõe modos de lidar e de confrontar-se com a realidade, relacionando-se com ela de um espaço fora dela, mas que a ela pertence, um espaço heterotópico.

É importante comentar que neste artigo encontrei ao mesmo tempo referência à heterotopia de Foucault e ao conceito de campo de Agamben. A autora não chega a mencionar o termo “campo”, mas relaciona a teoria do estado de exceção de Agamben aos corpos dos personagens, expostos à violência da *vida nua*, como o *homo sacer*: “Em *BR-3*, os corpos situam-se, predominantemente, nestas zonas de indiferença e de trânsito contínuo entre o vivo e o cadáver, entre o corpo e o objeto, entre o homem e o animal” (MATERNO, 2007,

p.248). A autora chama a atenção para a necessidade de falar desses corpos como lugares que, ao mesmo tempo, pertencem à realidade e estão dela excluídos já que a lei, apesar de existir, retira-se, abandonando-os à desproteção.

A última publicação a ser abordada é também a que mais me instiga. *Espaço do Grupo Opinião: vozes dissonantes sobre seu fechamento no Jornal do Brasil* de Maria do Socorro Marques faz reluzir meu interesse em apontar o teatro como lugar de vivência das possibilidades outras, uma alternativa aos hábitos sócio-políticos que querem ser irretocáveis. Sobre o espaço revolucionário criado pelo teatro Opinião nos diz a autora:

O Opinião que, pelo menos nessa época, é regido por homens que crêem em suas utopias – as quais, segundo Foucault, são lugares irreais –, acaba criando um espaço heterotópico, real, cujo “posicionamento é em relação ao espaço real da sociedade”, pois naquele momento, é o espaço que não aceita, que se contrapõe à regras e mandos do momento político. É o lugar que, somado a outros, abre para outras perspectivas, outros olhares, através de um teatro de militância e de outras experiências artísticas (MARQUES, 2015, p.307)

Indico ainda que ao relatar que o teatro Opinião foi fechado por falta de higiene e segurança, a autora denuncia uma atitude controladora por parte do Estado. O ocorrido se deu após o término da ditadura e, segundo a autora, uma saída encontrada pelo Estado para evitar a existência deste espaço heterotópico foi fechá-lo sob tal justificativa. Assim, extinguiu-se uma ameaça. O espaço do Grupo Opinião funcionava como local de expressão artística questionadora da realidade social daquela época. O Estado, sentindo-se incomodado, impõe seu fechamento apontando falhas na estrutura do local, apesar de o mesmo estar em dia com a vistoria do Corpo de Bombeiros (MARQUES, 2015, p.302). Tal atitude autoritária revela o exercício do poder soberano do Estado, que age impondo uma regra abusiva, como quem transforma um anticampo em campo, se estivéssemos aqui tratando com estes conceitos.

Aproveito a volta a este conceito para lembrar o contradispositivo, abordado anteriormente na parte dedicada ao anticampo. Em estudo posterior ao citado aqui, encontrei no artigo *Arte colaborativa e a criação de heterotopias* de Ludmila Britto, reflexão sobre a relação entre os conceitos de contradispositivo e heterotopia. A autora sugere que ambos são possíveis para tratar de manifestações artísticas que buscam o despertar de novas percepções ao subverter o cotidiano automatizado: “Acreditamos, entretanto, que a arte também pode ser geradora desses locais de desvio, despertando novas condutas, novas percepções, agenciamentos, processos artísticos coletivos que fogem às normas culturais tradicionais.” (BRITTO, 2016, p. 35). Concordo com a autora e considero pertinente a relação entre

anticampo, contradispositivo e heterotopia. Estes tensionamentos serão abordados nas considerações finais deste capítulo.

Voltando à pesquisa exploratória dos descritores *heterotopia e teatro*, elenco os elementos estéticos encontrados nas publicações: o corpo como espaço heterotópico, ruptura com o tempo cotidiano, escolha por espaços alternativos, a resignificação dos espaços da cidade, itinerância, uso de tecnologias, cena aberta às influências do espaço, contexto político-social em cena, mascaramento, efeitos de contraposição ao cotidiano, diluição palco-plateia.

A citação de Foucault mais encontrada nas publicações é a seguinte:

Em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis. O teatro, que é uma heterotopia, perfaz no retângulo da cena toda uma série de lugares estranhos (FOUCAULT, 2009, p. 418).

Não quero nesta dissertação afirmar que o teatro é por si só heterotopia, com a explicação de que na cena, que acontece em um lugar real, são criados inúmeros outros lugares. A isto corresponderia dizer que qualquer apresentação teatral é um espaço heterotópico, afirmação com a qual não concordo inicialmente. Acredito que há manifestações teatrais que só fazem reforçar a moral vigente e não propõem nenhuma experiência alternativa à mesma, não propõem um *outro lugar*, mas um *mesmo lugar*. Aí está a questão fundamental. O que interessa para esta dissertação é que o teatro não seja espaço heterotópico apenas porque sua natureza expressiva permita tal coisa e sim que ele se manifeste como heterotopia na medida em que se torne “uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço onde vivemos” (FOUCAULT, 2009, p.416). Como um espelho que

torna esse local, que eu ocupo no momento em que me olho no vidro, ao mesmo tempo absolutamente real, em ligação com todo o espaço que o cerca, e absolutamente irreal, já que tal local precisa, para ser percebido, passar por esse ponto virtual que está ali. (FOUCAULT, 2009, p 415)

O teatro como espaço heterotópico é aquele que rompe com as expectativas do cotidiano e que permite ao público e aos artistas experimentar uma outra vivência social possível. O teatro como este ponto virtual, o espelho, através do qual a realidade cotidiana ganha novas dimensões e pode ser sentida de uma outra maneira.

3.4. Zonas Autônomas Temporárias (TAZ)

A TAZ é o único "lugar" e "tempo" possível para a arte acontecer pelo mero prazer do jogo criativo.

Hakin Bey

Já na primeira página do livro *TAZ – Zonas autônomas temporárias* (2001) – que consegui facilmente na internet em PDF – a marca *Copyleft* me chama a atenção: “Copyleft: esse livro não possui direito\$ Autorai\$ podendo ser livremente distribuído, preservando o nome do Autor.” O *copyleft* – em oposição ao *copyright* – permite que as obras circulem livremente e alcancem um grande número de pessoas sem gerar custos e sem que isso seja ilegal. Sei que a discussão acerca dos direitos do autor sobre suas obras é complexa e importante e não quero tratar dela aqui, porém, destaco a coerência de Bey em deixar sua obra livre no imenso espaço da internet.

“A TAZ começa com um simples ato de percepção” diz Hakin Bey no início de seu livro sobre o conceito (BEY, 2001, p.07). O autor – que tem inspiração em Deleuze, Guattari e Lyotard, entre outros filósofos contemporâneos – ao dizer “ato de percepção” provavelmente refere-se ao despertar do entendimento de que existem estruturas de controle a nos moldar e, ao mesmo tempo, existem modos de escapar delas e viver criativamente, mesmo que momentaneamente.

Em seu livro Bey faz um apanhado de lugares (reais e virtuais) que receberam ou recebem temporariamente formas alternativas de se viver em sociedade. Ele passa por ilhas piratas dos séculos XVI e XVII²³, pelo espaço não governado da internet (web e contra-net), e pelos “levantes” que o autor julga mais produtivos socialmente do que a chamada revolução:

O conceito da TAZ surge inicialmente de uma crítica à revolução, e de uma análise do levante. A revolução classifica o levante como um "fracasso". Mas, para nós, um *levante* representa uma possibilidade muito mais interessante, do ponto de vista de uma psicologia de libertação, do que as "bem-sucedidas" revoluções burguesas, comunistas, fascistas etc. (...) A Revolução fechou-se, mas a possibilidade do levante está aberta. Por ora, concentramos nossas forças em "irrupções" temporárias, evitando enredamentos com "soluções permanentes". O mapa está fechado, mas a zona autônoma está aberta. (BEY, 2001, p. 08).

²³ Bey diz que as ilhas piratas hospedavam “mini-sociedades que conscientemente viviam fora da lei e estavam determinadas a continuar assim, ainda que por uma temporada curta, mas alegre” (BEY, 2001, p.3).

Em um mesmo sentido, Pelbart diz em seu texto *Poderíamos partir de Espinosa* que também a Deleuze não importa um futuro de revolução, mas “o devir-revolucionário das pessoas, os espaços-tempo que elas são capazes de inventar, os acontecimentos que se ensejam por toda parte.” (PELBART, 2008, p. 37). São essas múltiplas porções de vivências de potência crítica e potência de vida que interessam a Deleuze e a Bey.

De acordo com Bey, a dita “Revolução”, quando realizada, muda os caminhos de uma sociedade, porém, acaba por criar um modo de vida que tende novamente à cristalização até que outra revolução ocorra. A revolução, uma vez que acontece, morre. Os levantes, ao contrário, são irrupções múltiplas e contínuas, pequenas localidades de experimentação, sem compromisso com a permanência de seus ideais, mas apenas com a possibilidade de existir e criar novas maneiras de viver a realidade.

Seguindo o raciocínio de não “fechar possibilidades”, Bey afirma que não pretende definir um conceito absoluto para a TAZ, mas que ela acaba por ser auto-explicativa no momento em que ocorre. Ele nos dá algumas pistas para que possamos enxergar suas cores e nos oferece exemplos como em um “mosaico de vislumbres”.

As pistas de Bey nos levam a entender a TAZ como uma tática para contrapor as estruturas dominantes de controle. Tais estruturas, apesar de se mostrarem cada vez mais onipresentes, são repletas de rachaduras que se tornam solo fértil para as irrupções, os levantes de criação das TAZ. A principal ferramenta da TAZ é a invisibilidade, isto é, elas não devem ser reconhecidas pelo Estado como áreas de levante, mas, uma vez que isto aconteça, ela deve desaparecer para então surgir em outro lugar.

Apesar da palavra “temporária” fazer parte do conceito, Bey sugere que algumas TAZ – como aquelas em comunidades rurais que ainda vivem em um sistema de escambo – podem ter existido durante muito tempo, pois souberam permanecer invisíveis ao poder dominante.

As TAZ são festivais, assentamentos, ocupações, é a pirataria na internet, é a criação de redes entre pessoas, assim como outras ações criativas e essencialmente políticas, já que vão de encontro ao ordenamento vigente na forma do sistema de exploração capitalista, do mercado da arte, da privatização do espaço público, da cultura do consumo, etc. A TAZ “é um microcosmo daquele ‘sonho anarquista’ de uma cultura de liberdade, não consigo pensar em tática melhor para prosseguir em direção a esse objetivo e, ao mesmo tempo, viver alguns de seus benefícios aqui e agora” (BEY, 2001, p.06).

No artigo *A(r)tivismo e utopia no mundo insano*, Motta e Alice equiparam a TAZ ao conceito de heterotopia de Foucault, por entenderem que elas são como utopias realizadas.

Para as autoras, as zonas autônomas temporárias são “espaços de sociabilidade, criados com a finalidade de propiciar uma experiência de libertação das formas de controle e poder exercido pelo Estado e pela sociedade.” (MOTTA, ALICE, 2017, p.34). Neste sentido entende-se que a TAZ é conceito próximo ao de heterotopia e dialoga com esta pesquisa no que diz respeito a espaços de vivências que permitam o surgimento de novas percepções do cotidiano, novas maneiras de se relacionar com o outro e consigo mesmo.

Segundo Bey:

A TAZ é "utópica" no sentido que imagina uma *intensificação* da vida cotidiana ou, como diriam os surrealistas, a penetração do Maravilhoso na vida. Mas não pode ser utópica no sentido literal do termo, *sem local*, ou "lugar do lugar nenhum" A TAZ existe *em algum lugar*. Ela fica na interseção de muitas forças, como um ponto de poder pagão na junção das misteriosas linhas de realidades paralelas (BEY, 2001, p.14).

É possível que esta “intensificação da vida” seja relacionada aqui com o *campo* que, como vimos, pode ser considerado a *intensificação da captura da vida humana* que já é vivida mesmo dentro do estado de direito, na construção de um estado de exceção permanente. Porém, a intensificação na TAZ diz respeito não a uma realidade esmagadora das subjetividades, mas ao contrário disto, à “penetração do Maravilhoso na vida”, a vida vivida com toda potência que ela pode ter. Vida e não sobrevida. Talvez por isso o autor diga que os momentos festivos são TAZ em potencial, já que reúnem maior ou menor número de pessoas (ele cita um jantar de amigos e um carnaval de rua como exemplos) em uma vivência espontânea na qual pode haver trocas e integrações que transformem aqueles sujeitos. Ele diz ainda que a festividade tem caráter de luta em uma época “que oferece a TV e o telefone como maneiras de ‘alcançar e tocar’ outros seres humanos, maneiras de ‘estar junto’!” (BEY, 2001, p.10). Acredito que o teatro, ao promover o convívio, também pode ser considerado uma estratégia de luta neste sentido.

Bey desenvolve a ideia de TAZ e procura fazer uma distinção entre ela e o puro levante. O autor diz que os levantes são feitos *contra* as instituições vigentes e, por isso são “negativos”. Mas defende que, para gerar uma TAZ, é necessária também uma força “positiva”, a favor de alguma coisa que venha tomar o lugar da instituição desprezada. Segundo Pelbart, Deleuze também leva seu pensamento por este caminho e “não se cansa de repetir: criar é resistir. Resistir não consiste apenas em dizer não, mas em inventar, reinventar-se, criar novos afetos, novos perceptos, novos possíveis, novas possibilidades de vida” (PELBART, 2008, p. 36).

Seguindo este raciocínio, Bey nos oferece exemplos de gestos negativos e positivos acerca das instituições formais do *ensino, política, trabalho, igreja, lar, família e arte*. Em relação à decadência do ensino o gesto negativo é o analfabetismo voluntário, enquanto o gesto positivo é a busca por uma educação alternativa: a educação em casa, o aprendizado de um ofício, o aprendizado via internet. Na política o gesto negativo é a apatia em relação à mesma demonstrada na decisão das pessoas de não irem votar. O gesto positivo é a criação de novas redes de conexão com fins sociais e políticos, independentes das instituições formais. O gesto negativo em relação ao trabalho pode tomar forma de “vadiagem, embriaguez em serviço, sabotagem e pura falta de atenção” enquanto o gesto positivo cria novas formas de trabalhos autônomos, informais e por vezes até ilegais, estratégias que segundo Bey são mais interessantes do que a famosa greve geral. O autor brinca ao dizer que a instituição da Igreja é confrontada com o gesto negativo de “assistir televisão”, ao passo que o gesto positivo consiste na criação de novas formas de se viver a espiritualidade e de “religiões livres”. O gesto negativo ao Lar é ser sem teto, o positivo é ser um andarilho urbano, como os mochileiros que andam o mundo sem terem um lugar para se fixar. O gesto negativo em relação à família é o divórcio ou qualquer outro tipo de rompimento, o gesto positivo é viver fora do padrão de família nuclear, admitindo-se, por exemplo, os solteiros e o poli amor (BEY, 2001, p.28).

Sobre a arte Bey diz que o gesto negativo

não é encontrado no tolo niilismo de uma "greve de arte", ou na desmoralização de algumas pinturas famosas, mas sim no tédio quase universal que se abate sobre a maioria das pessoas na simples menção da palavra "arte". Mas qual seria o "gesto positivo"? Seria possível imaginar uma estética que não se *comprometa*, que se remova da História e mesmo do Mercado? Ou que ao menos *tenda* a fazer isso? Que queira substituir a representação pela *presença*? Como a presença pode se fazer perceber mesmo na (ou através da) representação? (BEY, 2001, p.28)

Artaud também comenta sobre o desinteresse do público pelo teatro e diz que este se dá quando o teatro deixa de representar a época em que vive (ARTAUD, 1987, p.136). Brecht vai no mesmo sentido quando diz em seus *Estudos sobre teatro* que devemos buscar no fazer teatral “o prazer específico, a diversão de nossa própria época” (BRECHT, 1978, p.104). Como fazer com que o teatro, imbuído ao mesmo tempo de diversão e reflexão, conecte-se com o público de maneira prazerosa, a parecer-se mais com um ato festivo do que com um compromisso a ser cumprido socialmente? Um momento de vivência potente e não de tédio?

Quando questiona a presença no lugar da pura representação Bey fala em seguida do problema da *mediação*, crucial para ele. Segundo o autor a arte seria mais potente se não houvesse mediação entre artista e público. Mas a mediação, seja ela uma tela, uma escultura ou as técnicas teatrais, é passível de ser extinta? Acredito que a intenção de Bey é provocar-nos a pensar a mediação como meio de nos conectarmos com o público e não como um meio de desaparecermos como sujeitos. A presença estaria aí, no artista que não desaparece, mas está vivo em seu trabalho.

Repeti com a TAZ a metodologia feita com os conceitos anticampo e heterotopia: realizei a busca nos mesmos periódicos e anais de congressos, porém com os descritores TAZ e Teatro; e Zonas Autônomas Temporárias e Teatro.

Na revista Urdimento e nos anais da CONFAEB não foi encontrada nenhuma publicação. Já na Sala Preta encontrei quatro publicações e nos anais da ABRACE seis. A publicação mais antiga é de 2005 e a mais recente de 2017.

As dez publicações encontradas têm foco em ações performáticas realizadas fora do espaço teatral convencional. Oito descrevem ações de intervenção urbana, ocupação da cidade e ressignificação dos espaços cotidianos. Uma publicação fala de ações performáticas não só no espaço urbano, mas também em galerias de arte, é a *Os limites de paidia em poéticas de resistência à arte de massa*, de Margarida Gandara Rauen. E há uma publicação com viés pedagógico que trata de intervenção realizada em uma escola regular de São Paulo, é a *Da possibilidade da experiência e deslocamentos na escola*, de Alan Araújo.

O que se entende em todas as publicações é que os autores percebem na manifestação artística grande potência transformadora de percepções, capazes de deslocar artistas e público em não-espacos questionadores e propositores de novos modos de vida. Eles apostam que a arte, como o teatro, a performance e a intervenção, podem gerar pequenas zonas de suspensão das normas cotidianas, como as TAZ de Hakim Bey.

Denise Pedron é autora de duas publicações encontradas nos anais da ABRACE, são elas: *Teatro de Ocupação, Teatro de Intervenção e Performance, Processo, Experiência*. Nos dois textos ela descreve experiências performáticas no espaço urbano, das quais participou como artista. Uma no coro de noivas da peça *Das Saborosas Aventuras de Dom Quixote de La Mancha e seu Fiel Escudeiro Sancho Pança*, do Grupo Teatro que Roda, sob direção de André Carreira, no Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte (FIT-BH), em 2010. Na outra em uma performance realizada por ela e mais dois atores em um ponto de ônibus de Curitiba em 2010. Em ambos os trabalhos ela nos conta as sensações e as descobertas das experiências vividas no decorrer das apresentações, sempre abertas às

possibilidades de intervenção dos espectadores e das pessoas que transitam naquele espaço em seu cotidiano. A performance é, assim, criada e recriada a cada instante, alimentando-se dos acontecimentos no presente, fluindo junto com eles. Pedron cita o conceito de TAZ e afirma que

o teatro que altera as relações sociais da cidade, produz temporariamente essa zona autônoma, na qual os sujeitos vivenciam espaços e temporalidades criados por eles mesmos, que dependem de suas ações e de seu olhar para se constituir como experiência (PEDRON,2010, p.04).

Saidel também é autor de duas publicações que têm como tema performances no espaço urbano das quais ele participou. Tanto em *O Estar e o Infiltrar-se – Ação Performática e Espaço Urbano* quanto em *Rifa: os incautos percursos de criação de uma performance* Saidel parece acreditar na performance como uma potência radical de criação de zonas autônomas temporárias, rupturas das convenções adotadas no cotidiano. Para o autor “O que se busca, acima de tudo, é desburocratizar, desrotinizar, desenrijecer as relações dos indivíduos com o espaço que ocupam e com as pessoas e seres com quem convivem” (SAIDEL, 2011, p.05).

Rauen também aborda a performance em sua publicação, mas seu foco é na relação com o espectador. A autora cita dois conceitos abordados por Roger Caillois em seu livro *Man, Play, and Games* de 1979, são eles: *paidia* e *ludus*. Segundo Rauen, Caillois admite haver na palavra *play* (entendida como jogo ou peça) dois pólos opostos: a *paidia*, relacionada à diversão, ao improviso e à liberdade de ação; e o *ludus*, que diz respeito às convenções e regras que limitam o jogar. A autora traz esses conceitos para a análise da relação entre performer e espectador que, para ela, será mais livre se as apresentações não forem completamente convencionadas, e sim abertas às possibilidades da vivência em comum. A *paidia* carrega essa potência da espontaneidade e da criação no presente, enquanto o *ludus* é arbitrário e traz ao jogo um tédio limitante. A *paidia*, segundo a autora, tem a potência de criação de TAZ:

toda vez que, com a participação do público e de cada espectador(a), cenas inusitadas se configuram, essas cenas, como fractais, constituem zonas autônomas temporárias, que aparecem no tempo real da cena e desaparecem, independentemente de um texto dramático ou de um roteiro (RAUEN,2008, p.2).

No artigo *Teatro e hip-hop: a experiência do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos* Toscano aborda a experiência do coletivo teatral *Núcleo Bartolomeu de Depoimentos*²⁴. O coletivo é formado por atores, DJs, grafiteiros e videoartistas e vê no híbrido “teatro hip hop” a possibilidade de criação de intervenções urbanas de teor altamente político. Segundo o autor, o mais importante em cada intervenção urbana realizada pelo coletivo era

instaurar aquilo que Hakim Bey nomeou como Zona Autônoma Temporária (TAZ), festa coletiva em que o poder estabelecido (os costumes, as leis, a polícia, os governantes etc.) está enfraquecido pelo levante de uma situação que não cabe nos padrões de resposta catalogados (TOSCANO, 2005, p.178).

Em seu artigo *Provocando o redemoinho* Costa fala também dos trabalhos do *Núcleo Bartolomeu de Depoimentos* como manifestações artísticas que proporcionam uma transformação no cotidiano das ruas de São Paulo, levando os espectadores à uma participação ativa, em busca de reflexão sobre a situação atual e a invenção de possibilidades de vida. A autora cita o grupo como referência do teatro político da cidade.

Araujo é o único que aborda o conceito de TAZ em um estudo pedagógico. Ele relata a experiência de propor ações performáticas para as turmas do segundo ano do ensino médio da Escola Estadual Maria José, localizada no bairro do Bexiga no município de São Paulo. Uma das ações, chamada *Troca-Troca*, consiste na troca de roupas destinadas a cada gênero, ou seja, os homens se vestiriam com roupas femininas e as mulheres com roupas masculinas, abordando assim um pequeno pedaço do “pluriverso” que é a questão de identidade de gênero, cada vez mais múltipla e fluida. A outra ação, chamada de *Pijamaço*, consistia em ir à aula com roupas de dormir, seja lá o que isso significasse. Araujo observou que ações como essa no ambiente escolar permitem que os envolvidos experimentem pequenas suspensões das regras cotidianas e que, assim, reflitam e discutam sobre elas, apontando preconceitos e alterando percepções.

Alessandra Vannucci, também com duas publicações, aponta a manifestação artística como potente criadora de TAZ. Em seu artigo *Legado de Caim: a jornada brasileira*

²⁴ A companhia, fundada em São Paulo, em 1999, utiliza elementos da cultura Hip-Hop – break, grafite, DJ e Rap – na realização de seus trabalhos teatrais. Com a direção da dramaturga Claudia Schapira e do DJ e ator Eugênio Lima, o grupo investe na oralidade ritmada e na poética musical, expondo as urgências, dificuldades e contradições da vida nas metrópoles. O objetivo é estabelecer o encontro da arte de representar com os modos de expressão urbanos, resultando numa linguagem híbrida, que evolui para espetáculos-manifestos e marcada pelo tom de denúncia social.

NÚCLEO Bartolomeu de Depoimentos. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo464387/nucleo-bartolomeu-de-depoimentos>>. Acesso em: 29 de Ago. 2017

do *Living Theatre (1970-71)*, Vannucci trata da viagem do Living Theatre ao Brasil nos anos de 1970-71, na qual eles pretenderam desenvolver o conjunto de obras *Legado de Caim*. Na região de Ouro Preto (MG) eles reuniram durante seis meses materiais para uma centena de cenas *site-specific* na cidade. Ao grupo interessava o compartilhamento daquele material, de forma a possibilitar que os espectadores pudessem acessá-lo através de uma comunicação sensível que

seria capaz de criar comunidades conscientes de sua potência subversiva, mesmo que temporárias, como as zonas autônomas de Hakim Bey; a revolução estética seria a arma secreta do artista militante da Maravilhosa Revolução Não Violenta. “Eis a nossa força – conclui Judith em suas anotações no diário de 14 de maio – colocar dúvidas no fantasma da inevitável fatalidade da história” (VANNUCCI, 2015, p. 218).

Em seu outro artigo *IN-VISÍVEIS: novas táticas de militância artística* Vannucci propõe a arte como instrumento de militância para des-saturar a vida de mídias normativas e regras cotidianas. Ela se pergunta, como eu também faço aqui, como a arte pode se articular como resistência às expectativas limitantes das normas convencionais e quais táticas põem em questão os modos da vida em comum com a intenção de oferecer possibilidades de modificá-los. No artigo ela descreve ações performáticas realizadas por um grupo transdisciplinar de pesquisa²⁵ e as analisa. Segundo a autora, intervenções artísticas podem atuar como bolhas que transformam a visibilidade da vida cotidiana na medida em que:

projetam, sobre o real paginado, outros espaços em que cidadãos reescrevem a cidade, apesar e contra aquelas normas. Assim como as derivas situacionistas e outras “zonas autônomas temporárias”, tais como navios piratas e bordéis, batizadas por Foucault de heterotopias (VANNUCCI, 2017, p.274).

Vemos que, para Vannucci, a heterotopia e a Taz são conceitos que se aproximam. Tais aproximações interessam a esta dissertação e serão vistas a seguir.

A pesquisa exploratória citada acima elenca os seguintes elementos estéticos: elenco heterogêneo, a escolha por espaços alternativos, a ressignificação dos espaços da cidade, itinerância, cena aberta às influências do espaço, contexto político-social em cena, efeitos de contraposição ao cotidiano, diluição palco-plateia.

²⁵ Grupo de estudos em Estética e Política da pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, confluído em 2014, no Laboratório de Estética e Política da ECO-UFRJ. O coletivo realiza encontros semanais e intervenções de arte pública, cursos de extensão com multiplicações formativas, seminários (Artivismo e Utopia, PUC-Rio 2014) e publicações (VANNUCCI, 2015).

Com sua Zona Autônoma Temporária Bey toca em um ponto crucial deste trabalho e faz perguntas parecidas com as que eu mesma me tenho feito. Como pode o teatro ser um encontro real no qual ocorra a troca intensa de afetos entre as pessoas que experienciam sua manifestação? Seria a *presença* da qual fala Bey uma ferramenta fundamental? A manifestação teatral pode ser uma zona autônoma temporária? Como? Como alcançar a potência de levantes, que segundo Bey:

não podem acontecer todos os dias – ou não seriam "extraordinários". Mas tais momentos de intensidade moldam e dão sentido a toda uma vida. O xamã retorna – uma pessoa não pode ficar no telhado para sempre – mas algo mudou, trocas e integrações ocorreram – foi feita uma *diferença*. (BEY, 2001, p.05)

3.5. Sobre desejos e transformações

Perguntas e mais perguntas, não haverá uma resposta exata. Cada qual com seu pé de cabra.

Luiz Otávio da Silva, a Estrela

Neste capítulo procurei averiguar os conceitos de utopia, anticampo, heterotopia e zonas autônomas temporárias em relação à busca na manifestação teatral de atmosferas utópicas que permitam vivências de mundos possíveis.

Diante do exposto até aqui acredito ter mais clareza sobre os conceitos estudados e já posso fazer escolhas acerca da utilização dos mesmos na análise do objeto, extrair de cada um e das reflexões que eles proporcionam pontos que me levem à noção de teatro como um “não lugar” que existe na realidade – geográfica e politicamente – e que pode desnaturalizar e questionar normas dadas como imutáveis, potencializando desejos de mudança. O que procuro afinal é um conceito que nos leve a “privilegiar as forças criativas sobre as forças inferiores de adaptação” (PARPINELLI, 2015, p. 149).

Acredito que o teatro tem a potência de nos mostrar um mundo suscetível de modificação e, mais ainda, de permitir a artistas e espectadores a vivência de uma realidade outra, que suspende – mesmo que efemeramente – as regras do cotidiano, movimenta nossas percepções e exercita nossa subjetividade. Brecht nos fala da necessidade de um teatro que

não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto (BRECHT, 1978, p.113).

Bourriaud, em pensamento análogo, fala em seu livro *Estética Relacional* da arte como criadora de sociabilidades alternativas:

O que elas (as obras de arte) produzem são espaços-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa; de certa maneira, são lugares onde se elaboram sociabilidades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído. (...) vive-se hoje a utopia no cotidiano subjetivo, no tempo real das experimentações concretas e deliberadamente fragmentárias. A obra de arte apresenta-se como um interstício social no qual são possíveis essas experiências e essas novas possibilidades de vida. (BOURRIAUD, 2009, p.62).

Se escolhermos ver a utopia como uma negação completa da realidade, esta meta que nunca sairá do horizonte traz uma sensação de frustração e imobilidade. Mas, se quisermos acreditar ser possível criar “não-lugares” na realidade de agora, temos a potência de um ato transgressor e o conceito de utopia ganha problematização (LOMAN, 2009, p.06). Apesar de a utopia poder cair facilmente em armadilhas totalitárias, não se pode perder de vista o caráter potencialmente transformador de experiências utópicas realizadas no presente, capazes de deslocar a realidade cotidiana e propor novas maneiras de estar no mundo.

Sobre este tema Bourriaud diz ainda que

hoje ela (a arte) apresenta modelos de mundos possíveis. (...) as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista. (BOURRIAUD, 2009, p.18)

Não é a utopia como um plano futuro ou modelo de mundo ideal que se busca neste trabalho, mas potências de mundos possíveis, vivências no presente, a utopia aqui e agora.

Utopia, anticampo, heterotopia, zona autônoma temporária. Todos estes conceitos se referem, cada qual à sua maneira, à potência de vivências nas quais uma realidade extra cotidiana é experimentada e percebida como possibilidade de rompimento com a ordem vigente e de intensificação da vida. Ainda muitos termos existirão neste sentido e abarcar toda essa infinidade de conceitos não é tarefa a ser concluída aqui. O que se pode dizer, enfim, é que inúmeros pensadores têm em vista essa dimensão ao mesmo tempo real e fugaz de uma

experiência vivida na realidade, porém fora dela, dentro e fora, possível e impossível, utopia realizada no presente.

Os conceitos abordados neste capítulo são matrizes que se aproximam e que podem ser exploradas em conjunto no desenvolvimento desta dissertação. Acredito que serão úteis ferramentas para tratar de uma manifestação teatral que afete os sujeitos envolvidos e que permita o desabrochar de outras percepções de mundo.

A utopia, para ser usada aqui como marco teórico, estará a todo tempo acompanhada pelo adjetivo “realizada”, para que não haja confusão entre seu conceito hegemônico – aquele em que ela se configura como um plano a ser realizado no futuro – e o sentido de utopia experimentada no presente, que interessa a esta dissertação.

O anticampo, por ser um conceito criado em oposição a outro – o campo – já traz em si, como a utopia, a determinação deste “não lugar” como local possível para vivências “melhores” em relação às cotidianas, já que o campo é determinado pela exposição ao esmagador estado de exceção, experiência de total desproteção do indivíduo. Entende-se que o campo está ligado a uma experiência negativa e o anticampo a uma experiência positiva.

Já a heterotopia não propõe um lugar melhor, mas apenas um lugar “outro”, no qual são possíveis vivências alternativas às experimentadas no cotidiano comum e que, assim, permitem a reflexão sobre o mesmo e possibilita que os envolvidos criem novas percepções acerca da realidade em que estão inseridos.

As características das Zonas Autônomas Temporárias parecem sugerir espaços de contestação que não buscam juízos de valor a respeito da realidade, isto é, não importa se as condições de vivência criadas são melhores ou piores do que as cotidianas, não se trata disso, mas de uma atitude de confronto à mesma, buscando comportamentos livres das regras impostas socialmente. Neste sentido se aproxima do conceito de heterotopia, embora pareça ser a TAZ uma heterotopia, e não o contrário.

Por fim, entendo que o campo, o anticampo e as zonas autônomas temporárias são experiências heterotópicas. Como se a heterotopia fosse o conceito mais amplo entre estes, um conceito que pode abarcar todos os outros. Isso porque todos dizem respeito a lugares geograficamente localizáveis, pertencentes à realidade da vida cotidiana, mas que propõem uma outra maneira de vivência em contraposição à “vida lá fora”, tanto na dimensão da *vida nua* – campo – quanto na dimensão de experiência revolucionária– anticampo e TAZ.

É importante para a reflexão crítica que se deseja neste trabalho entender o *não lugar* não como algo essencialmente positivo, melhor do que a realidade e assim, uma solução revolucionária para a mesma. Não se trata de um lugar *melhor*, mas de um *outro* lugar

experimentado ao mesmo tempo dentro e fora da realidade, permitido por uma vivência especial, na qual os envolvidos podem ter experiências positivas ou negativas.

Durante o processo e apresentações do espetáculo *Escombros da Babilônia* em 2017 pudemos constatar que nosso trabalho no bairro Sta. Efigênia não foi uma experiência prazerosa para todos e sem exceção. Recebemos notificações tentando parar o processo e impedir as apresentações, o que só não foi possível porque estávamos de acordo com a lei. Conseguimos, mesmo com alguns chamados policiais, apresentar a peça como planejamos. E, acredito que mesmo aqueles vizinhos que se sentiram incomodados com nossa presença e com nosso trabalho, puderam experimentar na sua rua uma vivência diversa daquela que tiveram até então, experiência que os movimentou para a ação de tentar nos impedir. O outro lugar proporcionado pelo teatro se fez presente também ali. Deslocar percepções, permitir vivências outras, é este o ponto fundamental que busco em minha investigação.

Vejo a manifestação teatral como lugar de possibilidades! Como atmosfera que pode fomentar a criação de espaços livres de condicionamentos e que permita aos indivíduos ir além dos comportamentos constituídos, esperados socialmente, suscitando, assim, novas formas de pensar o mundo e de se relacionar com ele. Formas mais livres de sociabilidade, potências criativas de vida.

A experiência dos espetáculos *Estrela ou Escombros da Babilônia* (2014) e *Escombros da Babilônia e Babylon Cabaret* (2017) já foi vivida. As entrevistas com artistas e espectadores foram feitas, o diário de bordo está escrito e outras estratégias de produção de dados já estão previstas. Agora é necessária a análise do material colhido em relação ao marco teórico aqui proposto. Quero construir esses caminhos possíveis em busca de um teatro que possa proporcionar a vivência de um mundo comum, plural e heterogêneo.

Em uma pesquisa é importante que se mergulhe na experiência do processo investigativo e que se venha à superfície ainda molhado, afetado pelo caminho percorrido. No trabalho do artista e do pesquisador em artes o conhecimento se dá sim teoricamente, mas também e principalmente pelo fazer, pela experiência, pelo convívio e a troca entre sujeitos, pelos afetos, pela percepção atrelada à ação, pela *práxis*, enfim. A pesquisa se torna também uma oportunidade de transformação do sujeito e do mundo. Interessa-me a possibilidade de afetar esse mundo. E ser por ele afetada. Construindo relações, produzindo subjetividades, produzindo conhecimento.

Antes de encerrar este capítulo, quero pontuar a efemeridade que esses conceitos carregam. Pode parecer sintomático se apegar a termos que exaltam o poder dos acontecimentos temporários, já que se vive numa época na qual o consumismo não deixa

espaço para experiências duradouras. Segundo Bauman “O que caracteriza o consumismo não é acumular bens (quem o faz deve também estar preparado para suportar malas pesadas e casas atulhadas), mas usá-los e descartá-los em seguida a fim de abrir espaço para outros bens e usos” (BAUMAN, 2004, p.32). Tudo é descartável, tudo deve ser consumido rapidamente para que tenhamos o próximo desejo. Nossos momentos são transformados em mercadorias para se postar nas redes sociais, as relações são cada vez mais mediadas pela tecnologia e tudo que implique um tempo maior de vivência parece tedioso ou ameaçador. A não-permanência pode parecer uma fuga dos problemas e das lacunas que todo processo de vida apresenta. Além disso, buscar utopias vividas temporariamente pode parecer “insuficiente” ou supor uma preferência pelas reformas em detrimento da revolução. Quero marcar que para mim não é este o ponto.

O que se vive nestes espaços é justamente uma experimentação de modos não hegemônicos, não capitalistas de existir. Buscam-se o convívio, as ações coletivas e a produção de subjetividades que potencializem as relações do indivíduo consigo mesmo, com os outros, com a cidade, com o mundo. Acredito que a experimentação de outras formas de existência pode subjetivar as pessoas para pequenas – mas importantes – mudanças em seu cotidiano. Tais mudanças podem tornar mais fáceis novas modificações e este caminho pode, pouco a pouco, preparar a sociedade para transformações de maior escala.

Não se trata, portanto, de escolher os levantes (usando o termo de Hakim Bey) em detrimento da revolução. Trata-se sim de viver a potência destes levantes aqui e agora e, ao mesmo tempo, procurar maneiras de fazer deles um caminho para mudanças estruturais, mudanças que conquistem permanência, permanência que leve a próximas mudanças, em um eterno mover-se em busca de formas mais justas e prazerosas de se viver em sociedade.

O que se propõe é um rompimento com o pensamento dicotômico clássico, com a forma dualista de se enxergar o mundo. Menos “ou” e mais “e” como sugere Deleuze no primeiro volume de Mil Platôs. “E” é a conjunção tecido do rizoma, o “entre” as coisas, a multiplicidade.

Não basta, pois, opor o centralizado e o segmentário. Mas tampouco basta opor duas segmentaridades, uma flexível e primitiva, a outra moderna e endurecida, pois as duas efetivamente se distinguem mas são inseparáveis, embaralhadas uma com a outra, uma na outra. (GUATTARI; DELEUZE, 2000, pg.36).

Assim, pode-se chegar a um modelo de pensamento que não diga “ou reformas ou revolução”, mas “reformas e revolução”, “micro e macropolítica”, “movimentos sociais e partido”. A busca é pela valorização da multiplicidade de estratégias nas lutas por transformações sociais.

Fustel de Coulanges em seu livro “A cidade antiga” faz um apanhado histórico sobre as civilizações da Grécia e da Roma antigas, contando, como numa linha do tempo, suas trajetórias. Sobre a revolução ele nos diz:

Há na existência das sociedades humanas grande número de revoluções, cuja lembrança não nos é guardada por nenhum documento. Os escritores não se aperceberam delas, porque aconteceram com extrema lentidão, de maneira insensível, sem lutas visíveis; revoluções profundas e ocultas, que revolveram as bases da sociedade humana, sem que nada aparecesse na superfície, e que permaneciam despercebidas às próprias gerações que as faziam. A história não pôde compreendê-las senão muito tempo depois de terminadas, quando, comparando duas épocas da vida de um povo, constata entre elas tão grandes diferenças, que se torna evidente que, no intervalo que as separa, houve uma grande revolução. (DE COULANGES, 1929, p.232).

A revolução pode ser entendida como resultado de lentos processos históricos, um somatório de pequenas transformações, que podem ser estimuladas em espaços de vivência de utopias. Essas pequenas transformações vistas em ações pontuais (como um espetáculo teatral) não se encerram nelas mesmas, há contágio, reverberação. E é sob esse prisma que esse texto se desenha. Acredito nestes espaços como espaços revolucionários que, temporários ou permanentes, são radiantes de resistência e potência transformadora.

4. Estrela ou Escombros da Babilônia: experimentos em torno de um teatro documentário-manifestação para dias de chuva

Estrela ou Escombros da Babilônia: experimentos em torno de um teatro documentário-manifestação para dias de chuva foi o primeiro espetáculo apresentado pelo núcleo de teatro do ECLE. O processo que culminou na construção da peça teve início em março de 2014. Com uma equipe formada por 101 pessoas as apresentações ocorreram nos dias 30 e 31/10 e 01/11 no quarteirão da rua Manaus entre as ruas Álvares Maciel e Pe. Marinho e no pátio do ECLE.

A peça traçava a trajetória de Luiz Otávio da Silva, a Estrela que dera nome ao casarão. Artista (poeta e performer), negro, homossexual e usuário do serviço da saúde mental, Estrela vivia em situação de rua em Belo Horizonte. Esses eixos de sua vida viraram temas da peça, bandeiras a serem hasteadas. Estrela morreu em 26/06/2013 e a causa de sua morte ainda não foi investigada, há para ela duas hipóteses: crise epilética ou espancamento, ambos seguidos de omissão de socorro²⁶.

“Escombros da Babilônia” é uma expressão que Estrela costumava usar para dizer de um ambiente no qual se sentia bem. De acordo com o projeto escrito em 2015 para a remontagem da peça (que ocorreu em 2017), os Escombros da Babilônia são

o espaço real de compartilhamento dos excluídos, dos marginalizados. A loucura, a população em situação de rua, a homossexualidade e a arte marginal são eixos transversais do espetáculo, questões presentes na história do Luiz Estrela, que permeiam a dinâmica social e cultural de Belo Horizonte. Questões que precisam ser visibilizadas e debatidas na sociedade e que podem, por meio do teatro, encontrar diferentes caminhos para superação das injustiças e preconceitos sociais.

Os “dias de chuva” se referem a uma dificuldade enfrentada pela equipe: segundo a previsão do tempo choveria nas datas das apresentações, o que nos atrapalharia de forma grave já que as mesmas se dariam na rua. Então, em uma alternativa bem humorada esse fator foi acrescentado ao nome do espetáculo, muitos figurinos foram pensados para nos proteger da chuva e no material de divulgação o espectador foi convidado a levar seu guarda-chuva.

²⁶ “Belo Horizonte é recordista brasileira em homicídios de moradores em situação de rua. Poucos dias antes da morte da Estrela, o Centro Nacional de Defesa dos Direitos Humanos da População em Situação de Rua e Catadores de Materiais Recicláveis publicou uma Nota de Repúdio na qual consta o espantoso número de 100 homicídios em apenas dois anos, um verdadeiro extermínio do povo de rua.” (MAYER, 2015, p. 206). A nota de repúdio do CNDDH pode ser vista em <http://consciencia.net/nota-de-repudio-do-centro-nacional-de-defesa-de-direitos-humanos-da-populacao-em-situacao-de-rua-e-catadores-de-materiais-reciclaveis/>. Acesso em 29/01/2018.

O nome do espetáculo carrega ainda suas orientações estéticas: teatro documentário, teatro manifestação. Segundo Manu Pessoa a peça, que se fundamentaria principalmente no teatro documentário, ganhou cores de teatro manifestação durante o processo por várias razões, desde dificuldades técnicas para apresentar os documentos recolhidos (até bem perto da estreia não tínhamos conseguido um bom projetor de imagens e nem estrutura para ligá-lo na rua) até o caráter de manifesto que os criadores deram para as cenas:

trabalhamos, inicialmente, a partir de uma perspectiva do teatro documentário: recolhendo entrevistas, depoimentos, imagens, escritos. (...) Logo, o prazo apertado, as dificuldades da pesquisa e as dificuldades técnicas, a escolha pela rua e o seu caráter dispersivo, mas principalmente o maior interesse dos envolvidos no processo pelas questões do universo de Luiz Estrela – saúde mental, pessoas em situação de rua, questões LGBT – e por outras que, de alguma forma, se vinculavam às “lutas” dos atores, ativistas ou não, do que pela biografia de Luiz Estrela, levou-nos ao que chamamos de teatro-manifestação, certamente menos centrado na questão dos documentos. (FERREIRA, 2014, p.17).

A montagem era também resultado do TCC de Manu Pessoa e, para a sua execução, contou inicialmente apenas com a verba que a UFMG cedia para esse fim (cerca de R\$500,00). Toda arrecadação extra para confeccionar figurinos, adereços, objetos de cena, peças gráficas para divulgação, etc, foi conseguida através de vaquinhas, rifas e bazares.



Figura 4: Banca do TCC de Manu Pessoa, no final da última apresentação, dia 01/11/2014.

Mesmo com recursos escassos e divulgação limitada, *Estrela ou Escombros da Babilônia* alcançou cerca de mil pessoas em seus três dias de apresentação.

Para entender melhor como se deu o processo de montagem, suas implicações para o ECLE, seus elementos estéticos e o encontro com o público, faz-se necessária uma contextualização daquele momento. É o que veremos a seguir.

4.1. Espaço Comum Luiz Estrela: história e contexto

A porta central do casarão da Rua Manaus era uma porta antiga e de madeira e estava fechada por dentro por uma escora, também de madeira. Para ocupar era preciso pular a janela de cima e descer por uma corda. Para chegar à janela de cima precisávamos de uma escada. Uma escada grande e uma corda. Mesmo de madrugada, se a polícia nos visse, seríamos parados e indagados sobre aquela ação. Para resolver essa questão decidimos “representar”.

Na noite do dia 24 de outubro de 2013, uma quinta-feira, foi realizado um “ensaio geral” do “espetáculo” que teria a estreia nos próximos dias. Nessa noite de quinta, duas pessoas entraram no casarão, utilizando os elementos cenográficos, como cordas e escada, enquanto as cenas eram repassadas pelas atrizes e atores. Tudo isso durou mais de três horas, os vizinhos apareceram, os vigias dos prédios, a polícia, mas para todos era *só teatro*.²⁷

Essas duas pessoas, que ficaram todo o tempo conectadas com o grupo externo depois de adentrar no casarão, fariam ao longo do dia 25 de outubro um desenho com a planta do imóvel, com a descrição da situação de todos os cômodos, metragem, fotos, apuração de danos estruturais etc. Além disso, estariam responsáveis pela abertura (por dentro) das portas principais do casarão para que, no alvorecer do dia 26 de outubro, um sábado de primavera, pudessem ser recebidas de portas abertas as pessoas que atuaram na estreia da montagem que apresentou para a cidade o Espaço Comum Luiz Estrela.

Não houve, assim, arrombamento ou qualquer dano ao casarão. Tudo transcorreu como num teatro multitudinário no qual até a polícia (com figurino horrível) compõe a cena. Os primeiros policiais que chegaram para atender ao chamado do 190 se espantaram quando encontraram personagens montados, músicos, palhaços e um casarão, até então degradado, triste e feio, cheio de alegria, cores e festa. Sequer registraram o B.O... Nunca na minha vida havia participado de uma ocupação na qual a autoridade policial sequer tenha registrado um boletim de ocorrência.²⁸

²⁷ Registro audiovisual está disponível no canal do ECLE no *Youtube* e pode ser visto através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=KgFhTfp4GFQ>. Acesso em 08 de janeiro de 2017.

²⁸ Esta citação é uma mescla de textos encontrados nas seguintes referências: (FERREIRA, 2014, p.12) e (MAYER, 2015, p.202).



Figura 5: Foto do primeiro dia de ocupação, sábado dia 26/10/2013. A palavra ENTRE formada com letras encontradas no interior do imóvel junto a outros entulhos. (MAYER, 2015, p.199).

Em outubro de 2013 um grupo de artistas e ativistas de Belo Horizonte ocupou o casarão localizado à Rua Manaus 348 com o intuito de transformá-lo em um centro artístico e político que proporcionasse à cidade vivências alternativas às hegemônicas. O que se propunha era um espaço que abrigasse ações culturais livres das amarras do mercado e dos mecanismos de financiamento público, numa experiência de autogestão horizontal, desafio para os próprios proponentes, que aprendem *o caminho*, ou melhor, *os caminhos, ao caminhar*²⁹.

Tudo começou em abril do mesmo ano quando o plano era fazer uma ocupação cultural de um dia de duração nas Torres Gêmeas³⁰. As torres receberiam apresentações artísticas diversas, todas com alto teor político e crítica à história daquele espaço. Mas já nas primeiras reuniões o desejo de uma ocupação permanente foi surgindo, desejo que, segundo Joviano Mayer³¹ é muito atrelado a

²⁹ Referência ao poema *Caminante*, de Antonio Machado.

³⁰ Torres Gêmeas é como ficou conhecido o residencial Saint Martin, localizado no bairro Santa Teresa em Belo Horizonte. Por causa da falência das empresas que os construíam os prédios foram abandonados na década de 80. Em 1996 cerca de 170 famílias ocuparam as torres e ficaram lá por 16 anos até o despejo. <http://www.otempo.com.br/cidades/trinta-anos-depois-torres-g%C3%AAs-entram-em-obras-1.1432194> Acesso em 15/01/2018.

³¹ Fala de Joviano Mayer em Roda de Conversa sobre o ECLE no dia 16/09/2017.

uma crítica à política pública de repasse de bens imóveis públicos para a iniciativa privada (...) esses espaços que são destinados à iniciativa privada sem nenhuma participação popular. Tinha desde o início uma crítica muito forte a isso e ao mesmo tempo a carência de espaço para os grupos culturais da cidade, os grupos independentes, os artistas da cidade que muitas vezes tem essa carência de espaço para poder trabalhar, guardar material, ensaiar.

Entre o grupo havia muitos atores, para os quais ter um espaço físico para ensaiar era sempre um problema nas produções. Fazer teatro em Belo Horizonte, de forma independente, não é tarefa fácil. Sim, o primeiro desafio é conseguir um espaço físico para realizar os ensaios, dar sequência a treinamentos, criar o material cênico, enfim, trabalhar. Alguns grupos teatrais acabam alugando salas ou galpões para transformar em sedes, que às vezes podem ser sublocadas a outros grupos que ainda não tem sua própria sede. Pode-se também pleitear salas nas universidades, onde não se paga, mas enfrentam-se burocracias e impedimentos diversos. Para aqueles que não conseguem um lugar emprestado ou não podem pagar por um aluguel, acaba sobrando a sala de casa, o salão de festas do amigo, a garagem, a praça, a rua. Mas, como seria se existisse um espaço na cidade disponível para esses fins? Sem editais, sem aluguéis, sem burocracias, baseado em uma rede de troca entre indivíduos e coletivos. Como destaca Rafael Bottaro em roda de conversa no ECLE no dia 16/09/2017, existe o desejo de

ter um espaço onde o que se produz nele tenha um outro viés. Não está dentro do que se produz nesses lugares que já são chancelados, espaços de bancos, de instituições que já tem uma ideologia... Recentemente o Santander acabou de censurar um trabalho em Porto Alegre³². Então (o ECLE) é um espaço dentro da cidade de Belo Horizonte que dá vazão a essa arte política, um outro tipo de ideologia artística.

O grupo de ativistas apostava que para esses fins e para tantos outros possíveis o casarão se abriria para a cidade num brilhar de potências realizadoras.

Nos encontros que culminaram na ocupação do casarão estavam presentes pessoas que já se conheciam de outras militâncias, como por exemplo, do apoio às ocupações de moradia como a Dandara (2009), Guarani Kaiowá (2013) e Isidora (2013). É importante lembrar ainda que a ocupação do espaço público já era uma pauta real e estratégia de luta em BH nesta época. Um bom exemplo disso é a *Praia da Estação*, movimento político que começou em 2010 e foi um marco na luta pelo direito à cidade.

³² Referindo-se ao cancelamento da exposição *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* no dia 10/09/2017. https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html acesso em 15/01/2018.

A *Praia da Estação* surgiu em manifestação contrária ao Decreto Municipal nº 13.798³³. Proferido em 2009 pelo então prefeito Márcio Lacerda (PSB), o decreto proibia a “realização de eventos de qualquer natureza na Praça da Estação”. Para responder à proibição, um grupo de ativistas começou a frequentar a Praça da Estação aos sábados, em trajes de banho, brincando de frescobol, refrescando-se nas fontes, levando sua farofa e transformando aquele ambiente na festiva “Praia da Estação”!

Manifestação lúdica e transgressora, a Praia da Estação é uma das mais belas heterotopias de BH. Ao mesmo tempo em que retoma o sentido daquele espaço dá a ele uma nova e mágica atmosfera - a praia tão desejada em Minas Gerais. Uma praça é um espaço de convívio e não puramente um espaço de passagem, pode ser atraente para o encontro e não somente um lugar que serve ao dia-a-dia comercial, à lógica econômica de funcionamento da cidade. Mesmo com a prefeitura – tanto naquela época quanto hoje – deixando-a mal cuidada, com poucos bancos e quase nenhuma sombra de árvore, na praia aquele grande espaço aberto e ensolarado é bem vindo. Em um *gesto positivo*, como diria Hakim Bey, as pessoas transformaram aquele espaço em levante que poeticamente descumpra um decreto do prefeito em plena luz do dia.

A praia promoveu encontros tão múltiplos e potentes que impulsionou o carnaval de rua. O carnaval de BH, que havia renascido em 2009, ganhou muita força em 2010, colorido pelo bronzeado dos sábados de sol.

O próprio carnaval belo-horizontino, que adquire grande força a partir de 2010, torna-se reconhecido nacionalmente por seu caráter estético-político. A desobediência civil, a negação do pedido de alvará e a falta de percurso definido são características fundamentais de alguns blocos deste movimento, por meio do que a multidão ocupa, ao som de marchinhas carnavalescas com alto teor crítico, as ruas e praças, experienciando de outra maneira a cidade, inventando novos modos de percorrê-la e, por que não, de reconstruí-la. (RENA e BRUZZI, 2014, p.319 *apud* MAYER, 2015, p.136)

Mesmo alegrando multidões³⁴, ganhando espaço na mídia e atraindo os interesses do poder público e das empresas, o carnaval de rua de BH segue em luta para manter sua

³³ Disponível no link <http://portal6.pbh.gov.br/dom/iniciaEdicao.do?method=DetalheArtigo&pk=1017732>, acesso em 10/01/2018.

³⁴ De acordo com a Belotour o carnaval de 2017 levou 3 milhões de pessoas às ruas. Informação disponível na reportagem *O carnaval, a política e a reconquista da cidade* acesso no link <http://www.obeltrano.com.br/portofolio/o-carnaval-a-politica-e-a-reconquista-a-cidade/> em 09/01/2018.

essência política e autonomia, numa festa para todas e todos, sem camarotes e sem cordas. Afinal, “ocupar o espaço público é um ato político. É cívico, é urbano e é muito divertido”³⁵.

Sobre as conquistas alcançadas pelo carnaval de rua para a cidade, Rafa Barros, antropólogo, banhista da Praia da Estação e folião militante, diz em entrevista³⁶:

Essa quase uma década obrigou o poder público a adotar concepções e procedimentos oriundos dos foliões e antes combatidos, como oficiais. Um exemplo é a apreensão dos blocos de rua enquanto manifestação/expressão popular e cultural. (...) Hoje, percebo avanços significativos nessa relação e em como isso reverbera em ganhos mútuos. O edital de sonorização de blocos de rua, com seus critérios de classificação e fomento, é um importante exemplo. Mas não podemos deixar de mencionar os critérios de patrocínio. Neste ano, Belo Horizonte entrou para a história do país estabelecendo condições de financiamento para a festa que romperam com a lógica do monopólio, garantiram a liberdade do folião e do ambulante e preservaram os espaços de circulação dos blocos de rua. Tudo isso tendo um ganho de praticamente seis vezes o valor do financiamento anterior. Uma prova de que não podemos ser subservientes ao mercado.

O carnaval-manifestação que ocorre nas ruas de BH desde 2009 começou como levante, mas hoje é permanência que movimenta a cidade social e politicamente.

Voltando aos encontros iniciados em abril, artistas e ativistas alinhavam pensamentos e planejavam a ocupação cultural. As reuniões aconteciam semanalmente e mantinham um *quórum* de cerca de 30 participantes. Nada era divulgado na internet. (FERREIRA, 2014, p.10). Decidiu-se por buscar um imóvel que pertencesse ao poder público estadual, o calendário eleitoral foi fator determinante nessa escolha. No ano seguinte as eleições estaduais aconteceriam e isso poderia acelerar o processo de cessão já que a legislação impede a cessão de imóvel público no ano eleitoral. Iniciou-se o mapeamento dos espaços abandonados da cidade. O casarão da rua Manaus, abandonado por 19 anos, foi o escolhido.

O imóvel foi inaugurado em 1914 como Hospital Militar, passou a ser Hospital de Neuropsiquiatria Infantil em 1947, em 1980 tornou-se escola para crianças com necessidades especiais, o Centro Psicopedagógico (CPP). Na década de 90 passa a ser uma escola regular, Escola Estadual Yolanda Martins. Em 1994 foi tombado pela Diretoria de Patrimônio

³⁵ Priscila Musa, arquiteta, banhista da Praia da Estação e integrante do núcleo de memória e restauro do ECLE, em entrevista sobre a praia, disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=53540iTR07E> minuto 03:05, acesso em 08/01/2018.

³⁶ Disponível no link <http://hojeemdia.com.br/almanaque/um-dos-criadores-da-praia-da-esta%C3%A7%C3%A3o-antrop%C3%B3logo-rafa-barros-fala-dos-rumos-do-carnaval-de-bh-1.592534> Acesso em 31/01/2018.

Histórico de Belo Horizonte e, ironicamente, neste mesmo ano a escola foi fechada e o casarão caiu em profundo abandono³⁷.

A ação coletiva estava amparada pelo artigo 216, parágrafo 1º da Constituição de 1988³⁸, que diz que o dever de preservar o patrimônio histórico e cultural não cabe só ao Estado, mas também à sociedade civil. Diante de um casarão de história tão longa, o grupo de ativistas pôde argumentar que o ocuparam para cuidar daquele imóvel que estava correndo risco de desabar, graças ao descaso do Estado.

O casarão fica a um quarteirão do 1º Batalhão da Polícia Militar, fator que à primeira vista seria um impedimento, mas que, ao invés disso, tornou-se um argumento para que a ocupação cultural acontecesse ali, nas “barbas do poder”. A carga simbólica da loucura e do abandono também foi determinante para a escolha do imóvel. Dizem os ocupantes: “dentre tantos outros vazios urbanos mapeados, não fomos nós que escolhemos o casarão da rua Manaus, 348, foi o casarão que escolheu a gente” (MAYER, 2015, p.199).

Eu demorei a entrar no casarão. Durante o processo de montagem de 2014 ensaiávamos no pátio e na rua, pois o imóvel estava estruturalmente comprometido e não podíamos entrar por motivos de segurança³⁹. Só em 2015 fui conhecê-lo por dentro. Fiquei impactada com o comprido corredor que dava origem a diversas portas-leitos-salas de aula. O casarão é imenso e está em péssimas condições. Os escombros... finalmente entendi. Hoje entendo também que a carga simbólica do casarão, atrelada à loucura e ao abandono, refletiu-se em todas as nossas atividades, é como se ele realmente tivesse nos escolhido como porta-voz.

³⁷ A cronologia completa do casarão está disponível nos Anexos.

³⁸ http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Constituicao_Federal_art_216.pdf Acesso em 15/01/2018.

³⁹ Assim que o casarão foi ocupado constatou-se o risco de desabamento. Formou-se um núcleo especializado responsável pelas providências emergenciais – como o escoramento das lajes – e pelo trabalho de restauro, que não parou desde então. Todos os recursos foram captados através de *crowdfunding* e eventos festivos no espaço. (NÚCLEO DE MEMÓRIA E RESTAURAÇÃO DO ECLE, 2015, p.169). Em 2017 o projeto de restauro do ECLE venceu a 30ª Edição do Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).



Figura 6: Segundo andar do casarão, já com escoramento.
Foto retirada do Projeto de Restauração do ECLE (2015)

Imóvel escolhido, dava-se continuidade ao plano de ocupação. Veio o junho de 2013, com suas famosas jornadas, tornando tudo ainda mais intenso.

As manifestações na cidade de São Paulo (SP) contra o aumento das passagens do transporte público, iniciadas pelo Movimento Passe Livre (MPL) ganharam proporção nacional ao mesmo tempo em que eclodiam por todo país manifestações anti-Copa do Mundo, nos jogos de seu evento precedente, a Copa das Confederações. As manifestações eram contínuas e a participação das pessoas só aumentava, os *slogans* “amanhã vai ser maior” e “vem pra rua” dominavam cartazes e *hashtags* nas redes sociais. A multidão que ocupava as ruas levava pautas diversas e por vezes confusas e incoerentes, desde o valor das passagens, até a “educação padrão FIFA”, passando por pedidos genéricos como o “fim da corrupção”⁴⁰. A pressão popular era grande, algumas causas foram atendidas (como a manutenção do valor das passagens em SP) e as manifestações repercutiram na mídia, que veiculava os

⁴⁰ Pautas genéricas como esta facilitaram o redirecionamento da força das manifestações para um discurso contra a presidenta Dilma Rousseff (PT), culminando no Golpe contra a mesma em 2016. Falaremos mais adiante sobre o desencadear destes acontecimentos. Sobre o redirecionamento dos discursos das jornadas de junho ver o artigo *A trajetória discursiva das manifestações de rua no Brasil* (2013-2015), de Céli Regina Jardim Pinto (2017), disponível no site <http://www.scielo.br/pdf/ln/n100/1807-0175-ln-100-00119.pdf>.

acontecimentos de acordo com seus interesses⁴¹. Em 2013 podíamos dizer que estávamos *todxs* na rua! Cada um levantando a bandeira na qual acredita. Foi realmente um momento importante e, apesar da truculência da polícia militar (pessoas presas injustamente, gravemente machucadas e até mortas⁴²), a sensação era de um momento positivo de expressão popular.

As jornadas de junho ficaram marcadas na nossa história e conhecidas internacionalmente. Muitos movimentos sociais se fortaleceram naquele momento e, até mesmo a ocupação do ECLE foi alimentada por sua energia. Segundo Mayer as reverberações das Jornadas de Junho impulsionaram o processo da ocupação:

Em agosto, os encontros para a construção desse espaço comum retornam com fôlego redobrado. Depois de experimentar biopoliticamente a cidade, caminhar quilômetros e expor ao mundo as fragilidades da nossa democracia, topar de frente com a intolerância da força bruta do poder instituído, conseguir barrar aumentos, reduzir tarifas de ônibus, ocupar câmaras municipais, a prefeitura de BH e, pela primeira vez depois de anos (!) de lutas incessantes das ocupações, arrancar um acordo assinado pelo prefeito-empresário Márcio Lamerda⁴³, em suma, depois de viver toda aquela experiência marcante, a sensação no pós-junho imediato era a de que nós podemos tudo! (MAYER, 2015, p.201).

Era hora. O grupo se dividiu em frentes de ação, formulou uma carta de princípios orientadores e articulou o plano de ocupação. Decidiram que ocupariam o casarão como quem entra em cena. A manifestação teatral foi a via que possibilitou a entrada dos ocupantes no casarão no dia 25 de outubro de 2013 e, no dia seguinte, a abertura de suas portas na bela estreia para toda a cidade.

Foi no dia 26 de outubro que a ocupação, até então sem nome, foi batizada de Espaço Comum Luiz Estrela, depois de alguém atentar para o fato de que faziam exatamente 4 meses da morte da Estrela, em um dos dias mais violentos dos protestos de junho na

⁴¹ Sobre a atuação da mídia nas jornadas de junho ver o artigo *Será que formulamos mal a pergunta?*, de Silvia Viana, bem como o *Mídia, rebeldia urbana e crise de representação*, de Venício A. de Limano, ambos estão no livro *Cidades rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*, de 2013.

⁴² Entre muitas ocorrências, destacam-se: a prisão arbitrária do catador de latas Rafael Vieira, por portar um frasco de desinfetante Pinho Sol durante manifestação no centro do Rio de Janeiro no dia 20 de junho, <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/morador-de-rua-e-condenado-a-5-anos-de-prisao-por-carregar-pinho-sol-e-agua-sanitaria-7182.html>. O fotógrafo Sérgio Andrade da Silva, que perdeu um olho após ter sido atingido por uma bala de borracha na manifestação do dia 13 de junho, em SP, https://brasil.elpais.com/brasil/2016/08/18/politica/1471471818_316149.html. Douglas Henrique de Oliveira Souza, que morreu depois de cair do viaduto José Alencar, na avenida Antônio Carlos na manifestação do dia 26 de junho em Belo Horizonte, <http://www.otempo.com.br/cidades/morte-de-jovem-que-caiu-do-viaduto-durante-manifesta%C3%A7%C3%A3o-est%C3%A1-cercada-por-contradi%C3%A7%C3%B5es-1.679944>.

⁴³ Refere-se a um acordo para não despejar as ocupações que estavam em áreas públicas municipais (Mayer, 2015, p.110).

capital⁴⁴. Estrela representa muitas bandeiras: era poeta, performer, homossexual, usuário da saúde mental e vivia em situação de rua. Estrela entrava em cena, ao lado do casarão e do coletivo de artistas e ativistas no “espetáculo” ECLE. Um espaço para a cultura, um espaço para as pessoas, um espaço para a cidade. Um espaço de resistência, de utopia realizada.

Depois de dois meses de pressão política, no dia 18 de dezembro de 2013 o governo do Estado de Minas Gerais cedeu o casarão para o Espaço Comum Luiz Estrela, por um período de 20 anos. O espaço, até então levante, ganhava possibilidade de permanência.

Mayer explica que o ECLE

se auto organiza em núcleos horizontais e assembleia geral. São eles: 1) Núcleo Legal (demandas administrativas, jurídicas, editais etc); 2) Núcleo de memória e restauração; 3) Núcleo de Infra (permacultura); 4) Núcleo de autogestão (Feirinha Estelar); 5) Núcleo de Teatro; 6) Núcleo de Audiovisual; 7) Núcleo de Música. Todos os núcleos, assembleias, atividades e eventos no Espaço Comum são abertos à participação de qualquer pessoa (...) Trata-se de território autônomo, feminista, aberto, horizontal e democrático, cujos princípios decorrem de uma construção processual, imanente, relacional, afetiva e dinâmica. (MAYER, 2015, p.212)

Na época da ocupação eu vivia em São Paulo, capital. Estava lá desde 2012 à procura de oportunidades de trabalho como atriz no audiovisual. Fiquei sabendo do ECLE através das redes sociais, pois muitos colegas, atrizes e atores de BH, estavam envolvidos no movimento. Acompanhei as conquistas de longe. Meu primeiro carnaval em BH foi em 2013 e a minha primeira Praia da Estação também. Participei de uma grande manifestação contra a Copa, a do dia 17 de junho, uma caminhada que foi da Praça 7 ao Mineirão. Queria viver tudo aquilo. Não que aqueles movimentos não estivessem acontecendo em São Paulo, pelo contrário, muitos tinham origem lá e lá se intensificavam. Mas era a minha cidade que me atraía. Queria experienciá-la dessa outra maneira, ocupando seus espaços de convívio. Eu a vi de uma nova forma, brinquei carnaval nas ruas por onde nunca passava, banhei-me nas fontes da Praça da Estação, encontrei-me com muitas e diversas pessoas. Eu estava redescobrando BH, era isso, queria voltar e vivê-la.

Em 2013 o direito à cidade era a pauta, e para Harvey esse

não é apenas um direito condicional de acesso àquilo que já existe, mas sim um direito ativo de fazer a cidade diferente, de formá-la mais de acordo com nossas necessidades coletivas (por assim dizer), definir uma maneira alternativa de simplesmente ser humano. Se nosso mundo urbano foi imaginado e feito, então ele pode ser reimaginado e refeito. (HARVEY, 2013, p.58)

⁴⁴ Luiz Otávio da Silva, a Estrela, foi encontrada morta na região central de Belo Horizonte. A causa de sua morte ainda não foi definida. As hipóteses são espancamento ou crise convulsiva.

O ECLE vem de uma necessidade coletiva como diz Harvey, e deseja a ocupação cultural autogestionada e horizontal, processo de aprendizado que está sempre em movimento. Como salienta Mayer em sua dissertação: “tendo em vista a imanência e fluidez deste processo, o Espaço Comum Luiz Estrela não é, mas sim, está sendo. Expressa-se, portanto, mais como um devir, cujas possibilidades estão em aberto” (MAYER, 2015, p.216).

4.2. O processo de montagem – multiplicidade e caos

2014. Ano de Copa do Mundo e de eleições presidenciais no Brasil. Desde 2013, com as Jornadas de Junho, o país vive um momento político especial. Várias manifestações populares aconteceram e, segundo Rolnik “a voz das ruas não é uníssona. Trata-se de um concerto dissonante, múltiplo, com elementos progressistas e de liberdade, mas também de conservadorismo e brutalidade, aliás, presentes na própria sociedade brasileira” (ROLNIK, 2013, p.19).

Há grandes manifestações contra a Copa do Mundo em todas as capitais. Críticas são feitas ao poder público através de pautas concretas como a luta contra a higienização e gentrificação da cidade para receber a Copa, a desocupação de áreas de moradia para a construção de estádios, o alto custo financeiro do evento para o país. Porém, as pautas genéricas continuam. Aqueles que pediam o “fim da corrupção” em 2013 voltam a ocupar as ruas e as manifestações recebem uma nova protagonista: a “elite”. Esses manifestantes, vestidos de verde e amarelo e batendo panelas, levam suas ações para as áreas nobres das cidades durante a Copa e o período eleitoral. Agora já não existe *um* movimento popular, mas pelo menos dois tipos diferentes de ação. As que ocupam as praças centrais, palco tradicional das lutas populares, pedindo pautas concretas, e o “fim da corrupção” nas áreas mais abastadas das cidades. O país parece estar bipartido.

Na época das eleições isso se intensifica, principalmente às vésperas do segundo turno no qual os cidadãos decidirão entre a reeleição de Dilma Rousseff (PT) e a entrada de Aécio Neves (PSDB) no poder. Há grandes manifestações em apoio a ambos os candidatos em todas as capitais. Estas precisam ser marcadas em dias diferentes, para que os manifestantes de lados opostos não se encontrem, pois há risco de violência. Algo como o que

é feito com as torcidas de futebol, planejando estratégias para não cruzarem o caminho com os adversários em dias de jogo. Lamentável.

A manifestação verde e amarela defendia a ideia de que “o fim da corrupção” aconteceria se a presidenta Dilma saísse do poder, sob o argumento de que o PT era o partido mais corrupto da história do país. Acreditava também que o tucano Aécio Neves era uma alternativa segura⁴⁵. Do outro lado, militantes vão às ruas pedindo a continuidade do governo Dilma. Mas, segundo Pinto:

A novidade em 2014 é que o campo da centro-esquerda estava desorganizado e o campo da centro-direita tomava a dianteira, sendo capaz de, a partir da exploração de um sentimento anti-Dilma, construir um discurso popular pautado por palavras de baixo calão, painelaços nas janelas de prédios de classe média, xingamentos machistas contra a presidenta. (PINTO, 2017, p.144).

Mesmo sob essa atmosfera Dilma foi reeleita com um resultado apertado de 51.65% dos votos contra 48.35% do outro candidato⁴⁶. A votação ocorreu no dia 26 de outubro.

E foi também no dia 26 de outubro que o Espaço Comum Luiz Estrela completou o primeiro ano de sua caminhada. Algumas formas de organização haviam sido experimentadas, depois modificadas, deixadas para trás para novas tentativas, enfim, seguia-se na busca de um espaço potente e autogestionado. Ferreira faz uma reflexão sobre esse primeiro período do espaço:

O objetivo da ocupação é dar vida a uma casa pública com atividades formativas, vivências artísticas, culturais e políticas abertas, propostas por todas as pessoas interessadas em participar dessa construção colaborativa. Tudo isso em harmonia e em conjunto com nossos vizinhos. Mas exatamente hoje, um ano depois, a realidade é outra. O Espaço Comum Luiz Estrela vive seu devir. Não regride ou progride, mas instaura um estar que depende muito da vida humana que o movimenta. O espaço vazio não sobrevive. Sua linha do tempo prevê um ecletismo de momentos equivalentes às pessoas que por ali já passaram. No momento rachaduras, não só no casarão, ameaçam a sua estrutura. A vizinhança da zona sul se sente incomodada, o espaço não tem uma dinâmica de autogestão definida, falta comunicação, faltam braços, sobram reclamações, incômodos, abaixo assinados que pedem o despejo. O que fazer? Teatro, que, é claro, não deixa de ser política, a da boa vizinhança inclusive. (FERREIRA, 2014, p.15).

⁴⁵ Aécio Neves, um dos principais articuladores do Golpe contra a presidenta Dilma em 2016, foi afastado do seu cargo de Senador em setembro de 2017 logo após o vazamento de uma ligação telefônica entre ele e Joesley Batista, na qual pedia ao sócio da JBS a quantia de 2 milhões de reais. Na ocasião afastou-se também da diretoria do PSDB. Mesmo tendo podido voltar a seu cargo em seguida, em outubro do mesmo ano, sua imagem e poder políticos seguem abalados no país. https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/12/politica/1513115353_668671.html acesso em 12/01/2018.

⁴⁶ Dados disponíveis no site <https://www.eleicoes2014.com.br/candidatos-presidente/> acesso em 12/01/2018.

E o teatro aconteceria! Para comemorar o aniversário estava previsto o *Primeiro Festival de Primavera* no qual, entre outras atrações, seria apresentado o espetáculo de estreia do Núcleo de Teatro, *Estrela ou Escombros da Babilônia: experimentos em torno de um teatro documentário-manifestação para dias de chuva*. Manu Pessoa e Rafael Bottaro, integrantes do ECLE e então formandos no curso de Teatro da UFMG, assumiram a direção. Junto deles está também Rafael Lucas Bacelar, artista formado no curso técnico (Teatro Universitário) e na graduação em Teatro na UFMG.

A peça é também o resultado do TCC de Manu Pessoa. O envolvimento com a universidade e a afinidade de Manu e Bottaro com o professor Antonio Hildebrando (orientador do TCC da Manu) proporcionou a entrada do mesmo na equipe como dramaturgo e, ainda, a abertura de uma disciplina optativa chamada “Teatro documentário” na qual os estudantes eram convidados a participar do processo de montagem da peça.

Segundo Manu Pessoa⁴⁷ os encontros semanais do núcleo de teatro começaram em março. Foi feita uma chamada via redes sociais convidando a todos que quisessem participar. O encontro inaugural aconteceu no dia 18 de março e estavam presentes 25 pessoas entre estudantes de teatro, artistas plásticos, bailarinos, artistas de rua e pessoas em situação de rua. No início a intenção foi manter as atividades teatrais para troca estética, treinamento e realização de performances na cidade. Somente no segundo semestre iniciou-se o trabalho da montagem do espetáculo, já com o apoio do professor Antonio Hildebrando.

Voltei para BH em junho de 2014. Encontrei-me com Priscila Cler⁴⁸, amiga que estava na equipe da montagem como preparadora vocal. Contando a ela que estava muito desejosa de fazer teatro ela me falou do *Escombros* e disse o “é só chegar” já comentado anteriormente. O núcleo se encontrava às terças feiras de 19:00 às 22:00 para ensaiar. Cheguei à primeira terça feira de agosto, apresentei-me, disse que a Priscila Cler tinha me contado da peça e que eu queria fazer parte. Aquele foi meu primeiro dia no núcleo de teatro do ECLE, no qual ainda estou e pretendo permanecer.

Mais uma vez quero falar desta que, a meu ver, é uma das potencialidades das montagens feitas até agora pelo núcleo de teatro do ECLE: o elenco é aberto, faz parte dele quem tiver a vontade de participar, atores, não atores, o que importa é o ímpeto. Já estamos diante de um espaço que está fora do mecanismo hegemônico de se montar um espetáculo, um não espaço, uma zona autônoma que suspende a burocracia, o “controle de qualidade”, a

⁴⁷ Em entrevista concedida dia 11/01/2018.

⁴⁸ Priscilla Cler é cantora e atriz, bacharel em Interpretação Teatral pela UFMG, licenciada em Canto Lírico pela UEMG e Mestre em Artes pela EBA/UFMG com a dissertação “Consciência Vocal e Musical – Uma Proposta Para o Ensino Superior”.

verba, ou seja lá qual for a razão que limite a entrada das pessoas em elencos de espetáculos teatrais. Manu diz que o elenco aberto

é herança do Hild (referindo-se ao professor Antonio Hildebrando). O Hild trabalha assim. E isso casa demais com a ideia do Espaço Comum. Ele trabalhava assim, até o último momento ele ia encaixando as pessoas, colocando gente o tempo inteiro. Aí tem uma hora que ele pára e fecha. Ele trabalha com escola então ele trabalha sempre com muita gente. Sempre acolhendo. A ideia de acolher. A ideia de aceitar. É isso que está implícito nessa ação de “elenco aberto”. Isso é do Espaço Comum também. O Hild já tinha essa visão e eu acho que as coisas se casam. Não é uma lógica de exclusão, é uma lógica de inclusão.⁴⁹

A multiplicidade de vozes que esta lógica de inclusão traz é, para mim, talvez a maior riqueza do ECLE. Atores profissionais, pessoas em situação de rua, universitários, aqueles que nunca fizeram teatro antes, dessa tensão entre diferentes histórias nasce uma potência sócio-política. Como analisa Silvia Fernandes em *Teatralidades Contemporâneas*:

São exemplo dessa migração do teatro do palco para a cidade (...) os processos colaborativos cada vez mais socializados, que fazem questão de incluir interlocutores tradicionalmente alijados da produção teatral. Daí a complexidade do coro dissonante que resulta dos trabalhos colaborativos, formado pela sobreposição de vozes, saberes e culturas marginais, em que se explicita uma fragmentação cênica que funciona como mimese exata da fratura social. (FERNANDES, 2013, p.84).

Esse coro dissonante de que fala Fernandes se fez ouvir tanto na dramaturgia quanto na encenação. A criação era livre, podíamos propor cenas dentro das temáticas abordadas e tudo era depois organizado pelo dramaturgo que ligava um material a outro tecendo a caminhada pela rua Manaus até chegarmos novamente ao pátio do ECLE para o encerramento no Cabaré dos Escombros da Babilônia. Resultado: uma multiplicidade de expressões artísticas, variadas em sua linguagem, que durava cerca de duas horas.

As propostas que chegavam eram as mais variadas, de um grupo de pessoas tão heterogêneas desabrochavam ideias mil, totalmente diferentes umas das outras na linguagem, na energia, na estética. O dramaturgo, rapsodo, cuidava do recortar e colar do material. Ele alinhavava as propostas, sempre na tentativa de acolhê-las ao máximo. Isso quer dizer, nada era rechaçado de início, tudo era experimentado e adaptado para compor o todo do espetáculo. É importante dizer que o professor Antonio Hildebrando era o orientador geral da dramaturgia, mas que um grupo de pessoas interessadas nesse processo de escrita rapsódica se organizou em um núcleo de dramaturgia.

⁴⁹ Entrevista concedida em 11/01/2018.

Jean Pierre Sarrazac, dramaturgo e teórico francês, em seus estudos acerca da cena contemporânea fala do autor rapsodo como aquele que concebe seu trabalho através da costura de fragmentos, partes diversas, arrematadas para formar um todo. Para Sarrazac o autor rapsodo experimenta em sua obra as oposições e oposições entre os gêneros – épico, dramático, lírico – e entre os tons – trágico, cômico, farsesco, etc. Para o autor há na dramaturgia um trabalho de contínua construção/reconstrução dos textos teatrais e também pára-teatrais⁵⁰, estes últimos, inclusive cada vez mais presentes na dramaturgia atual. Dessa forma, o espetáculo seria composto não só de fragmentos textuais, mas também de uma diversidade de estilos costurados em uma só narrativa. (SARRAZAC, 2006, p.172).

A fragmentação está presente na montagem como instrumento dramatúrgico para acolher as propostas vindas de um coletivo heterogêneo. E é importante dizer que, apesar das partes formarem o todo do espetáculo, este resultado pode não soar “coerente”, já que trabalhamos aqui com uma dramaturgia não-linear, que não se compromete a “fechar uma ideia”, mas tem a intenção de problematizar a temática abordada a partir de realidades diversas, provocar sensações e reflexões. No mesmo sentido Desgranges discorre

A arte recente se constitui, diferentemente, de um hibridismo desconexo, calcado na justaposição de elementos que não se harmonizam, ou então de partes que soam desnecessárias ao todo funcional da obra. (...) A disjunção das partes, a multiplicidade de estilos que definem uma descontinuidade linguística, vai propor, por sua vez, uma atitude criativa ao interlocutor. Porém, não mais como sugeria a arte moderna, como obra aberta a esperar uma conclusão, mas obra interrogativa que espera uma resposta. (DESGRANGES, 2013, p. 151).

No decorrer deste texto elucidarei exemplos neste sentido, para análise da fragmentação no espetáculo em si.

Durante o processo, matriculei-me na disciplina *Teatro documentário* ofertada gratuitamente pelo professor Hildebrando, na modalidade extensão⁵¹, que também foi disponibilizada. Eu, já “do lado de fora” da universidade, mas interessadíssima em tudo aquilo que o processo de *Escumbros* poderia me oferecer, não quis perder aquela oportunidade. Nas aulas tratávamos do conceito de teatro documentário, assistíamos a vídeos com depoimentos de amigos e parentes da Estrela, criávamos material cênico para a peça.

Na primeira aula, que ocorreu no sábado dia 09 de agosto, registrei em meu caderno as referências para a construção do espetáculo: Brecht – teatro épico/dialético;

⁵⁰ Refere-se a textos que, apesar de não terem sido feitos para o teatro, são usados cenicamente. Por exemplo, poesias, cartas, diálogos filosóficos, legislação, etc.

⁵¹ Cursos oferecidos pela UFMG abertos a toda a comunidade.

Sarrazac – processos rapsódicos; teatro documentário. Há anotações também sobre a vontade de utilizar o teatro como agente produtor de memória social. Ou seja, através das ferramentas de expressão e comunicação do teatro, registrar e compartilhar um acontecimento que diz muito da situação sócio-política atual. Contando a história de Luiz Estrela registram-se os preconceitos sociais, a fragilidade e os limites do sistema de saúde pública, o abandono do Estado às pessoas em situação de rua e a violência à qual elas estão expostas, os vícios a que sucumbem, as baixas expectativas de vida e as mortes não investigadas. Registra-se também o ímpeto artístico como maneira de se colocar no mundo.

No caderno também anotei uma citação de Brecht que nos convoca a usar de todas as potencialidades artísticas para proporcionar aos espectadores uma reflexão social que os levem também à ação:

a questão fundamental consiste em encontrar os meios artísticos através dos quais nós, os autores teatrais, possamos conseguir que o nosso público seja ativo no terreno social, que possamos proporcionar-lhe um impulso. Temos a obrigação de experimentar todos os meios, novos ou velhos, que nos possam conduzir a esse objetivo. (BRECHT, 1976, p.29)

Mais tarde, as aulas deixaram de ser na universidade e os estudantes iam aos ensaios do núcleo de teatro no próprio ECLE, o que fez o elenco aumentar consideravelmente.

É importante destacar que o deslocamento físico do espaço da universidade proporciona aos estudantes uma visão outra a respeito da disciplina, possibilita outras vias de aprendizado, no encontro com o diferente, no fazer artístico, na realização de um trabalho prático. Ensaiar em uma ocupação cultural da cidade, estar entre um grupo grande de pessoas, tão diversas entre si, unidas pelo fazer teatral, já era sim uma grande experiência, uma experiência singular e transformadora.

Falo por mim. Sou de classe média, estudei em escola particular, depois em universidade federal, nunca vivi a falta de nada. Acompanhava as manifestações desde as jornadas de junho, participei de algumas, havia descoberto o carnaval de Belo Horizonte. Mas, quando cheguei ao processo do *Escombros* eu nunca havia ido a uma ocupação, não convivia com ativistas de nenhuma causa, pouco sabia sobre feminismo, sobre a luta pela dignidade das pessoas em situação de rua, sobre autogestão, eu nem mesmo havia participado de um espetáculo na rua. Fui modificada, substancialmente, e foram múltiplos os raios que me atravessaram: o envolvimento artístico com temas que até então eram distantes para mim, o convívio com a diversidade, o trabalho coletivo que foi construído ali, o teatro político. Essas

experiências me transformaram e as vivências no ECLE continuam a me subjetivar como mulher, artista e cidadã.

Ainda sobre o processo, é mister falar de um fator determinante para a estética do espetáculo: o casarão. Um ano depois ele ainda não estava em condições de ser habitado, oferecia grande risco de desabamento e precisa(va) de uma grande – e dispendiosa – reforma. Não se podia, portanto, fazer um espetáculo em suas dependências. Mas o pátio sim poderia ser usado⁵². Além do pátio, o que mais? A rua! Foi assim que a escolha por se fazer um espetáculo de rua (ou seria melhor dizer “na rua”⁵³) aconteceu. A rua, por ser palco de manifestações populares, lugar de encontros, do carnaval, mas também do descaso, da violência e do abandono, carrega um caráter simbólico afeito à temática do espetáculo. A rua cai tão bem a essa trajetória, mas foi eleita antes por necessidade do que por estética. Pela impossibilidade de trabalharmos no casarão, ganhamos a rua e todas as suas potências.

Verificamos aqui dois elementos estéticos que se repetiram muitas vezes no estudo do primeiro capítulo: o espaço alternativo e a resignificação dos espaços da cidade. Acredito que o teatro que se faz no ECLE dialoga com o que Andre Carreira, em seu artigo *Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade* diz sobre

Formas espetaculares que não se contentam com estar na rua, mas procuram incorporar no funcionamento da cena os fluxos da rua, ou por outro lado, subverter esses fluxos fabricando rupturas dos ritmos cotidianos. Essa mudança de foco está associada à ideia do espetáculo como prática de invasão da cidade, uma intromissão ao uso cotidiano dos espaços. (CARREIRA, 2008, p.69).

No processo dos *Escombros* nós deixamos o espaço da rua emergir significados e compor a estrutura cênica e dramaturgica, em uma mostra de possibilidades. O espaço alternativo e a resignificação dos espaços é potente instrumento para deslocar percepções e propor novas vivências na cidade.

Esse teatro de vivências e situações públicas não pretende, evidentemente, representar alguma coisa que não esteja ali. Ao contrário, a tentativa é de escapar do território específico da reprodução da realidade para tentar a anexação dela, ou melhor, ensaiar sua *apresentação* sem mediações. É perceptível, nesse impulso de captura do real, o desejo dos criadores de levar o espectador a confrontar-se com as coisas em estado bruto, seja por colocá-lo num espaço concreto, contaminado de

⁵² Quero contar que o pátio, inicialmente, não constava da cessão de uso, apenas o casarão. Mas, como o coletivo do ECLE instalou-se na calçada na frente do casarão durante a ocupação (ver figura 02), atrapalhando muito a dinâmica da rua, foi oferecida pelo poder público a possibilidade de se usar o pátio. Somente na nova cessão de uso, de 2017, o uso do pátio foi oficializado.

⁵³ Segundo Carreira o teatro *de rua* é muitas vezes visto como uma submodalidade da cultura popular, o que restringe a noção dessa manifestação teatral e exclui as diversas possibilidades estéticas que o teatro feito *na rua* pode apresentar. (CARREIRA, 2008, p.68).

imaginário próprio, seja por misturar atores e não atores nas apresentações, que podem envolver presidiários, loucos, ou moradores de rua. (FERNANDES, 2013, p. 86)

Essa anexação do real ao espetáculo é muito presente em *Escombros da Babilônia*. O espaço da rua traz essa realidade e as pessoas envolvidas também. Tínhamos não atores no elenco e suas performances se faziam na fronteira entre o real e o ficcional. Marcinho⁵⁴, por exemplo, é vizinho do ECLE e participa do núcleo de teatro desde seu início. Ele é artista plástico e durante a temporada de 2014 (e em todos os espetáculos do núcleo de teatro a partir daí) ele pintou um quadro por apresentação. Às vezes ele os vendia, às vezes dava de presente.

Vidigal⁵⁵ também é uma presença real no espetáculo, ele foi amigo de Luiz Estrela e, como ele, também é poeta, performer, homossexual, usuário da saúde mental e vez ou outra fica em situação de rua. Vidigal é um documento vivo, uma presença que expõe toda a realidade da história que está sendo contada, que permite o convívio com esse universo, que o possamos olhar, que o vejamos de perto. Vidigal, na rua, mas em situação de manifestação teatral, onde o seu ser artista está posto, vive em uma fronteira entre o real e o ficcional. Ele é ele mesmo e é, ao mesmo tempo, o seu próprio personagem. Está sendo. Está atuando. Havia também um ator⁵⁶ representando o Vidigal. Muitas pessoas não sabiam qual dos dois era o real e esse jogo de possibilidades trazia novas camadas à cena. Vidigal é uma porção da realidade no trabalho, não apenas por ter convivido com Estrela, mas por viver as questões apresentadas pela peça. Manu Pessoa diz que “tem gente que acha que tem uma projeção da Estrela com o Vidigal. Eu não acho, particularmente eu não acho. Eu acho que o Vidigal é uma estrela por si só”⁵⁷.

Lembro-me de um dos ensaios no pátio do casarão, meu caderno registra dia 02 de setembro. Estávamos reunidos, o encontro naquele dia seria uma conversa, não iríamos para a prática de cenas. Estávamos falando sobre o Luiz Estrela, quem era, o que se sabia de sua vida e de sua morte. Já havia se passado mais da metade do nosso tempo quando chegaram da rua três pessoas. “Vocês que vão fazer um trabalho sobre a Estrela?”, alguém respondeu positivamente e aquelas pessoas nos contaram que haviam convivido com o Luiz Estrela em situação de rua, relataram vivências, riram e se emocionaram. Ninguém as havia

⁵⁴ Roberto Márcio da Silva, artista plástico e integrante do ECLE.

⁵⁵ Jonathas Amador dos Santos, poeta e integrante do ECLE.

⁵⁶ Alexandre Hugo, então aluno da Atuação Cênica B, ministrada por Antonio Hildebrando.

⁵⁷ Entrevista com Manu Pessoa, concedida dia 11/01/2018.

convocado, elas vieram, contribuíram e partiram. Foi assim que eu conheci o Vidigal, que voltaria para virar uma das “estrelas” do espetáculo.



Figura 7: Vidigal em seu número no Cabaré. Foto de Barnabé di Kartola/ Maria Objetiva.

Com a estreia se aproximando, começaram as dificuldades com as questões burocráticas: era necessário buscar as autorizações com os órgãos públicos municipais para a realização do espetáculo. Era preciso conseguir o licenciamento para uso do logradouro público, a autorização para interdição de vias públicas, a autorização do Corpo de Bombeiros para a realização do evento, entre outros documentos. Manu fala sobre essa questão:

Mesmo sendo a rua o espaço das nossas apresentações, não foi nada fácil acertar toda documentação necessária. O artista de rua hoje precisa vencer uma verdadeira odisseia para compartilhar seu trabalho com o público. A produção do espetáculo teve que se desdobrar para buscar autorizações da Prefeitura Municipal, Polícia

Militar, BH-Trans., Bombeiros e teve que abrir mão de algumas ideias, como a realização do cabaré na parte externa do bar Brasil 41, em razão dos custos proibitivos dos alvarás. (TEIXEIRA, 2014, p.08, nota de rodapé).

Segundo o diretor Rafael Bottaro⁵⁸ era muito importante ter a documentação em mãos, para o caso de a vizinhança fazer alguma denúncia tentando interromper o trabalho. Bottaro conta que houve várias tentativas neste sentido, mas nenhuma delas atrapalhou o andamento dos ensaios e nem das apresentações.

Em 2014 acho que a vizinhança tomou um susto maior com relação a essa coisa dos ensaios na rua. Apesar de a gente ter escolhido o sábado como o dia de ensaiar, para não transtornar tanto o trânsito. Os vizinhos tiveram que ir acostumando e para eles foi difícil essa coisa do ensaio na rua, do som, desse barulho na rua, não é? Eles estranharam. Uma rua onde tinha um prédio que estava desocupado, de repente tem uma ocupação e tem um núcleo de teatro que está fazendo uma peça épica na rua. Teve choques, teve alguns conflitos, mas no fim das contas, no final da temporada, a gente ouviu muito de que era necessário isso que a gente estava fazendo, de que foi importante, tivemos um retorno...no final a somatória foi positiva.

Quando a estreia se aproximava, no dia 24 de outubro, a página do ECLE⁵⁹ no *facebook* soltou uma chamada dizendo que a previsão para os dias de espetáculo era de chuva, mas que faríamos a peça ainda assim. Pedíamos doações de guarda chuva para nosso espetáculo “subaquático”. Ao que uma vizinha comentou:

Graças a Deus pela chuva. Tomara que chova dia e noite e assim resolva o problema da falta d'água e impeça as manifestações "artísticas" barulhentas e insuportáveis para os moradores da rua Manaus e adjacências. Será que a chuva trará também o silêncio e sossego na rua Manaus?

As aspas na palavra *artísticas* mostram a desvalorização por parte da vizinha acerca de nosso trabalho, como se este não fosse digno de ser considerado do campo da arte, pelo menos não na concepção dela do que é artístico. De fato é possível compreender sua insatisfação por não ter mais o silêncio que era habitual na rua Manaus. Essa deslegitimação se torna para ela uma ação que busca acabar com aquilo que lhe parece “insuportável”. Sinal de que o teatro movimentou o cotidiano daquela rua, trazendo para ela novas possibilidades que nem sempre são bem vistas. Segundo Carreira a prática teatral na rua

propõe ao cidadão uma reflexão sobre o lugar social do artista, da arte e dos usos da cidade. A inexistência de um intercâmbio financeiro neste tipo de apresentação

⁵⁸ Em entrevista concedida no dia 29/01/2018.

⁵⁹ As atividades do espaço podem ser acompanhadas através de sua página no *facebook*, link: <https://www.facebook.com/espacoluizestrela/>

sugere ao público a questão dos porquês desse tipo de trabalho. (...) essas práticas serão sempre invasoras, de acordo com o ponto de vista de algum sujeito social que habita a rua. O teatro na cidade está sempre entrando em territórios que pertencem a outros habitantes tradicionais do espaço urbano, ou estão regidos por usos já estabelecidos. O teatro em suas formas performativas resulta um recém-chegado na vizinhança e representa momentos de novidade, já que os habitantes estão acostumados apenas a formas para-teatrais⁶⁰ e a um teatro de rua mais convencional. (CARREIRA, 2017, p.06)

No processo de montagem de *Escombros* houve incômodo, mas houve também deslocamento de percepções, potência de outros mundos possíveis.

No início do trecho citado acima Carreira toca em outra questão importante: os recursos financeiros. Para a montagem de *Escombros* em 2014 tínhamos a verba da universidade para o TCC de Manu Pessoa, R\$500,00 (quinhentos reais). Só. Ninguém foi remunerado e, ainda assim, a peça foi realizada. Imagino que muita da intolerância a respeito de nosso trabalho se deve a isso. De parecer mesmo uma afronta um grupo de pessoas se reunirem, fazerem o maior barulho, criar e apresentar uma peça de teatro sem cobrar do público, sem ganhar para isso nem um tostão. Como entender? De fato não parece com o que conhecemos formalmente como “trabalho”: alguma atividade executada, em geral dentro de lugares fechados específicos para tal (escritórios, salas, etc.), em troca da qual se recebe algum dinheiro. Porém, ainda é uma realidade o fato de que o artista muitas vezes realiza seu trabalho com recursos próprios e com ajuda de mecanismos de financiamento coletivo, desde as rifas até os *crowdfundings*.

Em 2014, para conseguir recursos extras, fizemos uma rifa e diversos bazares. Precisávamos de mais dinheiro para confeccionar figurinos, cenários, providenciar as autorizações necessárias, fazer a divulgação do espetáculo, os programas, alugar equipamentos de som e luz, etc. Lembro-me de um trecho de um texto que eu dizia na peça, quando se rememoravam as manifestações das Jornadas de Junho: “para fazer esse espetáculo a gente vendeu rifa!/ Pelo amor de Deus, cadê o teatro padrão FIFA?”.

⁶⁰ Segundo o autor formas para-teatrais são aquelas que, de alguma forma, são familiares ao ambiente da rua, como por exemplo as manifestações populares. Em contraponto a elas, as formas teatrais são reconhecidas como alheias aquele ambiente e próprias de um contexto específico. (CARREIRA, 2017, p.07).



Figura 8: Chamada para doações para o bazar, uma das vias de arrecadação para a montagem de 2014.

Assim conseguimos arrecadar mais algum dinheiro e conseguimos doações de materiais para confeccionar figurinos e cenários. Era parte da estética o reaproveitamento do lixo, o “lixo – luxo” tão comum também no universo de Luiz Estrela, que de roupas conseguidas por doação fazia ousados figurinos. O palco-estrela, uma base de MDF em forma de estrela revestido de CDs, é um bom exemplo disso.

Minha impressão sobre o processo é a de que ele se deu no mais profundo *caos*. Caos de pessoas, caos de espaço e de tempo. Lembro-me de uma passagem do livro de Bey *CAOS Terrorismo Poético e Outros Crimes Exemplares*:

Avatares do caos agem como espíões, sabotadores, criminosos do amor louco, nem generosos nem egoístas, acessíveis como crianças, semelhantes a bárbaros, perseguidos por obsessões, desempregados, sexualmente perturbados, anjos terríveis, espelhos para a contemplação, olhos que lembram flores, piratas de todos os signos e sentidos. (BEY, 2003, p.06).

Nós, então “avatares do caos”, tínhamos um mote: a vida de Luiz Estrela. Tínhamos uma estética orientada pelo teatro documentário, pela influência do teatro épico de

Brecht e pela essência política-ativista do espaço. Éramos, ao final, uma equipe de 101 pessoas com sede de realização.

4.3 *Escombros da Babilônia* – o espetáculo de 2014

“É assim mesmo meu bem, aqui nos Escombros da Babilônia tudo pode cair a qualquer momento em cima da sua cabeça”

Atriz Yany Mabel, como a *Dona do Cabaret*, em improviso logo após o microfone parar de funcionar em cena.

Pretendo a partir de agora descrever o espetáculo de 2014, seus elementos cênicos, o trabalho da equipe e o que eu puder alcançar através de registros e memórias das sensações dos artistas envolvidos e da recepção da plateia. Isso sem perder de vista a atmosfera que se procura nesse trabalho: a dos mundos possíveis e da utopia experimentada no presente.

Três elementos que aparecem com muita força no capítulo que estuda os conceitos que abordam a criação desses mundos possíveis e suas relações com a manifestação teatral são: a utilização de espaço alternativo, a ressignificação do espaço urbano e a itinerância. Todos eles estiveram presentes na montagem de 2014.

Em *Estrela ou Escombros da Babilônia*, todo o quarteirão da rua Manaus 348 era ocupado. Começávamos em frente ao prédio que se situa à direita do casarão. Nesse prédio funcionava uma escola regular, mas ela se encontrava fechada há três anos⁶¹. À época lá havia uma escada com um corrimão largo que nos servia de plataforma para alcançar uma altura favorável para a visão do público. O prólogo era todo realizado ali. Foi montada uma passarela utilizando os tambores como base para as tiras de MDF. E ali, em frente àquele prédio abandonado, acontecia o desfile de Luiz Estrela, que na vida real confeccionava uma variedade de *looks* com roupas doadas ou encontradas na rua, no lixo. Fazia da rua, do abandono, o seu glamour.

⁶¹ Por coincidência, atualmente há um projeto de que o prédio da antiga escola passe a abrigar um CMT (Centro Mineiro de Toxicomania), unidade de atendimento em que Estrela se tratou durante grande parte de sua vida.

Em seguida a cena se deslocava para a rua, os atores formavam um bloco de carnaval que subia até a esquina da Manaus com a Pe. Marinho cantando a marchinha *São Doidão*, em homenagem ao grupo musical homônimo⁶², composto por artistas que em sua maioria são usuários da saúde mental:

Eu sou devoto de São Doidão / A minha escola é de alucinação / A gente vai por essa avenida / Pra também dizer aos homens de razão / Que a loucura deixou a lição / Homem que tem razão não perde a compaixão / Tem doido aqui, tem doido aqui / Tem doido aqui e aí / Tem doido ali, tem doido ali / Tem doido ali e aqui / A liberdade ainda que tantã tantã tantã / Vai tantã até aí.

Neste momento a rua ganhava ares de carnaval, festa já familiar para a cidade, mas que ali acontecia fora da época, dentro da manifestação teatral. Os personagens do núcleo temático da saúde mental sobem a rua e passam em frente ao CEPAI (Centro Psíquico da Adolescência e Infância), como se tivessem saído dali, ou fossem entrar. Os funcionários, já avisados sobre as apresentações, iam assistir à peça e, às vezes levavam alguns dos internos para ver também. Mais uma vez o real e o ficcional se encostam. O CEPAI é a concretude do real do espaço, os internos e os funcionários o real da vida daquelas pessoas, tudo isso numa relação direta com a ficção do universo proposto pela peça.

Agora é a rotatória que ganhará novo significado. Estrela, neste momento interpretada por Michelle Sá, é acuada dentro dela por médicos que a querem internar. Ela corre, tenta se desvencilhar, mas acaba sendo presa dentro do *cerco-rotatória* armado.

Assim que consegue fugir dali, Estrela se encontra com Vidigal e começam a descer a Rua Manaus em direção à Alvares Maciel. O coro agora é o de pessoas em situação de rua: Vidigal, Estrela, Silmara⁶³ se juntam a personagens fictícios e caminham juntos de volta à frente do casarão. Durante o percurso vemos pequenas cenas espalhadas pelo espaço. Em uma lixeira de calçada, por exemplo, duas pessoas procuram seu jantar. Mais adiante, em frente à Igreja, a Noiva moradora de rua tem uma crise epilética e cai no asfalto. Estas cenas são inspiradas pela realidade da rua, traz seus acontecimentos. Infelizmente ver pessoas procurando o que comer no lixo é recorrente. E também é possível encontrar pessoas em situação de rua que passam mal, tem suas crises e ficam abandonadas no chão.

⁶² O grupo musical *São Doidão* “nasce do trabalho nos Centros de Convivência, dispositivo estratégico da política de saúde mental de Belo Horizonte. Em sua dimensão artística e social, o trabalho profissional desenvolvido pelo *São Doidão* pretende incentivar a reflexão ética acerca da loucura e, principalmente, oportunizar o fluxo de produção de artistas acometidos de sofrimento psíquico, como é o caso da maioria dos seus intérpretes.” Apresentação disponível no website do grupo <http://saodoidao.wixsite.com/site/aboutus>. Acesso em 12/03/2018.

⁶³ Interpretada pela atriz Ana Lavigne, Silmara é uma personagem real, vivia em situação de rua e foi amiga de Estrela e Vidigal.

Público e atores estão agora na encruzilhada da rua Manaus com a rua Álvares Maciel, atrás do 1º Batalhão da Polícia Militar. E são eles, os policiais, os personagens a fechar a rua para dar início à cena das manifestações, em referência às Jornadas de Junho de 2013. Com um megafone uma manifestante puxa palavras de ordem que são repetidas calorosamente pelo coro. Logo a polícia começa a avançar, lançar bombas de gás e todos são dispersados. O público é direcionado a fugir da investida policial e volta a subir a rua Manaus em direção ao casarão entre gritos que procuram por Estrela. “Estrela!”, “Você viu a Estrela?”, “Cadê a Estrela?”, “A Estrela morreu!”.

A fachada da escola abandonada, espaço onde aconteceu o prólogo do espetáculo, agora recebe a cena final de sua primeira parte: o julgamento de Estrela é o fim do trajeto pela rua Manaus.

A cena do julgamento é, provavelmente, a mais documental de todas. Segundo Soler, há muitas maneiras de se construir propostas cênicas documentais, porém alguns princípios estão sempre presentes, são eles: a intencionalidade em documentar, ou seja, fazer do teatro um meio de informar através da arte; o uso do material recolhido em pesquisa no texto dramaturgic e na encenação; e a comunicação à plateia de que ela assistirá a um teatro documentário (SOLER, p.140). A esses três itens o espetáculo obedecia. Fez-se uma pesquisa documental sobre a vida da Estrela e tínhamos acesso a um material já elaborado pelo núcleo de audiovisual do ECLE que reunia fotografias e entrevistas com amigos e familiares. Nossa intencionalidade em documentar estava expressa já no título da peça. Fotos e vídeos a respeito de Luiz Estrela foram utilizados na encenação, assim como as pesquisas documentais compuseram a dramaturgia.

Durante a cena do julgamento imagens de Estrela são projetadas em um tecido posicionado na fachada do prédio, notícias de jornal da época de sua morte são relatadas, depoimentos de amigos e familiares são ditos pelos atores. Há ainda um momento em que o Juiz, depois de ouvir as testemunhas, abre a cena para a plateia, perguntando se alguém mais quer dar seu depoimento sobre a morte de Estrela. Essa foi mais uma oportunidade criada para que o real se manifestasse no espetáculo.

Nessa cena o que se julga é o valor de uma pessoa como Estrela para a sociedade. Aqueles que estão à margem não recebem o mínimo do que necessitam para gozar uma vida digna, vivem em estado de exceção em plena democracia, suas vidas são *matáveis*, como diz Agamben em seus estudos sobre o *campo*. Ao final da cena a Justiça, interpretada por Manu Pessoa, se manifesta, tira a venda dos olhos e desce do alto da escada em que se encontra:

JUSTIÇA: Pois agora bem! Fica aí gritando justiça, clamando por essa justicinha limpinha de vocês... EU lavei minhas mãos. De vez em quando, se a poluição deixar, olha pro céu, lembra da Estrela, lembra das milhares de Estrelas que estão aqui, oh! Escurecidas, apagadas, mortas. E vejam o que vocês mesmos podem fazer, antes de gritar JUSTIÇA! Porque a justiça pra ser justa nesse mundo de Estrelas, tem que ser puta, viada, MENDIGA!



Figura 9: Cena do Julgamento. Depoimento projetado na fachada do prédio.
A Justiça no alto da escada.

A Justiça conduz o público para a entrada do pátio do ECLE. É o fim da primeira parte do espetáculo. Começam a ser distribuídas senhas para o Cabaré. No pátio há um palco montado com uma iluminação amparada por poucos refletores e um pisca-pisca de natal. A grande estrela confeccionada com CDs é colocada ao fundo. Ali alguns dos personagens da primeira parte da peça voltam para se manifestar através de um poema ou uma canção. Novos personagens também aparecem, como a Dona do Cabaré, a atriz Yany Mabel, responsável por alinhar os números apresentados. O cabaré tem a função de misturar o burlesco e o político, a crítica e a diversão, a manifestação e a festa.

A iluminação do espetáculo foi feita por alguns poucos refletores emprestados por grupos de teatro e por lanternas operadas por uma equipe de iluminadores que seguiam as cenas durante toda a peça.

O contexto sócio-político em cena é outro elemento presente. Por se tratar de um teatro documentário sobre Luiz Estrela, que leva consigo bandeiras tão contemporâneas, era impossível não tratar das questões sociais envolvidas em sua trajetória, sempre em relação ao

contexto experimentado à época da montagem. As jornadas de junho, a luta antimanicomial, as lutas contra o machismo, a homofobia e a desigualdade social, por exemplo, estavam presentes no espetáculo.

Outro elemento utilizado na peça e que aparece no capítulo anterior é a não separação entre os espaços palco-plateia. As cenas aconteciam entre as pessoas e, vez ou outra, o público era convidado a estar em cena, como no exemplo dado anteriormente da testemunha na cena do julgamento. Pequenas intervenções cênicas aconteciam o tempo inteiro e só parte do público teria acesso a algumas delas. Cenas distribuídas pelo espaço, com personagens que não estavam naquele momento na estrutura principal do espetáculo, mas que o permeavam numa simultaneidade de acontecimentos cênicos. Rafael Bottaro⁶⁴ fala sobre esta escolha estética das “performances pulverizadas. Esses personagens performáticos que ficam no entorno. (...) Essas figuras performáticas que estão nessa história, mas não estão necessariamente ligadas nesse fio condutor, elas estão nas beiradas”. Esta pulverização de cenas dá ao espetáculo diversidade de possibilidades na construção do todo cênico-dramatúrgico, que será completado por cada espectador, de acordo com sua experiência. A peça será sempre diferente de acordo com a posição espacial do espectador. É importante dizer que, por ser evento vivo, no qual o convívio acontece no tempo-espaço, uma apresentação de teatro sempre será diversa da outra em experiência, mesmo que o roteiro se mantenha o mesmo. Fala-se aqui é da diferença da própria estrutura cênica e dramatúrgica, acessada de formas diversas dependendo do local de onde o espectador acompanha a apresentação.

Para as cenas do eixo central da peça procurávamos privilegiar a visão do público. Buscávamos as “alturas”. Portagem, perna de pau, grades, árvores, tambores, o palco-Estrela (estrela confeccionada com o brilho de CDs velhos... o luxo do lixo), escadas, lixeiras, caçambas, etc. Quando não tínhamos estruturas para conseguir uma altura suficiente, pedíamos para o público se abaixar, para que mais pessoas pudessem ver as cenas. Normalmente “as ordens” para o público vinham da *Diretora*, personagem de Manu Pessoa⁶⁵, em referência metateatral à sua função no espetáculo.

⁶⁴ Em entrevista concedida no dia 29/01/2018.

⁶⁵ Foi Manu quem dirigiu a performance de ocupação do casarão no dia 25/10/2013. Nas comemorações de um mês da ocupação ela também dirigiu o cortejo dos artistas pelo bairro Santa Efigênia e ganhou dos colegas a personagem “Diretora”.



Figura 10: Manu Pessoa como a Diretora em cortejo comemorativo de um mês do ECLE.

A atitude da *Diretora* gerava um efeito de distanciamento ao passo que, para acomodar o público de maneira estratégica, interrompia a ação que estava sendo desenvolvida em cena, propondo uma “quebra” na mesma. “O teatro deixará de ocultar que é teatro” (BRECHT, 1978, p.69). Segundo Brecht o efeito de distanciamento no teatro épico “era provocado não só através dos atores, mas também da música (coros, canções) e da decoração (legendas, filmes, etc.). O principal objetivo deste efeito era dar um *caráter histórico* aos acontecimentos apresentados” (BRECHT, 1978, p.63).

Tanto por influência do teatro épico de Brecht quanto do teatro documentário, a dramaturgia tem um caráter narrativo muito forte, que favorece a historicização dos acontecimentos. Podemos observar isso neste trecho do prólogo:

COREUTA: Esta cena que faremos / Diz o douto sabichão: / É de teatro documentário / Coisa séria de alemão. //Sério não precisa ser chato / Mostramos os documentos... Cantamos, dançamos e damos... / Mais brilho a esse evento. // Nem herói e nem bandido / É o nosso documentado / Por muito poucos querido / Por muita gente desprezado // Nascido Luiz Otávio / Luiz Estrela tornado / Artista de muitas artes / Poeta, performer e viado. // “Sonhava era ser estilista” / Falou a amiga do artista / Que o conheceu amiúde / Na doença e na saúde // Bêbado, sóbrio, pirado / Chato, sério, safado / Era também ativista / De causas nem sempre bem vistas...

A narração é mais um instrumento de distanciamento, já que quando o ator não personifica a história da personagem e sim a conta, é possível que o público ao invés de se

identificar e embarcar emocionalmente no acontecimento, observe-o e reflita sobre suas dimensões sociais.

Nesta mesma linha estratégica o nosso protagonista foi interpretado por 4 atores, que dividiam suas bandeiras ao longo da peça. Desta maneira, Luiz Otávio Estrela não ganhava um rosto, um corpo, uma energia com a qual os espectadores pudessem se identificar no decorrer da peça. Estrela era multiplicado nas atuações de 4 profissionais além de se fazer presente através de sua imagem real, projetada em vídeos e fotografias. Tal escolha estética não deixa o público se esquecer de que Estrela existiu e que sua trajetória é semelhante à de muitas outras pessoas que, como ele, estão à margem da sociedade.



Figura 11: Quatro Estrelas: da esquerda para direita Danilo Mata, Rafael Lucas Bacelar, Michelle Sá e Rogério Gomes. Ao fundo a Estrela confeccionada com CDs.
Foto de Barnabé di Kartola/ Maria Objetiva.

Além de personagens interpretados por mais de um ator – como é o caso de Estrela e Vidigal – tínhamos também atores que interpretavam mais de um personagem. Era comum que os atores participassem de mais de um dos núcleos da peça com personagens diferentes. Manu Pessoa, por exemplo, no início da peça era a mãe de Estrela, que do alto de suas pernas de pau orientava o filho a “se tratar”. Em seguida, era a Diretora a organizar a encenação, no último quadro era a Justiça, no Cabaré fazia parte do coro.

Da possibilidade já mencionada anteriormente de se ter um elenco aberto, vem o grande número de pessoas envolvidas e o uso estético- político do *coro*. O coro funciona

como a representação de uma realidade/atitude social. No início da peça, por exemplo, a figura de Estrela é apresentada e o *Coro dos Caretas* se manifesta, hostilizando-o: “Alcoólatra! Viado! Drogado! Mendigo fedorento! Fedia a cachaça...”. O coro também aparece nas canções do espetáculo. As canções são parte de uma estética do teatro épico de Brecht, e revelam as relações sociais. Uma crítica divulgada na época fala especificamente das músicas cantadas na peça⁶⁶:

O grande número de canções em cena reforça o teor épico, pois a maioria delas não atua unicamente como trilha sonora de ambiente, mas comentam a ação e fragmentam o fluxo da trama. Músicas como *Vaca Profana* de Caetano Veloso, ou *O Bêbado e o Equilibrista* interpretada por Elis Regina, já possuem em si uma visão mais aguçada sobre o corpo social e corroboram para a crítica aguda da obra.

Além da potência de um coro numeroso, a equipe diversa traz, como coautora, a presença de múltiplas linguagens estéticas. No mesmo espetáculo tínhamos cenas performáticas, narrativas, naturalistas, musicais, cenas que utilizavam mascaramento, etc. O que mantém o caráter épico-documental do todo é a forma escolhida para alinhar o material proposto.

A atriz Andrea Rodrigues, por exemplo, fez um excelente trabalho por um viés naturalista de interpretação. Inspirada pela técnica da mimese corpórea que tinha acabado de experimentar no espetáculo *Eles também falam de amor*⁶⁷, ela criou a personagem *Maria* para o *Escombros da Babilônia*. Maria mora no mesmo bairro de Andrea e é usuária da saúde mental. Apesar de não se relacionarem diretamente, Andrea tem lembranças de Maria desde a infância e com a ajuda da mãe construiu a personagem:

Só não foi exatamente uma mimese, talvez, porque foi muito mais de memória. Era uma memória que eu tinha da Maria. Mas eu busquei muito do trabalho com a mimese. A ideia do peso do corpo, como eu traria esse peso...da voz, do falar alto..Uns tiques, por exemplo, que ela tinha, de repetir o nome. De repetir algumas palavras no meio de uma frase específica. Ela tem esses tiques de fala, então eu peguei isso. Minha mãe me ajudava também porque minha mãe também conviveu com ela. Então eu perguntava o que ela tinha de memória e fui buscando isso “o que você lembra dela? Faz tempo que a gente não a vê, o que você lembra?” para construir.⁶⁸

⁶⁶ A crítica de Guilherme Diniz, participante do Ateliê de Crítica e Reflexão Teatral pelo projeto *Circuito Aberto! Diálogos Cênicos*, encontra-se no link <https://horizontedacena.wordpress.com/2014/11/16/dialogos-cenicos-a-hora-do-ou-da-estrela/> Acesso em 08/02/2018.

⁶⁷ TCC/UFMG de Lélia Rolin sobre a artista plástica mineira Efigênia Rolin, que utiliza papéis de bala em suas criações. Realizado em 2013.

⁶⁸ Entrevista concedida no dia 25/01/2018.

Maria tinha tanta força cênica que Andrea foi orientada por Hildebrando a manter o personagem até o fim, ao invés de ter mais personagens como a maioria dos atores. Muitos espectadores acreditavam que Maria era mesmo uma usuária da saúde mental que estava em situação de rua ou mesmo que tinha saído do CEPAI ao lado para participar da peça.

Eu ganhava comida, as pessoas me davam as coisas. As pessoas me davam água, as pessoas me davam sanduíche.. elas me davam. Eu pedia porque a Maria pedia. E no decorrer das apresentações, as pessoas levavam porque “tinha uma pessoa lá que pedia”. As pessoas já sabiam e me levavam. “Ah, você é a Maria” e me davam. E teve um dia que uma senhora no final me parou e falou assim “Mas, você não é do CEPAI?” eu falei “Não, eu sou uma atriz”. Depois do espetáculo, eu já tinha trocado de roupa. E aí ela ficou olhando, ela ficou um tempão me encarando e depois ela me falou “você parece muito com a menina”, eu falei “sou eu”. Ela falou “você não é do CEPAI?” eu falei “Não”, “gente, eu achava que você era e aí eu achava maravilha porque eles deixaram os residentes participarem..”. E eu falei “não.. tem alguns moradores de rua aqui, um pessoal que é, mas a Maria não era, ela era um personagem”. Foi bem legal, a Maria é um personagem que eu quero voltar a fazer em algum momento.

A boa atuação de Andrea e o fato de a peça ser apresentada na rua permitiram que esta tensão entre o real e o ficcional acontecesse. Por estarmos na rua não é possível diferenciar, em um primeiro momento, o que pertence à realidade da rua e o que é cena.

Da mesma forma, em um trabalho com viés naturalista, a atriz Sabrina Valente traz uma proposta que se aproxima do teatro do invisível⁶⁹. Ela criou o personagem *Zé Antônio*, amigo da Estrela que vivia em situação de rua. No meu caderno de anotações da aula na disciplina *Teatro Documentário* do dia 23/08/2014 está escrito: “Ele era muito alegre. Ficava lá na praça lá. (depoimento de Zé Antônio)”. Naquele dia Sabrina se apresentou como Zé Antônio e participou de toda aula como o personagem. Mesmo estando em uma sala de aula, de um curso de teatro dentro da UFMG, muitos – inclusive eu – não perceberam que era uma atriz em performance. Era Zé Antônio. Durante as apresentações de *Escombros* Sabrina fazia o mesmo trabalho: de forma silenciosa participava do espetáculo, em suas beiradas. Ela chegava como o personagem e se ia como ele, em nenhum momento revelava que fazia parte do espetáculo. Zé Antônio nunca estava nas cenas do roteiro principal, mas seu personagem era parte daquele universo.

A máscara, também encontrada nos estudos do capítulo anterior, foi outro elemento estético-narrativo utilizado. Havia várias nuances de mascaramento, desde a maquiagem que sombreava o rosto dos personagens em situação de rua e coloria a *montação*

⁶⁹ No *Teatro do invisível* proposto por Augusto Boal, os atores não se identificam como tais, as pessoas que presenciam o acontecimento cênico não sabem que estão diante de uma performance teatral. De acordo com Boal “precisamente esse caráter de invisibilidade fará com que o espectador atue livremente, totalmente, como se estivesse vivendo uma situação real: afinal de contas, *a situação é real*.” (BOAL, 2014, p.158).

do Cabaré, até a cena do julgamento, inspirada diretamente na *Commedia dell'arte*. A minha personagem, a Noiva, também se mascarava em trechos específicos da peça, ora se cobrindo com seu véu de insultos⁷⁰, ora com um espelho no rosto, em uma tentativa de sugerir ao público, refletido, que se visse naquela situação de sofrimento mental, algo possível de ser vivido por qualquer um de nós.

As diversas estéticas reunidas no espetáculo dão a ele um ar de miscelânea, mistura de linguagens que pode alcançar o público por vias diversas. Reencontramo-nos aqui com a orientação de Brecht de que devemos buscar todos os meios estéticos, “novos ou velhos”, que nos conduzam ao objetivo de provocar no espectador a reflexão e o ímpeto à ação no âmbito social, ao menos no que concerne à realidade ao seu redor. (BRECHT, 1976, p.29).

Começamos com uma equipe pequena e flutuante, mas, pouco a pouco, novas pessoas chegavam vindas da universidade, da militância, da rua. Quando a estreia foi se aproximando e tudo foi ficando mais concreto, a peça ganhou mais força e mais participantes. Nas apresentações tínhamos 101 pessoas na equipe.

Ao final daqueles três dias, cerca de mil pessoas, entre artistas e espectadores, haviam experimentado a rua Manaus de uma outra maneira. Ao invés de lugar de passagem, ela se tornou lugar de encontros, arte, reflexão. Nós, os artistas, estávamos eufóricos com a realização tão potente que havíamos construído juntos. Dioniso nos banhou com seu vinho e estreamos no dia 30/10/2013 com um público de cerca de 300 pessoas! Foi forte, foi vibrante, foi “algo entre a lama e o glamour celeste. Mas que não deixa de ser brilhante, por ser estrela” como está escrito no texto no programa.

O programa, inclusive, é documento que diz muito do processo vivenciado e da peça em si. Importante reparar, por exemplo, na descrição da equipe que, ao invés de vir separada por funções como as fichas técnicas tradicionais, apenas exhibe os nomes em ordem alfabética.

⁷⁰ Na mesma época dos ensaios li em “Mulheres que correm com os lobos” de Clarissa Pinkola Estés, sobre o *Capote expiatório*, um casaco no qual a mulher borda os insultos que sofreu na vida. Decidi confeccionar um véu assim para a Noiva, este véu cobria meu rosto em determinados momentos de minha intervenção.

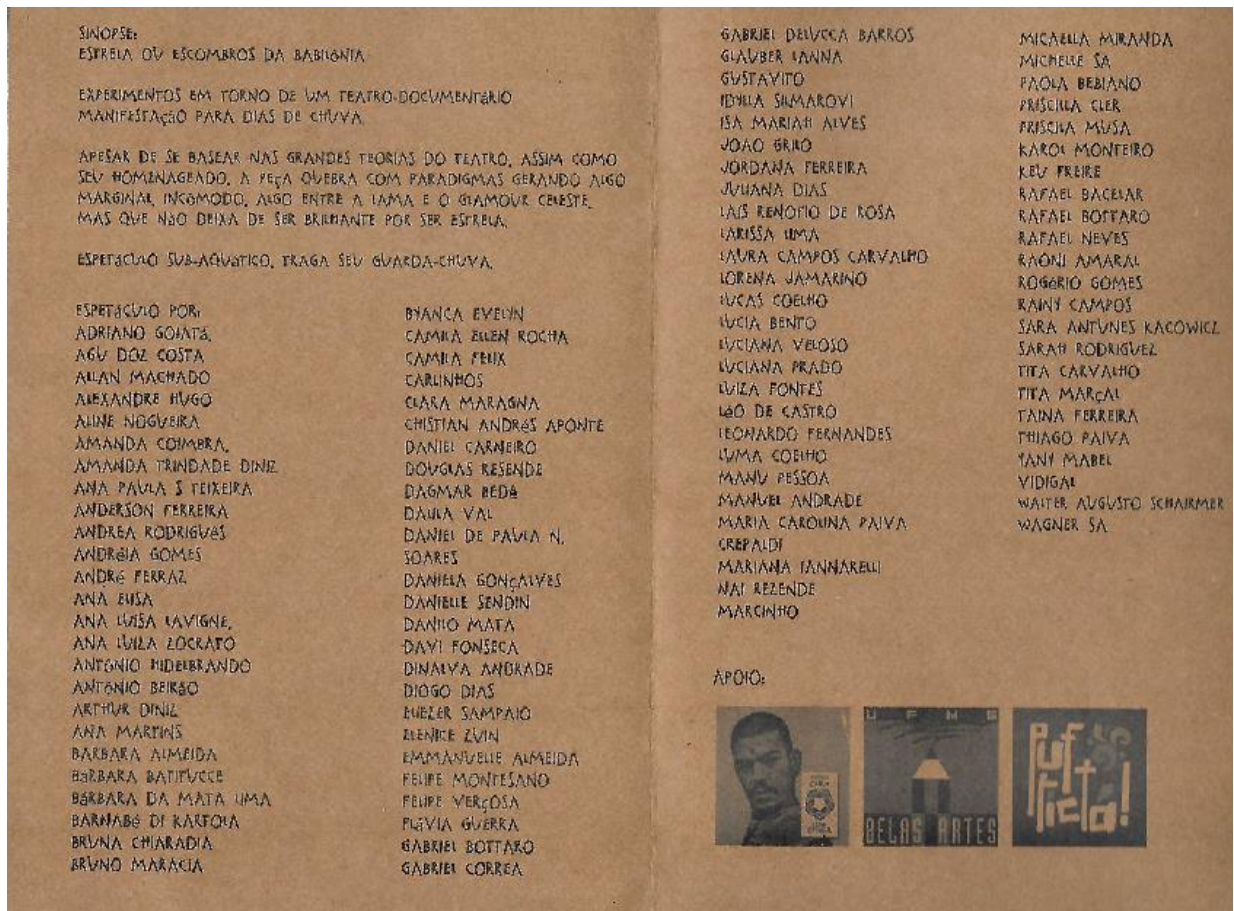


Figura 12: Programa do espetáculo de 2014. A equipe aparece em ordem alfabética, sem distinção de funções.

Tendo o teatro documentário como proposta a ser realizada e inspirados pelo teatro épico de Brecht, buscávamos um espetáculo que possibilitasse ao espectador o estranhamento de questões sociais naturalizadas. Uma peça que permitisse ao público perceber a história narrada ali como fato social, construído historicamente e, assim, passível de transformação. É necessário desnaturalizar radicalmente a realidade, em atitude proposta por Brecht em seu poema *Nada é impossível de mudar*:

Desconfiai do mais trivial,
na aparência singelo.
Examinai, sobretudo, o que parece habitual.
Suplicamos expressamente:
não aceiteis o que é de hábito como coisa natural,
pois em tempo de desordem sangrenta,
de confusão organizada, de arbitrariedade consciente,
de humanidade desumanizada,
nada deve parecer natural
nada deve parecer impossível de mudar. (BRECHT, 2003, p.90).

5. *Escombros da Babilônia e Babylon Cabaret – 2017*

Em 2017 uma remontagem de *Escombros da Babilônia* acontece. O nome do espetáculo agora é *Escombros da Babilônia e Babylon Cabaret: Experimentos em torno de um teatro documentário-manifestação para dias (desta vez) sem chuva*. Essa montagem está menos comprometida com a história de vida e morte de Luiz Estrela e mais ligada aos eixos de luta que ele simboliza junto ao ECLE: situação de rua, saúde mental, visibilidade LGBTQI e arte-ativismo/manifestações.

A potência de *Escombros* inspirou a equipe de produção do núcleo de teatro a escrever um projeto para o edital de 2014 da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, na modalidade *Fundo de Projetos Culturais*, para remontar a peça, recriá-la, na verdade, em novo contexto.

O projeto no valor de R\$60.000,00 (sessenta mil reais) teve como proponente a diretora Manu Pessoa e, além da remontagem do espetáculo, destaca como principal objetivo “o fortalecimento do Núcleo de Teatro e sua consolidação enquanto espaço de livre formação artística”. A busca pelos recursos advindos da lei de incentivo à cultura caracteriza o desejo de permanência, já que é uma forma de manter o núcleo de teatro ativo e de alcançar mais pessoas com as suas atividades.

A escolha de pleitear recursos públicos através de edital de lei de incentivo foi muito discutida em várias assembleias do espaço. Como dizem em seu manifesto⁷¹, os artistas reunidos ali são contra a institucionalização da cultura e prezam pela autonomia política e artística de suas realizações. Sobre o tema Rafael Bottaro⁷² diz:

Eu penso que o Estado teria que financiar a cultura. Fazer com que o cidadão entenda que a cultura, em suas várias manifestações, é importante, é fundamental para a formação de um povo, de um país. E ela deveria ser protegida pelo Estado e deveria ser financiada pelo Estado. Dentro disso, a gente tem os fundos e acho que o Estrela já superou isso, o fundo para a gente é isso, essa relação com o Estado, então, não há problemas. O problema bate no incentivo fiscal.

A modalidade *Fundo* se difere da *Incentivo fiscal* no que concerne a viabilização dos recursos: a primeira os recebe diretamente da administração pública, enquanto a segunda precisa de uma empresa patrocinadora que os repasse via renúncia fiscal. Entende-se que o

⁷¹ Disponível na íntegra nos anexos.

⁷² Em entrevista concedida no dia 29/01/2018.

incentivo fiscal e sua imposta relação com o patrocinador pode prejudicar a autonomia do trabalho artístico, além de deixar nas mãos do mercado a escolha de quais atividades culturais receberão ou não os recursos. Muitas vezes os projetos culturais são eleitos não por serem mais potentes artisticamente, mas por serem mais rentáveis sob o ponto de vista do *marketing* das empresas. Segundo Botelho

Os problemas existentes hoje no Brasil, quanto à captação de recursos via leis de incentivo fiscal, relacionam-se ao fato de produtores culturais de grande e pequeno portes lutarem pelos mesmos recursos, num universo ao qual se somam as instituições públicas depauperadas, promovendo uma concorrência desequilibrada com os produtores independentes. Ao mesmo tempo, os profissionais da área artístico-cultural são obrigados a se improvisar em especialistas em marketing, tendo de dominar uma lógica que pouco tem a ver com a da criação. Aqui, tem-se um aspecto mais grave e que incide sobre a qualidade do trabalho artístico: projetos que são concebidos, desde seu início, de acordo com o que se crê que irá interessar a uma ou mais empresas, ou seja, o mérito de um determinado trabalho é medido pelo talento do produtor cultural em captar recursos, o que na maioria das vezes significa se adequar aos objetivos da empresa para levar a cabo o seu projeto, e não pelas qualidades intrínsecas de sua criação (BOTELHO, 2001, p.78).

Entende-se que o incentivo fiscal contribui para uma “institucionalização” do trabalho artístico, isto é, para a criação de obras que sirvam aos interesses das instituições patrocinadoras. Por estas razões o ECLE não envia projetos para esta modalidade – até a presente data, mas o tema e possíveis ações para lidar com ele são muito discutidos internamente, tudo pode sempre ser revisto e alterado.

O projeto enviado para a modalidade Fundo de Projetos Culturais foi aprovado em primeiro lugar e com nota máxima. Isso provavelmente foi fruto de sua relevância artístico-social e da coerência entre as propostas estruturais e planilha orçamentária. Além das 6 apresentações da peça, o projeto previa *workshops* de atuação, oficinas de cenário e figurino, encontros com a comunidade local para apresentar o trabalho e procurar envolvê-la no processo. Todas as atividades seriam gratuitas e abertas, isto é, sem seleção e sem limite de participantes. Todos os profissionais envolvidos no “núcleo duro” do projeto ganharam o mesmo cachê: diretores de cena, de figurino, de cenário, de dramaturgia, de produção e o elenco principal – que durante o processo ficou responsável pelas oficinas de atuação. Para o elenco que chegaria através das oficinas previa-se uma ajuda de custo, usada para a alimentação durante os ensaios.

Sobre a diferença entre o processo de 2014, realizado com verba mínima, e o de 2017, Manu Pessoa diz:

Foi pouco dinheiro e ele foi distribuído igualmente. E o dinheiro proporcionou o mínimo de estrutura para criação. Oferecer um lanche para a galera, dar uma ajuda de custo para quem estava trabalhando. Eu não acho que foi muito diferente (referindo-se à montagem de 2014). Eu prefiro desta forma. Mais organizado, mais previsível do que a loucura que foi. Acho que são coisas diferentes. Acho que um é mais imaturo que o outro, mas a imaturidade traz uma entrega, um desprendimento, uma energia que talvez a gente não tenha conseguido trazer nessa... mas essa tinha muita energia também.⁷³

Rafael Bottaro⁷⁴ diz que a existência de maior recurso financeiro

reflete no trabalho, não tem jeito...o tanto de grana que tem nele reflete nele, a gente está em um país que gira em torno disso. E a gente fez uma coisa em 2017 muito superior ao valor que a gente recebeu para fazer. Foi todo mundo se doando ali. Foi a somatória disso tudo, do tanto que cada um se doou, do tanto que podia se doar, com o tanto de dinheiro que tinha que a gente conseguiu potencializar. E saiu maior que o outro porque a verba era maior e a ideia é de ter muito mais verba para poder fazer coisas muito maiores, mas pagando o justo para as pessoas.

Com a verba conquistada para as apresentações de 2017 foi possível remunerar os participantes do núcleo duro⁷⁵ e proporcionar o mínimo de infraestrutura para o trabalho. Há uma diferença, por exemplo, no cenário: foram confeccionados na oficina de cenografia os palcos do Cabaret e estruturas de cobertura móvel para eles, além da Nau dos Loucos, nosso carro alegórico. Em 2014 não tínhamos nada disso, eram os latões e nosso palco-Estrela (de MDF coberto por CDs), ambos presentes também em 2017 como parte do “lixo-luxo” – estética dos dois espetáculos.

Os processos de montagem foram muito diferentes. Ensaíamos mais. As oficinas aconteciam três vezes por semana em dois turnos e a partir de maio os ensaios nas manhãs de sábado eram frequentes. Entendo que o fato de ter mais recursos possa ter contribuído para a melhor organização do processo de montagem, mas percebo que a diferença se deu principalmente pelo amadurecimento da equipe.

O programa do espetáculo foi mais elaborado e, até para a prestação de contas necessária à lei, agora a equipe era apresentada por funções, revelando a maior organização do processo de montagem. Se em 2014 o processo aconteceu no caos, em 2017 foi proposta uma estrutura organizada de realização.

⁷³ Entrevista Manu Pessoa, realizada dia 11/01/2018.

⁷⁴ Em entrevista concedida no dia 29/01/2018.

⁷⁵ Cada um recebeu o valor de R\$2.000,00 (dois mil reais) por quatro meses de trabalho, sem contar os meses de pré e pós produção.

<p>DIREÇÃO GERAL E ENCEMENAÇÃO: Manu Pessoa e Rafael Bottaro</p> <p>COORDENAÇÃO DRAMATÚRGICA: Antonio Hildebrando</p> <p>ASSISTENTES DE DRAMATURGIA: Julia Pereira, Leonardo Fernandes e Michelle Sá.</p> <p>PRODUÇÃO EXECUTIVA: Luciana Lanza e Paula Kimo</p> <p>DIREÇÃO MUSICAL: Danilo Mata, Gabriel Murilo, Houssam Zahreddine</p> <p>DIREÇÃO DE CENA: Bruna Chiaradia, Michelle Sá, Rafael Lucas Bacelar, Rogério Gomes</p> <p>DIREÇÃO DE FIGURINO: Clarice Rena</p> <p>DIREÇÃO DE CENOGRAFIA: Jordana Ferreira e Rafael Bottaro</p>	<p>OFICINA DE ATUAÇÃO: Bruna Chiaradia (arte-ativismo), Danilo Mata e Gabriel Murilo (música), Michelle Sá (loucura), Rafael Lucas Bacelar (LGBTQ), Rogério Gomes (rua).</p> <p>OFICINA DE CENOGRAFIA: Jordana Ferreira e Rafael Bottaro</p> <p>OFICINA DE FIGURINO: Clarice Rena e Juliana Soares</p> <p>COREOGRAFIA DO CABARET: Rafael Lucas Bacelar</p> <p>GESTÃO DO PROJETO: Paula Kimo</p> <p>ILUMINAÇÃO: Akner Gustavson</p> <p>TÉCNICO DE LUZ: Brother Ligth</p> <p>TÉCNICO DE SOM: Fabrício Lins</p>	<p>ROADIE: Marcinho</p> <p>REGISTRO AUDIOVISUAL: Daniel Carneiro e Barnabé Di Kartola</p> <p>FOTOGRAFIA: Bianca Moreira, Carlos Hauck, Fabiana Leite, Flávio Charchar, Mariane Laterza, Pedro Renna, Renato SA</p> <p>PROJEÇÃO: Daniel Carneiro e Brenda Alais</p> <p>CONTRA-REGRAS: Diogo Dias, Julia Pereira, Jordana Ferreira, Rafael Bottaro, Luciana Lanza, Nathália Moravia, Paula Kimo.</p> <p>ASSESSORIA DE IMPRENSA: Raquel Utsch</p> <p>ARTE GRÁFICA: Gabriel Bottaro e Daniel Carneiro</p>	<p>ARQUITETOS APOIADORES: Priscila Musa e Daniel Santos</p> <p>ALIMENTAÇÃO: Valeria Bottaro, Silvânia Moreira, Rocyane Moreira</p> <p>ELENCO: Ajota Aline Lussanti Amanda Coimbra Ana Lavigne André de Paula Antônio Beirão Bárbara Batucci Breno Ferreira Bruna Chiaradia Carol Mezanto Carolina Lozada Calle Caroline Cunha Caroline Salomão Clara Dias</p>
<p>Dagmar Bedê Danilo Mata Diogo Dias Dora Bellavinha Dudu Melo Elisa de Jesus Felipe Vallavez Gabriel Murilo Gabriela França Gabrielle Salomão Giulia do Valle Guilherme Pereira Henrique Selva Manara Houssam Zahreddine Idylla Silmarovi Igor Pessoa Jackson Vitória João Maria Kaisen de Almeida João Paulo Lima João Vitor Mendes Jônatas Vidigal</p>	<p>Joviano Mayer Júlio de Souza Yasmine Rodrigues Lorena Zschaber Lucas Coelho Luscas Gonçalves Lucas Rocha Menezes Luciana Lanza Luba Luís Nascimento Maira Gil Maria Antônia Salvo Mado Machado Manuel Andrade Matheus G.P Michelle Sá Nayara Leite Nemer Land Patrícia Coelho Poliana Sotero Pedro Coutinho</p>	<p>Renata Lanier Rafael Calú Rafael Canhestro Rafael Lucas Bacelar Rogério Gomes Thata Trancoso Tiago Alves Vanessa Regina Vinicius Guedes Barbosa Wesley Lage</p> <p>EQUIPE CENOGRAFIA: Arthur Sotnas Ana Luiza Pinho Elisa de Jesus Fabrício Lins Jade Borges Kaka Correa Lorena Zschaber Nathália Moravia Marcinho Rafael Alves</p>	<p>EQUIPE FIGURINO: Flávia Guerra Nathália Moravia Denner Moisés Caroline Manso Lorena Zschaber Monique Matheos João Paulo Sousa</p> <p>AGRADECIMENTOS: Irmã Mercês; Lar Abrigado e CEPAl; Moradoras e moradores da Rua Manaus; Pollyanna Fernandes; Prof. Fabrício Ferdinando (EBA-UFMG) e equipe; Ramon D'Almeida, a toda equipe da obra do casarao Cenir, Deise, Daniel, Priscila, Poliana, Geovane e Elder.</p>

Figura 13: Programa Escombros 2017: equipe dividida em funções.

5.1. 2017 – Contexto político

O ano de 2016 será lembrado em nossa história por um golpe de Estado. Um golpe sem tanques, como convém aos novos tempos. Tramado nos carpetes do Parlamento, apoiado pela maior parte da imprensa e chancelado pelo Judiciário. Mas, ainda assim, um golpe.

Guilherme Boulos e Vítor Guimarães, escritores e militantes da *Frente Povo Sem Medo*

Até chegar a março de 2017, quando o processo de *Escombros da Babilônia e Babylon Cabaret* começou, o país passou por tensos e fortes acontecimentos políticos, dentre eles o Golpe que tirou Dilma Rousseff do poder em 2016. O Golpe *farsa* que se repete depois do Golpe *trágico* de 1964, como diz Michael Löwy citando Marx em sua célebre referência a Hegel no *18 de Brumário de Luis Bonaparte*⁷⁶. De acordo com Löwy “O que a tragédia de 1964 e a farsa de 2016 têm em comum é o ódio à democracia. Os dois episódios revelam o profundo desprezo que as classes dominantes brasileiras têm pela democracia e pela vontade popular.” (LÖWY, 2016, p.58).

Seguindo a linha do tempo proposta neste trabalho, se em 2013 a multidão estava nas ruas com pautas diversas, em 2014 as manifestações se bipartiram e em 2015 a direita tomou a dianteira pedindo o impeachment da presidenta recém-eleita, em movimentos chamados de “Fora Dilma”. Os atos tiveram início em março de 2015 e se seguiram até o Golpe, em maio de 2016. Aconteciam atos de resistência também, os “atos pela democracia” em defesa da presidenta eleita por 54.483.045⁷⁷ de brasileiras e brasileiros.

O clima de intolerância aumentava. Os manifestantes do “Fora Dilma” batiam panelas sempre que a presidenta fazia algum comunicado na TV e era comum se ouvir ofensas machistas como “vaca” e “vadia”. Nas manifestações viam-se os mais esdrúxulos cartazes, de “por que não mataram todos em 1964?” a “intervenção militar já”, em um profundo desrespeito à história de nosso país.

No dia 02 de dezembro de 2015, o presidente da Câmara dos Deputados Eduardo Cunha⁷⁸ aceitou o pedido de abertura do processo de impeachment de Dilma Rousseff. No dia 07 de dezembro uma carta de Michel Temer à presidenta “vaza” na mídia, na carta ele declara a sua insatisfação com as medidas do governo Dilma. No dia 29/03/2016 o PMDB rompe oficialmente com o governo. Em 17/04 a Câmara dos Deputados aceita a abertura do processo de impeachment em um show de extremo mau gosto: deputados empunhavam cartazes verde e amarelos com a misógina frase “tchau, querida”, comemoravam cada voto a favor do golpe

⁷⁶ “Em alguma passagem de suas obras, Hegel comenta que todos os grandes fatos e todos os grandes personagens da história mundial são encenados, por assim dizer, duas vezes. Ele se esqueceu de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa.” (MARX, 2015, p.25).

⁷⁷ Número disponível em <https://www.eleicoes2014.com.br/>. Acesso 23/01/2018.

⁷⁸ À época Cunha havia sido denunciado pelo Conselho de Ética, que pedia a sua cassação por mentir à CPI da Petrobrás sobre ter contas na Suíça. Ele já havia sido também denunciado pela Procuradoria-Geral da República, por ser suspeito de ter recebido propina desviada da Petrobrás. Ele foi afastado do cargo em maio de 2016 e na noite de 12 setembro teve seu mandato cassado. Ver mais detalhes em *Cronologia do Golpe*, disponível no site <https://blogdaboitempo.com.br/cronologia-do-golpe/>. Acesso em 23/01/2018.

como um gol em estádio de futebol e, ainda por cima, faziam discursos dedicando o “sim, sim, sim” a Deus e à família. Constrangedor.

Houve enorme repercussão dentro e fora do Brasil quanto às motivações dos votos dados pelos deputados. Em vez de mencionarem as acusações de desrespeito à lei orçamentária, cerne do pedido do impeachment, os deputados deram seus votos baseados apenas em convicções pessoais, geralmente pouco republicanas e sem quaisquer fundamentos legais: “pela esposa Paula”, “pela filha que vai nascer e a sobrinha Helena”, “pelo neto Gabriel”, “pela tia que me cuidou quando era criança”, “pela minha família e meu Estado”, “por Deus”, “pelos militares de 1964” e “pelos evangélicos” foram algumas das justificativas utilizadas pelos deputados para aprovar o procedimento. Nem sequer eram obrigados a apontar as razões de seus votos, mas o fizeram, o que torna bastante sintomático o conteúdo desses discursos comprometidos com a defesa da família tradicional e de sua moral conservadora. (QUINALHA, 2016, p.112).

No dia 12/05 o Senado também aprova a abertura do processo de impeachment e Dilma é afastada. Michel Temer assume interinamente, convoca seu ministério de 22 homens brancos e já começa a derrubar as conquistas populares, em ações antidemocráticas que infelizmente se seguem até o presente momento. O processo chega ao fim no dia 31 de agosto de 2016, quando Dilma é destituída ilegitimamente do poder.

Löwy resume bem o acontecimento:

Vamos dar nome aos bois. O que aconteceu no Brasil, com a destituição da presidente eleita Dilma Rousseff, foi um golpe de Estado. Golpe de Estado pseudolegal, “constitucional”, “institucional”, parlamentar ou o que se preferir, mas golpe de Estado. Parlamentares – deputados e senadores – profundamente envolvidos em casos de corrupção (fala-se em 60%) instituíram um processo de destituição contra a presidente pretextando irregularidades contábeis, “pedaladas fiscais”, para cobrir déficits nas contas públicas – uma prática corriqueira em todos os governos anteriores! Não há dúvida de que vários quadros do PT estão envolvidos no escândalo de corrupção da Petrobras, mas Dilma não... Na verdade, os deputados de direita que conduziram a campanha contra a presidente são uns dos mais comprometidos nesse caso, começando pelo presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha (recentemente suspenso), acusado de corrupção, lavagem de dinheiro, evasão fiscal etc. (LÖWY, 2016, p.57).

Uma das primeiras ações de Temer foi extinguir o Ministério da Cultura, com a justificativa de “corte de gastos”. Imediatamente a classe artística se mobilizou e os espaços relacionados ao MinC foram ocupados por todo país⁷⁹. A FUNARTE de Belo Horizonte foi a segunda a ser ocupada, no dia 15/05/2016. Chegamos a fazer um dos encontros do núcleo de

⁷⁹ Curitiba (PR), Rio de Janeiro (RJ), Salvador (BA), São Paulo (SP), Fortaleza (CE), Recife (PE), Natal (RN), Cuiabá (MT), Aracaju (SE), São Luís (MA), Belém (PA), Macapá (AP), Maceió (AL), Florianópolis (SC) e Porto Alegre (RS), além de Brasília (DF), João Pessoa (PB), Belém (PA), Goiânia (GO), Campo Grande (MS) e Porto Velho (RO). Informação disponível no Manifesto da Ocupação FUNARTE MG, disponível no link <https://www.facebook.com/notes/funarte-mg-ocupada/manifesto-da-ocupacao-C3%A7%C3%A3o-funarte-mg/1023544384402282/> Acesso em 23/01/2018.

teatro do ECLÉ lá. Por todo país as ocupações mantinham uma viva grade de programação e oficinas artísticas. No dia 21 de maio Temer anuncia que voltará a dar à cultura o *status* de Ministério. No entanto as FUNARTEs permanecem ocupadas como manifestação contrária ao governo ilegítimo. Algumas ocupações resistiram por mais de dois meses, como a do MinC RJ, que só acabou no dia 25/07, com uma operação de reintegração de posse⁸⁰.

E então vieram as PECs – propostas de emenda constitucional que prejudicam os direitos das cidadãs e cidadãos brasileiros. A primeira foi a PEC 241, conhecida nas redes sociais como *a PEC do fim do mundo*, foi lançada em 15/06/2016. É a PEC do teto dos gastos públicos, que congela o valor máximo de investimentos do país na educação, saúde e assistência social por vinte anos.

Era a vez dos estudantes se manifestarem. Além da PEC 241 havia também a Reforma do Ensino Médio lançada pelo governo Temer em setembro e o programa *Escola sem partido*⁸¹, proposto pelo senador Magno Malta (PR-ES). Escolas e universidades de todo o país foram ocupadas. Os estudantes secundaristas já haviam ocupado suas escolas no ano anterior⁸², tinham essa vivência e isso só fortaleceu as ocupações, que agora mobilizavam também os universitários. Chegou-se ao número de 1047 escolas e 102 universidades⁸³ ocupadas em todo o país. Foi preciso adiar a data do Enem daquele ano pois parte das escolas onde se dariam as provas estavam ocupadas. Como o país está dividido a essa altura, não faltaram críticas que buscavam deslegitimar o movimento. Feitas por pais de estudantes, por estudantes contrários à ação que estava “atrapalhando seu cotidiano” e por parte da comunidade, essas críticas eram muitas vezes apoiadas pela mídia tradicional. Os ocupantes vivenciaram duras reintegrações de posse com a presença da Polícia Militar em ações opressivas e desproporcionais.

As ocupações das escolas e universidades subjetivaram as pessoas que puderam viver uma experiência de pertencimento àquele espaço público. A função social do espaço das escolas – o convívio, o aprendizado – foi exacerbada. Era política na vida, no dia a dia de um

⁸⁰ Cenas da reintegração com a presença da polícia militar no link da Mídia Ninja <https://www.facebook.com/MidiaNINJA/videos/vb.164188247072662/687343714757110/?type=2&theater> Acesso em 23/01/2018.

⁸¹ Projeto de Lei 193/2016.

⁸² As ocupações das escolas estaduais pelos estudantes secundaristas começaram em SP em novembro de 2015. Era uma manifestação contra a postura do governo de São Paulo (Geraldo Alckmin PSDB) de unificar os ciclos de ensino, fechando dezenas de escolas públicas na capital e remanejando os alunos, isso tudo sem prévia conversa com os estudantes, professores e comunidade. Na ocasião cerca de 220 escolas foram ocupadas na capital e no interior. (SORDI; MORAES, 2016, p. 26). O movimento se espalhou pelo Brasil e estudantes de outras capitais ocuparam suas escolas, cada estado tinha sua pauta específica, mas o que os unia era a luta pelo acesso a uma educação de qualidade.

⁸³ <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/os-secundaristas-avancam-contra-temer> Acesso em 24/01/2018.

movimento organizado em rede que, apesar de ser classificado como “imaturo” por alguns meios de comunicação, sabia bem o que queria. Os ocupantes organizavam aulas sobre política, racismo, feminismo e contavam com o apoio de professores e artistas. Apesar da grande expressão nacional das ocupações, a PEC 241 foi aprovada no dia 13 de dezembro de 2016. A reforma do ensino médio também foi sancionada em fevereiro de 2017⁸⁴ e apenas o programa *escola sem partido* foi retirado pelo próprio autor e arquivado em novembro de 2017⁸⁵.

Neste cruel desfile do desmantelamento dos direitos sociais, vimos também passar a nova lei da terceirização⁸⁶ em março de 2017 e a reforma trabalhista aprovada pelo Senado em 11 de julho de 2017. A reforma da previdência (PEC 287/2016) estava prevista para ser analisada no início de 2018⁸⁷, porém, no dia 16/02/2018 Temer decretou intervenção no estado do Rio de Janeiro⁸⁸, conferindo plenos poderes de governador na área de segurança para o general do Exército Walter Souza. Além de reforçar a ideia falida de que a solução para a segurança passa pela militarização, a medida impede alterações na Constituição até dezembro deste ano. O que se diz é que o governo não conseguiria votos suficientes para aprovar a PEC impopular em ano de eleição e que a intervenção funciona como uma jogada que, ao mesmo tempo, camufla a derrota da proposta e tem apelo popular já que promete estancar a violência no Estado.⁸⁹

Vimos ainda a denúncia contra Michel Temer – acusado de ter recebido 500 milhões de reais do empresário da JBS Joesley Batista, após delação do próprio na *Operação Lava Jato*⁹⁰ – ser arquivada na Câmara dos Deputados⁹¹. A gravação telefônica na qual Temer negocia com Joesley não foi prova suficiente para que o processo seguisse em frente. Em contrapartida, no momento em que escrevo este parágrafo, hoje, dia 24 de janeiro de 2018, Luís Inácio Lula da Silva, o ex-presidente Lula (PT) acaba de ser condenado em segunda instância a 12 anos de prisão pela acusação de receber da Construtora OAS um tríplice no

⁸⁴ https://brasil.elpais.com/brasil/2016/12/14/politica/1481746019_681948.html Acesso em 24/01/2018

⁸⁵ <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/125666> Acesso em 24/01/2018.

⁸⁶ lei nº 13.429, de 31 de março de 2017

⁸⁷ https://brasil.elpais.com/brasil/2017/11/23/politica/1511462959_394417.html Acesso em 24/01/2018.

⁸⁸ https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/16/politica/1518803598_360807.html Acesso em 12/03/2018.

⁸⁹ https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/16/politica/1518802306_130926.html Acesso em 12/03/2018.

⁹⁰ A operação Lava-Jato teve seu início em 2014 na Justiça Federal de Curitiba. Ela investiga principalmente os desvios financeiros da Petrobras, maior estatal do país. Já condenou grandes empresários como Marcelo Odebrecht e Eike Batista e políticos como José Dirceu (PT) e Eduardo Cunha (PMDB). Muitos nomes estão implicados em suas investigações que seguem até o presente momento. <http://www.mpf.mp.br/para-o-cidadao/caso-lava-jato/entenda-o-caso> Breve cronologia disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2017/04/12/politica/1492018492_100094.html Ambos acessos em 25/01/2018.

⁹¹ <http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/POLITICA/538514-CAMARA-NEGA-AUTORIZACAO-PARA-PROCESSO-CONTRA-TEMER-NO-SUPREMO.html> Acesso em 24/01/2018

Guarujá como propina. Foi condenado mesmo não havendo provas de que é culpado, e sim “indícios” nas palavras do desembargador João Pedro Gebran Neto⁹². No processo judicial mais célere da história do país a democracia segue sendo barrada. As milhares de pessoas que se manifestaram nas ruas hoje⁹³ podem não ter Lula como candidato nas eleições presidenciais desse ano. As hashtags *#EleiçãoSemLulaéFraude* invadem as redes sociais, assim como as contrárias *#LulaNaCadeia*. Permanece a polarização. *#Lulalivre*⁹⁴!

Vamos voltar agora a março de 2017, quando se iniciava o processo de montagem de *Escombros da Babilônia e Babylon Cabaret*. Se em 2014 ainda nos sentíamos eufóricos pelas conquistas das jornadas de junho, pela ocupação do casarão e pela direita não ter ascendido ao poder; em 2017 o clima era de cansaço. Um cansaço de quem não está assistindo a tudo isso apaticamente, mas de quem vê as batalhas perdidas e ainda não dá a guerra por terminada. Há sim uma tristeza no ar. Mas há esperança também e muita vontade de se expressar através do teatro.

Esse contexto fica explícito na sinopse do espetáculo:

Nosso olhar se desloca para 2013 e segue até os dias de hoje, a fim de encontrar na história, vivida também por nós, algum indício de esperança que nos aponte um Norte que seja o Sul. Somos nós, os loucos da nau dirigindo na contramão, somos nós, a América Latina equilibrando sobre cacos de vidro, somos nós, um povo reprimido por todos os lados...Somos nós, o artista e o marginalizado, que reinventamos – papelões em casas, sacos de lixo em figurinos, latões em palcos, ruínas em palácios! E mesmo quando nossas fontes pessoais estão por secar, gritamos bem alto – Força! Força! Tem que ter mais força!

Nestes tempos sombrios há que se ter força para seguir em frente, como sugere a música *Sujeito de sorte*, de Belchior, escolhida para encerrar o *Escombros* em 2017: “tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro/ ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro”.

⁹² <http://conexaopolitica.com.br/ultimas/relator-da-lava-jato-diz-que-indicio-pode-ser-prova-contra-lula/> Acesso em 24/01/2018

⁹³ <http://www.bbc.com/portuguese/brasil-42797466> Acesso em 24/01/2018.

⁹⁴ No dia 06/03/2018, pouco mais de 1 mês antes da defesa dessa dissertação, o STJ julgou o *habeas corpus* apresentado pela defesa de Lula para impedir que ele fosse preso antes de se esgotarem todos os recursos. Manifestações tomaram conta das ruas e a *hashtag* *#LulaLivre* é a mais comentada do país. <https://www.revistaforum.com.br/lulalivre-e-o-assunto-mais-comentado-do-twitter-no-brasil/> Acesso em 07/05/2018. Lula foi preso no dia 07/04/2018 e, nas ruas ou online, as manifestações a seu favor não param. Em Curitiba acontece um ato permanente em frente ao prédio da Polícia Federal onde o ex-presidente está preso. https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/04/politica/1525450574_426616.html Acesso em 07/05/2018.

5.2. Enquanto isso, no núcleo de teatro do ECLE...

Após contextualização política, acredito ser importante passar também, ainda que brevemente, pelas atividades do núcleo de teatro no período entre as montagens de *Escombros*, de 2014 a 2017.

Depois da temporada de *Escombros* em 2014 e com o fim das atividades do Festival de Primavera, tivemos no núcleo mais algumas reuniões para avaliar coletivamente as apresentações. Em seguida abriu-se um período de férias e os encontros só foram retomados em fevereiro do ano seguinte.

Dia 24/02/15, na nossa primeira reunião do ano, o clima era de saudade e vontade. Manu Pessoa nos informou do projeto enviado para o Fundo Municipal de Cultura para uma nova montagem dos *Escombros*. Avisou que o projeto previa o trabalho com oficinas e que, se aprovado, o plano era de estrearmos em maio de 2016. Comunicou-nos também da grande reunião geral do ECLE que aconteceria no próximo domingo, e das reuniões semanais que acontecem sempre às quartas feiras. Foi apontado que frequentá-las nos fortalece. Neste momento Manu nos disse sobre conceito de “lastro”, que entendi ser a força, legitimada por todos, que a pessoa conquista ao se dedicar ao espaço e/ou ao trabalho.

Para nosso próximo trabalho cênico, no ano de 2015, foi proposto por Manu Pessoa e Rafael Bottaro que estudássemos o *Comum*. Eles disponibilizaram material teórico sobre este conceito na nossa página no *facebook* e a tarefa era estudá-lo já pensando em propostas cênicas e de oficinas que guiassem o processo criativo daquele ano. Nosso tema de montagem, então, seria o *comum*, conceito que traz consigo princípios como “a autonomia, a cooperação, a horizontalidade, a abertura, a criatividade, a produção de afetos e subjetividades, o profundo desejo de democracia real” (MAYER, 2015, p.133). Foi por causa deste tema e da sugestão do amigo Joviano Mayer, que busquei a disciplina “Filosofia radical e utopia” ministrada pelo professor Andityas Matos, lá me encontrei com os conceitos de utopia e anticampo, explorados nesta dissertação.

Os encontros do núcleo de teatro continuaram sempre às terças feiras à noite. À época sugeri que fizéssemos um diário coletivo de montagem, em uma plataforma online⁹⁵, para que todos pudéssemos acessar e criar um registro do trabalho. Através desse documento coletivo pude observar que a partir do dia 24/03/15 os encontros do núcleo começam a se enfraquecer. Reuniões foram desmarcadas, uma após a outra, por diferentes motivos: falta de

⁹⁵ *Google Docs*- ferramenta que permite criar, editar e visualizar documentos de texto coletivamente.

quórum, falta de chaves, dúvida mesmo, do tipo “não vou porque não sei se vai ter”. Este enfraquecimento foi percebido e marcamos uma reunião para falar disso no dia 12/05/2015. Percebeu-se que muitos dos membros do núcleo estavam envolvidos em outros projetos que lhes exigiam dedicação, impedindo sua participação mais assídua nos encontros. Além disso, outros fatores desmotivadores foram encontrados: a distância da estreia e a possível interrupção do trabalho no mês de julho. Nesta reunião o quórum foi satisfatório e então foi decidido o seguinte: aquele seria o último encontro do semestre, criaríamos um blog para continuar trocando material sobre o Comum e voltaríamos a nos encontrar em agosto para a montagem do novo espetáculo que teria estreia em outubro, dentro do Festival de Primavera do ECLE. Acho importante notar o quanto as presenças de Mano Pessoa e Rafael Bottaro são muitas vezes determinantes para o rendimento e um tipo de “validação” dos encontros. Acredito que isso se dá pelo perfil de liderança de cada um deles e, ao mesmo tempo, pelo lastro, termo já mencionado como um tipo de credibilidade e confiança que se adquire ao longo do tempo e do trabalho em um grupo e/ou local.

Assim foi feito e, durante nosso recesso, no dia 23 de julho de 2015, recebemos a notícia de que o projeto de montagem do espetáculo *Escombros* tinha sido selecionado com nota máxima pela Comissão Municipal de Incentivo à Cultura. Já tínhamos mais trabalho pela frente!

Demanda que traz ação, saber que teríamos uma montagem de *Escombros* provavelmente no ano seguinte e, dessa vez, com algum subsídio, foi motivador. Era uma excelente notícia e voltamos para os trabalhos de agosto animados. Na primeira reunião, no dia 17/08/15 construímos um cronograma e pensamos as apresentações não só para o ECLE, mas também para praças. Os encaminhamentos foram postados na página do *facebook* em post que Mano destacava “Podemos mudar tudo, tudo pode ser mudado”.

Aos poucos fomos nos encontrando com nosso novo espetáculo *Assembleia Comum*. A peça simulava uma assembleia na qual alegorias como o *Amor*, o *Ódio*, a *Morte*, a *Revolução*, o *Patenteador*, o *Afeto*, a *Mídia*, a *Miséria* e a *Ficante de rua Ancestral* discutiam sobre o comum. Desde o início o público era convidado a participar do espetáculo, fazendo os sinais de “aplausos”, “tempo” e “foco” muito usados nas assembleias populares. Ao final, “abríamos” o megafone para os espectadores que gostariam de se posicionar sobre algum tema, levantado ou não pela peça. A assembleia encerrava-se com nosso banquete: lentilhas preparadas durante a peça pelo performer e cozinheiro Shima, em uma referência ao mesmo tempo às cozinhas das ocupações (lentilha é um alimento muito usado, por ser nutritivo e acessível) e ao teórico Linebaugh, que diz que o comum começa na cozinha, pois é onde

“produção e reprodução se encontram, e onde as energias cotidianas entre gêneros e gerações são negociadas (...) os momentos de decisão no compartilhamento das tarefas, na distribuição do produto, na criação de desejo, e na manutenção da saúde se dão primeiro aí” (LINEBAUGH, 2014, p.13 apud MAYER, 2015, p.117).

Assembleia Comum foi apresentada nos dias 31/10, 01 e 02/11 na praça Floriano Peixoto e contou com uma equipe de 25 pessoas. Sua construção foi coletiva, isto é, toda equipe colaborou para a dramaturgia, para a encenação e para a produção. Utilizamos muitos elementos da estética do agitprop (agitação e propaganda) tais como: texto maleável e seguidamente readaptável, sucessão de cenas breves e variadas, a presença de um mestre de cerimônias, a participação do público em cena, a estilização didática do real, paródias, rimas, personagens que expõe as relações sociais, tudo com o objetivo de estimular a visão crítica do espectador sobre os temas abordados (HAMON, 2015, p.83-97).



Figura 14: Espectadora no “megafone aberto”. Apresentação de 2015 na Praça Floriano Peixoto. Foto: Priscila Musa.

Assembleia Comum foi apresentada mais duas vezes: no dia 01/04/2016 na Praça Sete de Setembro, região central de Belo Horizonte e no dia 05/11/2016 na Praça da Liberdade dentro da programação do evento *[Re]Jeito*, que marcava um ano do crime ambiental ocorrido em Mariana e Bento Rodrigues (MG)⁹⁶, para participar deste evento o espetáculo ganhou uma nova alegoria, a *Mãe Natureza*.

⁹⁶ No dia 05/11/2015 a barragem do Fundão, pertencente à mineradora Samarco, rompeu-se espalhando lama e rejeitos de mineração. O rompimento da barragem causou 19 mortes e uma tragédia ambiental sem precedentes,

Importante destacar que para a montagem de *Assembleia Comum* não contamos com nenhum recuso financeiro, fizemos investimentos individuais e coletivos e buscamos equipamentos emprestados para realizar o espetáculo. Nas apresentações da Praça Floriano Peixoto tivemos equipamentos de som roubados, o que só não se tornou um prejuízo enorme graças a um “chapéu” especial no dia do furto, depois de um discurso inflamado do ator Rafael Bottaro sobre as condições de trabalho do artista independente. Como tínhamos muito público naquele dia, cerca de 200 pessoas, conseguimos o dinheiro para ressarcir o dono do equipamento.

A estética do agitprop utilizada nesta peça será, ao lado do *teatro da crueldade* de Artaud, uma das novas referências na montagem de *Escombros* em 2017.

No ano de 2016 participei menos do núcleo de teatro em função de novo emprego como professora e trabalhos como atriz em outros projetos. Por motivos de ordem burocrática e de produção o processo de montagem de *Escombros* foi adiado para o primeiro semestre de 2017. Assim, em 2016 o núcleo trabalhou na manutenção e novas apresentações do espetáculo *Assembleia Comum* e em performances políticas pela cidade.

Destaca-se o *happening Brasil S/A*, realizado em parceria com a produção do longa metragem homônimo do diretor pernambucano Marcelo Pedroso.



Figura 15: *Happening Brasil S/A*. 2016.

A intervenção aconteceu no Rio Arrudas, em Belo Horizonte, em agosto de 2016, mês de estreia do filme, que trata da questão da destruição do meio ambiente no Brasil motivada por interesses econômicos. Diz Joviano Mayer em entrevista sobre a ação⁹⁷:

O Arrudas seria como um Capibaribe do Recife, corta a cidade e está extremamente degradado. A região foi objeto de operação urbana, sobretudo depois de uma construção de um shopping, o *Boulevard Arrudas*. Tampamos o rio com a bandeira, o azul do centro foi substituído com a cor marrom do desprogresso da poluição e casamos isso com o FORA TEMER e um fora às investidas do cartel imobiliário. Foi um ato de resistência, assim como o filme que discute o aprofundamento do neoliberalismo no Brasil e da cultura de projetos megalomaniacos.”

5.3. Processo de montagem: entre o caos e a organização

*Aqui no reino do espetáculo todo mundo faz parte desta
alegria, porque nossa arma é o deboche. O “Moulin
Rouge” do Subúrbio! A “Broadway” dos pobres! Bem
vindos ao chão de estrelas!*

Citação do filme *Tatuagem* de Hilton Rocha, na convocatória para o processo de montagem de *Escombros da Babilônia e Babylon Cabaret*.

Em 2017 o processo de *Escombros* foi estruturado em oficinas de criação. As oficinas de atuação, cenário e figurino foram oferecidas gratuitamente e sem limite de inscritos. Uma convocatória foi lançada pela página do ECLE no *facebook* e foi divulgada também na mídia local.

⁹⁷ Entrevista no site <http://www.revistacardamomo.com/brasil-sa-a-deriva-de-um-pais-em-ruinas/> Acesso em 12/03/2018



Figura 16: Nota sobre as inscrições para o processo criativo de Escombros 2017.

A convocatória permitiu que a proposta de montagem teatral chegasse a um número maior de pessoas e, desta vez, além da comunidade vizinha, dos alunos de teatro da UFMG e dos artistas da cidade, novos interessados se juntaram ao processo. Mais uma vez a premissa do elenco aberto se configura e, em minha opinião, é uma “pequena revolução” proposta pelo núcleo de teatro do ECLE.

Elisa de Jesus, de 40 anos, é pedagoga e cofundadora da ONG Minas Voluntários e teve em *Escombros* sua primeira experiência com atuação em espetáculo. Ela conheceu o núcleo de teatro do ECLE em 2016 através de Joviano Mayer e pela convocatória entrou no processo. Vinícius Guedes, de 24 anos, formou-se como ator no Teatro Universitário em 2015, mas estava sem trabalhar no teatro desde então. Ele participou de todas as oficinas e foi um dos atores mais presentes, atuando em todos os eixos temáticos desenvolvidos na peça.

Eu já sabia do Estrela, mas ainda não tinha vindo aqui. Eu descobri sobre o *Escombros* numa entrevista da rádio UFMG. Eu estava ajudando meu pai a fazer cimento, a assentar a laje, quando escutei a notícia. Vim e curti. Já sou formado, mas eu estava em um limbo no ano passado, passei o ano inteiro sem fazer nada e o *Escombros* foi uma oportunidade de voltar⁹⁸.

⁹⁸ Entrevista concedida dia 22/07/2017.

As inscrições para participar do processo de montagem aconteceram entre os dias 06 e 14 de março de 2017 e puderam ser feitas através de formulário online ou presencialmente nos encontros do núcleo de teatro, às terças feiras de 19:00 às 22:00. Bem diferente do processo anterior, a pessoa interessada já era informada sobre o cronograma das atividades no momento em que acessava a convocatória⁹⁹ online. Não haveria qualquer tipo de seleção, mas os interessados deveriam se comprometer a participar do primeiro encontro da montagem, das mostras coletivas e das apresentações.

O primeiro encontro foi realizado no dia 18 de março de 2017 e nele todas as propostas de oficinas foram apresentadas. O objetivo era receber os inscritos, envolvê-los no trabalho através do afeto e permitir que tivessem uma ideia de como seria cada oficina, para que pudessem escolher aquelas que mais lhe interessassem. Assim foi feito: os diretores expuseram a proposta geral do trabalho e cadaicineiro apresentou sua temática e formas de abordagem. Ao fim do encontro cantamos juntos a música “Sujeito de sorte” de Belchior, que nos acompanharia em todo processo, e desenhamos uma estrela na testa de cada uma e cada um como um carinho de boas vindas.

A estrutura de oficinas foi um caminho prático e de grande aprendizado para todos. Além da diversidade das pessoas envolvidas havia também diferentes propostas de direcionamento da criação cênica, dependendo do profissional responsável por cada oficina.

As oficinas relacionadas à atuação foram ministradas pelos cinco atores que interpretaram Luiz Estrela no espetáculo: Danilo Mata na oficina de Música, Michelle Sá na temática “Loucura”, Rafael Lucas Bacelar na temática “LGBTQI”, Rogério Gomes na temática “Rua” e eu fiquei responsável pela temática “Arte-ativismo”. Os encontros eram semanais e com uma duração de 3 horas.

Cadaicineiro ficou responsável por apresentar na primeira mostra coletiva a proposta dramatúrgica criada em sua oficina. Tínhamos também que enviar essa proposta por escrito para o coordenador dramatúrgico, o professor Antonio Hildebrando. Mais uma vez o trabalho rapsódico aconteceria só que, agora, organizado em blocos de cenas direcionadas por uma temática bem delineada. Mantém-se no processo a fragmentação comum à dramaturgia rapsódica e a diversidade de linguagens utilizadas na encenação. Os diretores Manu Pessoa e Rafael Bottaro conduziram a concatenação cênica das propostas.

A oficina de cenografia ficou a cargo de Jordana Ferreira e Rafael Bottaro e a de figurino foi ministrada por Clarice Rena e Juliana Soares. Além dos inscritos para estas

⁹⁹ Convocatória completa está em anexo

oficinas, ao fim do processo todo elenco se envolveu na confecção de cenário e figurino, numa espécie de força-tarefa para finalizar o trabalho. Desta forma, toda a peça foi construída conjuntamente por uma equipe de mais de 100 pessoas. Foi um trabalho potente e vibrante, realizado por muitas mãos.

De acordo com Manu Pessoa, em entrevista concedida em 11/01/2018, o processo de montagem via oficinas foi inspirado na sua experiência como professora de teatro no projeto “Valores de Minas”, no qual ela foi assistente de direção de *Nós sobre nós*, espetáculo com equipe de 500 pessoas, dirigido por Cyntia Reyder em 2016. Ela diz que o método consistia em “ir intensificando os ensaios durante o processo. Dividir os temas, depois misturar” e que tinha sido muito eficaz, como o foi também para nós em *Escombros*.

O processo de criação correu bem e, organizados, conseguimos cumprir todo cronograma. Neste ano o número de ensaios foi bem maior do que em 2014, as oficinas ocupavam o ECLE e a rua três vezes por semana em dois turnos e a partir de maio os ensaios nas manhãs de sábado eram frequentes.



Figura 17: Ensaio da cena do Julgamento, um homem que passava na rua decide entrar e participar da manifestação, subindo no tambor do povo e dando seu depoimento. Foto minha.

Quando o espetáculo é realizado em espaço público ou, como na foto acima, com as portas abertas, “o ensaio já se confunde com o espetáculo” (CARREIRA, 2008, p.73).

Ensaiai na rua é estar aberto às suas intervenções espontâneas. De acordo com Carreira o ator nesta situação

Está convocado a fazer de seu ato representacional uma experiência de outra ordem que mais se aproxima das dimensões do jogo, no qual coexistem os elementos técnicos da interpretação com uma vivência que dialoga com a incerteza própria do espaço. Podemos supor então a presença de técnicas muito diversas. Desta forma, reconhecemos elementos acrobáticos, circenses, improvisacionais, bem como uma ampla variedade de técnicas que também contemplam formas populares de expressão, sem supor que este tipo de teatro se conforma necessariamente dentro de uma teatralidade de tipo popular. (CARREIRA, 2008, p.73).

De fato os elementos citados por Carreira sempre estiveram presentes nos espetáculos do ECLE, como parte das estratégias para se apresentar na rua. Além de receber a dinâmica do espaço nas cenas durante os ensaios, o fato de estarmos novamente movimentando a Rua Manaus com nosso processo de criação incomodou parte da vizinhança. Recebemos várias reclamações e a polícia aparecia frequentemente, chamada pelos vizinhos.



Figura 18: Último dia da oficina de arte ativismo, já na véspera de estreia do espetáculo. A polícia apareceu, chamada por vizinhos que reclamaram que tínhamos retirado a cerca ao redor do Casarão.

Lembro-me de estar ensaiando em frente ao casarão, em um dos sábados pela manhã, quando de dentro de um carro um homem gritou: “Vão trabalhar! Vagabundos!”. Lembro-me também de um ensaio, este na quinta de manhã (a oficina de arte-ativismo acontecia de 09:00 às 12:00), quando passávamos a cena que relembra as manifestações de

2013, seguida de um roteiro de cenas individuais. Estávamos trabalhando quando uma mulher, de aparentemente 40 anos de idade, aproximou-se de mim e, com muita gentileza, disse algo do tipo “Vocês podiam pegar mais leve, por favor, minha mãe está doente”. Não me recordo do que disse a ela, se foi um “estamos ensaiando, vamos nos apresentar em breve” ou “desculpa”, mas lembro de que me senti errada, como se estivesse fazendo mal a alguém. No momento não refleti muito, segui o ensaio, pedi aos atores que passássemos as cenas na porta do ECLE, apesar de não ser ali o lugar real delas. O pedido dela havia me afetado.

Joviano Mayer comentou sobre mais um caso parecido:

No último ensaio teve morador reclamando, no ensaio do LGBTQI. Teve uma vizinha que veio aqui reclamando, falando que tem criança que mora no prédio em frente, que tem idoso, que não sei o quê. Reclamando do barulho. E tem um hospital psiquiátrico do lado, então tem essas limitações, não é? Mas a gente sabe também que o controle de ruídos muitas vezes é para controlar os corpos. Então isso também é um lado que a gente tem que pesar. Quantas obras, construções, não fazem barulhos aí absurdos e ninguém sai na rua para pedir para parar. E aí quando é uma manifestação artística, política, tem essa objeção.¹⁰⁰

A Rua Manaus existiu muitos anos sem o ECLE, gerações cresceram ali e agora precisam lidar com essa nova realidade. Era uma rua no bairro Santa Efigênia, agora é uma rua, no bairro Santa Efigênia, com uma ocupação cultural. Já sabíamos da dificuldade de lidar com a vizinhança – aprendizado da primeira montagem – então buscamos algumas ações para tentar nos aproximar dela de forma mais amigável. No início do processo houve um convite de café da manhã no ECLE chamando os vizinhos para uma conversa, contar sobre a peça, apresentar o processo que começaria ali em março e terminaria no início de julho. Convites foram distribuídos, a mesa de café foi posta e...ninguém apareceu.

¹⁰⁰ Entrevista concedida no dia 17/06/2017.

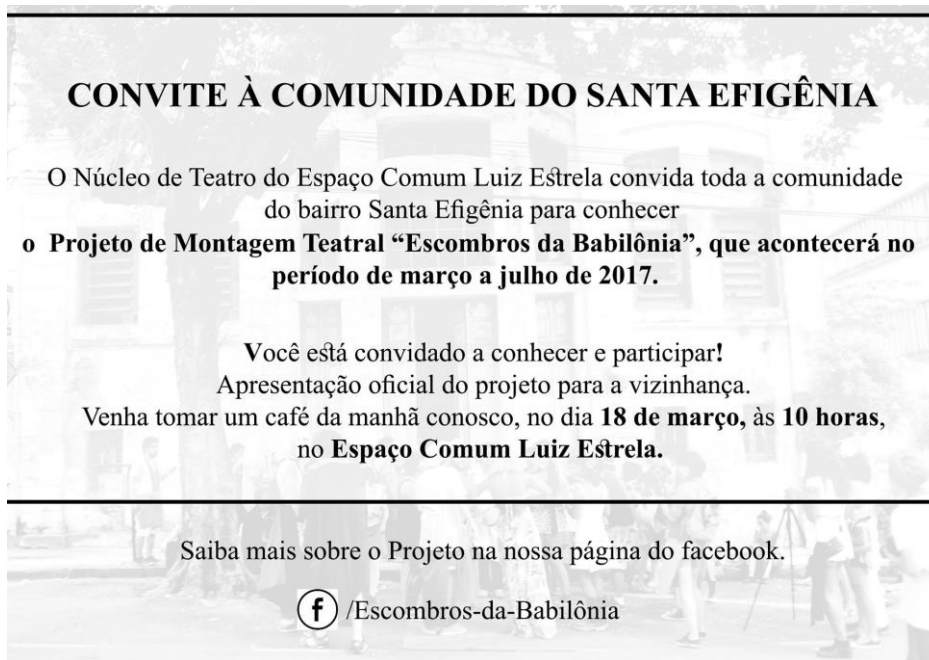


Figura 19: Convite distribuído à vizinhança do ECLE.

Ainda não encontramos a melhor estratégia para envolver os vizinhos em nosso trabalho, mas seguimos procurando, para que os próximos processos sejam mais leves para nós e para eles.

Acredito que em 2017 as demonstrações de insatisfação foram maiores do que as de 2014 pela própria situação sócio-política do país, pelo clima de disputa acirrada, pelos ânimos alterados. Encontrei este depoimento no meu diário de trabalho no dia 01/07:

Ontem, na apresentação do dia 30/06/2017, passamos um pouco do horário permitido para o barulho, o espetáculo acabou às 22:30. Na última cena do cabaré levamos o público até à rua, justo no intuito de evitar que as pessoas acabem ficando mais tempo no espaço causando incômodo à vizinhança. Porém, depois da última cena, quando fui abraçar amigos que tinham ido ver a peça, me deparei com uma senhora, de pijamas, em frente ao portão do pátio dando vazão à sua revolta com nosso trabalho. Ela gritava: "Vão trabalhar! Igual eu faço o dia inteiro, eu estou cansada, eu quero dormir! Vão fazer barulho na casa de vocês!". Algumas pessoas do público perguntavam se era uma cena. Não era, mas o ímpeto era tanto que poderia ser. Fiquei pensando sobre o anticampo. O espaço da rua utilizado como lugar de manifestação teatral suspende o cotidiano daquele lugar, causando em uns sensações positivas, mas naquele senhora isso não se aplicava. Exigia que tudo voltasse ao normal, já! Não se conformava com a utilização daquela rua para esses fins, de apresentação de espetáculo e, de todo seu poder de proprietária de uma morada ali, exigia que parássemos. Entendo o incômodo dela, realmente são 2 horas e meia de barulho ininterrupto. Mas "vão trabalhar!" é realmente uma frase de quem não faz ideia do que estamos fazendo ali. Aguardemos o que virá, os vizinhos há muito já estão incomodados, pediram interdição do espaço junto à prefeitura e sempre procuram uma falha nossa para chamarem a polícia. O que espero é poder finalizar nossa temporada com dignidade, realizando as apresentações de hoje e amanhã.

Sobre este fato, o ator e performer Mado Machado relata em entrevista¹⁰¹ que a filha da senhora também manifestou sua indignação entrando no pátio durante a última cena:

eu sei que, quando eu olho pra trás, tem uma pessoa gritando, o Joviano segurando a caixa de som, eu vejo uma moça, magra, nova, branca, de cabelo liso, com uma roupa de ficar em casa, segurando a caixa de som e tentando puxar a caixa de som e dizendo assim: “você quer me deixar louca! Você quer deixar a gente louca! São dez e meia e vocês ainda não pararam com isso! Vocês não sabem o que é estudar para um concurso público! Vocês estão querendo me deixar louca!” E gritando, gritando muito, nervosa. A diretora do espetáculo tentando acalmar a moça, o Joviano, eu acho que o Joviano estava mais assustado e não querendo ser agressivo. Então se fez uma rodinha em volta da moça, e todo mundo tentando acalmá-la, o que só piorou a situação. (...) E, de alguma forma, tudo que estava sendo feito lá incomodou muito essa moça e talvez ela só quisesse a paz dela de um dia normal, em que ela pudesse dormir, estudar para o seu concurso, e tirar uma boa nota e conseguir um emprego com uma renda fixa boa. E que é compreensível (...) Nesse dia deu para ver a força que isso tem, o impacto no cotidiano das pessoas. Mesmo que ela tenha ficado furiosa, e que talvez essa não seja a forma..esse tipo de impacto talvez não seja...eu não sei como explicar. Não sei...engraçado né? Não sei se esse tipo de interação... até que ponto que isso é ético?

A mesma questão a que chega Mado, sobre a ética em nosso trabalho, causou-me um mal estar naquele dia em que a mulher me pediu para “pegar mais leve”. Mas, agora, depois de passado o tempo, entendo que não somos agressores e que o que falta é mesmo uma compreensão maior sobre o nosso trabalho. A pergunta segue: como podemos contribuir para isso? É preciso que nos empenhemos para uma convivência de paz com a comunidade. Sobre o acontecimento relatado por Mado, Mano Pessoa compartilha deste sentimento de incômodo frente às manifestações de insatisfação: “Eu também me peguei pensando assim: ‘nossa, o que é que estou fazendo?’ Mas aí eu pensava ‘não, não estou fazendo nada errado, eu estou trabalhando”.

Em seu livro *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*, Nicolas Bourriaud aborda as relações entre a arte, o trabalho e a existência. O autor faz uma reflexão sobre a racionalização e divisão do trabalho iniciada no século XIX e suas implicações na recepção do trabalho artístico. Mesmo se referindo à arte moderna é possível perceber que os mesmos apontamentos nos ajudam a olhar para a arte contemporânea e sua relação com o pensamento normativo:

Muitas pessoas definem a arte por oposição ao trabalho, demonstrando assim a pífia opinião que tem tanto de uma como de outro. (...) Pouco lhes importa que as condições concretas de trabalho se mostrem duras, alienantes, desumanas, pois o campo da Criação seria milagrosamente isento e alheado dos outros campos de atividade. (...) A hostilidade do público em relação à arte moderna advém do fato de

¹⁰¹ Entrevista concedida no dia 16/01/2018.

que ela reflete exatamente a miséria do cotidiano e a vacuidade de nosso emprego: gostaríamos de limitar a liberdade do artista a aptidões profissionais precisas, a habilidades e técnicas cuja sobrevivência nos tranquiliza. Exige-se tradição, clama-se por um ofício (...) Ora, a arte moderna apresenta-se como um conjunto de práticas destituídas de regras, irredutíveis a normas, cuja pedra de toque se revela difícil de descobrir. Ela constitui, portanto, um embuste, um escândalo permanente para o pensamento normativo.” (BOURRIAUD, 2011, p.11).

É importante que busquemos estratégias que incentivem o envolvimento da vizinhança nas atividades do ECLE ou que, pelo menos, promovam uma convivência harmoniosa com ela. Mas é fundamental que saibamos também que somos artistas e não criminosos e que temos direito de realizar o nosso trabalho.

Além destas intempéries com os vizinhos tivemos que lidar novamente com o furto de um equipamento de som às vésperas da estreia. Exatamente como aconteceu em 2015 com a *Assembleia Comum*.

Ainda temos muito a aprender sobre essas relações entre o ECLE, a vizinhança e a rua. Como coexistir sem prejudicar nem ser prejudicado, como manter uma rotina de atividades que movimente o espaço e permita que ele seja percebido de fato como um espaço comum, a ser frequentado e cuidado por todos?

5.4. *Escombros da Babilônia* – o espetáculo de 2017

*Tudo que falam que é escombros, para gente é potência,
para gente é força, é transformação.*

Michelle Sá

A nova montagem de *Escombros da Babilônia* mantém as referências estéticas da peça de 2014, a saber, o teatro épico de Brecht e o teatro documentário. Mas, ganha duas novas inspirações: os elementos do agitprop utilizados na peça *Assembleia Comum* (2015) e o teatro da crueldade de Artaud. Como as duas primeiras referências já foram tratadas no capítulo sobre a montagem de 2014, privilegiarei aqui as chegadas em 2017.

Os elementos do agitprop contribuem para uma comunicação mais direta e eficaz com o público e foram usados especialmente na cena do *Julgamento* que, nesta versão, ao invés de abordar a vida de Luiz Estrela trata da trajetória política do país, o Golpe é

deflagrado e a Justiça desacreditada. De acordo com Hamon o aspecto mais marcante do agitprop é

o confronto político e moral das personagens que representam as classes em luta: de um lado, a classe operária, o exército vermelho, correspondentes de fábricas e de vilarejos, com coragem, generosidade, prudência e, do outro, os representantes do capitalismo, ou do imperialismo, que possuem muitas vezes os traços de alguns personagens conhecidos. (HAMON, 2015, p.86)

A cena do *Julgamento* apresenta os personagens da atual conjuntura política brasileira. Em frente ao casarão há dois andaimes onde ficam as *Mídias*. Ao lado, o andaime em cima do qual está a *Justiça* sendo alimentada por atores que usam grandes máscaras com os rostos de Eduardo Cunha, Rodrigo Maia, Jair Bolsonaro e Michel Temer. Estes vão se revezando no escorregador colocado ao lado do andaime da Justiça, em uma sugestão de que essas figuras podem “escorregar e cair” a qualquer momento. Michel Temer, por exemplo, recebia um grande coro do povo “vai cair, vai cair, vai cair, vai cair...”. Do outro lado do casarão estão os super-heróis Batman-Moro, em referência ao juiz Sérgio Moro tido por muitos como “o herói que vai salvar o Brasil”, na companhia da Mulher Maravilha batedora de panelas, representando os reacionários que se posicionam pedindo a intervenção militar. Em frente ao casarão, na rua, há dois tambores, de onde o povo fala de pautas como a condição do transporte público e a violência policial nas manifestações.

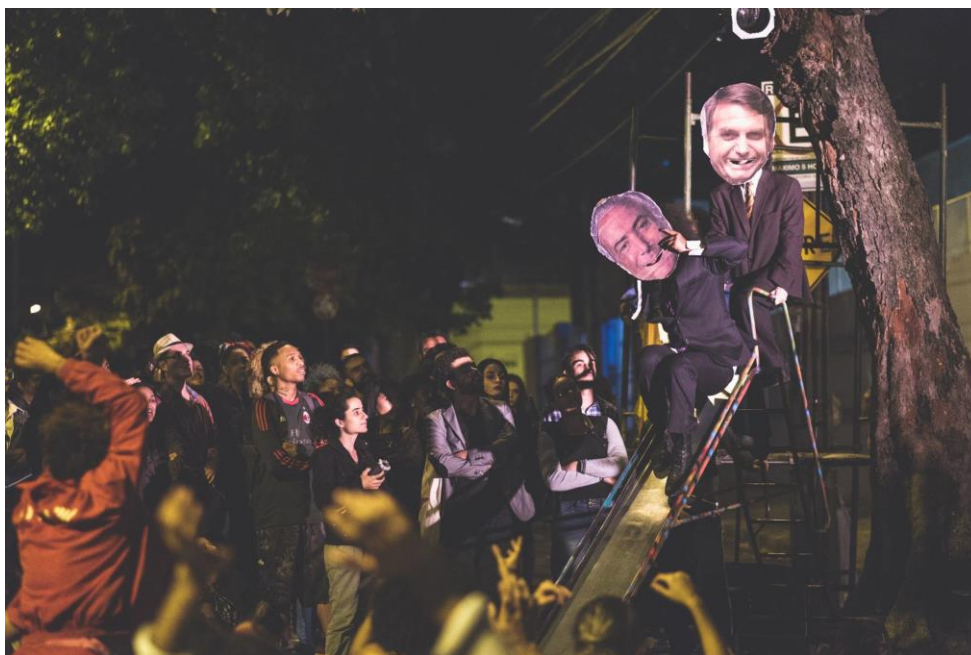


Figura 20: Cena do Julgamento. Foto de Bianca Moreira.

A paródia, outro elemento do agitprop, também é usada na peça, especialmente durante o *Cabaret Babylon*, uma delas, a *Mídia Venenosa*¹⁰² canta em referência à reforma trabalhista proposta no governo Temer:

Se o Brasil está quebrado/ Os *velhim* que pague o pato/ Terceiriza essa bosta/ “CLT de Getúlio o que me importa?”/ Mentirosa.. Eh eh eh eh eh../ Mídia venenosa.. Eh eh eh eh eh../ Notícia a cena corrompida/ A verdade é seletiva.. a. a. a.

A linguagem direta do agitprop contribui para exposição de temáticas políticas importantes, abordando temas atuais com os quais o espectador se encontra cotidianamente. Tínhamos a vontade de “abrir o tambor” como fizemos em *Assembleia Comum* “abrindo o megafone” para o público se manifestar. Isso só não foi feito porque poderia alongar muito a duração do espetáculo, o que seria desastroso para a relação com a vizinhança.

Artaud, outra das nossas referências recentes, defende em seu *teatro- peste* que a manifestação teatral tenha a força de afetar artistas e público, em uma experiência que, crê-se, é coerente com a dimensão utópica aqui proposta. Para Artaud: “assim como a peste, o teatro refaz o elo entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada” (ARTAUD, 1987, p.24). O que se tem é uma aposta de que a criação de mundos possíveis dialoga com o *teatro da crueldade* já que enquanto uma diz da potência de uma vida diferente dos padrões sociais aos quais estamos condicionados, o outro diz do teatro como provocador desta potência.

Para Artaud “é preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, onde o homem impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer. E tudo o que não nasceu pode vir a nascer” (ARTAUD, 1987, p.10). Na montagem de *Escombros* em 2017 encontramos aproximações com os elementos do teatro da crueldade nas estratégias da encenação para o encontro com o público. Podemos citar, por exemplo, a presença do *Coisa*, um boneco enorme feito de sacos de lixo. Diz Artaud em seu *Manifesto do Teatro da Crueldade*:

Bonecos, máscaras enormes, objetos de proporções singulares aparecerão na mesma condição das imagens verbais, insistirão no lado concreto de toda imagem e de toda expressão – com a contrapartida de que as coisas que geralmente exigem uma figuração objetiva serão escamoteadas ou dissimuladas. (ARTAUD, 1987, p.112).

¹⁰² Paródia da música *Erva venenosa* de Rita Lee.

O *Coisa* apresenta cabeça e braços, numa semelhança com a estrutura corporal humana e pode ser entendido como a representação simbólica das pessoas em situação de rua, confundindo-se com o lixo sob o ponto de vista do poder público, vivendo em abandono social. Quem sabe na visão de Artaud o *Coisa* seria o *duplo* da Estrela que representa a rua, já que era característica do autor “empregar os manequins para figurar os duplos das personagens reais” (VIRMAUX, 2009, p.54).



Figura 21: O Coisa, durante apresentação de Escombros da Babilônia 2017. Foto de Fabiana Leite.

A performance inspirada no *haka*¹⁰³ feita pelos personagens em situação de rua também causa grande impacto visual, pois mostra de forma simbólica e aumentada a dependência da bebida barata, a cachaça, para suportar as intempéries de uma vida exposta à esta condição. O vício, confundido com liberdade, disfarça a dor, permite o sono, faz cair, ferir-se. Em coreografia os atores ficam em posição de ataque, com os braços e pernas abertas, joelhos flexionados, os olhos arregalados e a boca se abre grande para pronunciar as palavras da canção: “A cachaça pede o corpo, que pede a rua, que prende o corpo que perde a vergonha. Se o corpo cai...equilibra a cachaça!”.

Artaud fala ainda sobre o princípio da atualidade, segundo o qual o teatro “se fará sobre preocupações de massas, bem mais urgentes e inquietantes do que as de qualquer indivíduo” (ARTAUD, 1987, p.99). Ele também desejava a diluição entre palco e plateia,

¹⁰³ Tradição maori para intimidação de inimigos, envolve canto e dança em coro.

num teatro no qual artistas e espectadores ocupassem “uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação. Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela” (ARTAUD, 1987, p.110).

Além de o *Coisa*, na temática rua, as cenas sobre a loucura utilizaram muito dos elementos propostos por Artaud e o autor, que passou nove anos internado em um sanatório, foi um dos personagens representados por este eixo temático. Eis alguns elementos do teatro da crueldade que dialogam com a estética da peça:

Gritos, lamentações, aparições, surpresas, golpes teatrais de todo tipo, beleza mágica das roupas feitas segundo certos modelos rituais, deslumbramento da luz, beleza encantatória das vozes, encanto da harmonia, raras notas musicais, cor dos objetos, ritmo físico dos movimentos cujo crescendo e decrescendo acompanharão a pulsação de movimentos familiares a todos, aparições concretas de objetos novos e surpreendentes, máscaras, bonecos de vários metros (ARTAUD, 1987, p.106).

Gritos saem do casarão durante o prólogo, denunciando seu passado de hospital psiquiátrico, no qual os pacientes ficavam internados e eram submetidos a tratamentos violentos. As histéricas também se posicionam em um coro feminino potente e dissonante. A faquirista *América Latina*, no Cabaret Babylon, caminha sobre cacos de vidro e faz-se um profundo silêncio, causando sensações de espanto na plateia. Fogo, fumaça e outros elementos também buscavam o efeito cinestésico cobiçado por Artaud. Ele nos influenciou a buscar momentos rituais dentro do espetáculo, envolvendo artistas e plateia em uma experiência dos sentidos.

O espetáculo manteve sua estrutura itinerante, mas desta vez o caminho foi mais curto. Começávamos na frente do casarão, subíamos até a rotatória na esquina da Rua Manaus com a Pe. Marinho e depois descíamos de volta para frente do casarão. Continuávamos a buscar “alturas” e utilizamos tambores, andaimes, lixeiras, árvores, um escorregador, etc., para que o público pudesse ver as cenas. Em 2014 tínhamos o palco-Estrela e em 2017 foi possível construir a *Nau dos Loucos*, um carro alegórico que levava as cenas pela rua afora. A estratégia de pedir ao público para se abaixar para que todos pudessem ter acesso às cenas também permaneceu, mas desta vez não tínhamos a personagem *Diretora* e os *Estrelas* ficaram com a incumbência de guiar o público neste sentido, o que continuava a provocar um efeito de distanciamento.



Figura 22: A nau dos Loucos na rotatória no cruzamento entre Rua Manaus e Rua Pe. Marinho.
Foto de Fabiana Leite.

Em 2014 tínhamos quatro atores interpretando Luiz Estrela, em 2017 eu me juntei ao time, como a quinta ponta da estrela. Atuação e energias diversas para um mesmo papel, o efeito de distanciamento desta escolha se mantém e se potencializa.

A presença do real na cena também permanece e é em 2017 um importante elemento. Se em 2014 estava ligado principalmente ao compromisso em documentar a vida de Luiz Estrela, na nova montagem este elemento estava muito mais relacionado com o lugar de enunciação dos participantes. Além de Vidigal, que mais uma vez atuou no espetáculo performando a si mesmo, novos participantes usavam sua própria experiência de vida como manifesto cênico.

Dudu Melo, por exemplo, é deficiente visual e participou do eixo temático da loucura. Ele era o responsável por guiar a Nau dos Loucos, diz o seu texto:

DUDU: Quem é o cego? Quem é o cego afinal? Sou eu? Ou é aquele que vê e não enxerga o próximo que passa fome, sente frio, vive na miséria, que sofre preconceito por não se encaixar na sociedade perfeita? Quem é o cego afinal? Aquele que vê e não enxerga o próximo? Aquele que não enxerga o gay, o trans, a mulher, o deficiente, o negro, os moradores de rua, os loucos? Quem é o cego? Quem é o cego afinal?



Figura 23: Dudu, deficiente visual, conduzindo a Nau dos Loucos. Foto de Bárbara Bottaro.

Dudu conta sobre sua experiência em *Escombros*¹⁰⁴:

Conheci o *Escombros* através da página da *Benfeitoria*¹⁰⁵, que publicou a divulgação da convocatória para atores profissionais e amadores. Foi a minha primeira experiência como ator em espetáculo profissional. Já tinha participado como ator em espetáculos amadores, de um dia só, uma coisa assim. Mas esse, de ter uma temporada, de ter uma estrutura de criação, de direção e ter artistas profissionais, foi a primeira vez. (...) Para mim foi muito importante participar porque sou uma pessoa com deficiência visual, baixa visão, entre 5 e 10% de visão. E sinto que, em um primeiro momento, foi fundamental essa provocação que foi feita para mim, de estar no meio de um grupo de mais de cem pessoas, onde certamente eu tive muita dificuldade de me comunicar e também dessas pessoas que tiveram dificuldade de se comunicar comigo. Pois apesar de ser um espetáculo que provocava, ainda tem muita coisa a ser provocada na nossa sociedade. E a questão da pessoa com deficiência é fundamental. (...) Foi um processo muito rico, tanto para mim, que fui me inserindo nesse ambiente, como o ambiente foi me aceitando, né? Teve aquele momento em que o Bottaro – e eu o agradeço muito, ele foi a primeira pessoa que conversou comigo, foi uma coincidência quando eu cheguei – quando ele sobe no andaime e ‘puxa a orelha’ da galera, que tinha muita gente que me ignorava de fato ali, não é? Tinha muita gente que passava por mim e se eu estivesse conversando com mais três, cumprimentava os três e passava por mim, sem me cumprimentar. Isso era uma coisa muito louca que o Bottaro observou. E também em cena ele observou que muita gente não se aproximava. Então eu acho que foi rico esse

¹⁰⁴ Entrevista concedida no dia 07/03/2018.

¹⁰⁵ A Benfeitoria é um espaço colaborativo de eventos culturais, localizado à Rua Sapucaí, 153 em Belo Horizonte. Sua página no facebook, onde foi divulgada a convocatória: <https://www.facebook.com/abenfeitoria/photos/a.418382758247036.97841.416586061760039/1262432910508679/?type=3&theater> Acesso em 13/03/2018.

processo, foi atingido esse objetivo, dessa inserção da pessoa com deficiência, do artista com deficiência dentro deste projeto.

A atriz Nayara Leite também apresenta uma cena-manifesto contra o machismo e o racismo aos quais as mulheres negras estão expostas em nossa sociedade. Ela declama a letra da música *Mulheres negras*¹⁰⁶, de Eduardo Taddeo, conhecida na voz da cantora Yzalu.



Figura 24: Nayara Leite em cena-manifesto. Escombros 2017. Foto: Bárbara Diniz.

¹⁰⁶ Enquanto o couro do chicote cortava a carne, / A dor metabolizada fortificava o caráter; / A colônia produziu muito mais que cativos, / Fez heroínas que pra não gerar escravos matavam os filhos; / O sistema pode até me transformar em empregada, / Mas não pode me fazer raciocinar como criada; / Enquanto mulheres convencionais lutam contra o machismo, / As negras duelam pra vencer o machismo, / O preconceito, o racismo; / Lutam pra reverter o processo de aniquilação / Que encarcera afrodescendentes em cubículos na prisão; / Não existe Lei Maria da Penha que nos proteja, / Da violência de nos submeter aos cargos de limpeza; / De ler nos banheiros das faculdades hitleristas, / Fora macacos cotistas; / Falharam na missão de me dar complexo de inferior; / Não sou a subalterna que o senhorio crê que construiu, / Meu lugar não é nos calvários do Brasil; / Se contentar com as bolsas estudantis do péssimo ensino; / Cansei de ver a minha gente nas estatísticas, / Das mães solteiras, detentas, diaristas. / Podem pagar menos pelos mesmos serviços, / Atacar nossas religiões, acusar de feitiços; / Menosprezar a nossa contribuição para cultura brasileira, / Mas não podem arrancar o orgulho de nossa pele negra. Letra disponível no site <https://www.letras.mus.br/yzalu/mulheres-negras/>. Acesso em 12/03/2018.

Em depoimento¹⁰⁷ sobre seu trabalho em *Escombros* Nayara diz:

Demorei muito para entender o motivo pelo qual essa linguagem artística (o teatro) me completava tanto e hoje sei que é por causa do poder de fala. Contrariando a nossa realidade, o Teatro não me silencia, muito pelo contrário ele deixa o meu corpo falar, emancipando os meus valores como mulher negra e periférica e valorizando a cultura do meu povo. (...)

João Maria Kaisen de Almeida, transmasculino¹⁰⁸, faz na peça dois manifestos, um durante a temática da loucura, a respeito do tratamento de eletrochoque que sofreu quando foi internado em um hospital psiquiátrico. Outro contra a transfobia, em um número no *Cabaret Babylon*, ao lado de sua companheira Idylla Silmarovi, a *Dona do Cabaret* na versão de 2017. Enquanto Idylla denunciava o feminicídio no Brasil, João apontava a violação contra a população de travestis/transsexuais/transgêneros: “O Brasil é o país que mais mata travestis e transsexuais no mundo. O Brasil é o país que mais consome pornografia de travestis e trans no mundo. A cada 48 horas uma pessoa travesti ou trans é assassinada no Brasil”.



Figura 25: João Maria Kaisen e Idylla Silmarovi em cena-manifesto do *Cabaret Babylon*, 2017. Foto: Bárbara Diniz

¹⁰⁷ Entrevista concedida no dia 16/03/2018.

¹⁰⁸ “Pessoas transmasculinas são pessoas que foram designadas como mulheres ao nascimento, mas cujas identidades possuem alguma relação com o gênero masculino, ou com masculinidade.” disponível no site <https://orientando.org/listas/lista-de-generos/transmasculine/>. Acesso em 05/05/2018.

Sobre sua experiência em *Escombros* João relata¹⁰⁹:

Eu já tinha experiência como performer e exatamente por conta disso fui contemplado com uma bolsa de estudos pela Lydia del Picchia¹¹⁰ e estava começando a estudar teatro livre no *Galpão Cine Horto*. Mas no *Escombros da Babilônia* eu pude pela primeira vez participar de um processo de montagem e atuar num espetáculo. A experiência foi riquíssima pra mim. Foi um processo que me trouxe muito aprendizado não só como ator... No Estrela eu lutei contra vários fantasmas que ainda me rodeavam, porque eu fui por vezes internado contra minha vontade em manicômios, fase que durou desde os 17 até os meus 24 anos. Com o *Escombros* eu carreguei todo tempo a bandeira antimanicomial e, durante a montagem, participei da oficina no GT da loucura que, de alguma forma que não sei nomear, me ajudou a ter forças pra superar muitos dos traumas que ainda me bloqueavam como ator/artista. E enquanto uma pessoa trans/intersexual eu era o único ali, fato que sei da importância também para as outras pessoas, muitas delas pela primeira vez tinham o contato com alguém não cisgênero e algumas me disseram o quanto esse convívio, essas trocas, proporcionaram um repensar, uma quebra do possível preconceito, afinal me viam com a minha diferença mas eu era igual a todas elas, eu fui humano ali. Considero também importante a abertura para a representatividade, para o pertencimento da cultura que carrego naquele espaço. Outra coisa marcante foi contracenar com o Dudu que é deficiente visual. Na cena era pra eu ser o 'guia' dele quando entrávamos com a Nau, mas ele me surpreendeu sendo ele o meu guia, tanto nos ensaios quanto nas apresentações, 'quem é o cego afinal?'. Foi um contato que abriu minha mente pra várias questões e pude aprender muito com ele, até hoje somos bons amigos e continuamos trabalhando juntos. Além de ver tantas lutas ali que não são minhas, mas que na verdade são. Eu vi jovens, mulheres, LGBT's, pessoas negras, da arte de rua, enfim... cada uma com seu grito que mesmo diferente nos aproximava porque eram gritos contra as opressões, desigualdades, contra o capitalismo, o fascismo (...) Acho que o teatro assim como qualquer forma de expressão artística é mecanismo de transformação social, de empoderamento de existências e diferenças, é uma arma de luta. Antes eu me dizia ativista, depois do *Escombros* gosto de me posicionar enquanto 'ativista'.

Outro elemento estético utilizado foi a nudez, ainda no lugar do corpo do artista que se manifesta em relação às opressões sociais sofridas. Na cena das históricas (eixo temático loucura) e no *Cabaret Babylon*, os corpos de mulheres nuas são resposta às opressões sistêmicas de uma estrutura social machista que sempre os atacou para controlá-los, silenciá-los ou objetificá-los. O corpo da mulher nas cenas de *Escombros* é expressão de liberdade e autonomia.

A nudez, tabu até os dias de hoje, é mais ou menos aceita de acordo com a realidade sócio-política do ambiente em que é manifestada. De acordo com Féral, as liberdades da criação “continuam marcadas por certas sujeições ligadas a épocas específicas, estéticas, gêneros, ainda quando uma das funções do teatro é a de assumir essas

¹⁰⁹ Entrevista concedida no dia 09/03/2018.

¹¹⁰ Lydia é atriz, bailarina, coreógrafa e diretora. Integra o *Grupo Galpão* desde 1994 e é coordenadora Pedagógica do *Galpão Cine Horto* desde 2004. <http://www.grupogalpao.com.br/lydia-del-picchia/> Acesso em 13/03/2018.

transgressões” (FÉRAL, 2003, p.106)¹¹¹. O uso da nudez como elemento estético e político caracteriza-se em *Escombros* por sua força transgressora e contestadora em um período de claro retrocesso. Importante esclarecer que na montagem de 2014 a nudez também foi elemento estético utilizado, mas que aparece em 2017 de forma mais contundente.

A página do ECLE no *facebook* foi bloqueada por causa da postagem de fotos do espetáculo nas quais havia nudez. Em resposta a isso foi publicado na página esse manifesto no dia 07/07/2017:

MANIFESTO PELA NUDEZ

Os corpos são nossos instrumentos de prática, nossas ferramentas de contato, nosso meio de conexão com o sensorial e o inexplicável, nossa forma de experimentar o ser e o estar. Nossos corpos se recolhem quando precisamos de intimidade e se expandem quando queremos nos expressar. E cabe a nós, e somente a nós, donas e donos dos corpos, essa escolha.

Os nossos corpos nos tornam comuns. Pele, pelo, peito, bunda. E ao invés de lidar com isso como algo natural, somos ensinados a nos esconder do olhar do outro que, assim como nós, tem seu corpo reprimido. Vemos diariamente os corpos de mulheres e homens serem expostos como objeto pois a nudez é boa, desde que sirva para alguém. Nudez que serve ao outro é submissão. Nudez que serve a nós é libertação. Somos donas e donos de nossos corpos e temos o direito de nos expressar sem pudores sempre que a escolha for nossa.

* Nessa semana, o facebook bloqueou a página do Espaço Comum Luiz Estrela por causa de algumas fotos do espetáculo *Escombros da Babilônia & Babylon Cabaret* que mostravam mulheres nuas. Tivemos que tirar as fotos para reabilitar a página, mas deixamos aqui nosso manifesto.

Nestes tensionamentos entre o real e o ficcional, o corpo do ator é instrumento ao mesmo tempo expressivo e simbólico, é particular que diz do geral, indivíduo que denuncia uma situação social ampla. O corpo, ao mesmo tempo, representa e é. Segundo Josette Féral em *Acerca de la Teatralidad* “o lugar privilegiado de confronto com a alteridade é o corpo do ator, um corpo em representação, em cena; corpo pulsional e simbólico, onde a emoção convive de perto com a técnica. Esse corpo é o lugar ao mesmo tempo do conhecimento e da experiência” (FÉRAL, 2033, p.100).¹¹²

Para o diretor Rafael Bottaro

O conceito principal desse projeto é o lugar de enunciação. Todo mundo que criou, tanto na criação plástica, quanto na criação de atuação, de trabalho de ator mesmo e da cena, todos construíram seus textos, pensaram seus figurinos, a partir de uma

¹¹¹ Tradução livre do trecho “quedan marcadas por ciertas sujeciones ligadas a épocas específicas, estéticas, generos, aun cuando una de las funciones del teatro es la de asumir esas transgresiones”.

¹¹² *El lugar privilegiado del enfrentamiento de la alteridad es el cuerpo del actor, un cuerpo en representación, en escena; cuerpo pulsional y simbolico, donde la histeria se codea con la maestria. Ese cuerpo es el lugar a la vez del saber y de la maestria.*

coisa que eles queriam falar, que eles acham importante que a sociedade escute da boca deles. Então esse trabalho é composto por lugares de enunciação de cada uma dessas pessoas que estão envolvidas aqui para fazer essa grande obra épica, com muita gente.¹¹³

A presença de Irmã Mercês também é realidade anexada à peça. Em sua homenagem acontece uma das cenas mais emocionantes do espetáculo, uma serenata realizada por todo elenco que canta em frente ao CEPAI a música *Que Loucura*, de Sérgio Sampaio.

ESTRELA MICHELLE: Aqui, ao lado desse palácio abandonado com seus fantasmas, a Mãe dos meninos de Barbacena nunca deixou de lutar. Irmã Mercês nunca se dobrou perante um sistema psiquiátrico opressor, a conduta médica hipócrita, um mercado desumanizante e nem perante os militares... Aprendeu a ensinar sem cartilha, a subverter os paradigmas científicos e a transformar através do amor. Teve que sair do país durante os anos de chumbo e, ao voltar, revolucionou o tratamento psiquiátrico no Brasil. Tirou crianças tratadas como bichos dos calabouços da Colônia de Barbacena e traçou com elas, nuas e rebeldes, um novo caminho pelos labirintos da loucura. Elas vivem aqui no CEPAI e, em sua homenagem, uma canção para Irmã Mercês!

CORO: Fui internado ontem / Na cabine cento e três / Do hospício do Engenho de Dentro / Só comigo tinham dez / Estou doente do peito / Eu tô doente do coração / A minha cama já virou leito / Disseram que eu perdi a razão / Tô maluco da ideia / Guiando carro na contramão / Saí do palco e fui pra plateia / Saí da sala e fui para o porão.

Irmã Mercês trabalha no nosso vizinho CEPAI e Manu Pessoa conta o quanto sua relação com o ECLE mudou ao longo do processo criativo de 2017 e depois das apresentações: “Antes a Irmã Mercês ia sempre nos avisar sobre os focos de dengue que podiam estar no pátio, agora ela se sente parte, ela fala ‘Eu vim aqui e tirei os focos de dengue’.”¹¹⁴

¹¹³ Rafael Bottaro em entrevista para o programa *Agenda* da Rede Minas, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=7dCaUkMuG_A minuto 04:26.

¹¹⁴ Entrevista Manu Pessoa, dia 11/01/2018.



Figura 26: Irmã Mercês toma a palavra durante a apresentação de Escombros. Foto de Fabiana Leite.

Entre o real e o ficcional o espetáculo também fez uma homenagem à ocupação do ECLE, em uma cena que rememora a entrada no casarão através de uma manifestação teatral. Quem narra a cena é Joviano Mayer, que atuou na cena “original”.



Figura 27: À esquerda Joviano na ocupação do ECLE em 2013, à direita Joviano em cena de Escombros, 2017.

O lugar de enunciação e o corpo do artista como expressão da própria obra podem estar relacionados à *presença* de que fala Bey quando se pergunta como esta “pode se fazer perceber mesmo na (ou através da) representação”? (BEY, 2001, p.28). Nestes casos mencionados de *Escombros* o envolvimento do artista com a manifestação teatral é relacionado diretamente com questões sócio-políticas vividas em seu cotidiano. Nestas cenas-manifestos os atuentes estão implicados não só como artistas, mas também como sujeitos. Entendo que a *presença* estaria aí, na subjetividade vivida e compartilhada com o público.

Corroborando esta linha de pensamento Dewey afirma em *Arte como experiência*: “Para que a habilidade seja artística, no sentido final, ela precisa ser “amorosa”; precisa importar-se profundamente com o tema sobre o qual a habilidade é exercida” (DEWEY, 2010, p.127). Acredito que essa habilidade amorosa relaciona-se com a *presença* do artista que é atravessado por sua obra. Trata-se da intensificação da vida – buscada nas Zonas Autônomas Temporárias de Bey – que acontece quando se está inteiramente envolvido na ação que realiza, quando o trabalho carrega a energia de quem o executa e tal execução não é puramente mecânica, mas vibrante. Na cena o ator vive.

Quando aborda a arte em relação a TAZ Bey diz que

Na TAZ, arte como uma mercadoria será simplesmente impossível. Ao contrário, a arte será uma condição de vida. A mediação é difícil de ser superada, mas a remoção de todas as barreiras entre artistas e "usuários" da arte tenderá a uma condição na qual (como A.K. Coomaraswamy escreveu) "o artista não é um tipo especial de pessoa, mas toda pessoa é um tipo especial de artista" (BEY, 2001, p.30).

Irmã Mercês, assim como todos os não-atores de *Escombros*, são “tipos especiais de artistas”, envolvidos no trabalho por ter muito o que dizer.

Joviano Mayer diz que em *Escombros*

O teatro é o grito de revolta das pessoas que estão construindo esse espetáculo. (...) E esse grito é porque nós vivemos em uma sociedade que não é efetivamente democrática, não é sempre que a gente tem oportunidade de falar sobre as coisas que nos afligem, que nos afetam, e o teatro político é um ambiente que favorece isso. Que favorece essa colocação direta daquilo que nos aflige, daquilo que nos afeta. E de se auto fortalecer mutuamente enquanto a gente faz isso.¹¹⁵

¹¹⁵ Entrevista concedida em 17/06/2017.

Sobre esse “auto fortalecimento” de que fala Joviano, destaco dois depoimentos de espectadores, entrevistados por André Oliveira no último dia de espetáculo. Depoimento de Marcos Hill ¹¹⁶:

Eu acho muito inteligente da parte de vocês nos pegarem nessa hora, no final de um espetáculo como esse. Porque é um momento em que o coração tá quase saindo pela boca de alegria, de emoção, de contentamento, de identificação, enfim..eu estou emocionado com tudo que eu vi, com tudo que eu senti, com tudo que me passaram.(...) Eu acho extremamente motivador! É daí pra mais gente! É daí pra muito mais! É maravilhoso...do ponto de vista político, sob todos os pontos de vista: gênero, etnia...ou seja, nós fomos agraciados com tudo de mais importante que nós estamos vivendo hoje, tudo de mais dramático e através da arte... Isso que eu acho de fundamental importância. É o que eleva o nosso espírito, filtra todos os nossos fantasmas e faz com que a gente ganhe força e esperança para lutar junto. É isso aí.

Depoimento de Nina Caetano ¹¹⁷:

Bom, eu fiquei muito impactada com esse trabalho, muito mesmo, os *Escumbros*. Eu acho muito importante porque toca em temas que são atualmente cruciais pra gente, falar deles. Mas eu acho que o modo como vocês falam disso é muito legal. Porque não fica discursivo, envolve a gente de uma maneira ao mesmo tempo carnavalesca, debochada, profunda, política, corporal, sensações... Quando o discurso vem, e ele vem muito forte, se fala de coisas muito importantes, ele vem sempre recheado de sensações junto. E eu acho que isso tira de um lugar que às vezes o teatro político tem que é de querer ensinar pra gente coisas, né? Ele muito mais coloca a gente junto, não é? E a gente se sente muito parte do que tá sendo falado ali. Eu, como mulher, achei muito especial o que eu vi aqui hoje. Muitas cenas me tocaram como mulher. Várias questões nossas foram colocadas com corpos livres em cena falando dessa liberdade nossa que é essencial. Desse corpo que precisa..agir no mundo. O que eu vi foi isso. Foram corpos agindo no mundo. Acho que é isso.

Entendo que a sensação de fazer parte do que está sendo dito proporciona ao público uma intensa relação com a peça e uma reflexão sobre o cotidiano, na medida em que o espectador observa, ao mesmo tempo, espetáculo e realidade, como se a peça funcionasse tal qual o espelho sugerido por Foucault no trato do conceito de heterotopia: um ponto virtual através do qual percebemos o real. Assim, expondo e questionando o real, criam-se atmosferas de outros mundos possíveis. A experiência vivida em *Escumbros* proporciona aos artistas e espectadores um momento de força coletiva, de compartilhamento das lutas, de

¹¹⁶ Marcos Hill é professor dos cursos de graduação e pós-graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Tem atuado como professor convidado na Universidade Federal de Ouro Preto, na Fundação Clóvis Salgado, no Centro Universitário de Ciências Gerenciais – UNA e na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. <http://lattes.cnpq.br/2263233359051121>

¹¹⁷ Entrevista de Nina Caetano, logo após apresentação do dia 02/07/2017. Nina Caetano é Doutora em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da USP e Professora Adjunta do Departamento de Artes e do Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto. Dramaturga e pesquisadora, atua junto a diversos grupos teatrais de Belo Horizonte, sempre produzindo dramaturgias em processo. <http://lattes.cnpq.br/4396977006055773>

fortalecimento da busca de um novo caminho, um caminho que, como diz Chauí nas suas considerações sobre a utopia, reconhece o presente como uma violência e entende que ele necessariamente deve ser modificado (CHAUÍ, 2008, p.08).

O diretor Rafael Bottaro reflete sobre o encontro de *Escombros* com o espectador em 2017:

Por a gente construir essa ideia de ser tudo feito dentro do lugar de enunciação de cada um, das coisas que a gente acha importante serem ditas para a sociedade, eu acho que o público foi contemplado. O público sai contemplado do espetáculo. Talvez eu possa dizer isso... Em alguma medida, em alguma coisa ele vai comungar, ou então vai discordar também, será contemplado pela discordância.¹¹⁸

Sentindo-se parte das lutas presentes no espetáculo ou discordando delas e até mesmo da própria realização de uma manifestação teatral na Rua Manaus, como nos casos relatados sobre algumas pessoas da vizinhança, pode-se dizer que *Escombros da Babilônia e Babylon Cabaret* movimentou afetos distintos e proporcionou a criação de mundos possíveis nas realidades em que encostou.

Na realidade de Júlio Souza, por exemplo, um dos atores que participou do espetáculo através da convocatória. Quando perguntado se a experiência o tinha transformado de alguma maneira, ele respondeu¹¹⁹:

Eu acho que quebrou umas caretices, vamos dizer assim. Eu me vi um pouco careta no início do processo e saí me sentindo um pouco menos careta. As coisas foram desafiadoras para mim... Bancar aquilo ali, principalmente no *Cabaré*. A cena do arte-ativismo foi mais confortável. (...) O *Cabaré* já trouxe elementos que para mim foram um pouco mais desafiadores. Então foi uma transformação nesse sentido de quebrar umas visões cristalizadas, algumas caretices, de se permitir mais, de se jogar mais... De ver que é isso mesmo, que o teatro é essa coisa gostosa e que a gente tem que mergulhar. E nesse sentido me transformou sim. Botou mais um tijolinho aí nessa construção que a gente é, na caminhada.

Eu também fui transformada por este processo muitas vezes. No encontro mesmo com o outro. Quando a Manu Pessoa me convidou para ser uma das Estrelas, já entendi que precisaria mergulhar no trabalho para conseguir tratar de um universo tão diferente do meu. Então, comecei a pesquisa sobre o Luiz Estrela e procurei encontrar-me com ele, achar em mim mesma algo dele. Nessa etapa inicial já me senti em transformação. Depois, na convivência com as Estrelas Danilo Mata, Michelle Sá, Rafael Lucas e Rogério Gomes, uma troca generosa continuou esse processo. Éramos cinco atores em busca das nuances do nosso

¹¹⁸ Em entrevista concedida no dia 29/01/2018.

¹¹⁹ Em entrevista concedida no dia 13/03/2018.

personagem real tentando descobrir juntos o que de mais potente tínhamos, cada um, para oferecer-lhe. Ser oficina durante a montagem também foi transformador: receber pessoas cheias de vontade de se expressar através do teatro, com energia, com disposição. Eu sinto que cresci nesse processo. E que, a cada apresentação, eu atravessava uma nova linha. A minha experiência de *manguieio* ilustra um pouco isso. Em uma das pequenas cenas disseminadas pelo público paralelamente às cenas de foco principal, eu me dirigia a uma pessoa da plateia e perguntava-lhe “Eu posso dizer um poema meu para você?”. Após a resposta positiva eu falava o seguinte texto

É necessário passar por tudo isso? O movimento está cada vez mais afligindo a todos. Cada um dá uma sugestão. A minha: uma caixa de papelão. Talvez não seria uma das melhores soluções. Vamos voltar a viver, entre aspas, como antes. Doação, viaduto, papelão, bimbo, brigas, sangue, morte e a indignância. Onde ficam os direitos humanos? Onde estará a solução? Perguntas e mais perguntas, não haverá uma resposta exata. Cada qual com seu pé de cabra! A dor é de cada um. Apego e desapego são coisas úteis. O bem coletivo não pensa.¹²⁰

Depois finalizava: “obrigada por ter ouvido, agora você pode *fortalecer aí* que eu estou com fome?”. A pessoa ficava um tempo sem saber como reagir, mas depois acabava abrindo a carteira e me dando algum dinheiro. E eu experimentava uma sensação que nunca tinha vivido. Para mim, uma das belezas de nossa profissão é o encontro com nossas próprias possibilidades através do trabalho que realizamos. O processo de *Escombros* me transformou várias vezes, ainda me transforma com a realização desta dissertação e, acredito, ainda encontrará novas maneiras de me transformar.

Anticampo, heterotopia, zona autônoma temporária, utopia realizada: a Rua Manaus deixou, durante processo e apresentações do espetáculo, de ser lugar de passagem que serve à dinâmica da cidade para suspender-se em local de criação, transformação e convívio.

¹²⁰ Esses textos foram retirados de dois vídeos nos quais Estrela declama escritos de seu caderno. Estão disponíveis nos links: <https://www.youtube.com/watch?v=o2S7N6mislg> e <https://www.youtube.com/watch?v=gQOFZiepn0> Acesso em 05/03/2018.

6. Considerações Finais

*A essência do teatro não consiste antes de tudo em uma
capacidade de transgredir as normas estabelecidas pela
natureza, o Estado e a sociedade?*

Nicolas Evreinov

A manifestação teatral como potência de mundos possíveis está no início do ECLE, quando foi a via que possibilitou a entrada dos ocupantes no casarão no dia 25 de outubro de 2013.

O ECLE, antes levante, comemorou em 2017 o aniversário de quatro anos na rua Manaus 348, mesmo ano em que foi anunciado vencedor do maior prêmio do patrimônio histórico e artístico nacional: o *Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade*, concedido pelo IPHAN. O ECLE foi vencedor da categoria IV “que reconhece ações que demonstram o compromisso e a responsabilidade compartilhada com a preservação do patrimônio cultural brasileiro”¹²¹. A cerimônia da premiação aconteceu na semana do aniversário da ocupação e grande parte dos “comuns” foram em excursão até o Teatro Municipal do Rio de Janeiro receber a homenagem. Esse foi um momento de transposição de escala de atuação do ECLE que, partindo do bairro Santa Efigênia, posicionou-se politicamente em âmbito nacional através do discurso realizado na premiação¹²²:

O Espaço Comum Luiz Estrela nasce de um ato político eminente: ocupar! Entendemos que uma ação urgente e necessária é a ocupação de tudo aquilo que é e que deveria ser público. Para inventar espaços de partilha de experiências sensíveis, de desejos comuns, da fusão entre a arte e a política. A política entendida não como o exercício do poder ou a luta pelo poder, mas como criação e como práticas cotidianas ordinárias.

Recuperamos o casarão para o uso comum, depois de anos de descaso e abandono. De hospital militar a hospital neuropsiquiátrico infantil, de escola pública aos tempos de escuridão para agora ganhar vida como espaço cultural autogestionado. A

¹²¹ <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/espaco-comum-luiz-estrela-recebe-o-maior-premio-do-patrimonio-nacional> Acesso em 05/03/2018.

¹²² O discurso pode ser visto em registro audiovisual no canal do ECLE no *youtube* <https://www.youtube.com/watch?v=PnRJBi6p1to> Acesso em 20/03/2018.

construção de um espaço comum no lugar onde outrora colocavam crianças no cárcere.

O Espaço Comum Luiz Estrela traz consigo uma ideia de patrimônio cultural onde cabe à comunidade elaborar e transmutar, coletivamente, valores participando da sua construção. Mas é preciso dizer: um patrimônio que desça dos pedestais, que saia dos palácios, que subverta a (ex)tética! Um patrimônio que seja menos técnico e mais vivo! Que seja menos caro e mais orgânico! Um patrimônio, que na aspiração de ser, que no desejo de contornos definidos e muitas vezes pré-estabelecidos, simplesmente NÃO SEJA! Seja apenas quilombo, loucura, favela, memória etérea, (fé)sta!

Ocupar há tempos não é mais uma pauta para se debater: é uma demanda! Demanda de ação coletiva, que desenha outras possibilidades de futuro, de existir, sobretudo em tempos sombrios. Ocupar é um ato estético. A saída está escrita ao longo da nossa história: ocupar as escolas, as instituições, os teatros municipais, as galerias de arte, as ruas, os quartéis, as praças, nossos corpos, nossas vidas, nossas subjetividades. Re-ocupar, se preciso for, as Superintendências do Iphan, os prédios da Funarte. E assim, ocupar a política, ocupar de política a vida. Para lutar as batalhas que devem ser lutadas. E para vencer, porque é preciso vencer! Por isso dizemos aos usurpadores, cúmplices e coniventes com a desgraça que desterra, com a dor que nos sufoca, com o ódio que teima em nos perseguir. Que proclamam o machismo, que pregam a LGBTfobia, que reivindicam o racismo, não passarão! E nós, pianinho, pequenininhos, devagarinho, nós passarinho! Vida longa ao Espaço Comum Luiz Estrela! Vida longa a todos os espaços comuns! Ocupar sem temer! Ocupa tudo! Ocupa tudo! (sic)

É preciso destacar também a rede de conexões do ECLE com outros movimentos político-sociais (as Brigadas Populares¹²³, os militantes da luta antimanicomial, o coletivo Margarida Alves¹²⁴, entre outros). As resistências se organizam em redes em busca de aumentar sua escala de ação. Nossas lutas são localizadas nos territórios que ocupamos, mas somos todos desejosos de maiores transformações, de transformações estruturais, da “revolução” por assim dizer. Seguimos, agindo em rede, usando as ferramentas de que dispomos, buscando transpor nossa escala de ação reivindicando outros modos de vida que

¹²³ Organização de caráter nacional, popular e socialista que existe desde 2003. Atualmente as Brigadas Populares estão presentes nos seguintes estados: São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Espírito Santo, Pernambuco, Sergipe, Bahia, Pará, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, além do Distrito Federal. Endereço eletrônico <https://brigadaspopulares.org.br/>.

¹²⁴ “O Coletivo Margarida Alves nasceu no primeiro semestre de 2012, reunindo advogadxs populares com atuação em direitos humanos, conflitos fundiários, assessoria jurídica aos movimentos sociais e sindicatos”. (MAYER, 2015, p. 145).

produzam subjetividades não atreladas aos mecanismos de controle do capitalismo. Como diz David Harvey, geógrafo e teórico marxista:

todos temos que empregar nossas habilidades para conseguir um processo revolucionário que nos distancie dessa loucura do capitalismo contemporâneo, para criar uma sociedade sensata, na qual cada um de nós tenha uma vida decente, condições de vida decentes e conceitos razoáveis sobre um futuro decente.¹²⁵

Empregar nossas habilidades, cotidianamente, localmente, almejando transformações mais amplas, mas já usufruindo das vivências de mundos possíveis aqui e agora. Fazer apostas, comemorar conquistas e seguir em ação.

A manifestação teatral pode ser estratégia de ação na invenção de mundos possíveis. Bourriaud diz que “A arte inventa pontos de contato inéditos, revela relações ainda despercebidas, gera vidas incríveis e novos costumes. A implicação: intensificar nossa relação com o mundo, resistir à hegemonia da economia espetacular.” (BOURRIAUD, 2011, p.157). É nesta aposta que se apresenta a presente dissertação.

A transformação *do* mundo ou *no* mundo é efeito ético, estético e político desejado pela arte. Marc Silberman em seu artigo *Brecht today* nos fala da necessidade de “ferramentas úteis para fortalecer a percepção, tornar visíveis as relações humanas, e desestabilizar hábitos de ver”¹²⁶ (SILBERMAN, 2006, p.10. Tradução livre). Na busca por tais ferramentas, acredito ser útil elencar alguns elementos utilizados nas montagens de *Escombros da Babilônia* em 2014 e em 2017.

Os espetáculos dialogam muito esteticamente. A peça de 2017 manteve as referências estéticas de 2014 (o teatro documentário e o teatro épico de Brecht), mas ganhou duas novas inspirações: os elementos do agitprop utilizados em *Assembleia Comum* (nosso segundo espetáculo, de 2015) e o *teatro da crueldade* de Artaud, presente especialmente no eixo temático da loucura, no qual Artaud era até um personagem.

Destacam-se os seguintes elementos estéticos: (1) cena aberta às influências do espaço, (2) efeito de distanciamento, (3) narração, (4) o uso do coro, (5) músicas, (6) o mascaramento, (7) o uso de tecnologias, (8) o uso de bonecos/manequins, (9) o uso de elementos cinestésicos, (10) o corpo como espaço heterotópico, (11) a nudez, (12) o real em

¹²⁵ Harvey em entrevista feita por Ignasi Gozalo-Salellas, Álvaro Guzmán Bastida e Héctor Muniente, publicada por Ctxt, 22-11-2017. Disponível no link: <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/573994-todos-devemos-participar-de-um-processo-revolucionario-que-nos-distancie-da-loucura-do-capitalismo-entrevista-com-david-harvey> Acesso em 20/03/2018.

¹²⁶ (...) *tools are useful that can strengthen insight, render visible human relations, and destabilize habits of seeing.*

cena, (12) o elenco aberto, (13) equipe numerosa e heterogênea, (14) a fragmentação textual e cênica, (15) a mistura de linguagens teatrais diversas, (16) o contexto sócio-político em cena, (17) itinerância, (18) diluição palco-plateia, (19) a escolha pelo espaço alternativo, (20) a resignificação dos espaços da cidade.

A cena aberta às influências do espaço diz respeito à energia de jogo que os atores devem manter para se apresentar na rua. É necessário que estejam abertos às possíveis intervenções espontâneas desse espaço.

O efeito de distanciamento é visto em elementos como a narração, o uso do coro, das músicas, o mascaramento, personagens metateatrais como a *Diretora* de Manu Pessoa em 2014, personagens interpretados por mais de um ator, atores que interpretavam mais de um personagem, etc.

O uso de tecnologias é visto principalmente em projetores para exibir fotos e vídeos documentais.

O uso de bonecos/manequins e de efeitos cinestésicos – elementos mais ligados ao *Teatro da Crueldade* de Artaud – aparece, por exemplo, nos coros dissonantes, no uso de fogo e fumaça, na performance da faquirista *América Latina* que caminha sobre cacos de vidro, e no *Coisa*, um grande boneco feito de sacos de lixo e que apresenta uma semelhança com a estrutura corporal humana.

O corpo como espaço heterotópico diz respeito ao corpo usado como manifesto, e aparece principalmente na peça de 2017. Tem relação com outros dois elementos: a nudez e o real em cena.

Em 2014 o real em cena estava muito ligado a documentar a vida da Estrela, e Vidigal é um ponto forte, ele é poeta e performer, usuário da saúde mental, foi amigo de Luiz Estrela e esteve com ele em situação de rua. Vidigal durante as apresentações é, ao mesmo tempo, ele mesmo e o seu próprio personagem, tensionando a fronteira entre o real e o ficcional. Em 2017 o real em cena estava muito mais ligado ao lugar de enunciação dos participantes, que usavam sua própria experiência de vida como manifesto cênico. Podemos citar as performances de Dudu Melo, deficiente visual que puxava a Nau dos Loucos perguntando “quem é o cego afinal?”; João Maria Kaisen em seu manifesto contra a transfobia; Nayara Leite com seu manifesto pelas mulheres negras; a irmã Mercês, que trabalha no CEPAI (Centro Psíquico da Adolescência e Infância) e era homenageada na peça, em uma apresentação deu um depoimento sobre sua luta política. Tivemos também uma cena homenagem à ocupação do Casarão, que recrava aquele momento real.

O elenco aberto e heterogêneo para mim é a marca do teatro realizado no ECLE. Possibilita a potência da multiplicidade de visões de mundo dentro de uma mesma obra. É, por si só, uma escolha que cria uma espécie de anticampo, pois suspende as regras hegemônicas de participação em obras artísticas, como testes, indicações e etc. Colabora para a presença do real no espetáculo, já que aceita não atores em um pensamento que condiz com a ideia de que “o artista não é um tipo especial de pessoa, mas toda pessoa é um tipo especial de artista”, como diz Hakim Bey citando Ananda Kentish Coomaraswamy (BEY, 2001, p.30).

A fragmentação textual e cênica é uma estratégia que comporta uma equipe criadora grande e heterogênea. Tal rapsódia dramaturgica, assim como a diversidade das linguagens teatrais presentes no espetáculo, são resultados de uma vontade de abarcar na mesma obra teatral as variadas propostas trazidas pelos envolvidos.

O contexto sócio-político em cena faz do teatro agente produtor de memória social. Através de linguagem artística a peça registra e compartilha acontecimentos da atualidade. O teatro age, ainda, como provocador de reflexão social que encoraja e convida à ação os envolvidos, artistas e público.

A itinerância afeta a experiência do espectador sobre o espetáculo. A diluição palco-plateia também, pois possibilita maior liberdade para o espectador que pode se posicionar onde lhe convier, acompanhar as cenas de muito perto ou com mais distância, caminhar durante as mesmas, surpreender-se com os deslocamentos, ou ir embora. Funciona esteticamente quando traz o público para dentro da cena, como parte dela. É o que acontece, por exemplo, na cena em referência às Jornadas de Junho de 2013, na qual os espectadores acabam se dispersando para escapar da fumaça que é lançada e se juntam, sem perceberem, aos demais atores na representação da reação dos manifestantes ao gás lacrimogêneo utilizado pela polícia.

A escolha pelo espaço alternativo e a resignificação dos espaços da cidade são os elementos mais citados na exploração dos conceitos de heterotopia e TAZ em relação ao teatro. Parece-me que tanto o deslocamento da cena para fora do espaço convencional das salas de teatro quanto a criação de possibilidades não estabelecidas socialmente para o uso do espaço urbano são facetas de uma mesma ação que é a manifestação teatral na rua. O uso artístico da rua permite tanto aos artistas quanto aos espectadores a descoberta das potencialidades simbólicas daquele espaço compartilhado. E, até mesmo quando gera incômodo, movimenta as subjetividades dentro das relações sociais. O incômodo na transformação da rua em espaço de manifestação teatral pode ser resultado de um conservadorismo em relação aos usos dos espaços, como observa Foucault:

Talvez, nossa vida ainda seja comandada por um certo número de oposições nas quais não se pode tocar, e que a instituição e a prática até agora não ousaram atacar: oposições que admitimos como inteiramente dadas — por exemplo, entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazeres e o espaço de trabalho; todas são ainda movidas por uma secreta sacralização. (FOUCAULT, 2009, p. 413)

Subvertendo essa sacralização o teatro permite que tanto os espectadores que vão até o local para assistir a peça, quanto aqueles que apenas passavam pela rua durante a apresentação, experimentem a cidade em uma atmosfera outra, criada naquele momento para ser compartilhada, gerar significados, buscar reflexão. A rua, durante a manifestação teatral, deixa de ser um local de passagem e de usos pré-determinados da cidade para se tornar espaço de convívio, reflexão e ação. Cria-se uma heterotopia. Além disso, o teatro, ao buscar o espaço da rua, ganha potencialidade e camadas diversas de aproximação entre o real e o ficcional. Essa camada é dada pela mistura proposital do real do espaço (suas formas, objetos e pessoas) com a cena (os objetos cênicos e os personagens).

A ressignificação dos espaços da cidade é também uma escolha política, uma vez que

A própria cidade, como um todo, parece submetida a um tratamento que amplia os espaços de fruição do consumo em detrimento dos lugares relacionais. Em contraste com essas tendências o fenômeno teatral, por sua natureza vivencial, presencial e artesanal implica a possibilidade de resistência a esses processos de homogeneização dos espaços (CARREIRA, 2008, p.72).

Dessacralizar os espaços, como diria Foucault, romper com os condicionamentos de que a rua, por exemplo, é para o trajeto e não para a contemplação, é funcional e não fluida, é para a passagem e não para os encontros. Desmentir a cultura hegemônica. Subverter o cotidiano. Estar na vida e experimentar as potencialidades do caminho.

Para finalizar entendo que o que se destaca no espetáculo *Escombros da Babilônia* de 2017 é a diversidade. As possibilidades de se existir no mundo e o fato de não haver regra para isso. Ninguém é igual a ninguém e todos podem existir em plenitude, compartilhar-se nos encontros com o outro. A diversidade é o ponto mais forte da montagem, existiu também em 2014, já estava prevista nos eixos temáticos do espetáculo e potencializa-se com a chegada das muitas pessoas que formam a equipe. Segundo Bourriaud

Retomar a ideia de pluralidade, para a cultura contemporânea nascida da modernidade, significa inventar modos de estar juntos, formas de interações que ultrapassem a fatalidade das famílias, dos guetos do tecnovívio e das instituições coletivas que nos são oferecidas. (...) Há alguns anos vêm se multiplicando os

projetos artísticos conviviais, festivos, coletivos ou participativos, que exploram múltiplas potencialidades da relação com o outro. (BOURRIAUD, 2009, p.84)

Escombros da Babilônia traz seu manifesto também em sua dimensão festiva. Propõe encontros e produção de subjetividades com respeito à alteridade, comemorando a pluralidade. É manifestação teatral com intencionalidade de proporcionar a artistas e público a vivência de outros mundos possíveis. Seus elementos estéticos são utilizados como ferramentas para buscar a suspensão criativa do cotidiano.

Cássio Hissa diz em *Rotina, ritmos e grafias da pesquisa* que “A re-construção sucessiva de modos de ver o mundo depende de um olhar crítico: a capacidade de colocar em crise, de deslocar antigas teorias e de se deixar deslocar, experimentando o fato de que todo conhecimento é autoconhecimento” (HISSA et Al, 2005, pg.16). Aproveito este último momento, nestas considerações finais, para compartilhar um último aspecto dessa experiência de atriz-pesquisadora. A experiência no Espaço Comum Luiz Estrela, o convívio com a multiplicidade de pessoas que fazem parte e tocam esse espaço utópico- real, a luta por um casarão histórico que estava prestes a desabar, os escombros, o reerguer destes escombros, a “margem” no bairro Santa Efigênia, a rua, os tambores-palcos, a família abraçando a atriz seminua, o cabaré, a vizinhança incomodada, a pessoa em situação de rua que entrou em cena, a ocupação, os discursos, esta dissertação, o Vidigal, a Estrela, as estrelas...tudo isso me atravessou. Foi para mim um mergulho em vivências de mundos *outros*, que me abriram diversas possibilidades de existir, re-existir, reinventar-me.

7. Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AMORIM, Sara Passabon. *Prática performativa do Caxambu: um espaço de múltiplas experiências*. Rio de Janeiro: UNIRIO, Anais da ABRACE, 2011.

ARAUJO, Alan Livan. *Da possibilidade da experiência e deslocamentos na escola. Um estudo sobre práticas intervencionistas em uma Escola Pública Estadual de São Paulo*. São Paulo: Escola Estadual Maria José. UNESP. Anais da ABRACE, 2012.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Ed. Max Limonad, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BENJAMIN, W. *As Teses sobre o Conceito de História*. In: *Obras Escolhidas*, Vol. 1, p. 222-232. São Paulo, Brasiliense, 1987.

BEY, Hakim. *Zona autônoma temporária*. 2001.

_____. *Zonas autônomas/Hakim Bey*. Organização: Coletivo Protopia. Porto Alegre: Deriva. 2010

_____. *Caos: terrorismo poético e outros crimes exemplares*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido: e outras poéticas políticas*. Editora Cosac Naify, 2014.

BOTELHO, Isaura. *Dimensões da cultura e políticas públicas*. São Paulo em perspectiva, v. 15, n. 2, p. 73-83, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____, Nicolas. *Formas de vida. A arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BLOCH, Ernest. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ: Contraponto, 2005

BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. Editora 34. São Paulo: 2003

_____. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978.

_____. *Notas para Mãe Coragem e seus filhos*. In *Escritos sobre teatro*. 3 V. Buenos Aires: Nueva Visión, 1976, p.29.

BRITTO, Ludmila. *Arte colaborativa e a criação de heterotopias*. Revista-Valise, v. 6, n. 12, p. 33-48. 2016

CARREIRA, André. *Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade*. In: *Espaço e Teatro – do Edifício Teatral à Cidade como Palco*/ organização de Evelyn Furquim Werneck Lima. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008

_____. *Teatro performativo e a cidade como território*. Artefilosofia, n. 12, p. 5-15, 2017.

CHAUÍ, Marilena. *Notas sobre utopia* in *Ciência e cultura*, v. 60, n. SPE1, p. 7-12, 2008.

COSTA, Iná Camargo. *Provocando o redemoinho*. Sala Preta, v. 6, p. 179-187, 2006.

DE COULANGES, Fustel; DE AGUIAR, Fernando. *A cidade antiga: estudo sobre o culto, o direito e as instituições da Grécia e de Roma*. 1929.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUBATTI, Jorge. *Teatro, convívio e tecnovívio* In: *Da Cena Contemporânea*. Porto Alegre: ABRACE, p. 12-37, 2012.

FALKEMBACH, Maria Fonseca. *Corpo-Espaço: heterotopia e dança*. Porto Alegre: UFRGS. Anais da ABRACE, 2014

FÉRAL, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Nueva Generacion, 2003.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERREIRA, Emanuelle Pinheiro Pessoa. *Estrela ou Escombros da Babilônia: Ações que potencializam a cena no real e o real na cena*. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Teatro) - Escola de Belas Artes – UFMG.

FOUCAULT, Michel. *Outros espaços* in *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Ditos e Escritos vol III*. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FRANÇA, Alexandre Gil. *O conceito de máscara heterotópica e do trágico objetar: uma reflexão inspirada na obra Peep Classic Ésquilo da companhia Club Noir*. Revista sala preta Vol. 15 n. 2, 2015 DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v15i2p164-174

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. São Paulo: Editora Atlas, 1991.

HAMON, Christine et al. *Formas dramáticas e cênicas do teatro de agitprop*. In *Agitprop: cultura política*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

HARVEY, David et al. *A liberdade da cidade*. In *Cidades Rebeldes: Passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*, Boitempo Editorial, 2013.

HISSA, Cássio E. Viana. *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013

_____; MARQUEZ, Renata Moreira. *Rotina, ritmos e grafias da pesquisa*. Ar: revista de arquitetura, ensino e cultura, Coronel Fabriciano, v. 2, n. 2, p. 14-28, 2005.

LEVITAS, Ruth. *Utopia as Method: The Imaginary Reconstitution of Society*. Basingstoke: PalgraveMacmillan, 2013

_____. *The concept of utopia – entrevista – Marinela Freitas*, "Procurando O Azul – Entrevista a Ruth Levitas", E-topia: Revista Eletrônica de Estudos sobre a Utopia, n.º 4 (2005). ISSN 1645-958X.

LINEBAUGH, Peter. *Stop, Thieft! The Commons, Enclosures and Resistance*. Michigan: Spectre, 2014.

LOMAN, Lilia. *A desconstrução como (im) possibilidade utópica*. Em Tese, v. 14, p. 6-19, 2009.

LÖWY, Michael. *Da tragédia à farsa: o golpe de 2016 no Brasil*. In: SINGER, A. et al. *Por que gritamos golpe?: para entender o impeachment e a crise*. São Paulo: Boitempo, 2016.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *O Princípio Esperança. Trans/Form/Ação* [online]. 2008, vol.31, n.1 [cited 2017-02-13], pp.205-213. Available from: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732008000100012&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0101-3173. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-31732008000100012>.

MARICATO, Ermínia et al. *Cidades rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2013.

MARQUES, Maria do Socorro Calixto. *Espaço do Grupo Opinião: vozes dissonantes sobre seu fechamento no Jornal do Brasil*. Revista Sala Preta. Vol. 15 n. 1, 2015 DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v15i1p299-309

MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. Boitempo Editorial, 2015.

MATERNINO, Ângela. *Meditação sobre a noite: paisagem e fronteiras em BR-3*. Sala Preta, Brasil, v. 7, p. 229-253, nov. 2007. ISSN 2238-3867. doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v7i0p229-253>.

MATOS, Andityas Soares de Moura Costa. *Filosofia radical e utopia: inapropriabilidade, an-arquia, a-nomia*. Rio de Janeiro: Via Veritá, 2014.

_____, Andityas Soares de Moura Costa; DA SILVA, Jailane Pereira. *O progresso e o estado de exceção econômico: apontamentos sobre a questão quilombola no Brasil*. Astrolabio: revista internacional de filosofia, n. 19, p. 132-141, 2017.

MAYER, Joviano Gabriel Maia. *O comum no horizonte da metrópole biopolítica*. 2015.

MORE, Thomas. *Utopia*. Prefácio: João Almino; Tradução: Anah de Melo Franco. - Brasília: Editora Universidade de Brasília: Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, 2004. p. - (Clássicos IPRI)

MOTTA, Gilson; ALICE, Tania. *A (r) tivismo e utopia no mundo insano*. Revista ArteFilosofia, n. 12, p. 32-47, 2017.

NAVARRO, Ana Milena. *Das auto-topografias da improvisação. Criações, lembranças, olhares*. Salvador da Bahia. Universidade Federal da Bahia, anais da ABRACE, 2012

NÚCLEO DE MEMÓRIA E RESTAURAÇÃO DO ECLE, *Patrimônio em processo: restauração do Espaço Comum Luiz Estrela*, Belo Horizonte/MG, junho de 2015

ORELLANA, Rodrigo de Castro. *A ética de resistência*. In: Ecopolítica, nº 2, 2012. Disponível em www.revistas.pucsp.br/ecopolitica

PARPINELLI, S. Roberta. *A/r/tografia de um corpo-experiência: arte contemporânea, feminismo e produção de subjetividade*. 276 f. Tese (Doutorado em Psicologia). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis-SP, 2015.

PAULA, Leon de. *Ecos d'A PAIXÃO Segundo Todos Os Homens, de Wilson Rio Apa, em Florianópolis*. Florianópolis: UDESC, Anais da ABRACE, 2011.

PEDRON, Denise Araújo. *Teatro de Ocupação, Teatro de Intervenção*. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Anais da Abrace, 2010.

_____, Denise. *Performance, Processo, Experiência*. Anais da ABRACE, 2012.

PELBART, Peter Pál. *Elementos para uma cartografia da grupalidade*. In: Próximo Ato. Itaú Cultural, 2007.

_____. *Poderíamos partir de Espinosa...in Próximo Ato: Questões da Teatralidade Contemporânea*, coord. Fátima Saadi, Silvana Garcia, São Paulo, Itaú Cultural, 2008, pp. 32-37.

PEREIRA, Regilan Deusamar Barbosa. *O ator entre o real e o virtual. Projeções cenográficas que expandem o corpo e a cena*. Rio de Janeiro: UNIRIO. Anais da ABRACE, 2014.

_____, Regilan Deusamar Barbosa. *O espaço shakespeariano na poética de Helio Eichbauer*. Rio de Janeiro: UNIRIO. Anais da ABRACE, 2012.

PINTO, Céli Regina Jardim. *A trajetória discursiva das manifestações de rua no Brasil (2013-2015)*. Lua Nova, n. 100, p. 119-155, 2017.

PLATÃO, Anon. *A República*. Martin Claret, 2000.

QUINALHA, Renan. *Em nome de Deus e da família: um golpe contra a diversidade*. SINGER, André, et al. *Por que gritamos golpe*, 2016.

RAUEN, Margarida Gandara. *Os limites de paidia em poéticas de resistência à arte de massa*. UNICENTRO. Anais da ABRACE, 2008.

ROLNIK, Raquel et al. *As vozes das ruas: as revoltas de junho e suas interpretações*. In *Cidades Rebeldes: Passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*, Boitempo Editorial, 2013.

SAIDEL, Henrique. *Rifa: os incautos percursos de criação de uma performance*. Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Anais da ABRACE, 2008.

_____, Henrique. *O Estar e o Infiltrar-se – Ação Performática e Espaço Urbano*. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná. Anais da ABRACE, 2011.

SILBERMAN, Marc. *Brecht Today*. 2006. Disponível em: http://www.logosjournal.com/issue_5.3/silberman.htm. Acesso em 20/01/2017.

SORDI, Denise Nunes de; MORAIS, Sérgio Paulo. *Os estudantes ainda estão famintos: ousadia, ocupação e resistência dos estudantes secundaristas no Brasil*. Religião: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, Quito, Ecuador, v. 1, n. 2, p. 25-43, 2016.

TEIXEIRA, Marcelo Augusto de Almeida. *Utopia como método: a reconstituição imaginária da sociedade*. Sociedade e Estado, v. 31, n. 1, p. 261-265, 2016.

TOSCANO, Antônio Rogério. *Teatro e hip-hop: a experiência do núcleo Bartolomeu de depoimentos*. Sala Preta, v. 5, p. 175-185, 2005.

VANNUCCI, Alessandra. *Legado de Caim: a jornada brasileira do Living Theatre (1970-71)*. Sala Preta, v. 15, n. 1, p. 203-224, 2015.

_____, Alessandra. *IN-VISÍVEIS: novas táticas de militância artística*. Sala Preta, v. 17, n. 1, p. 268-281, 2017.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

YIN, Robert K. *Estudos de caso – Planejamento e Métodos*. 3. ed. – São Paulo: Bookman, 2001.

ANEXO 1 - Manifesto dos artistas e ativistas ocupantes do Espaço Comum Luiz Estrela, de 2013.

Percebendo a realidade ao nosso entorno decidimos atuar. Atuar contra uma política que busca institucionalizar a cultura. Uma política que determina a ação cultural, obedecendo a interesses alheios a quem faz, opressora à liberdade de se expressar. Percebemos a gradativa privatização dos espaços públicos, já hoje sob tutela de gerências empresariais que segregam setores culturais importantes da nossa comunidade, que limitam as possibilidades de espaços destinados à produção cultural livre e comunitária dentro do circuito cultural de uma grande cidade como Belo Horizonte.

Somos um grupo composto por agentes culturais de atuações diversas, plural, orientados pela necessidade da criação livre, vinculada estreitamente com a realidade das comunidades que habitam o nosso entorno. Um coletivo de organização horizontal, livre de hierarquias, com livre expressão de opinião, dentro do qual os consensos são fundamentais para a tomada de decisões. Defendemos a autodeterminação das pessoas como indivíduos e a construção de relações livre de preconceitos, fundamentadas ao respeito ao outro e ao crescimento artístico-cultural coletivo. Entendemos a necessidade de abrir caminhos para produção cultural livre, porém comprometida com a transformação do estado das coisas, pela plena liberdade de expressão, pela defesa e garantia do direito à felicidade, em defesa da fertilidade sensível do ser humano, para além do ser artista.

Somos contra as relações baseadas no individualismo, na segregação, na opressão ao outro, no machismo, na homofobia, no racismo ou qualquer outra forma de discriminação e violência, partindo do princípio que todos somos iguais no direito ao respeito e à livre forma de ser e viver.

Pensamos a sociedade através da arte e queremos transformá-la pela arte. Ocupar significa demonstrar a capacidade dos movimentos culturais de enfrentar-se à lógica da propriedade e do consumo para produzir arte e promover novos espaços de compartilhamento de experiências e projetos que intervenham diretamente no estado das coisas. Somos contra a arte que aprisiona, a arte tutelada, a arte sem sujeitos.

ANEXO 2 - Cronologia do Casarão de acordo com o projeto de restauração do Espaço Comum Luiz Estrela, elaborado de forma colaborativa pelo Núcleo de Memória e Restauro (2015)

1913 – O casarão, na rua Manaus 348, é construído para receber o Hospital Militar da Força Pública Mineira, a atual Polícia Militar.

Maio de 1914 – Inauguração do Hospital Militar.

1947 – O Hospital Militar muda para seu endereço atual na Avenida do Contorno. O Casarão passa a abrigar o Hospital de Neuropsiquiatria Infantil.

1977 – Foi criada a Fundação Hospitalar do Estado de Minas Gerais (FHEMIG).

1980 – O prédio é transformado em uma escola para crianças com necessidades especiais, o Centro Psicopedagógico (CPP), que iniciou suas atividades em 09 de setembro de 1980.

Década de 1990 – Ocorreu a transferência das últimas crianças internas e a mudança da finalidade do imóvel para ser uma escola, Escola Estadual Yolanda Martins.

1994 – O imóvel é tombado pela Diretoria de Patrimônio Histórico de Belo Horizonte. No mesmo ano, a escola foi fechada e o casarão abandonado.

2007 – A Fundação Hospitalar do Estado de Minas Gerais (FHEMIG) anuncia o projeto da construção do Núcleo de Ação Cultural, Educacional e de Inclusão Social (Naceis) com objetivo de promover oficinas artísticas e profissionais para pacientes do Centro Psíquico da Adolescência e Infância (CEPAI). A proposta não avançou e o imóvel seguiu fechado.

Julho de 2013 – É firmado o termo de cessão do imóvel à Fundação Educacional Lucas Machado (FELUMA), para ser criado um memorial em homenagem a Juscelino Kubitschek. Na ocasião, a FELUMA comprometeu-se junto ao Ministério Público (MP) a realizar as reformas emergenciais no imóvel em, no máximo, 60 dias.

Setembro 2013 – Vence prazo da FELUMA, que solicita mais 180 dias para fazer as obras

emergenciais. O MP concede prazo até abril de 2014.

26 de outubro 2013 – Artistas e intelectuais ocupam o casarão e passam a realizar atividades culturais gratuitas para a comunidade. O imóvel passar a ser o Espaço Comum Luiz Estrela.

Dezembro de 2013 – O Governo de Minas assina Termo de Cessão do casarão para os integrantes da ocupação Espaço Comum Luiz Estrela.

ANEXO 3 – Convocatória montagem teatral “Escombros da Babilônia”

O Espaço Comum Luiz Estrela – destinado à criação e ao compartilhamento artístico, político e cultural, de forma aberta e autogestionada – por meio do seu Núcleo de Teatro abre convocatória para pessoas e coletivos (as) interessados (as) em participar da Montagem Teatral *Escombros da Babilônia*. O processo ocorrerá através de oficinas e culminará na apresentação do espetáculo teatral *Escombros da Babilônia* com uma temporada de 6 dias. O trabalho terá como referenciais teatrais: o teatro épico dialético, o teatro de rua, o teatro documentário e a performance. A montagem conta com a parceria do Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG. Todo o processo será realizado com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte – Fundação Municipal de Cultura.

1. OBJETIVOS:

- Contribuir com a formação artística e política de jovens e adultos, maiores de 18 anos, moradoras e moradores da cidade de Belo Horizonte e Região Metropolitana, que tenham envolvimento ou interesse pelas artes cênicas, artes visuais e musicais.
- Promover um processo de pesquisa e criação norteado por um fazer artístico-político que envolverá a comunidade local;
- Oferecer condições de pesquisa e criação destinadas ao processo formativo e a montagem do espetáculo *Escombros da Babilônia*.
- Oferecer toda estrutura para realização de uma temporada de 6 dias de apresentações do espetáculo.

2. FORMATO:

A montagem teatral será realizada por meio de oficinas, mostras coletivas, ensaios e atividades de produção nas seguintes linguagens e áreas:

- atuação
- cenografia
- figurino
- música

A metodologia do trabalho artístico inclui estimular os participantes a desenvolverem suas próprias cenas e habilidades artísticas, norteados por problemáticas específicas relacionadas à ocupação do Espaço Comum Luiz Estrela:

- Arte ativismo
- Loucura
- LGBTQi
- Situação de Rua

O resultado de todos este processo será uma temporada de 6 dias de apresentação do espetáculo *Escombros da Babilônia*.

As atividades acontecerão nos locais:

- Espaço Comum Luiz Estrela - Rua Manaus, 348 - Santa Efigênia, BH/MG no período de 18 de março à 02 de julho de 2017
- UFMG (Escola de Belas Artes - Prédio Teatro)
- Crava (Ateliê Figurino - Rua Inhaúma, 126 - Bairro Colégio Batista)

3. PARTICIPAÇÃO:

A participação é gratuita.

Poderão participar pessoas maiores de 18 anos interessadas em investigar e experimentar artisticamente as linguagens e áreas de artes cênicas, artes visuais e música. As (os) participantes poderão se envolver em mais de uma área de artística. A pessoa deve ter disponibilidade e comprometimento com todo o processo de criação da obra.

As oficinas serão semanais no turno da manhã ou da tarde, com **início no dia 21 de março**.

Não haverá processo de seleção. Todas as pessoas inscritas poderão participar da montagem mas, para isso, é indispensável que os interessados estejam presentes:

- No **1º Encontro da Montagem Teatral *Escombros da Babilônia*** que acontecerá no **dia 18/03, sábado, das 13h às 16h**, no Espaço Comum Luiz Estrela. Nesse dia, apresentaremos o projeto e as (os) interessadas (os) poderão decidir em qual (s) área (s) pretendem se envolver;
- Nas mostras coletivas que acontecerão aos **sábados, das 10h às 14h dias 06 e 20/05 e 03, 10 e 17/06;**
- Na temporada de apresentação do espetáculo, que, será nos dias **23, 24, 25 de junho e 30 de junho, 01 e 02 de julho** de 2017 das 20h às 22h.

O Espaço Comum Luiz Estrela se compromete a oferecer aos participantes toda a estrutura para realização das oficinas e da temporada de espetáculos: espaço físico, material didático, ferramentas, figurino, camarim, orientação de profissionais das diversas áreas e demais condições de produção para que a pesquisa e as apresentações aconteçam.

Após a conclusão da projeto as (os) participantes receberão certificado de participação e serão incluídos na ficha técnica do espetáculo, como comprovação de atuação e experiência curricular.

Não haverá remuneração financeira ou ajuda de custo para participação na montagem. Nosso objetivo é estimular o trabalho colaborativo, a participação ativa, a livre expressão das potencialidade criativas e o compartilhamento de conhecimentos e afetos entre as (os) integrantes do processo.

4. INSCRIÇÕES:

As (os) interessadas (os) deverão se inscrever no período de **6 à 14 de março de 2017**. A inscrição online poderá ser feita no formulário disponível <http://bit.ly/2m0pcJ3>

A inscrição presencial poderá ser feita nas reuniões do Núcleo de Teatro durante o período de inscrição: terça-feira, dia 07 ou 14 de março, das 19h30 às 22h.

5. AS OFICINAS

5.1. Oficinas de Atuação

Local: Espaço Comum Luiz Estrela

Período: 21/03 à 04/07

As oficinas de Atuação terão como finalidade a construção de experimentos cênicos que atenderão aos temas norteadores do processo de montagem.

Temática: Atuação / Loucura

Oficineira: Michelle Sá

Dia e horário: terças-feiras de 14h às 17h

Aqui uma proposta de investigação teatral que tem como dispositivo de criação cênica a loucura. Transitamos pelas doenças mentais, toxicomanias, loucura, estado de liberdade e rompimento das barreiras que o tema propõe; e vamos até as questões contemporâneas que assombram o nosso tempo e país. Serão utilizadas neste trabalho noções básicas de ritual coletivo, teatro da crueldade, ocupação do espaço público, dualidade liberdade X prisão, estrutura de coro/corifeu e a construção de corpos críticos, livres e desimpedidos de assombrar os Escombros da Babilônia.

Michelle Sá é atriz, diretora, produtora e arte educadora teatral. Formou no T.U – Curso Técnico de teatro da UFMG, possui dupla licenciatura em teatro formada pela Universidade Federal de Minas Gerais e pela Universidade de Lisboa/Portugal – Licenciatura "Sanduíche".

Integra o Núcleo de Teatro do Espaço Comum Luiz Estrela e o Coletivo feminista de teatro/performance “As Bacurinhas”. A artista também realiza trabalhos com foco na discussão racial negra e na palhaçaria; mantém parcerias de trabalho com diversos coletivos, artistas e ativistas da cidade de BH. É uma das idealizadoras da MOSTRA DIVERSAS – Feminismo, Arte e Resistência.

Temática: Rua

Oficineiro: Rogério Gomes

Dia e horário: terças-feiras de 15h às 18h

A oficina objetiva o desenvolvimento de cenas, tendo como tema norteador pessoas em situação de rua. As práticas realizadas abordam as seguintes linguagens teatrais: mascaramento, épico-dramático, ocupação de espaços, coro/corifeu e bufonaria.

Rogério Gomes é ator, diretor, produtor cultural e arte educador. Formou-se no curso técnico do CEFAR – Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado, no ano de 2007. Atualmente realiza o curso de licenciatura em teatro na escola de Belas Artes – UFMG. É Co-fundador da Cócix Companhia Teatral (2006), do agrupamento de palhaçaria “Dois Palhaços” (2014), e do Grupo Boca de Teatro, onde atua como diretor teatral. Integra desde o ano de 2015 o “Coletivo In minas” e o “Núcleo de Teatro do Espaço Comum Luiz Estrela”.

Temática: Arte-Ativismo

Oficineira: Bruna Chiaradia

Dia e horário: quintas-feiras das 9h30 às 12:30

Esta oficina é direcionada a construção de cenas sobre as manifestações de 2013, suas reverberações na abertura do Espaço Comum Luiz Estrela e na atual situação política do país. Haverá estudo teórico e cênico das mesmas e de seus possíveis personagens. Serão trabalhados a sensibilização poética do cotidiano, coro/corifeu, exercícios de visualização para acessar estados emocionais e a ocupação do espaço urbano.

Bruna Chiaradia é atriz, professora de teatro e integrante do núcleo de teatro do Espaço Comum Luiz Estrela. Graduiu-se em 2009 no Curso de Teatro da UFMG. É professora no Atelier de Artes Integradas (Itabirito/MG). Atuou em O PALHAÇO, de 2011, premiado longa metragem dirigido por Selton Mello. Em 2016 atuou na série MOSTRA A TUA CARA dirigida por Sílvia Godinho, cuja temática são as manifestações de 2013. Com o Núcleo de Teatro do Espaço Comum Luiz Estrela atuou em *Estrela ou Escombros da Babilônia* e *Assembléia Comum*, de 2014 a 2016.

Temática: LGBTQi

Oficineiro: Rafael Lucas Bacelar

Dia e horário: quintas-feiras das 14h às 17h

Experimentar as possibilidades de atravessamento entre a performance teatral e o conceito de performatividade de gênero através de proposições que tenham o corpo como suporte de pesquisa. Buscar na rua as vozes de certos corpos silenciados e reavivá-los no palco. Dançar, vibrar, pensar, berrar... Esta oficina é um convite ao desvio.

Rafael Lucas Bacelar é multiartista residente na cidade de Belo Horizonte/MG. Dentre seus ofícios destacam-se os trabalhos como ator, dançarino, diretor de teatro e dança, pesquisador em artes, transformista, educador e ativista LGBTQi. Formou-se tecnicamente como ator pelo Teatro Universitário da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais), é bacharel em Teatro pela mesma instituição. Atualmente é integrante fundador dos coletivos Bacurinhas e TODA DESEO.

Temática: Música

Oficineiro: Danilo da Mata e Gabriel Murilo

Dia e horário: sextas-feiras das 9h30 às 12h30

Esta oficina tem como foco um trabalho cênico-musical que irá perpassar todo o espetáculo envolvendo os eixos temáticos das demais oficinas. Serão trabalhadas diferentes musicalidades presentes nessa criação teatral – de repertório musical à utilização de recursos sonoros na encenação. Tais experimentos irão embasar a construção final das cenas musicadas do espetáculo.

Danilo Mata é ator, graduado pela Universidade Federal de Minas Gerais. O foco da sua pesquisa como ator é o trabalho vocal, a música na cena e a preparação física para o discurso. Atua como professor de Interpretação Teatral no núcleo de Teatro do Espaço Comum Luiz Estrela e também na instituição RC2-Teatro Escola. Atuou nos espetáculos teatrais *Estrela ou Escombros da Babilônia* (2014), *Pessoa(s)* (2013), *Eu-Lírico: Mulher* (2015), *Assembleia Comum* (2016) e *Eat o Carlos Gomes* (2017).

Gabriel Murilo é músico, mestre em Música pela UFMG. Co-fundador e integrante do grupo cênico-musical Serelepe/EBA-UFMG; co-diretor musical do espetáculo "Locotoco" do grupo Serelepe. Como integrante fundador da Embaixada Cultural ele coordena residências artísticas internacionais no Brasil e exterior e dirige o encontro internacional "Música Mundo". Atua nas áreas de improvisação musical, música experimental, música e cena em jogos e brincadeiras tradicionais. É integrante do Espaço Comum Luiz Estrela desde sua ocupação.

5.2. Oficina de Cenografia

Oficineiros: Jordana Ferreira e Rafael Bottaro

Local: Espaço Comum Luiz Estrela

Período e horário: 10 a 21 de abril (segunda a sexta) das 9h às 12h

A oficina de cenografia tem como objetivo a elaboração prática de cenários e ambientação cênica em consonância com a estética proposta para o espetáculo. As atividades abordam métodos de construção, exploração plástica de diferentes materiais e o uso de ferramentas.

Jordana Ferreira é arte educadora, artista plástica e cenógrafa. Graduada em licenciatura em Artes Visuais – UEMG (2011). Integra o Núcleo de Teatro Espaço Comum Luiz Estrela tendo atuado como cenógrafa do espetáculo *Estrela ou Escombros da Babilônia* e figurinista em *Assembléia Comum*. Trabalhou como arte educadora no Instituto Cultural Inhotim (2010) e Casa Fiat de Cultura (2011). Como Analista Educacional da SEEMG / Superintendência Regional de Ensino (2012-2014) ministrou cursos de formação continuada para professores de Arte.

Rafael Bottaro é ator, diretor, cenógrafo, mascareiro e aderecista. Graduado bacharel em Publicidade e Propaganda FUMEC (2008) e bacharel em Teatro pela UFMG (2015). Formado também no curso técnico de ator Teatro Universitário (2011). Coursou oficinas de utilização e confecção de máscaras e cenografia, aprofundando sua área de pesquisa na utilização e confecção de máscaras, mascaramentos e adereços. Desenvolve uma pesquisa também na área da ocupação, intervenção e habitação artísticas. Realiza trabalhos na área de cenografia e direção de arte no teatro e no cinema. Atualmente é integrante do grupo Teatro Público, do Espaço Comum Luiz Estrela e da NAUM audiovisual.

5.3. Oficina de Figurino

Oficineiras: Clarice Rena e Juliana Soares

Local: Crava - Ateliê - Rua Inhaúma, 126 - Bairro Colégio Batista

Período e horário: 06 a 20 de maio (terça à sábado) das 9h às 13h

A oficina “Construção visual do espetáculo “Escombros da Babilônia” é voltada para a criação e execução dos atributos plásticos/visuais do espetáculo. A oficina será realizada em 11 encontros de 4 horas, durante os quais serão vivenciadas todas as etapas da construção do figurino, desde a criação até a confecção de adereços e detalhes plásticos necessários à cena.

O Coletivo Figurados, responsável pela oficina, cria figurinos e cenários para o teatro, vídeo, dança, fotografia e performance. É composto pelas artistas Clarice Rena e Juliana Soares desde 2009.

Clarice Rena é licenciada em Teatro pela UFMG, atua profissionalmente como figurinista, professora e atriz, produtora e musicista. É integrante e co-fundadora dos projetos: Dona Mocinha, Coletivo Figurados e CRAVA – Espaço de criação e de reflexão. É integrante da Banda Pindorama – em parceria com os músicos Babu Zahran, Carlos Felipe e Phillip Morais. Tem interesse nos seguimentos da arte-educação, atuação, figurino, produção, e cenografia, com experiência em todas as áreas citadas.

Juliana Soares atua profissionalmente como estilista e figurinista. Estudou jornalismo na UNI BH não finalizado e Designer de Moda na UFMG em andamento. É capacitada nas áreas de adereçagem, customização em roupas sapatos e acessórios, criação de sapatos e acessórios, crochê, bordados em pedraria, estampas artesanais e serigráficas, produção de moda, modelagem, corte e costura de roupas. Trabalha no Dona Mocinha Atelier de Moda (estilista), no coletivo Figurados (figurinista) e no Engenho Ferro e Madeira como assistente em trabalhos feitos em ferro, madeira e pintura.

6. FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO:

Direção Geral: Manu Pessoa e Rafael Bottaro

Coordenação Dramatúrgica: Antônio Hildebrando

Dramaturgista: Júlia Mariano

Produção Executiva: Lu Lanza e Paula Kimo

Elenco Principal: Ana Luísa Lavigne, Bruna Chiaradia, Danilo da Mata, Idylla Silmarovi, Manu Pessoa, Michelle Sá, Rafael Bacelar, Rogério Gomes

Música: Gabriel Murilo e Danilo Mata

Audiovisual: Daniel Carneiro

Cenografia: Jordana Ferreira e Rafael Bottaro

Figurino: Clarice Rena e Juliana Soares

Iluminação: Akner Gustavson

Comunicação: Gabriel Bottaro, Lu Lanza, Paula Kimo e Raquel Utsch

Gestão do Projeto: Paula Kimo

6 - SOBRE O NÚCLEO DE TEATRO DO ESPAÇO COMUM LUIZ ESTRELA

Ocupamos o Espaço Comum Luiz Estrela com uma encenação teatral, marcando assim a história deste espaço e a nossa através de um teatro que vai além de seu fazer estético. Em 2014 começamos a nos reunir todas as terças-feiras de 19h às 22h dando início ao Núcleo que caracteriza-se pelo teatro ativista, de livre formação e criação artística, mantendo o foco na

concepção coletiva de processo e na experimentação. Neste ano criamos o espetáculo *Estrela ou Escombros da Babilônia* que contou com 109 pessoas em cena e um público de mais de 2.000 pessoas em 3 dias de apresentação. Em 2015 desenvolvemos o espetáculo *Assembléia Comum* um dispositivo cênico que promove uma assembléia em praça pública, inspirado nas próprias assembléias do Espaço Comum. Já foi apresentado várias vezes, em diferentes lugares e conta com 25 envolvidos entre atores e músicos.

Agora montaremos *Escombros da Babilônia*, projeto aprovado em primeiro lugar no Fundo Municipal de Cultura de Belo Horizonte em 2015.

“– Eu não paro de pensar no próximo espetáculo, Paulete... Indecência, luminosidade, pecado. A práxis do improvável junto a epifania da desordem. Aqui no reino do espetáculo todo mundo faz parte desta alegria, porque nossa arma é o deboche. O *Moulin Rouge* do subúrbio! A *Broadway* dos pobres! Bem vindos ao chão de estrelas!”[1]

[1] Fala do Ator Irandir Santos em *Tatuagem, o filme*. Direção: Hilton Rocha. Recife – 2014

7. DÚVIDAS, SUGESTÕES E PROPOSTAS:

Envie um email para: escombrosdababilonia@gmail.com ou participe de uma reunião do Núcleo de Teatro do Espaço Comum Luiz Estrela, sempre às terças-feiras, das 19h30 às 22h (Rua Manaus, 348 - Santa Efigênia, BH/MG).