

GEISON DE ALMEIDA BEZERRA DA SILVA

**A experiência política em *Proibido retornar*; *A pequenina América e sua avó*
\$ifrada de escrúpulos e *Bê-a-bá Brasil: Memória, Sonho e Fantasia*:
Dramaturgias, Estéticas, Sujeitos e Memórias**

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2014

GEISON DE ALMEIDA BEZERRA DA SILVA

**A experiência política em *Proibido retornar*; *A pequenina América e sua avó*
\$ifrada de escrúpulos e Bê-a-bá Brasil: Memória, Sonho e Fantasia:
Dramaturgias, Estéticas, Sujeitos e Memórias**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Mídias e artes.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sara del Carmen Rojo de la Rosa.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2014

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

Silva, Geison de Almeida Bezerra da.

S586e

A experiência política em *Proibido retornar*; *A pequenina América e sua avó* *\$ifrada de escrúpulos* e *Bê-a-bá Brasil: memória, sonho e fantasia* [manuscrito] : dramaturgias, estéticas, sujeitos e memórias / Geison de Almeida Bezerra da Silva. – 2014.

115 f., enc.

Orientadora: Sara del Carmen Rojo de la Rosa.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Mídias e Artes.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 111-115.

1. Grupo Mayombe (Grupo Teatral) – Teses. 2. Grupo Oficina Multimídia (Grupo Teatral) – Teses. 3. Grupo Teatro Invertido – Teses. 4. Estética – Teses. 5. Teatro político brasileiro – Teses. 6. Memória – Teses. 7. Teatro (Literatura) – Técnica – Teses. I. Rojo, Sara, 1955-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 792.01



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Dissertação intitulada *A experiência política em "Proibido retornar", "A pequenina América e sua avó Sifrada de escrúpulos" e "Bê-á-bá Brasil": memória, sonho e fantasia-dramaturgias, estéticas, sujeitos e memória*, de autoria do Mestrando GEISON DE ALMEIDA BEZERRA DA SILVA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.ª Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG

Prof. Dr. Antônio Barreto Hildebrando - EBA/UFMG

Prof.ª Dra. Graciela Inês Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Prof.ª Dr.ª Graciela Inês Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Estudos Literários
FALE/UFMG

Belo Horizonte, 24 de março de 2014.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a minha mãe, Maria do Carmo, por ter me propiciado o maior bem que é a vida. Agradeço também aos meus outros pais/tios, Rosângela e Evando, que com toda dedicação doaram seu amor para poder me criar e educar, além de serem exemplos de vida! Junto a eles agradeço aos meus quatro irmãos – Reuder, Gildson, Gleison e Rodner – que entre conversas e conselhos me ajudaram muito nessa caminhada. Agradeço igualmente aos outros parentes queridos, entre avós, tios, padrinhos, primos e sobrinhos. Este trabalho, além de ser fruto da atenção incondicional de familiares, deve-se também aos encontros, amizades, grupos, educadores e amores que cruzaram minha vida. A eles também dedico essas palavras de agradecimento.

Começo, primeiramente, agradecendo a ousadia de um grupo composto por mim e mais outros quatro jovens – Ciro Nogueira, Glauco Dias, Tatiana Fonseca e Samuel França – que se reunia uma vez por semana para sonhar e falar de nossos desejos revolucionários, que não estão adormecidos. Assim como esse grupo me fez sonhar com ares revolucionários, outros encontros me fizeram sentir mais humano e perceber outras questões essenciais para sobrevivência, credencio principalmente aos meus queridos amigos de Casa Azul – Gustavo Amaral, Leandro César, Lucas Mendonça, Felipe José, Thiago Braz. Esses agradecimentos são extensivos também a toda turma do QNTCCCA - Anjinho, Mara, Hernani, Irene, Núria, Gonzo, Luna, Lipe, Rúbia, Frans, Laryssa, Paula, Vi, Carol, Raquel, Fefê, Icaro, Babi, Bizu, Dadá, Davi (irmão quase gêmeo) - que foi e ainda é responsável por alimentar minha mente com descontraídos questionamentos. Assim como aos encontros amistosos de outras terras, sobretudo, do Rio de Janeiro e Catalunha que tem nas figuras do Antônio Aisengart (irmão quase siamês), Daniele Pinheiro e Mireia Utzet meus agradecimentos mais que especiais, por me apresentarem a tantas outras pessoas interessantes.

Não posso deixar de mencionar algumas pessoas que me ajudaram no processo de Seleção, como: Marcos Alexandre, Andreia Garavelo, Rodrigo Castriota, Juçara Valentino (pelo carinho na revisão do projeto) e Gregório Pimenta, este último entre conversas, festas, bares e caronas sempre me traz pensamentos divertidos e instigadores. Além deles, preciso agradecer também aos professores que contribuíram profundamente com minha pesquisa por meio de suas disciplinas.

Além disso, agradeço à atenção e dedicação dos grupos: *Espanca!*, *Quatroloscinco Teatro do Comum*, *Grupo Teatro Invertido*, *Mayombe Grupo de Teatro* e *Oficina Multimédia*. Agradeço também à *Capes* por fomentar essas pesquisas.

Reservo meus últimos agradecimentos a duas mulheres que foram imprescindíveis para execução deste trabalho. Primeiramente, agradeço a Sara Rojo, que foi muito mais que uma orientadora, ela foi instigadora, problematizadora, educadora, assessora de escrita, enfim, várias qualidades e funções que me fizeram sair da inércia e trabalhar na pesquisa. Sara, muito obrigado! Além dela, dedico esses agradecimentos ao meu grande amor, Carla Gomides. Sei que a força, carinho, paciência, cobrança e amor que ela me dedicou foram e são os ingredientes principais para que eu continue estudando e trabalhando. Obrigado, neguinha!

RESUMO

Esta dissertação tem como principal objetivo estudar a produção da dramaturgia contemporânea em Belo Horizonte. Pretende-se observar como os conceitos de memória, estética e política estão presentes nessas produções e os modos como eles operam para produzir um diálogo com o público. Por se tratar de uma grande cidade considera-se que a produção seja bastante numerosa e, nesse sentido, se fez necessário um pequeno recorte de grupos e espetáculos para que se possa analisar e realizar uma reflexão crítica de tais dramaturgias. Os textos selecionados foram: *A pequenina América e sua avó \$ifrada de escrúpulos*, do Mayombe Grupo de Teatro, *Bê-a-bá Brasil: Memória, Sonho e Fantasia*, do Oficcina Multimédia e *Proibido retornar*, do Grupo Teatro Invertido.

Palavras-chave: Dramaturgia; Estética; Memória; Política; Mayombe Grupo de Teatro; Oficcina Multimédia; Grupo Teatro Invertido.

ABSTRACT

This dissertation has as a main goal to study the dramaturgy production in Belo Horizonte in contemporary time. It intends to note how the concepts of memory, aesthetic and politics are inside these productions and the ways that they operate to produce a dialog with the public. As it is about a big city, the production is also big, so it was made necessary a little snip of groups and spectacles to analyze and make a critic reflexion of these dramaturges. The selected texts were: *A pequenina América e sua avó \$ifrada de escrúpulos*, by Mayombe Grupo de Teatro, *Bê-a-bá Brasil: Memória, Sonho e Fantasia*, by Oficcina Multimédia and *Proibido retornar*, by Grupo Teatro Invertido.

Key-words: Dramaturgy, aesthetics, memory, politics, Mayombe Grupo de Teatro, Oficcina Multimédia, Grupo Teatro Invertido.

SUMÁRIO

Introdução.....	8
Capítulo 1: Memórias, Imagens e Dramaturgias de Belo Horizonte.....	15
1.1. Memórias e imagens de Belo Horizonte.....	15
1.2. Novas dramaturgias de Belo Horizonte e sua relação com a memória.....	28
Capítulo 2: Contextos e Estéticas latino americanas e suas repercursões nas Dramaturgias Contemporâneas de Belo Horizonte.....	43
Capítulo 3: A dimensão política da dramaturgia contemporânea de Belo Horizonte.....	70
3.1. Imagem e perda em <i>A pequenina América e sua avó \$ifrada de escrúpulos</i>	70
3.2. A radicalização da imagem em <i>Bê-a-bá Brasil</i>	78
3.3. <i>Proibido retornar</i> : a experiência política e estética na cidade como um possível caminho para a partilha.....	88
Considerações Finais.....	103
Referências Bibliográficas.....	110

INTRODUÇÃO

Belo Horizonte é uma cidade marcada pela produção cultural em vários setores como, audiovisual, música, manifestações populares, teatro etc. O teatro de pesquisa, por sua vez, ainda que pouco assistido, é uma manifestação muito importante nessa cidade, principalmente pelas linguagens criadas e projeção nacional de alguns grupos e atores. Além disso, anualmente, existem, apesar de insuficientes, alguns festivais como o Verão Arte Contemporânea (VAC) e Festival de Arte Negra (FAN), e a cada dois anos a capital mineira recebe o FIT (Festival Internacional de Teatro), um dos grandes eventos teatrais da agenda cultural brasileira. Apesar de tamanha importância, é notório que, ao longo do ano, a presença do público belo-horizontino no teatro se limite a um pequeno círculo de pessoas e lugares. Mesmo na Campanha de Popularização, em que há um número maior de espectadores, é possível perceber a tendência das pessoas em procurar pelas tradicionais comédias, que estão em cartaz há muito tempo. Com isso, as produções de alguns grupos da capital ficam ofuscadas.

Diante desse cenário, aparentemente avesso à produção teatral em Belo Horizonte, paradoxalmente, cresce o número de grupos teatrais na cidade, bem como a formação de coletivos e parcerias entre grupos já existentes. Sobre esses últimos, cito apenas alguns dos tantos que ainda se mantêm ativos e resistentes a esse contexto, alguns bastante conhecidos do público, outros, nem tanto: *Grupo Galpão* (1982), um dos mais tradicionais grupos da capital e que atualmente possui maior projeção nacional e internacional, além de ser muito respeitado e admirado na cidade; *Espanca!* (2004); *Companhia Luna Lunera* (2001); *Cia Clara* (2001); *Asterisco Cia de Teatro* (2006); *Quatroloscinco – Teatro do Comum* (2007). Além dos três grupos que compõem este trabalho, sobre os quais foram feitas uma leitura da dimensão política de uma peça de cada um, dentre seus repertórios: *Grupo Oficina Multimídia* (1977), um dos mais antigos grupos da capital, caracteriza-se pela intensa pesquisa entre mídias e linguagens; *Mayombe Grupo de Teatro* (1995), caracterizado pelo franco diálogo entre as produções contemporâneas de teatro brasileiro e as do restante da América Latina; e o *Grupo Teatro Invertido* (2004), o mais recente dos três, mas que já possui um repertório de cinco espetáculos, além

de uma recente produção, *Os ancestrais* (2013), em parceria com a dramaturga e diretora mineira Grace Passô, todos calcados em uma pesquisa colaborativa para novas perspectivas estéticas.

Esses grupos, como outros da capital, possuem como característica a busca por novas linguagens. Nesse sentido, eles constroem um repertório próprio, que mescla adaptações de textos de outros autores e textos próprios. Essa construção, aliada à busca estética desses grupos de Belo Horizonte, é algo que promove uma identidade particular para cada um deles, mas, sobretudo, diz muito sobre a produção de teatro nesta cidade. Pensar as linguagens presentes nestas produções permite perceber como se operam determinadas formas discursivas de modo a produzir um diálogo crítico entre produtores e espectadores. Além disso, a maioria desses grupos não ocupa a agenda de palcos tradicionais da capital, devido a editais burocráticos, ou porque muitas salas de teatro priorizam ainda peças em que há nomes reconhecidos, a fim de conquistar público por meio do marketing associado aos espetáculos. Logo, a dramaturgia de pesquisa, produzida por esses grupos de Belo Horizonte, pode ser entendida como uma forma de sobrevivência desse tipo de teatro na cidade. Neste trabalho se destaca, entre grupos antigos e novos, um desses movimentos de resistência e sobrevivência dessa forma artística. A partir desse quadro de resistência a um contexto aparentemente avesso, aliado a um processo de identificação por meio da construção de um repertório próprio, percebe-se o quão instigante e importante é um estudo sobre esse processo de construção dramática em nossa cidade.

No entanto, deve-se ressaltar que, dada a dimensão da cidade e a presença de diversos sujeitos, memórias, lugares e sensibilidades, uma análise que abarque toda essa produção seria uma ingenuidade, considerando os limites deste estudo. Por isso, é preciso fazer um recorte claro dessa produção, a fim de se apresentar uma pesquisa que possa abordar de forma mais profunda esse contexto, sem, contudo, fechá-lo em normas e padrões engessados. Nesse sentido, esta pesquisa apoiou-se, sobretudo, no processo pelo qual passava o *Espanca!*, o *Quatroloscinco - Teatro do Comum*, bem como o *Grupo Teatro Invertido*, o *Mayombe Grupo de Teatro* e o *Oficina Multimídia*, de reunir em livro suas dramaturgias, constituindo, com isso, uma forma de registro de seus trabalhos e de suas memórias. Além disso,

as aproximações estéticas, bem como certos questionamentos comuns entre eles, foram os motivadores para problematizar as seguintes questões: que grupos são esses? Que textos são esses que eles encenam? Quais são as questões que eles exploram em seus textos? Quais são os processos de construção de seus textos e espetáculos?

A esses questionamentos se somaram outros como, por exemplo, de que modo a experiência na cidade de Belo Horizonte pode ser entendida como uma materialidade para a produção dessas dramaturgias? Pensar o espaço habitado, bem como seus signos e relações sociais, faz com que esses grupos consigam realizar um diálogo mais profundo com seu espectador. Apesar dessa característica, não se deve pensar que todos esses grupos e espetáculos tematizam a capital de forma explícita. A cidade aparece por meio de alguns elementos, expressos de forma discreta e sensível, como por exemplo, através do sotaque de alguns personagens ou atores, através de descrições de cheiros, do espaço onde acontecem as apresentações, ou mesmo pelo local onde os grupos se reúnem. Todos esses elementos são parte da história e memória dessa cidade, por isso uma abordagem que abarque a história de formação e construção da centenária capital mineira serve como apoio para se entender, ainda que minimamente, o funcionamento desse espaço, bem como o universo de enunciação desses artistas.

A cidade de Belo Horizonte possui uma história recente, uma vez que sua construção e planejamento se iniciam no ano de 1893. Naquela época, seu planejamento era visto como índice de modernidade e progresso para as terras mineiras e brasileiras. Porém, o ritmo progressista e moderno não é estanque, e com ele vem uma série de contradições. Logo inaugurada já se podiam perceber as diferenças entre centro, periferia, bairros nobres - que abrigavam uma elite mineira - e bairros para comerciantes e trabalhadores. Essa configuração política da cidade, porém, não se restringe apenas aos seus primeiros anos, ela se alastra ao longo do século de formas complexas. Assim, ao se pensar a memória e história da cidade, deve se questionar quais histórias ou memórias serão contadas e quais registros possibilitam o entendimento dos modos como os moradores dessa cidade se relacionam com ela. Nesse sentido, os estudos de Paul ¹ em sua obra *A memória, a*

¹ RICŒUR, 2007.

história, o esquecimento, serão os principais suportes para analisarmos a construção da memória desse espaço, bem como as memórias que são construídas ao longo da formação da cidade. A abordagem do referido autor nos aponta caminhos para pensar que a memória de um local é construída através de vários olhares e, muitas vezes, são os artistas (escritores, dramaturgos, pintores, cineastas, diretores, atores etc.), com seus olhares sensíveis, que permitem dissociar o olhar de um observador, para que este veja e perceba a inscrição de outras histórias no espaço.

Logo, os produtores contemporâneos de dramaturgias buscam, justamente, atingir o olhar desse observador de modo a provocá-lo a fazê-lo perceber essas outras histórias. As formas que eles utilizam são várias, e partem de longos processos de pesquisa de linguagens. As memórias, tanto de espaços quanto as subjetivas, são materiais que esses grupos trabalham para compor o diálogo com seu público. Eles partem, muitas vezes, de memórias sensíveis dos próprios atores, diretores e dramaturgos, para poderem pensar os modos como eles mesmos experienciam o local que habitam. A partir de uma pesquisa que não se limita às salas de ensaios, os produtores observam seu espaço de forma a buscar detalhes de suas vidas ou memórias que são negligenciadas pelo ritmo de vida. Com isso, é possível tocar, mesmo que de forma intermitente, o espectador, à medida que ele também se reconheça nessa memória.

Ao lidar com outras mídias, como o vídeo, artes plásticas, dança e performance, as estruturas dos espetáculos tornam-se completamente fragmentárias. No entanto, não se deve credenciar essa fragmentação apenas a elementos estruturais e técnicos, uma vez que “o aspecto fragmentário da memória é evidente”². Assim, deve-se perceber que não apenas as memórias da cidade ou de seus habitantes estão em jogo nessas produções, mas também o contexto social, histórico e cultural são elementos presentes nessas montagens.

As discussões trazidas por Beatriz Sarlo³, Diana Taylor⁴, Idelber Avelar⁵, Sara Rojo⁶ e outros permitem perceber os modos como esses contextos aparecem

² SARLO, 2007, p. 98.

³ Ibidem.

⁴ TAYLOR, 2013.

⁵ AVELAR, 2003.

nessas novas produções, ou seja, para esses autores os contextos sócio-históricos são vistos como mais uma materialidade à disposição dos artistas, tais como as outras mídias. Logo, a presença de outras temporalidades, memórias, culturas e mídias conferem a essas dramaturgias um caráter fragmentário, tensional e crítico que o espectador terá que lidar para interpretar a cena que lhe é apresentada.

Ao propor esse diálogo com o espectador, no qual este tem que sair de sua posição de mero observador e passa a ter uma atividade crítica interpretativa a respeito de contextos hostis, essas novas produções se abrem para um espaço de discussão estético-político. Assim, os estudos de Jacques Rancière⁷ e Georges Didi-Huberman⁸ serão pontos de apoio para o desenvolvimento de três ensaios críticos que buscam pensar a dimensão política dessas dramaturgias. Para o desenvolvimento deste estudo, procurou-se selecionar espetáculos que não fossem adaptações de outros textos dramáticos, mas sim textos e espetáculos que surgiram a partir dos questionamentos dos próprios membros dos grupos, bem como outras questões que vêm à tona ao longo do processo de produção e pesquisa.

Assim, foram selecionados o espetáculo do *Mayombe Grupo de Teatro: A pequenina América e sua avó \$ifrada de escrúpulos*, livremente inspirada no conto *A triste e incrível história de Cândida Erêndira e sua avó desalmada*, de Gabriel García Márquez. Ele apresenta ao público um entrecruzamento de memórias coletivas e particulares. Com um discurso fragmentado, a história da personagem “América” é perpassada por uma série de discursos. Primeiro é possível pensar na triste fábula da personagem que foi encontrada em um saco de lixo, na Praça da Sé. Essa pequena fábula associa-se a histórias relatadas e contadas nos jornais, logo, essa história, que poderia ser individual, recebe uma carga coletiva, ou seja, um peso de uma história compartilhada. Tal compartilhamento, porém, não se restringe somente a essa pequena fabulação, mas a tantas outras referências presentes nas várias histórias do continente americano.

O texto presente nesse espetáculo é formado por uma série de imagens que ora apontam para uma ideia de nação, cultura e identidades, ora apontam para questões subjetivas - micro-histórias pessoais - ora apresentam um discurso de

⁶ ROJO, 2011.

⁷ RANCIÈRE, 2012.

⁸ DIDI-HUBERMAN, 2011.

resistência da alteridade, ora apresentam a submissão dos povos frente aos modos de organização mundial, tais como a influência cultural exercida por grandes potências econômicas sobre outras nações. Nesse espetáculo, portanto, o discurso da memória não se restringe a uma apresentação do passado de exploração, relatados nos grandes arquivos da história do continente americano. Esse discurso é somente um dentre outros discursos: a questão da alteridade, do negro, da mulher, da violência, entre outros.

O uso da imagem, experimentado em *A pequenina América e sua avó \$ifrada de escrúpulos*, é também bastante explorado no segundo texto selecionado, *Bê-á-bá Brasil: memória, sonho e fantasia*, do *Oficina Multimédia*. O grupo apresenta um espetáculo que quase suprime o recurso verbal e aborda, por meio de recursos prioritariamente plásticos - como o uso de uma cenografia que é moldada pelos atores/performers ao longo da apresentação, além dos movimentos coreográficos, e a inclusão de objetos como computadores, entre outros - a história de um espaço coletivo, no caso, o Brasil. O grupo parte de um recorte temporal, presente na história brasileira, que é o Movimento Modernista, inaugurado nas primeiras décadas do século XX. A partir da imagem do *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, o grupo propõe uma série de questões a respeito da configuração imagética que eles têm com relação ao Brasil. Essa configuração, de certa forma, é costurada pelas referências críticas que o próprio movimento modernista já havia proposto, como: a metáfora da antropofagia, a modernização, a revisão do passado cultural, a questão da identidade etc., porém, sob um enfoque contemporâneo, ou seja, busca-se trazer imagens e referências da atualidade para “narrar”, sob uma perspectiva crítica, uma memória construída ao longo de cinco séculos.

O texto *Proibido retornar*, do *Grupo Teatro Invertido*, assim como os outros dois, citados anteriormente, também discute a questão da memória, porém a ativação dos sentidos e as associações significativas do texto se utilizam de recursos que ativam os sentidos humanos para a produção de imagens e recuperação de memórias. As experiências do *Grupo Invertido*, de construir cenas-células a partir dos sentidos (visão, olfato, paladar, tato e audição), fez surgir o espetáculo *Proibido retornar*. A cena que originou esse espetáculo, intitulada *Essência*, discutia a sensação do olfato e o modo como esse sentido possui uma

relação intrínseca à memória das pessoas. *Proibido retornar* traz para a cena o conflito entre memórias individuais e coletivas, que são compartilhadas não só pelos personagens na encenação, mas também com o público. Além disso, escancara o poder de certos dispositivos presentes nos espaços urbanos e aponta para uma cruel realidade a que está submetido o sujeito contemporâneo, de desaparecimento e de morte. Por meio da trajetória de “Moacir”, saindo do campo para a cidade, é possível perceber o espaço conflituoso e violento que a cidade apresenta, principalmente, àqueles que não compartilham de seus signos. O imaginário de “Moacir” está repleto de imagens líricas, preso às experiências vividas em seu contexto de origem: o campo e sua família. A memória individual do personagem, assim como a de outros migrantes ao chegar à cidade, é violentada por outras temporalidades e outros referenciais culturais. Assim, o sujeito submetido a esses outros aspectos deve se posicionar e assumir formas de sobrevivência naquele espaço que lhe parece tão hostil.

Ao compor um espaço aberto de transmissões e trocas, por meio de imagens, montagens, memórias, sentidos, subjetividades entre outros, esses grupos reafirmam sua posição de produtores de teatro na cidade. A composição da dramaturgia em Belo Horizonte, por sua vez, adquire singularidade e identidade, na medida em que ela discute tanto a estética do teatro como certos aspectos presentes em nossa sociedade. Tomando de empréstimo os pensamentos de Jacques Rancière⁹, ela adquire uma dimensão política, pois busca problematizar as próprias formas estéticas, sobretudo os modos de se produzir um diálogo tensional com o público. Nesse diálogo conflituoso, o espectador é colocado frente a várias referências e símbolos, e deve interpretá-los como leitor ativo de uma peça dada à decifração de suas relações. Nesse sentido, essas dramaturgias se associam àquilo que Rancière (2012) nomeia como partilha do sensível, e a partir dessa partilha é possível perceber um espaço aberto para se pensar a política dos lugares de onde essas peças são enunciadas e dos sujeitos que as experienciam.

⁹ RANCIERE, 2012.

Capítulo 1: MEMÓRIAS, IMAGENS E DRAMATURGIAS DE BELO HORIZONTE.

1.1. Memórias e Imagens de Belo Horizonte.

Cortes cirúrgicos, simétricos e bem planejados na paisagem da antiga Nossa Senhora do Rosário do Curral del Rei, situada entre a Serra dos Congonhas, marcaram para sempre essas terras. “Ruas tão largas”, “Tão retas”¹⁰, fizeram uma espécie de cirurgia plástica naquele espaço que proporcionou novos contornos às montanhas de Minas Gerais. Em 1893 começou o planejamento e a construção de Belo Horizonte, cidade que substituiria Ouro Preto como capital do Estado de Minas Gerais. A planta, aprovada em 23 de abril de 1893, se baseava em uma ideia de círculo, na qual haveria uma via que delimitaria a zona urbana da suburbana. “65 ruas, 12 avenidas e 24 praças, e uma área aproximada de 9 mil metros quadrados [...] para alojar 30 mil habitantes”¹¹ era a área da cidade que se erguia na virada do século XIX para o século XX. Esse círculo embrionário da atual Belo Horizonte - hoje com sua extensão de 331.401 Km², subdividida em 9 regionais, e população de mais de 2 milhões de habitantes¹² – é a região compreendida pelo perímetro da Avenida do Contorno, porém, hoje, depois de 116 anos, ele está completamente modificado.

Aarão Reis, nomeado como engenheiro chefe da Comissão Construtora da nova Capital, propôs um plano de construção inspirado pelas tendências positivistas que vigoravam na Europa naquela época. Além da simetria do traçado, o plano da nova capital se pautava também em uma política higienizadora e moderna, “sem os males e vícios de uma cultura formada por hábitos simples e pouco civilizados”¹³. A passagem do engenheiro por Paris, cidade que passava por grandes transformações ao longo do século XIX, e a presença de um médico sanitário na

¹⁰ ANDRADE, 1979, p. 90.

¹¹ GROSSI, 1997, p. 20.

¹² <http://www.ibge.gov.br/cidadesat/xtras/perfil.php?lang=&codmun=310620>. Acessado em 19 set. 2013.

¹³ ARAÚJO, 1997, p. 51.

equipe de construção¹⁴ influenciaram fortemente o projeto. Essa mesma ideologia também foi seguida pelo seu sucessor, Francisco de Paula Bicalho que, em relatório ao governador em 1896, dizia que:

A Nova capital vai forçosamente irradiar benéfica luz por todo o Estado, [...] ao despertar louváveis ambições, instigará o trabalho, as indústrias, a lavoura, o comércio, a necessidade de relações de toda a sorte e, em última análise, o desenvolvimento da produção e da riqueza geral¹⁵.

Esses novos contornos trazem consigo ares de liberdade e novos horizontes políticos.

O cientificismo foi amplamente desenvolvido ao longo do século XIX, gerando uma onda de crescimento tecnológico bem como a franca ideia de progresso e modernidade. Além disso, em fins de século XIX, quase todos os regimes vinculados à velha ordem monárquica já foram questionados e derrubados, por regimes mais democráticos, sobretudo os republicanos. Essa era a perspectiva do pensamento positivista: “a ordem por base, o progresso por fim”¹⁶. Não é por acaso que tal lema está estampado na bandeira do Brasil. No entanto, deve-se considerar que este regime, apesar de ser um passo a um Estado democrático com justiça social, ainda não garantiu uma democratização efetiva do país. Além disso, é preciso ressaltar que, ao longo da história republicana no Brasil, muitos direitos democráticos foram negados por regimes ditatoriais como: o Estado Novo, de Getúlio Vargas, entre 1937 a 1945; e a ditadura militar, compreendida entre 1964 a 1985. Ditaduras como essas também se alastraram por outros países da América Latina, como a Argentina, entre 1966 a 1973 e 1976 a 1983, e o Chile, entre 1973 a 1990. Recentemente, direitos como os de moradia e mobilidade, por exemplo, são questionados dentro de regimes políticos democráticos, como pôde ser visto nas manifestações que tomaram o Brasil em 2013. As políticas culturais, hoje em dia, como será abordado mais adiante, revelam o intrincado jogo de interesses que há nos produtos culturais, na medida em que as leis de incentivo funcionam também como instrumentos para que empresas, e conseqüentemente o mercado, regulem os bens culturais.

¹⁴ GROSSI, 1997. p. 19.

¹⁵ BICALHO, 1896. Apud. ARAÚJO, p. 50.

¹⁶ GROSSI, 1997, p. 17.

Com a instalação da república no país, no ano de 1889, foi proposta a desconstrução dos pressupostos arcaicos e coloniais que ainda existiam no Brasil. Segundo Jacques Le Goff,

Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva¹⁷.

Um exemplo disso foi a luta empreendida pelo Exército brasileiro, entre 1896 e 1897, contra a cidade de Canudos – uma quase autarquia situada no sertão da Bahia, que cresceu como resistência de cunho popular-religioso às desigualdades sociais presentes no país naquela época – foi uma forma de apagar a lembrança colonial brasileira, marcada, sobretudo, pela religiosidade e pelo modelo de produção agrícola.

12 de dezembro de 1897 é a data de inauguração da nova capital do Estado de Minas Gerais, oito anos após a Proclamação da República, e mesmo ano da vitória na Campanha de Canudos pelo Exército¹⁸. É interessante observar que a transferência da capital de Minas fora consentida cinco dias após a instalação da República no Brasil¹⁹. Nesse sentido, é evidente a relação entre a derrocada do império e a ascensão da república, bem como a influência positivista na construção de Belo Horizonte.

Por meio da manipulação dos rastros daquela memória colonial, o novo regime buscou criar seus próprios mitos e heróis. Assim, o alferes Joaquim José da Silva Xavier (Tiradentes) e os poetas insurgentes do final do século XVIII, em Vila Rica, atual Ouro Preto, ganharam novo destaque. As montanhas de Minas Gerais, tão notórias, devido ao ciclo de exploração do ouro no Brasil, receberam novas luzes e atenção dos generais republicanos. A Inconfidência Mineira se tornou, a partir do novo regime, um evento comemorativo importante para o país. Ouro Preto, por sua vez, marcada pelo desenho e pela estética colonial, tornou-se uma cidade-patrimônio dessa mitologia.

¹⁷ LE GOFF, 2003, p.422.

¹⁸ PAULA, 1997. p. 43 – 57.

¹⁹ GROSSI, 1997. p. 17.

A ideia de um lugar destinado à memória, bem como a comemoração dessa última, é desenvolvida por Paul Ricœur (2007), em *A memória, a história, o esquecimento*, ao discutir o conceito de “lugares da memória”, proposto por Pierre Nora, em sua obra *Os lugares da memória*²⁰. Ouro Preto se desenvolveu sob o crivo de uma administração e estrutura colonial, por isso apresentar essa cidade como um espaço privilegiado à memória republicana seria um contrassenso. Nesse sentido, vale ressaltar que a ideia de “lugares de memória”, proposta por Nora foi ratificada por Ricœur: “não se trata aqui, unicamente, nem mesmo principalmente, de lugares topográficos”, ou seja, são “tanto objetos simbólicos de memória, [...] os Arquivos, as bibliotecas, os dicionários, os museus, assim como as comemorações e as festas”²¹.

Além desses elementos, a ideia de geração, apresentada por Nora²² em um artigo chamado *A geração*, presente na mesma obra deste autor, permite relacionar ambas as histórias, tanto a da cidade quanto a do novo regime, na medida em que aquela geração poética dos inconfidentes se tornaria o modelo para a nova ideologia que se construía na virada do século XIX para o século XX no Brasil. Segundo Nora, “Há, provavelmente, em cada país, uma geração, e só uma, que serviu de modelo e padrão para todas as seguintes”²³. A história da glória republicana, portanto, escreve-se em Ouro Preto pelo seu avesso, pois se comemora a morte de seus heróis. Com isso, essa cidade serviu à nascente República apenas como modelo simbólico, ou seja, lugar onde se travou uma grande luta para manutenção do território colonial contra os ventos revolucionários trazidos pelos poetas que chegavam da Europa. Lugar onde a utopia de liberdade foi duramente atacada, mas não totalmente vencida, uma vez que se celebra o lema - devido a seus mártires - “*Libertas quae sera tamen*” (Liberdade ainda que tardia), impresso na bandeira do Estado.

A poesia em Minas Gerais sempre foi muito importante, sobretudo no século XVIII – época do período barroco e neoclássico no Brasil. Além da Literatura, outras manifestações artísticas, dessa mesma época, ganhavam importância nessas terras. Escultores de peças religiosas, arquitetos e pintores também tiveram notória

²⁰ NORA, 1992. Apud. RICŒUR, 2007.

²¹ RICŒUR, 2007, p. 415.

²² NORA, 1992. Apud. RICŒUR, 2007.

²³ *Ibidem*, p. 418.

relevância para a história da arte de Minas Gerais e do Brasil. As obras deles ajudaram a construir a cidade de Ouro Preto e parte do imaginário daquela época. A importância desses artistas foi tamanha que, anos mais tarde, suas obras foram revisitadas por uma caravana modernista, liderada por Oswald de Andrade e Mário de Andrade, em 1924. O barroco mineiro atravessou o tempo e foi visto pelos olhos desse grupo de artistas como uma arte que sugeriria um traçado genuinamente brasileiro²⁴. A imagem de contestação dos poetas inconfidentes, aliada a esse índice de originalidade proposto pelos modernistas e presente nas obras dos artistas barrocos, foi muito bem utilizada pelo discurso republicano.

Por esses motivos, a história de Belo Horizonte possui uma íntima ligação não só com a produção dessa memória a respeito dos inconfidentes, mas também com a própria história de Ouro Preto. Com isso, ela se escreve a partir dessa intrincada equação entre memória e esquecimento promovida pelos republicanos, com seus ideais positivistas e apreço à modernidade. A tão afamada Liberdade, aclamada por aqueles poetas e pelo alferes do século XVIII, se apresentaria tardiamente, na nova capital, em forma de “monumentos comemorativos”²⁵: O Palácio da Liberdade, onde se estabeleceu por muito tempo a sede do Governo do Estado e a Praça da Liberdade, hoje, um complexo cultural, abrigaram não só o prédio do governo central como outros relativos à administração pública. Naquele projeto de Belo Horizonte a Praça da Liberdade ocupou uma posição central na conformação política da cidade, pois ao se localizar no ponto mais alto da região, naquela época, foi o centro administrativo do Estado de Minas Gerais, e se situou no bairro onde habitaram os funcionários públicos administrativos vindos de Ouro Preto, por isso o nome de bairro Funcionários, que se mantém atualmente.

Além disso, o fato de a praça central ser ocupada pela administração da cidade produz uma diferença peculiar à nova capital, atribuindo-lhe um semblante mais moderno e laico, uma vez que “o aspecto mais saliente do traçado tradicional (e/ou colonial) era a organização dos prédios em torno de praças entendidas como prolongamentos dos adros da igreja, espaço de dispersão dos fiéis após a missa”²⁶. Com isso, a disposição dos monumentos da cidade atinge parte dos objetivos

²⁴ DRUMMOND, Thaís Ferreira. 1999.

²⁵ LE GOFF, 2003, p. 427.

²⁶ ÁVILA, 2008, p. 15.

ideológicos do novo regime ao se desvencilhar das estruturas do passado. A notória importância política da Praça da Liberdade, para a época, é evidenciada também ao se contrastar com a relevância de outras praças construídas na mesma época. Por exemplo, a Praça da Estação, que era um local de grande fluxo de pessoas, frequentada tanto por trabalhadores comuns quanto por outros membros da elite financeira e intelectual por ser o local de onde partiam os trens que levavam para outras regiões do Brasil. Além disso, era “palco privilegiado dos trabalhadores na sua resistência às imposições do capital e para interpelar o poder público”²⁷.

O planejamento da capital, no entanto, não se restringe apenas à disposição de seus monumentos, ele é marcado pela simetria do traçado e pelo ar de modernidade, que, mesmo não sendo monumental, indicava, segundo Myriam Ávila, “uma elevação ao padrão metropolitano”²⁸. Logo nos primeiros anos, a decoração em estilo neoclássico e eclético das fachadas dos prédios das principais edificações, o bonde elétrico que passava por ruas e avenidas largas e arborizadas, o ruído de máquinas, as salas de projeção de cinema, o trânsito de homens bem vestidos em direção ao trabalho conferiam à cidade o estatuto de capital moderna. Além disso, a presença de artistas consagrados no cenário nacional com tendências modernistas como: o arquiteto Oscar Niemeyer, o poeta Carlos Drummond de Andrade e o artista plástico Guignard, assim como as visitas de Mário de Andrade e as interlocuções entre ele e um grupo de escritores de Belo Horizonte, compuseram a paisagem moderna que sempre foi atribuída a Belo Horizonte ao longo dos anos.

Esse título de cidade moderna, tão caro nas primeiras décadas da capital, foi reatualizado em 1944, pelo então prefeito de Belo Horizonte Juscelino Kubitschek, ao convidar uma comitiva de artista de vanguarda de São Paulo e do Rio de Janeiro para a *Exposição de Arte Moderna*, que aconteceria no recém-inaugurado complexo arquitetônico da Pampulha, assinado por Niemeyer, inaugurado em 1942²⁹. Com a construção do complexo arquitetônico, Juscelino Kubitschek expande o conceito de modernidade de Belo Horizonte a uma região periférica da cidade, uma vez que, desde sua inauguração, o esplendor e os benefícios advindos do progresso, como: água canalizada, energia elétrica, transporte coletivo, pavimentação de ruas,

²⁷ GROSSI, 1997, p. 20.

²⁸ ÁVILA, 2008, p. 17.

²⁹ SOUZA, 2002.

restringiam-se, prioritariamente, ao perímetro da Avenida do Contorno e adjacências próximas³⁰. Essa restrição do desenvolvimento contrastou com o crescimento vertiginoso que se deu logo nos primeiros anos e que continuou com o tempo. Além disso, o complexo, aliado ao convite aos grandes nomes da arte moderna no Brasil àquela exposição, recolocou Minas Gerais na pauta da política nacional, demonstrando mais uma vez como “arte e técnica caminhavam lado a lado com a política”³¹. O que se comprovará com a eleição de Juscelino ao governo do Estado, em 1951, e à Presidência da República, em 1956, conseqüentemente à construção de Brasília, cidade símbolo da modernidade que se instalava no Brasil.

O progresso, que foi crucial para a construção e desenvolvimento da capital mineira nos primeiros anos, foi avassalador nas décadas posteriores. A bela arquitetura eclética, construída por imigrantes europeus, foi paulatinamente substituída por “edifícios de concreto armado”, na Rua da Bahia. As novas vias arteriais, como a Antônio Carlos e a Cristiano Machado, faziam a ligação entre o centro e as regiões mais distantes, além de funcionarem como “cordões sanitários”, a fim de ser apenas uma rota de trabalhadores para o centro e suas residências³². A delimitação do urbano e moderno e suas contradições se estendem para além da Avenida do Contorno, pois a capital atingiu as fronteiras de municípios próximos como: Contagem, Betim, Nova Lima, Sabará, Santa Luzia, constituindo-se em Regiões Metropolitanas de Belo Horizonte. Essa conurbação sofrida pela cidade trouxe uma série de conseqüências, uma delas diz respeito ao setor produtivo que ganhou força, uma vez que Contagem e Betim se tornaram polos industriais, sobretudo, da indústria automobilística, agregando mão de obra de várias regiões da cidade e de suas adjacências. Além disso, a cidade sofreu o impacto de densidade demográfica e, com isso, surgiram os problemas de moradia e conseqüente inchaço populacional nas periferias, bem como um processo de ocupação de áreas e prédios abandonados pelo poder público, tais como a ocupação Dandara e a ocupação das Torres Gêmeas - que sofrem intensas ameaças de despejo, muitas delas com uma

³⁰ ARAÚJO, 1997, p. 52.

³¹ SOUZA, 2002, p. 109.

³² PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 1996.

ação militar extremamente violenta³³. Essas questões trouxeram consigo outros desafios em nossa contemporaneidade, como a mobilidade urbana, que a administração pública tenta resolver de maneira questionável, a passos lentos. Essas modificações da paisagem da capital mineira, ao longo dos tempos, renderam poemas saudosistas de grandes artistas mineiros, como o poema *Triste Horizonte*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em 1977, no qual o poeta buscava, naquela época, resgatar um tempo que não existia mais na capital.

A partir deste ponto da discussão, a respeito da memória de Belo Horizonte, é preciso salientar certos elementos, pois ao apresentar a memória da cidade dessa maneira, sugere-se que ela possui uma mera função de monumento comemorativo à modernidade e à República. No entanto, é importante frisar que o desenvolvimento até então empreendido por este texto se fixou a aspectos que dizem respeito à ideia de “memória manipulada”³⁴, reproduzida por uma narrativa histórica de cunho ideológico, ou seja, diz respeito ao “manejo da história autorizada, imposta, celebrada, comemorada - [a] história oficial”³⁵, ou seja, uma narrativa que se dá por meio da leitura de vários autores a respeito do espaço ainda em construção que é a cidade de Belo Horizonte.

Ao discorrer sobre a Epistemologia da História, no capítulo nomeado “Fase documental: a memória arquivada”, Paul Ricœur (op.cit.) apresenta cinco pontos que ele julga inerentes à documentação histórica, são eles: 1) O espaço habitado; 2) O tempo histórico; 3) O testemunho; 4) O arquivo; 5) A prova documental. Além disso, a ideia de narrativa é um elemento muito caro aos estudos de Ricœur sobre tempo, memória e história. Ao abordar sobre o primeiro ponto, “espaço habitado”, o autor discorre sobre a relação intrínseca entre o ato de construir e o de narrar, ele também enfatiza a cidade como o espaço privilegiado para tal relação.

Narrativa e construção operam um mesmo tipo de inscrição, uma na duração [narrativa], outra na dureza do material [construção]. Cada novo edifício inscreve-se no espaço urbano como uma narrativa em um meio de intertextualidade. A narratividade impregna mais diretamente ainda o ato arquitetural na medida em que este se determina em relação com uma tradição estabelecida e se arrisca a fazer com que se alternem renovação e repetição. É na escala do urbanismo que melhor se percebe o trabalho do

³³ Informações sobre as ocupações urbanas obtidas no blog: <http://ocupacoesbh.blogspot.com.br/>. Acessado em 12/11/2013.

³⁴ RICŒUR, 2007.

³⁵ Ibidem, p. 455.

tempo no espaço. Uma cidade confronta no mesmo espaço épocas diferentes, oferecendo ao olhar uma história sedimentada dos gostos e das formas culturais. A cidade se dá ao mesmo tempo a ver e a ler. O tempo narrado e o espaço habitado estão nela mais associado do que no edifício isolado. A cidade também suscita paixões mais complexas que a casa, na medida em que oferece um espaço de deslocamento, de aproximações e de distanciamento. É possível ali sentir-se extraviado, errante, perdido, enquanto que seus espaços públicos, suas praças, justamente denominadas, convidam às comemorações e às reuniões ritualizadas³⁶.

Uma vez que a abordagem sobre a capital mineira, neste estudo, situou-se, até então, em seus espaços públicos e suas praças, negligenciaram-se tanto as simples paixões da “casa”, quanto aquelas complexas propiciadas pelos “espaços de deslocamentos, de aproximações e de distanciamento”, conforme afirma Ricœur (op.cit.). Além disso, ao se orientar pela rota fixa desses monumentos públicos, torna-se difícil alcançar o sentimento “extraviado, errante e perdido”, mencionado pelo autor, daquele que habita o espaço urbano. Por mais que essas linhas monumentais da história de Belo Horizonte façam parte de suas memórias e também sejam importantes para se entender um pouco sobre a dinâmica desse espaço em nossa contemporaneidade, fixar-se somente nelas seria como a reprodução deliberada de um arquivo histórico e, portanto, uma perpetuação de uma narrativa comemorativa de “acontecimentos reputados históricos [mas que] nunca foram lembranças de ninguém”³⁷.

Por esse motivo ao se percorrer as memórias de Belo Horizonte, ou de qualquer espaço, deve-se propor deslocamentos do olhar, tais quais a de um “intelectual periférico [que] é forçado a conhecer a margem e o centro, e acostuma-se a transitar em ambos os lugares”³⁸, segundo Maria Luiza Scher Pereira, ao discutir sobre a posição do crítico em nossa contemporaneidade. Nesse sentido, a busca pelo olhar errante e sensível dos artistas da cidade será um dos possíveis caminhos para essas memórias extraviadas e perdidas. Com isso, espera-se não apresentar uma totalidade a respeito das memórias da cidade, mas sim poder tocá-las e percebê-las como ecos ou lampejos de imagens.

Luis Alberto Brandão Santos e Silvana Pessôa de Oliveira, ao questionarem o espaço na literatura, na obra *Sujeito tempo e espaço ficcionais: Introdução à Teoria*

³⁶ Ibidem, p. 159.

³⁷ Ibidem, p. 504.

³⁸ PEREIRA, 2009, p. 72.

da *Literatura*, apresentam a intrínseca relação entre tempo e espaço. Eles alertam que tais categorias, devido a uma relação interdependente, não são obsoletas e que, sobretudo nas narrativas contemporâneas, elas possuem “uma dimensão múltipla e um caráter aberto”³⁹. Essa característica múltipla se deve ao arranjo empreendido pela memória. Os autores tomam como exemplo a ficção autobiográfica de Pedro Nava e a poesia de Carlos Drummond de Andrade nas quais há um investimento dos autores em trazer à tona objetos e elementos que se perderam no tempo. Nesse empreendimento os autores apresentam ruas, casas e bairros, bem como elementos decorativos de casas, a fim de trazer para o leitor “índices de um espaço-tempo perdido (que é também espaço-tempo que se redescobre)”⁴⁰.

Escritores como Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava e Beatriz Borges Martins, por meio de seus textos, construíram várias imagens para suas memórias pessoais sobre Belo Horizonte. Um dos índices da Modernidade da cidade, principalmente na década de 1920, o bonde, por exemplo, ganhou vários significados “nas lembranças escritas dos belo-horizontinos”⁴¹. Esse meio de transporte recebe um olhar íntimo e sentimental por parte desses três autores citados, pois as viagens de bonde produziam imaginários diversos e comuns. Um exemplo claro desse imaginário compartilhado foi o “Bonde de Santa Maria.” Esse famoso bonde ficou marcado pela sua função de levar as meninas da classe alta da capital, para o Colégio Santa Maria. Devido a essas particularidades a linha do bairro Floresta ganhou essa conotação, o que lhe rendeu adjetivos como “bonde mágico”⁴², por Drummond. Os olhares dos rapazes, ao bonde das moças do colégio, foram os responsáveis não só por esse adjetivo ao veículo, como também suas usuárias foram comparadas a deusas e flores por Nava. Logo, o bonde, ao percorrer seu trajeto matinal, ganhou a imagem de um ramallete: “o especial que trazia as deusas externas de manhã, e levava-as de tarde, desfolhando-se e despetalando-se na volta de Pernambuco e na volta de Ceará”⁴³. Essa percepção do assédio não se restringia somente aos calorosos observadores, as meninas que recebiam os

³⁹ SANTOS, 2001, p. 82.

⁴⁰ Ibidem, p. 85.

⁴¹ ÁVILA, 2008, p. 27.

⁴² ANDRADE. *Hino ao bonde*, 1979, p 134.

⁴³ NAVA, 1973. Apud. ÁVILA, 2008, p. 30.

olhares desejosos reconheciam o interesse dos rapazes, segundo conta Beatriz Borges Martins, que fora uma dessas moças⁴⁴.

Essa atmosfera idílica dos passeios nos bondes povoou o imaginário desses escritores. Trilhar os percursos dos bondes, inevitavelmente, era se deparar com várias histórias e imagens, muitas delas devido a sua constância se tornaram narrativas e personagens da cidade, que constituiu um conjunto de imagens compartilhadas entre as pessoas, como o caso do “Bonde de Santa Maria”. Havia também imagens de romantismo, pois podia se deparar com “namorados [a] passar e repassar nas casas das eleitas janelando”⁴⁵.

Exemplos como os do bonde, sobre histórias, lugares, hábitos, sentimentos entre outras coisas, que estão presentes na cidade, não faltam nessas produções. Assim como não faltam imagens que questionam a própria História Oficial da cidade. Poemas como *Encontro* e *A visita do Rei*, de Drummond, de certa forma, criticam os títulos de berço republicano e de cidade moderna, tão caros à capital mineira. Em *Encontro*, imagens arcaicas e modernas se fundem na Rua da Bahia; e a Monarquia e a República dão as mãos na Praça da Liberdade em *A visita do Rei*. Essa visita dos reis da Bélgica em 1920, por sua vez, foi bastante comentada na época. A praça, trunfo republicano, enfeitou-se e se organizou com palmeiras imperiais ao longo da alameda central para receber a monarquia⁴⁶. Ao se deparar com essa história e com as imagens propostas por Drummond sobre esse acontecimento, percebe-se que o presente fez reverência ao passado, pois a nobreza foi recebida com honrarias e cortesias: “Pompas republicanas: moderadas”⁴⁷. Ela não foi recebida em um tapete vermelho, mas foi cortejada como uma donzela pelos seus vassallos republicanos.

Essas imagens produzidas pelos escritores mineiros apresentam, portanto, outro olhar sobre as memórias da cidade. Um olhar que consegue perceber no detalhe a inscrição de uma história, tal qual um “estranho cartógrafo, que não apenas delimita espaços, mas também os concebe como cenas instáveis”⁴⁸. Carlos Drummond, no mesmo texto que apresenta o “bonde mágico” de Santa Maria, por

⁴⁴ MARTINS, 2000. Apud. ÁVILA, 2008, p. 30.

⁴⁵ NAVA, 1973. Apud. ÁVILA, 2008, p. 31.

⁴⁶ DRUMMOND, 1999, p. 157.

⁴⁷ ANDRADE. *A visita do rei*, 1979, p 150.

⁴⁸ SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 89.

exemplo, comenta sobre “países modestos de Carlos Prates e Lagoinha”, “país violáceo do Bonfim” e o “Calafate”, os quais ocupam, na geografia da capital, uma região de fronteira à delimitada pela Avenida do Contorno. Onde “há sempre uma cor a descobrir,/ um costume singelo, o portão de um alpendre/ com pinturas a óleo de castelos/ que são o outro lado de Minas: o irreal”⁴⁹. Essas passagens de Drummond sugerem uma questão que se perdura até hoje em Belo Horizonte: a diferença econômica entre o centro e a periferia da cidade. No entanto, o olhar do poeta, além de averiguar, naquela época, o descaso governamental que se prolonga pelos anos, aponta também para o irreal e o inútil da imagem. Bergson, em *Matéria e Memória*, citado por Ricœur, diz que: “para evocar o passado sob a forma de imagens, é preciso abstrair-se do presente, é preciso atribuir valor ao inútil, é preciso sonhar”⁵⁰.

A Literatura e as artes em geral, por lidarem, muitas vezes, com imagens e pela sua relação com o ficcional (“irreal”), estão em outro patamar referente ao discurso histórico, uma vez que esse carece, sobretudo, de uma prova ou de um documento que diz respeito a sua fidelidade ou verdade. A questão de verdade em história, porém, sempre foi questionável e, com o passar do tempo, a distância entre Literatura e História diminuiu. Apesar da ideia de imagem, apresentada neste trabalho, não fazer distinção entre narrativa e ícone, uma passagem de Louis Marin, em *O retrato do rei*, aborda um pouco sobre a tênue distância entre imagem e história: “Narrar a história do rei em um relato é fazer com que seja vista. Mostrar a história do rei em seu ícone é fazer com que seja narrada”⁵¹. Nesse sentido, é possível perceber como aquele discurso, manipulado e muitas vezes obrigado denominado como História Oficial, legítima ou desconsidera determinadas imagens a favor de uma ideologia, ou mesmo pela manutenção de um poder.

Dessa maneira, assim como os poetas, pintores, arquitetos e escultores barrocos e neoclássicos serviram à construção do imaginário de Ouro Preto do século XVIII, os artistas modernistas e contemporâneos contribuíram e ainda contribuem para se pensar a memória de Belo Horizonte. Porém, diferentemente daqueles poetas coloniais, suas obras não chegaram a ser reconhecidas e

⁴⁹ ANDRADE. *Hino ao bonde*, 1979, p 134.

⁵⁰ RICŒUR, 2007, p. 67.

⁵¹ MARIN, 1989. Apud. RICŒUR, 2007, p. 281.

totalmente manipuladas pelo discurso oficial. Com isso, o discurso artístico, mesmo não oficializado, produz efeitos profundos no imaginário comum. Exemplos não faltam, pois qual belo-horizontino, ao se sentar em um dos inúmeros barzinhos de esquina espalhados pela cidade, nunca se imaginou fazer parte daquele clube de músicos, formado por Milton Nascimento, Lô Borgês, Beto Guedes dentre outros, ou nunca entouou uma de suas canções bebendo uma cerveja ou comendo um petisco com os amigos?

Aliás, não só de bares vivem as esquinas da capital, pois, com o trânsito intenso presente hoje em dia na cidade, quem não sente calafrios ao atravessar os cruzamentos do centro da cidade? Um deles, entre a Rua Espírito Santo e Avenida Augusto de Lima, por exemplo, famoso por abrigar o prédio da Imprensa de Belo Horizonte, presenciou a morte do pintor surrealista Sérgio Sant'Anna. Outros imaginários presentes nas obras de artistas da capital dialogam com o presente. Um dos exemplos é a perseguição sofrida por "Viramundo" e os mendigos que viviam embaixo do Viaduto Santa Teresa, apresentada em *O grande Mentecapto*, de Fernando Sabino. Essa situação se assemelha a que vivem hoje os desabrigados da cidade, assim como um grupo de artistas marginais negros que mantém, resistentemente, no local, uma cultura Hip-hop conhecida como "Duelo de MC's", que consiste em um encontro entre artistas, tanto cantores de *rap* quanto dançarinos, que duelam rimas e passos embaixo do viaduto.

A zona de prostituição na Rua Guaicurus, hoje bastante marginalizada, também foi marcada pelos personagens de Roberto Drummond em *Hilda Furacão* e, mais tarde, pela minissérie criada pela Rede Globo de Televisão inspirada na obra desse mesmo autor. Outra forma de lidar com esse espaço foi a montagem *Medeiazonamorta*, do Grupo Teatro Invertido, que ressignificou o mito grego para a situação marginal que essa rua ocupa no cenário urbano de Belo Horizonte. Por mais que não haja o antigo "glamour" da boemia, escrita por Roberto Drummond, a Guaicurus, nos últimos três carnavais, recebeu o brilho da festa momesca com o desfile de um dos novos blocos de rua da capital: o "Então, Brilha!". Exemplos como esses demonstram como essas e tantas outras histórias criadas pelos artistas e pela população da capital produzem ecos em nossa contemporaneidade.

1.2. Novas dramaturgias de Belo Horizonte e sua relação com a memória.

Enquanto os artistas contribuem para a construção da história das cidades, suas obras, de certa forma, constituem-se como parte da história de seus próprios autores e delas mesmas. A poesia e as narrativas, por exemplo, prolongam-se através dos tempos por meio da edição de textos em livros, assim como, a película e os DVDs contribuem para armazenar as obras cinematográficas. Muitos museus de arte e galerias, também, são responsáveis pela memória de obras de vários artistas plásticos. Nesse sentido, além de armazenar as memórias, esses espaços e produtos funcionam como principais difusores dessas práticas, constituindo-se em uma espécie de arquivo vivo tanto da cidade como dos artistas e de suas obras.

No entanto, ao se pensar em experiências como o teatro e sua concretização em forma de apresentação de um espetáculo é difícil pensar em um único produto, espaço, ou meio para difusão e armazenamento de sua memória. Assim como é difícil imaginar, devido ao caráter efêmero das apresentações, como uma arte capaz de suscitar, trazer ou mesmo trabalhar com a memória tanto de lugares como de pessoas, uma vez que o teatro depende da experiência compartilhada entre atores e espectadores no momento da apresentação, para se concretizar. Esse pensamento, por sua vez, torna-se ainda mais complicado ao se pensar nas encenações contemporâneas, nas quais várias mídias e linguagens estão presentes nas montagens, bem como o uso de espaços alternativos que se transformam para receber as apresentações.

Além disso, não só os aspectos formais da arte teatral são os complicadores para a sua difusão e memória, mas também os poucos, ou nenhum, investimentos, que a maioria dos grupos recebe para a produção de um espetáculo. Tais questões tornam-se, portanto, um obstáculo para seus produtores. Essa falta de investimentos e incentivos não é uma questão que sofre apenas a arte teatral, todas as outras, em certa medida, possuem dificuldades em arrecadar recursos. As verbas destinadas às artes estão hoje vinculadas às Leis de Incentivo à Cultura, as quais possuem processos muito burocráticos para formatação e envio de projetos. Além de, uma

vez aprovado determinado plano de trabalho, muitos artistas, e mais especificamente, grupos de teatro, não conseguem captar verbas, pois muitas empresas não estão interessadas em investir na Arte⁵².

Essa perspectiva recente é uma espécie de eco às opiniões de José Luiz de Almeida Costa, em 1983, apresentada por Jorge Fernando dos Santos em *Teatro mineiro – entrevistas & críticas*. Naquela época, o jornalista e produtor teatral, então conselheiro de arte de Sabará, apontava para urgência de mudança de postura dos produtores de teatro em nosso Estado, alegando que Minas sempre ficava à margem da produção cultural de Estados como São Paulo e Rio de Janeiro. Nesse sentido, segundo José Luiz, o nosso artista para explodir teria que “mudar para os centros maiores”⁵³, mesmo assim, diante dessa triste constatação, o jornalista propunha e acreditava em mudanças dessa realidade. Opiniões como essa sempre foram comuns entre os sujeitos que trabalhavam e ainda trabalham com teatro em Minas. Nas entrevistas apresentadas por Jorge Fernando dos Santos não são raras essas constatações e o desejo por novas posturas e visibilidade do teatro mineiro entre os entrevistados também era comum.

Aliando-se a Jorge Fernando e à pequena produção sobre a memória do teatro em Belo Horizonte, Jota Dangelo apresenta sua trajetória na cena teatral mineira entre 1950 - 1990, nomeada como *Os anos heroicos do teatro em Minas*⁵⁴. Os quarenta anos de atuação de Jota Dangelo é uma faceta considerável do teatro produzido na capital, uma vez que ele participou, dentre outros eventos importantes, da fundação do TU – Teatro Universitário – que em 2013 completou 60 anos. Além disso, teve participação ativa na formação da FETEMIG – Federação de Teatro em Minas Gerais – em 1975 e a AMPARC – Associação dos Produtores de Artes Cênicas – que anos mais tarde resultou no SINPARC⁵⁵. Outro fator importante foi o questionamento da produção teatral de Belo Horizonte na época em que ele chegou a capital. Segundo ele, o teatro na década de 50 se limitava à estrutura do Francisco Nunes e poucos grupos de destaque, o principal deles seria o Teatro do SESI, de João Ceschiatti, e outros menores como Ideal Clube de Teatro Escola, de Manoel

⁵² ALEXANDRE, 2011.

⁵³ SANTOS, 1984, p. 13.

⁵⁴ DANGELO, 2010.

⁵⁵ Ibidem.

Teixeira e a Escola Mineira de Arte Dramática, de Luiz Gonzaga Ribeiro de Oliveira. Nesse sentido, ele incentivou a criação do TU e, posteriormente, formou o grupo *Teatro Experimental* (1958), este, por sua vez, tornou-se *O Grupo* (1974).

Apesar de o teatro produzido por Jota Dangelo ter ganhado certa notoriedade, tanto na capital como em outros Estados do Brasil, a produção teatral de Belo Horizonte, de forma geral, não recebeu a devida atenção ao longo desses anos no que diz respeito à visibilidade e investimentos. O produtor teatral em Belo Horizonte, hoje, sofre com a gestão cultural da cidade que, em termos de teatro, parece apenas trabalhar, com grandes ressalvas, em duas ocasiões: Campanha de Popularização do Teatro e da Dança – que acontece uma vez por ano e ultrapassa a 40ª edição – e o FIT – Festival Internacional de Teatro: palco e rua. – projeto organizado bianualmente pela prefeitura de Belo Horizonte, que só sobrevive por meio da intensa luta dos produtores e pelos recursos de investidores que o enxergam como vitrine para estampar os nomes de suas empresas. Além desses eventos já consagrados na cidade, despontam também o VAC (Verão Arte Contemporânea) e o FAN (Festival de Arte Negra). Apesar desses poucos espaços, não se percebe, por parte do poder público, uma política de fomento a longo prazo dessa produção nem de manutenção dos espaços para a produção teatral.

Basta olhar para o baixo público presente nas montagens mineiras que estão em cartaz ao longo do ano, bem como algumas casas que se encontram fechadas como o Teatro Francisco Nunes, que arrasta, por anos, uma longa reforma. Segundo Jota Dangelo, desde a

década de 70, muito mais do que hoje, ter seu espaço de trabalho era uma preocupação constante nos grupos teatrais constituídos, já que dependiam da liberação de pautas nas pouquíssimas casas de espetáculos então existentes⁵⁶.

Essa informação é também apresentada por Geraldo Ângelo Octaviano de Alvarenga. Segundo o pesquisador, ao longo da década de 1980 – 1990 as casas de espetáculos eram pouco utilizadas pelos grupos da capital e a maioria deles não possuía sede. “Alguns poucos grupos, que eram mantidos por empresas e ou instituições, tinham um lugar para ensaiar, guardar cenários e, em pouquíssimos

⁵⁶ Ibidem, p. 137.

casos, realizar suas apresentações”⁵⁷. Nos gráficos e tabelas apresentados pelo autor constam que, hoje em dia, Belo Horizonte possui cerca de 50 casas de espetáculos, sem contar os espaços alternativos que são bastante utilizados. Poucos desses locais foram disponibilizados para apresentações de grupos da cidade na década de 1980, algo em torno de 9 e 19 casas. A suspeita de Geraldo Octaviano para esse parco uso dos teatros em Belo Horizonte se devia ao “alto custo para adequar e equipar minimamente esses espaços”⁵⁸. O autor ressalta essa perspectiva, dos grupos da época, em buscar por espaços alternativos e aponta que a única exceção era a Casa de Cultura Oswaldo França Júnior, criada em 1990, que servia tanto como sede quanto como local de apresentações para o grupo dirigido por Jota Dangelo e Mamélia Dorneles. Mais recentemente, os grupos ainda são responsáveis pela sua sobrevivência, ao criarem e se apropriarem de espaços para produzirem em Belo Horizonte. A criação do Esquyna, uma parceria entre o *Mayombe* e *Grupo Teatro Invertido*, e a manutenção da sede do *Espanca!*, localizada no coração do centro de Belo Horizonte, na Avenida Aarão Reis, são exemplos dessa apropriação promovida pelos grupos da cidade. Assim como eles, é preciso ressaltar também o Galpão Cine Horto, a Zap 18, entre outros.

Com isso, diante desses desafios, os grupos de teatro continuam a produzir seus espetáculos. Percebe-se, nos poucos registros sobre essa arte produzida em Belo Horizonte ao longo dos anos, que muitos grupos foram feitos, desfeitos, outros possuem histórias que já atravessam três décadas, como é o caso do *Grupo Galpão*, criado em 1982, e o *Oficina Multimídia*, de 1977, e mais de quinze anos como o *Mayombe* (1995), além de outros mais recentes, surgidos no início dos anos 2000, como o *Espanca!* (2004), *Teatro Invertido* (2004), *Quatroloscinco Teatro do Comum* (2007) e outros. Nota-se, porém, que nem todos esses grupos citados sofrem com a falta de investimentos, pois, hoje, o *Grupo Galpão*, depois de anos desenvolvendo um teatro de rua com exíguos recursos, possui um patrocínio da maior empresa de petróleo do Brasil. O *Multimídia* também recebe auxílios dessa

⁵⁷ ALVARENGA, 2011, p. 64.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 63.

mesma empresa⁵⁹. Em todos esses casos o auxílio é conseguido via Leis de Incentivo à Cultura.

O desamparo que sofre a maioria dos grupos recai também sobre as ações que visam cuidar de suas memórias, uma vez que, segundo Cida Falabella:

Numa realidade dominada pelas regras do mercado e leis de incentivo, não seria de se admirar a falta de incentivo para essa área [memória]. Cuidar da memória requer trabalho paciente e silencioso, de menos visibilidade para as empresas⁶⁰.

Valmir Santos, ao abordar uma tendência dos próprios grupos criarem sua historiografia, aponta que “na ausência de um sistema de cultura em que a noção de arquivo subverta a tradição de efemeridade das artes cênicas, cabe aos criadores protagonizar e testemunhar seus atos”⁶¹. Logo, esses grupos da capital mineira, além de produzir montagens e criarem seus repertórios de espetáculos, também fazem um trabalho de arquivo de suas práticas. Hoje eles publicam livros que registram, dentre outras coisas, suas dramaturgias, fotos e fortuna crítica dos espetáculos. Alguns também se utilizam de outras formas de registro, como DVDs, sites, blogs e, atualmente, páginas no Facebook⁶².

Aliado a essa luta pela produção e difusão do teatro em Belo Horizonte existe a questão dos autores e dramaturgos, uma vez que, para eles, também sempre fora difícil produzir os seus textos. O trabalho desses profissionais é importante para a criação de uma memória tanto dos grupos quanto do teatro desenvolvido em Belo Horizonte, além de produzir um material operativo para suas próprias montagens, assim como material de referência para outros grupos pesquisarem e produzirem seus espetáculos. Em 1983, ao introduzir a entrevista concedida por Cunha Leiradella, Jorge Fernando dos Santos profere a seguinte máxima, que de certa maneira ainda é vista como um discurso comum sobre a produção de textos teatrais em Belo Horizonte: “Infelizmente, é comum ouvir em rodinhas teatrais de Belo Horizonte a afirmativa de que o teatro mineiro não tem autores”⁶³. Tal assertiva é

⁵⁹ Disponível em: <http://oficinamultimedia.com.br/v2/>. Acessado em 07 nov. 2013.

⁶⁰ FALABELLA, 2012, p. 59.

⁶¹ SANTOS, Valmir. 2012, p. 38.

⁶² FALABELLA, 2012.

⁶³ SANTOS, 1984, p. 33.

negada, porém, pelo próprio autor Jorge Fernando dos Santos, pois nessa mesma ocasião ele entrevistou um exemplar vivo para “tamanha infâmia”.

Geraldo Angêlo Octaviano de Alvarenga, ao construir seu banco de dados, apresenta que, no início da década de 1990, mais de 60% das montagens eram feitas a partir de textos de autores locais. Esse autor coloca como hipótese para o uso vertiginoso desses autores mineiros a existência de alguns prêmios locais de dramaturgia na época, bem como a atuação do SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – em relação à cobrança de direitos autorais aos autores dos textos escolhidos⁶⁴.

Atualmente, esse tipo de discurso pode ser entendido, assim como naquela época, como uma falácia. Grace Passô, por exemplo, talvez seja hoje uma das autoras mais relevantes da dramaturgia mineira. Ela assina os textos da maioria das montagens do *Espanca!* (exceto a última – *O Líquido Tátil* (2012), do dramaturgo argentino Daniel Veronese.) como: *Por Elise* (2005), *Amores Surdos* (2006), *Congresso Internacional do Medo* (2008) e *Marcha para Zenturo* (2010), esta com a parceria do *Grupo XIX de Teatro* (SP), e também a última montagem do *Grupo Teatro Invertido*, denominada *Os ancestrais* (2013).

Assim como o dramaturgo Antônio Hildebrando, que possui um trabalho junto ao *Grupo Oriundo de Teatro*, e estão em seu repertório obras premiadas como o texto e espetáculo *O lustre* (2008). O autor mantém também um intenso diálogo com a *ZAP18*, os textos que marcam esse encontro são: *Esta noite mãe coragem* (2007), *1961-2009* (2009), *Os negócios do Sr. BB* (2012). Seu trabalho com dramaturgia não se restringe aos grupos, uma vez que o autor é também professor no Curso de Teatro da UFMG, assim, orienta vários trabalhos de conclusão de cursos de alunos, bem como propõe projetos de montagens, como foi o *O Guesa errante: dramaturgia e encenação* (2008) em que assina a dramaturgia e direção geral.

Cabe, nesse ponto do texto, uma pequena ressalva, pois o trabalho de Grace e de Antônio não podem ser pensados e vistos sob a ótica da produção de textos dramáticos de outrora. A maior parte daqueles grupos anteriormente citados se utiliza do processo colaborativo para produzir seus textos e espetáculos. O estudo

⁶⁴ ALVARENGA, 2011.

apresentado por Geraldo Alvarenga comprova que essa prática coletiva é muito recente, uma vez que durante o período pesquisado por ele, “das 360 montagens levantadas, [...] apenas 6 delas apresentavam texto assinado como coletivos e 4 espetáculos apenas assumiam uma direção coletiva”⁶⁵. Com isso, apesar de Grace e Antônio serem os responsáveis pelo produto final dos textos que levam suas assinaturas, eles devem ser vistos como produtos contaminados por outras vozes que invadiram e se apropriaram das linhas da autora em seu processo de construção, constituindo-se como “um dizer dialógico e polifônico”⁶⁶. Logo, os trabalhos desses autores são exemplares na produção atual, uma vez que ela nasce como dramaturga a partir de um coletivo, no caso o *Espanca!*, ou seja, o trabalho com aquele grupo de atores servia não só como matéria prima para o texto, por meio das experiências individuais de cada ator, mas também como exercício de costura dramática, por meio das improvisações que surgiam com os textos iniciais. Assim como Grace, Antônio Hildebrando, além de possuir textos premiados, destaca-se também pela sua produção tanto como professor Universitário quanto como colaborador da *ZAP18* o que revela o desejo desses autores de trabalhar com outras vozes. Esse aspecto estético dos novos textos e montagens, porém, será abordado no próximo capítulo, por hora, é importante apenas reconhecer esses novos textos da cena contemporânea e observar suas implicações à memória do teatro e da cidade.

Ao se deparar com o trabalho desses autores e também dos recentes e remanescentes grupos observa-se que há outras histórias sendo construídas em nossa cidade. Lembranças e memórias que nunca se extinguíram por completo, mas que ficaram no corpo da cidade como rastros que “‘desaparecem’ apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los. Eles desaparecem [da] vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los”⁶⁷. Essas palavras de Didi-Huberman, presentes na obra *A sobrevivência dos vaga-lumes*, estão relacionadas a sua argumentação sobre a variação do olhar do artista em nossa contemporaneidade. Para tanto, ele parte como eixo de análise, da produção artística e crítica de Pier Paolo Pasolini, que, em sua juventude, na década de 1940,

⁶⁵ Ibidem, p. 81.

⁶⁶ BENEVENUTO, 2013, p. 8.

⁶⁷ DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 47.

conseguia enxergar uma potência política e estética nas pessoas por meio do langor da juventude e de sua inocência e desejo transgressor de regras.

No entanto, após o fim dos regimes fascista e com a ascensão das democracias cristãs ao longo da década de 1960, Pasolini escreve um artigo sobre a morte dos vaga-lumes, em 1975, isto é, sobre a capacidade do sistema político então vigente ter apagado, e/ou pasteurizado, de vez os desejos mais obscuros e o poder transgressor das pessoas. Porém, Didi-Huberman afirma que os vaga-lumes não morreram, logo aquelas palavras de Pasolini apontam que essa aparente morte dos vaga-lumes se deve à questão do olhar do espectador que - acostumado a permanecer nos mesmos locais, procurando sempre nos espaços tradicionais e consagrados para determinadas experiências estéticas sua legitimidade - não é capaz de acompanhar a dinâmica e a variação que determinadas artes produzem. Logo, os grupos de Belo Horizonte, entre novos e antigos, produzem histórias que estão além da ribalta dos palcos tradicionais, incluindo aqueles que estão fechados. Histórias construídas dentro de casas de famílias⁶⁸ ou em zonas de prostituição⁶⁹. Histórias miúdas presentes embaixo de viadutos, à margem de rios e trilhos do metrô⁷⁰, à esquina de um bairro periférico⁷¹, nos bares⁷², nas ocupações, nas boates⁷³, nos barcos, nos sonhos⁷⁴ etc.

Walter Benjamin, em suas teses sobre o conceito de história, aborda sobre os cronistas que narram acontecimentos sem distingui-los entre pequenos e grandes, e por isso “faz[em] jus à verdade, na medida em que nada do que uma vez aconteceu pode ser dado como perdido para a história”⁷⁵. Essa ideia de verdade, proposta por Benjamin, diz respeito à autoridade daquele que narra, pois diferentemente dos jornalistas que apenas cobrem um fato no qual eles não são os sujeitos da experiência e, posteriormente, passam por um crivo editorial que legitima, ou não, determinadas informações,

⁶⁸ Referente ao espetáculo, *Amores Surdos*, do Espanca!.

⁶⁹ Referente ao espetáculo, *Medeia zonamorta*, do Grupo Teatro Invertido.

⁷⁰ Referente à localização da sede do Espanca!.

⁷¹ Referente à sede compartilhada entre Teatro Invertido e Mayombe.

⁷² Referente ao espetáculo *Outro lado*, do Quatroloscinco Teatro do Comum.

⁷³ Referente ao espetáculo *Proibido retornar*, do Grupo Teatro Invertido.

⁷⁴ Referente ao espetáculo *Be-á-bá Brasil: Memória, sonho e fantasia*, do Oficina Multimédia.

⁷⁵ BENJAMIN, 2012, p. 10.

a autoridade do narrador e da tradição transmitida por ele faz com que tempo e espaço sejam fatores que, apesar de representarem obstáculos técnicos consideráveis, não questionam a autoridade e a 'validade' da narrativa"⁷⁶.

Na esteira dessas teorias, podemos dizer que os grupos da capital, ao partir de um repertório não oficial, no qual sua própria experiência está presente, trazem elementos simples e corriqueiros, quase esquecidos das cidades. Ao garimpar, por exemplo, lembranças como a clássica bagatela de Beethoven *Für Elise*, tocada por caminhões de gás, em algumas cidades como Belo Horizonte, na peça *Por Elise*, o *Espanca!* consegue trazer para cena não só um aspecto comum nos grandes centros, mas consegue ativar uma memória sensível de seu espectador, fazendo-o associar suas próprias experiências ao desenrolar da história que lhe é apresentada, criando uma rede significativa entre as experiências individuais e coletivas no mesmo espaço.

Não só a memória sensível dos espectadores é ativada em *Por Elise*, mas a presença de personagens e histórias comuns faz com que os espectadores se reconheçam, mesmo que de formas diferenciadas e por um breve espaço de tempo, com o que se passa no palco. São eles um lixeiro que encontra uma mulher que terá seu cachorro sacrificado, o funcionário que sacrificará o animal, coberto por uma roupa protetora, e a história do próprio cachorro, além de uma dona de casa, que plantou um pé de abacate em seu jardim e alerta aos espectadores sobre os cuidados com aquilo que se “planta no mundo [...] com o que toca; com a capacidade que gente tem de se envolver com as coisas”⁷⁷. A personagem interpela o interlocutor abrindo a quarta parede, informando-os sobre o acordo ficcional para se poder experimentar a apresentação, e que, portanto, eles não precisam se “envolver tanto”. No entanto, ao adentrar a sala para assistir esse e outros espetáculos do *Espanca!*, é impossível não se envolver e não se reconhecer.

Exemplos como esse não são raros nos espetáculos do *Espanca!* e de outros grupos da capital mineira, como o *Teatro Invertido*. Ativar a memória por meio dos afetos, ou mais especificamente por meio dos sentidos, foi uma das formas que este

⁷⁶ OTTE, 2012, p. 62.

⁷⁷ PASSÔ, 2012, p. 16.

último grupo se utilizou para a criação de dois dos seus espetáculos: *Proibido retornar* – que será abordado no último capítulo deste trabalho - e *Estado de Coma*.

Essas pequenas histórias são as principais matérias primas para essa dramaturgia e, por serem pequenas, ficam guardadas e ou escondidas em nossas caixas amarelas como as do casal do espetáculo *É só formalidade*, do grupo *Quatroloscinco Teatro do Comum*. Assim como o *Espanca!* e o *Invertido*, esse jovem grupo, trabalha com a memória de eventos comuns e prosaicos do homem, em seus três espetáculos: *É só uma formalidade* (2009), *Outro lado* (2011) e o monólogo *Get Out* (2013). Logo em sua peça de estreia, o grupo trabalha com a memória sob a forma de imagens de pequenos detalhes da vida cotidiana que quase sempre são esquecidos e ignorados devido ao ritmo da vida, trabalho, estudo, afazeres domésticos, formalidades de família entre outros. A vida das pessoas não está somente nas fotos ou vídeos comemorativos de aniversários, formaturas ou casamentos, como acredita uma das personagens desse espetáculo, que faz da sua própria vida uma eterna comemoração e ficção. Devido a esse traço dessa personagem, o marido dela anuncia que: “porque a vida não é bonita o bastante, daí a gente... Cria!”⁷⁸. Dessa maneira, ele critica a mulher, mas seu discurso, para o espectador, torna-se um elemento ambíguo, na medida em que é a partir da ficção apresentada pelos atores em cena que aqueles que lhes assistem conseguem enxergar a si próprios, logo, eles acionam suas próprias memórias a partir da apresentação.

Percebe-se que as imagens propostas pelos grupos estão preocupadas em apresentar uma ficção que possa ativar a memória do espectador em outros níveis que não seja somente de um acontecimento ou evento real que ele vivera. Os espetáculos apresentam acontecimentos e lugares irrealis, que podem carregar um traço da própria história de seu espectador. Em outras palavras, os espetáculos são capazes de lembrá-lo que pode haver algo em suas memórias que foi deixado de lado, ou que houve um esforço exterior para aniquilá-lo, assim como ocorrera com as memórias de “Moacir”, em *Proibido retornar*. O espetáculo *O outro lado*, do *Quatroloscinco Teatro do Comum*, por sua vez, apresenta a história de quatro personagens presos em um bar sem um motivo aparente. Nesse lugar atípico eles

⁷⁸ QUATROLOSCINCO TEATRO DO COMUM, 2013, p. 38-39.

buscam ouvir o silêncio, ver o breu, ou seja, virar-se para algo que se apresenta como o nada e se lembrarem das coisas que esqueceram⁷⁹. Esse ato empreendido pelos personagens seria o mesmo do público para poder enxergar (desde que eles se permitam ver) suas memórias que sobrevivem em um canto escuro e intocado de sua mente por anos, assim como aquele alegórico hipopótamo que crescia dentro do seio da família de *Amores surdos*, ignorado por quase todos os membros do clã. Nesse sentido, as memórias presentes nesses textos dizem respeito àquelas que não podem ser suprimidas ou aniquiladas, pois como diria a matriarca dessa mesma família da montagem do *Espanca!*: “Têm coisas que foram feitas para se conviver com elas”⁸⁰.

Logo, essas imagens, que atingem o indivíduo e que são capazes de fazê-lo perscrutar suas mais íntimas e sensíveis memórias, constroem um panorama mais amplo e complexo a respeito das memórias da cidade. Textos como *Proibido retornar*, *Medeizonamorta* e, mais recentemente, *Os ancestrais*, os três montados pelo *Grupo Teatro Invertido*, colocam em xeque os esforços institucionais de querer apagar determinadas memórias, por meio de políticas higienistas, que deram o tom da construção da cidade desde seus primeiros projetos⁸¹, e que até hoje são observadas em algumas decisões da administração pública. Um notório exemplo é o Bairro da Lagoinha que, apesar de possuir várias particularidades em sua constituição, bem como uma população diversificada, sempre ocupou uma posição marginal na cidade, por abrigar os trabalhadores e imigrantes na época da construção; além de ser denominado como um espaço de carência moral devido ao clima de boemia, à prostituição e por ser habitado também por homossexuais. Essas três montagens do *Grupo Invertido* dialogam com esse universo marginal da cidade: o migrante, a prostituta e o pobre morador em áreas de risco. A história desse bairro se confunde com a história de uma população desvalida, tematizada pelo *Invertido*, nessas três montagens. Basta um pequeno passeio pelas ruas da região e poderá observar o grande contingente de moradores de rua e povos expulsos do convívio social,⁸² que se estende pelas fronteiras do centro de Belo Horizonte, como na já

⁷⁹ Ibidem. p. 94.

⁸⁰ PASSÔ, 2012, p. 63.

⁸¹ HENRIQUES, 1997, p. 57-63.

⁸² MACHADO, 1997.

citada Rua Guaicurus, conhecida como principal zona de prostituição da cidade e que se transformou em enredo/espço/cenário para a construção de *Medeiazonamorta*.

A situação do bairro Lagoinha é tão paradigmática para se entender as formas utilizadas pelo poder público, tanto do passado quanto do presente, de apagamento de uma memória que, recentemente, tramitou na Câmara dos Vereadores uma audiência para avaliar a possibilidade de o bairro receber o Centro Administrativo Municipal.⁸³ Os impactos desse tipo de ação seriam as desapropriações e a conseqüente formação de uma população carente e posterior expulsão da mesma para as periferias.

Outro texto que traz à tona esses personagens que estão fora do discurso e das preocupações oficiais é *Nossosnuestrosmitos primeiro e segundo estudos*⁸⁴, do *Mayombe Grupo de Teatro*, experiência que o grupo já havia iniciado ao montar o texto da argentina Patrícia Zangaro, *Por um reino*, e ambientá-lo para Belo Horizonte. No entanto *Nossosnuestrosmitos* possui uma particularidade devido ao seu caráter fragmentário que, além de produzir o caro diálogo entre as culturas brasileira e hispano-americana proposto pelo grupo, traz para cena figuras e mitos de uma identidade que ultrapassa a cidade de Belo Horizonte, mas que estão intimamente ligados ao belo-horizontino, uma vez que a formação histórica e identitária dos países latinos, por mais que tenham suas singularidades, possuem traços comuns como: a exploração da terra por estrangeiros, o massacre de comunidades nativas, a miscigenação e presença de outras culturas além do colonizador e do nativo. Além disso, essa montagem do *Mayombe* não se limita a uma mera transposição das imagens comuns do negro, do índio e da mulher, bem como da religiosidade e do sexo, exploradas pelos principais veículos de comunicação, por exemplo. O grupo busca tensionar essas mesmas imagens, e sobretudo os preconceitos nelas arraigados, para provocar seu interlocutor, no caso o espectador e, com isso, promover uma reflexão crítica a respeito dessas imagens que lhes são apresentadas principalmente por aqueles veículos de comunicação. Essa mesma proposta de criticar essas imagens manipuladas pelo discurso oficial

⁸³ Disponível no site da Câmara Municipal: <http://www.cmbh.mg.gov.br/noticias/2013-10/possivel-criacao-de-centro-administrativo-tambem-e-debatida-no-bairro-lagoinha>. Acessado em 14 out. 2013.

⁸⁴ ALEXANDRE, 2011.

também é apresentada em outra de suas montagens *A pequenina América e sua avó Sifrada de escrúpulos* bem como na montagem do *Oficina Multimídia, Be-á-bá Brasil: Memórias, Sonhos e Fantasias*⁸⁵, ambas que serão discutidas no último capítulo ao abordar sua dimensão política.

As histórias que esses grupos apresentam para o público não estão em nenhum arquivo, mesmo assim elas chegam para o espectador como o reencontro de algo perdido, mais especificamente esquecido. Esse aparente paradoxo que se inscreve entre memória e esquecimento é discutido por Paul Ricœur na terceira parte de seu livro, *A memória, a história e o esquecimento*, na qual ele aborda a intrínseca relação entre este último conceito e o primeiro. Nesse debate, o autor recupera as ideias de Bergson, em *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação entre o corpo e o espírito*. A partir desse estudo, ele apresenta o conceito de sobrevivência das imagens, que se dá a partir do reconhecimento de “um acontecimento que nos marcou, tocou, afetou”⁸⁶, como já alertara a dona de casa de *Por Elise*.

Apesar dos eventos que celebramos ao longo da vida possuir também essa carga afetiva, assim como para as personagens de *É só uma formalidade*, há mesmo nessa memória e, sobretudo, nos outros eventos ordinários da vida algo latente e aparentemente perdido, que pode ser acessado por meio do afeto, ou seja, por meio da experiência corpórea suscitada pelas imagens do cotidiano, apresentadas pelas montagens. Logo, esses textos promovem um desvio do olhar para algo que se perdeu, isto é, para uma ausência que não está “ao alcance das mãos”⁸⁷, mas que não pode ser entendido como algo inexistente. Esquecer, nesse sentido, seria o próprio movimento de lembrar a respeito de algo que parecia não mais habitar nossa memória. Esse movimento só é possível por meio do reconhecimento, pois é ele “que nos autoriza a acreditar: aquilo que uma vez vimos, ouvimos, sentimos, aprendemos não está definitivamente perdido, mas sobrevive”⁸⁸. Nesse sentido, esses textos revelam, à medida que permitimos desviar o nosso

⁸⁵ MEDEIROS, 2007.

⁸⁶ RICŒUR, 2007, p. 436.

⁸⁷ Ibidem, p. 441.

⁸⁸ Ibidem, p. 443.

olhar, histórias que dizem muito a nosso respeito e que, por sua vez, dizem sobre os lugares de onde viemos.

A maioria desses textos não está no circuito comum, como já dito anteriormente, muito menos nos palcos tradicionais, devido a uma política que limita o uso dos espaços públicos a editais herméticos e burocráticos. Por isso, há aquela sensação melancólica, como já dizia o crítico José Guilherme de Oliveira, em 1983, para Jorge Fernando dos Santos, de que “o nosso teatro está caindo em desgraça frente à opinião pública por causa do baixíssimo nível [dos] espetáculos”⁸⁹. Com isso, vem a sensação de esvaziamento dessa prática em nossa cidade. No entanto, esses grupos, mesmo fora dos espaços comuns, produzem os seus espetáculos e os registram, a fim de poder divulgar essas memórias esquecidas, assim como os vaga-lumes de Didi-Huberman, “bem perto de nós, eles nos roçam na escuridão; outros partiram para além do horizonte, tentando reformar em outro lugar sua comunidade, sua minoria, seu desejo partilhado”⁹⁰, seja dentro de galpões no centro, em periferias, ou em esquinas de bairros próximos ao centro.

Por meio dessa iniciativa dos grupos e autores é possível ter contato com essa prática tão negligenciada, bem como é possível dar visibilidade tanto às histórias desses artistas quanto aos “novos capítulos desse fazer teatral e criando meios de compartilhá-lo com nossa cidade”⁹¹. Assis Benevenuto e Marcos Coletta, em um pequeno texto que introduz a publicação de duas montagens do *Quatroloscinco Teatro do Comum*, grupo a quem ambos pertencem, fazem o seguinte comentário sobre suas estruturas dramatúrgicas: “E começando por uma pequena casa, damos origem à outra, que cria sua vizinhança e logo a sua própria cidade”⁹². Apesar desse comentário se dirigir para a linguagem dramática que eles estão desenvolvendo, a imagem que os autores/atores constroem pode ser associada à própria memória do teatro e sua importância na construção dos textos, pois ao se construir a memória do teatro é possível perceber a construção das memórias do próprio espaço de onde esses grupos provêm, uma vez que as montagens desses coletivos dialogam com histórias, ou restos de histórias que se

⁸⁹ OLIVEIRA, José Guilherme de. Apud. SANTOS, 1984. p. 17.

⁹⁰ DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 160.

⁹¹ FALABELLA, 2012, p. 68.

⁹² BENEVENUTO; COLETTA, 2013, p. 7.

perderam no tempo. Histórias que não estão no discurso oficial, assim como a história desses e de outros grupos que foi negligenciada por esse mesmo discurso. As tentativas de Cida Falabella, Jota Dangelo, Jorge Fernando dos Santos, Valmir dos Santos, Geraldo Ângelo Octaviano Alvarenga e dos grupos são apenas lampejos ou cifras de uma história latente e sobrevivente de nossa cidade, capaz de aguçar a sensibilidade daquele que dirige seu olhar para esses flashes ou rastros, reconhecendo-se ou mesmo compartilhando suas lembranças e histórias com autores, atores, produtores, diretores, técnicos e espectadores.

Capítulo 2: CONTEXTOS E ESTÉTICAS LATINO AMERICANAS E SUAS REPERCURSSÕES NAS DRAMATURGIAS CONTEMPORÂNEAS DE BELO HORIZONTE

Diante de um cenário aparentemente hostil, no qual as políticas culturais não conseguem amparar as demandas culturais, e os meios de comunicação de massa (como a televisão) absorvem o espectador, incitando-lhe um padrão de visualidade, a dramaturgia se desenvolve buscando capturar os desvios dos olhares desse espectador acostumado às tramas das novelas e ao precário filtro de realidade promovido pelos “reality-shows”. A experiência do espectador entre realidade e ficção é negociada pelas pausas na teledramaturgia, pausas que fazem emergir na tela os discursos dos telejornais, com o intuito de reconectar o público a um mundo mediado por tais meios. Seria leviano dizer que hoje, com o advento da internet e das redes sociais, o poder de visualidade se restringe à televisão, no entanto, ainda assim, nesses regimes de visualidade, seja pelas ondas televisivas ou pela rede, a experiência estética está bastante conduzida. O corpo do espectador está constantemente conectado a um televisor ou a uma tela de computador. Essas ferramentas produzem uma expansão do corpo humano, por meio do alcance do olhar, permitindo que um sujeito possa assistir a um show de rock que acontece na Inglaterra ou mesmo no “Rock in Rio”, confortavelmente em seu quarto através do “live streaming”, ou em reproduções ulteriores, gravadas e lançadas na web pelo youtube, ou por outros sites de compartilhamento de vídeos.

Logo, essas imagens que acometem as pessoas constantemente também influenciam as produções contemporâneas, tanto nas artes plásticas, quanto nas performáticas, literárias etc. Por isso, antes de querer negar essas imagens e regimes de visibilidade comuns, ou se impor contrárias a elas, as artes contemporâneas se utilizam dessas imagens e meios para produzir um diálogo com seu público, mesmo que seja um diálogo conflituoso, que busca romper a linearidade desse regime de imagens. Os modos e meios para se produzir esse diálogo tensional são vários e cada artista se apropria daqueles que lhe convém, a

fim de compor o seu discurso e, por sua vez, sua própria linguagem. A busca por uma linguagem própria não se limita a romper ou a destruir os outros modos discursivos, mas sim inscrever, seja por meio de telas, instalações, performances, danças, textos, memórias e esquecimentos, sua própria voz e assumir essa voz.

Nesse sentido, a dramaturgia contemporânea de Belo Horizonte se vincula, assim como a arte crítica produzida no Brasil e por extensão na maior parte da América Latina, a um movimento de resistência e a uma pulsão do fazer artístico, ou nos dizeres de Patricia Zangaro, a respeito de seu trabalho como dramaturga, a “una especie de resistencia al vacío, una batalla, minúscula y privada, contra el *triunfo epocal de la Nada*”⁹³. Essa época a que se refere Zangaro diz respeito às perspectivas de um movimento crítico contemporâneo que aponta para desconstrução do sujeito, fim das utopias, das identidades e das ideologias. Essas teorias coincidem com uma crítica feroz à ideia de globalização e seus efeitos sobre a sociedade, apontando que tal fenômeno é responsável pela desconstrução das identidades via um movimento homogenizador de culturas.

Esse processo de globalização, porém, deve ser melhor analisado e perceber que há perspectivas diferentes sobre ele. Stuart Hall aponta que um dos argumentos principais para essa discussão sobre os efeitos da globalização diz respeito aos meios de representação e suas formas como: “escrita, pintura, desenho, fotografia, simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação”⁹⁴. O grande intercâmbio cultural decorrente desse fenômeno e que afeta os meios de representação está aliado ao desenvolvimento e expansão do mercado, promovido, sobretudo, pelos veículos de comunicação como a internet e a televisão. Nesse sentido, seguindo a abordagem de Hall,

quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas, desalojadas de tempo, lugares, histórias e tradições específicas e parecem ‘flutuar livremente’⁹⁵.

⁹³ ZANGARO, 2003, p. 53. Tradução minha: “uma espécie de resistência ao vazio, uma batalha, minúscula e privada, contra o *triunfo da época do Nada*”.

⁹⁴ HALL, 2011, p. 70.

⁹⁵ Ibidem, p. 75.

Porém, pensar o processo de desvinculação das identidades, promovido pela globalização, como uma ideia finalista, pode ser visto, Segundo Hall, como um “falso dilema”, uma vez que tomando como exemplo as pessoas que foram dispersadas de sua terra natal (os imigrantes), esses sujeitos “são obrigados a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimilados por elas e sem perder completamente suas identidades”⁹⁶.

O questionamento de Stuart Hall a respeito dessa influência da globalização sobre as identidades culturais, diz respeito a um pensamento marcadamente moderno, que reside historicamente no processo de formação dos Estados-Nacionais. Para ilustrar a questão ele traz o exemplo de formação da identidade cultural na Inglaterra. Ao longo da apresentação de formação dessas identidades, o autor revela como os meios de representação foram fundamentais para se construir essa ideia de identificação cultural. Ao mesmo tempo ele revela o quão ambíguo é esse processo, na medida em que para se forjar a ideia de nação foi preciso suprimir várias idiosincrasias culturais para se promover a ideia de um único povo. Com isso, ao se discutir e credenciar à globalização o papel de desarticulador dessas identidades, o autor a considera como elemento formador das novas identificações culturais contemporâneas. Além disso, ele considera que antes de destruir as identidades, hoje em dia, tal elemento é capaz de reforçá-las. Com isso, gera um duplo movimento, pois cria zonas de identificação alternativas, ao mesmo tempo que, de forma contraditória, constituem-se zonas de protecionismo cultural e consequente xenofobismo, como se percebe em alguns setores políticos da Europa.

Reportando essa perspectiva de Hall para o contexto latino-americano, observa-se que essa discussão sobre as identidades se torna ainda mais problemática, na medida em que o processo de formação cultural desses países é totalmente entrecortado pela presença de outros sistemas culturais. Vale lembrar que pensar a América Latina, bem como seu processo histórico de forma unilateral e hegemônico é um risco, uma vez que cada local e comunidade possuem idiosincrasias muito claras entre eles. Mesmo assim é inegável que, ao longo da ocupação desses territórios, há pontos culminantes que permitem relacionar a história desses países. Um deles diz respeito à chegada do europeu nessas terras

⁹⁶ Ibidem, p. 89.

no final do século XV e ulterior conquista e exploração desses territórios ao longo dos séculos posteriores, assim como os regimes ditatoriais que se instauraram em alguns países entre as décadas de 1960 e 1990 que, segundo Idelber Avelar⁹⁷, foram responsáveis por abrir os países do Cone Sul para a economia de mercado. Nesse sentido, ao realçar esse histórico latino-americano, observa-se que a crise nos meios de representação dessas identidades culturais fundamenta a própria produção cultural desses países.

Apesar de esses marcos não serem os únicos pontos para se pensar o processo de questionamento das identidades culturais na América Latina, eles servirão, neste estudo, como “nós” condutores da discussão. Sendo assim, tomar-se-ão como ponto de partida os conceitos de mestiçagem, hibridismo e transculturalismo, presentes “nas histórias” desse continente e inseridos a partir da chegada do colonizador, a fim perceber como eles operam sobre as identidades culturais dessas terras. Ao analisar uma peça do encenador Emilio Carabildo, Diana Taylor⁹⁸ discorre sobre a diferenciação que há sobre esses três conceitos, aparentemente sinônimos em boa parte da crítica culturalista contemporânea. A ideia de mestiçagem está associada ao corpo, e ao conceito de raça, uma vez que mestiço, nesse contexto, seria o resultado do cruzamento sexual entre dois sujeitos de culturas diferentes, o europeu e o indígena. Porém, essa classificação genérica, segundo a autora, é frágil, pois

a subjetividade negociada do/a mestiço/a evidencia alianças que vão muito além dos laços raciais, e as ramificações políticas do conceito de mestiçagem moldam as histórias culturais latino-americanas. Juntamente com o nascimento do primeiro mestiço vem toda uma constelação de histórias que explicam a formação racial, étnica, nacional e de gênero⁹⁹.

Essa ideia de mestiçagem serviu (e ainda serve) para uma série de discursos que sofreram alterações ao longo do tempo, discursos estes referentes à construção da identidade cultural da América Latina. A ideia serviu também para a colonização, uma vez que uma das formas utilizadas para a conquista desse território se deu por meio da relação sexual entre os colonizadores e os nativos, relações muitas vezes

⁹⁷ AVELAR, 2003.

⁹⁸ TAYLOR, 2013.

⁹⁹ Ibidem, p. 145.

violentas. Posteriormente, serviu à noção de identidade cultural para a formação dos Estados-nacionais, que se deram após a independência desses países. No Brasil, essa tendência de celebrar a raça como identidade ganhou força com o trabalho, muitas vezes questionado, de Gilberto Freyre, *Casa-grande & senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*¹⁰⁰. Em seu estudo ele aponta que a tendência de formação da sociedade brasileira é a mestiçagem, que já era típica da sociedade portuguesa. No Brasil, com a mistura entre europeus, índios e negros, constituiu-se em uma raça híbrida propícia ao território e à formação patriarcal da sociedade colonial, a qual se percebem traços, atualmente. Além disso, a mestiçagem também propôs a valorização do novo, ou seja, a concepção de uma raça nova que transcenderia às outras. Noção típica à ideia de modernidade, presente no projeto da América Latina¹⁰¹.

Paralelamente a este conceito, existe a ideia de hibridismo, a qual o Gilberto Freyre se utiliza quase como sinônimo à anterior. No entanto ela possui diferenças, por ser mais abrangente que a conotação de raça. Segundo Diana Taylor, este conceito é mais recorrente na crítica cultural indiana e negra, culturas onde a mistura aconteceu de forma diferenciada, pois o envolvimento sexual foi menor, bem como a violência às comunidades nativas, uma vez que se percebeu a presença de populações nativas e as culturas dessas populações coabitando o espaço juntamente com o colonizador. Nesse sentido, o hibridismo diz respeito muito mais a elementos culturais que à formação de uma raça, e conseqüente etnia. Mesmo assim, o conceito é aplicável à discussão de formação cultural da América Latina, na medida em que ele “não se refere a pessoas, mas a signos, sistemas de poder, espaços”¹⁰², como argumenta a autora seguindo a perspectiva de pensadores como Gayatri Spivak e Homi Bhabha. Esses autores apontam para ideia de mimetismo colonial, em que o colonizado subverte o poder de representação de seus signos se tornando, muitas vezes, parecido com o senhor, mas não exatamente igual. Observa-se que o hibridismo reside em sua instância superficial representativa, ou seja, nos modos como os sujeitos são capazes de se relacionar em uma dimensão bicultural, enquanto a mestiçagem está relacionada à incorporação. Essa dimensão

¹⁰⁰ FREYRE, 2003.

¹⁰¹ TAYLOR, 2013, p. 151.

¹⁰² Ibidem, p. 155.

do hibridismo é percebida contemporaneamente, sobretudo nos sujeitos que são obrigados a conviver com outras culturas, como o imigrante, por exemplo. Nesse sentido eles têm que negociar com essas culturas de modo a não ser assimilados e nem perder a sua.

O terceiro conceito trazido por Taylor ao abordar a peça de Carabildo, diz respeito à transculturação. Assim como os anteriores, ele se relaciona à mistura e à influência advinda pelo contato entre culturas diferentes. Apesar das semelhanças, sua distinção reside nas etapas que alguns teóricos propõem. A partir das etapas propostas por Ángel Rama de “perda, seletividade, redescoberta e incorporação”¹⁰³, a autora apresenta a via de mão dupla que a transculturação permite ao sujeito atravessado por uma cultura estrangeira. Enquanto mestiçagem relaciona-se ao espaço corpóreo, em que as práticas culturais são incorporadas, passando de geração em geração, o hibridismo se relaciona à transmissão cultural por meio de justaposição e acréscimos de outras culturas sobre o sujeito. A transculturação, por sua vez, apoia-se na ideia de assimilação não passiva, ou seja, à medida que se perde, por meio da imposição cultural, parte da sua própria cultura, o sujeito seleciona parte daquilo que lhe é imposto e o transmite como prática incorporada. Porém, essa transmissão, além de produzir um novo meio de representação (tal como a mestiçagem e o hibridismo), afeta os meios anteriores, alternando a solidez da cultura dominante. O sincretismo religioso, presente nas manifestações dos rituais afro-brasileiros, como a Umbanda, por exemplo, pode ser visto como um dos exemplos dessa transculturação, na medida em que a justaposição de signos religiosos católicos impostos pelo colonizador se tornou a alternativa para a manutenção dos cultos ancestrais dos negros. Conseqüentemente, na tradição brasileira, esse sincretismo reatualizou os próprios signos europeus.

O processo de construção das identidades culturais da América Latina, ainda em processo, foi completamente multifacetado, maquiado, violentado, desde a chegada dos navegantes espanhóis e portugueses. Parece contraditório tomar o evento de conquista como ponto de partida para se pensar a construção da memória cultural da América Latina, uma vez que até hoje se percebem práticas culturais de povos que habitavam esse continente antes da chegada do europeu. Porém, a

¹⁰³ Ibidem, p. 159.

ênfase neste estudo recai justamente na capacidade de sobrevivências dessas culturas e nos modos como elas sobrevivem diante de todo investimento, tanto dos colonizadores quanto de outros processos políticos, concentrados em rasurar a memória desses povos.

Antes, porém, de iniciar a abordagem sobre os modos como as dramaturgias contemporâneas negociam essa rede cultural, cabe analisar outro ponto discutido por Idelber Avelar, sobre o que ele chama de literatura pós-ditatorial. Sua discussão não aponta essas ditaduras como um marco temporal que estabelece a noção entre “antes” e “pós”. Seu pensamento trabalha essa temporalidade com o intuito de indicar como os regimes totalitários, antes de ser principal motor para uma crise representacional, situam-se como fase de transição dessa representação, ou seja, como algo que já estava lá previamente e que foi possível sua enunciação “em tempos de ‘livre expressão’”¹⁰⁴. Os conceitos de intempestivo, alegoria e perda/derrota são cruciais para sua análise. Ele considera que as ditaduras foram um dos fatores que proporcionou uma série de derrotas a alguns projetos de representação literária, porém, ele não confere a elas, por exemplo, o mérito de obras como: *Respiração Artificial*, de Ricardo Piglia, *Lumpérica*, de Diamela Eltit, e as canções de Chico Buarque de Holanda¹⁰⁵.

Para discorrer sobre como esses conceitos que estão presentes, sobretudo, nas produções contemporâneas, ele apresenta um pequeno panorama da produção latino-americana antes desses regimes. Para tanto, ele questiona, sem, contudo, negar sua importância como legado estético, o papel do chamado *boom literário* como projeto modernizador da identidade cultural da América Latina. O estudo de autores como Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar e Emir Rodríguez ajudam a Idelber a delinear os projetos que esse chamado *boom* provocou na literatura. Dentre as recorrências presente nesses autores, podem-se destacar algumas:

- 1) a reivindicação sistemática de sua própria literatura como realização definitiva da modernidade estética da América Latina, numa narrativa evolucionista na qual o presente surge como a inevitável superação de um passado falido; 2) o estabelecimento de uma genealogia seletiva da produção literária anterior ao cânone estético ocidental; 3) a repetida associação do rural a um passado primitivo, pré-artístico e, em termos mais

¹⁰⁴ AVELAR, 2003, p. 20.

¹⁰⁵ Ibidem.

estritamente literários, naturalista; 4) a combinação de uma retórica *adâmica* – a retórica do ‘pela primeira vez’ – com uma vontade *edípica*, segundo a qual o pai europeu se encontra superado, rendido ao fato de que seus filhos latino-americanos se apossaram de sua coroa literária¹⁰⁶.

O que se percebe nessas reivindicações é uma intensa busca por um estatuto de autonomia frente ao modelo ocidental e, conseqüentemente, por inserir a literatura latino-americana em um projeto de modernização. Essa investida, segundo Avelar, correspondeu em atribuir uma espécie de aura à literatura, em tempos em que essa mesma aura já fora contestada por esses mesmos escritores, na medida em que o *boom* coincide com a profissionalização do escritor, bem como a difusão e comercialização dessas obras no mercado editorial¹⁰⁷. Essa aura reside na ideia de compensação da literatura como enunciador de uma identidade que foi negada pelo passado colonial, no entanto, ao se promover uma literatura que valorizava um presente redentor, os escritores voltavam sempre a um passado imaginado, para uma identidade melancólica, que não havia mais. Nesse sentido, eles se valiam de estratégias alegóricas para fundar fábulas de identidade.

Essa estratégia alegórica também é percebida no contexto dos regimes ditatoriais, porém, antes de ser uma estratégia motivada pelo contexto autoritário e pela perseguição dos intelectuais, Idelber Avelar apresenta que já era uma característica comum à própria produção latino-americana. Esses regimes - como fissura do processo de modernização da produção intelectual, na medida em que a maioria daqueles escritores foram perseguidos e as obras passavam pelos órgãos censores para serem publicadas, acarretando uma diminuição considerável dessa produção – foram responsáveis pela derrota e impossibilidade dos projetos literários do *boom*. Ao propor uma compensação histórica fundando uma identidade que fora perdida no passado, para se pensar numa alternativa futura para os países, os escritores se deparavam com um presente autoritário que negava esses projetos. Essa impossibilidade foi promovida pelas formas repressivas, assim como pelos meios utilizados pelos generais para se construir uma ideologia que garantisse a manutenção desses regimes nos países do Cone Sul.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 37-38.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 41-42.

No Brasil, o processo repressivo se deu de forma gradual. Ao apresentar a discussão feita por Roberto Schwarz, Idelber Avelar revela que nos primeiros quatro anos a repressão foi seletiva, ela se aplicava aos “líderes políticos do regime populista anterior – João Goulart, Leonel Brizola, Celso Furtado, Miguel Arraes – e destruindo os ativos grupos operários, camponeses e estudantis de princípios dos anos sessenta”¹⁰⁸.

Nesse sentido foi possível perceber uma proliferação de obras marcadamente contestatórias, nesse período, como as canções de Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil; o cinema de Glauber Rocha; as peças dos grupos teatrais Oficina, Arena e Opinião¹⁰⁹. Essas produções, porém, com o passar dos anos, foram sendo assimiladas por outros setores, como o meio acadêmico, bem como por produtores culturais, servindo de discurso para uma esquerda que se formava entre os professores, alunos, escritores, músicos, dramaturgos, diretores, jornalistas entre outros formadores de opinião. Com isso, observa-se uma eclosão de movimentos estudantis contrários ao regime. Esses movimentos, em 1968, receberam uma reação muito violenta com a instituição do AI-5. O controle dos meios de comunicação se intensificaram e as repressões aos militantes se tornaram mais violentas, fechando editoras e casas de teatro, prendendo e exilando produtores.

O controle dos meios de comunicação não se restringiu apenas à censura, mas, sobretudo, ao uso ideológico por parte do Estado. Os megaconglomerados de comunicação (TV Globo, Editora Abril etc.)¹¹⁰ foram subsidiados pelos militares, a fim de fomentar uma ideologia cultural de cunho identitário e nacionalista. Nesse sentido, volta-se a colocar em pauta a ideia de identidade-nacional a fim de apaziguar as tensões sociais presentes naquele momento. A ideia de mestiçagem entra em cena, bem como a de democracia racial, não como questionamento, mas como afirmação. Observa-se também o ataque à cultura letrada e intelectual, criando uma noção de cultura popular genuína. Essas noções estavam presentes nos discursos da própria esquerda, antes do regime. Naquele momento elas foram maquiadas e utilizadas em benefício do estado repressor, na medida em que nos

¹⁰⁸ Ibidem, p. 52.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 52-53.

¹¹⁰ Ibidem, p. 54.

meios de comunicação de massa como a televisão “se converteu em veículo privilegiado de uma representação abjeta e escandalosa do popular, instâncias da obsessão com a ‘realidade’ presente na sociedade brasileira nos anos setenta”¹¹¹. O discurso de identidade, no Brasil, foi utilizado em prol da manipulação das massas, a fim de aceitar o regime que lhe era imposto, bem como seu passado colonial, como marca de afirmação acrítica. A promoção do Estado de um pseudo bem estar social e nação moderna, era aliada à abertura econômica ao mercado estrangeiro. Com isso, a classe média passa a ser um grande potencial consumidor e possuir poder de compra, o que garantiu uma pseudo ideia de bem estar. Mesmo com essa nova máquina ideológica e intensa repressão pós 1968, muitos artistas, por meio de uma linguagem cifrada, continuaram a produzir suas obras de contestação, no entanto, devido ao alcance e uso midiático, muitas vezes seu conteúdo político passava despercebido, pois o grande público era constantemente tomado por outros tipos de representação que desviavam seu olhar.

No Chile, a repressão assumiu outras formas. Logo em seus primeiros anos já se observava o controle dos meios de comunicação por parte dos generais. Vários escritores e editores, que participaram do *boom* foram exilados, e aqueles que permaneceram trabalhavam sob intensa vigília dos órgãos censores. Assim como no Brasil, houve perseguição e conseqüente demonização dos intelectuais. Percebe-se isso ao se comparar o número de publicações antes do golpe e seu número ínfimo nos anos posteriores a ele. Uma das diferenças que Idelber Avelar apresenta, no período ditatorial, diz respeito aos movimentos de resistência que se vinculavam à classe trabalhadora e pobre no Chile. Já no Brasil, inicialmente, a resistência ganhou força através dos movimentos estudantis e, depois, pela resistência armada clandestina. Os meios de comunicação, por sua vez, funcionaram, semelhante à ditadura brasileira, como máquina ideológica, na medida em que se apresentava “uma cultura de massas estereotípicas e paralisantes, dirigida a setores mais amplos da população”¹¹². Se, no Brasil, a arte de contestação teve seu ápice nos primeiros anos do regime, e depois se encontrava naquela linguagem cifrada ou como forma

¹¹¹ Ibidem, p. 56.

¹¹² Ibidem, p. 60.

de protestos de militantes de esquerda, no Chile, ela foi mais firme ao longo dos anos.

Segundo Sara Rojo, ao discorrer sobre as estéticas de cunho anarquista presentes na América Latina, o teatro foi “uma das formas de dissidência que assumiu o movimento social de resistência no Chile”¹¹³. Para ela, autores como Juan Radrigán, Marco Antonio de la Parra e Ramón Grifféro, foram as vozes alternativas para a produção teatral no país, por meio “de uma linguagem cifrada que o público compreendia”¹¹⁴. A linguagem desses autores se encaixava em uma lógica de representação libertária, uma vez que não só a repressão da ditadura se constituía como um limitador da produção, como também os próprios movimentos de contestação tradicionais se valiam de estratégias enfraquecidas para produzir um diálogo com público. Os textos apresentados não tematizavam os operários, estudantes ou situações de repressão explícita. Eles se valiam de outros sujeitos, assim como de outra linguagem, que rompia tanto com o teatro burguês de cunho stanislavskiano, quanto com a estética didática engajada proposta por determinados grupos da época. Essa perspectiva do teatro chileno, em épocas de autoritarismo, será percebida também na produção teatral contemporânea. Além disso, essa mesma linguagem cifrada será também percebida por Idelber Avelar, nas obras de caráter intempestivo pós-ditatoriais que ele apresenta ao longo de seu texto *Alegorias da derrota*¹¹⁵.

Diferentemente dos dois países, os generais militares da ditadura Argentina não gozaram da mesma tranquilidade que seus pares. Iniciada com o Golpe de 1966, ela é marcada por uma série de protestos populares que ocorreram a partir do *Cordobazo*, em 1969 e pelo retorno de Perón nas eleições de 1973 e manutenção desse regime até 1976. O peronismo provocou na população uma série de expectativas, sobretudo nos setores populares e operários, devido aos pactos entre empresas e sindicatos e o controle da inflação que pouco durou. À medida que se intensificava a inflação, a contestação de vários setores, tanto empresarial quanto sindical, também aumentava. Com isso, as bases do governo se dividiram. A partir disso, o contexto político propiciou uma guerrilha entre organizações tanto de

¹¹³ ROJO, 2011, p. 74.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ AVELAR, 2003.

setores contrários ao governo, como o grupo de parapoliciais, AAA - Ação Anticomunista Argentina - quanto de setores aliados e, nesse sentido, se criou um ambiente favorável ao golpe de 1976¹¹⁶. Esse retorno conflituoso do peronismo marcou para sempre a esquerda argentina, que se viu obrigada a se militarizar, provocando uma cisão entre vanguardas estéticas e políticas, na medida em que estas “gritavam cada vez mais alto que um revolucionário não precisava de livros, só de armas”¹¹⁷. Os intelectuais, sobretudo os escritores e universitários, viram-se duplamente perseguidos, na época dos regimes autoritários, uma vez que não só a esquerda peronista os combateu, mas também o retorno dos militares a partir de 1976 provocou perseguições e controles dos meios de produção intelectual e de comunicação.

As diferenças entre o regime da Argentina, comparado aos de Chile e Brasil, também se exercem no uso dos meios culturais, na medida em que não se observa um investimento claro em produzir uma ideologia que garantisse a manutenção de tal regime. A estratégia deles se vale de sequestros, prisões, assassinatos de ativistas e silenciamento dos meios de comunicação de massa. Devido a extrema violência, “o governo militar nunca conseguiu despertar nem entusiasmo nem adesão explícita na sociedade”¹¹⁸. Nesse sentido, foi possível perceber movimentos resistentes de caráter performático (como o movimento das avós e mães na Praça de Maio), uma vez que, para os militares, inicialmente, essas ações não atingiam uma massiva parcela da população, porém, tais manifestações ganharam muita força com o passar dos anos. Com isso, o teatro foi uma das principais experiências de contestação do regime, por meio do Movimento Teatro Aberto, que consistia na apresentação, todos os dias, durante dois meses, de cenas curtas de conteúdos políticos, com destaque à experimentação formal. Esse movimento sofreu ataques desde seu ano inicial, 1981, e resistiu até 1985¹¹⁹.

Esses movimentos ditatoriais, segundo Idelber Avelar, funcionaram como a transição do Estado ao Mercado, percebidos nos modelos democráticos que sucederam os regimes militares nesses países. Essa passagem desterritorializou a

¹¹⁶ ROMERO, 2006.

¹¹⁷ AVELAR, 2003, p. 65.

¹¹⁸ ROMERO, 2006, p. 200.

¹¹⁹ Tanto Idelber Avelar quanto Sara Rojo, nas obras anteriormente citadas, apresentam esse movimento como um marco da resistência política no meio cultural, ao longo da ditadura argentina.

produção cultural, na medida em que os produtores e intelectuais, que antes investiram em um projeto de representação de uma identidade nacional, agora são confrontados com a projeção de outros discursos e identidades multinacionais. Além disso, as experiências afirmativas que buscaram forjar uma ideia de identidade foram usadas em benefício dos regimes totalitários, o que demonstrou claramente como esses discursos se apresentavam frágeis e contraditórios. Nesse sentido, não faltaram críticos que afirmaram a derrota da produção intelectual na América Latina, colocando-a em crise. No entanto, essa mesma crise da representação latino-americana é considerada, por muitos autores, como o motor das produções artísticas contemporâneas.

As dificuldades de abordar as identidades culturais na América Latina, proposta por Diana Taylor, demonstrando como esse conceito é ambíguo e muitas vezes contraditório nos meios de representação cultural, demonstram que os artistas contemporâneos precisam negociar com várias linguagens para produzirem um diálogo com essas identidades. Assim como, todo esse percurso histórico-político da produção cultural da América Latina empreendido por Idelber Avelar, ratificado por outros autores, pretende questionar o papel das ditaduras, bem como dos regimes democráticos neoliberais que as sucederam, como fatores decisivos para a produção cultural contemporânea. Sem negar os efeitos que esses contextos produziram (e produzem até os dias atuais), eles argumentam que dentro de uma lógica, maquiada e violenta como foi a colonização; repressiva e silenciadora, como foi a ditadura; e uma lógica de abertura mercadológica dominada pelos veículos de comunicação e do entretenimento - ou mesmo pelo privilégio, no plano literário, de narrativas documentais e testemunhais de cunho realista, após os regimes ditatoriais – houve espaço para uma experimentação estética alternativa. Sendo assim, o pensamento de Sara Rojo, ao abordar as obras teatrais latino-americanas que possuem uma pulsão anárquica, será um dos eixos teóricos para as produções mineiras, uma vez que para a autora, “não cabe analisar a obra só como um produto da História ou, menos ainda, entendê-la como estática e unívoca”¹²⁰, uma vez que tais experimentos ultrapassam as limitações de leituras contextuais simplistas e

¹²⁰ ROJO, 2011, p. 21.

inserem outras vozes no jogo ficcional, criando, com isso, uma linguagem tensional e intempestiva capaz de atingir outros eixos significativos da sociedade.

O processo que sofreu e ainda sofre a capital mineira ao longo de sua recente história, assemelha-se à história, também recente e em franco desenvolvimento da própria América Latina. A cidade de Belo Horizonte, construída há um pouco mais de um século, recebeu/recebe, ao longo de sua formação, ainda em processo, influências de imigrantes estrangeiros, do interior do Estado e do Brasil, bem como de famílias de uma elite econômico-cultural e também de famílias de operários que participaram de sua construção. Logo esse local se torna um espaço simbólico, carregado de várias influências, e possui variadas linguagens e códigos dos quais os artistas se apropriam para construir suas peças, textos etc. Com isso, foi inevitável estabelecer uma ponte entre essas histórias, a fim de situar melhor esse espaço de enunciação que é Belo Horizonte e, por conseguinte, elaborar um material operativo para abordar essa linguagem multifacetada que caracteriza as produções contemporâneas. Nesse sentido, as dramaturgias, presentes neste estudo, propõem-se a pensar as formas como os artistas lidam com esse universo cultural tão diverso. As dramaturgias contemporâneas, por sua vez, compõem-se, a partir de uma voz multimórfica, de um dizer multifacetado e polifônico. Nelas, estão presentes variadas linguagens e identidades. É difícil identificar uma linguagem que predomine nessas produções, uma vez que em quase todos os processos, dos grupos estudados, vários sujeitos estão envolvidos. Mesmo naqueles em que há um sujeito que assina os textos, ainda assim, este sujeito é/está contaminado por outros dizeres. Tanto atores, diretores, dramaturgos, produtores e público se configuram como coautores dessas produções. Os processos dos grupos mineiros são evidências dessas características tensionais e intempestivas acima descritas.

Imaginar a dramaturgia das primeiras décadas do século atual (XXI) como um texto que determine os personagens, as ações e falas dos atores, o enredo e a trama é algo impensável, uma vez que desde Brecht essa função do texto já era questionável. O teatro e as montagens, ao longo dos anos, sofreram intensas modificações. Os espaços consagrados a essa prática dividem importância com espaços alternativos, como: penitenciárias, hospícios, igrejas (como é o caso do grupo Teatro de Vertigem de São Paulo) ou galpões. As cenas são apresentadas

como fragmentos, o espectador perde a sua condição confortável de observador, a dança e as artes plásticas se misturam à cena teatral entre outras modificações. Diante desse trajeto sofrido pelo teatro, a dramaturgia sempre esteve presente, acompanhando essa evolução e contribuindo com essa evolução. Sílvia Fernandes, ao comentar sobre a dramaturgia de Heiner Müller, apresenta algumas dessas modificações que sofreram os textos dramáticos contemporâneos, na medida em que

os textos do autor alemão [Heiner Müller] são a prova de que os dramaturgos não ficaram alheios às modificações do espetáculo contemporâneo e parecem ter incorporado ao veículo literário os procedimentos criados por seus parceiros de cena, redefinindo assim os limites da textualidade dramática¹²¹.

Assim como Sílvia Fernandes, Patricia Zangaro propõe que “En todas las culturas, el teatro se caracteriza por la articulación de lenguajes diversos”¹²², na dramaturgia contemporânea mineira essa articulação é fortemente percebida, como já foi previamente abordada no capítulo sobre a memória, e será melhor detalhada no último capítulo, no qual se pretende analisar três montagens de grupos distintos e perceber o caráter político que a dramaturgia contemporânea belo-horizontina pode assumir.

O processo de trabalho, por exemplo, do *Oficina Multimídia* demonstra claramente esse intercâmbio cultural, na medida em que o grupo surge a partir da experiência musical, ou seja, o olhar do grupo é intensamente voltado para a rítmica, sobretudo, para a rítmica corporal. Além disso, o trabalho com os objetos cênicos – em que os produtores possuem o deliberado intuito de ressignificá-los ao criar estruturas plásticas, assim como com a cenografia - e outros meios como o vídeo, direcionam o trabalho desse grupo que possui como proposta a associação e diálogo com outras artes¹²³. A presença de outras mídias aparece no trabalho de outros grupos estudados, como por exemplo, em *Pequenina América e sua avó* *Şifrada de escrúpulos*, do *Mayombe Grupo de Teatro*, nota-se que a presença do

¹²¹ FERNANDES, 2010, p. 157.

¹²² ZANGARO, 2003, p. 46. Tradução minha: “em todas as culturas, o teatro se caracteriza pela articulação de linguagens diversas”.

¹²³ MEDEIROS, Ione de. Entrevista concedida a Geison Almeida. Belo Horizonte, 20 dez. 2013.

vídeo na montagem rompe profundamente com o fluxo dramático, já fragmentado, que a peça propõe. Isso pode ser visto, porque tais vídeos são compostos por uma série de imagens organizadas de forma diacrônica, que não se limitam a um único espaço e tempo. Ora são imagens de lutas no Brasil ou Argentina, ora são fotos de presidentes e guerrilheiros políticos, ente outras.

Essa perspectiva associativa e dialógica pode ser também visualizada em outros grupos da capital, como por exemplo, o *Espanca!* que, em entrevista concedida pela sua produção via e-mail, apresenta seus vínculos com a dança contemporânea:

Temos certa ligação com a dança contemporânea, costumamos praticar algumas coisas de acordo com os espetáculos que criamos: *Por Elise* foi criado com exercícios próximos ao contato-improvisação, além de algumas aulas de Tai-chi que fizemos por conta da peça; *Amores surdos* também, além das aulas de sapateado, que usamos no espetáculo; *Congresso internacional do medo* tem três bailarinos em cena, eles guiaram práticas corporais desde o início; na época de *Marcha para Zenturo* nós começamos a estudar a técnica *viewpoints* (que de algum jeito ainda nos acompanha sempre)¹²⁴.

A presença de outras linguagens, porém, não se resume apenas a uma associação entre artes como: dança, música, artes plásticas, vídeo e teatro; ela se constitui também a partir da experiência entre a associação de teoria e prática; mistura de gêneros com uso de textos narrativos, testemunhos, reportagens; experiência com espaços; História; culturas; identidades; ideologias; subjetividades; corpo; sentidos; desejos e memórias, ou seja, outras esferas discursivas presentes nos processos que podem ser evidenciadas a partir da leitura das montagens. Tanto o *Oficina Multimídia* e o *Espanca!*, quanto o *Grupo Teatro Invertido*, o *Quatroloscinco Teatro do Comum* e o *Mayombe Grupo de Teatro* se utilizam dessas outras formas em seus processos.

O trabalho do Mayombe em dialogar com as outras culturas latino-americanas e a brasileiras - iniciado em cursos da Faculdade de Letras por volta de 1994, com as montagens de *Decir sí*, de Griselda Gambaro e *Cinema Utoppía*, de Ramón Grifféro – foi uma das premissas do grupo. Essa ideia suscitou, depois de sua formação em 1995, outras montagens de textos de outros dramaturgos como Marco Antonio de la Parra (*El continente negro*) e Patricia Zangaro (*Por um reino*). Mesmo

¹²⁴ ESPANCA!. Entrevista concedida a Geison Almeida, via e-mail. Belo Horizonte, 13 jan. 2014.

nas montagens em que o grupo opta por um dramaturgo brasileiro, ou mesmo em seus próprios textos, havia sempre essa perspectiva como norteadora do trabalho. Com isso, o trabalho do grupo demonstra o imbricado jogo de referências que eles se utilizam para os seus espetáculos. Além disso, a experimentação cultural do grupo ocupa também um papel questionador do próprio teatro, ao propor em *Pequenina América e sua avó \$ifrada de escrúpulos* uma livre adaptação do conto de Gabriel García Márquez: *A triste e incrível história de Cândida Erêndida e sua avó desalmada*, pois eles mantêm o diálogo com as culturas latinas, mas também promovem uma interseção entre gêneros discursivos¹²⁵. Além disso, como diz Marcos Alexandre e Éder Rodrigues, em entrevista também concedida por e-mail, o processo do grupo não termina com a estreia do espetáculo, uma vez que a própria encenação se torna material crítico para as adaptações tanto do texto quanto da cena¹²⁶.

O *Grupo Teatro Invertido*, por sua vez, parte de uma pesquisa da formação do ator como um sujeito múltiplo no processo de construção de suas montagens, desempenhando funções como diretor, dramaturgo, produtor, ator, crítico etc.. Com isso, o trabalho de construção desse grupo, assim como os de outros, insere-se em uma perspectiva colaborativa e, assim, surgiu a maioria de seus espetáculos como: *Nossa pequena Mahagony*, *Lugar Cativo*, *Medeiazonamorta*, *Proibido retornar* e *Estado de Coma*. Mesmo em seu último trabalho *Os ancestrais*, no qual Grace Passô assina tanto a direção quanto a dramaturgia, essa perspectiva coletiva e colaborativa¹²⁷ foi perseguida. A partir de uma pesquisa desenvolvida entre 2007/2008 conhecida como “Ator Invertido – cinco sentidos para a construção da cena”, eles propuseram como eixo temático o trabalho com os 5 sentidos humanos. A partir desse eixo, o grupo colheu material para compor *Proibido retornar* e *Estado de coma*. Ao analisar as montagens, porém, percebe-se que os espetáculos

¹²⁵ ALEXANDRE, 2011.

¹²⁶ MAYOMBE. Entrevista concedida por Marcos Alexandre e Éder Rodrigues a Geison Almeida, via e-mail. Belo Horizonte, 29 dez. 2013.

¹²⁷ PAVIS, 1999. “*Espetáculo** que não é assinado por uma só pessoa (dramaturgo ou encenador), mas elaborado pelo grupo envolvido na atividade teatral. Com frequência, o texto foi fixado após as improvisações durante os ensaios, com cada participante propondo modificações.” p. 78-80.

transcendem essa questão dos sentidos até atingir questões mais subjetivas, bem como a memória em *Proibido retornar*¹²⁸.

Ao abordar um pouco sobre esses processos de trabalho, percebem-se pontos comuns entre os grupos, o uso de outras linguagens é um deles, que de certa forma conduz a uma perspectiva de trabalho compartilhada, na qual não há uma única voz que determina o processo. Essa característica é notória na pesquisa proposta pelo *Invertido* e também do *Quatroloscinco Teatro do Comum*, sobretudo, na montagem de *É só uma formalidade*. É perceptível essa tendência também nas montagens do *Multimédia*, em que Ione de Medeiros assina a direção, pois, segundo ela: “Eu lanço a proposta como exercício. A criação vem muito do elenco, o ator vivenciando o processo, a experiência se dá no corpo dele e a partir da manipulação do objeto, que ganha relevância ao longo do trabalho”¹²⁹. Nas últimas peças do *Mayombe*, dirigidas por Sara Rojo, a colaboração é também perseguida, como apresenta Marcos Alexandre:

[No] processo de construção, a direção de Sara Rojo tem um papel fundamental, visto que ela prima por uma condução de direção democrática em que negocia com todas as vozes que eclodem no grupo, escuta todos os pontos de vistas e divergências que são acentuadas durante o processo de construção de cada cena e imprime, de forma bastante sutil, o seu olhar propositivo sobre cada cena com vistas à composição da tessitura espetacular do trabalho que vai sendo gestado em parceria com o grupo e, obviamente, vai imprimindo também a sua leitura da cena e da linguagem que hoje integra os espetáculos do Mayombe: uso ampliado da dramaturgia do espaço cênico, da tecnologia, de imagens, vídeos, músicas etc..¹³⁰

Assim como no *Espanca!*, tanto em seus recentes trabalhos, quanto nos espetáculos em que Grace Passô assina as dramaturgias, e também a direção de outras duas peças

sempre discutimos muito, conversamos muito, falamos muito sobre os textos das peças. Fazemos um esforço para conhecer as entranhas desses textos. Estudamos juntos, pensamos soluções coletivamente, fazemos e refazemos, a partir da necessidade do projeto que encaramos. E ao mesmo tempo, existe um pensamento que nos atravessa sempre. Mas o que caracteriza o trabalho é a discussão, a necessidade de todos os artistas envolvidos dominarem o espetáculo. Pensar na peça de teatro como obra

¹²⁸ GRUPO TEATRO INVERTIDO. Entrevista concedida a Geison Almeida. Belo Horizonte, 07 fev. 2014.

¹²⁹ MEDEIROS, Ione de. Entrevista concedida a Geison Almeida. Belo Horizonte, 20 dez. 2013.

¹³⁰ MAYOMBE. Entrevista concedida por Marcos Alexandre e Éder Rodrigues a Geison Almeida, via e-mail. Belo Horizonte, 29 dez. 2013.

de arte (muito além do trabalho de composição de cada ator/personagem)¹³¹.

O compartilhamento de funções e experiências, presente nos processos dos grupos, cria um espaço aberto para a troca de desejos, expectativas e memórias que são negociadas para a criação da linguagem nos espetáculos. Essa linguagem confere, portanto, uma identidade à montagem que é formada “por redes conectivas”¹³². Essa rede é atravessada por ideologias e questionamentos com os quais os sujeitos envolvidos na montagem se preocupam, e buscam transmitir em seus espetáculos, de forma a atingir o espectador. Sendo assim, questionar como se dá essa rede contribui para as leituras que essas montagens propõem. Para tanto, é preciso buscar caminhos de abordagem para compreendê-las, uma vez que elas lidam com um material diverso, que inclui não só tecnologias (texto, música, cenografia, vídeo etc.), como também histórias, culturas, ideologias, corpo e subjetividades. Para abordar este intercâmbio de formas discursivas, em que as subjetividades são capazes de dialogar com contextos políticos e históricos – empreendimento desenvolvido ao longo deste estudo -, reportar-se-á para as teorias de estudos das performances, proposta por Diana Taylor, nas quais ela faz uma distinção entre a ideia de repertório e arquivo, assim como nos estudos de Beatriz Sarlo a respeito dos modos como se operam as subjetividades em depoimentos e relatos pós-ditatoriais.

O entendimento de Taylor para discorrer sobre o arquivo e repertório parte do seguinte pressuposto: o primeiro se relaciona a “materiais supostamente duradouros (isto é: textos, documentos, edifícios, ossos)”; enquanto o outro é “visto como efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados (isto é: língua falada, dança, esporte, ritual)”¹³³. Porém, é preciso situar melhor os papéis que cada um desempenha nesse processo de representação, sobretudo no contexto da América Latina. Além disso, a própria ideia de arquivo e repertório, com o passar do tempo, principalmente com a revolução digital, se modificou. Apesar de a autora considerar ambos como “fontes importantes de informação”¹³⁴, ela nota que o arquivo ainda é

¹³¹ ESPANCA!. Entrevista concedida a Geison Almeida, via e-mail. Belo Horizonte, 13 jan. 2013.

¹³² MEDEIROS, Ione de. Entrevista concedida a Geison Almeida. Belo Horizonte, 20 dez. 2013.

¹³³ Taylor, 2013, p. 48.

¹³⁴ Ibidem, p. 51.

visto como fonte privilegiada de informação em diversos setores sociais. Sua tese para explicar tal fenômeno está ligada à ideia de não haver uma epistemologia clara que consiga abarcar e analisar essas práticas/conhecimentos incorporados. Nesse sentido, ela defende que os estudos da performance podem ser vistos como uma metodologia capaz de lidar com esse material difuso que é o repertório e, conseqüentemente, questionar o poder dado ao arquivo como determinante da memória e história das sociedades. Ao defender essa tese ela apresenta uma metodologia capaz de abarcar melhor o processo de construção da memória cultural na América Latina, que se vale tanto do repertório quanto do arquivo.

O pressuposto de Taylor para discorrer sobre o papel das práticas incorporadas diz respeito a uma mudança de enfoque dado a elas. Ela primeiramente questiona o papel da escrita em nossa sociedade, pois, segundo ela, “quando os frades chegaram ao Novo Mundo nos séculos XV e XVI, eles afirmavam que o passado dos povos indígenas - e as ‘vidas que viveram’ – havia desaparecido porque eles não tinham escrita.” Nesse sentido, ela era portadora de uma aura e possuía um caráter sagrado. Além disso, a escrita por ser um instrumento limitado e de difícil acesso permitia que aqueles que dominavam o código manipulassem a informação e, conseqüentemente, controlassem os cidadãos. Devido ao seu caráter de arquivo, a escrita passou a ter legitimidade sobre os outros tipos de conhecimento. Se hoje o poder de representação se expandiu para a televisão e tecnologias digitais, naquela época era a escrita, por meio de narrativas e documentos, que detinham o papel de conhecimento legítimo. Nesse sentido, várias práticas culturais dos nativos, como danças, rituais e narrativas orais, por não ter esse caráter material, foram consideradas práticas minoritárias. Logo, a história e a memória daquelas pessoas foram amplamente devastadas e maquiadas à medida que a escrita se tornava a égide do conhecimento. Além disso, o genocídio de algumas comunidades indígenas, assim como os assassinatos na época dos regimes ditatoriais, contribuiu para que esses conhecimentos e memórias dos sujeitos tendessem ao esquecimento. O arquivo, nesse sentido, constitui-se como forma de poder para aqueles que o dominam, poder de modelar e construir identidades. No entanto, vale ressaltar que, mesmo com esse investimento da cultura letrada e da violência promovida pelos europeus na época da colonização, e

por extensão dos regimes ditatoriais, aqueles comportamentos e memórias não foram completamente aniquilados, eles ainda são performatizados por algumas pessoas e comunidades, porém de formas diferentes, uma vez que, segundo Graciela Ravetti, “tudo o que somos e o que sabemos nos remete sempre a um mais além do sacralizado pela escrita e, mais que isso, nos impulsiona a superar os limites do que a língua – qualquer língua – pode articular por si mesma”¹³⁵. As montagens desses grupos mineiros são um dos exemplos de como é possível perceber esses comportamentos e conhecimentos em nossa contemporaneidade.

Para discorrer sobre os modos como essas duas instâncias do conhecimento operam sobre a memória, Diana Taylor aborda

a noção de roteiro [que] nos permite reconhecer mais completamente as maneiras como o arquivo e o repertório funcionam para construir e transmitir conhecimento. O roteiro coloca os espectadores dentro de sua moldura, enredando-nos em sua ética e política¹³⁶.

Um exemplo que a pesquisadora apresenta diz respeito aos roteiros do descobrimento, também nomeados por ela como “ficções de origem”. Os atos performatizados dos “descobridores” europeus, tantas vezes encenados, por Colombo, Cortêz, ou Pedro Álvares Cabral ao fincar os estandartes, recitar declarações oficiais, ou rezar uma missa foram posteriormente documentados em cartas e ofícios que garantiriam a posse das terras “recém-encontradas”. Além disso, os próprios sujeitos que participaram do evento “ao vivo”, foram transferidos em forma de arquivo, presentes tanto nas narrativas quanto em representações gráficas, como nas gravuras de Theodoro Bry¹³⁷. Observar essa transferência permite perceber como o arquivo tem aquele poder de reconfigurar as identidades, uma vez que para garantir o ato, o europeu teve que considerar e revelar a alteridade daqueles povos, e, com isso, atribuir um olhar ao nativo como forma de reafirmar sua superioridade cultural¹³⁸.

¹³⁵ RAVETTI, 2003, p. 37.

¹³⁶ Ibidem, p. 67.

¹³⁷ Gravurista belga que viveu no século XVI, famoso por fazer representações das terras recém encontradas pelos navegadores europeus.

¹³⁸ Ibidem, p. 105.

Contemporaneamente, esses roteiros ainda possuem ecos, porém, diante das performances estudadas por Taylor de Guillermo Gómez-Peña e Coco Fusco, ou das encenações de *Be-á-bá Brasil* e *Pequenina América e sua avó \$ifrada de escrúpulos* dos grupos mineiros estudados, é possível perceber como elas são capazes de questionar aquelas identidades culturais anteriormente construídas. Esse questionamento, no entanto, não se dá apenas pela valorização de aspectos que foram renegados pelo arquivo como rituais, danças e costumes, de modo a reconstituir essas perdas como elas eram em seu estado inicial. Elas se apresentam como um discurso que tensiona as próprias ambiguidades presentes naquelas “ficções de origem”, que ainda permanecem em nossa contemporaneidade. Assim, essas montagens, não possuem o interesse em apresentar uma síntese clara que apazigue os embates culturais que se deram ao longo dos tempos. Elas se colocam no interior desse debate a fim de “restituir a possibilidade de falar/dizer, mas agora com uma dissociação de base”¹³⁹, em outras palavras: promover um olhar crítico sobre os modos como essa memória cultural opera em nossa sociedade atual.

O recorte desses dois espetáculos recai sobre os conceitos de identidades culturais que foram criadas ao longo da formação da América Latina e do Brasil. Em ambos os textos, todo aquele imaginário forjado pelo colonizador estão presentes, porém de forma atualizada para nosso tempo. Na montagem do *Mayombe*, por exemplo, “América” foi uma menina encontrada na lata de lixo por uma senhora decadente. Essa imagem, proposta pelo grupo, traz para cena um jogo entre presente e passado, uma vez que é comum perceber em veículos de comunicação, tanto em novelas quanto em noticiários, que apresentam fatos como esses de crianças abandonadas que são encontradas. Esse encontro, na montagem, situa o espectador no tempo em que chegaram os europeus nessas terras e performatizaram aquela chegada como descoberta de um mundo. Assim como a Nau de *Be-á-bá Brasil*, carregada de televisores e computadores, sugere aquela troca de “presentes” promovida entre os navegantes e os povos nativos. Tanto o arquivo quanto o repertório estão presentes nos textos. Assim, esses espetáculos “operam com superposição de linguagens e mensagens que podem remeter ou não ao

¹³⁹ RAVETTI, 2003, p. 47-48.

referente, ao presente cênico e/ou à imaginação”¹⁴⁰, ou seja, o que está em jogo não é um texto motivado por um movimento de negação dos arquivos ou dos discurso histórico oficial, mas sim permitir que espectador, por meio da experiência corpo a corpo junto com o grupo no momento da apresentação, crie uma rede associativa entre os tempos, de modo a perceber como aquele passado pode ser visto criticamente em seu presente. Logo, as encenações contemporâneas, ao introduzir práticas incorporadas na sociedade, apresentam um duplo caminho, pois ao mesmo tempo que se utilizam delas como material de produção, elas constroem um espaço aberto para se pensar criticamente essas práticas. Ao promover esse deslocamento do espectador como um observador passivo de informações, os grupos transferem para ele o poder de significação das linguagens que estão a sua disposição no momento de apresentação e, conseqüentemente, coloca o espectador em sua moldura, parafraseando Taylor.

Ao analisar as produções dramáticas contemporâneas de Belo Horizonte, observa-se que elas atribuem um olhar subjetivo aos sujeitos e às identidades culturais presentes na sociedade. Essa instância subjetiva presente na produção contemporânea é discorrida por Beatriz Sarlo, em sua obra *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Nesse estudo, ela faz um percurso sobre a produção argentina pós-ditatorial, mostrando como a disseminação de relatos pessoais e testemunhos foram importantes documentos de restituição de uma memória violentada nos regimes autoritários. No entanto, ela interroga esses testemunhos e depoimentos, buscando apresentar a fronteira tênue que há entre o documento e a ficção, assim como fez Idelber Avelar, mostrando como as subjetividades, de modo intempestivo, são capazes de interferir na leitura que os sujeitos fazem do processo histórico-cultural dos países. Para ela, nessas representações,

o passado volta como quadro de costumes em que se valorizam os detalhes, as originalidades, a exceção à regra, as curiosidades que já não se encontram no presente. [...] [os] sujeitos marginais, que teriam sido relativamente ignorados em outros modos de narração do passado, demandam novas exigências de método e tendem à escuta temática dos ‘discursos de memória’: diários, cartas, conselhos, orações¹⁴¹.

¹⁴⁰ ROJO, 2011, p. 22.

¹⁴¹ SARLO, 2007, p. 17.

É possível perceber como o pensamento de Sarlo comunga com o de Taylor, na medida em que ambas demandam a exigência de métodos capazes de lidar com essas identidades culturais, muitas vezes negligenciadas e/ou manipuladas pelo “discurso oficial”, museus, arquivos etc. Enquanto aquela defende que muitos testemunhos, em forma de narrativas, antes de ratificar as identidades que esses discursos produzem, elas “permite[m] ver, justamente, o excluído das narrações identitárias reivindicadas por um grupo, uma minoria, um setor dominante ou uma nação”¹⁴². Já Taylor defende que “os artistas performáticos tomam o repertório como base para acrescentar profundidade histórica a suas reivindicações políticas e estéticas”¹⁴³.

Assim como as peças do *Mayombe* e do *Multimédia* apresentam a dupla instância entre o arquivo e repertório, a partir da categoria de roteiro, abordada por Taylor, nos espetáculos do *Invertido*, sobretudo em *Proibido retornar*, bem como nos do *Espanca!* e do *Quatroloscinco* é possível perceber práticas incorporadas do sujeitos contemporâneos por meio de um olhar subjetivo que esses grupos, assim como os outros, atribuem ao tempo presente. São eles: moradores de rua, lixeiros, prostitutas, migrantes, operários, donas de casa, mães, filhos, gerentes de bar, cantores, tradutores etc.; enfim, uma infinidade de corpos e identidades presentes no cotidiano, ora marginalizados ora não.

As identidades e posições histórico-políticas dos sujeitos se constroem pelos modos como elas são representadas no cotidiano. Observa-se, muitas vezes, uma tendência a atribuir valores morais e éticos pré-formatados em uma ideologia, sobretudo, em meios de comunicação de massa como novelas, telejornais e algumas produções cinematográficas em que muitas vezes eles aparecem ora vítimas de um modelo político opressor, ora como modelos de conduta de uma determinada comunidade. As representações nesses meios se alteram devido às ideologias presentes na concepção e elaboração desses discursos. Logo, não se pretende estabelecer uma lógica de manipulação unilateral perversa que, muitas vezes, esses meios executam, nem mesmo construir uma dicotomia entre eles e as

¹⁴² Ibidem, p. 42.

¹⁴³ TAYLOR, 2013, p. 88.

dramaturgias em questão, uma vez que essas ideologias e concepções prévias não estão alheias nas dramaturgias e montagens dos grupos estudados. As entrevistas concedidas pelos produtores revelam esse caráter ideológico em seus trabalhos, pois como assinala o *Grupo Teatro Invertido*, “seus processos são contaminados pelos questionamentos que o próprio grupo tem do espaço social que convivem”¹⁴⁴, bem como o *Mayombe*, na medida em que eles constroem seu espetáculo pensando em um espectador modelo em que as

metas iniciais [do grupo] (ideologias, questionamentos sociopolíticos, subjetividades dos integrantes x marcas ideológicas das personagens/personas/performers) possam, de alguma forma, ser alcançadas, discutidas ou mesmo negadas¹⁴⁵

Nesse sentido, não se pretende discorrer sobre as ideologias presentes nesses meios de representação, mas sim abordar os modos como elas são apresentadas para o espectador.

Em *Proibido retornar*, o *Invertido* faz uma imersão na memória suscitada pelos cheiros e odores, para tanto eles apresentam a fábula de um personagem que sai do campo para tentar a vida na cidade, nesse percurso o espectador é constantemente apresentado às memórias fragmentadas que esse personagem possui. Essa característica fragmentária, porém, diz respeito, como aponta Beatriz Sarlo, ao “reconhecimento exato de que a rememoração opera sobre algo que não está no presente, para produzi-lo como presença discursiva com instrumentos que não são específicos do trabalho de memória”¹⁴⁶, tal como o sentido do olfato. Ao se buscar essa outra esfera discursiva que não se limita a uma apresentação realista da condição do migrante na cidade, o grupo busca atingir o espectador por outros meios. Essa medida sensível é compartilhada pelos espectadores à medida que eles interpretam os signos presentes na obra, com isso, é mediante as leituras das obras que ele poderá reconhecer as ideologias presentes nos espetáculos. Logo, observa-se que essas produções não se preocupam somente em restituir uma identidade, seus objetivos são voltados também para os modos como provocar o olhar do

¹⁴⁴ GRUPO TEATRO INVERTIDO. Entrevista concedida a Geison Almeida. Belo Horizonte, 07 fev. 2014.

¹⁴⁵ MAYOMBE. Entrevista concedida por Marcos Alexandre e Éder Rodrigues a Geison Almeida, via e-mail. Belo Horizonte, 29 dez. 2013.

¹⁴⁶ SARLO, 2007, p. 99.

espectador, de modo que eles se identifiquem ou neguem os objetivos propostos pelos grupos.

Ao fazer esse percurso sobre as dramaturgias e seus contextos de produções, percebe-se que seus significados não se encerram em si mesmas, nem somente na negociação entre linguagens e subjetividades que elas apresentam, bem como no contexto sócio-histórico em que elas são enunciadas, ou mesmo no processo compartilhado de suas produções, elas se preocupam com o olhar de seu espectador, de modo que “ele seja tocado em sua sensibilidade e saia de lá alterado”¹⁴⁷, “[considerando] as ideias prévias que as pessoas trazem consigo”¹⁴⁸. Nos estudos de Patrice Pavis, a respeito do cruzamento cultural no teatro, ele aponta que o espectador é a última instância do diálogo cultural, na medida em que é sobre ele que recaem os signos presentes no texto¹⁴⁹. As operações que sofrem o texto dramático e suas materialidades no processo de construção da dramaturgia da cena ocorrem também na recepção do espectador, na medida em que outro texto é produzido a partir do contato dele com a obra. Ao se pensar sobre as obras em destaque, observam-se, claramente, essas operações, pois em *A pequenina América e sua avó \$ifrada de escrúpulos*, um dos argumentos encontra-se no texto de Gabriel García Márquez, porém, com a montagem, esse texto é diluído em outras referências, assim como em *Bê-a-bá Brasil*, em que há o imaginário socialmente construído da identidade cultural brasileira, misturado aos referenciais de nossa contemporaneidade, ou a passagem do mundo rural para o urbano em *Proibido retornar*. Em todos esses trabalhos o texto e os argumentos foram modificados pelo processo na medida em que surgiam demandas textuais que as improvisações suscitavam. Em algum momento de produção foram feitas escolhas, para que os espetáculos pudessem sair da mesa dos dramaturgos, ou da caixa preta de ensaios e fossem apresentados, mesmo sabendo que, posteriormente, eles poderiam ser modificados. O pensamento de Ione de Medeiros sobre esse momento é lapidar, pois para ela o grupo, no momento de estreia, tem apenas “certezas provisórias”. Assim é o processo de recepção do espectador, pois ele não concebe o espetáculo

¹⁴⁷ MEDEIROS, Ione de. Entrevista concedida a Geison Almeida. Belo Horizonte, 20 dez. 2013.

¹⁴⁸ SPANCA!. Entrevista concedida a Geison Almeida, via e-mail. Belo Horizonte, 13 jan. 2014.

¹⁴⁹ PAVIS, 2008, p. 17.

em sua totalidade, ficam pra ele as escolhas que ele teve de fazer para poder ter a experiência das peças.

Ao empreender um percurso sobre as linguagens e modos de produção das dramaturgias contemporâneas de Belo Horizonte, optou-se por fazer um recorte sobre seu caráter de representação e/ou questionamento das identidades culturais, bem como de produtos culturais alternativos em contextos que, aparentemente, os transformam em práticas minoritárias, como foram as ditaduras e essa nova configuração do poder exercido pelos veículos de comunicação de massa atualmente. Nesse sentido, recupero esse último pensamento de Ione de Medeiros, pois ao fazer essas escolhas tenho a convicção de que são “certezas provisórias”, e que há outras nuances ideológicas e estéticas para se abordar essas produções dramáticas de Belo Horizonte contemporâneas.

Capítulo 3: A DIMENSÃO POLÍTICA DA DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA DE BELO HORIZONTE

3.1. Imagem e perda em *A pequenina América e sua avó \$ifrada de escrúpulos*.

*guarda a memória numa velha garrafa e tapa,
como se fosse um poema.
Depois oferece pro mar e volta
Pra recontar tudo de uma outra forma.*

(*A pequenina América e sua avó \$ifrada de escrúpulos*, p. 318)¹⁵⁰

*Todo mundo fala da beleza do mar,
Mas a maioria nunca ultrapassou os limites da
areia...*

(*A pequenina América e sua avó \$ifrada de escrúpulos*, p. 319)

O mar é um espaço aberto, onde reside o horizonte. Não se pode apreendê-lo completamente, devido a sua profundidade e extensão. Um lugar de encontros, de histórias. Onde começa, termina ou se passa uma viagem. Às vezes, aquilo que vai não volta mais. Outras vezes, quando volta, não é mais o mesmo. Em seu movimento contínuo, o mar é um fundador de distâncias, promove perdas, leva e traz. O espetáculo do grupo *Mayombe*, *A pequenina América e sua avó \$ifrada de escrúpulos*, é entrecruzado por esse espaço, sobretudo, por esse espaço da perda e da falta. Perda da pátria, da identidade, e mesmo da família, provocada pela travessia do mar. O prólogo da peça, misturado aos versos de *O navio negreiro*, de Castro Alves, apresenta o distanciamento entre África e América, cortadas pelo Oceano Atlântico, tal qual o rompimento de um cordão umbilical entre mãe e filho.

¹⁵⁰ ALEXANDRE, Marcos Antônio (Organizador). *A pequenina América e sua avó \$ifrada de escrúpulos*. In. *Mayombe: arquivos da memória, dramaturgia, pesquisas e práxis cênicas*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

Essa fratura promove marcas “como cicatriz, ou como lembrança, que por mais que pareça só um retrato na parede, dói”¹⁵¹. Ou seja, a passagem por esse mar se configura, principalmente, como uma experiência sentida e sofrida por aquele que o atravessa. “América” o atravessa e, portanto, paga, com seu próprio corpo, por essa experiência de perda e de falta.

A história da personagem “América”, do grupo *Mayombe* - livremente inspirada no texto *A triste e incrível história de Cândida Erêndida e sua avó desalmada*, do autor colombiano Gabriel García Márquez - pode ser compartilhada com várias outras histórias, além daquela presente na narrativa do autor latino, pois adquire, no decorrer da peça, outras vozes particulares ou coletivas, de formas alegóricas ou de depoimentos, entre outras. Porém, para navegar nesse mar, e cruzar as rotas significativas que essa peça propõe - quem sabe se perder nelas - proponho uma ligeira aproximação entre a relação de “América” e o mar, e uma imagem proposta por Georges Didi-Huberman¹⁵² no capítulo que abre a obra *O que vemos, o que nos olha*. Nesse capítulo, intitulado “A inelutável cisão do ver”, o filósofo recupera a imagem do personagem Stephen Dedalus, da obra *Ulisses* de James Joyce, diante do mar. Essa visão do protagonista, porém, está pautada pela morte de sua mãe, logo, segundo Didi-Huberman,

[o] mar, para Dedalus, torna-se uma tigela de humores e de mortes pressentidas, [...] uma superfície que só é plana para dissimular e ao mesmo tempo indicar a profundidade que a habita, que a move, qual esse ventre materno oferecido à sua imaginação¹⁵³.

Além dos claros elementos que justificam essa aproximação entre as imagens produzidas pelo *Mayombe* e as propostas por Didi-Huberman, a discussão deste filósofo, nesse mesmo capítulo, apontam para o inescapável paradoxo relacionado aos termos do visível que “se choca[m] sempre com o inelutável volume dos corpos humanos”¹⁵⁴. Tomando por empréstimo de Joyce, ele nomeia como “inelutável modalidade do visível” essa cisão do ver e do corpo que nos olha. Essa implicação entre corpo e imagem se dirige para a experiência corporal inerente ao ato de ver e

¹⁵¹ Ibidem, p. 294.

¹⁵² DIDI-HUBERMAN, 1998.

¹⁵³ Ibidem, p. 33.

¹⁵⁴ Ibidem, 30.

constituente do objeto a ser olhado. Ou seja, Dedalus olha para o mar e busca ler as “assinaturas de todas as coisas”, porém a essa visão é acrescentada o investimento corpóreo do personagem contra os corpos que antes eram apenas “signos coloridos”¹⁵⁵. Ver, portanto, coincide com o tocar, por isso, é inelutável e paradoxal, na medida em que nos é dado ver certos objetos e imagens que revelam em si uma perda, um traço, uma marca, “como cicatriz, ou como lembrança, que por mais que pareça só um retrato na parede, dói”. Logo, abrem-se em *A pequenina América e sua avó Sifrada de escrúpulos* pontos de encontro entre as imagens que ela produz e os pensamentos do autor francês, à medida que o espectador, ao assistir ao espetáculo, percorre, juntamente com a personagem do grupo mineiro, um caminho de vida pautado pela falta, perda e dívida.

Essa fábula construída pelo grupo *Mayombe* propõe uma releitura, sob uma perspectiva irônica e crítica, do mito fundador do continente americano e de sua história, presente nos grandes arquivos da memória. Nesse sentido, é possível perceber uma ressignificação desses mitos e da construção de nossas nações. A postura da avó de “América”, por exemplo, sugere a posição do colonizador europeu no processo histórico de formação cultural desse continente. De forma irônica, o grupo apresenta a imagem de uma velha decrépita à espera de recuperar sua antiga glória, à custa de “América”. Como não conseguiu a recompensa por ter cuidado daquela menina abandonada, a avó propõe um casamento real para a “neta”. Nesse momento da peça, é evocada a figura de Dom Sebastião, que aparece nas lendas portuguesas como uma espécie de Messias, um salvador do reino de Portugal. Ao trazer essa imagem para a cena o grupo sugere o encontro entre os colonizadores portugueses e o continente americano em terras brasileiras. Porém, assim como na lenda, essa promessa gloriosa nunca se cumpriu, e “América” continua endividada. Nesse breve exemplo do espetáculo, é possível perceber como o grupo trabalha com as imagens e as referências históricas. Elas se entrecruzam de forma a apresentar um discurso fragmentário e plurissignificativo. Ou seja, as imagens trazidas à cena não possuem a menor preocupação em apresentar coerência com as grandes narrativas, tidas como fundadoras. Com isso, a cena propõe um intenso

¹⁵⁵ JOYCE. Apud. DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29.

debate em relação à memória histórico-cultural construída e forjada por essas narrativas.

Além disso, ao longo da peça, o grupo não busca uma leitura determinista desse mito, apontando algozes e vítimas, como já fora explorado, em outras épocas, por alguns meios de representação. O espetáculo e os produtores, ao propor esse tipo de montagem, encontram-se em um “terreno instável entre sua[s] subjetividade[s] afetiva[s] e certo tom irônico, presente quando se enfrentam com a possibilidade-impossibilidade de serem texto-registro das contradições e utopias de um tempo específico”¹⁵⁶. As imagens de *A pequenina América e sua avó \$ifrada de escrúpulos*, que são apresentadas ao público, propõem um intenso jogo dialético e irônico, o qual aponta para várias tensões não apaziguadas dessa história que ainda apresenta marcas presentes em nossa contemporaneidade.

Que jogo é esse? Como ser um “texto-registro das contradições e das utopias”? Para essas questões o autor Georges Didi-Huberman, na já citada obra, discute, no capítulo intitulado *A imagem crítica*, a ideia de Walter Benjamin a respeito da “imagem dialética”. Para tanto, o autor francês faz um percurso epistemológico do referido conceito na obra de Benjamin, buscando observar suas implicações históricas, sobretudo para história da arte. Nesse estudo, Didi-Huberman recupera uma passagem da obra do autor alemão, que ora reproduzo:

Uma imagem [...] é aquilo no qual o Pretérito encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética em suspensão [...]. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a relação do Pretérito com o Agora é dialética: não é de natureza temporal, mas de natureza imagética[...]. Somente as imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, isto é, não arcaicas. A imagem que é lida - no Agora da recognoscibilidade - traz no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso [...], que subjaz toda leitura¹⁵⁷.

É nesse momento crítico e perigoso que se situa a montagem do grupo mineiro, uma vez que é somente na experiência com as imagens que o espetáculo apresenta esse possível encontro entre o “Agora” e o “Pretérito”, constituindo, portanto, uma imagem dialética, que é, segundo Benjamin, “autenticamente

¹⁵⁶ ROJO, Sara. *Crítica latino-americana de teatro e cinema: imagens*. In. ROJO, Grínor; ROJO, Sara; RAVETTI, Graciela. **Para uma crítica política da literatura: três perspectivas latino-americanas**. Belo Horizonte: Nandyala, 2012, p. 96.

¹⁵⁷ BENJAMIN. *Apud*. DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 182.

histórica”. Essa ideia de autenticidade, porém, deve ser melhor pensada, na medida em que sobre ela subjaz, de alguma forma, o falso conceito de legitimidade, presente, comumente, naquelas narrativas históricas. Ou seja, alguns podem pensar que, como as imagens presentes no espetáculo questionam o discurso histórico dominante, elas se tornam, conseqüentemente, imagens legítimas e, como tais, não são passíveis de críticas. As imagens de *A pequenina América e sua avó \$ifrada de escrúpulos* questionam esse discurso comum à medida que promovem um choque e uma tensão, em outras palavras uma “dialética em suspensão”. Tornam-se imagens que precisam ser constantemente criticadas para se poder extrair sua “legibilidade”.

Didi-Huberman diz que a alegoria é a forma por excelência, segundo Benjamin, para se produzir uma imagem dialética, devido ao seu valor crítico e desfigurativo, e, sobretudo, pela dupla dimensão de *pathos* que o filósofo alemão mantinha com ela:

de um lado, uma espécie de melancolia que correspondia [...] à implicação fatal de um elemento de *perda* no exercício do olhar [...]. De outro lado uma espécie de *ironia* vinha ‘substituir’, realizar e ultrapassar ao mesmo tempo [...] esse sentimento de perda¹⁵⁸.

O par, avó de “América” e protagonista, apresenta-se como essa alegoria proposta por Benjamin, uma vez que tanto uma personagem quanto a outra possuem essa dupla dimensão da perda e da ironia. A avó está sempre em busca de sua glória perdida, à espera de poder recuperá-la como recompensa ou como dívida por ter cuidado de “América”. Essa glória perdida da avó, porém, ela mesma sabe que não irá recuperá-la, uma vez que a dívida da protagonista funciona para a velha como uma sobrevivência. Logo, é essa expectativa que mantém a sua segunda vida.

AVÓ

Espero que estejas bem. Pois eu não. Estou prestes a morrer pela segunda vez... Estou te esperando, América. Eu tenho artrite. Meus joanetes doem. E preciso de um banho quente. Meus cabelos caem. E a cada fio de cabelo que cai soma-se 7 mil \$ifras a mais no seu saldo negativo. Como pôde abandonar a sua avó, que te deu alma e espelhos? Eu te catequizeei e te dei milho, mandioca, banana. E te deixei bicar de meu vinho do porto. Como pôde me dar as costas? Pois eu, que deixei que soprasse minhas perebas, te espero. Eu... Te roubo. Você me pertence¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 185.

¹⁵⁹ ALEXANDRE, 2011, p. 301.

“América”, por sua vez, está condicionada a saldar essa dívida que, em seu percurso de vida, só aumenta. A protagonista, por não ter nenhum recurso, buscava quitá-la utilizando-se da única coisa que lhe restava, seu próprio corpo. Ambas as personagens, portanto, são marcadas pela perda e pela falta, mas essa mesma marca é para elas suas próprias condições de vida.

A perda para os personagens opera uma lógica diferenciada à que se poderia supor, porém, antes de se pensar essa operação cabe analisar a outra dimensão dessa alegoria discutida por Didi-Huberman, a ironia, o que, de certa forma, qualifica as imagens como dialéticas e aponta também para o modo como a perda opera na peça. O filósofo aponta que a ironia se opõe claramente à ideia de revelação definitiva, no caso, aquilo que chamamos imagens legítimas, que não são passíveis de críticas. A ironia busca desvelar uma obra sem necessariamente eliminar o seu mistério, ou seja, aquilo que se esconde por detrás da imagem e que precisa ser interpretado e lido. Para Georges Didi-Huberman, a ironia

nos deixa face ao mistério como face à interminável questão, à interminável coisa perdida da qual nos resta rir com *risos de escritor*, aquele que sabe jogar e perder, ganhando apenas – modestamente – algumas constelações de palavras¹⁶⁰.

No caso do espetáculo, resta-nos rir diante das palavras e gestos dos atores em cena, pois as questões não são respondidas e nunca chega-se a uma resolução efetiva dos fatos. O suposto casamento de “América” é um bom exemplo dessa imagem irônica, proposta pelo grupo, uma vez que toda cena é a preparação de um encontro ideal que nunca se realizará. As peças desse jogo cênico já estão dadas, no entanto, ainda assim, se prepara a festa, mesmo com os poucos recursos que lhe são disponíveis. A não resolução do encontro deixa aquela imagem em suspensão na medida em que o fato de ele não acontecer não significa que nada ocorreu, pois, a partir desse ponto surgem as primeiras indagações de “América” e o início de sua jornada descolada de sua avó, figurando-se agora como uma sombra devido à dívida que sua neta lhe tinha. A ironia, portanto, age nesse espaço de ausência, aponta para aquilo que resta, para as “cinzas”, como propõe Benjamin. Ou seja, a

¹⁶⁰ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 186.

imagem original (imagem legítima) não existe mais, resta, porém, um vestígio, uma marca nas cinzas da história daquela imagem. Sobra “América” tentando caminhar com suas próprias pernas.

Essa dupla dimensão, que explora Georges Didi-Huberman, é uma das formas para qualificar a imagem dialética. Por isso, ao observar essa cena do casamento, é possível perceber que as imagens dialéticas possuem uma função de apresentar uma ambiguidade, que sempre produz um efeito, muitas vezes um efeito de transformação, à medida que “inquietará [...] e exigirá da razão o esforço de uma autoultrapassagem, de uma autoironia. [Uma] maneira de apelar, na própria razão, a uma memória de seus ‘monstros’”¹⁶¹. Nesse sentido, não somente essa passagem citada, mas toda montagem do espetáculo, funciona como uma imagem dialética, na medida em que (assim como “Baudelaire, Proust, Kafka ou Joyce”, citados por Didi-Huberman) a todo momento, as cenas reapresentam os mitos do continente americano, a fim de questioná-los, e quem sabe transformá-los, sem fechar, com isso, sua potência crítica. Para se observar melhor um pouco a ideia de potência crítica da montagem cito uma passagem de Jacques Rancière em um texto chamado *A frase, a imagem, a história*, da obra *O destino das imagens*. Nesse texto, o autor faz uma diferenciação entre dois tipos de montagens a dialética e a simbólica, sobre a primeira diz ele:

Se trata de organizar un choque, de poner en escena una extrañeza de lo familiar, para hacer aparecer otro orden de medida que no se descubre sino por la violencia de un conflicto. La potencia de la frase-imagen que une los heterogéneos es entonces la potencia de la distancia y del choque que revela el secreto de un mundo, es decir, el otro mundo cuya ley se impone detrás de sus apariencias anodinas o gloriosas¹⁶².

Nesse sentido, a montagem do grupo *Mayombe* provoca o espectador a questionar os mitos e as histórias desse continente, por ser formado por uma série de imagens dialéticas que ora apontam para uma ideia de nação, cultura e identidade, ora apontam para questões subjetivas, micro-histórias pessoais, ora

¹⁶¹ Ibidem, p. 189.

¹⁶² RANCIERE, 2011, p. 73. Tradução minha: “[na montagem dialética] se trata de organizar um choque, de por em cena uma estranheza do familiar, para fazer aparecer outra ordem de medida que não se descobre senão pela violência de um conflito. A potência da frase-imagem que une os heterogêneos é, portanto, a potência da distância e do choque que revela o segredo de um mundo, ou seja, o outro mundo cuja lei se impõe detrás de suas aparências anódinas ou gloriosas”.

apresentam um discurso de resistência da alteridade, ora apresentam a submissão dos povos frente aos modos de organização mundial. Na dramaturgia, as cenas são nomeadas como “encruzilhadas”, ou seja, locais onde é possível encontrar outras vozes, outras histórias e memórias, sejam individuais ou coletivas.

Essas vozes diversas, por sua vez, encontram eco através do corpo de “América”. Um corpo constantemente violentado e preso a grilhões culturais desde quando ela ainda não havia nascido. Corpos de mulheres, negros, indígenas, imigrantes, exilados, refugiados, prostitutas, domésticas e outros trabalhadores quase sempre despossuídos de qualquer bem, mas que vivem suas vidas pagando, de certa forma, por uma dívida que eles não contraíram. A sombra da avó e da dívida impressa no corpo de “América” condiciona os seus passos. “América” procura por um caminho que não sabe, porque nunca lhe foi permitido saber. Ela segue um caminho em direção ao mar, que lhe foi apartado quando nascera. Uma espécie de falta gravada em seu corpo que a move em direção ao oceano.

AMÉRICA

[...] Já fui puta, servil, diarista, exótica, melodramática, encardida, tema de filme pra ganhar o Oscar de filme estrangeiro e o que arrecadaram foi pra onde? A zona de tudo isso aqui tem raiz e norte. Eu não tenho o que temer. Eu virei mulher à força, só guardei a força dela aos poucos. E não é reviravolta de novela mexicana. Eu não sou heroína e você não é a vilã. Eu fui pano de fundo enquanto sua voz protagonizava as dívidas que por tudo isso, pelas minhas histórias que você transformou em folclore. Já tá pago. Muito bem pago. Metade da minha vida foi pra tentar tapar sua voz, a outra metade é a que eu ouço agora, rouca e com gosto de sal¹⁶³.

Essa falta originária conduz a experiência de vida da protagonista, movendo-a pelas encruzilhadas e promovendo ou sofrendo encontros. Assim como a falta possibilita a experiência de América; sua inadimplência, como já citado, permite a sobrevivência de sua avó. Ambas são submetidas, portanto, a uma falta, que busca ser superada por uma criando e inventando histórias para a neta, enquanto esta última busca, sem sucesso, apagá-las. No entanto, esse não é necessariamente o fim almejado pela menina, como apresentado na passagem. Ela deseja encontrar o mar sozinha, mas não exclui a possibilidade de reencontrar sua avó. Ou seja, a dívida e a falta que a avó lhe submetia não são os pontos de questionamento de “América”, ela busca ultrapassar essa falta e poder se conduzir a partir dela.

¹⁶³ ALEXADRE, 2011, p. 318.

Georges Didi-Huberman, no último capítulo de *Sobrevivência dos Vagalumes*, recupera uma frase de Pascal citada por Benjamin: “Ninguém morre tão pobre a ponto de não deixar alguma coisa”¹⁶⁴. Assim, ao se considerar América como uma alegoria da história cultural desse continente, percebe-se que as perdas sofridas pelo processo de colonização, são na verdade sua herança, logo não cabe fazer um retorno melancólico àquilo, que devido ao processo histórico foi modificado a fim de buscar sua gênese e a partir disso construir um novo percurso. A perda é parte integrante da memória cultural dos países latinos, uma perda que não significa uma dissolução, mas sim uma alternativa à sobrevivência, na medida em que os corpos e os sujeitos que hoje estão vivos são os resultados das intensas modificações no corpo social desse continente. O destino de “América” aponta pra um lugar que depende somente dela, porém, as marcas deixadas pela falta de sua mãe e família, bem como a dívida indissolúvel com a sua avó, são aquilo que lhe ficou de herança. Por isso, a despeito dessa falta cabe a ela continuar caminhando para enfim ultrapassar os limites da areia e chegar a um mar que lhe aguarda.

3.2. A radicalização da imagem em *Bê-a-bá Brasil*.

Uma terra com uma exuberante natureza, habitada por inocentes e puros homens selvagens, além de “moças, bem moças e bem gentis, [...] e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas”¹⁶⁵. Essa terra, repleta de riquezas misteriosas e tão “graciosa que querendo-a aproveitar dar-se-á nela tudo”¹⁶⁶, povoou o imaginário de várias pessoas, sobretudo de homens gananciosos e desejosos por desfrutar prazeres ainda não descobertos. O caminho para esse universo maravilhoso, porém, era incerto e repleto de perigos a qualquer tripulação em viagem marítima. Serpentes, sereias, entre outras monstruosidades poderiam cruzar o caminho desses navegantes, ou mesmo tornados poderiam pôr a pique qualquer embarcação. Apesar de tão tenebrosa viagem, os homens daquela época não se

¹⁶⁴ DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 133.

¹⁶⁵ CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta*. In. http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf. Acessado em 22 out. 2013.

¹⁶⁶ Idem.

desmotivavam a navegar “por mares nunca de antes navegados”, pois, além das recompensas e privilégios que um lugar como esse oferecia - uma vez encontrado -, o espírito aventureiro daqueles homens era um dos principais elementos responsáveis por fazê-los se lançar naquelas viagens.

Esse imaginário maravilhoso medieval foi responsável por um vasto repertório de lendas, pinturas e histórias, que, além de seu valor estético, contribuíram para a construção de imagens a respeito das terras e dos povos ainda desconhecidos dos homens medievais europeus. A mítica “Cocanha” - transmitida e descrita por meio da tradição oral como o espaço da abundância e da liberdade, onde é “feriado e domingo todo dia”¹⁶⁷ - é uma das representações daquele imaginário criativo. Posteriormente, aquelas imagens fabulares de “Cocanha” se associaram a outros lugares com outros nomes em outras línguas e referências. Algumas descrições de Pêro de Magalhães Gândavo, por exemplo - um cronista português que veio ao Brasil em princípio de colonização - ainda apresentavam a terra brasileira recém-encontrada como um exemplar daquele imaginário¹⁶⁸; assim como a idílica Pasárgada de Manuel Bandeira, séculos depois. Além dessas representações do espaço, o imaginário medieval também acreditava que existiam homens de um olho só ou mesmo pessoas nascidas com rabo nas terras para além do oceano conhecido¹⁶⁹. Célebres são as imagens de seres fantásticos em que não há separação de dorso e rosto, segurando arcos e flechas; ou mesmo peixes com o tronco humano entre outras. Todas essas representações alimentavam as mentes de aventureiros.

A vontade de encontrar uma possível “Cocanha”, ou um lugar próximo a ela - assim como o interesse pelo ouro, especiarias, expansão do território, entre outros fatores registrados pela literatura didática - foi um dos motivos que incentivou aqueles tão valorosos homens, cantados por Camões em sua obra mestra, *Os Lusíadas*, a empreender suas viagens pelo Atlântico. Terra de Vera Cruz ou Brasil foi para a história de Portugal sua “Cocanha”, a que lhe foram atribuídas várias representações. O mito de fertilidade desse território, por exemplo, foi construído por

¹⁶⁷ FRANCO JÚNIOR, 1998, p. 30.

¹⁶⁸ BOSI, 1977.

¹⁶⁹ FAUSTO, 2003. (Didática, 1).

meio de, segundo alguns autores, sua “autêntica certidão de nascimento”¹⁷⁰, a já citada *Carta* de Pero Vaz de Caminha a D. Manuel: “[terra] graciosa que querendo-a aproveitar dar-se-á nela tudo.” Nesse relato, o escrivão da esquadra de Pedro Álvares Cabral, de forma um pouco mais racional à de outros cronistas, apresentou ao seu Rei uma terra insólita com uma vasta natureza, além de ser povoada por um povo selvagem, porém inocente e dócil, que, devido a esse comportamento, receberia a devida educação e principalmente os preceitos católicos.

Um pouco mais de 500 anos após a chegada do europeu nessas terras, as representações de Caminha sofreram várias alterações, porém, mesmo com as mudanças e adaptações comuns ao processo histórico, as imagens construídas no primeiro encontro ainda povoam o imaginário das pessoas que hoje se encontram nesse país. Ao longo dos anos, houve um esforço para inventar, reforçar, criar e recriar uma imagem que representaria o Brasil, sua cultura e seu povo. Diante desse esforço, muitas imagens foram construídas, sobrepondo as que já existiam sem, contudo, negá-las. Há poemas e músicas, tanto do presente quanto do passado, por exemplo, que buscaram e buscam exaltar o espaço brasileiro como um lugar privilegiado – “abençoado por Deus” -, com belas praias, florestas tropicais, dentre outros elogios ufanistas empregados por vários artistas. No entanto, todo esse espaço ideal se confronta com o seu oposto. Territórios áridos, em algumas regiões, favelas e/ou comunidades desprovidas de serviços essenciais às pessoas, além de centros urbanos hipertrofiados são também apresentados em músicas, romances e nos cinemas. O povo brasileiro, por sua vez, também se tornou temática para essas tentativas dos artistas de representar uma identidade ao Brasil. Já houve, por exemplo, índio nobre com preceitos tipicamente europeus, como em *O Guarani*, de José de Alencar, ou índio mestiço, preguiçoso e pícaro, em *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

Essa pequena amostra da ambiguidade e da contradição, presente nas representações do Brasil e de seu povo, mistura-se a tantas outras que formam um mosaico complexo da identidade cultural desse país. É desse mosaico e dessas imagens fantásticas que o *Grupo Oficina Multimídia*, de Belo Horizonte, se valeu para compor o espetáculo *Bê-a-bá Brasil: Memória, Sonho e Fantasia*, em 2007, ano

¹⁷⁰ BOSI, 1977, p. 16.

que o grupo comemorou 30 anos de experimentação e atividade teatral. Esse espetáculo, que optou por uma linguagem necessariamente não verbal, e que, segundo a Diretora Ione de Medeiros: “se vale mais da imagem, do som e do movimento para a elaboração dos temas”¹⁷¹, buscou apresentar as várias facetas da cultura e da história brasileira, por meio de uma dramaturgia coletiva, na qual os próprios atores, em suas improvisações, levavam para o espetáculo suas próprias referências e imagens do país.

Explorar várias formas do fazer teatral, assumir outros pressupostos para a composição de espetáculos, fazendo dialogar mídias diversas tanto na concepção quanto nas apresentações é uma proposta experimental do *Multimédia*. Em todos seus espetáculos eles buscam trazer outros elementos extra-teatrais, para compor as montagens como: romances, contos, biografia, artes plásticas etc. Em *Bê-a-bá Brasil* o ponto de partida para o processo foi a famosa tela *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral¹⁷². A concepção de um espetáculo a partir de uma tela, porém, já havia sido explorada em outro espetáculo, *Domingo de Sol*, de 1985, no qual o grupo elegeu como ponto de partida a tela de Gerges Seurat, *Um domingo à tarde na ilha da Grande Jatte* (1884-1886). Além de fonte de inspiração para a concepção espetacular, o grupo se vale desse diálogo intermidial para fazer reproduções/recriações animadas de outras telas em cena. *A banhista de Valpinçon* e *O almoço sobre a relva*, de J. D. Ingres e de Manet, respectivamente, foram reproduzidas em *Bom dia Missislifi* (1993). Assim como a recriação de *Última Ceia*, de Da Vinci tanto em *Bê-a-bá Brasil* (2007) quanto em *In-Digestão* (2000). As experiências anteriores do grupo em se trabalhar com essas outras linguagens, ao longo de seus 30 anos, culminou nesse espetáculo de imagens, estas últimas, por sua vez, segundo Freud: “constituem [...] um meio muito imperfeito de tornar o pensamento consciente, e pode-se dizer que o pensamento visual se aproxima mais dos processos inconscientes que o pensamento verbal e é mais antigo que este”¹⁷³. Nesse sentido a peça do *Oficina Multimédia* busca compartilhar a experiência inconsciente de seus atores com as de seus espectadores.

¹⁷¹ MEDEIROS, 2007, p. 204.

¹⁷² Ibidem, p. 201.

¹⁷³ Apud. PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 383.

Ao adentrar no espaço espetacular de *Bê-a-bá Brasil* o espectador, de antemão, espera se deparar com mais uma representação, dentre tantas outras, do Brasil. No entanto, a peça não é, como sugere seu título, uma mera explicação ou exposição didática do espaço e da cultura brasileira. O que se vê no espetáculo é a confluência de imagens trazidas por uma “Nau” repleta de sonhos, memórias e fantasias. Essa explicação pormenorizada de um fato histórico, por sua vez, espera ser encontrada diante de um livro de história, em que o leitor tem a expectativa de reconhecer “pelo menos um discurso plausível, admissível, provável e, em todo caso, honesto e verídico”¹⁷⁴.

Essa discussão sobre o discurso histórico e o ficcional foi bastante explorada por Paul Ricœur, ao apresentar que “a ficção pode explorar os aspectos da temporalidade vivida que a narrativa realista não atinge”¹⁷⁵. O empreendimento de Charlotte Berardt, por exemplo, citada por Georges Didi-Huberman¹⁷⁶, de reunir em narrativas os sonhos das pessoas que estavam próximas a ela nos campos de concentração, entre 1933 e 1939, não só dialoga com o pensamento de Ricœur, mas soa como um eco a uma declaração dada por Fustel de Coulanges, em uma lição na Universidade de Estrasburgo, em 1862, citada por Jacques Le Goff:

A história deve perscrutar as fábulas, os mitos os sonhos da imaginação todas essas velhas falsidades sob as quais ela deve descobrir alguma coisa de muito real, as crenças humanas. Onde o homem passou e deixou alguma marca de sua vida e inteligência, aí está a história¹⁷⁷.

O espetáculo, ao apresentar imagens de “seres estranhos [que] deslizavam sobre plataformas de rodinhas [faz] referência à fantasia dos navegantes da época dos descobrimentos”¹⁷⁸, ou seja, aproxima-se de fantasias e lendas que ficaram gravadas nos grandes relatos históricos sem, contudo, ser o próprio relato. Com isso, o espetáculo situa-se em um universo ambíguo, na medida em que ele trabalha com imagens que estão em um “estado de fricção entre o ficcional e o histórico,

¹⁷⁴ RICŒUR, 2007, p. 275.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 276. Vale lembrar que essa passagem é uma nota sobre a abordagem que ele faz sobre a ficção e a história em *Tempo e Narrativa III*. Nesta nota o autor trabalha com a ideia de narrativas “realistas”, nas quais ele situa as narrativas históricas.

¹⁷⁶ DIDI-HUBERMAN, 2011.

¹⁷⁷ COULANGES, Apud. LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Editora da Unicamp, 1990, p. 107.

¹⁷⁸ MEDEIROS, 2007, p. 204.

entre o objetivo e o subjetivo”¹⁷⁹, parafraseando um comentário de Sara Rojo, ao discorrer sobre a produção de alguns documentários políticos chilenos.

Logo nos primeiros minutos de espetáculo, percebe-se que uma familiar melodia ressoa enquanto homens em cima de uma estrutura móvel estão de costas para o público. Apesar de conhecida, aquela melodia soa soturna, um arranjo dissociado do tradicional ritmo festivo a que estamos acostumados. A tão famosa melodia é a composição de Ary Barroso, de 1939, *Aquarela do Brasil*, que busca a partir de seus versos apresentar um olhar sentimental, ufanista e feliz dessa terra. O choque produzido pelo arranjo de abertura provoca o espectador para uma representação diferenciada comparada a de seu compositor original. Ainda assim, o que se vê ao longo da peça não é uma completa desconstrução dos mitos de felicidade deste país, muito menos sua reprodução. As imagens produzidas pelo grupo transitam em uma zona de indeterminação sobre o Brasil, sua cultura e história¹⁸⁰.

Após essa abertura, os atores iniciam uma sequência de movimentos que se assemelha a uma preparação de uma embarcação para viagem. Em meio a uma espécie de coreografia, na qual os homens puxam cordas, giram tambores, içam televisores e computadores por meio de roldanas, panos brancos com uma cruz de malta no meio são alçados, por trás da estrutura, e neles são projetadas imagens do mar. Essa composição de imagens e movimentos transfere o espectador contemporâneo ao espaço/tempo de uma daquelas naus portuguesas que desbravaram o Atlântico no final século XV, conseqüentemente ao encontro daqueles navegadores em nossa terra. Porém, a “Nau” espetacular está repleta de televisores e computadores, típicos de nossa contemporaneidade. Com isso, um novo conflito é dado ao espectador, que deve, a partir de seu olhar, buscar interpretar e significar as imagens que lhe são apresentadas. Ao ocupar essa posição de decifrador o espectador e os atores criam um imaginário comum àquele espaço cênico específico, uma vez que não há uma representação mimética de um fato histórico, mas uma apropriação do mesmo. Hilário Franco Júnior, em seu estudo

¹⁷⁹ROJO, 2012, p. 119.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 102.

sobre a fantástica “Cocanha”, diz que “o imaginário estabelece pontes entre tempos diferentes”¹⁸¹.

A construção desse imaginário se dá, porque o grupo trabalha com imagens e representações que são comuns a espectadores e atores, como: monstros medievais e, a já citada pintura de Tarsila do Amaral. Trazer *Abaporu* para a cena foi o desafio empreendido pelo grupo, no entanto, sua transposição para o corpo cênico vai muito além de uma reprodução ou recriação da tela, como foi feito em espetáculos anteriores e mesmo em *Bê-a-bá Brasil*. Deparar-se com essa emblemática obra é se confrontar com as linhas tortas e difusas da própria história do Brasil e também com um rosto sem uma forma específica da identidade cultural desse país. *Abaporu* carrega em si uma história, bem como uma postura ideológica e política, pois se tornou um ícone ideológico e filosófico, símbolo de uma geração estética modernista da primeira metade do século XX que ficou marcada na história da arte brasileira.

O Modernismo, sobretudo o tido como heroico da década de 20, iniciou um processo de questionamento, ao apresentar propostas para uma nova linguagem e outros modos de representação. Além disso, esse movimento de cunho estético, primeiramente, foi o responsável - depois de alguns anos, após a Semana de Arte Moderna em 1922 - por “abrir as cortinas de nosso passado” e rever criticamente nossa história. João Luiz Lafetá, em seu estudo sobre o modernismo, dando ênfase à década de 1930, apresenta alguns pressupostos para aquele movimento tanto estético quanto ideológico.

O modernismo brasileiro foi tomar das vanguardas europeias sua concepção de arte e as bases de sua linguagem: a deformação do natural como fator construtivo, o popular e o grotesco com contrapeso ao falso refinamento academista, a cotidianidade como recusa à idealização do real, o fluxo da consciência como processo desmascarador da linguagem tradicional. (p.22)

O “anarquismo” dos anos vinte descobre o país, desmascara a idealização mantida pela literatura representativa das oligarquias e das estruturas tradicionais, instaura uma nova visão e uma nova linguagem, muito diferentes do “ufanismo”, mas ainda otimistas e pitorescas, pintando [...] estados de ânimo vitais e eufóricos; o humorismo é a grande arma desse movimento e o aspecto carnavalesco, o canto largo e aberto, jovem e confiante, são sua meta e seu princípio. (p. 29-30)¹⁸².

¹⁸¹ FRANCO JÚNIOR, 1998, p. 17.

¹⁸² LAFETÁ, 2000, p. 22.

Ao propor um trabalho cuja referência é *Abaporu* e toda essa atmosfera filosófica-ideológica a que a tela está submetida, *Bê-a-bá Brasil* retoma aquela ponte, abordada por Hilário Franco Júnior, que os artistas modernistas buscaram produzir ao dialogar tanto com artistas europeus quanto com a cultura popular, como cita Lafetá. O *Manifesto Antropófago* - de Oswald de Andrade, de 1928 -, logo em seus versos iniciais, aborda sobre essa ponte que une temporalidades e culturas distintas: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Philosophicamente”¹⁸³. Nesse sentido, a união de elementos diversos, presente na montagem do *Multimédia*, entre fantasias e imagens, bem como uma cenografia que se utiliza de elementos de espetáculos anteriores, reconfigura em forma espetacular essa ideologia antropófaga “anarquista” da primeira metade do século XX. Consequentemente, a peça transpõe cenicamente a tela de Tarsila do Amaral, não só pela reprodução dela em cena, mas, sobretudo, por uma montagem que reatualiza imagens sobre o Brasil, tanto do passado quanto do presente, de forma crítica.

Os versos “anárquicos” de Oswald de Andrade, com sua linguagem não linear, e as formas apregoadas pelo modernismo, que “deforma[m] o natural”, são ressignificadas pelas imagens de *Bê-a-bá Brasil*. O modo como o espetáculo apresenta, por exemplo, a viagem dos portugueses, sua chegada e início de colonização do Brasil se aproximam daquela postura estético-ideológica. A imaginária “Nau”, conduzida pelos atores, em um primeiro momento, é surpreendida por seres estranhos: os homens do navio, ao perceberem tais seres, combatem-nos utilizando a fé como arma, as cruzes que eles carregam e a presença de um sacerdote sugere tal imagem. Logo após esse episódio, outros seres aparecem, ao toque do berimbau, homens com a cabeça de Leão, levando monitores, homens de chifres, carregando a reprodução de *Abaporu*, outro ostenta um ser crucificado e um padre. Nesse último episódio, porém, não há enfrentamento entre os seres e a fé. Em seguida, uma bandeira vermelha é alçada no meio do palco, logo após homens sambam com galhos nas mãos em uma coreografia insinuante e sexualizada, típica de grupos de *axé music* e pagode, que ficaram marcadas no fim da década de 1990. Ao fim da música um trio dança no meio da cena com corpos juntos, sugerindo uma

¹⁸³ ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*. Disponível em: http://www.febf.uerj.br/pesquisa/semana_22.html Acessado em 20 ago. 2013.

relação sexual a três. Ou seja, mistura, união e antropofagia são elementos presentes na disposição dessas imagens.

Outro exemplo dessa organização das imagens encontra-se nas passagens em que é sugerido, dentre outras coisas, o poder da catequese sobre o indígena, bem como a famosa troca de presentes ocorrida no primeiro encontro dos portugueses com eles. O grupo reproduz, de forma crítica, a *Última Ceia*, de Da Vinci: um índio vestindo a camisa da seleção brasileira ao centro da representação, no local que seria ocupado por Cristo, enquanto a trilha apresenta os famosos trechos da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes. Essa imagem, segundo a Diretora Ione de Medeiros, “[desmitifica] um ícone de nossa religiosidade”¹⁸⁴. Além disso, o espetáculo reconfigura aquele primeiro encontro, apontando signos vistos em nossa contemporaneidade como os principais elementos de aculturação do povo brasileiro: a mídia e o conforto burguês, figurado pelo uso de sofá. O decorrer da cena sugere com maior clareza a sugestão do grupo em denunciar o poder desses dispositivos, uma vez que o índio é colocado dentro de uma lata e há uma espécie de ritual fúnebre daquele nativo. Imagens, portanto, que misturam referências, tanto do passado quanto do presente, comuns entre atores e espectadores, porém dispostas de forma que eles não estão acostumados. Imagens que, juntamente com as outras, dialogam antropofagicamente com os versos de Oswald de Andrade: “Nunca fomos catechizados. Fizemos foi o Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses”¹⁸⁵. Imagens que sugerem, pela disposição e união de elementos diversos, muitos significados e cabe ao espectador atribuí-los.

A montagem de *Bê-a-bá Brasil* – que se utiliza de várias mídias e justapõe várias imagens - traz para cena o Carnaval brasileiro, sinônimo de mistura, segundo Oswald e os modernistas. A partir de uma estética que valoriza o uso de imagens e se utiliza da técnica da colagem – por meio da reutilização cenográfica - para compor tanto figuras/personagens quanto cenas que se valem de referências díspares, o *Oficina Multimídia* produz um diálogo com os pensamentos de Jacques

¹⁸⁴ MEDEIROS, 2007, p. 202

¹⁸⁵ ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*. In. http://www.febf.uerj.br/pesquisa/semana_22.html Acessado em 20 ago. 2013. No manifesto Oswald de Andrade opta por um registro do português que mescla referências arcaicas com modernas, por isso a grafia de algumas palavras estão diferentes ao registro contemporâneo.

Rancière, uma vez que, segundo esse autor, “a imediatidade sem frases do visível sem dúvida radicaliza o efeito”¹⁸⁶. Efeito que recai, sobretudo para o espectador, mas que é motivado pela disposição e construção do espetáculo. Ou seja, ao se deparar com as imagens produzidas pelo grupo mineiro o espectador terá que reeducar seu olhar, na medida em que as imagens que lhe são apresentadas a ver fazem parte de um imaginário comum, mas organizadas diferente, promovendo, portanto, um choque do olhar. O uso de várias mídias também contribui com essa ruptura do olhar, na medida em que “as mídias nos fornecem novos modos de ver o mundo”¹⁸⁷.

Rancière, ao discorrer sobre as imagens do cinema, aborda dois conceitos: “frase-imagem” e “grande parataxe”, ambos possuem uma inter-relação, pois enquanto a segunda está relacionada à disposição caótica de frases e imagens em um texto, filme ou teatro, a primeira seria a medida que “retêm a potência da grande parataxe e não deixa que ela se perca na esquizofrenia ou no consenso”¹⁸⁸. Ou seja, a frase-imagem funcionaria como uma “sintaxe”, que opera não como uma normatização tradicional, mas sim uma “sintaxe” que considera o próprio caos como elemento construtivo. Nesse sentido, o autor francês desenvolve seu conceito de “Frase-imagem” para a ideia de *montagem*. Aproximando os pensamentos de Rancière ao espetáculo, a montagem do grupo se relaciona com as considerações do autor francês, porém, é uma montagem que não é produzida somente pelo seu enunciador apenas, mas que se opera pelo olhar do espectador. Configurando-se, portanto, como um espaço político: “A política consiste em reconfigurar a partilha do sensível que define o comum da comunidade, em introduzir sujeitos e objetos novos, em tornar visível àqueles que não eram percebidos...”¹⁸⁹.

Esse espaço político aberto pelo espetáculo *Bê-a-bá Brasil* consiste nessa montagem que incita o público a deslocar seu olhar e buscar outras formas de ver. Didi-Huberman¹⁹⁰ questiona que foi destruído, em 1975 “O desejo de ver –[...], logo [a] esperança política – de Pasolini”. Essa esperança, porém - que aparentemente está destruída para o brasileiro, ao se deparar todos os dias diante do dispositivo de

¹⁸⁶ RANCIÈRE, 2012, p. 14.

¹⁸⁷ PAVIS, 2010, p. 185.

¹⁸⁸ RANCIÈRE, 2012, p. 57.

¹⁸⁹ RANCIÈRE, Jacques. *El malestar em la estetica*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011. Tradução minha.

¹⁹⁰ DIDI-HUBERMAN, 2011.

TV com imagens de um país corrupto, sem educação, aculturado, violento e desigual -, é, de certa forma, realimentada pela cena final do espetáculo. Na medida em que, mesmo abrindo as cortinas para toda contradição presente em nossa cultura e história; mesmo denunciando nossa nova catequese doutrinária à TV; o grupo lança um olhar para o futuro, por meio de um pássaro que alça voo para além do espaço geográfico do país, um pássaro que voa pelo mundo. Esse pássaro, dependendo do olhar e de quem olha, seria a esperança para o povo brasileiro.

3.3. *Proibido retornar: a experiência política e estética na cidade como um possível caminho para a partilha.*

Segundo Luis Alberto Brandão Santos, a cidade é “uma organização social mais tipicamente contemporânea e que melhor representa a maneira como o homem da atualidade se organiza no tempo”¹⁹¹. A cidade é um espaço onde coabitam pessoas de várias regiões, de contextos extremamente diversos. Sobretudo em grandes metrópoles, a cidade é, para muitos, um lugar de passagem, um espaço transitório de pessoas que trabalham, ou que chegam à procura de trabalho ou de melhores condições de vida. Um dos grandes exemplos brasileiros é a cidade de São Paulo, em que há uma grande comunidade de nordestinos, por exemplo, que saíram de sua terra para tentar a vida naquele lugar, assim como as comunidades de imigrantes italianos ou japoneses, nesse último caso não só o espaço lhes impõe dificuldades ao convívio social, como também a língua se torna um obstáculo. As oportunidades de trabalho, porém, não são os únicos fatores responsáveis pelo deslocamento de pessoas nas cidades, a vida cultural ativa presente, não só nessa megalópole, como também nos outros grandes centros urbanos conflui para tal trânsito. É possível perceber com o exemplo paradigmático de São Paulo, tamanha diversidade que compõe o espaço urbano, com sua complexa teia social subdividida em classes socioeconômicas, regiões de

¹⁹¹SANTOS, Luis Alberto Brandão. “Textos da cidade”. In. VASCONCELOS, Maurício Salles, COELHO, Haydeé Ribeiro (org.). **1000 rastros rápidos: (cultura e milênio)**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 131.

nascimento, níveis de especialização, padrões comportamentais, faixa etária entre outros.

São nas cidades que se encontram as escolas, hospitais, construções de grande porte, centros comerciais, condomínios, boates, festas, museus, teatros, cinemas, restaurantes, isto é, vários dispositivos sociais, “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 vivos”¹⁹², e permitem, por sua vez, o convívio entre as pessoas nesses lugares. Quase toda capital brasileira possui, minimamente, características comuns. Essas, por sua vez, são compostas por vários setores e camadas sociais, bem como por uma intensa vida cultural e econômica. Além disso, os centros urbanos são vistos, por muitos, como espaços de oportunidades de trabalho, educação e socialização, ou mesmo como vitrine para apresentações das principais manifestações culturais e artísticas de uma determinada região.

No entanto, a configuração política, presente nos principais centros urbanos do país, não condiz, necessariamente, com essa expectativa de oportunidades. Um exemplo seria a capital mineira, Belo Horizonte, que sofre com gestões públicas que dificultam o direito de apropriação do espaço urbano, até mesmo para manifestações artístico-culturais. Isso ficou muito claro para a população, devido ao decreto 13.798/09 - expedido em 09 de dezembro de 2009 pela prefeitura: “Art. 1º Fica proibida a realização de eventos de qualquer natureza na Praça da Estação, nesta Capital”¹⁹³. Uma vez que essa praça se encontra no coração da cidade – devido a sua posição estratégica e maior acessibilidade que outras – e, também, havia passado por uma reforma para ser palco de grandes eventos na capital. Tal ação autoritária gerou uma reação muito forte e criativa - principalmente de pessoas ligadas a setores de produção cultural - nomeada como “Praia da Estação”. Esse movimento, que perdura até os dias atuais, tornou-se uma forma de expressão, bem como espaço de debate e diálogo para várias questões da cidade, além de ser também um local de lazer, principalmente nos dias quentes de verão. Apesar de não estar mais em vigor o decreto, devido à resistência da população, ele é apenas um

¹⁹²AGAMBEN, 2009.

¹⁹³Disponível em: <http://portal6.pbh.gov.br/dom/iniciaEdicao.do?method=DetalheArtigo&pk=1017732>.
Acessado em 11 jun. 2013.

exemplo de mal uso dos espaços públicos, junto a ele se somam uma série de desmandos e ausência de políticas públicas, que visariam o bem estar da população como: moradias, transporte de qualidade e mobilidade urbana, acesso e financiamento de bens culturais produzidos na cidade entre outros. O que se vê nesses locais, principalmente nos últimos anos, devido, entre outras coisas, aos grandes eventos esportivos, são desapropriações para construção de hotéis, *shopping centers* e alargamentos de vias para passagem de carros. Com isso, observa-se o crescimento da rede urbana e uma população cada vez mais desamparada em espaços degradados para o convívio.

A peça *Proibido retornar*, do *Grupo Teatro Invertido*, possui um universo de enunciação mais diretamente ligado ao público de Belo Horizonte, no entanto, ela dialoga com outras realidades urbanas brasileiras, ao compor diversas paisagens, espaços, situações e linguagens presentes nos grandes centros. Sílvia Fernandes, ao estudar, em 2002, as teatralidades da cidade de São Paulo, apresenta como a arquitetura do local; a dinâmica das obras; a estética dos prédios; as construções que são derrubadas e as construídas, os modos de usar os espaços; os shoppings; museus; condomínios fechados, entre outros criam territorialidades bem diversas e definem, muitas vezes, a posição do sujeito na cidade, por meio de códigos particulares, mesmo não sendo opostos aos do macroespaço. Ou seja, são

[...] ilhas de convívio social restrito nos cada vez mais comuns condomínios fechados, autônomos nas grades e nas guaritas, com áreas verde, esporte e lazer vendidos a peso de ouro em folhetos promocionais que alardeiam a intenção explícita dessas micro-cidades de separar-se da cidade. Os condomínios, da mesma forma que os *shopping centers*, os hotéis transcontinentais, os bancos e certos tipos de centros culturais, não querem fazer parte da cidade, mas, ao contrário, pretendem ser seu equivalente e substituto¹⁹⁴.

A peça do grupo mineiro, que estreou em Belo Horizonte em outubro de 2009, possui um diálogo claro com esses dizeres de Sílvia Fernandes, escritos em 2002. Essa autora é fonte de pesquisa para atores e produtores, na medida em que ela pesquisa as teatralidades contemporâneas, bem como sua relação com o espaço urbano. Essa autora, por exemplo, possui um trabalho com a obra de Gerald

¹⁹⁴FERNANDES, Sílvia. *Teatro-Cidade*. In. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010. O artigo citado foi originalmente publicado em 2002, porém há em 2007 um *post scriptum*. Essa urgência em atualizar o texto, a meu ver, pode ser entendida como um não fechamento dessa discussão, apresentando o quão atual ela ainda é.

Thomas, Teatro da Vertigem, Teatro Oficina, Os Satyros, e outros autores e grupos que possuem uma intensa busca por formas diversas de expressão e que promovem um diálogo intenso com os confrontos entre sujeito e espaço.

O *Grupo Teatro Invertido* foi fundado em 2004 como extensão da pesquisa que alguns atores desenvolviam no curso de graduação em Teatro na UFMG. Ao longo desses nove anos, o grupo se pautou por um teatro de pesquisa e reflexão crítica desse fazer, além de explorar bastante a criação coletiva e colaborativa, principalmente na dramaturgia de sua peça de estreia *Nossa pequena Mahagonny*, *Lugar cativo*, *Medeia zonamorta*, *Proibido Retornar*, e *Estado de coma*. Há também a parceria recente com a diretora, dramaturga e atriz mineira, Grace Passô, *Os ancestrais*, que estreou em 2013.

Por meio da trajetória de “Moacir”, saindo do campo para cidade, é possível perceber o espaço conflituoso e violento que a cidade apresenta, principalmente, àqueles que não compartilham de seus signos, convenções e tempos distintos. O desenvolvimento da peça marca nitidamente esses dois espaços campo/cidade. Um, encenado como o espaço lírico e pueril da infância e amadurecimento do protagonista. Já o outro, é marcado pelo choque cultural e mistura de referências. Percebe-se, porém, que não se pretende, ao longo da peça, uma representação mimética desses territórios, na medida em que não há uma distinção clara sobre esses dois espaços em nossa contemporaneidade. O binômio campo/cidade muitas vezes associado ao de rural/urbano, para muitos, é o que define cada um desses espaços. No entanto, segundo Júlio César Suzuki, “O perímetro urbano é extremamente falho para a diferenciação do rural e do urbano, sobretudo porque há, por um lado, muito de rural em aglomerações urbanas [...], por outro lado há muito de urbano no campo brasileiro.”¹⁹⁵

Com isso, ao se apresentar diferenças entre os espaços em *Proibido retornar*, o campo marcado pela paisagem rural e pela intrínseca relação com a terra e agricultura, o grupo busca se aproximar de uma dimensão “simbólica-cultural, [...] onde os geo-símbolos, que definem uma paisagem cultural, marcam a inscrição da

¹⁹⁵SUZUKI, Júlio César. **Campo e cidade no Brasil: transformações socioespaciais e dificuldades de conceituação**. In. *REVISTA NERA*. Presidente Prudente. Ano 10, nº10. Janeiro /Junho, 2007. ISSN: 1806-6755, p. 134 – 150.

cultura de um grupo sobre seu espaço”¹⁹⁶. Nesse sentido, campo e cidade são encenados por meio de símbolos culturais, negando, portanto, uma pretensa ideia de representação desses territórios.

O imaginário de “Moacir” está repleto daqueles geo-símbolos e lembranças líricas, preso às experiências vividas em seu local de origem - o campo e sua família. Em sua bagagem ele carrega suas memórias. O vick vaporub, o fumo de rolo, o perfume, folhas secas e temperos são elementos que ligam a personagem à infância de um menino - que tinha dificuldades para respirar -, ao forte odor de cigarro do pai, ao doce perfume da mãe.

Das lembranças de mãe, eu guardei um vidro de perfume que ela esqueceu em cima da penteadeira ... Enquanto eu tomava café, ela penteava meu cabelo partindo de lado. Mãe punha o vestido branco e bordado e renda ... Sentir o cheiro é quase ver, quase ter...¹⁹⁷

A presença desses odores conduz o personagem ao reconhecimento de uma memória latente, ela aparece em formas de imagens que são apresentadas para o espectador. Essa passagem remete a distinção feita entre as ideias de “lembrança pura” e “lembrança-imagem”, proposta por Paul Ricoeur, pois, segundo ele,

é no próprio movimento de recordação e, portanto, na progressão da “lembrança pura” rumo à lembrança-imagem, que a reflexão se esforça por desfazer o que o reconhecimento faz, a saber, reapreender o passado no presente, a ausência na presença¹⁹⁸.

Nesse sentido, ao sentir os cheiros, o personagem reconhece a presença de algo que ficou em sua memória em forma de imagens, porém não o reconhecimento da memória como ela foi no passado, tido como “lembrança pura”, mas sim atualizada pelo seu presente.

Em 2007/2008 os membros do grupo realizaram uma pesquisa intitulada “Ator Invertido – cinco sentidos para a construção da cena”, nesse projeto eles propuseram construir cenas-células a partir dos sentidos humanos (visão, olfato, paladar, tato e audição), a partir dessa pesquisa surgiu o espetáculo *Proibido*

¹⁹⁶RUA, 2005, p. 45-66.

¹⁹⁷ INVERTIDO, 2010, p 168.

¹⁹⁸ RICŒUR, 2007, p. 444.

retornar. A cena que originou esse espetáculo, intitulada *Essência*, discutia a sensação do olfato e os modos como esse sentido possui uma relação intrínseca à memória de “pessoas, coisas, lugares, histórias”, “o cheiro do lugar”¹⁹⁹. Essa memória sensível da personagem atravessa constantemente o espetáculo, seja por meio do cheiro do café que é feito e servido para os outros personagens e espectadores no momento da cena, seja pelo cheiro de fumo que o pai de “Moacir” fuma, ou da cachaça que ele bebe, além do cheiro da terra que a mãe do mesmo personagem despeja em seu próprio corpo. Todos esses elementos conduzem os espectadores à memória de “Moacir”, de sua infância e juventude no campo. Com isso, eles compartilham como espectadores privilegiados as histórias de seu pai, as receitas de sua mãe, os desejos de juventude destes dois personagens, o encontro entre eles e a derradeira separação do casal, assim como, os mimos e brincadeiras entre “Moacir” e a mãe, e também as brigas dele com seu pai e a despedida entre estes dois últimos.

O discurso memorialístico é ativado pelos odores. Mesmo dentro da sala escura do teatro, personagens e espectadores conseguem transitar entre dois universos: o do campo e o da cidade, passado e presente. Observa-se, nesse processo de construção, que a memória individual de cada um dos atores e espectadores foi acionada pela sensação corpórea, ou seja, pela memória corporal, que segundo Paul Ricœur

[...] é povoada de lembranças afetadas por diferentes graus de distanciamento temporal: a própria extensão do lapso de tempo decorrido pode ser percebida, sentida, na forma da saudade, da nostalgia. [...] A transição da memória corporal para a memória dos lugares é assegurada por atos tão importantes como orientar-se, deslocar-se, e, acima de tudo, habitar. [...] Assim, as ‘coisas’ lembradas são intrinsecamente associadas a lugares²⁰⁰.

O pensador francês, ao esboçar um percurso teórico sobre a fenomenologia da memória, culmina nessa ideia de memória corporal. Ou seja, a partir das experiências sensíveis com os objetos, pessoas e espaço, o sujeito é capaz de produzir uma memória dos lugares.

¹⁹⁹ALEXANDRE, Marcos Antônio. Proibido retornar – Memória, Imagens, Sentido. In. INVERTIDO, 2010, p. 94.

²⁰⁰RICŒUR, 2007, p. 57.

Ao construir uma montagem que explora outras formas de significação, no caso os odores, o grupo coloca em cena a relação entre memória e experiência. Nesse sentido, é oportuno citar Spinoza - que se dedicou a explicar de forma racional que mente e corpo são elementos comuns à mesma natureza, e que a existência de um acarreta necessariamente a existência do outro. Para o racionalista, uma ideia só chega à mente humana por meio do afeto que ela produz no corpo desse humano. Com isso, segundo a Proposição 18 da parte II da *Ética* de Spinoza

Se o corpo humano foi, uma vez, afetado, simultaneamente, por dois ou mais corpos, sempre que, mais tarde, a mente imaginar um desses corpos, imediatamente se recordará dos outros.

[...]

Escólio. Compreendemos, assim, claramente, o que é a memória. Não é com efeito, senão uma certa concatenação de ideias, as quais envolvem a natureza das coisas exteriores ao corpo humano, e que se faz, na mente, segundo a ordem e a concatenação das afecções do corpo humano.²⁰¹

Essa concatenação que diz Spinoza se dá por meio do encontro entre os corpos e não somente pelo intermédio do intelecto. As ideias de Paul Ricœur convergem também para uma ideia próxima a essa do pensador Holandês do século XVII, no entanto, elas caminham para outras direções, na medida em que Ricœur aborda que “o corpo constitui o espaço primordial”²⁰², ou seja, o ponto de referência entre espaço e tempo de uma determinada memória. Nesse sentido, a memória corporal de “Moacir” indica seu lugar de origem, conseqüentemente sua “forma de habitar”, segundo Ricœur. A partir de sua experiência/afeto com a cidade, essa memória determinará também quais posições esse sujeito ocupará no tecido urbano. Ou seja, a posição do migrante, do trabalhador, do caipira entre outros.

Cidade: complexo demográfico formado social e economicamente por importante concentração populacional não agrícola e dada a atividades mercantil, industrial financeiro e cultural. Aço e cimento, quase que só. Mas tal qual uma sereia seu canto ainda seduz²⁰³.

Essa concepção cujo início aparenta-se a um verbete de dicionário, mas que ao final lança uma carga crítica e poética sobre a ideia de cidade, é apresentada pela personagem “Babel” que, assim como a cidade, apresenta um discurso

²⁰¹SPINOZA, 2011, p. 69.

²⁰²RICŒUR, 2007, p. 59.

²⁰³INVERTIDO, 2010, p. 166.

entrecortado e paratático²⁰⁴ ao romper com o espaço fabular e lírico da memória de “Moacir”, e também com a lógica narrativa da própria cena. Nos dizeres de Luis Alberto Brandão Santos “A grande cidade é a Babel Moderna”²⁰⁵, e, assim como no espetáculo, na literatura ela “surge não apenas como cenário para o desenrolar de um enredo, mas enquanto agente determinante da significação da narrativa como um todo”²⁰⁶. A partir dessa ideia, Brandão apresenta que a cidade sugere uma ideia de “impossibilidade de comunicação”, ou mesmo ausência de um “projeto comum” por isso, a impossibilidade de determiná-la. Mesmo assim, esse autor discute que o escritor contemporâneo deve considerar vários riscos ao descrever esse espaço, uma vez que este não se apresenta nem “opaco” ou “transparente”, ele é fugidio a qualquer descrição e, por isso, na literatura perde seu estatuto de cenário e configura-se como personagem. Essa passagem, porém, não se dá de forma simples por uma mera personificação, mas sim pelos invisíveis presentes na cidade, “aquilo que está além – ou aquém – da nossa capacidade de representá-la”²⁰⁷. A “Babel” do espetáculo, portanto, sugere ao espectador uma dimensão estética presente nos grandes centros, ao apresentar uma série de signos que não possuem uma lógica clara entre si, e cabe ao sujeito criar suas próprias conexões. Ela pode ser lida pela conformação espacial que a cidade apresenta, pelas suas territorialidades diversas e disposição dos corpos sociais que a habitam.

A história da cidade se confunde bastante com a de seus habitantes, esses, por sua vez, misturam-se aos migrantes que chegam em busca de melhores condições de vida. O entre-lugar, experienciado por imigrantes nas principais capitais está presente no confronto encenado no espetáculo, no qual o grupo apresenta um processo de dessubjetivação que o tecido urbano imprime no indivíduo, sobretudo naquele que possui códigos e referências bem distintos daqueles disseminados na urbe.

Giorgio Agamben, ao discorrer sobre os dispositivos contemporâneos, aponta que, nas “democracias pós-industriais”,

²⁰⁴ ALEXANDRE, 2010, p. 105.

²⁰⁵ SANTOS, 1999, p. 135.

²⁰⁶ Ibidem, p. 132.

²⁰⁷ Ibidem, p. 137.

aquele que se deixa capturar no dispositivo “telefone celular”, qualquer que seja a intensidade do desejo que o impulsionou, não adquire, por isso, uma nova subjetividade, mas somente um número pelo qual pode ser, eventualmente, controlado; o espectador que passa as suas noites diante da televisão recebe em troca da sua dessubjetivação apenas a máscara frustrante do *zappeur* ou a inclusão no cálculo de um índice de audiência²⁰⁸.

O processo pelo qual passa “Moacir”, ao longo da peça, e o de muitos outros indivíduos que habitam as cidades, é bem próximo a esse apresentado por Agamben, ainda assim, mesmo com a inscrição de números e cálculos a que ele se submete, pode-se dizer que essa dessubjetivação não se completa, uma vez que o indivíduo é obrigado a se posicionar politicamente, a todo momento, diante de situações a que o espaço o submete seja no ambiente de trabalho junto ao chefe e aos companheiros de profissão, em casa com a família, na praça, nas escolas, dentro de ônibus, imerso no trânsito, o habitante de uma cidade é obrigado a tomar decisões, relacionar-se com o outro, assumir distintos papéis ao longo do dia, ou mesmo, abrir mão de sua individualidade para a promoção de um espaço comum. Ou seja, a cidade, muitas vezes, determina formas comuns de convivência entre os indivíduos e cada qual se relaciona com ela de diversas formas, apresentando uma experiência particular com o espaço. A partir dessa experiência, pode-se observar o modo como o sujeito se coloca politicamente nesse espaço.

Ao chegar à capital a personagem da peça se depara com vários espaços e situações às quais não estava acostumada, ou que sequer passavam por sua cabeça. Em sua conversa ao telefone com o pai, pode-se perceber o choque cultural que “Moacir” passou ao chegar à cidade. Primeiro a rodoviária, repleta de gente e uma voz que fala: “conversa com as pessoas”²⁰⁹, além da escada rolante. Situações e ambientes comuns a um morador habituado a esses lugares, mas que para um ‘estrangeiro’ são códigos ainda não decifrados. E cabe a ele interpretá-los e vivenciá-los. O encantamento que passa a personagem ao se deparar com essa situação é completamente particular e produz um estranhamento. É inevitável, portanto, ficar ileso a esse choque, com isso, ele reafirma sua posição singular neste espaço, no caso como um migrante.

²⁰⁸ AGAMBEN, 2009, p. 48.

²⁰⁹ INVERTIDO, 2010, p. 177.

O choque, porém, não se reduz a essas ocasiões corriqueiras, ele vai muito além, a ponto de afetar profundamente o sujeito. Em sua primeira entrevista de emprego, “Moacir” percebe a diferença de linguagem presente na cidade. São outros signos, referências, léxicos, um dialeto bem diferente, enfim, “ele não sabia falar a língua dela [a cidade]”²¹⁰. É oportuno ressaltar nessa passagem, um pensamento de Jacques Rancière (2012) em *O espectador emancipado*, no qual o pensador apresenta a relação existente entre política e estética. Nele, o filósofo reconfigura a posição de passividade, que fora atribuída ao espectador. Ao discorrer sobre montagens contemporâneas, ele percebe que elas colocam o espectador como partícipe da obra que lhe é apresentada. Nesse sentido, o Rancière associa o espectador a um aluno, porém, não àquele reproduzidor de códigos que o mestre apresenta, mas sim aquele capaz de ler e interpretar códigos diversos que cruzam seus caminhos ao longo da vida. Retomando seus pensamentos de *O mestre ignorante* ele associa as novas montagens a essa figura, uma vez que elas apresentam novos signos a ser interpretados e lidos de modo que tanto o aluno quanto o espectador para se emanciparem têm que ser intérpretes ativos do que está sendo apresentado a sua frente, ou seja, que eles façam sua própria tradução a fim de “apropriar[-se] da ‘história’ e fazer dela sua própria história”²¹¹.

Tal qual esse espectador para Rancière, “Moacir” buscou interpretar a fala de quem o entrevistava, mesmo assim, como todo desempregado sem experiência comprovada, ele se submete a um exaustivo questionário, a humilhações e violência - que fica mais explícita na montagem, pois o desenvolvimento da cena sugere uma relação sexual, quase um assédio. Ou seja, as novas memórias da personagem são inscritas novamente em seu corpo, e são essas marcas sentidas misturadas às lembranças de infância que conduzirão os caminhos da personagem. A entrevista de emprego será apenas o cartão de visita que a cidade apresenta para a personagem, logo o rapaz é conduzido - assim como as massas de imigrantes sem qualificações que chegam às capitais brasileiras - ao canteiro de obras da construção civil. “Moacir”, porém, pelo fraco porte e por ter apresentado algumas receitas culinárias, que aprendera com a mãe, foi enviado à cozinha da obra.

²¹⁰ Ibidem, p.172.

²¹¹ RANCIÈRE, 2012, p.25.

O trabalho, por sua vez, faz de “Moacir” mais um habitante da urbe. Com isso, surgem as aparentes vantagens e o sujeito se torna, com o passar do tempo, uma mera peça ou objeto da cidade. A cada momento seu nome se perde em números de identificação RG e CPF, além de seu valor ser somado a partir da cifra em crédito que ele possui em seus cartões. O habitante é visto, portanto, apenas como mão de obra e consumidor, duas qualidades imprescindíveis para se viver nesse espaço. Além disso, a relação de trabalho que o personagem estabelece na peça está condicionada a intensas humilhações que ele sofre ao longo do dia, devido sua baixa formação e, sobretudo, ao seu local de origem. Constantemente, ele é chamado de “capião de merda”, esses insultos se somam a uma intensa cobrança por produtividade que, paradoxalmente, as condições de trabalho não permitem supri-la. Após intensas humilhações, insultos e ofensas, “Moacir” é demitido. A violência que sofre a personagem é compartilhada, como já exposto, por várias pessoas, sobretudo por migrantes provenientes da área rural. Logo, a experiência dele configura-se como uma experiência coletiva que, no entanto, é apropriada de formas diversas pelo sujeito. No espetáculo, uma vez desempregado, ele se rende às noites em boates e à bebida. Ou seja, uma forma de lidar com as intensas humilhações do dia a dia.

Como se não bastasse, ele sofre com a desapropriação. Ironicamente, esse golpe sofrido por ele, possivelmente, outras pessoas vivenciaram para que ele conseguisse aquele trabalho na obra. Esse tipo de ação é feita, normalmente, em áreas marginalizadas, desamparadas pelo poder público. Com isso, é comum que essas operações sejam pautadas pelo descaso com as populações e, muitas vezes, por investimentos violentos contra os moradores, tal qual exemplifica a fala de uma das personagens: “Saíam sem oferecer resistência. [...] Eu não me responsabilizo por danos físicos ou morais. Saíam antes que as máquinas passem por cima”²¹². Ao correr do golpe que possivelmente sofreria, permanecendo no local, “Moacir” recebe um outro, tão violento quanto, pois fora confundido como bandido, correndo desesperado e agarrando o que via pela frente. Com isso, ele não só foi desapropriado de sua casa, como também dos pertences que trazia, até mesmo do terno que recebera de presente de sua mãe. Quase tudo lhe foi retirado. Essas

²¹² INVERTIDO, 2010, p. 194.

perdas e golpes, porém, produziram no personagem novas marcas que foram acumuladas a sua história, a inscrição da dor, da violência, da humilhação e do descaso agora se misturam às lembranças do campo.

Esse processo seria, portanto, a experiência que muitos indivíduos têm com a cidade, uma vez que ela é, comumente, um espaço muito hostil. A fábula construída em *Proibido retornar* permite observar as relações políticas que, a todo momento, estão presentes no embate entre indivíduo e cidade. A memória individual do personagem, assim como de outros migrantes ao chegar à cidade, é violentada por outras temporalidades e cabe aos sujeitos se adequarem aos seus dispositivos (cartões de crédito, placas de sinalização, CPF, RG, boates, desapropriações). A experiência de “Moacir”, encenada no espetáculo, é vista, portanto, como uma experiência coletiva, na medida em que a peça traz à tona as formas presentes na cidade que submentem os corpos a normatizações, controle, consumo, violência, desabrigo e desamparo. Essa experiência coletiva, porém, não deve ser entendida como um amálgama das massas, e que todo sujeito vivencia a mesma experiência, uma vez que esta sempre se dá na relação entre os sujeitos e os espaços. Ou seja, nos modos como o indivíduo traduz e apropria-se das várias linguagens presentes na cidade.

A paisagem construída pelo espetáculo é comum em vários centros brasileiros. A presença de construções completamente desamparadas em meio à opulência dos grandes edifícios e condomínios; pessoas desabrigadas perambulando pelos centros, e quando são vistas, muitas vezes são associadas a uma ameaça por, paradoxalmente, não pertencerem àquele lugar. Paradoxal, porque são espectros construídos e repelidos pela própria conformação política da cidade. Assim, a história de “Moacir” se confunde com tantas outras histórias presentes no cotidiano de uma cidade. Seu aspecto, ao final do espetáculo, se assemelha aos tantos desvalidos que rondam as cidades, considerados, muitas vezes, como lunáticos, por apresentarem uma linguagem desconexa. Além disso, as roupas sujas e rasgadas, comuns a essas pessoas, aliadas, sobretudo, ao intenso mal cheiro, ajudam a construir esse quadro que a cidade constantemente quer repelir, mas que faz parte de sua própria constituição. O odor da roupa do personagem toma conta do espaço cênico, e ao chegar próximo a um espectador

este o repele, tal qual fazem quase todas as pessoas em seus cotidianos. O cheiro das ruas se confunde com o de seus moradores, e os tidos “cidadãos de bem”, que só o percebem no momento em que ele o afeta, criam uma memória de asco ao se deparar com ele.

O espetáculo, ao trazer essa história para a cena, apresenta a dimensão política que existe ao habitar a cidade, ou seja, a “posição e movimento dos corpos, funções da palavra, repartição do visível e do invisível”²¹³. Além disso, seguindo a esteira do pensamento desse pensador francês, a montagem não só tematiza a dimensão política presente na cidade, mas a própria encenação funciona tanto para os atores quanto para os espectadores como uma experiência estética que dialoga com as formas políticas, uma vez que

enquanto a política propriamente dita consiste na produção de sujeitos que dão voz aos anônimos, a política própria à arte no regime estético consiste na elaboração do mundo sensível do anônimo, dos modos do *isso* e do *eu*, do qual emergem os mundos próprios do *nós* político²¹⁴.

O espetáculo elabora o “mundo sensível do anônimo”, ao apresentar a história deste, por meio da sensibilidade da personagem “Moacir”. Com isso, aquela figura comumente vista como ameaçadora é, de certa forma, desconstruída. Essa dimensão política, nos dizeres de Rancière, seria entendida como um local de partilha da sensibilidade, ou seja, um ambiente cuja percepção se baseia a uma decodificação de códigos, por meio da experiência compartilhada dos cheiros, dos locais, das relações. Uma partilha da experiência conflituosa entre memória e possível esquecimento que vive a personagem “Moacir”, ao se deparar com as diversas temporalidades da cidade. É preciso ressaltar, porém, que esse “*nós* político”, produzidos no espetáculo, só emergirá a partir da relação e da tradução do espectador.

Proibido retornar traz para a cena o conflito entre memórias individuais e coletivas, que são compartilhadas não só pelos personagens na encenação, mas também com o público. Além disso, escancara o poder de dessubjetivação dos dispositivos presentes nos espaços urbanos e aponta para uma cruel realidade a

²¹³RANCIÈRE, 2005, p. 26.

²¹⁴RANCIÈRE, 2012, p. 65.

que está submetido o sujeito contemporâneo. Esse poder seria, aparentemente, uma espécie de anulação do indivíduo, porém, na peça, ele se mistura ao imaginário do personagem devido às violências sofridas, ou seja, as profundas marcas deixadas não permitem que ele se esqueça de suas lembranças, por isso o discurso de “Moacir” é completamente desconexo, após ele ter experienciado a cidade. “É proibida a prática do delírio neste lugar. Eu conheci os vermes, carrapato e berne, os daqui esconde atrás do vidro filmê”²¹⁵. A “Babel”, característica desse espaço simbólico que é cidade, produz em “Moacir” uma nova linguagem, uma alternativa de sobrevivência nesse lugar marginalizado que ele agora ocupa. Essa fala da personagem indica, de certa forma, a impossibilidade de retorno a sua antiga consciência, que antes era habitada, principalmente, por lembranças do campo e de sua família. Agora elas estão difusas, mescladas a outros “geo-símbolos” que inscrevem uma nova configuração cultural desse indivíduo. Mesmo diante da impossibilidade de retornar a ser o que era, a configuração final de “Moacir” jogando terra por cima de seu corpo (apresentada no texto dramático como “retorno às origens”) reproduz uma perspectiva não de retorno, mas sim de resistência, uma vez que o personagem, fazendo eco a uma de suas primeiras falas “esquecer eu não esqueço”²¹⁶, ainda mantém a memória de seu lugar de origem ativa. Posicionando-se, mesmo que de forma não convencional, politicamente às situações que vivencia, ou seja, ele manteve em sua memória as lembranças de um espaço que configura sua posição política na cidade, no caso, a de um migrante.

Memória e política, nessa montagem, estão intimamente ligadas. A primeira se dá por intermédio da sensibilidade dos cheiros, no qual o espaço cênico é povoado por objetos e situações que afetam personagens e espectadores e os transfere ora para um ambiente mais rural ora para um mais urbano. Uma vez compartilhadas essas memórias elas reencenam o choque cultural presente, sobretudo nas cidades, e vivenciados pelos seus sujeitos, sejam eles nativos ou estrangeiros. Os odores diversos que permeiam o espetáculo são decodificados a partir da memória individual de cada um presente na apresentação E a partir dessas memórias suscitadas pela montagem o espectador interpreta e constrói sua própria

²¹⁵INVERTIDO, 2010, p. 196.

²¹⁶ Ibidem, p. 166.

narrativa, construindo um espaço de compartilhamento do comum, próprio da política.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Abordar a estética, a memória e a política na produção contemporânea de dramaturgias em Belo Horizonte significa pensar a condição de possibilidade de uma produção crítica na cidade. Esses elementos, presentes nos espetáculos dos grupos estudados, funcionam como índices para se pensar as formas e modos como as artes da capital se articulam para provocar o olhar do espectador em um contexto que não oferece muito alento a esse tipo de produção. No que diz respeito às políticas culturais na cidade, observa-se um processo de desvalorização do patrimônio cultural, na medida em que muitas salas de cinema tradicionais foram fechadas nos últimos anos e casas de espetáculos como o Teatro Francisco Nunes e o Teatro Marília sustentam uma reforma que perdura por anos.

A essa falta de incentivo por parte, sobretudo, da gestão municipal, soma-se algumas ações autoritárias e inibidoras da produção cultural na cidade, uma delas, como já foi abordado, foi o decreto que impediu eventos de qualquer natureza em uma das principais praças da cidade, o que gerou um grande movimento de contestação de cunho performático, nomeado como “Praia da Estação”. Seguindo a mesma lógica proibitiva, o carnaval de rua da capital - que hoje ganha destaque não só nos meios de comunicação como também se tornou pauta para as empresas gestoras de Turismo na cidade – foi fortemente perseguido e contestado nos primeiros anos em que começaram a surgir novos blocos da capital que reavivaram uma festa, que só acontecia por meio da resistência de alguns blocos de bairro, das escolas de samba e de blocos caricatos. Além dessa lógica autoritária, os editais de ocupação e fomento da produção artística estão cada vez mais burocráticos e exigentes, o que dificulta os investimentos em grupos recentes, assim como os grandes palcos da capital são ocupados, prioritariamente, por grandes produções e nomes de cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, por exemplo.

Nesse contexto insatisfatório para a produção artística e cultural em Belo Horizonte, os grupos de teatro da cidade produzem suas dramaturgias em espaços alternativos como galpões, em festivais e eventos que vêm surgindo na cidade como o Verão Arte Contemporânea – VAC, produzido pelo *Oficina Multimídia*. Percebe-

se, nesses exemplos, que eles precisam buscar formas alternativas para continuar produzindo suas peças, por meio de linguagens que buscam captar o olhar dissociado do espectador nesse contexto aparentemente hostil. Sendo assim, os conceitos de memória e política se cruzam às estéticas propostas pelas montagens contemporâneas estudadas, na medida em que, além do contexto político, os grupos lidam com outras questões sociais latentes na cidade, buscando não fechar um discurso, de modo a pasteurizar a experiência do espectador, como fazem determinados veículos de comunicação em nossa contemporaneidade.

O que está em jogo, porém, não é uma simples distinção entre o que está fora e o que está dentro dos regimes de visibilidade dominantes, de modo a criar uma ideia de ambiente redentor a essas práticas artísticas, no qual elas sejam responsáveis por dar a ver ao público os modos de exploração sofridos por determinadas comunidades, as mazelas e contradições sociais, o poder do mercado de conduzir os corpos etc.. Tudo isso já é dado pelos mesmos veículos de comunicação, bem como pela experiência do sujeito na sociedade, como proposto por Rancière em texto no qual ele aborda as artes políticas²¹⁷. Ao analisar as produções teatrais contemporâneas, de Belo Horizonte, percebe-se que antes de apresentar um discurso pronto, o qual busca apenas revelar as tensões políticas presentes no meio social, elas se configuram como um espaço intempestivo, ou seja, um lugar onde as crises estão em jogo para que o público possa se reconhecer como sujeito da discussão, em outras palavras, para que a experiência entre artista e público se torne um espaço de “compartilhamento de uma instância teatral e poética, onde, talvez, more ou esconda a utopia”²¹⁸, segundo Éder Rodrigues. Essa instância compartilhada se dá pelos modos e linguagens escolhidos pelos grupos em cada produção. Logo, é no interior de cada espetáculo que se pode alcançar aquele espaço alternativo onde as sensibilidades podem se tocar, e a arte, por sua vez, “possa atuar interferindo nos corpos mecanizados de nossas sociedades”²¹⁹.

Em busca dessa possibilidade de interferência nos corpos, os grupos se lançam em pesquisas a respeito de formas e de linguagens, que duram meses. Esse

²¹⁷ RANCIÈRE, Jacques. *Paradoxos da arte política*. In. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

²¹⁸ MAYOMBE. Entrevista concedida por Marcos Alexandre e Éder Rodrigues a Geison Almeida, via e-mail. Belo Horizonte, 29 dez. 2013.

²¹⁹ ROJO, 2012, p. 103.

longo processo é permeado pelas memórias e sensibilidades de cada ator e produtor, bem como a uma intensa observação dos espaços que eles habitam e dos sujeitos envolvidos nesse meio, incluindo eles mesmos. A partir desses processos, percebe-se a presença de várias vozes, memórias e identidades, característica de processos que ficaram conhecidos como colaborativos. Nesse modo de fazer teatral, atores, diretores, dramaturgos não são hierarquias rígidas, nas quais o trabalho de um pode e deve interferir no trabalho do outro. Logo, essas interferências, promovidas pelos produtores nas várias instâncias de produção de um espetáculo e dramaturgia, confere a esses trabalhos uma estrutura polifônica e fragmentária.

Para negociar todas essas linguagens e interferências os produtores precisam descentralizar seu olhar, a fim de perceber nos detalhes da vida cotidiana as inscrições de histórias que ficam negligenciadas nas intensas rotinas do cidadão. Ou seja, “é necessário [...] agir como um observador capaz de perceber a realidade imediata e, ao mesmo tempo, entender cada objeto como uma potência latente do que não foi dito, por ter sido silenciado ou por ter havido esquecimento”²²⁰. Segundo Jaime Ginzburg – ao abordar que os modos como Benjamin apresenta suas experiências com o haxixe é similar aos do crítico e produtores contemporâneos. Ginzburg, ao fazer esse percurso na obra de Benjamin, atualiza o pensamento desse autor para o contexto brasileiro, sobretudo para as narrativas contemporâneas em que um elemento da memória residual, violentada ao longo dos tempos nesse país, pode ser visto como índice de outras histórias. Assim, reportando-se às dramaturgias e aos processos dos grupos, percebe-se que essas memórias, de certo modo esquecidas, estão presentes em suas montagens de maneiras subjetivas e sensíveis, criando imagens que dependem do olhar atento do espectador para serem interpretadas.

Essas memórias esquecidas se vinculam tanto àquelas que se perderam ao longo dos processos históricos de colonização e de ditaduras militares, como também às de pessoas marginalizadas pelo contexto social, como imigrantes e moradores de rua, ou mesmo às de trabalhadores, estudantes, comerciantes, artistas entre outros. A essas memórias subjetivas estão associadas outras que, por meio das apresentações, podem ser percebidas ou interpretadas. Assim, ao

²²⁰ GINZBURG, 2012, p. 110.

apresentar a trajetória de um imigrante na cidade, por exemplo, essas dramaturgias se abrem para uma memória coletiva do espaço habitado, uma vez que o espectador se depara com imagens e sentidos comuns a sua própria experiência como habitante daquele lugar. Assim como os questionamentos sobre o histórico de formação cultural da América Latina e Brasil, faz com que as pessoas entrem no jogo de modo a refletir ou mesmo negar as ideologias apresentadas.

Essas memórias entram nas performances desses artistas belo-horizontinos por meio do jogo dialético proposto por Diana Taylor entre a ideia de arquivo e repertório, explicitado ao longo deste estudo. No entanto, a dialética entre essas ideias não se propõem a promover uma síntese clara, nas montagens. Percebe-se que ambos os conceitos são negociados tanto no processo dos grupos, quanto nas apresentações, de modo que eles funcionem como materiais operativos para a composição de um discurso tensional e intempestivo que essas produções propõem para o público. Nesse sentido, percebe-se que esses espetáculos colocam em cena memórias extraviadas, que não estão nos arquivos ou nos meios de representação dominante, para tanto tais memórias necessitam de um público capaz de acioná-las. Nesse sentido, é preciso que o espectador se torne, assim como os atores e produtores em seus processos, naquele observador que possui um olhar dissociado para perceber. nos detalhes da cena, as inscrições dessas memórias.

Para produzir esse compartilhamento de memórias os produtores lançam mão de várias formas de condução do olhar de seu espectador. Essa condução do olhar, como já dito, não se resume a uma forma deliberada de apresentar um discurso pronto, na medida em que, nos processos, não há uma única voz ou apenas um discurso, pois como afirma Rancière: “Já não estamos no tempo em que os dramaturgos queriam explicar a seu público a verdade das relações sociais e os meios de lutar contra a dominação capitalista”²²¹. Eles buscam conduzir o olhar para um espaço de tensão em que os sujeitos estão inseridos, convocando-os para o exercício interpretativo e crítico.

As técnicas e linguagens, assim como as subjetividades presentes na cena são os materiais que esses produtores possuem para produzir o diálogo com seu público. Logo, o papel deles é buscar por uma linguagem que negocie esse material

²²¹ RANCIÈRE, 2012, p. 16.

de modo a oferecer para o espectador uma montagem que aborda determinados contextos sociais, sem, contudo, engessá-los a uma única leitura. Ao fazer esse diálogo essas dramaturgias se configuram como um espaço político onde o sujeito, tomado pelas imagens da cena, precisa se deslocar e tomar uma posição frente ao que lhe é apresentado. Tal posição não significa uma ação efetiva como ator da peça, ou mesmo uma ação posterior de transformação em seu espaço social, ou em sua vida, ela está associada a uma posição crítica para se poder experienciar de forma efetiva a cena, buscando uma emancipação de papel passivo de espectador. Assim, essas produções se constroem por redes conectivas entre atores e público, tornando-se lugares onde, segundo Rancière,

não há forma privilegiada como não há ponto de partida privilegiado. Há sempre pontos de partida, cruzamentos e nós que nos permitem aprender algo novo caso recusemos, em primeiro lugar, a distância radical; em segundo, a distribuição dos papéis; em terceiro, as fronteiras entre os territórios²²².

As posições a que se refere Rancière são as que ocupam o espectador em seu momento de fruição e observação de um espetáculo, logo, a distância, os papéis e as fronteiras, estão em jogo em uma representação e não se pode negá-las, mesmo em produções que retiram o corpo do espectador de seu lugar e o coloca no palco, ainda sim, nesses espetáculos, os papéis continuam sendo os mesmos. Essa perspectiva é também ratificada por Ione de Medeiros, na medida em que ela afirma que os lugares de produtores e espectadores não são os mesmos, estes últimos vão para a peça para sair de lá diferentes de quando chegaram²²³.

A dimensão política dessas montagens, portanto, vincula-se aos seus modos de produzir um diálogo com o espectador, o discurso da memória seria, nesse caso, uma das condições de possibilidade para se produzir esse contato. Além disso, essas dramaturgias se encontram em um espaço sociopolítico que dificulta sua realização, na medida em que muitos grupos têm muitas dificuldades para se manterem, visto que as políticas de incentivo não conseguem atingir a toda demanda de produção, que vai desde a pesquisa até o momento de apresentação. Nesse sentido, além do diálogo com o público, essa atmosfera de resistência e

²²² Ibidem, p. 21.

²²³ MEDEIROS, Ione de. Entrevista concedida a Geison Almeida. Belo Horizonte, 20 dez. 2013.

sobrevivência frente às dificuldades pode ser vista como uma prática política, na medida em que os grupos lutam constantemente para afirmar seu espaço e direito de produção.

Assim, associando essas dramaturgias aos pensamentos de Georges Didi-Huberman em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, elas podem ser vistas como aquelas “palavras-vaga-lumes” que propõe o filósofo francês, uma vez que para ele, a partir do pensamento de Benjamin, diante de todo caos ocorrido nas guerras, ainda havia, mesmo com tanto pessimismo e derrota, palavras e produções que sobreviveram e foram capazes de produzir seus lampejos em um espaço de “opressão cotidiana”²²⁴. Hoje, essa opressão cotidiana não é mais uma forma de ação direta como foram nas guerras enunciadas por Didi-Huberman, a ação dos regimes nazifascistas, ou mesmo a forma como os militares controlavam a população, elas se misturam à ausência de políticas, bem como à força do mercado em controlar e prescrever quais produções podem ocupar o espaço cultural na cidade e quais não podem. Porém, essas dramaturgias, como “palavras-vaga-lumes”, projetam suas luzes intermitentes, fragmentárias e dissociadas, que se diferem do continuum que os outros meios de visibilidade apresentam em nossa sociedade.

Nesse sentido, essas dramaturgias se encontram em um espaço de possibilidades, ou seja, a possibilidade de se fazer teatro, em um contexto de investimentos escassos para tais práticas; ser amparado por um prêmio ou lei de incentivo cultural; conseguir um espaço para ensaios e apresentação; registrar suas produções dramáticas; receber o público e poder conduzir seu olhar; criar um lugar de compartilhamento das sensibilidades por meio de suas linguagens e recursos. Todo esse contexto é aparentemente limitador para a produção desses espetáculos, porém, cria essa atmosfera do possível que incentiva esses produtores a criar, representar, registrar suas dramaturgias, ou como respondem Assis Benevenuto e Marcos Colleta, ao serem questionados sobre os motivos de ser dramaturgos, “porque é preciso. E urgente”²²⁵. Assim como é preciso e urgente, desenvolvimentos de trabalhos críticos sobre as montagens contemporâneas como forma de alimentar essas produções.

²²⁴ DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 131.

²²⁵ BENEVENUTO; COLETTA, 2013, p. 8.

Nesse sentido, espero que este trabalho contribua para que haja outras pesquisas tanto desses grupos, quanto de outros, assim como sirva de material para se pensar as linguagens presentes nessas práticas tão ricas de significados em nossa sociedade, de modo a perceber como não só a memória e política são elementos que permeiam o trabalho desses artistas, mas também outros. Espero também que este estudo sirva como meio de visibilidade para a produção de dramaturgia em nossa cidade e que possa alimentar essa mesma produção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Luiz Alberto de. “ A restauração da narrativa”. In. **O Percevejo**. Rio de Janeiro: PPGAC/UNIRIO, ano 8, 2000, nº 9. p. 115-125.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALEXANDRE, Marcos Antônio (Organizador). **Mayombe: arquivos da memória, dramaturgia, pesquisas e práxis cênicas**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.
- ALVARENGA, Geraldo Ângelo Octaviano de; MENCARELLI, Fernando Antônio. **Teatro em Belo Horizonte – 1980 a 1990: criação de um banco de dados para o estudo da produção teatral de Belo Horizonte**. 2011. 133f.: Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Esquecer para lembrar: boitempo III**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina**. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- ÁVILA, Myriam. **O retrato na rua: memórias e modernidade na cidade planejada**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- BENEVENUTO, Assis; COLETTA, Marcos. Por criar nossa própria arquitetura. In. **QUATROLOSCINCO TEATRO DO COMUM. É só uma formalidade & Outro lado**. Rio de Janeiro: Questão de Crítica, Coleção Dramaturgias, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. In. **O anjo da história**. Organização e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.
- DANGELO, Jota. **Os anos heroicos do teatro em Minas**. São Paulo: Editora Atheneu, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.
- MIRANDA, Wander Melo (org.). **Narrativas da Modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 11 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. (Didática, 1).

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **Cocanha: A história de um país imaginário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 48 ed. São Paulo: Global, 2003.

GALPÃO CINE HORTO. **Subtexto - Revista de teatro do Galpão Cine Horto**. Belo Horizonte: Galpão Cine Horto, nº 9, dez, 2012.

GRUPO TEATRO INVERTIDO. **Cena invertida: dramaturgias em processo**. Belo Horizonte, Mg: Edições CPMT, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Guaracira Lopes Louro. - 11. Ed., 1 reimp. – Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HENRIQUES, Rita de Cássia Chagas. A razão moldando o cidadão: estratégias de política higienista e espaço urbano disciplinar – Belo Horizonte – 1907-1908. In. **Cadernos de História**. Belo Horizonte. Editora PUC Minas, v. 2, n.3, out. 1997. p. 57-63

HILDEBRANDO, Antônio; NASCIMENTO, Lyslei; ROJO, Sara (organizadores). **O corpo em performance: imagem, texto, palavra**. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

IRAZÁBAL, Federico. **El giro político: una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)**. Buenos Aires: Biblos, 2004.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: A crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas cidades: Ed. 34, 2000.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

MEDEIROS, Ione de. **Grupo Oficcina Multimédia: 30 anos de integração das artes no teatro**. Belo Horizonte: I. T. Medeiros, 2007.

PASSÔ, Grace. **Amores Surdos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

_____. **Por Elise**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

PAULA, João Antônio. Memória e esquecimento, Belo Horizonte e Canudos: encontros e estranhamentos. In. **Varia Historia - Belo Horizonte: cem anos em cem**. Belo Horizonte: Departamento de História, FAFICH/UFMG, nº. 18, Set. 1997. p. 43-57.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas.** Trad. Nancy Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Dicionário de teatro.** Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **O teatro no cruzamento de culturas.** Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. O intelectual em trânsito num texto híbrido: "Páramo", de Guimarães Rosa. In. SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo. **Modernidades alternativas na América Latina.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. P. 70-81.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. **Cenas de um Belo Horizonte.** Belo Horizonte: PBH, 1996. 2 ed.

PUC Minas. **Cadernos de História.** Belo Horizonte. Editora PUC Minas, v. 2, n.3, out. 1997.

QUATROLOSCINCO TEATRO DO COMUM. **É só uma formalidade & Outro lado.** Rio de Janeiro: Questão de Crítica, Coleção Dramaturgias, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível. Estética e política.** Trad. Mônica costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **El destino de las imágenes.** Trad. Paulo Bustinduy. Pontevedra: Politopías, 2011.

_____. **El malestar em la estetica.** Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.

_____. **O destino das imagens.** Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **O espectador emancipado.** Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Trad. Alain François. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2007.

ROJO, Grínor; ROJO, Sara; RAVETTI, Graciela. **Para uma crítica política da literatura: três perspectivas latino-americanas.** Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

ROJO, Sara. **Teatro e pulsão anárquica: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina.** Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

ROMERO, Luis Alberto. **História contemporânea da Argentina.** Trad. Edmundo Barreiros. Rio de Janeiro: Joge Zahar Ed., 2006.

RUA, J. **A resignificação do rural e as relações cidade-campo**: uma contribuição geográfica. Revista da ANPEGE, n. 2, 2005. p. 45-66.

SANTOS, Jorge Fernando dos. **Teatro mineiro – entrevistas & críticas**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1984.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa. **Sujeito tempo e espaço ficcionais**: Introdução à Teoria da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SEDLMAYER, Sabrina; GUINZBURG, Jaime (orgs.). **Walter Benjamin: Rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SOUZA, Eneida Maria de. Arte e Estado: JK reinventa o moderno. In. MIRANDA, Wander Melo. **Anos JK: margens da modernidade**. São Paulo: Imprensa Oficial; Rio de Janeiro: Casa de Lucio Costa, 2002.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Trad. Tomaz Tadeu. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

SUZUKI, Júlio César. Campo e cidade no Brasil: transformações socioespaciais e dificuldades de conceituação. In. **REVISTA NERA. Presidente Prudente**. Ano 10, nº10. Janeiro /Junho, 2007. ISSN: 1806-6755. p. 134-150.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac Naify, 2001

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: Performance e memória cultural nas Américas. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VASCONCELOS, Maurício Salles, COELHO, Haydeé Ribeiro (org.). **1000 rastros rápidos**: (cultura e milênio). Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

ZANGARO, Patricia. **Des-montajes**: Reflexiones sobre dramaturgias y dramaturgos. Buenos Aires: La Bohemia, 2003.

SITES CONSULTADOS

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropófago**. Disponível em: http://www.febf.uerj.br/pesquisa/semana_22.html. Acessado em 20 ago. 2013.

CAMARA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE. **Notícias**. Disponível em: <http://www.cmbh.mg.gov.br/noticias/2013-10/possivel-criacao-de-centro-administrativo-tambem-e-debatida-no-bairro-lagoinha>. Acessado em 14 out. 2013.

CAMINHA, Pero Vaz de. **Carta**. Disponível em:
http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf. Acessado em 22 ago. 2013.

DECRETO 13.798. **Diário Oficial do Município**, 10 dez. 2009.
<http://portal6.pbh.gov.br/dom/iniciaEdicao.do?method=DetalheArtigo&pk=1017732>.
Acessado em 11 jun. 2013.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Disponível em:
<http://www.ibge.gov.br/cidadesat/xtras/perfil.php?lang=&codmun=310620>. Acessado em 19 set. 2013.

OCUPAÇÕES EM BELO HORIZONTE. Disponível em:
<http://ocupacoesbh.blogspot.com.br/>. Acessado em 12 nov. 2013.

OFICCINA MULTIMEDIA. Disponível em: <http://oficcinamultimedia.com.br/v2/>.
Acessado em 07 nov. 2013.

ENTREVISTAS REALIZADAS

ESPANCA!. **Entrevista concedida a Geison Almeida**, via e-mail. Belo Horizonte, 13 jan. 2014.

GRUPO TEATRO INVERTIDO. **Entrevista concedida a Geison Almeida**. Belo Horizonte, 07 fev. 2014.

MAYOMBE. **Entrevista concedida por Marcos Alexandre e Éder Rodrigues a Geison Almeida**, via e-mail. Belo Horizonte, 29 dez. 2013.

MEDEIROS, Ione de. **Entrevista concedida a Geison Almeida**. Belo Horizonte, 20 dez. 2013.