

DESCOBRIR A CIDADE ATRAVÉS DO TEXTO

Marcelo Sousa Brito¹

RESUMO:

Este artigo tem como objetivo recontar a história de uma cidade a partir do encontro do indivíduo e um lugar escolhido por ele. Este processo deu subsídio para a criação de ações cênicas como forma de estimular o cidadão a participar do desenvolvimento sócio cultural desse coletivo urbano. Um diálogo entre teatro e cidade foi estabelecido, utilizando a cidade de Itambé, no sudoeste baiano, como “laboratório” para a construção de um texto que possa invadir esta cidade com uma outra história, a história de quem vive este espaço urbano. Os caminhos utilizados para atingir os objetivos foram diversificados e, para tanto, o trabalho foi centrado em metodologias participativas que visam à construção coletiva de conhecimento, a partir da convivência com os moradores.

Palavras chave: teatro, cidade, ação cênica, dramaturgia, lugar.

Uma mudança foi iniciada na segunda metade do século XX no que diz respeito ao ato de escrever para teatro. Muitos autores começaram a questionar a relação que o teatro feito até então mantinha com as pessoas e com a sociedade e passaram a valorizar o ser humano, suas histórias e o cotidiano inseridos no convívio social. Autores alemães e franceses como Michel Deutsch, Jean Paul Wenzel, Michel Vinaver e Rainer Werner Fassbinder deram início a este processo de mudança que veio a se chamar “teatro do cotidiano”, que nada mais era que um teatro próximo das pessoas.

O teatro do cotidiano não representa tanto uma ruptura com 1968 quanto poderíamos imaginar. Ele retoma algumas preocupações da época, mas de maneira mais consciente e realista. Diretores e atores queriam fazer um teatro que pudesse ser mostrado em todos os lugares, inclusive fora de teatros oficiais e de instituições (RYNGAERT, 1998, p.54).

¹ Doutorando em Artes Cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA).
Email: marcelo.sousabrito@gmail.com



Dentro desta nova possibilidade de chegar ao texto, nem tudo foi consenso entre essa geração de autores. Deutsch divergia de como o autor deveria se posicionar e censurava a sedução pelo populismo e pelo naturalismo, além de condenar o total envolvimento do autor com o cotidiano observado. Vinaver pregava um envolvimento mais distanciado para não correr o risco de contar anedotas sem perspectiva. Mas o ponto mais importante era não sucumbir ao conforto de uma posição que os promovesse a observadores da “vida dos outros” (RYNGAERT, 1998). O que eles propunham de importante era fazer a política penetrar novamente na esfera do privado para falar de coisas essenciais (RYNGAERT, 1998). Definindo o que é política, Hannah Arendt distingue a esfera privada da esfera pública, definindo a primeira como “reino” da necessidade e a segunda como o da “liberdade”. Para ela,

a política trata de convivências entre diferentes. Os homens se organizam politicamente para certas coisas em comum, essenciais num caos absoluto, ou a partir do caos absoluto das diferenças (ARENDT, 2002, p.21-22).

Na concepção de uma ação cênica, o cotidiano da cidade e a história das pessoas que ali vivem são contados e “escritos” pelos próprios moradores. Eles são os autores dos próprios textos:

Esta é também a razão pela qual o teatro é a arte política por excelência; somente no teatro a esfera política da vida humana é transposta para a arte. Pelo mesmo motivo, é a única arte cujo assunto é, exclusivamente, o homem em suas relações com outros homens (ARENDT, 2000, p. 200).

Estimular e valorizar o poder criador dos cidadãos de Itambé, uma cidade com pouco mais de trinta mil habitantes, situada no sudoeste da Bahia, foi uma das metas mais significativas do processo aqui proposto. Transmitir confiança a cada morador para que os fenômenos que iriam trazer à tona a história da cidade acontecessem, fazendo, assim, com que o indivíduo agisse cenicamente em função do desenvolvimento cultural do lugar.

É difícil optar pela ação, deixar que as pessoas inventem seus fins e o modo de chegar até eles! É preciso uma confiança no processo, uma disposição para pagar para ver, que não se tem todos os dias (TEXEIRA COELHO, 2008, p.18).

Estes fenômenos surgiram a partir do encontro entre um morador e um lugar escolhido por ele e foi a partir da análise destes fenômenos que nasceu o texto base para

a construção da ação cênica maior que este projeto pesquisa propôs e que irei analisar neste artigo.

Após a fase de observação e da produção do depoimento, outra fase foi iniciada com a participação de alguns moradores, no intuito de obtermos respostas a esses questionamentos. Alguns assuntos voltaram a ser debatidos na intenção de transformar o depoimento no texto que contaria a história da cidade e de seus habitantes. Nestes depoimentos, extraídos das entrevistas realizadas, os moradores puderam expressar e revelar seus sentimentos de mudança e transformação, bem como sua visão acerca da situação atual da cidade.

Quando questionados, por exemplo, sobre a participação em atividades políticas, sociais e culturais na cidade, apenas dois moradores disseram que não participavam ativamente destas atividades, apesar de já terem participado no passado. Mais de cinquenta por cento responderam que sim, que atuavam como agentes do desenvolvimento da cidade. Os restantes responderam que não participam mais, mas que já participaram muito e que estavam cansados.

Assim, me concentrei em localizar as pessoas que se mostravam disponíveis a continuar lutando; esse foi, também, o critério utilizado para a escolha dos moradores para participarem da última etapa da pesquisa que consistiu em analisar os depoimentos, criar e encenar o texto. Outro critério importante era o desejo de, depois do texto concluído, participar também da encenação deste texto. Dez moradores foram convidados, entre eles professores, agentes culturais e monitores de projetos sociais e culturais da cidade. Depois do primeiro encontro, quando foi explicado como se desenrolaria esta etapa, apenas seis moradores confirmaram a participação e continuaram no processo.

Este elenco traça um desenho de como vivem os artistas da cidade. Cada um traz em sua história de vida uma passagem pelo fazer artístico. Thide Lira nasceu em uma família de mulheres artistas, sendo irmã de uma das atrizes precursoras do teatro em Itambé, Marina Lira, que faleceu no auge da carreira. Thide, além de ter trabalhado como atriz, também enveredou pela dança. Hoje está desempregada e presta serviço como *promoter* de festas e eventos na cidade. Cintia Gusmão foi atriz do Grupo Astral, professora de dança e bailarina, sendo hoje responsável pela APAE (Associação dos Pais e Amigos dos Excepcionais) de Itambé e professora de educação física. Thadeu

Campos teve uma breve passagem pelo teatro em Itambé e em São Paulo e hoje vive entre Itambé e São Paulo, mas não trabalha mais com teatro. Cristiano Melo Gusmão, que também fez parte do Grupo Astral, hoje é adrecista, figurinista, maquiador e dirige espetáculos para as escolas da cidade, além de ser educador de projetos sociais. Daniele Rodrigues teve algumas experiências como atriz na cidade e hoje trabalha como educadora de projetos sociais. Hugo Camizão começou a carreira de ator em Itambé e se formou em teatro na UniverCidade no Rio de Janeiro. Com exceção de Hugo, que deu continuidade aos estudos ligados ao teatro, os outros participantes tiveram que se ocupar de outras atividades como meio de sobrevivência, deixando o teatro em segundo plano em suas vidas.

Nestes encontros, além de retomar os assuntos mais abordados nas entrevistas, alguns exercícios foram realizados com o objetivo de ativar a memória de cada um, acionando fatos importantes de suas ligações com a cidade. No início cada um lia um depoimento, depois todos fechavam os olhos e, em silêncio, associavam aquele depoimento à sua própria experiência; depois, juntos, discutíamos o que havia de diferente e de semelhante entre o depoimento lido e as experiências contadas. O exercício se repetiu por seis vezes, para que cada participante pudesse contribuir com seu ponto de vista.

Para Stanislavski, toda circunstância, todo fato, por menor que seja, é importante quando se deseja analisar um texto (STANISLAVSKI, 1972). Assim, cada acontecimento relatado no depoimento era discutido exaustivamente entre os participantes, tendo como base suas próprias experiências e vivências relacionadas ao fato em questão. Isso é possível,

quando nosso novo teatro se interessa pela História, tece vínculos explícitos entre o passado e o presente, formula correspondências pela escolha dos personagens porta-vozes ou se interessa pelo passado por intermédio de um microcosmo cujas ações se desenrolam no presente (RYNGAERT, 1998, p.118).

Esta cadeia de associações ativava a memória dos participantes e, com tempo disponível para refletir o que ligava cada um com aquele lugar, vieram à tona informações e sensações que só aquele morador vivenciou, abrindo possibilidades para a criação de uma “dramaturgia do lugar”. Do encontro entre o morador e o lugar escolhido, do depoimento produzido por ele a partir deste encontro, é que o morador teve o poder de se manifestar e de se posicionar em função de um lugar mais digno, de uma relação mais íntima entre ele e a cidade que habita. Para Carreira,

A noção da cidade como objeto cultural tem um papel-chave na modulação desta abordagem. É possível tomá-la como uma fala, uma narrativa que define o que somos. O teatro de invasão seria então uma nova escritura da cidade. O ator que invade a rua e incomoda o transeunte está deformando as linhas que definem a cidade e desta forma exige que nosso olhar suponha uma nova escritura que sustenha o fenômeno espetacular (CARREIRA, 2008, p.75).

Abordar a história de outro ponto de vista, mais lateral e mais subterrâneo (RYNGAERT, 1998, p. 52), possibilita, aqui, a valorização de uma dramaturgia mais orgânica e mais próxima do público, fazendo dialogar informações e pontos de vista comuns a um coletivo, tendo o teatro como veículo para acessar e divulgar essas informações.

Chegar a esta dramaturgia só é possível quando o autor (no caso deste trabalho, o próprio morador), libera seus sentidos e disponibiliza seu corpo para sentir e captar todas as informações que aquele lugar guarda. Ler um depoimento e refletir sobre ele, deixando o silêncio nos invadir para que novas sensações surjam, é um dos princípios para estabelecer este diálogo entre o ser e o lugar, dando espaço para que os fenômenos aconteçam, através do mundo da percepção,

isto é, o mundo que nos é revelado por nossos sentidos e pela experiência de vida, parece-nos à primeira vista o que melhor conhecemos, já que não são necessários instrumentos nem cálculos para ter acesso a ele e, aparentemente, basta-nos abrir os olhos e nos deixarmos viver para nele penetrar (MERLEAU-PONTY, 2004, p.01).

Todas estas questões e etapas contribuíram no processo de busca de uma imagem coletiva da cidade, aqui considerada a matéria prima para a criação do texto, fazendo dialogar as imagens individuais. Estas imagens, reveladas pela percepção de cada um sobre o lugar vivido por ele, chegam cheias de sentidos e experiências de vida. O sujeito que percebe seria aqui comparável ao sábio que julga, estima, conclui (MERLEAU-PONTY, 2004, p.16), contribuindo para a construção desta dramaturgia, como proposto aqui.

As sensações reveladas neste encontro do morador com o lugar foram analisadas como parte dos depoimentos. Desde o texto expresso pela fala, como os sentimentos expressos pelo gesto, pela pausa, pelo silêncio, pelo brilho nos olhos, pela intensidade da fala, foram vistos e considerados como gestual. Afinal, o ser não é formado apenas pelo que aparece, o que não aparece também é o ser (SARTRE, 2005).

A cidade como palco

Profissionais ligados às artes cênicas começam a ocupar este imenso palco aberto a todas as possibilidades de intervenção artística. Várias companhias teatrais e encenadores no Brasil e no mundo já experimentam realizar suas criações em espaços alternativos. Muitos, inclusive, criam seus espetáculos pensando na cidade como palco para estes acontecimentos. Essa busca por um novo espaço para abrigar as encenações pode ser relacionada com as provocações de Antonin Artaud e seu Teatro da Crueldade. Com sua obra *O teatro e seu duplo* (2002), Artaud criou um tratado-manifesto de como o teatro seria concebido, escrito e interpretado segundo seus princípios. Como seus experimentos ficaram mais divulgados no campo da teoria, somente trinta anos depois é que começaram a florescer produções inspiradas nas teses artaudianas (ROUBINE, 1998).

O cansaço diante das práticas conhecidas, e talvez um questionamento de um brechtianismo que começava a afundar-se no academicismo, criaram um clima propício à (re) descoberta do Teatro da Crueldade. (...) As tentativas do Living Theatre nos Estados Unidos e, a seguir, na Europa, as buscas de Peter Brook na Inglaterra e de Jerzy Grotowski na Polônia constituem sem dúvida os empreendimentos mais rigorosos e bem sucedidos sob esse aspecto (ROUBINE, 1998, p. 100).

Quase como um teatro sagrado revelado por Peter Brook em *O teatro e seu espaço* (1970), este tipo de processo vem explicitar e analisar a função do ser humano como agente transformador da sociedade. Um teatro que trabalha com o invisível, mas o invisível que contém todos os impulsos escondidos do homem (BROOK, 1970).

O teatro é a arena onde pode ocorrer uma confrontação viva. A atenção concentrada de um grande número de pessoas cria uma intensidade singular – devido a isso, forças que operam o tempo todo e governam o dia a dia de cada um podem ser isoladas e percebidas com maior clareza (BROOK, 1970, p.104).

Brook, em toda sua carreira, não concebeu um espetáculo em função do espaço, apesar de ter apresentado suas encenações em diversos tipos de edificações, desde grandes e luxuosos teatros como também em espaços alternativos como ruínas e arenas milenares. Mas Brook pensa o palco como um lugar e cabia ao encenador e ao elenco encher aquele lugar de vida, história e reflexão. Se isso não acontecesse o teatro estaria morto, já que

no teatro, toda forma, uma vez nascida, é mortal; toda forma tem que ser reconcebida e sua nova concepção trará as marcas de todas as influências que a cercam. Neste sentido o teatro é relatividade (BROOK, 1970, p. 09).

E isto independe de onde acontece a encenação, o que não quer dizer também que o teatro seja um modismo. Toda mudança, ou toda junção de referência, toda mistura de influência tem que surgir de uma necessidade viva, urgente e com responsabilidade com a arte e com o público.

O teatro contemporâneo precisa cada vez mais da cidade como palco e a cidade se abre cada vez mais a estas experimentações; assim,

as interrelações entre o teatro e a cidade, entre espaço cênico e espaço urbano, podem desencadear ações e movimentos no campo da cultura, fundamentais para a invenção de novas formas de sociabilidade, ao estabelecer uma via direta de comunicação e de interação entre os diversos segmentos da sociedade. O caráter simbólico que emerge de certas regiões, sítios ou monumentos urbanos pode contribuir para o revigoramento de uma cidade, região, bairro, comunidade, ou seja, lugares que emanam a identidade de um povo (CARDOSO, 2008, p.92-93).

Para André Carreira, a ideia de “invasão” não está, necessariamente, ligada a um ato de rebeldia, e se assemelha com a ação cênica como proponho neste trabalho. Ou seja, dar voz e espaço para que o cidadão aja cenicamente não significa que este seja, necessariamente, um ato político ou de rebeldia. Aqui, nesta pesquisa, o termo “invasão” surgiu por dois motivos: primeiro, porque, em se tratando de Itambé, os moradores não fazem uso dos espaços públicos de convivência na cidade. Propor uma invasão destes espaços foi uma provocação. Em segundo lugar, é também uma referência ao teatro de invasão proposto por André Carrera.

Mas, de fato, tomei emprestado apenas o termo invasão, já que não tratarei de teatro de rua, nem de experimentos de um grupo profissional, mas, sim, de moradores, cidadãos comuns dispostos a interferir cenicamente na cidade.

Agir coletivamente

Esta fase, na qual estabelecemos uma intimidade entre o grupo e o processo a ser seguido, durou aproximadamente dez dias, com reuniões e discussões sobre os depoimentos. Foram apresentados ao elenco vinte e dois depoimentos extraídos das entrevistas realizadas. Cabia ao grupo escolher doze relatos que seriam transformados em texto para a última ação cênica do projeto. Destes doze depoimentos, apenas seis fizeram parte do texto final.

Começava assim um processo colaborativo de criação e entendimento do que cada um gostaria de falar sobre a cidade. Como cada depoimento foi produzido individualmente, ou seja, cada morador foi entrevistado separadamente, optamos por trabalhar com um formato de monólogos. Cada um “escreveria” seu próprio discurso. A partir desse momento não seria mais identificada a autoria² do depoimento, que já começava a fazer parte de um texto de autoria coletiva:

Essas escritas coletivas colocam os discursos revolucionários, as alegrias e as inquietações do povo na boca de cidadãos comuns que se debatem com os acontecimentos que vivenciam ao vivo mas que a dramaturgia vincula a nosso presente (RYNGAERT, 1998, p. 118).

Atualizar dados históricos por meio de experiências vividas pelos próprios moradores era a tarefa que tínhamos pela frente. Como Itambé tem uma história relativamente recente, não foi difícil chegar a nosso ponto de partida: o que todos queriam ali era discutir o fato dos grupos políticos existentes na cidade contribuírem para o atraso que Itambé vive em relação às outras cidades da região.

A partir daí várias questões foram surgindo em nossos encontros: como trazer à tona assuntos tão delicados para aquela população? Como falar de política em uma sociedade que foi acostumada a não tocar nestes assuntos, ou, pelo menos, não contrariar a posição dos governantes? Falar de política em Itambé significava elogiar e/ou aceitar as decisões tomadas pelo grupo que administra a cidade. Resolvemos, então, balancear os conteúdos dos depoimentos, variar opiniões e procurar, também, descrições que mostrassem os atrativos que a cidade oferece, para criar contrapontos.

A intenção era trazer para o debate temas que pudessem estimular o público a pensar a cidade, a refletir sobre a cidade a partir dos estímulos dos atores. Então buscamos variar ao máximo as opiniões e temas sem nos preocupar com a veracidade dos fatos. Mesmo o grupo discordando de algumas opiniões descritas nos depoimentos, resolvemos que caberia ao público este julgamento.

No período de análise destes depoimentos chegamos à conclusão que além do texto ser construído a partir de monólogos, era importante trazer vários temas bem como as contradições que eles sugerem para que um debate fosse estabelecido entre atores e

² Nesta fase nem os participantes souberam quem havia produzido os depoimentos. Depois de transcrever as entrevistas, foram excluídas as informações muito pessoais que pudessem identificar os entrevistados. Foram suprimidos também as perguntas e os nomes dos entrevistados. Este material que chegou às mãos do “elenco” é o que chamo de depoimento.

público, trazendo de volta o princípio do conceito de ação cênica para esta última etapa da pesquisa. Ou seja, unir ação e discurso: “Esses monólogos apresentam pontos de vista múltiplos sobre a mesma realidade, recebida ou vivida de modos diferentes” (RYNGAERT, 1998, p.94), interpretados por atores-cidadãos que fazem parte daquele coletivo, daquela localidade. Esta fusão de informações facilitaria a participação do público como peça-chave, aproximando elenco e platéia em uma só sintonia.

Então, precisávamos buscar mais provocações, mais trechos que possibilitassem o debate. Depoimentos nos quais o “cotidiano aparece como o lugar da confrontação que emerge da luta entre o permanente e o mutável; entre o racional e o irracional” (CARLOS, 2005 p.23). Na medida em que esses temas eram identificados, a imagem de uma cidade dividida começava a povoar nossas reflexões. Dividida em todos os sentidos: geograficamente, porque as pessoas que moram no centro não transitam por espaços públicos de outras áreas da cidade; socialmente, pois um grande número de desempregados vive à margem da sociedade; culturalmente, já que aqueles que têm um poder aquisitivo maior podem se deslocar para cidades próximas em busca de lazer, informação e eventos culturais variados; politicamente, pois, como vimos, Itambé está partida entre duas facções políticas: os Lambaris e os Tubarões.

Os textos começavam a surgir e uma identificação dos atores com os depoimentos lidos se iniciava. Após o décimo dia de trabalho, decidimos que cada ator escolheria dois depoimentos para trabalhar: seis atores, dois textos cada um³, o que significou cinquenta por cento dos vinte e dois depoimentos produzidos nas entrevistas.

Esta identificação partia de características opostas entre o ator e o “personagem”. Por exemplo, Cintia Gusmão é uma mulher forte, que se posiciona politicamente na cidade cobrando seus direitos e os direitos dos portadores de deficiência física através da APAE; assim ela escolheu textos que trouxessem oposições às suas características. Um dos textos escolhidos por ela trazia a esperança e o otimismo de uma senhora de sessenta e cinco anos. Thadeu Campos, ao contrário de Cíntia, não se envolve muito com as questões relacionadas à cidade. Para ele, não vale muito à pena “se desgastar com políticos desonestos”, o que não quer dizer que não se preocupe com os assuntos

³ No texto final, apresentado no apêndice desta dissertação, aparece apenas um personagem para cada ator, por conta do pouco tempo de ensaio, mas cada ator ficou com um segundo texto coringa, para futuras apresentações.

relevantes para o conjunto da sociedade. Por isso, um dos textos escolhidos por Thadeu é o de um morador marcado por sua luta por melhorias na cidade e por mais ética na política municipal.

E, assim, o retrato da cidade e das pessoas que ali vivem ia sendo traçado pelo grupo. Todos carregavam a esperança de que estes depoimentos transformados em texto e defendidos por atores-cidadãos pudessem gerar um debate jamais visto/ vivenciado por eles. Um debate no qual tudo poderia ser dito, toda reflexão seria bem vinda e o mais importante: todos teriam a liberdade de expor seus sentimentos sem medo de repressão ou perseguição, já que, ali, o único interesse que moveria todos os agentes seria o amor e o carinho que todos têm pela cidade.

Diante da aproximação e do distanciamento de cada morador em relação a estes temas, ou em relação a sua própria cidade, daríamos outro passo na busca dessa arte cidadã que é a ação cênica, compreendendo que “a cidade seria a obra perpétua dos habitantes” (CARLOS, 2005, p.33).

A cidade sou eu

Viver a cidade, conhecer cada rua, cada praça, os espaços de sociabilidade, as pessoas que ali vivem. Fazer da cidade sua própria casa. Participar de tudo que envolve o cotidiano deste lugar e assim fazer de cada dia um novo dia, uma nova experiência:

O contato cotidiano com o outro implica na descoberta de modos de vida, problemas e perspectivas comuns. Por outro lado, produz junto com a identidade, a consciência da desigualdade e das contradições nas quais se funda a vida humana. (...) O indivíduo toma consciência de seu direito de participação nas decisões como decorrência da vida na cidade (CARLOS, 2005, p.87).

A cada nascer do sol a vida na cidade se reinventa. Como um ritual que se repete todos os dias, os habitantes de uma cidade estão sempre, ou quase sempre, preparados para a batalha diária. Assim também é o teatro: um cotidiano de repetições, ensaios, idas e voltas em busca de uma perfeição, de um acerto que nem sempre chega. Mas essa busca tem que existir sempre.

Batizar a última ação cênica do processo de “A cidade sou eu” foi a metáfora encontrada para traduzir essa relação entre o morador e o lugar que ele habita. Realizar

esta ação nas dependências do casarão Villa Diolinda⁴ possibilitou a materialização desta metáfora através da qual a cidade está dentro de cada um de seus moradores. Estávamos certos que o cuidado, a atenção, o afeto que temos por nossa casa é o mesmo que devemos ter por nossa cidade.

A decisão de realizar a ação no Villa Diolinda surgiu, primeiro, como uma alternativa “espacial”. Encenar nas ruas e praças da cidade, como era a proposta inicial, ia exigir da equipe um cuidado maior com a produção. Como éramos apenas sete pessoas envolvidas, não teríamos condições de coordenar e organizar a tempo este evento. Estávamos em agosto, período em que a cidade comemora sua emancipação política, por conta disso a cidade estava toda envolvida nestes festejos, o que também dificultaria nossa encenação. Então, resolvemos levar a sério nossa metáfora e “transformamos” o casarão em uma “cidade”. Com essa escolha, muitos detalhes iam sendo agregados à proposta. Os “personagens”, por exemplo, foram construídos como uma mostra simbólica do que vem a ser um itambeense. A grande “casa-cidade” teria um guia para receber os visitantes (o público) que haviam chegado em excursão para conhecer essa pequena e charmosa cidade. O guia, além de apresentá-los à “casa-cidade”, também apresentava seus moradores-personagens.

Um ritual de reconhecimento se instalava ali. Os moradores-turistas dentro de sua própria cidade e os personagens-moradores dentro de sua própria casa-cidade. Ao analisar teatro e ritual na obra de Artaud, Cassiano Sydow Quilici chegou a definições esclarecedoras sobre as viagens feitas por Artaud em busca de uma identidade perdida através de um teatro sagrado. Segundo ele, Artaud defendia que:

O rito permite recuperar a ideia da ação teatral como um “acontecimento” que envolve e inclui artistas e público, instaurando uma nova realidade, que deve desestabilizar os padrões de percepção e as representações já cristalizadas. O teatro ritual se opõe ao teatro como espetáculo, rompendo a “distancia” que institui o espectador “voyeur” (SYDOW QUILICI, 2004, p.46).

Só assim, através do ritual, pudemos envolver o público com os assuntos apresentados, transformando a casa-cidade em um teatro-arena, onde ação e discurso

⁴ O casarão Villa Diolinda foi construído em 1935 por Rogério Gusmão, fazendeiro, filho ilustre da cidade e um dos patriarcas de uma das famílias mais importantes de Itambé. Este casarão povoa o imaginário dos habitantes da cidade que acreditam na existência de fantasmas dos antigos moradores. Localizado em uma de suas áreas mais importantes, nos fundos da Igreja matriz, já pertenceu a várias famílias. Durante a pesquisa de campo a Villa Diolinda foi meu local de hospedagem.

foram compartilhados e produzidos por todos. Para Peter Brook é neste momento que o “teatro” acontece. No momento em que todos, atores e público, se envolvem em uma mesma atenção, compartilhando o mesmo pensamento, mas isto não quer dizer que todos comungam a mesma opinião, todos estão ali em busca de um confronto de pensamentos (BROOK, 1970).

Começava aí um embate em busca da imagem desta cidade, o que Itambé significava para cada um. A ação foi apresentada duas vezes. Na primeira apresentação, o público foi composto, em sua maioria, por formadores de opinião da cidade, professores, agentes culturais e pessoas importantes na história cultural de Itambé. Nesta primeira experiência, a recepção foi mais contida, com divergências de opinião moderadas, talvez esta tenha sido uma forma de evitar confrontos mais contundentes, ou talvez para não desviar o foco do evento. Na verdade, o público sentiu um pouco de estranhamento naquele formato, na liberdade de se movimentar e de se posicionar que lhes foi oferecida. Somente no final da apresentação é que eles externaram seus sentimentos e impressões. Para alguns, diante do realismo da ação, a dificuldade foi entender que se tratava de personagens e não da opinião dos atores que estavam ali interpretando os textos. Então eles precisaram de um pouco mais de tempo para compreender que todos ali participavam de um mesmo coletivo, atores e público, com o objetivo de refletir a cidade que eles habitam a partir de uma troca de opiniões, emoções e relatos de outros moradores.

Quando o espectador presencia uma dessas trocas emocionais e intelectuais, é como se testemunhasse uma conversa. Participa em silêncio da troca de sentimentos e se deixa emocionar com as experiências dos dois. Mas só quando esse intercâmbio prossegue entre os atores é que os espectadores no teatro podem compreender e indiretamente participar do que se passa em cena (STANISLAVSKY, 1984 p.215).

Stanislavsky criou seu método de criação de personagens e se tornou uma referência no teatro ocidental, mas na ação cênica o que se pretende é uma participação direta do público, seja em silêncio ou externando suas opiniões, é preciso que quem participa deste evento esteja inteiramente conectado com o que está acontecendo. Na segunda apresentação, por exemplo, o público foi mais heterogêneo, composto por estudantes, amigos e parentes dos atores, além de dois entrevistados da pesquisa que iriam ouvir seus depoimentos na voz dos atores pela primeira vez e da presença de um morador que resolveu retornar para participar mais ativamente. É importante precisar

que os entrevistados não sabiam que os depoimentos deles iam estar no repertório e nem os atores sabiam que haveria entrevistados no público.

Neste dia, o elenco já havia se apropriado completamente da proposta e os textos iam sendo ditos de forma mais natural, mais orgânica, contribuindo para que o público se sentisse parte daquele conjunto. A cada momento em que alguém se sentia provocado, o debate era estabelecido como se tudo fizesse parte integrante de um único texto. Outro fato importante é que, com a apropriação que os atores tinham desenvolvido com o texto, houve mais liberdade para que eles também se manifestassem como cidadãos, extrapolando o próprio texto e a própria encenação. Um metateatro se instalava ali, “quase” um distanciamento brechtiniano. Quase, porque os atores não deixavam claro quando estavam dizendo o texto da ação/ da encenação e quando estavam externando suas próprias opiniões.

A escrita deste texto continua a cada dia que pensamos a cidade, seja ela qual for, com o pensamento de um cidadão que age e que se posiciona e se relaciona com seu lugar. Amar e defender a cidade foram os sentimentos que os itambeenses mais expressaram durante a realização desta pesquisa. Mesmo diante do descaso do poder público e da falta de perspectivas, os moradores de Itambé continuam depositando e investindo esperança no futuro deste lugar querido por eles fazendo interagir cidadania e cultura como propunha Milton Santos:

cidadania e cultura formam um par integrado de significações, assim também cultura e territorialidade são, de certo modo, sinônimos. A cultura, forma de comunicação do indivíduo e do grupo com o universo, é uma herança, mas também um reaprendizado das relações profundas entre o homem e o seu meio, um resultado obtido através do próprio processo de viver. (...) A cultura é que nos dá a consciência de pertencer a um grupo (SANTOS, 1993, p.61).

Depois de meses envolvido neste projeto, estimulando reflexões, debates e encontros, portas e janelas foram e, acredito, serão abertas para que os moradores desta pequena cidade se sintam donos dela, responsáveis por ela, possuidores do futuro desta cidade que somos todos nós.

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. 10ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2000.

_____. **O que é política?** 3ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2002.

BRITO, Marcelo Sousa. A Cidade como Palco. **Discutindo Arte**, São Paulo-SP, v. 4, n. 4, p. 58-61, 2005.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 1970.

CARDOSO, José Ricardo Brügger. Inter-relações entre espaço cênico e espaço urbano. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.). **Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 79-96.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **A cidade**. 8ª Edição. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

CARREIRA, André. Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.). **Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 67-78.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas – 1948**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2004.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.

SANTOS, Milton. **O Espaço do Cidadão**. 2ª Edição. São Paulo, Nobel, 1993.

STANISLAVSKY, Constantin. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1972.

_____. **A preparação do ator**. 6ª edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1984.

SYDOW QUILICI, Cassiano. **Antonin Artaud: Teatro e Ritual**. São Paulo: Editora Annablume; FAPESP, 2004.

TEIXEIRA COELHO, José. **O que é ação cultural**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.

