

O espaço da rua como território sitiado: astúcias e táticas do fazer coletivo

Liliane Ferreira Mundim
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

O espaço urbano, historicamente, é um *locus* permanente de ocupação para as mais variadas formas culturais e artísticas, entretanto, sua utilização é sujeita a regras e a sistemas organizacionais que tanto facilitam como dificultam seu uso, seja ele público, privado ou semipúblico, visto que qualquer espaço da cidade é território de poder, de tensões e conflitos. Em grandes centros, observa-se que as políticas públicas e privadas raramente entram em diálogo com a população, e as manifestações culturais acabam pautadas pela organização de megaeventos, que tendem a priorizar a comercialização de artistas consagrados na mídia; quase sempre impondo estéticas artísticas e culturais sem ligação direta com as demandas da própria sociedade.

Nesse sentido, é comum perceber que muitos movimentos de cunho festivo, como festas e festejos, tradicionais ou populares, religiosos ou laicos, têm sido escassos, dando lugar à dinâmica de individualização. O filósofo Gilles Lipovetsky reafirma que, mesmo nas festas inseridas na dimensão identitária e comunitária existe uma lógica da participação opcional, que busca um “desenvolvimento pessoal” e de reconhecimento particularista (Lipovetsky, 2007: 255). Além do que, com a sociedade hipermoderna, as festas populares perdem muito seu caráter de contribuição para as trocas de sociabilidade, que proporcionam aos indivíduos a reivindicação de suas raízes ou as vivências e experiências de comunhão coletiva, e aos poucos vão se afirmando em um caminho de engajamento pessoal. (Lipovetsky, 2007: 255). Tais dificuldades colaboram para que o público passe a optar por participar de programações pré-formatadas pelas instituições, ocasionando a perda do significado e da força do espaço público para o lazer.

Entretanto, algumas tentativas de recuperação da história e da memória local lutam contra essas formas opressivas que tendem a descaracterizar as singularidades que fazem parte do patrimônio material e imaterial das localidades. Especificamente, falaremos nesse artigo sobre um processo de criação performática pertencente a uma determinada comunidade bastante peculiar da cidade do Rio de Janeiro. Trata-se da performance denominada *Auto de São Roque*¹, realizada no

¹ Criado e encenado inicialmente no ano de 2009, no ano de 2015 realizou sua 7ª representação.

espaço público e produzida por um coletivo comunitário, o Coletivo Cantareira² que integra a comunidade da Ilha de Paquetá³. O evento anual transformou-se em um dos trabalhos mais emblemáticos do grupo, pois elabora uma intervenção cênica na centenária festa em homenagem a São Roque, padroeiro de Paquetá.

Com a forma aproximada de um oito e com cerca de 1,2 km² de área, a Ilha de Paquetá é um bairro da cidade do Rio de Janeiro localizado no fundo da Baía de Guanabara, a aproximadamente 15 km do centro nervoso da cidade do Rio. A beleza natural da ilha já era celebrada desde 1556, como descreve Marcelo Cardoso, médico e pesquisador,

[...] a primeira referência oficial a Paquetá foi feita em Paris, 1556, quando André Thevet, frade francês que estivera no Rio de Janeiro com Villegaignon no ano anterior, publicou em *Cosmographie universelle*. Constava dessa obra um mapa das ilhas do Governador e de Paquetá onde a baía do Rio de Janeiro aparece com o seu nome de origem indígena – “Guanabara”, “braço de mar”. (CARDOSO, 1975:14)

Ao findar do século XIX, mantiveram-se, ainda que precariamente, os vínculos que fizeram da Baía de Guanabara a imagem-síntese do território de “Utopia”, de “lugar de recolhimento e proteção”, de “fonte prodigiosa de riquezas”, de “portal de entrada do mundo”, enfim, imagens nas quais arquitetura e paisagem formam um conjunto relativamente harmonioso. A partir do momento em que os espaços litorâneos vão ganhando projeção, a Ilha de Paquetá era sempre citada pelas “belas paisagens naturais portadoras de um sentido bucólico, e se confrontando com paisagens industriais emblemáticas do mundo moderno.” (Carvalho, 1996: 164)

Alguns espaços específicos da Ilha se tornaram emblemáticos e famosos por reterem histórias e lendas, sendo interessante ressaltar o caráter mítico desses lugares e as imagens simbólicas que eles produzem em moradores e frequentadores. Uma das fortes manifestações ainda presentes na ilha são os festejos juninos, de cunho religioso, que apesar de terem perdido um pouco

² Coletivo Cantareira é um movimento comunitário empenhado em lutar pela manutenção de algumas tradições e singularidades da Ilha de Paquetá; bem como construir diferentes possibilidades criativas circunscritas no âmbito do teatro, da música e da performance. Inicialmente o grupo tinha em média de 15 a 20 pessoas, que estavam mais próximas e que, de certa forma, se mantém até hoje como uma espécie de referência para as tomadas de algumas decisões necessárias ao andamento dos trabalhos, coordenações gerais das ideias, entre outros aspectos; são como aglutinadores e integradores. Porém, o quantitativo de participantes oscila muito e em muitas vezes, principalmente em tempos de pré-produção dos trabalhos artísticos, entre as encenações performáticas que o grupo realiza, pode chegar a uma média de 80 integrantes. O nome “Cantareira” deve-se ao Portal da Cantareira, a denominação usada para as fachadas do prédio nas ruínas remanescentes do antigo estaleiro estação das barcas da Companhia Cantareira e Viação Fluminense. Como foi também a embarcação que transportava passageiros para a Ilha, a barca ganhou o apelido de Barca da Cantareira.

³ Ilha bucólica situada no fundo da Baía de Guanabara que é um bairro da cidade do Rio de Janeiro, com características bem diversas do restante da metrópole.

da intensidade junto à comunidade, fazem parte da cultura paquetaense.⁴ Das mais tradicionais, a festa de São Pedro era considerada um grande evento. Segundo o pesquisador Vieira Fazenda, por ocasião das festividades, “(...) de toda a parte chegavam canoas, batelões enfeitados, cheios de romeiros trazendo sanfonas, violões, pequenos conjuntos instrumentais, cantores populares, que enchiam o arraial com os ritmos líricos das modinhas ou dos requebros maliciosos dos lundus” (Aquino & Zilberberg, 1991: 114).⁵

Porém, a festa que se perpetua até hoje e que mobiliza a comunidade local de forma mais significativa é a Festa de São Roque. Voltado para a representatividade do santo padroeiro de Paquetá, o festejo é comemorado há mais de cem anos e se realiza no mês de agosto, na data de aniversário do santo, atraindo muitos visitantes. Em forma de quermesse, a festa acontece na praça em frente à Capela de São Roque, construída no século XVII, em homenagem ao santo. Os relatos sobre a festa comprovam sua notoriedade, pois a Festa de São Roque realizada anualmente “foi sem dúvida a mais concorrida, tendo a ela comparecido por mais de uma vez o próprio imperador D. Pedro II e a imperatriz, hospedados, segundo consta, no Palacete Alambari” (Aquino & Zilberberg, 199: 112). A organização da festa, nos moldes dos festejos religiosos do medievo, apresenta traços bastante marcantes, que caracterizam esses festejos, fortemente influenciados pela cultura cristã do medievo do século XIV.

De maneira geral, parte da população de Paquetá – tanto moradores, como frequentadores habituais ou eventuais – participa dos preparativos dos festejos de São Roque, ocupando-se com várias atividades. De acordo com pressupostos que caracterizam os festejos religiosos, a festa reúne trabalho, sacrifício, forças e poderes formais e informais e traz, fundamentalmente em seu âmago, a prática da sociabilidade.

Observa-se que essa atual capacidade de aglutinação e integração que o evento dos festejos de São Roque provocava outrora acontecia em menor intensidade. A criação do *Auto de São Roque* se deu a partir de uma provocação, muito por conta da visível deterioração cultural da festa tradicional do padroeiro local. O grupo, formado por moradores e frequentadores da ilha, se reúne desde 2009, informalmente, em vários locais da ilha, entre casas de amigos, bares e praças, e concebem ideias que acabam se transformando em produções de caráter artístico-cultural.

⁴ Termo para configurar que nasceu ou foi criado na Ilha.

⁵ In: COLEÇÃO BAIROS CARIÓCAS – Paquetá: Memórias da Ilha – 1991. Departamento Geral de Patrimônio Cultural/Departamento Geral de documentação e Informação Cultural/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes.

Vale ressaltar também que o trabalho tem características tanto do Teatro de Rua⁶ quanto da *Performance*;⁷ porém, a partir das análises apontadas nessa investigação, optou-se por defini-lo no campo da *Performance*, visto que a dramaturgia, a criação de personagens, figurinos, adereços e sonorização, além de serem construídos processualmente, de forma coletiva, cooperativa e de caráter lúdico, transitam em uma seara que possibilita liberdade estética, inclui múltiplas linguagens e está sempre em modificação e transformação.

Nessa perspectiva, pode-se afirmar que o trabalho desenvolvido pelo Cantareira tem sido uma tentativa de integrar a criação artística, inserida nos pressupostos de um fazer cultural de cunho popular, entendendo esse termo como um conjunto de fazeres e saberes dos indivíduos, bem como seus papéis sociais e históricos na coletividade. Além dessas iniciativas, tem como premissa experimentar o teatro como um jogo de construção inserido em acordos de grupo, liberdade de expressão e produção de conhecimento sobre a linguagem teatral.

Para delimitá-lo no campo da cultura, o pensamento do filósofo Paul Zumthor afirma que a Cultura é “(...) um conjunto – complexo e mais ou menos heterogêneo, ligado a uma certa civilização material – de representações, comportamentos e discursos comuns a um grupo humano, em um dado tempo e espaço” (Zumthor, 2010: 66)⁸. Quanto ao seu uso, surge como uma faculdade pertencente a todos os membros do grupo, que passam a produzir signos, como também passam a interpretá-los de uma mesma maneira, o que dá à prática cultural um fator de unificação das atividades sociais e individuais, possibilitando, portanto, que os participantes do grupo “tomem as rédeas do seu destino coletivo” (Zumthor, 2010: 66).

Nos primeiros encontros do grupo, estava implícito construir um movimento pela recuperação das tradições da Ilha de Paquetá. As discussões eram focadas na reativação de antigas tradições que pareciam estar adormecidas, sem o tom de reproduzi-las em suas formas e estéticas originais, mas atualizando essas memórias e dando-lhes outras nuances. A questão mais instigante era como criar algo inovador, mas que pudesse ter um significado para a comunidade e tivesse algum sentido e também fosse coerente com as características fundamentais do festejo. O ponto de partida que deu vida ao projeto foi o próprio espaço onde a festa acontece.

⁶ Teatro que se produz em locais exteriores às construções tradicionais: rua, praça, mercado, metrô, universidades, etc. Desenvolveu-se particularmente nos anos sessenta, mas, na verdade, volta às origens gregas. Atualmente tende a se institucionalizar e se organizar em festivais e se instalar num percurso urbano (Pavis, 2003: 385).

⁷ A *performance* ou *performance art* é uma expressão que poderia ser traduzida por “teatro das artes visuais”. Surgiu nos anos 1960 e associa artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia e cinema. Enfatiza a efemeridade e a falta de acabamento da produção (Pavis 2003: 284).

⁸ As referências relativas ao livro citado do autor, *Introdução à Poesia Oral*, serão todas baseadas na edição traduzida e lançada pela UFMG, em 2010. Porém a primeira edição, pela Éditions du Seuil, data de 1983.



[Figura 1: Largo da Praça de São Roque / Capela e Cruzeiro das Velas (Ilha de Paquetá). Fonte: Liliane Mundim, 2015.]

A reflexão sobre o processo do Cantareira e a criação do *Auto de São Roque*, independente de tentativas de classificação, pauta-se, prioritariamente, por apontar caminhos que possam articular a produção de uma cultura popular, no cerne comunitário, construído em bases cooperativas e coletivas, atribuindo valores estéticos a essa produção, o que vai na contramão dos modelos formatados e estereotipados que dominam e determinam padrões de comportamento, agindo em detrimento das criações mais comuns e particulares. Nesse sentido, para melhor definir a estética do trabalho, tomou-se como referência a concepção de *performance*, em uma abordagem mais ampla que possa estar aberta a outros olhares e diálogos.

Considerando que o processo e o produto do Cantareira são basicamente de caráter intuitivo, espontâneo, diversificado e híbrido, tanto nos aspectos estéticos como nos artísticos, a questão que se coloca para delinear o trabalho como *performance* se coaduna também com a perspectiva de que, segundo o pensamento de Paul Zumthor, o ato performático se desenrola no espaço, mas escapa, de certa maneira, ao tempo (2010: 275). Zumthor afirma ainda que “a performance é duplamente temporalizada: por sua duração própria, e em virtude do momento e da duração social em que ela se insere” (2010: 167). Nesse sentido, considerando que o trabalho do grupo Cantareira está inserido em uma percepção empírica, intuitiva e espontânea, sem deixar de dialogar com processos de recepção, como obra transmitida e algo em permanente mudança, o conceito de performance apontado pelo autor é coerente com o processo desenvolvido no trabalho.

Sendo assim, torna-se cada vez mais forte o caráter lúdico e livre nas propostas de trabalho, o que acabou influenciando o conceito do próprio fazer coletivo. Inicialmente surgiam termos como “não-atores”, artistas amadores, *performers*, propostos pelo próprio grupo para se autodenominar, porém a designação de brincante ou ator-brincante é a que melhor se adequa ao perfil dos participantes.

Armando Bião, em suas tentativas preliminares para uma compreensão teórica sobre a etnocenologia, tentou criar um léxico que pudesse dar conta da abrangência desse conceito, utilizando então o termo brincante para o participante de tais propostas estéticas (Bião, 2009: 33). Ambos os termos, “brincante” e “*performer*”, convergem para a ideia de que o atuante é principalmente alguém que pratica a experiência do teatro, da performance, da improvisação e do jogo de forma livre e aberta ao desafio.



[Figura 2: Arlequino que faz a ligação das cenas. Fonte: Julio da Silva / Coletivo Cantareira (Ilha de Paquetá), 2009.]

A partir daí, o espaço se revelou um forte indutor para a criação da dramaturgia, das cenas, dos personagens e de todo o processo de criação. Os elementos do espaço, em sua amplitude de dimensões concretas e abstratas, instigaram as experiências no campo das artes cênicas e particularmente no caminho da performance.

Cabe ressaltar que um dos momentos mais fortes do trabalho é a chegada do Cortejo. No primeiro ano do Auto, o Cortejo trazia logo à frente, puxando a procissão, um grupo caracterizado com uma capa que misturava as cores branca e lilás, e no rosto uma máscara neutra branca, que – por sua forma sem expressão – era extremamente plástica e impactante.

O Cortejo é seguido pelo conjunto de todos os personagens, entre homens, mulheres trajando vestes andrajosas, representantes do povo comum e humilde, um casal representando a realeza e seus súditos, carregadores de bandeiras, um representante do clero, seguido pelas carolas como fortes referências da história da religião católica, benzedeiros, feiticeiros como símbolos das diversas religiosidades, doentes, deficientes, arlequinos, menestrais e bobos da *Commedia dell'Arte*

que dançam, brincam e anunciam os personagens e as cenas. Paralelamente, a performance mistura elementos sagrados e profanos, entre personagens da cultura popular e das diferentes vertentes da religiosidade afro-brasileira.



[Figura 3: Cortejo, tendo à frente os mascarados. Fonte: Julio da Silva / Coletivo Cantareira (Ilha de Paquetá), 2009.]



[Figura 4: Representação do povo. Fonte: Julio da Silva / Coletivo Cantareira (Ilha de Paquetá), 2014-2015.]

Aparecem também, durante a representação, alguns santos da Igreja Católica, como Nossa Senhora da Aparecida, e também do imaginário popular, representatividades abordadas por autores como Ariano Suassuna e Dias Gomes. Podem ser citadas como exemplo as aparições da

Compadecida e do Pagador de Promessas, carregando uma grande cruz, um diabo alegórico e tantos outros que vão sendo criados e enxertados ano a ano.

Mediante as características mutantes do trabalho, na última apresentação, no ano de 2015, esse grupo tomou como forma representativa, uma alegoria do Coro Grego, pois se constatou a necessidade de uma interlocução desse grupo como instigadores de um processo de discussão política entre os representantes do povo e do poder do clero e da realeza.

Esses elementos-surpresa que adentram o espaço da praça com seus personagens caracterizados, ao som de canto e movimentações cênicas, têm sido uma característica marcante no desenvolvimento do auto, reafirmando a presença dos elementos da cultura popular brasileira, que traz em seu bojo todas as influências, nuances e vertentes culturais, tanto universais como locais, em um caleidoscópio de elementos plásticos, sonoros e cênicos. Além disso, a presença fundamental dos músicos, entre cantores, instrumentistas e compositores, sendo a música um dos elos principais de ligação da dramaturgia.

Este espetáculo revelou-se como possibilidade de abrir espaço para consolidar o poder que a sociedade civil, organizada e reunida em torno de objetivos comuns pode vir a adquirir; qual seja, a retomada do espaço público da rua não só como um direito à rotina e ao fluxo cotidiano, mas também ao folguedo, à festa, ao cortejo, como formas singulares construídas no âmago da comunidade.

Assim, a experiência com a linguagem do Teatro, inserida nas abordagens amplas da performance, age como forma de apropriação dos espaços e contribui para o desenvolvimento de uma experiência transformadora, tornando a relação com o espaço uma prática que permite vislumbrar outros olhares e maneiras de revigorá-lo, além de instigar a potência do espaço como indutor de novas texturas dramáticas que pode revigorar os espaços da cidade, dando-lhes outras configurações.

A representação vem ganhando um aspecto ritualístico, posto que a repetição e a regularidade tendem a potencializar de certa forma a evidência de sua força expressiva. Esse fator contribui sobremaneira para a atualização da história e da memória local, como também incentiva a ocupação do espaço da rua, criando outros significados, tanto particulares, como coletivos. O fenômeno teatral, como uma potência expressiva e como uma manifestação estreitamente relacionada ao contexto sociocultural, transita nessas diversas camadas e possibilita a recuperação e manutenção da natureza dos vínculos existentes como elementos de pertencimento e aproximação das relações de convivência (Carreira, 2009).



[Figura 5: Ciranda no final do trabalho ao redor do Poço – atores brincantes e espectadores. Fonte: Julio da Silva / Coletivo Cantareira (Ilha de Paquetá), 2009.]

É difícil precisar de que forma tais experiências apenas agem como elementos de aglutinação e integração comunitárias ou instigam e provocam outros olhares e sentidos mais aguçados para o local. Detectamos que o *Auto de São Roque* envolve o desejo de construir coletivamente um maior sentimento de pertencimento para com o lugar; além de reavivar memórias e histórias em suas possibilidades de atualização. O trabalho desenvolvido pelo Coletivo Cantareira tem sido uma tentativa de integrar a criação artística, inserida nos pressupostos de um fazer cultural de cunho popular; entendendo esse termo como um conjunto de fazeres e saberes dos indivíduos; bem como seus papéis sociais e históricos na coletividade.

A dinâmica e o fluxo contínuo da produção de cultura provavelmente não podem se ater ao simples ato de passar conhecimento, entendendo conhecimento como esse campo movediço, impermanente e, reforçando as palavras do próprio Zumthor: como fugas. O fazer coletivo, comunitário e suas inter-relações formam um caleidoscópio de memórias, histórias, simbologias, signos, rituais que são produzidos simultaneamente. Nesse sentido, são formas múltiplas e plurais; como também em movimentos contínuos, imprevisíveis, e por que não dizer, rizomáticos.⁹

Considerando ser essa uma discussão sempre renovada, o trabalho comunitário desenvolvido pelo Coletivo Cantareira baseia-se em princípios e procedimentos metodológicos extremamente flexíveis e maleáveis. É um espaço aberto a todos que desejam contribuir e participar, sendo essa uma das principais características de um trabalho popular. De acordo com a pesquisadora Idelette Muzart – Fonseca dos Santos, popular é um termo literalmente repleto de

⁹ Termo utilizado por Gilles Deleuze e Félix Gattari em *Mil Platôs: capitalismo em esquizofrenia*. SP: Ed. 34, 1995: 11-37. V. 1-

definições, verdadeiras ou falsas, que gerações de estudiosos tornaram problemáticas. O termo traz em si a complexidade da palavra *povo*, que designa, ao mesmo tempo, uma multidão, os habitantes de um mesmo país que compõem uma nação e a parte mais pobre dessa nação “em oposição com os nobres, ricos, esclarecidos”¹⁰ (Santos, 1999: 14).

A performance, de cunho popular vem sendo apresentada há sete anos, mas sempre modificada, transformada em alguns aspectos de caracterização, como ocorre com a inserção de novas cenas e personagens. Tem como pressuposto articular a produção de uma cultura popular, no cerne comunitário, construída em bases cooperativas e coletivas, atribuindo valores estéticos a essa produção. Por essas e outras características, vai na contramão dos modelos formatados e estereotipados que dominam e determinam padrões de comportamento; agindo em detrimento das criações mais comuns e particulares.

Desde o roteiro, atravessado pelas músicas, como também a gestualidade que circula pelas marcas e direções no espaço cênico, mesmo com o suporte de um pré-roteiro de cenas, toda a trajetória do trabalho ocorre de maneira improvisada, inserindo o acaso, o imprevisível, como material que modifica a fala, o gesto, de acordo com a necessidade premente do momento da manifestação. Os elementos vão sendo articulados passo a passo; dependendo da frequência dos participantes, a combinação ou a tomada de decisões são colocadas em prática permanente e não precedem de um planejamento fechado. O elenco não é fixo, por conseguinte, nos breves encontros e ensaios, os participantes em geral se envolvem intensamente. Muitas das situações vivenciadas nos ensaios, como em qualquer trabalho teatral, não se repetem da mesma maneira; por conta disso, em alguns ensaios há uma disponibilidade tão grande que o ensaio se torna um momento de diversão e um compartilhar de afetos, fazendo com que os envolvidos no processo passem a construir entre si uma cumplicidade descontraída. Nessas trocas, o corpo e a voz revelam um gestual baseado na presença, vivenciado no momento da experiência.

O espaço público da Ilha de Paquetá, por sua carga simbólica, induz à prática desses experimentos; visto que, além de ser um espaço repleto de histórias que são passadas de geração a geração, guarda memórias e ancestralidades; mas principalmente se modifica e se transforma através do fluxo permanente de seus habitantes; estreitando vínculos através da fácil circulação por entre as ruas, ladeiras, morros e praias do local. Essas formas dialógicas entre o grupo e, por consequência, do grupo com o espaço, promovem relações interpessoais, se não mais qualitativas;

¹⁰ A autora trabalha este conceito a partir de anotações pessoais no seminário de pesquisa de Geneviève Bollême ao qual assistiu em 1979-1980. Posteriormente, Geneviève Bollême publicou o livro *Le peuple par écrit* (1986), traduzido em português, *O povo por escrito*, e publicado pela Martins Editora em 1988.

mais estreitas. O próprio ato de criação se configura, por si só como um ato performático; pois abrange elementos de gestualidade, teatralidade, expressividade, comunicação oral, transmissão, recepção e trocas; como práticas preponderantes que fazem parte do processo de criação do grupo.

Segundo Paul Zumthor (2010: 166) “algumas narrativas com textos ditos ou cantados impõem outro referente global que é da ordem do corpo, pois é pelo corpo que nós somos tempo e lugar”. Nesse entendimento da performance, seu caráter único causa um impacto gerado pelo próprio ato; tal acontecimento pode proporcionar uma outra força de comunicação, provocando diferentes sentidos, cujas metáforas envolvem o coletivo e afetam sobremaneira os canais da percepção. O desafio permanente, presente nas inúmeras situações que se apresentam, aos poucos proporcionam aos integrantes do grupo, inúmeras experiências; o que aumenta a capacidade de enfrentamento do público e que potencializa a prontidão para lidar com fatores imprevisíveis.

Porém, cabe ressaltar que um dos mais fortes elementos que contribui sobremaneira para que o foco de atenção não se disperse está na referência do espaço. Sua materialidade e sua simbologia agem objetiva e subjetivamente, afirmando o espaço como o indutor da expressividade. Percorrer os espaços, repetir a cada ano o trajeto, construir passo a passo as marcas combinadas e acordadas para essa dramaturgia coletiva proporcionam ao trabalho uma dimensão que foge aos formatos convencionais; principalmente os que são calcados em memorização ou técnica, na busca por um produto final acabado. O homem em processo é o homem da experiência, tal como comenta Bondia,

(...) o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. (Bondia, 2001:24)

Assim, a experiência com a linguagem do Teatro, inserida nas abordagens amplas da performance, age como forma de apropriação dos espaços e contribui para o desenvolvimento de uma experiência transformadora; tornando a relação com o espaço uma prática, que permite vislumbrar outros olhares e maneiras de revigorá-lo; além de instigar a potência do espaço como indutor de novas texturas dramáticas... Essas e outras formas de utilização, construídas cooperativamente, enfatizam a importância do homem comum e ordinário, devolvendo-lhe um

protagonismo e maior consciência de seu papel como ator social e construtor de sua própria história; um fazedor e produtor de cultura.

Os elementos simbólicos do imaginário, do lendário, bem como as personificações que fazem parte do repertório de cenas que representam diferentes estilos e épocas, configuram-se como um ato coletivo performático; de acordo com os pressupostos de Zumthor; visto que incluem elementos como: ação e dupla ação, emissão e recepção; atores – emissor, receptor único ou vários, e coloca em jogo a voz, o gesto e a mediação (Zumthor, 2010: 167). Nessa perspectiva, a gestualidade entra em diálogo permanente com os elementos do espaço, sendo esse um potente indutor para o jogo e para a ação performatizada do corpo e da voz. Como uma vocalidade que se corporifica em expressão cênica.

A cada ano, à medida que o trabalho ganha novos contornos, incluindo as múltiplas vozes construídas em acordo com o grupo, o cotidiano se transforma no extra-cotidiano; produzindo outros sentidos para esse fazer coletivo e comunitário. Em se tratando de uma representação cênica, sua recepção se dará de forma absolutamente diferente em cada tempo ou lugar; visto que cada ouvinte é livre para construções individuais. Porém o fundamental nesse processo é que a performance inclui o receptor em sua liberdade e alteridade para escolher e atribuir seus próprios sentidos. Pode-se afirmar, portanto, que as produções artísticas do Coletivo Cantareira e suas produções artísticas são fazeres estéticos inseridos na perspectiva da cultura popular; promovem e valorizam o espaço em sua materialidade e imaterialidade, bem como sua potência como habitat de memória, de história e de pertencimento; permanentemente atualizados através da experiência.

Referências Bibliográficas

BIÃO, A., [2009]. *Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos*. Bahia - Salvador: P&A Gráfica e Editora.

_____, [2007]. (org.) *Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia*. Bahia - Salvador: P&A Gráfica e Editora.

BONDIA, J. L., [2009]. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. Universidade de Barcelona, Espanha. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/46070549/BONDIA-Jorge-Larrosa-Notas-sobre-a-experiencia-e-o-saber-de-experiencia>. Consultado em 09/03/2016.

CARDOSO, R. B., [2008]. *A cidade como palco: o centro do Rio de Janeiro como lócus da experiência teatral contemporânea 1980/ 1992*. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

CARREIRA, A., [2014]. *Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do teatro de invasão*. O Percevejo online. v. 6, n. 2 dossiê: Formas em trânsito.

CARVALHO, A. M. F. M., [1996]. *Baía de Guanabara: Os Itinerários da Memória in Brasil dos Viajantes* – 13; Revista USP - SP (30):156-169, Junho-Agosto. Disponível e m <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25915>. Consultado em 09/03/2016

CERTEAU, M. de., [1994]. *A invenção do cotidiano – Artes do fazer*. Petrópolis: Vozes.

De Aquino, L. e Zilberberg, S., [1991]. *Paquetá: Memórias da Ilha – Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro – DGPC – Coleção Bairros Cariocas*.

PAVIS, P., [2003]. *Dicionário de Teatro*. SP: Perspectiva.

SANTOS, I. M. F. Dos. [1999]. *Em demanda da poética popular – Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. SP: Unicamp.

ZUMTHOR, P., [1993]. *La Mesure du monde-Représentation de l'espace au Moyen Âge*. Seuil.

_____, [2010]. *Introdução à Poesia Oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG.