

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES – CÂMPUS DE SÃO PAULO

ANDRÉ CARLOS CAPUANO

USO: JOGO TEATRAL DE CRIAÇÃO COM O COTIDIANO URBANO

São Paulo

2026

ANDRÉ CARLOS CAPUANO

USO: JOGO TEATRAL DE CRIAÇÃO COM O COTIDIANO URBANO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes, da Universidade Estadual Paulista (Unesp), como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Vinicius Torres Machado

São Paulo

2026

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

C255u Capuano, André Carlos, 1977-
USO : jogo teatral de criação com o cotidiano urbano / André Carlos
Capuano. – São Paulo, 2026.
312 f. : il.

Nome artístico do autor: André Capuano.
Orientador: Prof. Dr. Vinicius Torres Machado.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Artes cênicas. 2. Teatro de rua. 3. Jogos teatrais. 4. Representação
teatral. 5. Vida urbana. I. Machado, Vinicius Torres. II. Universidade
Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 792.028

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

ANDRÉ CARLOS CAPUANO

USO: JOGO TEATRAL DE CRIAÇÃO COM O COTIDIANO URBANO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes, da Universidade Estadual Paulista (Unesp), como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas.

Dissertação submetida à apreciação da banca examinadora.

Data da defesa: 15/12/2025

Banca examinadora:

Prof. Dr. VINICIUS TORRES MACHADO (orientador)

Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista (Unesp)

Prof. Dr. FLÁVIO AUGUSTO DESGRANGES DE CARVALHO

Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc)

Prof. Dr. RENATO FERRACINI

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

À Verana e Nara, os amores da minha vida.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Agradeço ao Flávio - de quem não lembro o sobrenome e a quem nunca mais vi - por ter me chamado para acompanhá-lo para fazer um teste para o curso de teatro que haveria na escola, quando cursávamos o segundo grau técnico em eletrônica. Ao Teatro, por ter mudado completamente a minha vida ao proporcionar encontros com pessoas radicalmente generosas que me ensinaram tudo.

À minha amada mãe, Márcia, por tudo, inclusive por ter me dito, quando eu recebi um convite para fazer uma primeira peça profissional, que eu poderia largar, tranquilo, o emprego de auxiliar de escritório na oficina de refrigeração onde eu trabalhava, porque ela seguraria a bronca das contas da casa se não desse certo. Algumas coisas deram certo. Ela amava me ver em cena, dizia que eu ficava muito bonito. Eu tinha vergonha disso. Mas amava quando ela assistia às peças. Ela ficava muito feliz e eu também. Outras coisas deram errado. A sociedade capitalista patriarcal e machista não fez bem a ela. Teve uma depressão muito profunda. Tentamos segurar a bronca, mas ela faleceu muito nova, com cinquenta e oito anos de idade. Lamento. Ela ficaria muito feliz com esse mestrado. Amava que eu era estudioso. O mestrado demorou um pouco, mãe, estou com quase cinquenta, mas essa pesquisa é bem longa. Ao meu pai, por ter me ensinado umas coisas que ele nem sabe que ensinou, acho, e por ser tão amoroso.

Por falar em amor, aos dois grandes amores da minha vida, Verana e Nara. Verana, minha companheira, além de ser a mulher estonteantemente bela e brilhante que é, também é responsável pela existência do USO. Eu teria desistido se não fosse nossa parceria. Seu entendimento da pesquisa muitas vezes é maior que o meu. Quanto à Nara! Sete meses do mais belo universo. Quando a peguei no colo, senti seu calor no peito, a vida fez todo o sentido.

A todas as pessoas que fizeram e fazem parte do Coletivo Provisório Permanente de USO, que sorte e alegria construir uma pesquisa com tanta gente maravilhosa. Ao Grupo de Estudos da Matéria Cênica da UNESP, onde pude trocar tantas reflexões fundamentais para a pesquisa, especialmente à Beatriz Mendes, sem a qual não teria conseguido transitar pelos labirintos burocráticos do programa. Ao meu orientador Prof. Dr. Vinicius Torres Machado, pelo conhecimento, pela confiança e pela maestria absoluta na orientação da pesquisa.

RESUMO

Esta dissertação apresenta e sistematiza o USO: Jogo Teatral de Criação com o Cotidiano Urbano, concebido a partir de práticas desenvolvidas desde 2002 nas ruas de São Paulo e aprofundadas, entre 2023 e 2025, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Unesp. O objetivo é explicitar a estrutura, os princípios e as potências desse jogo colaborativo, que busca reduzir as distâncias entre teatro e vida cotidiana urbana, propondo relações horizontais entre artistas, trabalhadores e demais habitantes dos territórios em que se joga. A pesquisa organiza-se em três partes: a primeira descreve o Território de USO, as Regras de USO, o funcionamento do Baralho de USO — composto por 94 cartas com Procedimentos Relacionais — e as jornadas “Descida dos Anjos” e “Infiltração”; a segunda parte reconstitui e analisa jogadas realizadas em diferentes contextos, dentre as quais a criação do Carrinho Trágico de Churrasco Grego, espetáculos e cenas derivadas do jogo; a terceira parte reúne entrevistas e relatos de pessoas que jogaram USO, discutindo efeitos formativos, éticos e políticos da experiência. O trabalho articula a perspectiva do artista-pesquisador com registros de campo, documentação de processos, análise de dispositivos cênicos e depoimentos de participantes, configurando uma pesquisa-criação situada. Teoricamente, dialoga com diferentes vertentes marxistas, tendo Ágnes Heller e Milton Santos como referências centrais, além de contribuições de Lukács, Lefebvre, Sánchez Vázquez e outros autores para pensar o cotidiano, o urbano, o território e a produção de teatralidade. Os resultados indicam que o jogo de USO opera simultaneamente como treinamento técnico em Artes Cênicas e como dispositivo crítico de leitura da cidade, favorecendo a invenção compartilhada de cenas, dramaturgias e modos de habitar o espaço urbano.

Palavras-chave: jogos teatrais; teatro de rua; cotidiano urbano; uso do território; treinamento teatral

ABSTRACT

This dissertation presents and systematizes USO: Theatrical Game of Creation with the Urban Everyday Life, conceived from practices developed since 2002 on the streets of São Paulo and further elaborated, between 2023 and 2025, within the Graduate Program in Arts at the Institute of Arts of the São Paulo State University (Unesp). Its aim is to make explicit the structure, principles and potentials of this collaborative game, which seeks to reduce the distance between theatre and urban everyday life by proposing horizontal relations among artists, workers and other inhabitants of the territories where it is played. The research is organized into three parts: the first describes the Territory of USO, the Rules of USO, the functioning of the USO Deck — composed of ninety-four cards with Relational Procedures — and the journeys “Descent of the Angels” and “Infiltration”; the second reconstructs and analyses plays carried out in different contexts, as well as the creation of the *Carrinho Trágico de Churrasco Grego* and of performances and actions derived from the game; the third gathers interviews and accounts from people who have played USO, discussing formative, ethical and political effects of this experience. The work articulates the perspective of an artist-researcher with field notes, process documentation, analysis of scenic devices and participants’ testimonies, configuring a situated practice-based research. Theoretically, it dialogues with different Marxist strands, taking Ágnes Heller and Milton Santos as central references, alongside contributions by Lukács, Lefebvre, Sánchez Vázquez and other authors for thinking everyday life, the urban, territory and the production of theatricality. The results indicate that the USO game operates simultaneously as technical training in the performing arts and as a critical device for reading the city, fostering the shared invention of scenes, dramaturgies and ways of inhabiting urban space.

Keywords: theatre games; street theatre; everyday urban life; use of the territory; acting training.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Resumo visual da estrutura do Jogo de USO.....	21
Figura 2 - Carta Ação Cotidiana Absorvida.	27
Figura 3 - Carta Ação Cotidiana Absorvida. Verso da carta.	28
Figura 4 - Alarme programado no celular com nome da carta.	29
Figura 5 - Fragmento de uma Ficha de Rodada.....	36
Figura 6 - Instruções para utilização da Ficha da Rodada.....	37
Figura 7 - Instrução para utilização do horário de início das cartas.	38
Figura 8 - Lembrete para utilização do horário de início das Fichas de Rodada.	39
Figura 9 - Relação das Cartas de USO	52
Figura 10 – Cena de teatro na praça	75
Figura 11 - Mapa com pontos trabalhados pelas pessoas Atuantes de USO na residência....	113
Figura 12 - Fragmento de Livro de Artista criado por Erika Kobayashi no Bom Retiro.....	114
Figura 13 - Fotografia de um trecho da Cena da Carne Moída	116
Figura 14 - Em busca do cotidiano do corpo em exercícios no Bom Retiro.....	118
Figura 15 - Divulgação do espetáculo Corpo_Cidade_Bom_Retiro	119
Figura 16 - Instruções de Corpo_Cidade_Bom_Retiro	120
Figura 17 - Loja e fábrica de Silk Screen onde era feita a cena	122
Figura 20 - Cena com patins, depois da igreja	122
Figura 19 - Cena de Corpo_Cidade_Bom_Retiro.	126
Figura 20 - Mapa da República.	127
Figura 21 - Matéria sobre o espetáculo no jornal A Folha de São Paulo.	134
Figura 22 - Instruções do espetáculo	135
Figura 23 – Instruções sobre pontos iniciais do espetáculo	136
Figura 24 - Frase escolhida para a sessão do espetáculo.....	139
Figura 25 - Certificado de conclusão do curso de Manipulação de Alimentos.....	149
Figura 26 - Banner do Carrinho Trágico de Churrasco Grego	150
Figura 27 - Imagem do concurso para escolha de logotipo.....	151
Figura 28 - Emissão do <i>Tô Legal</i> no portal do programa.....	152
Figura 29 - Divulgação da inauguração do Carrinho	152
Figura 30 - Dia de promoção de lanches	154
Figura 31 - Documentário sobre Milton Santos, na TV do Carrinho.....	154
Figura 32 - Foto de Luiz Mauro, em nosso último encontro na República.....	163

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. VAMOS JOGAR	18
2.1. Informações do Jogo	18
2.2. Resumo visual com passo a passo do jogo	21
2.3. Instruções gerais	22
2.4. Instruções para as Jornadas	32
2.5. As Regras de USO	40
2.6. As cartas de USO	52
3. JOGADAS	71
3.1. Jogada Inicial: A Origem do Uso	71
3.2. Jogada com a Academia: Mestrado	80
3.3. Jogo e Liberdade	84
3.4. Jogo e Técnica	100
3.5. Jogo e Treinamento	103
3.6. Jogo e Criação	108
3.7. Jogadas Erradas e Alguns Acertos nas Nossas Primeiras Tentativas	109
3.8. Jogadas no Bom Retiro – Espetáculo CORPO_CIDADE_BOM_RETIRO	113
3.9. Jogadas na República 1 – Espetáculo Corpo_Cidade_Rotinas(Ficção)	127
3.10. Jogadas na República 2 – O Carrinho Trágico de Churrasco Grego	144
4. JOGADORES E JOGADORAS (ENTREVISTAS E RELATOS)	160
5. UMA BREVE (INFINITA) CONCLUSÃO	254
REFERÊNCIAS	255
APÊNDICE A – CARTAS DO BARALHO DE USO	259
APÊNDICE B – TABELAS DE RODADAS	286
B.1. DESCIDA DOS ANJOS	286
B.2. INFILTRAÇÃO	300

1. INTRODUÇÃO

Você tem em mãos uma dissertação que é um *Livro de Instruções de USO: Jogo Teatral de Criação com o Cotidiano Urbano*. Esse jogo é resultado da pesquisa cênica realizada por mim desde 2002, nas ruas da cidade de São Paulo. De 2023 a 2025, a pesquisa se deu também no âmbito acadêmico, em meu projeto de mestrado, por meio do qual pude encontrar caminhos teóricos e práticos para refletir, aprimorar e organizar o material que aqui compartilho.

Acredito que este material possa interessar a atores e atrizes, diretorxs, dramaturgxs, cenógrafxs, iluminadorxs, professorxs, pessoas de outras linguagens artísticas, vendedorxs ambulantes, seguranças, gerentes, balconistas e qualquer pessoa interessada na criação com o cotidiano urbano. Considero que esse jogo, como qualquer outro jogo teatral, é também um treinamento técnico para a feitura de teatro, especificamente um teatro que busca uma relação direta com a realidade da vida cotidiana urbana.

A ação central do jogo de USO é:

O QUE EU E VOCÊ
ESTAMOS FAZENDO
JUNTOS, AGORA, É
UMA CENA DE
TEATRO.

Você, nesse instante, lendo essas palavras que eu escrevi, é uma cena de teatro. O lugar onde você está agora é o cenário dessa cena de teatro. Os objetos que estão aí são os adereços. As ações que estão sendo feitas são ações da cena. Compartilhar estas palavras nesta dissertação é uma ação da nossa cena. Você ler e pensar também são ações da nossa cena. Sua respiração, sua posição corporal, seus gestos, seus pensamentos, neste instante, compõem a cena de teatro. As outras pessoas que estão próximas a você podem ser atores ou atrizes que estão fazendo a cena, ou o público que assiste à nossa cena.

Não estou afirmando que é uma cena de teatro porque eu quero que seja, ou porque eu vejo ou penso assim. Só será cena se você também quiser.

Quer fazer essa cena? Como está sendo a nossa cena de teatro?

Peço que sigamos fazendo essa cena, por aproximadamente mais trinta segundos... Para isso escrevo essas palavras que talvez levem trinta segundos para serem lidas por você. Aproveito, então, para escrever sobre o tempo em nosso jogo: ele é soberano, ou seja, quando há a indicação de contagem de tempo, ela deve ser seguida precisamente. Pode-se contar o tempo por relógio (até aqui foram mais ou menos quinze segundos), pode-se contar o tempo por ciclos respiratórios - uma inspiração e uma expiração completas -, por semáforos verdes, por pombas, por buzinas, por misérias. Faltam cinco segundos; mais adiante voltaremos a falar do tempo. Agora, finalizamos a nossa cena.

Como foi a cena de teatro que fizemos? Como foram seus gestos? Como estava a sua respiração? Como estava seu pensamento? Quais eram seus objetivos? Narramos ou contamos algum tipo de história? Como estavam as coisas e as pessoas próximas a você?

Podemos fazer de novo? Você gostaria de repetir nossa cena uma vez?

Se não quiser repetir, siga a leitura e não repita. *Se quiser fazer de novo,*

REPETIREMOS AGORA. *(Peço que você repita a nossa cena apenas uma vez, relendo desde o início da Introdução até aqui.) (Se estiver lendo esta frase pela primeira vez, volte ao início da Introdução e leia novamente para repetirmos nossa cena. Se estiver lendo esta frase pela segunda vez, a repetição já foi realizada; por favor, não repita de novo e continue a leitura a partir daqui)*

Como foi a repetição da cena? Você repetiu exatamente igual? Como foram seus gestos? Como estava a sua respiração? Como estava seu pensamento? Tudo foi idêntico à primeira vez que fizemos a cena? As coisas e as pessoas ao seu redor também se repetiram? Você conseguiu fazer igual? Quis fazer igual? O que mudou quando você leu pela primeira vez, sem saber inicialmente que era uma cena, e quando você leu pela segunda vez, fazendo

desde o início uma cena? O que você mudaria na nossa cena se nós continuássemos desenvolvendo-a nos próximos dias?

Na relação que estabelecemos aqui, eu, “o escritor”, *infiltrei o teatro* na sua ação, “pessoa que está lendo a dissertação”. No jogo teatral de USO, você e as outras pessoas jogadoras infiltrarão o teatro na vida de outras pessoas enquanto elas vivem o cotidiano delas. Você poderá, por exemplo, tomar café em um bar. Depois de alguns dias tomando café, no mesmo horário, procurando ser atendido pela mesma pessoa que serve café, você poderá dizer a essa pessoa:

- Para mim, tomar café aqui é uma cena de teatro que fazemos juntos. O que nós falamos, o modo como eu tomo o café, a maneira como você serve o café, o balcão, os barulhos, o cheiro, tudo aqui, neste momento, para mim é teatro.

Em seguida, você perguntará se poderão continuar fazendo a cena juntos. Se você poderá continuar pedindo café para ela, se ela poderá continuar servindo o café e se vocês poderão repetir a cena de vocês nos próximos dias ou semanas.

As respostas da pessoa que trabalha como balconista, os acordos, os desenvolvimentos e os desdobramentos dessa conversa poderão ser muitos. Durante o jogo vocês poderão modificar a cena, os diálogos, os gestos, as ações, o cenário, a luz, a sonoplastia, também poderão incluir mais pessoas, organizar como o público está ou estará inserido, quantas sessões farão, e poderão pensar como a cena de vocês se relacionará com as outras cenas criadas pelas outras pessoas jogadoras.

Por outro lado, ao mesmo tempo em que o teatro se infiltrará no cotidiano das pessoas dos lugares onde você e seus colegas jogarão, o teatro, ao menos o teatro de vocês, será infiltrado por esse mesmo cotidiano.

No jogo de USO, você vivenciará o cotidiano urbano do território, deixando-o invadir os pressupostos teatrais e artísticos que você carrega. Trilhará um caminho em busca de uma *relação horizontal entre todas as pessoas envolvidas no jogo*, bem como em busca de uma relação horizontal entre *a realidade do teatro* e *a realidade da vida cotidiana urbana*. Mais à frente compartilharemos a noção de horizontalidade pensada por Milton Santos, por ora, pensemos em encontros lado a lado; em relação de vizinhança; em jogo de forças entre diferenças, sem sobreposição pré-estabelecida de um dos agentes; e em construções coletivas entre todas as coisas que estão em jogo.

Em USO, somente depois de a ideia de teatro ter sido desestruturada pela vida cotidiana local, o teatro será inventado e construído em conjunto com as pessoas do território.

Então, ele terá uma linguagem construída a partir dessa relação, de acordo com as experiências vividas.

Nosso jogo é
COLABORATIVO, por
isso, a vitória será coletiva.
Vencerão todos que
estiverem envolvidos na
criação, desde que essa
criação diga respeito a todas
as pessoas envolvidas nela
direta ou indiretamente.

O Jogo é composto por três elementos estruturais: o *Lugar de Jogo*; as *Regras Permanentes de USO*; e, o *Baralho de USO*.

O *Lugar de Jogo* é o território da cidade onde as rodadas acontecerão. Deverá ser onde se mesclam *COTIDIANO* e *URBANO*. Essa delimitação espacial onde o jogo ocorrerá será chamada de *Território de USO*. Pense em lugares na sua cidade ou no seu bairro que mesclam o cotidiano com o urbano. Onde a urbanização é materializada de um jeito ou de outro, e impulsiona o dia a dia?

As *Regras Permanentes de USO* são princípios que deverão ser seguidos por todas as pessoas jogadoras. Elas estabelecem a *perspectiva*, a *organização* e as *limitações das ações* das pessoas jogadoras; bem como a *relação entre as pessoas jogadoras* e entre elas e o *lugar* e o *tempo*; e, também, as *etapas e os modos de registrar e compartilhar os acontecimentos* do jogo.

O *Baralho de USO* é composto por 94 (noventa e quatro) cartas que direcionarão as ações do jogo. As cartas contêm os *Procedimentos Relacionais de USO*, que têm, individualmente e em seu conjunto, o objetivo de diminuir as distâncias entre o teatro e o dia a dia da cidade. Cada carta traz um Procedimento, que deverá ser realizado pelas pessoas jogadoras (além das cartas apresentadas nesta dissertação, outras poderão ser criadas e utilizadas pelas pessoas jogadoras).

Com o Território de USO definido, as Regras Permanentes de USO assimiladas e o Baralho de USO em mãos, você poderá começar a jogar *seguindo as Jornadas sugeridas nesta dissertação* ou *criando suas próprias mecânicas de jogo*, de acordo com seus interesses e os de seus colegas de jogo.

As pessoas jogadoras de USO são chamadas *Atuantes*. O conjunto total de Atuantes é chamado de *Coletivo Provisório*.

Os Coletivos Provisórios poderão se desfazer completamente após uma partida, e cada participante poderá levar adiante suas experiências para criar algo que lhe interesse. Porém, alguns Coletivos poderão permanecer caso algumas pessoas decidam dar continuidade coletivamente às investigações e criações resultantes da partida jogada. De qualquer forma, após experimentarem a proximidade entre o teatro e a vida cotidiana urbana, na maioria das vezes, os participantes passarão a ter novos parâmetros em seus modos de fazer e pensar teatro.

Há um Coletivo Provisório Permanente de USO¹ na cidade de São Paulo, responsável pelo processo contínuo de criação e desenvolvimento do Jogo Teatral de USO e dos Procedimentos Relacionais. Esse coletivo é coordenado por mim e conta com a colaboração de artistas profissionais, estudantes de artes cênicas e pessoas de outras profissões interessadas em reduzir as lacunas entre a prática teatral e a vida cotidiana urbana. Esse coletivo é, ao mesmo tempo, provisório e permanente, uma vez que, excetuada a minha coordenação contínua, cada pessoa pode sair e voltar à pesquisa quando quiser e/ou precisar, desde que haja a presença semanal de ao menos um artista levando adiante as questões surgidas nos experimentos anteriores.

Desse modo, dezenas de pessoas participaram por períodos variados do Coletivo Provisório Permanente de USO, desde alguns dias até vários anos. No início, ele foi majoritariamente constituído por pessoas do teatro, da dança e das artes visuais. Com o passar do tempo, passou a atrair outras linguagens artísticas e diversas pessoas ligadas a outras tantas profissões. Não apenas o jogo, mas também todas as reflexões, as criações cênicas e os relatos de experiências apresentados nesta dissertação são fruto da parceria com essas pessoas.

Junte-se aos seus pares! Crie seus Coletivos Provisórios, prepare seu Baralho de USO, leia as Regras Permanentes, escolha o Território e decida como será a mecânica de jogo de vocês. Desejo um ótimo jogo!

Esta dissertação está dividida em três sessões: 1-) Vamos Jogar; 2-) Jogadas; e 3-) Jogadores e Jogadoras.

Na primeira sessão, *Vamos Jogar*, refletiremos sobre o Lugar de Jogo. Também serão apresentadas as Regras Permanentes de USO, as Cartas do Baralho de USO e as mecânicas de jogo, entre elas as Jornadas *Descida dos Anjos* e *Infiltração*.

Na segunda sessão, *Jogadas*, serão apresentadas partidas completas do USO, desde 2002, as quais geraram diversos materiais cênicos e reflexivos, aqui reunidos. Nesta parte, também serão apresentadas as jogadas que levaram à criação desse jogo até a presente versão.

Na terceira sessão, *Jogadores e Jogadoras*, serão compartilhadas reflexões e relatos de experiências de diversas pessoas que fizeram USO nos últimos anos.

Há também dois Apêndices, nos são disponibilizadas as Cartas do Baralho de USO para serem copiadas e/ou recortadas, e as Fichas de Rodadas.

¹ Caso você queira se aproximar desse Coletivo Provisório Permanente de USO, acesse o site www.uso.art.br e se inscreva.

No decorrer da dissertação, há trechos textuais destacados através da mudança de tamanho de fonte, o que remete à linguagem dos cartazes que produzimos em USO em algumas ações. Eles seguem um padrão de cartazes a baixo custo e eficácia de comunicação que são colados nas paredes da cidade de São Paulo como meio de divulgação de produtos e serviços.

Todo o material apresentado nesta dissertação é permeado por diferentes correntes marxistas, que, há alguns anos, influenciam diretamente os processos investigativos práticos do USO. As duas pessoas pensadoras que nos acompanham por todo o percurso são Ágnes Heller e Milton Santos. Em menor escala também fazem parte de nossa jornada Adolfo Sánchez Vázquez, Flávio Desgranges, György Lukács, Henri Lefebvre, Johan Huizinga, José Chasin, Karel Kosik, Maria Adélia de Souza, Michael Fried, Mikhail Bakhtin, Paul Ardenne, Silvio Tendler, e Sófocles. Além do guia principal, Karl Marx, contamos com a desproteção dos Anjos de Wim Wenders e com o batismo de Baudelaire e de seu poeta que perdeu a auréola.

Delimitação do escopo da investigação e opções teóricas

Estabelecer um panorama dos jogos teatrais é tarefa árdua que foge do escopo desta dissertação de mestrado. Como muitos bons trabalhos versam sobre a área², acreditei que minha contribuição maior seria manter um foco preciso de pesquisa.

Do mesmo modo que USO extrapola os limites das artes cênicas e vai em direção às esferas do cotidiano e do urbano para construir teatro, a pesquisa de mestrado aqui apresentada seguiu essa trilha. Por isso, a maioria das referências presentes é proveniente da filosofia e, principalmente, da geografia. Uma parte da coragem para escolher ultrapassar a fronteira das artes cênicas a fim de refletir sobre o teatro por meio de uma disciplina aparentemente distante, encontrei justamente do lado de lá, quando li as reflexões de Milton Santos sobre interdisciplinaridade em *Por Uma Geografia Nova* (2004, p.130-131):

Se ficamos confinados à sociologia para explicar o que se chama o fato social; à economia, para compreender os fenômenos econômicos; à geografia, para interpretar as realidades geográficas, acabamos na impossibilidade de chegar a uma explicação válida. Não há porque temer a invasão do campo do outro especialista. [...] Um

² Para entrar em contato com um panorama de jogos teatrais, ver: *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais* (Volume 7, Ano VII, Número 1 – Janeiro / Fevereiro / Março / Abril – 2010). *Fênix - Revista De História E Estudos Culturais*, 7(1), 1–3. Recuperado de <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/229>

biólogo qualificado, J. Constantin, já em 1898 escrevia pensando nas relações entre a biologia e a geografia: “é nos confins dos domínios científicos que se colocam os problemas novos e que se encontram as soluções inesperadas e interessantes” (O Tulippe, 1945, tom. 1, p. 75).

Assumo que fugi várias vezes de Milton Santos durante o processo. Sabia que para me aproximar teria que realizar uma longa jornada. Mas ele já estava muito próximo, de alguma forma. Toda vez que lia um trecho de livro ou assistia a uma entrevista sua, me emocionava profundamente. Coração e cérebro entravam simultaneamente em atividade intensa. Não tive como fugir. Que bom!

Evoé Milton Santos.

Evoé Agnes Heller.

2. VAMOS JOGAR

2.1. Informações do Jogo

Resumo da seção: Esta seção apresenta as informações básicas do Jogo de USO: o que é, com quais componentes se joga, quem joga, onde se joga e por quanto tempo. Também explicita os objetivos principais e propõe uma ideia de vitória coletiva.

APRESENTAÇÃO DO JOGO

O Jogo de USO é um jogo de cartas de teatro para ser jogado no espaço urbano, onde as pessoas jogadoras se infiltram e são infiltradas pela vida cotidiana local, realizando os Procedimentos Relacionais de USO. Que teatro surgirá (ou sobrará) nessa relação?

COMPONENTES

- 01 livro de instruções (essa dissertação)
- 01 resumo visual com passo-a-passo do jogo
- 94 cartas do Baralho de USO (além de cartas que são repetidas)
- Coisas do cotidiano urbano (como faixas de pedestre, metrô, calçadas, ruas, prédios comerciais, bancos)
- Aparelho celular de cada pessoa jogadora (não incluído)
- Roupas e acessórios do dia a dia de cada pessoa jogadora (não incluídos)
- Dinheiro de cada pessoa jogadora (não incluído)

JOGADORES E JOGADORAS

- Cada pessoa jogadora é chamada de Atuante
- O grupo total de Atuantes é chamado de Coletivo Provisório
- O número de pessoas jogadoras é ilimitado: de 01 a quantas pessoas quiserem jogar

LUGAR DO JOGO: TERRITÓRIO DE USO

O espaço do jogo é chamado de Território de USO.

- É o lugar delimitado da cidade, onde o jogo acontecerá
- Será definido pelo Coletivo Provisório
- Deverá ser um lugar característico da vida cotidiana urbana

- Preferencialmente bastante movimentado e onde diversas pessoas se encontram (como centros comerciais)
- Tudo que estiver dentro do Território de USO fará parte do jogo: pessoas, lojas, ruas, ações, etc.

TEMPO ESTIMADO DA PARTIDA

Dependerá do modo como seu Coletivo Provisório desejar jogar, assim, poderá durar:

- Alguns minutos, se vocês decidirem, por exemplo, escolher uma carta e jogar com ela apenas uma vez em um lugar
- Horas, se vocês quiserem experimentar diversas cartas
- Dias, se vocês quiserem experimentar diversos maços de cartas
- Semanas, meses, anos, décadas, de acordo com os interesses e escolhas de vocês
- 48 horas, caso seu Coletivo Provisório opte por jogar as Jornadas propostas nesta dissertação
 - 24 horas para Descida dos Anjos e 24 horas para Infiltração
 - As 24 horas são divididas em 08 dias, cada dia com 03 horas de jogo

OBJETIVOS DO JOGO

- Promover uma feitura coletiva de teatro entre pessoas que ocupam diferentes posições na divisão social do trabalho, ou seja, artistas profissionais, estudantes de arte e pessoas que não se dedicam à arte.
- Incentivar modos de fazer teatro que tenham forma e conteúdo provenientes da realidade cotidiana urbana das pessoas participantes.
- Proporcionar um treinamento para criação e atuação cênica com o cotidiano urbano, através de técnicas teatrais que ampliam a percepção e a qualidade da relação com os elementos que constituem a vida cotidiana urbana.

QUEM VENCE

- Por ser um jogo coletivo, a vitória será coletiva.
- Vencerão todos que estiverem envolvidos na criação, desde que essa criação diga respeito a todas as pessoas envolvidas direta ou indiretamente nela.

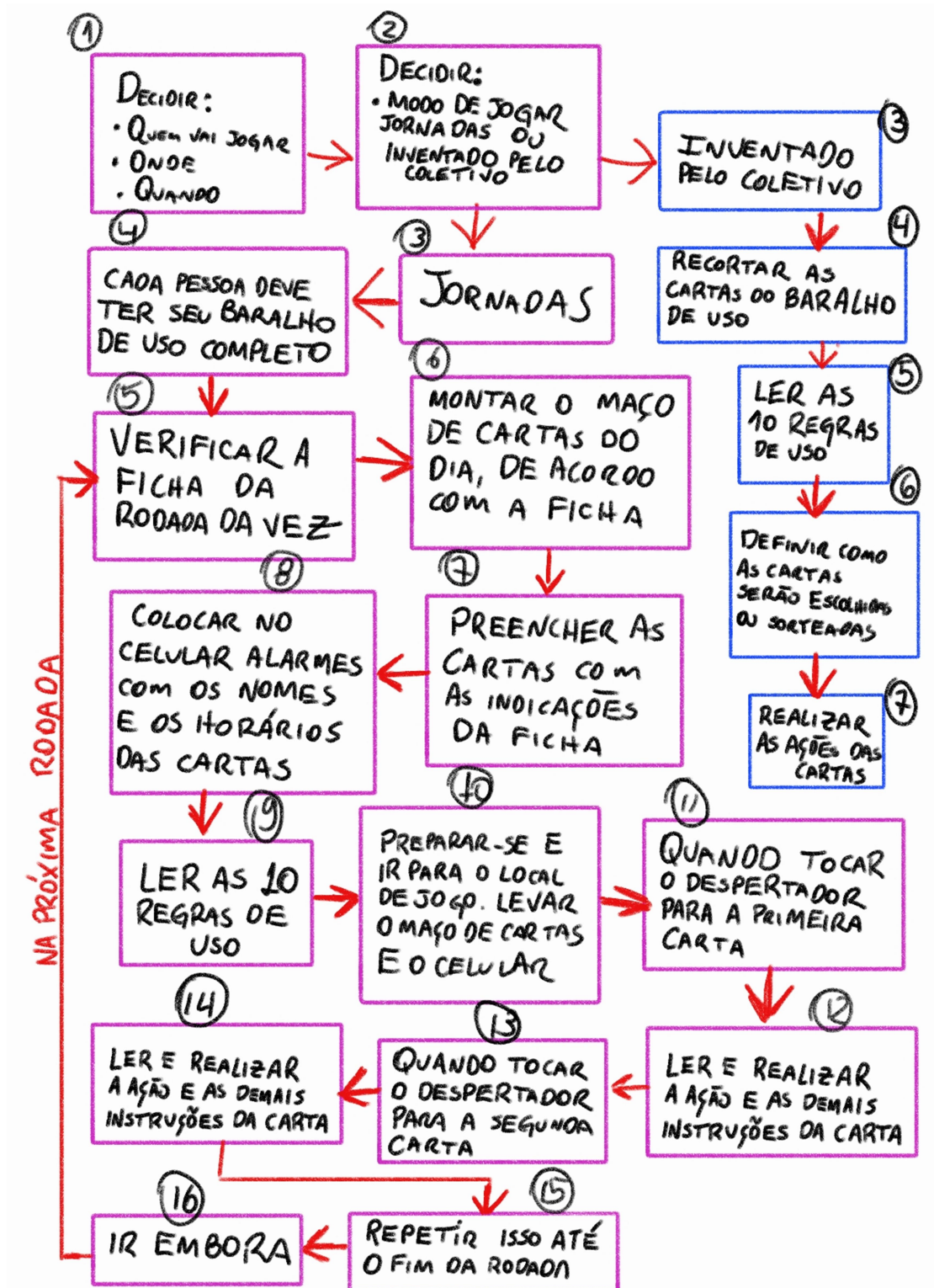
UM EXEMPLO DE GRANDE VITÓRIA (FICTÍCIA)

Uma grande vitória será uma equipe que conseguir sair com todo dinheiro de uma agência bancária e distribuir igualitariamente entre os jogadores e as demais pessoas do território.

Atenção: não se preocupe! Nesse caso, isso não será um roubo ou nenhum outro tipo de crime. Se o jogo for bem jogado, será possível vencer desse modo. Não será fácil, mas não desanime. Ou sim, desanime. Desespere-se, porque você poderá jogar tranquilamente esse jogo sem nunca vencer de fato, e ainda assim, achar que está tudo bem. Isso porque nas partidas, que poderão ser muitas, talvez muitas descobertas sejam realizadas por você e pelas pessoas que jogarem com você. É provável que vocês criem cenas, peças teatrais e até mesmo modos de fazer teatro junto com o cotidiano urbano. E, mesmo assim, não vençam o jogo dessa maneira. O dinheiro continuará nas mãos de poucos. Até hoje, nenhuma equipe de USO conseguiu uma grande vitória. Incluindo a mim e as pessoas que participaram de USO, por tempos variados, no decorrer de quase vinte anos. Criamos muitas coisas, inclusive o jogo apresentado aqui, mas ainda não vencemos. Talvez nunca vençamos. É importante ter isso em perspectiva.

2.2. Resumo visual com passo a passo do jogo

Figura 1 - Resumo visual da estrutura do Jogo de USO



2.3. Instruções gerais

Resumo da seção: Esta seção apresenta as instruções práticas para jogar USO. Primeiro, indica os preparativos necessários (roupa, tempo, dinheiro, leitura das Regras Permanentes, chegada pontual ao território). Em seguida, orienta como organizar o jogo: formar o Coletivo Provisório (quem joga), definir o Território de USO (onde se joga), estabelecer a Rotina de Jogo (quando se joga), escolher o Modo de Jogo, montar o Baralho de Cartas (com os Procedimentos Relacionais), seguir as Regras Permanentes. Por fim, explica como funciona, na prática, a mecânica das cartas e dos maços (preenchimento, horários, duração, alarmes, sequência das rodadas), oferecendo tanto um modo estruturado – as Jornadas Descida dos Anjos e Infiltração – quanto modos inventados por cada Coletivo Provisório. Como em qualquer jogo, essas instruções podem ser compreendidas na leitura, mas provavelmente só gerarão interesse quando você for colocar o jogo em prática.

PREPARATIVOS

- Consulte a previsão do tempo. Não confie totalmente nela. Com sol ou com chuva, o jogo deve ser jogado
- Vista-se com as roupas mais adequadas para o dia. Recomenda-se que seja de maneira a se misturar aos demais habitantes do Território de USO. Com roupas parecidas com aquelas que os demais habitantes utilizam no Território
- Leia e releia as Regras Permanentes de USO. Elas devem ser sempre seguidas radicalmente em todo o jogo (a não ser quando houver indicação contrária na Ficha da Rodada).
- Leve o seu Maço de Cartas da Rodada, os documentos, o celular e tudo o que precisar para jogar no Território de USO. Se tiver algum dinheiro, ele deve ser levado também. Com ele, será possível acessar mais lugares dentro do Território, dependendo da Rodada.
- Prepare-se para chegar ao ponto inicial exatamente no horário marcado. Em USO não pode ter atraso, nunca.
- Prepare-se para dias de sol, de chuva, de conquistas, de perdas, de certezas, e de nenhuma certeza. Preparar-se para muitas mudanças. Quase nada permanecerá em repouso, não se iluda.
- Prepare-se para estar em conexão com o cotidiano urbano por muito tempo. Se jogar bastante, talvez não seja mais possível livrar-se dessa conexão.

ETAPAS DO JOGO

- A. Defina o Coletivo Provisório. Quem serão as pessoas que jogarão?
- B. Defina o Território de USO. Onde vocês jogarão?

- C. Defina a Rotina de Jogo. Quando vocês jogarão?
- D. Defina o Modo de Jogo. Como vocês jogarão? Como escolherão as cartas? (se quiserem, podem seguir as Jornadas Descida dos Anjos e Infiltração propostas nesta dissertação).
- E. Defina o Maço da Rodada. Quais cartas farão parte da rodada do dia? Como será a ordem delas?
- F. Produza seu Baralho de Cartas de USO (cada pessoa deverá ter seu Baralho completo).
- G. Siga as Regras Permanentes de USO. Leia as Regras junto com as pessoas que jogarão.

A. O Coletivo Provisório

Quem serão as pessoas que jogarão com você? Cada pessoa jogadora é chamada de *Atuante*. Qualquer pessoa pode ser Atuante de USO. O Coletivo Provisório será o conjunto dessas pessoas. Ele poderá se desfazer ao final do jogo. Até mesmo antes do fim do jogo ele poderá acabar. Ou poderá ser um Coletivo Provisório que insistirá em existir e conseguirá lidar com a pressão do cotidiano urbano. Quem sabe... Quem serão as pessoas que começarão jogando? É importante que tenham o desejo de chegar à última rodada estipulada por vocês.

Há dois tipos de Atuantes:

- *Atuantes Iniciais* - são você e as pessoas que iniciarem o jogo com você, que poderão ser seus colegas de trabalho ou de estudo, suas amigas e amigos, seus alunos e alunas, etc.
- *Atuantes Convidados* - são as pessoas do território onde vocês jogarão, que poderão decidir jogar junto com vocês no decorrer do jogo (como o balconista do exemplo da *Introdução*, caso ele aceite continuar fazendo a cena de vocês)

B. O Território de USO

O lugar onde o jogo ocorrerá será chamado de *Território de USO*. Trata-se de uma delimitação espacial que será definida pelo Coletivo Provisório. Deverá ser um perímetro, um contorno criado em uma parte da cidade. Todo o jogo deverá ocorrer no Território de USO (a não ser que seja indicada alguma exceção no decorrer das rodadas).

O Território de USO deverá ser onde se mesclam *COTIDIANO* e *URBANO*.

Pense em lugares na sua cidade onde isso ocorre.

Os centros comerciais das cidades (na periferia ou no centro) são altamente recomendados. Lugares onde pessoas de diferentes origens se encontram na tentativa de sobrevivência, onde a urbanização é materializada de um jeito ou de outro e impulsiona o dia a dia

Na sua cidade há lugares onde muitas pessoas estejam próximas umas das outras? Onde pessoas de diferentes profissões, de diferentes idades, de diferentes ancestralidades, de diferentes anseios sociais cruzam seus caminhos em busca da realização da atividade elementar de sobrevivência da humanidade: *o trabalho*? Existe esse lugar em sua cidade? Existe esse lugar em seu bairro?

Onde é?

O Território de USO é uma delimitação espacial. Essa delimitação deverá ocorrer através de logradouros oficiais (ruas, avenidas, praças, pontes, viadutos, vielas, entre outros elementos que são nomeados pela gestão municipal), ou não oficiais (elementos nomeados não oficialmente pelas pessoas participantes do Coletivo Provisório ou do conhecimento delas).

- Exemplo de Território de USO definido com logradouros oficiais: O Território de USO será um quarteirão formado pelas ruas Barão de Itapetininga, Dom José de Barros, 24 de Maio e Avenida Ipiranga, no bairro da República, no centro da cidade de São Paulo.
- Exemplo de Território de USO definido com logradouros não-oficiais: O Território de USO será entre a Banca do Silva e a casa da Dona Nena; mais a Vela da Cobra, subindo o escadão, até o campinho.

O Território de USO poderá ser definido através da utilização misturada de logradouros oficiais e não-oficiais.

Tudo o que estiver dentro da área escolhida fará parte do Território de USO, ou seja, estará em jogo: as ruas, as praças, as casas (fachadas e interiores), os estabelecimentos comerciais (fachadas e interiores), as empresas, todas as pessoas, todos os objetos, todas as ações.

O Território de USO deverá ser o mesmo para todas as pessoas do Coletivo Provisório.

Onde será o Território de USO do seu Coletivo Provisório?

C. A Rotina de Jogo

Quando vocês jogarão? Quantas vezes por semana? Quais dias da semana? Quantas semanas? Quais horários? Quantas Rodadas de Jogo farão?

Os horários e os dias comerciais, de pleno funcionamento do Território de USO, são os mais indicados para o jogo.

É fundamental que todo Coletivo Provisório siga a rotina estabelecida.

D. Os Modos de Jogo

Os modos de jogo variam de acordo com a maneira como as Cartas de USO são selecionadas e preenchidas.

Opção 01: Jornadas Descida dos Anjos e Infiltração

Nesse modo de jogo, o Coletivo Provisório joga com sequências de cartas, tempo de duração delas e quantidade de Rodadas pré-definidos.

Esse formato concentra e potencializa os caminhos percorridos pelo USO desde o início de sua existência. É um modo que foi construído ao longo de mais de duas décadas, com a participação de dezenas de pessoas, profissionais das artes e não profissionais das artes. Aqui estão todos os Procedimentos Relacionais, com ordem e duração experimentadas e reformuladas junto ao Coletivo Provisório Permanente de USO e junto a diversas pessoas em oficinas e residências artísticas.

A soma das duas jornadas configura-se como um treinamento para a criação de teatro com a realidade da vida cotidiana urbana. Seus resultados poderão ser observados na prática e por meio dos relatos presentes na Parte 3 desta dissertação.

Opção 02: Modos inventados pelos Coletivos Provisórios

O jogo também pode ser jogado de outras formas, de acordo com as vontades específicas de cada Coletivo Provisório. Podem variar as cartas que entrarão no jogo, como elas serão escolhidas e organizadas (desde que estejam presentes as Cartas, as Regras Permanentes e o Território de USO).

Nesses outros modos de jogo, o Coletivo Provisório poderá:

- Escolher cartas de diferentes maneiras:
 - sorteando
 - selecionando uma ou mais cartas (iguais ou diferentes para cada Atuante), para serem jogadas em um único dia ou em mais dias

- selecionando cartas através de uma pessoa eleita como responsável pelo jogo em um ou mais dias
- entre outras
- Definir:
 - a quantidade e duração de Rodadas
 - as cartas de cada Rodada
 - a sequência de Cartas
 - o tempo de Duração das Cartas

E. Maço de Cartas (as Rodadas)

A mecânica do Maço de Cartas pode ser utilizada em qualquer modo de jogo escolhido. Nas Jornadas Descida dos Anjos e Infiltração, ela necessariamente é utilizada.

São utilizados Maços de Cartas, isto é, cartas em sequência específica. Cada dia de jogo (Rodada) tem um maço.

Quando se utiliza essa mecânica:

- Antes do jogo
 - todas as cartas do dia são ordenadas previamente e fisicamente disponíveis (ex.: no bolso, em um pequeno envelope ou a caixa).
- Durante o jogo, quando o alarme toca (Horário de Início da carta):
 - a pessoa Atuante pega o maço do bolso
 - lê a carta do topo (primeira da sequência)
 - verifica:
 - duração da carta (ex.: 15 minutos).
 - local de realização (ex.: "na escadaria do museu").
 - Ação que deve ser feita (Procedimento Relacional).
 - guarda o maço novamente
 - executa o Procedimento no tempo e local indicados.
- Quando o próximo alarme toca (fim da carta atual / início da próxima):
 - retira a carta já realizada do topo do maço.
 - passa para o final da sequência
 - a próxima carta do maço virará a "carta da vez"

- repete o processo: lê, guarda o maço e executa.

Nunca pular cartas ou alterar a ordem (a menos que combinado previamente no Modo de Jogo). Sempre seguir o alarme (mesmo se o alarme interromper algo muito importante que a pessoa Atuante estiver vivenciando).

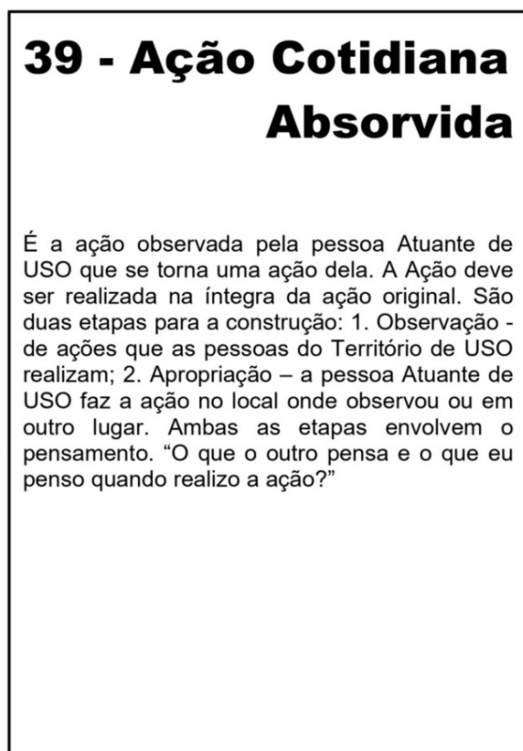
F. A estrutura das Cartas de USO

O *Baralho de USO* é composto por cartas que contêm os *Procedimentos Relacionais de USO*, os quais têm (individualmente e em sua totalidade) o objetivo de diminuir as distâncias entre o teatro e o dia a dia da cidade. Os Procedimentos Relacionais são técnicas teatrais constituídas por regras essenciais da vida cotidiana urbana. Através deles, as pessoas jogadoras podem se envolver diretamente e horizontalmente com o cotidiano dos territórios onde escolhem jogar.

Cada Carta de USO tem um Procedimento Relacional. As ações do jogo se dão através das cartas. As pessoas jogadoras deverão realizar o procedimento indicado na carta da vez.

Um exemplo:

Figura 2 - Carta Ação Cotidiana Absorvida.
Frente da carta.



Nesse exemplo, a carta *Ação Cotidiana* contém o Procedimento Relacional *Ação Cotidiana*. Quando jogar com essa carta, a pessoa jogadora deverá realizar uma ou mais Ações Cotidianas no tempo de duração da carta.

As cartas devem ser compreendidas com precisão antes da execução. Elas são provocadoras de relações, não são tarefas mecânicas a serem executadas. Mas elas devem ser radicalmente realizadas, exatamente realizadas, em sua totalidade e precisão.

Algumas cartas deixam margem para interpretação sutil de cada Atuante. Quando isso ocorrer, cada pessoa entenderá, a seu modo, as sutilezas da carta. Isso faz parte do jogo.

As pessoas Atuantes realizam os Procedimentos Relacionais no Território de USO.

No verso das cartas há espaços para serem preenchidos com o Local, o Horário de Início, a Duração e Observações da carta, e, eventualmente, algumas especificidades da carta em jogo.

Figura 3 - Carta Ação Cotidiana Absorvida. Verso da carta.

39 - Ação Cotidiana Absorvida LOCAL: _____ _____ HORÁRIO DE INÍCIO: _____ _____ DURAÇÃO: _____ _____ OBSERVAÇÕES: _____ _____ _____ _____ _____

Fonte: Produção do próprio autor

Os elementos do verso das cartas deverão ser preenchidos a lápis, para a reutilização.

Local

Sempre será no Território de USO.

- Em qualquer lugar do Território de USO, ou
- Em um lugar específico do Território de USO
 - Exemplos de lugar específico: no ponto de ônibus “x”; em frente à loja “y”; ou, na mureta “tal”.

Horário de Início

O Horário de Início da Carta deve ser seguido rigorosamente, sem flexibilização. Isso significa que o momento exato definido para o início de cada carta deve ser respeitado, pois faz parte da estrutura do jogo.

Como marcar e acompanhar o Horário de Início?

- Através de Alarmes Pessoais, preferencialmente no aparelho celular
- Cada Atuante deve configurar um alarme no despertador do celular (ou outro dispositivo confiável) para o horário exato de início de cada carta
- Além do horário, colocar o nome da carta no despertador
- Quando o alarme tocar, realizar a carta indicada
- Por que no celular?
 - Porque a maioria dos despertadores digitais permite:
 - armazenar múltiplos alarmes (útil para várias cartas)
 - nomear cada alarme com o nome de cada carta

Figura 4 - Alarme programado no celular com nome da carta.



Fonte: Produção do próprio autor

Exemplo Prático:

Se o Horário de Início da Carta *Ação Cotidiana* for 14:10; o Horário de Início da Carta *Exposição Verbal* for 14:30; e, o Horário de Início da Carta *Suspensão* for 14:40, a pessoa Atuante deve:

- Criar um alarme para 14:10 e
- nomeá-lo como "Ação Cotidiana" para fácil identificação
- Criar um alarme para 14:30 e
- nomeá-lo como "Exposição Verbal"
- Criar um alarme para 14:40 e
- nomeá-lo como "Suspensão"

Inclusão de elementos do território no Horário de Início:

Em alguns casos, o Horário de Início pode ser combinado com elementos do território. Porém, o alarme ainda é necessário como referência inicial.

Como funciona:

- O alarme toca no horário base.
- A partir desse momento, a pessoa Atuante observa um elemento específico do território para definir o início exato da carta
 - Exemplo: "Iniciar a carta após as 14:05, na terceira vez que o farol ficar verde para pedestres."
 - Passo a passo:
 - O alarme toca às 14:05.
 - A pessoa Atuante aguarda e conta três ciclos de farol verde para pedestres.
 - Na terceira vez, a carta é iniciada.

Duração da carta

A duração da carta define o seu tempo de validade. A carta não termina antes nem depois de sua duração. A duração da carta poderá ser definida por diferentes elementos:

- Tempo de relógio (Exemplo: 5 minutos)
- Tempo de respiração (Exemplo: 30 ciclos respiratórios)

- Tempo de contagem de algo (Exemplo: 15 pombas)
- Entre outros tempos

Observações da Carta

As Outras Observações devem ser preenchidas de acordo com as necessidades específicas de cada Rodada, por exemplo, “fazer ao menos cinco Ações Cotidianas no tempo de duração da Carta”, ou, “repetir as Ações Cotidianas das Rodadas anteriores”.

Os elementos do verso das cartas deverão ser preenchidos a lápis, para a reutilização.

G. A estrutura das Regras Permanentes de USO

As *Regras Permanentes de USO* são princípios que deverão ser seguidos por todas as pessoas jogadoras. Esses princípios estabelecem a *perspectiva* dos jogadores; a *organização* dos jogadores; a *relação* dos jogadores *com o tempo*; as *limitações das ações* dos jogadores; a *relação entre os jogadores*; a *relação dos jogadores com o lugar*; e, as *etapas e os modos de registrar e compartilhar os acontecimentos* do jogo.

2.4. Instruções para as Jornadas

Resumo da seção: Esta seção apresenta instruções específicas para jogar as duas Jornadas de USO – *Descida dos Anjos* e *Infiltração* –, explicando seus princípios dramáticos (anjos que se tornam “qualquer um” na cidade e seres humanos que se infiltram no território), o tempo total de jogo, a organização do Coletivo Provisório e a escolha do Território de USO e dos Lugares de USO. Também detalha os preparativos iniciais e constantes e o uso das Fichas de Rodadas já montadas como guia prático para cada dia de jogo. Como em qualquer jogo, essas orientações ganham sentido pleno quando forem experimentadas na prática das Jornadas, nas ruas, junto ao cotidiano urbano.

PRIMEIRA JORNADA - DESCIDA DOS ANJOS

Na DESCIDA DOS ANJOS, você e as outras pessoas Atuantes de USO são anjos que descem das alturas distantes para viverem como mortais na cidade. De cima de suas ideias, os anjos olham, escutam e pensam sobre as pessoas que vivem o dia a dia da cidade. Esses anjos têm vontade de viver como essas pessoas. Têm vontade de andar, de comer, de tomar café no bar, de vender churrasco grego, de apostar no jogo do bicho, de comprar um desodorante... de fazer tantas coisas rotineiras que um anjo não faz. Para isso, os anjos decidem se tornar seres humanos. Eles descem das alturas, chegam perto do asfalto, sentem o peso dos seus corpos, tornam-se pessoas, visíveis e vulneráveis. Tornam-se “qualquer um” na cidade. Andam, sentam, pensam, comem, conversam, esquecem que são anjos. A cada rodada, os anjos se aproximam mais da vida cotidiana da cidade, até se tornarem seres humanos guiados por suas funções diárias. Talvez algum teatro surja disso. Talvez não.

Inspiração: Essa jornada foi inspirada pelo filme *Tão Longe, Tão Perto*, de Wim Wenders. Sugere-se que antes da primeira rodada, os jogadores assistam ao filme juntos.

SEGUNDA JORNADA - INFILTRAÇÃO

Na INFILTRAÇÃO, você e as outras pessoas jogadoras de USO são seres humanos quaisquer que desejam viver em um território da cidade como seres humanos quaisquer que vivem nesse território. Vocês se infiltram no cotidiano urbano do território e são infiltradas por esse cotidiano. Colocam-se no fluxo da vida cotidiana local até se esquecerem que vieram de fora. São pessoas guiadas por suas funções diárias. Vocês vivem rotinas com as ações que as pessoas realizam no dia a dia do território, até essas rotinas serem suas e vocês viverem cotidianamente no Território de USO. Aqui, o ponto de partida é a realidade, sem a ficção dos anjos. Esse distanciamento dos anjos é esquecido - na medida do possível.

As Jornadas aqui compartilhadas são a base de jornadas que foram criadas, experimentadas e aprimoradas ao longo de vinte anos de trabalho nas ruas da cidade de São Paulo. Nelas são incluídos todos os Procedimentos Relacionais de USO. A sequência e a duração das cartas configuram um treinamento teatral que pode contribuir para a construção de relações cênicas horizontais entre diferentes pessoas que ocupam diferentes posições na divisão social do trabalho, pertencentes a diferentes classes e grupos sociais.

O modo proposto aqui foi jogado por pessoas das artes cênicas, do comércio fixo, da música, da arquitetura, da educação, dos serviços de vigilância, do comércio ambulante, entre outras. As jornadas possibilitaram aproximações radicais entre o teatro e a vida cotidiana urbana, bem como uma feitura coletiva de teatro entre artistas profissionais, artistas em processo formativo, artistas amadores e pessoas que não se dedicam frequentemente à arte.

Pode-se seguir exatamente a ordem e as durações indicadas nas Rodadas de cada Jornada, ou pode-se variar, de acordo com os interesses do Coletivo Provisório e com as características do Território de USO que foi escolhido. É possível que sejam necessários ajustes de carta e de duração de uma Rodada para outra, por causa das singularidades do Coletivo e do território. Porém, sugiro que a base seja mantida, em uma primeira experiência de Jornada, e que, depois da vivência com essa base, criem-se novas Jornadas.

Sugiro que as duas jornadas sejam jogadas na ordem aqui apresentada, no mesmo Território de USO e com a mesma Rotina de Jogo.

TEMPO DAS JORNADAS

- Descida dos Anjos: 24 horas
- Infiltração: 24 horas
 - Cada jornada ocorre em 08 dias, cada dia com 03 horas de jogo.
 - O intervalo entre os dias de jogo é combinado pelo Coletivo Provisório. Isso definirá o período total de jogo.
 - Exemplo 1: se o Coletivo Provisório decidir jogar uma vez por semana, cada Jornada levará um período total de 08 semanas para ser concluída.
 - Exemplo 2: se o Coletivo Provisório decidir jogar duas vezes por semana, cada Jornada levará um período total de 04 semanas para ser concluída.

COLETIVO PROVISÓRIO DAS JORNADAS

Nas Jornadas, há a possibilidade de uma pessoa do Coletivo Provisório ficar responsável (durante todas as rodadas) pelo *olhar panorâmico* do jogo. Essa pessoa poderá:

- encaminhar as Fichas de Rodadas para as demais pessoas jogadoras.
- assistir de longe as pessoas jogadoras no Território de USO, para verificar se as regras e as fichas estão sendo realizadas corretamente.
- comentar as coisas que presenciar nas rodadas, nos momentos de Exposição Verbal.
- coordenar as reuniões de encaminhamento de jogo, se elas forem uma prática do Coletivo.
- entre outras funções.

Se houver essa função no Coletivo Provisório de vocês, defina quem será responsável por ela.

TERRITÓRIO DE USO DAS JORNADAS

Nas Jornadas, o Território de USO deve ter um perímetro que as pessoas Atuantes consigam percorrer sem meio de transporte motorizado, em média, em no máximo 10 minutos.

Nas jornadas, deve-se escolher, dentro do Território de USO, três Lugares de USO:

- Um lugar para fazer uma fila
- Um lugar para fazer Suspensão
- Um lugar para fazer Exposições Verbais

As demais características do Território de USO são as mesmas que nos outros modos de jogo.

PREPARATIVOS INICIAIS DAS JORNADAS

Esses preparativos serão realizados apenas uma vez. Somente antes da Primeira Rodada do jogo.

- Definir se haverá uma pessoa do Coletivo Provisório responsável pelo *olhar panorâmico*
- Definir a Rotina de Jogo
 - Quais serão os dias e os horários do jogo?

- Definir o Território de USO e os Lugares de USO
 - Onde ocorrerá o jogo? Em qual perímetro urbano?
 - Onde serão feitas as filas?
 - Onde serão feitas as Suspensões?
 - Onde serão feitas as Exposições Verbais?
- Preparar um Baralho de USO completo para cada pessoa Atuante, recortando ou copiando as cartas presentes no Apêndice A

PREPARATIVOS CONSTANTES DAS JORNADAS

Esses preparativos deverão ser realizados sempre. Antes de cada rodada. Eles são responsabilidade de cada pessoa Atuante:

- Preparar o Maço de Cartas do dia, na ordem indicada na Ficha de Rodada. Cada dia é uma rodada e cada rodada tem sua ficha. Nessa preparação:
- Separar e colocar as cartas da rodada em ordem.
- Preencher a lápis as informações de duração, local, início e/ou as demais informações indicadas na rodada.
- Preparar os alarmes do celular ou do relógio com os mesmos horários preenchidos em cada carta. Seu relógio ou celular terá a quantidade de alarmes igual à quantidade de cartas da rodada

E os seguintes preparativos já indicados:

- Consultar a previsão do tempo. Não confiar totalmente nela. Preparar-se para sol ou para chuva. Com sol ou com chuva o jogo deve ser jogado
- Vestir-se com as roupas mais adequadas para o dia. Recomenda-se que seja de maneira a se misturar aos demais habitantes do Território de USO. Com roupas parecidas com aquelas que os demais habitantes utilizam no Território
- Ler e reler as Regras Permanentes de USO. Elas devem ser sempre seguidas radicalmente em todo o jogo (a não ser quando houver indicação contrária na Ficha da Rodada).
- Levar o seu Maço de Cartas da Rodada, os documentos, o celular, e tudo o que precisar para jogar no Território de USO. Se tiver algum dinheiro, deve ser levado também. Com ele, será possível acessar mais lugares dentro do Território, dependendo da Rodada.

- Preparar-se para chegar ao ponto inicial exatamente no horário marcado. Em USO não pode ter atraso, nunca.
- Preparar-se para dias de sol, de chuva, de conquistas, de perdas, de certezas, e de nenhuma certeza. Preparar-se para muitas mudanças. Quase nada permanecerá em repouso, não se iludir.
- Preparar-se para estar em conexão com o cotidiano urbano por muito tempo. Se jogar bastante, talvez não será mais possível livrar-se dessa conexão.

FICHAS DE RODADAS DAS JORNADAS

As Fichas de Rodadas são tabelas nas quais se indica a montagem do Maço de Cartas da Rodada, incluindo a indicação de horário de início de cada carta, a duração e o local de ação delas e possíveis observações para direcionamentos do jogo. Nas Fichas de Rodadas das *Jornadas* essas informações já estão preenchidas.

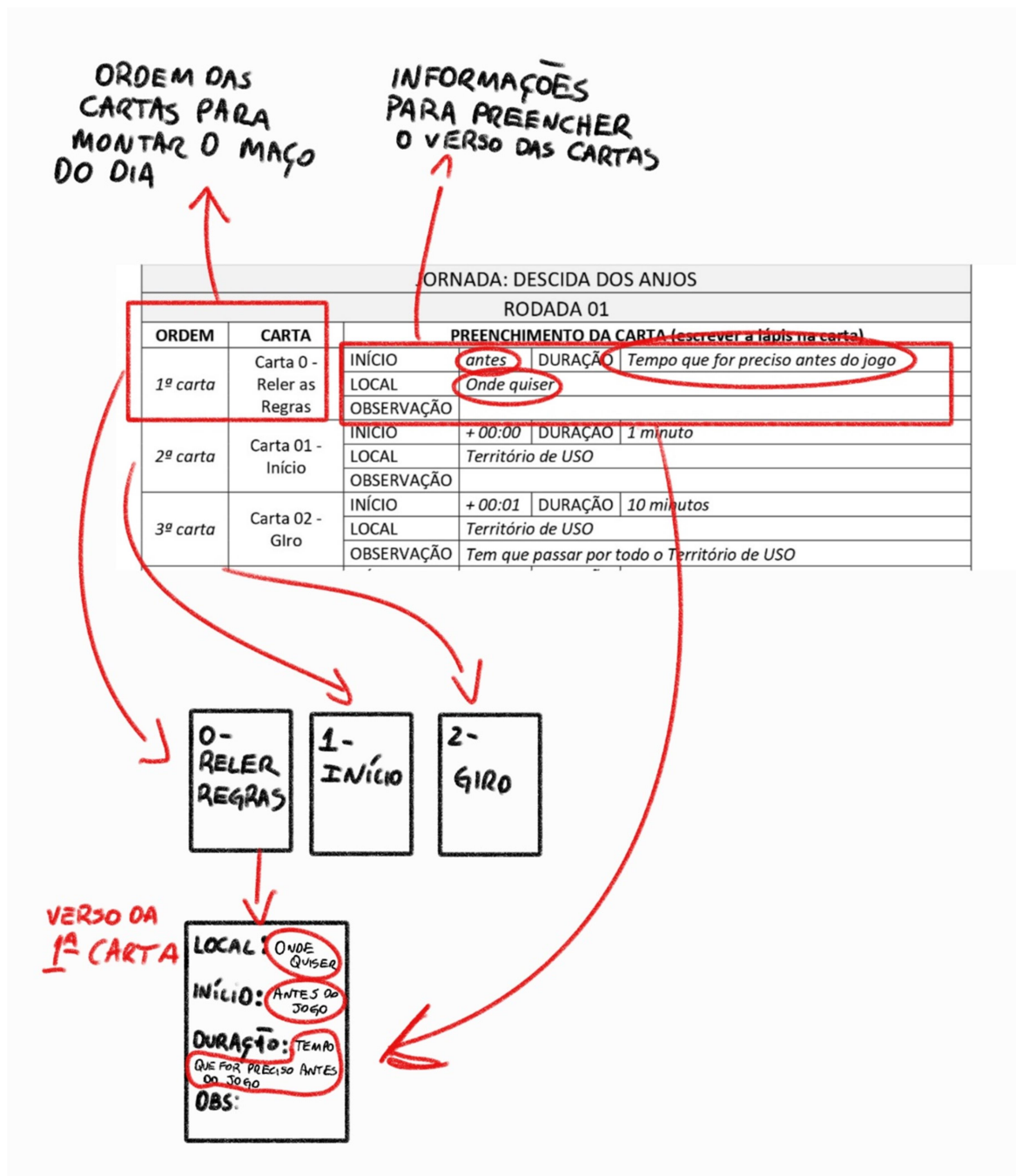
Exemplo de Ficha de Rodada:

Figura 5 - Fragmento de uma Ficha de Rodada.

JORNADA: DESCIDA DOS ANJOS					
RODADA 01					
ORDEM	CARTA	PREENCHIMENTO DA CARTA (escrever a lápis na carta)			
1ª carta	Carta 0 - Reler as Regras	INÍCIO	<i>antes</i>	DURAÇÃO	<i>Tempo que for preciso antes do jogo</i>
		LOCAL	<i>Onde quiser</i>		
		OBSERVAÇÃO			
2ª carta	Carta 01 - Início	INÍCIO	<i>+ 00:00</i>	DURAÇÃO	<i>1 minuto</i>
		LOCAL	<i>Território de USO</i>		
		OBSERVAÇÃO			
3ª carta	Carta 02 - Glro	INÍCIO	<i>+ 00:01</i>	DURAÇÃO	<i>10 minutos</i>
		LOCAL	<i>Território de USO</i>		
		OBSERVAÇÃO	<i>Tem que passar por todo o Território de USO</i>		
4ª carta	Carta 03 - Anjo Tão Perto das Idéais	INÍCIO	<i>+ 00:11</i>	DURAÇÃO	<i>10 minutos</i>
		LOCAL	<i>Território de USO</i>		
		OBSERVAÇÃO			
5ª carta	Carta 04 - Anjo tão Perto da História	INÍCIO	<i>+ 00:21</i>	DURAÇÃO	<i>10 minutos</i>
		LOCAL	<i>Território de USO</i>		
		OBSERVAÇÃO			

Fonte: Produção do próprio autor

Figura 6 - Instruções para utilização da Ficha da Rodada



Fonte: Produção do próprio autor

ATENÇÃO! Os horários indicados nas Fichas de Rodada para início da ação da Carta, são horas e minutos para serem acrescentados ao horário de INÍCIO de jogo do Coletivo.

Exemplo:

- Na Ficha da Rodada está indicado + **00:01** no *Início* da Carta.
 - Isso significa que a carta começa **00:01** um minuto depois do início do jogo do Coletivo.
 - Se o Coletivo começa a jogar às 14:00, o horário que deverá ser escrito nessa carta e acrescentado no despertador da pessoa Atuante é **14:01**. Se o coletivo começa a jogar 12:30, o horário dessa carta será **12:31**.

Figura 7 - Instrução para utilização do horário de início das cartas.

JORNADA: DESCIDA DOS ANJOS					
RODADA 01					
ORDEM	CARTA	PREENCHIMENTO DA CARTA (escrever a lápis na carta)			
1ª carta	Carta 0 - Reler as Regras	INÍCIO	antes	DURAÇÃO	Tempo que for preciso antes do jogo
		LOCAL	Onde quiser		
		OBSERVAÇÃO			
2ª carta	Carta 01 - Início	INÍCIO	+ 00:00	DURAÇÃO	1 minuto
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
3ª carta	Carta 02 - Giro	INÍCIO	+ 00:01	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Tem que passar por todo o Território de USO		

SE O COLETIVO
DECIDIU COMEÇAR
O JOGO ÀS 14:00
A 3ª CARTA
INICIARÁ: $14:00 + 00:01 = 14:01$

02 - GIRO

LOCAL: TERRITÓRIO DE USO

HORÁRIO DE INÍCIO: 14:01

DURAÇÃO: 10 minutos

OBS: TEM QUE PASSAR POR TODO O TERRITÓRIO DE USO

Alarme

O alarme disparará em 2 horas e 17 minutos

10:00

Uma vez | RELER AS REGRAS

☒

14:00

Uma vez | INÍCIO

☒

14:01

Uma vez | GIRO

☒

Fonte: Produção do próprio autor

ATENÇÃO! O horário de início da carta é SEMPRE em referência ao horário do INICIO DA RODADA.

Figura 8 - Lembrete para utilização do horário de início das Fichas de Rodada.

20ª carta	Carta 22 - Conquista: Lugar Alto	INÍCIO	+ 01:58	DURAÇÃO	15 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
21ª carta	Carta 76 - Locomoção	INÍCIO	+ 02:13	DURAÇÃO	10 minutos
		PARA	Qualquer lugar do Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			

• CARTA 22 - CONQUISTA DE LUGAR ALTO
 NO NOSSO EXEMPLO INICIA ÀS
15:58. $14:00 + 01:58 = 15:58$

• CARTA 76 - LOCOMOÇÃO
 NO NOSSO EXEMPLO INICIA ÀS
16:13. $14:00 + 02:13 = 16:13$

Fonte: Produção do próprio autor

As Fichas de Rodada das Jornadas Descida dos Anjos e Infiltração estão no APENDICE B.

2.5. As Regras de USO

Resumo da seção: Esta seção apresenta as dez Regras Permanentes de USO, princípios inegociáveis que estruturam o jogo. Elas definem onde e quando se joga (Território de USO e Rotina de Jogo), como se joga (realização rigorosa dos Procedimentos Relacionais, contagem de tempo absoluta) e em que posição se coloca a pessoa Atuante: habitando o território, agindo como “qualquer um”, em anonimato em relação aos demais Atuantes, sem confronto direto com as forças da cidade e praticando a suspensão de preconceitos. Também orientam o modo como as Criações emergem dos afetos e se desdobram em obras teatrais compartilhadas com as pessoas do território. Sem essas dez regras, não há Jogo de USO – por isso elas devem ser relidas antes de cada rodada e experimentadas na prática, nas ruas, junto ao cotidiano urbano.

Regra 1 - Território de USO

Todo o jogo deverá ocorrer no Território de USO.

Durante o jogo, não saia do território, mesmo que algo muito interessante esteja acontecendo. Se você estiver conversando com alguém e essa pessoa sair do Território de USO, a conversa deverá ser interrompida.

Regra 2 - Rotina de Jogo

A Rotina do Jogo é composta pelos dias e horários do jogo. Quando vocês jogarão? Quantos meses? Quais dias da semana? Quais horários?

Recomenda-se veementemente que sejam dias e horários de pleno funcionamento do cotidiano do Território de USO. Ou seja, se for uma área de comércio, recomenda-se veementemente que sejam horários onde as atividades comerciais ocorram em sua intensidade máxima.

Os dias e horários devem ser os mesmos para todas as pessoas jogadoras.

Regra 3 – Procedimentos Relacionais

As Ações do Jogo de USO se dão pelos Procedimentos Relacionais presentes nas Cartas de Jogo. As cartas devem ser compreendidas por você com clareza antes da execução.

As Cartas são provocadoras de relações, não são tarefas mecânicas a serem executadas. Mas elas devem ser radicalmente realizadas, exatamente realizadas, em sua totalidade e precisão. Elas devem ser realizadas na ordem e nos horários marcados, na duração marcada. Os horários devem ser colocados em alarmes nos celulares ou relógios, para serem seguidos com exatidão, e devem também ser preenchidos a lápis nas cartas.

Para fazer USO é
preciso habitar o
Território de
USO. A habitação
mínima é a da
Rotina de Jogo.

Regra 5 – Qualquer

A pessoa Atuante de USO faz no Território de USO o que qualquer pessoa faria. Ex.: o que a maioria das pessoas faz na farmácia? É isso que o/a Atuante fará na farmácia.

Você só poderá realizar ações que estejam de acordo com “o que você é” (pela opinião da maioria sobre você, ao te ver). Quanto mais a sua aparência se diluir no cotidiano local, mais ações poderão ser realizadas.

Também deve ser levado em conta o que você tem no momento da realização da ação.

Pode-se realizar qualquer ação, desde que a sua aparência esteja de acordo com a ação e desde que você tenha o material para realizá-la. Para comprar algo é preciso dinheiro, crédito, débito ou pix.

Regra 6 – Anonimato

Atuantes Iniciais do USO (você e as pessoas que começarem o jogo junto com você) agem no Território de USO, durante todo o jogo, sem se comunicarem entre si, como se não se conhecessem. Podem pegar a mesma fila, mas não conversarão. Podem entrar no mesmo elevador e não se falarão. Não há julgamento nisso; não é ruim ou negativo não se conhecer. Também não é bom ou positivo. São como a maioria da população de uma área urbana, que se cruza sem se perceber, sem se falar.

Regra 7 - Sem Confronto Direto

Atuantes não entram em confronto direto com as forças da cidade. Algumas vezes o jogo de USO provoca tensionamentos nas relações com as pessoas e no fluxo urbano. Quando isso acontece, a pessoa Atuante deve sentir o limite do tensionamento para não deixar que chegue a um confronto.

Por exemplo: se uma ação é ficar sobre a faixa de pedestres mesmo depois do semáforo para pedestres fechar, o limite dessa permanência não é o tempo, é a relação com o fluxo de carros. Pode ser que os carros desviem e criem um novo fluxo, sem criar confronto direto. Mas pode ser que uma buzina já indique que é hora de sair da faixa e seguir adiante.

Regra 8 - Suspensão de Preconceitos

São suspensos provisoriamente os preconceitos que a pessoa Atuante possa ter. Tanto os que fazem considerar algo bom quanto os que fazem considerar algo ruim. Também os preconceitos artísticos. Essa suspensão é feita para conseguir entrar com maior inteireza no cotidiano local, sem enquadrá-lo com olhar pré-existente.

Regra 9 – Criações

As Criações do USO são os afetos que acontecem no decorrer do jogo e a transformação desses afetos em obras teatrais. Etapas:

1-) Não foque nas Criações, elas virão. Se jogue no jogo. Entre em experiência, sem querer criações. As coisas se infiltrarão em você, se registrarão em você. Comece a prestar atenção naquilo que insistir em você. Mas pode ser que essa coisa desapareça e outras coisas se infiltrem. Deixe-a desaparecer. Lide com aquilo que insistir em afetar você.

2-) Quando perceber isso, se isso acontecer, crie com outros materiais (pode ser no papel, escrevendo; pode ser no corpo, dançando; pode ser em um instrumento musical; pode ser com uma câmera fotográfica; pode ser em uma dramaturgia). Pense: que cena de teatro é essa? Que teatro é esse? Qual é a cena? Quem são os atores e as atrizes? Que objetos estão presentes? Qual é o cenário? Onde é? Quem é o público? Como o público se posiciona? etc.

3-) Em algum momento desse processo, compartilhe com as pessoas que estão diretamente ou indiretamente envolvidas nesse afeto. As que participaram do afeto que se registrou em você. Ofereça a possibilidade de que a criação seja feita em conjunto com essas pessoas, de algum modo. Existem muitos modos e muitos ainda a serem criados.

4-) Tornem pública essa nova criação (você e as pessoas que participam do afeto).

De uma etapa para outra, tente não perder potência nem as inquietações. Tente ampliar a potência e a inquietação. Não são resumos, anotações, indicações. São Criações. São ATOS.

Regra 10 - Contagem de Tempo

A contagem de tempo no USO é soberana. Nunca chegue antes ou depois do tempo estipulado, nem um pouco.

Conta-se o tempo por relógio, por respiração (ciclo respiratório), por faróis verdes, por pombas, por pessoas idosas pedindo comida, etc.

O tipo de contagem de tempo de cada carta é indicado nas Jornadas, ou pode ser estipulado pelo Coletivo Provisório.

Exemplos de contagem de tempo:

Relógio: os horários estipulados devem ser seguidos exatamente. Os horários de início e fim são colocados em alarmes.

Ciclo respiratório: um ciclo respiratório é uma inspiração e uma expiração completa. Quando a contagem de tempo é por ciclo respiratório, a pessoa Atuante realiza a ação na quantidade de ciclos indicada. Cada Atuante levará o tempo de sua própria respiração.

Pombas: conta-se o número de pombas. Quando a contagem de tempo é por pombas, a pessoa Atuante realiza a ação no tempo de sua contagem.

As dez Regras
Permanentes de USO
são inegociáveis. Sem
elas, o jogo não
acontece: é outro jogo.
Essas regras devem ser
lidas e relidas sempre
antes de cada rodada de
jogo.

2.6. As cartas de USO

Resumo da seção: Esta seção apresenta o Baralho de USO: a lista completa das 94 cartas e a descrição detalhada de cada uma, com seus Procedimentos Relacionais. Ao longo das páginas, você verá como cada carta orienta ações concretas no Território de USO, modulando modos de perceber, habitar, se relacionar e criar junto com o cotidiano urbano. Ler essa parte já é, em si, um tipo de treinamento conceitual; mas o sentido pleno das cartas só aparece quando elas são recortadas, colocadas no bolso e jogadas na rua.

As cartas do Baralho de USO que serão utilizadas no decorrer do jogo estão no Apêndice A. Elas deverão ser recortadas diretamente da dissertação, ou deverão ser copiadas e suas cópias serem recortadas. Cada pessoa Atuante deverá ter um baralho completo de USO.

As cartas são:

Figura 9 - Relação das Cartas de USO

CARTAS
0 – Reler as Regras
1 - Início
2 - Giro
3 - Anjo Tão Perto das Ideias
4 - Anjo Tão Perto da História
5 - Anjo Tão Perto do Território
6 - Anjo Tão Perto da Porta de Entrada
7 - Anjo Tão Dentro do Ser Humano e da Cidade
8 - Ser Humano Tão Perto das Funções
9 - Ser Humano Tão Perto das Ideias
10 - Ser Humano Tão Perto da Arte e da Invenção
11 - Olhar: Por Dentro de Si
12 - Olhar: Próprio Corpo
13 - Olhar: Corpo das Outras Pessoas
14 - Olhar: Arquiteturas, Objetos, Animais, Vegetais
15 - Olhar: Espaços Vazios, Vãos, Entre
16 - Olhar: Entradas
17 - Olhar: Foco Absoluto

18 - Olhar: Encontro de Olhar - início
19 - Olhar: Encontro de Olhar - fim
20 - Conquista: Superfície dos Lugares
21 - Conquista: Lugar com Profundidade Espacial
22 - Conquista: Lugar Alto
23 - Conquista: Lugar Abaixo do Nível do Solo
24 - Conquista: Lugar Altíssimo
25 - Conquista: Lugar MUITÍSSIMO Abaixo do Nível do Solo
26 - Destaque: Olhar
27 - Destaque: Imagem
28 - Destaque: Ritmo
29 - Destaque: Gesto
30 - Destaque: Conversa
31 - Destaque: Ruído Poético
32 – Mapeamento: de Superfície
33 - Mapeamento: de Ações
34 - Mapeamento: de Pessoas Trabalhando
35 - Mapeamento: de Escolhas
36 - Mapeamento: de Criações
37 - Mapeamento: de Ampliação de Humanidade
38 - Mapeamento: Outros
39 - Ação Cotidiana Absorvida
40 – Rotina 1
41 – Rotina 2
42 – Rotina com Outras Pessoas Trabalhadoras
43 - Abertura de Procedimento
44 – Ensaio 1
45 - Ensaio 2
46 – Ensaio 3 e mais ensaios
47 - Retomada de Relações
48 - Anotações
49 - Experimento de Criação
50 - Ruído Poético

51 - Apresentação de Si Podendo Mentir
52 - Exposição Verbal: Livre
53 – Exposição Verbal: Todos os dias eu...
54 – Exposição Verbal: Eu Nunca...
55 – Exposição Verbal: Sobre o Jogo
56 - Exposição Verbal: Outra
57 - Formação: Fila
58 - Formação: Roda
59 - Formação: Lateral Ombro a Ombro
60 - Formação: Cardume
61 - Formação: Aerada
62 - Formação: Condensada
63 - Formação: Outras
64 - Suspensão
65 - Permanência: No núcleo da ação
66 - Permanência: Antes do Núcleo da Ação
67 - Permanência: Repetição
68 - Deslocamento: de Tempo
69 - Deslocamento: de Ações
70 - Deslocamento: de Objetos
71 - Deslocamento: de Situação
72 - Coro: de Pessoas Comedoras de Salgados
73 - Coro: de Pessoas Pagadoras de Conta
74 - Coro: de Pessoas Viciadas em Celular
75 - Coro: Outros
76 - Locomoção
77 – Locomoção: para Lugar Comum 1
78 – Locomoção: para Lugar Comum 2
79 – Locomoção: para Lugar Comum 3
80 – Locomoção: para Lugar Comum 4
81 – Locomoção: para Lugar Comum 5
82 - Repetição de Carta
83 - Duplas: Seguir Outra Pessoa Atuante

84 - Duplas: Inverter Quem Segue
85 - Duplas: Desfazer a Dupla
86 - Dispersão
87 - Fim
88 - Referência: "Tão Longe, Tão Perto", de Wim Wenders
89 - Referência: "Perda da Auréola", de Baudelaire
90 - Referência: "Cotidiano" na visão de Ágnes Heller
91 - Referência: "Lugar" na visão de Milton Santos
92 - Referência: "Território usado" na visão de Milton Santos
93 - Referência: "Urbano" na visão de Milton Santos

Fonte: Produção do próprio autor

Carta 00 – Reler as Regras

Antes de começar o jogo, releia todas as Regras de USO para segui-las radicalmente.

Carta 01 – Início

Não falte! Não Atrase! Bom jogo!

Carta 02 – Giro

Você faz o percurso da Superfície de todo o Território de USO (pode ser mais de uma vez). A Superfície da área são os locais que não necessitam relações aprofundadas com as pessoas, nem permanência longa, nem percursos longos em áreas internas (como fundo de lojas ou elevadores). Se o Território de USO do seu Coletivo Provisório for um quarteirão, você passa por todas as ruas do quarteirão. Se for uma única rua, você percorre toda a rua.

Carta 03 - Anjo Tão Perto das Ideias

Você observa com distância as pessoas, os objetos, os prédios, os animais, etc. Você pensa sobre as pessoas e as coisas. Mesmo estando perto das pessoas e das coisas, você tem uma atitude de distanciamento em relação a elas. Uma distância de quem vive na eternidade, de quem vive desde sempre e para sempre. Você é invisível e inaudível. Você não mexe nas coisas.

Carta 04 - Anjo Tão Perto da História

Você vê as pessoas, os objetos, os prédios, os animais, como se enxergasse o passado de tudo isso, de cada coisa. Você encontra o passado nas pessoas, nos animais, nos edifícios, nas ruas, nos objetos, nas ações. Você encontra objetos que testemunham a história. Você sabe o que aconteceu antes para que o hoje fosse assim. Você é invisível e inaudível. Você não mexe nas coisas.

Carta 05 - Anjo Tão Perto do Território

Você lê os pensamentos das pessoas, ouve as falas das pessoas, vê os movimentos das pessoas. Você se deixa afetar pelas pessoas, pelos animais, pelos vegetais, por todas as coisas que te afetam. Não procura afetos, mas se deixa afetar. Dá atenção para as coisas que chamam a sua atenção. Você é invisível e inaudível. Você não mexe nas coisas.

Carta 06 - Anjo Tão Perto da Porta de Entrada

Você chegou agora. É visível, audível, pode mexer nas coisas. Pode experimentar, se relacionar materialmente com seu próprio corpo, com as outras pessoas, com os animais, com os vegetais, com as coisas todas, com a cidade.

Carta 07 - Anjo Tão Dentro do Ser Humano e da Cidade

Você se misturou. Está misturado com a cidade. Seu corpo é a cidade. Sabe que existe o mundo etéreo de onde você veio, mas não volta mais para esse mundo. Você é perecível. Mergulhou nas imagens e nas emoções. Se transformou em cidade, em situações da cidade. Tem paixões, tanto paixões alegres como paixões tristes. Mas ainda consegue lembrar do mundo de onde veio.

Carta 08 - Ser Humano Tão Perto das Funções

As funções te guiam. As funções da cidade e as funções de si. Seus pensamentos são funcionais e você realiza ações funcionais. A cidade usa você em suas funções e você usa a cidade em suas funções. Se há uma faixa de pedestre, você atravessa; se há uma fila, você entra na fila; se há uma placa, você segue as instruções da placa; se há um banco, você senta; e assim por diante.

Carta 09 - Ser Humano Tão Perto das Ideias

Você é um ser humano. Você vive o cotidiano pensando sobre coisas grandes: A CIDADE; A NOITE; OS SERES HUMANOS; O SENTIDO DAS COISAS; etc. Não sente o peso do próprio corpo, nem suas funções vitais.

Carta 10 - Ser Humano Tão Perto da Arte e da Invenção

Você inventa modos de se mover, de poetizar as próprias ações cotidianas. Conta histórias, sente o sopro dos anjos, pensa sobre suas próprias ações e os sentidos que elas têm.

Carta 11 - Olhar: Por Dentro de Si

Enquanto durar essa carta, você só olha para dentro de si, por dentro de si. Os olhos podem estar fechados ou abertos, mas o olhar é sempre interno. Você percebe as coisas a seu redor, para não correr risco. Mas você enxerga somente por dentro de si. Seus olhos estão com foco direcionado para dentro de você, por dentro de você.

Carta 12 - Olhar: Próprio Corpo

Enquanto durar essa carta, você só olha para seu próprio corpo. Sua roupa também é seu corpo. Você percebe as coisas a seu redor, para não correr risco. Mas você enxerga somente seu próprio corpo. Seus olhos estão com foco direcionado para seu próprio corpo. Diferentes partes do seu corpo.

Carta 13 - Olhar: Corpo das Outras Pessoas

Enquanto durar essa carta, você só olha para os corpos das outras pessoas. As roupas também são corpos. Você percebe as coisas a seu redor, para não correr risco. Mas você enxerga somente os corpos das outras pessoas. Seus olhos estão com foco direcionado para os corpos das outras pessoas. Diferentes partes dos corpos.

Carta 14 - Olhar: Arquiteturas, Objetos, Animais, Vegetais

Enquanto durar essa carta, você só olha para a arquitetura, objetos, animais não-humanos e vegetais. Você percebe as coisas a seu redor, para não correr risco. Mas você enxerga somente a arquitetura, objetos, animais não-humanos e vegetais. Seus olhos estão com foco direcionado para a arquitetura, objetos, animais não-humanos e vegetais.

Carta 15 - Olhar: Espaços Vazios, Vãos, Entre

Enquanto durar essa carta, você só olha para os espaços vazios, os vãos, os entre as coisas. Você percebe as coisas a seu redor, para não correr risco. Mas você enxerga somente os espaços vazios, os vãos, os entre as coisas. Seus olhos estão com foco direcionado para os espaços vazios, os vãos, os entre as coisas.

Carta 16 - Olhar: Entranhas

Enquanto durar essa carta, você olha para as entranhas de tudo que você vê. Olha para os mínimos detalhes, passando de um mínimo detalhe para outro mínimo detalhe que está logo ao lado do primeiro. Se olha para uma camisa, vê a linha, cada ponto da linha, até chegar ao botão, o buraquinho do botão, por exemplo. Você percebe as coisas a seu redor, para não correr risco. Mas você enxerga somente as entranhas, os mínimos detalhes.

Carta 17 - Olhar: Foco Absoluto

Enquanto durar essa carta, você tem o foco absoluto em algo. Seu olhar não se distrai em momento algum, nunca perde o foco daquilo que está vendo. Você percebe as coisas a seu redor, para não correr risco. Mas você enxerga somente aquilo que é seu foco absoluto. Uma pomba, por exemplo. Nada será olhado, a não ser a pomba, o tempo inteiro. O olhar nunca desvia do foco.

Carta 18 - Olhar: Encontro de Olhar – início

Na duração desta carta, quando uma pessoa Atuante de USO avista outra, ela para e olha nos olhos da outra. Mesmo que a outra não esteja vendo. Entre elas tudo poderia acontecer, mas nada é colocado no lugar do “tudo”. O espaço da relação fica aberto, totalmente aberto. As possibilidades de relação e movimento passam, não se fixam, para manter o espaço entre os dois passível de tudo. Não há movimento externo de corpo.

Carta 19 - Olhar: Encontro de Olhar – fim

Fim da carta Encontro de Olhar. A partir de agora as pessoas Atuantes de USO não realizam mais essa ação.

Carta 20 - Conquista: Superfície dos Lugares

Você deve conquistar sua presença em locais da superfície arquitetônica do Território de USO. A superfície é próxima à rua, é próxima a locais abertos ao grande público. A superfície dos locais, das lojas, dos bancos, dos restaurantes, etc. Os locais onde a maioria das pessoas

têm acesso. Você deve conquistar o direito de poder estar nesses locais. Ex.: fachadas de lojas, portas de entrada de restaurantes, etc.

Carta 21 - Conquista: Lugar com Profundidade Espacial

Você deve conquistar sua presença em locais de profundidade arquitetônica do Território de USO. A profundidade é no interior, são os locais mais distantes das ruas e das fachadas. São as salinhas, os fundos, os banheiros, por exemplo. Lugares que você entra cada vez mais para chegar.

Carta 22 - Conquista: Lugar Alto

Você deve conquistar sua presença em locais altos em relação às ruas do Território de USO. Esses locais devem dar visibilidade para a rua.

Carta 23 - Conquista: Lugar Abaixo do Nível do Solo

Você deve conquistar sua presença em locais baixos em relação às ruas do Território de USO.

Carta 24 - Conquista: Lugar Altíssimo

Você deve conquistar sua presença em locais altíssimos em relação às ruas do Território de USO. Topos de prédio, por exemplo. Esses locais devem dar visibilidade para a rua.

Carta 25 - Conquista: Lugar MUITÍSSIMO Abaixo do Nível do Solo

Você deve conquistar sua presença em locais baixíssimos em relação às ruas do Território de USO. Locais que estejam abaixo da superfície das ruas.

Carta 26 - Destaque: Olhar

Seu olhar destaca a paisagem que você escolheu. Você olha para a paisagem escolhida. Seu olhar dá foco para a paisagem escolhida. Se alguém passar por você, essa pessoa se sentirá impulsionada a olhar para onde você está olhando.

Carta 27 - Destaque: Imagem

Seu corpo se encaixa na paisagem através de composição imagética. Você escolhe uma imagem onde quer se encaixar e se encaixa. Sua escolha dá foco para a imagem onde você está se encaixando. Se alguém passar por você, essa pessoa se sentirá impulsionada a olhar para a imagem onde você se encaixou.

Carta 28 - Destaque: Ritmo

Seu ritmo se encaixa no ritmo do lugar. Seu andar, seus movimentos, se encaixam no ritmo. Seu ritmo destaca o ritmo do lugar. Se alguém passar por você, essa pessoa perceberá o ritmo do lugar.

Carta 29 - Destaque: Gesto

Seus gestos destacam os gestos que você está vendo. Você se apropria e faz os gestos das outras pessoas, sem que elas percebam isso.

Carta 30 - Destaque: Conversa

Sua conversa se encaixa nas conversas do lugar. Você conversa com as pessoas, e assim, destaca as conversas do lugar.

Carta 31 - Destaque: Ruído Poético

Você se encaixa perto de algum Ruído Poético do Território de USO. Esses ruídos são lugares onde haja elementos que em-si são ou se parecem evidentemente com algo artístico.

Carta 32 – Mapeamento: de Superfície

Os elementos observados devem ser mapeados na memória, com anotações ou não. A pessoa Atuante sabe de coisas que existem ali, coisas que poderá voltar a encontrar seguindo seu mapa. Superfície: esse mapeamento trabalha com as primeiras impressões do local. E os locais são os mais próximos das ruas.

Carta 33 - Mapeamento: de Ações

Os elementos observados devem ser mapeados na memória, com anotações ou não. A pessoa Atuante sabe de coisas que existem ali, coisas que poderá voltar a encontrar seguindo seu mapa. Ações: esse mapeamento tem como foco as ações que as pessoas realizam. Ex.: falar ao telefone; comprar blusa; atravessar a rua na faixa de pedestres; descansar no banco; etc.

Carta 34 - Mapeamento: de Pessoas Trabalhando

Os elementos observados devem ser mapeados na memória, com anotações ou não. A pessoa Atuante sabe de coisas que existem ali, coisas que poderá voltar a encontrar seguindo seu mapa. Pessoas Trabalhando: esse mapeamento tem como foco as pessoas trabalhadoras.

Carta 35 - Mapeamento: de Escolhas

Os elementos observados devem ser mapeados na memória, com anotações ou não. A pessoa Atuante sabe de coisas que existem ali, coisas que poderá voltar a encontrar seguindo seu mapa. Escolhas: Foco nas escolhas que as pessoas que você está observando fazem.

Carta 36 - Mapeamento: de Criações

Os elementos observados devem ser mapeados na memória, com anotações ou não. A pessoa Atuante sabe de coisas que existem ali, coisas que poderá voltar a encontrar seguindo seu mapa. Criações: Foco total nas criações que as pessoas estão fazendo. Quais são as criações que as pessoas estão fazendo? O que cada uma delas está criando?

Carta 37 - Mapeamento: de Ampliação de Humanidade

Os elementos observados devem ser mapeados na memória, com anotações ou não. A pessoa Atuante sabe de coisas que existem ali, coisas que poderá voltar a encontrar seguindo seu mapa. Ampliação de Humanidade: você focará em pessoas, ações, objetos que ampliam a humanidade.

Carta 38 - Mapeamento: Outros

Os elementos observados devem ser mapeados na memória, com anotações ou não. A pessoa Atuante sabe de coisas que existem ali, coisas que poderá voltar a encontrar seguindo seu mapa. Outros Mapeamentos: Escolha mapeamentos que te interessam.

Carta 39 - Ação Cotidiana Absorvida

É a ação observada pela pessoa Atuante de USO que se torna uma ação dela. A Ação deve ser realizada na íntegra da ação original. São duas etapas para a construção: 1. Observação - de ações que as pessoas do Território de USO realizam; 2. Apropriação – a pessoa Atuante de USO faz a ação no local onde observou ou em outro lugar. Ambas as etapas envolvem o pensamento. “O que o outro pensa e o que eu penso quando realizo a ação?”

Carta 40 – Rotina 1

Crie ou execute um conjunto de Ações Cotidianas Absorvidas em sequência. A passagem de uma Ação para a outra também faz parte da Rotina. A rotina deve ser repetível. Ex.: todo dia o Atuante compra um remédio na farmácia em tal endereço da área de atuação; na sequência atravessa a rua na faixa de pedestres; depois engraxa o sapato no engraxate x; em seguida pergunta onde é a rua x ao vendedor da banca de jornal; depois toma um café em tal lugar. Esse é o exemplo de uma rotina.

Carta 41 – Rotina 2

Crie ou execute uma Rotina diferente da Rotina I, com outras Ações Cotidianas Absorvidas.

Carta 42 - Rotina com Outras Pessoas Trabalhadoras

Crie uma Rotina necessariamente envolvendo outras pessoas trabalhadoras do território. Além disso, quando essa carta entrar em jogo, amplie nas Rotinas 1 e 2, se possível, a quantidade de pessoas envolvidas nas ações, principalmente se tiver ação sem interlocução.

Carta 43 - Abertura de Procedimento

A pessoa Atuante de USO diz para as pessoas com as quais criou rotinas que aquela ação é teatro: “Para mim, fazer isso aqui com você (pedir café, perguntar sobre película de celular. Retoma-se a, comer coxinha, etc.) tais dias (todas as quintas-feiras, por exemplo), é teatro. Posso continuar vindo fazer isso e a gente continuar fazendo teatro juntos?”.

Carta 44 - Ensaio – I

A pessoa Atuante de USO dá prosseguimento ao diálogo e à criação com as pessoas com as quais fez Abertura de Procedimento e que escolheram continuar no jogo: “Vamos fazer nossa cena? Pensando que o que já fazemos sempre é cena (por exemplo ‘eu compro a paçoca e você vende a paçoca’)”.

Carta 45 - Ensaio – II

A pessoa Atuante de USO dá prosseguimento aos ensaios: “Que escolhas você faz no cotidiano do seu trabalho? Quer fazer outras comigo? Se a gente pensar que o que fazemos é uma cena, que esse espaço é o cenário, que o que falamos são as falas da peça, quer criar uma cena diferente mudando essas coisas? “Além do que a gente já criou, quais outras coisas a gente podia criar juntos aqui que seria muito legal pra gente?”.

Carta 46 - Ensaio - III e mais ensaios

A pessoa Atuante de USO dá prosseguimento aos ensaios. Junto com as pessoas que decidiram fazer as cenas, pensam e definem de acordo com o tempo do processo: questões sobre o público da cena (quem, quantas pessoas, etc.); dias de apresentação; o que precisa ser produzido; e tudo o que precisar para a realização da cena.

Carta 47 - Retomada de Relações

A Retomada de Relações na Área de Atuação ocorre quando a pessoa Atuante de USO retorna ao Território de USO depois de um intervalo de tempo que interrompeu suas rotinas com as pessoas do local. Retoma-se a relação de onde ela parou. Se ela estava em fase anterior à Abertura de Procedimento, a retomada se dá desse modo (sem ainda abrir o procedimento). Se os Ensaios já ocorreram, retoma-se dali. e encaminha-se para os Diálogos do novo momento do trabalho.

Carta 48 – Anotações

Durante essa carta você faz anotações do seu dia de jogo.

Carta 49 - Experimento de Criação

Experimente a Criação (veja a Regra Criação). Pense em que etapa você está: 1-) As coisas se infiltrarão em você, se registrarão em você. Comece a prestar atenção naquilo que insistir em você; 2-) Crie com outros materiais (pode ser no papel, escrevendo; pode ser no corpo, dançando; etc.); 3-) Compartilhe com as pessoas que estão diretamente ou indiretamente envolvidas nesse afeto; 4-) Tornem pública essa criação

Carta 50 - Ruído Poético

Primeiro a pessoa Atuante de USO encontra lugares onde haja elementos que em si são ou se parecem evidentemente com algo artístico. Depois, a pessoa Atuante desenvolve modos de relevar, destacar, enfocar, recortar, multiplicar etc., esses elementos que geram algum ruído de poesia no Território de USO.

Carta 51 - Apresentação de Si Podendo Mentir

Durante essa carta, é feita uma exposição verbal com cada pessoa Atuante fazendo apresentação de si, mas podendo mentir quanto quiser. Se a Exposição for com várias pessoas

Atuantes em um mesmo local, uma pessoa falará por vez, no tempo indicado. Cada pessoa ficará responsável pela marcação exata do tempo da sua exposição.

Carta 52 - Exposição Verbal: Livre

Durante essa carta, é feita uma exposição verbal livre, com a pessoa Atuante falando o que quiser a partir de sua experiência. Nas Exposições Verbais não se fala sobre o exercício, mas fala-se sobre as coisas que aconteceram. Se a Exposição for com várias pessoas Atuantes em um mesmo local, uma pessoa falará por vez, no tempo indicado. Cada pessoa ficará responsável pela marcação exata do tempo da sua exposição.

Carta 53 - Exposição Verbal: Todos os dias eu...

Durante essa carta, é feita uma exposição verbal começando cada frase com “Todo dia eu...”. Na sequencia são ditas coisas que foram vivenciadas durante o jogo do dia. Ex.: “Todo dia eu peço dinheiro na frente do restaurante, todo dia eu como uma coxinha, etc.”. As coisas verbalizadas podem ter sido feitas pela pessoa Atuante ou pode ter sido vista ou ouvida por ela. Se a Exposição for com várias pessoas Atuantes em um mesmo local, uma pessoa falará por vez, no tempo indicado. Cada pessoa ficará responsável pela marcação exata do tempo da sua exposição.

Carta 54 - Exposição Verbal: Eu Nunca...

Durante essa carta, é feita uma exposição verbal começando cada frase com “Eu nunca...”. Na sequencia são ditas coisas que não foram vivenciadas durante o jogo do dia. Ex.: “Eu nunca subi na árvore que foi cortada, etc.”. Se a Exposição for com várias pessoas Atuantes em um mesmo local, uma pessoa falará por vez, no tempo indicado. Cada pessoa ficará responsável pela marcação exata do tempo da sua exposição.

Carta 55 - Exposição Verbal: Sobre o Jogo

Durante essa carta, é feita uma exposição verbal sobre o jogo, com a pessoa Atuante falando dúvidas, descobertas, dificuldades, facilidades, e tudo o mais sobre como está sendo o jogo. Se a Exposição for com várias pessoas Atuantes em um mesmo local, uma pessoa falará por vez, no tempo indicado. Cada pessoa ficará responsável pela marcação exata do tempo da sua exposição.

Carta 56 - Exposição Verbal: Outra

Durante essa carta, é feita uma exposição verbal que o Coletivo Provisório inventa. Se a Exposição for com várias pessoas Atuantes em um mesmo local, uma pessoa falará por vez, no tempo indicado. Cada pessoa ficará responsável pela marcação exata do tempo da sua exposição.

Carta 57 - Formação: Fila

Formações são conjuntos de pessoas que não precisam ter características comuns, mas que formam desenhos definidos e evidentes no espaço. Durante essa carta você fará parte de uma fila criada pelo Coletivo Provisório.

Carta 58 - Formação: Roda

Formações são conjuntos de pessoas que não precisam ter características comuns, mas que formam desenhos definidos e evidentes no espaço. Durante essa carta você fará parte de uma roda criada pelo Coletivo Provisório.

Carta 59 - Formação: Lateral Ombro a Ombro

Formações são conjuntos de pessoas que não precisam ter características comuns, mas que formam desenhos definidos e evidentes no espaço. Durante essa carta seu ombro esquerdo tocará o ombro direito de outra pessoa atuante e seu ombro direito o ombro esquerdo de outra pessoa atuante. Se você for a última pessoa da formação, em um dos seus lados não haverá outra pessoa atuante.

Carta 60 - Formação: Cardume

Formações são conjuntos de pessoas que não precisam ter características comuns, mas que formam desenhos definidos e evidentes no espaço. Durante essa carta você e as outras pessoas atuantes andarão com padrões de cardume. Imagine como os peixes se locomovem em grupo. Às vezes uma pessoa do Coletivo está mais à frente, às vezes outra.

Carta 61 - Formação: Aerada

Formações são conjuntos de pessoas que não precisam ter características comuns, mas que formam desenhos definidos e evidentes no espaço. Durante essa carta, a formação que vocês fizerem será espaçada uma pessoa da outra.

Carta 62 - Formação: Condensada

Formações são conjuntos de pessoas que não precisam ter características comuns, mas que formam desenhos definidos e evidentes no espaço. Durante essa carta, a formação que vocês fizerem será bem junto uma pessoa das outras.

Carta 63 - Formação: Outras

Formações são conjuntos de pessoas que não precisam ter características comuns, mas que formam desenhos definidos e evidentes no espaço. Durante essa carta você fará parte de uma formação estipulada pelo Coletivo Provisório.

Carta 64 – Suspensão

A Suspensão é uma ação interrompida em seu movimento externo, com ajustes mínimos no corpo para que ela possa acontecer. Se a Suspensão é durante um andar, o andar que é suspenso. O corpo não se arruma e fica com os pés lado a lado. Suspende-se no meio do passo. Suspende os braços como eles estavam. Não é um congelamento, mas parece com isso.

Carta 65 - Permanência: No núcleo da ação

Na Permanência aplica-se um tempo externo à ação quando cotidiana. É uma persistência. Há continuidade de um desejo. A Permanência no Núcleo da Ação faz com que a pessoa Atuante prolongue a ação pelo tempo de duração da carta. Por exemplo: permaneça atravessando a rua, ou bebendo água, ou engolindo a comida. Não é a repetição da ação, é o prolongamento dela.

Carta 66 - Permanência: Antes do Núcleo da Ação

Na Permanência aplica-se um tempo externo à ação quando cotidiana. A Permanência Antes do Núcleo da Ação faz com que a pessoa Atuante prolongue os movimentos antes da realização da ação. Por exemplo: permaneça esperando para atravessar a rua, permaneça colocando água no copo que beberá, permaneça levando a comida para a boca, etc.

Carta 67 - Permanência: Repetição

Na Permanência aplica-se um tempo externo à ação quando cotidiana. A Permanência na Repetição da Ação faz com que a pessoa Atuante repita a ação durante a carta. Por exemplo: permaneça tomando água, vários goles, vários copos; permaneça atravessando a rua várias vezes; permaneça comendo várias comidas ou dando várias garfadas, etc.

Carta 68 - Deslocamento: de Tempo

No Deslocamento de Tempo, realiza-se ações com tempos diferentes ou em tempos diferentes. O deslocamento pode ser de duração, como pode ser de período histórico, ou qualquer outro deslocamento. Desencaixa-se o tempo do cotidiano.

Carta 69 - Deslocamento: de Ações

No Deslocamento de Ações deslocam-se os lugares da Ação. Realiza-se ações em lugares que não são os habituais das ações realizadas.

Carta 70 - Deslocamento: de Objetos

No Deslocamento de Objetos deslocam-se os lugares dos objetos. São instalados ou utilizados objetos em lugares que não são habituais desses objetos.

Carta 71 - Deslocamento: de Situação

No Deslocamento de Situação deslocam-se as situações que são realizadas em determinados locais para locais onde essas situações cotidianamente não acontecem.

Carta 72 - Coro: de Pessoas Comedoras de Salgados

Coros são conjuntos de pessoas com características comuns evidentes, que não precisam estar num mesmo local do Território de USO. Durante essa carta você fará parte de um coro de pessoas que comem salgados.

Carta 73 - Coro: de Pessoas Pagadoras de Conta

Coros são conjuntos de pessoas com características comuns evidentes, que não precisam estar num mesmo local do Território de USO. Durante essa carta você fará parte de um coro de pessoas que pagam contas.

Carta 74 - Coro: de Pessoas Viciadas em Celular

Coros são conjuntos de pessoas com características comuns evidentes, que não precisam estar num mesmo local do Território de USO. Durante essa carta você fará parte de um coro de pessoas viciadas em celular.

Carta 75 - Coro: Outros

Coros são conjuntos de pessoas com características comuns evidentes, que não precisam estar num mesmo local do Território de USO. Durante essa carta você fará parte de algum coro definido pelo Coletivo Provisório.

Carta 76 – Locomoção

Vá para o local indicado. Você deverá chegar lá no horário exato. Nem antes nem depois.

Carta 77 - Locomoção para Lugar Comum 1

Vá para o lugar que o Coletivo Provisório definiu previamente para ser o Lugar Comum 1. Não chegue antes nem depois. Chegue exatamente no tempo indicado.

Carta 78 - Locomoção para Lugar Comum 2

Vá para o lugar que o Coletivo Provisório definiu previamente para ser o Lugar Comum 2. Não chegue antes nem depois. Chegue exatamente no tempo indicado.

Carta 79 - Locomoção para Lugar Comum 3

Vá para o lugar que o Coletivo Provisório definiu previamente para ser o Lugar Comum 3. Não chegue antes nem depois. Chegue exatamente no tempo indicado.

Carta 80 - Locomoção para Lugar Comum 4

Vá para o lugar que o Coletivo Provisório definiu previamente para ser o Lugar Comum 4. Não chegue antes nem depois. Chegue exatamente no tempo indicado.

Carta 81 - Locomoção para Lugar Comum 5

Vá para o lugar que o Coletivo Provisório definiu previamente para ser o Lugar Comum 5. Não chegue antes nem depois. Chegue exatamente no tempo indicado.

Carta 82 - Repetição de Carta

Repita a Carta indicada no verso. Essa carta assume a Ação da carta que ela repete, mas não o horário, a duração e as outras indicações. O verso deve ser preenchido com as informações da rodada onde a Repetição da Carta ocorre.

Carta 83 - Duplas: Seguir Outra Pessoa Atuante

Junte-se a mais uma pessoa. Vocês não conversarão nada, a não ser decidir quem será a primeira pessoa da dupla e a segunda pessoa da dupla. A primeira pessoa fará primeiro a sequência de cartas e a outra acompanhará somente observando, em silêncio. As próximas cartas quem fará será a primeira pessoa da dupla. A segunda pessoa não faz a sequência agora, somente acompanha de longe quando possível, sem explicitar que está seguindo, discretamente.

Carta 84 - Duplas: Inverter Quem Segue

Agora inverte. A segunda pessoa faz a próxima sequência de cartas. A primeira pessoa acompanhará somente observando, em silêncio. As próximas cartas quem fará será a segunda pessoa da dupla. Vocês continuam sem conversar. A pessoa que segue, faz isso discretamente, sem ser percebida.

Carta 85 – Duplas: Desfazer a Dupla

A partir de agora não há mais dupla.

Carta 86 - Dispersão

Ande pelo Território de USO, com atenção para se manter afastado das outras pessoas Atuentes. Assim o Coletivo Provisório dispersará no território.

Carta 87 – Fim

ATÉ A PRÓXIMA RODADA!

Carta 88 - Referência: "Tão Longe, Tão Perto", de Wim Wenders

Nessa carta o Coletivo Provisório acessa referências do Jogo de USO e conversa sobre elas. Uma das referências é o filme Tão Longe, Tão Perto, de Wim Wenders.

Carta 89 - Referência: "Perda da Auréola", de Baudelaire

Nessa carta o Coletivo Provisório acessa referências do Jogo de USO e conversa sobre elas. Uma das referências é o poema A Perda da Auréola, de Baudelaire. Pode ser acessado em: dissertação que acompanha esse jogo de cartas, USO: jogo teatral de criação com o cotidiano urbano.

Carta 90 - Referência: "Cotidiano" na visão de Ágnes Heller

Nessa carta o Coletivo Provisório acessa referências do Jogo de USO e conversa sobre elas. Uma das referências é o pensamento de Ágnes Heller sobre a vida cotidiana. Pode ser acessado em: dissertação que acompanha esse jogo de cartas, USO: jogo teatral de criação com o cotidiano urbano.

Carta 91 - Referência: "Lugar" na visão de Milton Santos

Nessa carta o Coletivo Provisório acessa referências do Jogo de USO e conversa sobre elas. Uma das referências é o pensamento de Milton Santos sobre Lugar. Pode ser acessado em: dissertação que acompanha esse jogo de cartas, USO: jogo teatral de criação com o cotidiano urbano.

Carta 92 - Referência: "Território Usado" na visão de Milton Santos

Nessa carta o Coletivo Provisório acessa referências do Jogo de USO e conversa sobre elas. Uma das referências é o pensamento de Milton Santos sobre Território Usado e Horizontalidades. Pode ser acessado em: dissertação que acompanha esse jogo de cartas, USO: jogo teatral de criação com o cotidiano urbano.

Carta 93 - Referência: "Urbano" na visão de Milton Santos

Nessa carta o Coletivo Provisório acessa referências do Jogo de USO e conversa sobre elas. Uma das referências é o pensamento de Milton Santos sobre Urbano. Pode ser acessado em: dissertação que acompanha esse jogo de cartas, USO: jogo teatral de criação com o cotidiano urbano.

3. JOGADAS³

Aqui serão compartilhadas algumas partidas completas e jogadas de USO desde sua origem, as quais geraram diversos materiais cênicos e reflexivos de caráter teórico. Também serão compartilhadas jogadas conceituais que estruturam o jogo.

3.1. Jogada Inicial: A Origem do Uso

Os primeiros movimentos que levaram ao USO começaram em 2001, quando eu participei do projeto Formação de Público como ator do espetáculo Biroasca-Bral. Talvez uns anos antes, quando estudei o texto de Mikhail Bakhtin, *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (2010), na Escola de Arte Dramática, nas aulas da professora Silvana Garcia. A ideia de todos da comunidade fazerem o espetáculo (o carnaval), de não haver separação entre espectadores e atores, me encantou. Inclusive, isso me fez fundar, com integrantes da escola, o grupo Vate Katarse, no qual nos aprofundamos nos estudos de Bakhtin e cultura popular. Nesse período, Tiche Vianna, diretora e pesquisadora de teatro com máscaras, dirigiu uma montagem da nossa turma na EAD. Nos encantamos com seu trabalho, então seguimos pesquisa com ela, com treinamentos e criações nas cidades, de São Paulo e Barão Geraldo (Campinas). Esse processo nos levou a participar do espetáculo Biroasca-Bral, criado para o projeto Formação de Público.

Idealizado pela Secretaria de Cultura da Cidade de São Paulo e promovido por essa secretaria em parceria com a Secretaria de Educação, o Formação de Público foi realizado de 2001 a 2004. Tinha como objetivo proporcionar à população da cidade, especialmente a alunos e professores da rede pública de ensino, um contato maior com o teatro. Essa aproximação se dava por meio de: (i) acessibilidade física, através da oferta de transporte e de sessões teatrais gratuitas em salas de teatros da cidade e nas próprias escolas participantes; e, (ii) acessibilidade linguística, por meio do desenvolvimento de estudos e reflexões sobre a

³ Parte dos textos aqui presentes foi publicada nos artigos: André Capuano: A materialidade da vida cotidiana e seu uso na construção da cena de teatro: diálogos com Ágnes Heller. *Metáfora Revista de Literatura y Análisis del Discurso*, v.6, n.11, p.1-19, 2023. Disponível em: <https://www.metaforarevista.com/index.php/meta/article/view/300>; / Vinícius Torres Machado e André Capuano: A matéria do cotidiano: o trabalho do Coletivo Uso. *Ephemera: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas*, v.4, n.9, p.47-65, dez.2021. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/4950>

arte teatral em encontros periódicos entre profissionais e pesquisadores das artes cênicas, e professores e alunos da rede pública de ensino.

Birosca-Bral foi fruto de um convite do projeto à Tiche, quando a coordenação e a curadoria consideraram necessário instituir a itinerância na dinâmica do mesmo. Até então, as apresentações dos espetáculos eram centralizadas no Teatro João Caetano, para onde os alunos e professores das escolas participantes se deslocavam.

O espetáculo foi criado especificamente para o projeto. A minha participação se deu porque, ao ser convidada, Tiche defendeu que devido ao tempo de ensaio disponibilizado, somente seria possível criar um espetáculo de máscaras se os artistas envolvidos na criação já tivessem formação nessa linguagem e também afinidade de jogo cênico entre eles e com a direção. Assim a Cia Vate Katarse⁴ foi chamada para a criação.

Criamos um espetáculo fundamentado na *commedia dell'arte*, com máscaras e situações da realidade periférica paulistana e utilizando o movimento Hip-Hop como referência narrativa, visual e musical. Foi o primeiro espetáculo itinerante do Formação de Público. Com ele, integramos o projeto de 2001 a 2003, realizando sessões em escolas, albergues, CEUs, ruas, calçadões, praças e parques municipais. As apresentações eram de segunda a sábado, com duas sessões às terças e quintas-feiras.

Todas essas apresentações faziam parte de uma jornada média de quatorze horas diárias de trabalho que incluía: até cinquenta quilômetros diários de locomoção dentro de uma Kombi, muitas vezes em trânsito veicular totalmente congestionado; montagens apressadas de cenário; apresentações sob um sol escaldante à beira de represas onde as pessoas nadavam durante a sessão do espetáculo; apresentações em quadras esportivas cedidas a contragosto por jogadores de basquete; apresentações na frente de cantinas escolares exalando o cheiro de salsichas; uma apresentação em um pátio que havia sido incendiado na noite anterior em protesto realizado por alguns alunos; apresentações em albergues destinados a pessoas em extrema miséria, algumas delas à beira da morte; apresentações em teatros escolares bem equipados; apresentações em quadras arrumadas cuidadosamente para o espetáculo; intervalos curtos entre uma sessão e outra, comendo macarrão com os alunos; intervalos longos onde era servido um jantar balanceado nutritivamente, coordenado pelos alunos que faziam aulas de gastronomia e nutrição; telefonemas dos atores, das atrizes, da equipe técnica, do motorista da

⁴ Além de mim, as pessoas integrantes da companhia naquele momento eram Joice Jane Teixeira, Leandro Madeiros e Tatiana Freire. Também participaram da criação de Birosca-Bral, Elisa Rossin e Vinícius Torres Machado, porque trabalhavam em outro grupo de pesquisa de máscaras, orientados por Ésio Magalhães, parceiro de Tiche no Barracão Teatro.

Kombi para seus amigos e familiares (na época não existia aplicativos de mensagens instantâneas, como WhatsApp e Telegram); idas aos bancos dos bairros onde se localizavam as escolas, para pagamento de contas de água, luz, gás (pouquíssimas pessoas pagavam suas contas pela internet); entre outras diversas atividades e situações que se tornaram corriqueiras. O espetáculo tinha sessenta minutos de duração e ocorria em meio a essa rotina.

Com o passar dos meses, a realização das sessões tornou-se mais uma atividade cotidiana das pessoas que entravam em cena. Apesar das variações sutis entre uma sessão e outra, também da diversidade de pessoas espectadoras, bem como das singularidades dos espaços envolvidos, a extensa carga horária despendida com atividades cotidianas infiltrou o cotidiano na cena e tornou o espetáculo rotineiro. O cotidiano invadiu a cena.

Uma das categorias centrais da vida cotidiana analisada por Ágnes Heller (1987, 2014) e György Lukács (1966, 2023), é a *heterogeneidade*. Trata-se de um aspecto determinante que exige que cada um de nós coloque tudo o que somos a serviço de múltiplas tarefas, muitas delas simultâneas. Por isso, no cotidiano somos incapazes de nos dedicarmos inteiramente a algo. Essa dispersão de atenção exige a atuação inteira de uma pessoa, porém dispersa. Por outro lado, a arte convoca a atuação do que esses filósofos chamam de *inteiramente* humano, porque ela exige a concentração de tudo o que somos em uma única tarefa, por isso a centralidade da arte é a *homogeneidade*.

No caso da equipe de Biroscá-Bral, a homogeneidade exigida pela cena teatral estava sendo comprometida pela heterogeneidade do cotidiano. Ao menos eu, passei a fazer o espetáculo mecanicamente, como mais uma tarefa do dia a dia a ser executada. Por mais que me esforçasse, percebia que os aquecimentos corporais e vocais não surtiam mais efeito. Não conseguia convocar minha presença ampliada na cena. Fazia a peça cansado, pensando na comida que eu ia comer, no horário de chegada em casa, entre outros pensamentos e sentimentos que não se relacionavam poeticamente com a cena.

A rotina cansativa afetou toda a equipe. Para não perder completamente nosso interesse pelo trabalho, nos restou aproveitar o dia a dia. Decidimos fazer do cotidiano algo interessante para nós. Então, passamos a jogar basquete com os alunos antes do espetáculo, a nadar na represa, a nos divertirmos enquanto comíamos com os alunos e os professores, a conversar mais demoradamente com as merendeiras, a frequentar o comércio dos bairros, entre outras atividades.

Aos poucos, essas atividades do cotidiano começaram a ser nosso aquecimento para estar em cena. Isto é: inconscientemente passamos a invadir a esfera cotidiana heterogênea

com a esfera artística homogênea, uma vez que todas as atividades que fazíamos fora de cena passaram a estar a serviço da convocação da nossa presença de jogo cênico.

Inicialmente esse processo surtiu efeito e voltamos a ter boa qualidade de jogo teatral. Porém, com o passar do tempo, definitivamente as atividades do dia a dia que escolhíamos fazer passaram a me interessar mais do que o espetáculo. Conviver nos locais passou a despertar em mim um interesse artístico maior do que o que acontecia dentro da corda que delimitava o espaço cênico.

De certa forma, entrar no cotidiano das escolas com uma máscara representando um determinado caráter proveniente da *commedia dell'arte*, havia deixado de ser a melhor maneira de estabelecer um diálogo com as pessoas do local. Além disso, os/as artistas envolvidos/as já sentiam a dificuldade de traçar representações sociais com a máscara tipificada. Esse era também um momento em que no teatro paulistano surgiam ideias importantes que geraram, na década seguinte, debates intensos entre representação e representatividade, principalmente nas formas teatrais tipificadas como o melodrama, o circo-teatro, etc.

Enquanto a cidade nos invadia e pressionava o acontecimento cênico, entrar na corda, como universo separado do real, que trata do real através da mimese do mesmo, se tornava, em diversos aspectos, menos potente do que adentrar a realidade a partir daquilo que se é e daquilo que a própria realidade é. Em uma imagem emblemática daquele momento, parecia estranha a proposta de apresentar uma cena frente a um telão pintado representando a fachada de um bar, sendo que ao fundo do próprio espetáculo, quando se apresentavam nas ruas da cidade de São Paulo, existiam os bares reais que eram motivo da representação.

A proximidade entre teatro e cotidiano parecia ter que ser mais real e complexa, uma vez que já não me interessava mais apenas falar sobre o cotidiano da cidade, ou mesmo fazer teatro no cotidiano da cidade. Quando acabou o vínculo com o projeto Formação de Público, em 2003, eu continuei investigando artisticamente essas questões.

Meu olhar para a cena que ocorria envolta pela corda que delimitava a área do espetáculo, se voltou para o que acontecia fora da corda. Minha indagação artística se direcionou para os acontecimentos cotidianos na cidade. Comecei a pensar em como seria se a corda do espetáculo fosse invertida, se a cena fosse aquilo que estava para fora da corda. Ou, como seria se a corda fosse movida, ampliada, imaginada, se ela passasse a abranger, por exemplo, toda uma escola, todo um quarteirão, e se as pessoas, as ações, as edificações, as ruas, as falas, etc., fossem transformadas em cena. Como se daria essa cena? Ou ainda, será que aquilo que estava “fora” da corda já era cena? Se sim, quais eram as suas regras? O que

estava em jogo nessa cena? Como ela era construída? Como seria construir outras cenas com o cotidiano urbano?

Para ilustrar esse deslocamento de atenção, recorro a uma passagem de *A Pedagogia do Espectador* (2020, p. 117-119), de Flávio Desgranges. Nela, o autor observa a seguinte pintura flamenca presente no livro *História do Teatro Mundial*, de Margot Berthold (2000, p. 260):

Figura 10 – Cena de teatro na praça



Fonte: Jeremias Günter, século XVII, no livro *História do Teatro Mundial*, de Margot Berthold

O autor chama a atenção para as crianças que “no fundo do palco, buscam, através de uma brecha, um ponto de vista próprio, que descobre, desvenda, revela, quebra a ilusão, apreende a técnica, recriando, a seu modo, a história”, enquanto “o teatro está na praça, aberto a todos”. Segundo Desgranges, a postura relacional das crianças da pintura pode representar

um modo de expectar e criar teatro que está interessado no funcionamento das coisas, em suas conexões, em seus mecanismos, em seus artifícios, em suas causas.

Era assim que eu trabalhava até então: decifrando os mecanismos da cena. Lembremos que eu era integrante do Projeto Formação de Público porque pesquisava e treinava uma linguagem cênica bastante codificada e explicitamente técnica.

Agora, sigamos na relação com a figura acima (Figura 10). Proponho que imaginemos uma das duas crianças da pintura virando-se lentamente, direcionando o olhar investigativo para as outras regiões do quadro, com o mesmo interesse que tem pela cena de teatro. Ela olha um pouco para cima e para a esquerda e vê a carroça e as pessoas que estão ali. Observa as pessoas que estão dentro da carroça, observa aquela pessoa que está subindo pela roda de madeira, tenta entender a confusão de corpos embolados, acompanha de longe as ações daquelas pessoas. Agora, a criança olha para a direita, logo abaixo, para as duas pessoas que conversam algo. O que elas estão conversando? O que uma é para a outra? A criança vira um pouco mais para trás e observa a pessoa bebendo algo no gargalo da garrafa. Onde ela conseguiu aquela garrafa? O que tem ali dentro? Quanto custou? E quem é aquela pessoa que está quase dentro da casa, perto daquelas duas que estão se tocando? Estão se beijando? Se abraçando? Dançando? Confidenciando? Aos poucos, a criança olha para todo o quadro e pensa: como seria se o teatro fosse tudo isso? Como fazer teatro com tudo isso? Como fazer teatro junto com tudo isso? Tudo aquilo talvez seja teatro. O quadro todo pode ser teatro? Ela própria também seria teatro?

Mas, ao tentar apreender os diversos acontecimentos da praça, a criança percebe que depois de ter fixado por muito tempo seu olhar no fazer teatral, os demais acontecimentos lhe parecem muito distantes. Ela percebe que o seu olhar e o seu pensamento não penetram a realidade das coisas e das pessoas. Seu olhar fixado no fazer teatral havia gerado uma espécie de película, de filtro na sua visão, no seu pensamento e no seu movimento corporal, filtro esse que de alguma forma lhe afastava dos demais elementos da praça pública. Então, ela passa a querer romper esse filtro, passa a querer se relacionar mais diretamente com as pessoas do quadro. Quer sentir o que elas sentem e tem vontade de se misturar com elas. Tem vontade de se infiltrar naquele cotidiano e ser infiltrada por aquele cotidiano.

- Mas como? Você por aqui, meu caro? Você, num lugar de má fama! Você, sorvedor de quintessência, você, um degustador de ambrosia! Vamos e venhamos, é de surpreender!

- Meu caro, você sabe do meu terror aos cavalos e às carruagens. Ainda há pouco, quando vinha atravessando o bulevar com a maior pressa, saltitando sobre a lama, através daquele caos movente em que a morte chega a galope, de todos os lados, a

um só tempo, minha auréola, por conta de um movimento brusco, deslizou da minha cabeça e caiu no lodo do macadame. Não tive coragem de pegá-la de volta. Achei menos desagradável perder minhas insígnias do que ter os ossos rebentados. E, depois, eu me dizia, há males que vêm para bem. Agora posso passear incógnito, cometer atos vis e me entregar à devassidão, como os simples mortais. E cá estou, perfeitamente semelhante a você, como vê!

- Você poderia ao menos pôr anúncios ou prestar queixa ao delegado.

- Ó, céus, não! Estou bem por aqui. Só você me reconheceu. De resto, a dignidade me entedia. E gosto de pensar que um mau poeta qualquer há de recolhê-la e envergá-la sem pudor. Fazer o bem ao próximo, que prazer! Ainda mais a um bem-aventurado que me fará rir! Pense em X ou em Z! Que tal? Como será divertido! (Baudelaire, 2020, p. 100)

Semelhante ao que aconteceu com o poeta de *A Perda da Auréola*, de Baudelaire, fui “atropelado” pela cidade e meu interesse e pensamento sobre o fazer teatral foi redirecionado. Depois de anos pesquisando técnicas de atuação e diversas especificidades teatrais, eu estava sendo formado pelo Projeto Formação de Público *como público da cidade*, e também como *artista para a cidade*, ou como *artista com a cidade*.

Curiosamente, essa (trans)formação se dava principalmente através do que pode ser considerado a parte menos artística do projeto, ou seja, através da repetição diária de um trabalho assalariado em condições de esgotamento provocado pela realidade urbana. Entrar em cena todos os dias, depois e antes de atravessar e ser atravessado pela cidade me fez olhar com interesse artístico para as atividades rotineiras da vida cotidiana urbana. E as técnicas e especificidades teatrais aprendidas, treinadas e desenvolvidas por mim até então, pareciam não ser suficientes para criar com o dia a dia. Era mais interessante almoçar na cantina da escola ou jogar basquete com os alunos.

Todo esse processo fez com que eu não conseguisse mais olhar para o teatro, para o cotidiano e para a cidade do mesmo modo que antes. Nem para cada um deles, nem para suas conexões ou separações. As rupturas e os desmontes de significados dessas esferas foram aos poucos gerando o USO. Fez parte desse processo algumas reestruturações hierárquicas dos elementos internos constituintes do teatro, do cotidiano e do urbano, bem como a desestabilização das hierarquias entre eles.

Teatro? Cotidiano? Urbano? O que são? Como se aproximar deles e aproximá-los ao máximo? Como juntá-los? Como remontá-los de modo que façam sentido para mim e para as demais pessoas envolvidas na criação?

O cotidiano urbano desmontou o teatro para mim, jogou de maneira nova comigo, se infiltrou no meu modo de fazer teatro. Então fui provocado a fazer o mesmo, ou seja, me infiltrar na vida cotidiana da cidade e ver o que surgiria daí.

Para isso, eu precisava ir até as suas entranhas e me deixar levar por seus movimentos. Eu pensava que não adiantava levar “meu teatro” para a vida cotidiana da cidade. Também não se tratava de recolher pedaços da vida cotidiana urbana e levá-los para dentro do teatro. Também não me interessava afirmar que o cotidiano era arte ou que a arte deveria invadir o cotidiano da cidade, nem repetir fórmulas de teatro de rua criadas em outros tempos e lugares, que somente nesses tempos e lugares eram intimamente conectadas à realidade.

Com esses pensamentos, em 2004, após sair do Projeto Formação de Público, passei a fazer experimentos no centro da cidade de São Paulo, em lugares típicos da vida cotidiana urbana, como ruas, avenidas, praças, calçadas, galerias comerciais, vagões de metrô, etc.

Simultaneamente a criações que seguiam moldes antigos que ainda estavam enraizados em mim, alguns experimentos abriam fendas que possibilitavam vislumbrar um teatro radicalmente próximo à vida cotidiana urbana. Nessas fendas teve início o que hoje se chama USO TEATRO URBANO.

Nos primeiros anos, a pesquisa não tinha nome. Em 2012, recebeu o nome de Corpo e Cidade. Já em 2013, quando consegui se fundir mais à estrutura da vida cotidiana, teve seu nome modificado para Corpo_Cidade. Aos poucos esse nome foi deixando de fazer sentido, porque as práticas do coletivo abandonaram cada vez mais os treinamentos provenientes das artes do corpo e passaram a se fundamentar quase exclusivamente em um tipo de relação com o cotidiano urbano e o teatro, que aos poucos, com as teorias marxistas, fui entendendo como uma relação fundamentada no *valor de uso*⁵.

Embora Henri Lefebvre tenha perdido lugar para Milton Santos e Agnes Heller como nossa referência central em relação ao cotidiano e ao urbano, a sua ideia da cidade como valor de uso foi o primeiro incentivo à nossa mudança de nome. Em *O Direito à Cidade* (2016) ele indica que a cidade enquanto obra representa um valor de uso, centrado na vida social, nos espaços públicos e nas atividades culturais e políticas que ocorrem em seu interior, em oposição ao valor de troca, associado ao comércio e à mercantilização do espaço urbano. Ele

⁵ Em Marx (2017), *valor de uso* é a dimensão qualitativa da mercadoria: aquilo que ela “serve para”, sua capacidade concreta de satisfazer uma necessidade (comer, vestir, transportar, comunicar etc.). Está ligado às propriedades materiais ou funcionais do objeto e ao trabalho específico que o produziu (trabalho de sapateiro, de tecelão, de programador). O valor de uso existe em qualquer sociedade onde haja coisas úteis, independentemente de mercado ou dinheiro. Já o *valor de troca* é uma determinação propriamente capitalista: é a forma social pela qual diferentes valores de uso se equiparam e se tornam comparáveis entre si (por exemplo, 1 casaco = 20 metros de tecido = determinada quantia de dinheiro). Ele não é uma qualidade “interna” da coisa, mas uma relação social objetivada: expressão da quantidade de trabalho humano abstrato socialmente necessário para produzir aquela mercadoria. Assim, enquanto o valor de uso remete à utilidade concreta e particular, o valor de troca remete à equivalência abstrata e geral, base da troca mercantil; nas mercadorias ambas as dimensões coexistem, mas sob o capitalismo o valor de uso aparece subordinado à lógica do valor de troca (produz-se não porque algo é útil, mas porque pode ser vendido com lucro).

ênfatiza a tensão histórica entre esses valores, sobretudo a partir da industrialização e da ascensão da burguesia capitalista, que transformou a cidade em mercadoria e produtora de relações sociais ligadas à produção de bens, em detrimento da obra social e cultural original da cidade.

Em relação à arte, há muitas divergências marxistas sobre em que medida a arte é ou não mercadoria, se ela possui um valor de uso específico e se isso é algo necessariamente bom ou ruim. Mas nesse quesito gostamos de nos aproximar de Adolfo Sánchez Vázquez (1968) e seu pensamento sobre a relação entre a arte e o trabalho. Segundo ele, na visão marxista a arte aparece como uma atividade que preserva o momento criador e necessário do trabalho. Isso nos parece interessante quando, historicamente, a maioria esmagadora dos trabalhos foi reduzida à exploração ou à venda da força da humanidade. Sánchez diz que a arte pode nos lembrar que o trabalho, em sua origem, teve como princípio a satisfação de necessidades humanas reais e a autorrealização, e não apenas a produção de valor de troca. Uma vez que o produto artístico satisfaz uma necessidade propriamente humana de criar e de afirmar-se como humanidade; então a obra de arte possui um valor de uso. Um valor de uso conectado à atualização da potência humana de criação.

Com essas inspirações nossa pesquisa assumiu o nome USO, afirmando o valor de uso da cidade e da arte. Passamos a investigar usos do tempo, do cotidiano, do urbano, das relações, da criação.

No decorrer dos anos, USO foi se definindo como uma pesquisa e insistência artística que inventa modos de fazer teatro junto com as pessoas da cidade e por dentro do cotidiano urbano. A organização se dá mediante coletivos provisórios, compostos por artistas que participam das criações por tempos variados. De um coletivo provisório a outro, criam-se procedimentos, experimentos e espetáculos, bem como se tornam mais complexas as reflexões sobre a criação teatral e a vida cotidiana urbana.

Dezenas de artistas fizeram e fazem parte de USO, em processos teatrais que se aproximam da materialidade da vida cotidiana urbana e criam com essa materialidade, através de parcerias artísticas com as pessoas que compõem os territórios em foco: as pessoas trabalhadoras, como vendedores de lojas, vendedores ambulantes, prestadores de serviço, funcionários públicos, artesãos, policiais, e também com outras pessoas frequentadoras habituais, como pessoas em situação de rua e moradores locais. Esse trabalho é realizado principalmente nas regiões centrais das cidades, nos locais e horários de maior atividade comercial, nas ruas, calçadas, residências e estabelecimentos comerciais.

USO realiza um tipo de teatro que procura ultrapassar a utilização da rua como cenário e/ou como plateia. Interessa-se pela realidade cotidiana urbana para criar junto com essa realidade. Nesse aspecto, aproxima-se do que Paul Ardenne chama de Arte Contextual, uma concepção de arte que almeja a criação *com* a realidade, em relação direta com as condições materiais, inserindo-se no “tecido do mundo concreto” (Ardenne, 2006, p. 11). Assim como as práticas que Ardenne descreve, o trabalho do USO desloca o foco da obra como objeto autônomo para a situação compartilhada, para a intervenção em meio urbano, para a coautoria com sujeitos concretos e para a inscrição em conflitos efetivos do território; o teatro, nesse sentido, é menos um produto a ser apresentado e mais um modo de operar, de modo situado, no contexto específico dos centros urbanos.

A principal especificidade do teatro feito em USO é a sua realização por meio da insistência em adentrar as complexidades da própria situação cotidiana deixando o teatro ser transformado por ela. Isso possibilita uma criação por dentro do cotidiano urbano, em parceria com ele, em permanência com ele. Deixamos que as determinações socioespaciais organizem o próprio método de criação.

3.2. Jogada com a Academia: Mestrado

Em 2018, a pesquisa de USO chegou a um ápice e também a um ponto de estagnação. Parecia não ter mais para onde ir depois de trabalhar três anos em um mesmo quarteirão no bairro da República, no centro da cidade de São Paulo, investigando modos de fazer teatro com dezenas de trabalhadores locais, criando um espetáculo junto com eles e fazendo temporada de um ano com a atuação desses mesmos trabalhadores.

Quatorze anos de investigação de aproximações radicais entre teatro e vida cotidiana urbana haviam me levado a um beco sem saída. Porém, antes de desistir da pesquisa, procurei interlocutores teóricos que me ajudassem a criar nesse beco, ou, ao menos, entendê-lo. Para isso, em 2019 me dirigi à Academia.

Primeiro, joguei a rua para dentro de um Bacharelado em Filosofia ao mesmo tempo em que joguei a Filosofia na rua. Na graduação encontrei alguns pensadores e pensadoras aliados na minha jornada, dentre os quais György Lukács, Ágnes Heller e Henri Lefebvre.

Não parti do desejo de ser marxista. Porém, minha necessidade de abstrações teóricas nasceu do concreto da cidade e do objetivo de retornar com mais compreensão à realidade desse concreto. Esse movimento foi determinante nas escolhas que me colocaram em contato

com a corrente filosófica marxista, especificamente o marxismo que faz defesa do método materialista histórico dialético. Desde então, venho aprendendo a ser marxista.

Em relação ao *cotidiano*, por causa da complexidade da teoria de Agnes Heller sobre esse objeto, os estudos levaram a me aproximar mais dela do que de outros pensadores que tratam do mesmo tema. Na graduação me interessei por compreender a *elevação do cotidiano através da construção da individualidade*, e o papel da arte nesse processo. Para isso, tive que me debruçar sobre o marxismo e o materialismo histórico dialético, uma vez que esse foi o método de pesquisa que Heller utilizou para compreender a vida cotidiana. Assim, estudei Marx, György Lukács, Karel Kosík, José Paulo Netto, Leandro Konder e José Chasin, e fui convocado também a me aproximar, ainda que de maneira superficial, de Hegel, por ele ser o filósofo que investigou a dialética nos moldes que Marx viria a se basear anos mais tarde.

Esse trajeto me levou a refletir sobre o USO TEATRO URBANO de modo mais complexo e mais próximo da realidade das quase duas décadas de pesquisa na rua. Percebi que havia categorias de pensamento que acrescentavam à compreensão e ao desenvolvimento do USO, e que também poderiam contribuir com outros trabalhos, artistas e coletivos teatrais interessados pela criação em uma proximidade maior com a vida cotidiana urbana.

Para aprofundar alguns caminhos abertos e também abrir novos caminhos na pesquisa, permaneci na Academia. Então, em 2023, iniciei o Mestrado que se conclui com a presente dissertação.

A pesquisa de Mestrado teve como objeto a materialidade da vida cotidiana urbana e seu uso na construção da cena teatral. Realizei um levantamento de categorias e conceitos que poderiam contribuir na apreensão do cotidiano urbano, bem como na apreensão das relações que se estabelecem entre esse cotidiano e o teatro. Para isso, entrei em contato ou revisei teorias de pensadores e pensadoras que investigaram o cotidiano, o urbano e o teatro, e também a intersecção entre essas esferas. Aprofundei os estudos que fiz na graduação e ampliei as referências. Decidi dedicar maior extensão e tempo de estudo ao geógrafo Milton Santos, o qual passou a ser parte estruturante não somente da pesquisa do mestrado, mas também das práticas diárias do USO.

Embora muitos outros pensadores tenham feito parte dessa jornada, em alguns não encontrei intersecções com meus objetivos de investigação, e, em outros encontrei pensamentos que me desviariam demais no percurso do mestrado caso os investigasse devidamente, ampliando questões que não poderiam ser tratadas no curto tempo de dois anos e meio. Então, decidi me dedicar a tais estudos nos próximos anos.

Inicialmente, no projeto de mestrado eu pretendia cruzar essa revisão bibliográfica com trabalhos teatrais do USO TEATRO URBANO e de outros coletivos da cidade de São Paulo. Porém, o processo me levou a fazer o cruzamento apenas com o USO, por me deparar com muitas possibilidades de reflexão a partir dos trabalhos que realizei nele, e por considerar útil disponibilizar o modo de trabalho exercido ali de uma forma que outras pessoas e grupos pudessem vivenciá-lo sem a necessidade da minha presença na direção ou coordenação.

Observei que já havia um início de caminho construído para essa forma de compartilhamento, uma vez que: os Procedimentos Relacionais de USO foram experimentados por muitas pessoas nos diversos processos que conduzi em quase duas décadas de investigação e havia regras fixas e inegociáveis em nossas ações nos territórios. Além disso, a dinâmica diária de pesquisa, de ensaio e de criação em USO se dava por uma organização temporal e espacial dos Procedimentos. Também, nos últimos anos eu organizava sequências de Procedimentos a serem realizados em horários exatos, os quais eram programados nos despertadores das pessoas participantes; e, por fim, a partir desse modo de trabalhar, nós criávamos cenas, espetáculos e outros materiais artísticos.

Ao fazer essas observações, concluí que já havia um *jogo*, com espaço, ações e regras definidos. Esse formato não havia sido projetado, mas construído na relação direta com o dia a dia da cidade. Compreendi, então, que para insistirmos nas tentativas de aproximação entre as esferas do cotidiano urbano e do teatro, tínhamos recorrido ao jogo.

Decidi, então, estudar esse jogo que eu coordenava oralmente, e transformá-lo em um jogo que qualquer pessoa pudesse jogar facilmente, onde a complexidade se daria nas relações com o território, como sempre foi em USO.

Analisando os Procedimentos Relacionais notei que eles poderiam ser transformados em conteúdo de cartas. Revi, então, todos os procedimentos utilizados ao menos desde 2010, inclusive alguns que desde 2015 eu havia deixado de lado por causa das especificidades das nossas últimas investigações cênicas.

Fiz esse retorno aos procedimentos mais antigos incentivado por diversas pessoas que participaram de USO na década passada, as quais de tempos em tempos me lembravam da força da experiência que tiveram com tais procedimentos, principalmente a atriz, diretora e pesquisadora Gilka Verana, integrante do USO desde 2013, quem frequentemente ressaltava a importância deles na sua formação como artista que cria horizontalmente com as pessoas da

cidade. Para ela, esses procedimentos eram fundamentais para as pessoas entrarem na linguagem do USO, para embarcarem no jogo⁶.

Observando as tabelas de ensaio dos últimos anos notei que alguns Procedimentos Relacionais eram constantes. No processo de criação do jogo de cartas, inicialmente os transformei em Cartas Constantes do jogo, depois concluí que eram regras, sobre as quais todos os outros Procedimentos se sustentavam. Assim foram configuradas as Regras Permanentes de USO.

Revi também as dinâmicas de trabalho do USO nos últimos dez anos e as diretrizes que eu compartilhava com as pessoas recém-chegadas na pesquisa. Com esse material, elaborei a mecânica de jogo.

Por fim, ao analisar todo esse material trabalhado com diferentes grupos em diferentes territórios, e observar as cenas e os espetáculos gerados nesses processos, pude perceber especificidades que me levaram a entender duas fases do trabalho do USO: a chegada e a infiltração. A primeira era mais desencaixada da rotina dos territórios de jogo, levemente distanciada da concretude cotidiana, com um filtro de ludicidade que promovia prazer de jogo e vontade de experimentar. A segunda se conectava mais intimamente com a realidade dos territórios, se misturava ao dia a dia, estabelecia relações rotineiras com as pessoas, promovia um jogo menos lúdico e mais *duro*. Cada uma dessas fases era estruturada por um conjunto específico de Procedimentos Relacionais utilizados no jogo. Essa análise resultou nas jornadas aqui apresentadas: a *Descida dos Anjos* e a *Infiltração*.

Para testar o formato impresso do jogo e verificar a possibilidade de pessoas jogarem sem a minha condução ou a de outros artistas que já haviam participado do USO, trabalhei com dois grupos. Nesses dois processos falei o mínimo possível. Apenas expliquei que seria um experimento do jogo impresso, distribuí o material, acompanhei as pessoas jogarem e presenciei suas descobertas e dificuldades. Pude verificar e corrigir detalhes frágeis do jogo, bem como observar a qualidade relacional e expressiva alcançada pelos participantes no decorrer das jornadas.

O primeiro teste foi em 2024, quando ministrei uma Oficina Teatral promovida pela extinta Oficina Cultural Oswald de Andrade. Foram dez encontros, com a participação de 25 pessoas. Nesse processo experimentamos a *Descida dos Anjos*.

⁶ Justamente esses procedimentos já tinham o formato de cartas e serviram como base para pensar essa formatação para todos os outros procedimentos.

O segundo teste foi em 2025, quando conduzi um Núcleo de Investigação e Criação Cênica, através do projeto do grupo Tablado SP contemplado pela Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Foram 21 encontros ao longo de seis meses, com a participação inicial de 50 pessoas. Nesse processo experimentamos as duas jornadas, *Descida dos Anjos* e *Infiltração*.

Com esses dois testes foi possível verificar a jogabilidade e a eficácia do jogo impresso como um meio de experimentação, de treinamento e de criação teatral com o cotidiano urbano. Na presente dissertação são compartilhados alguns relatos de experiência dessas pessoas jogadoras. Além disso, esses dois grupos serão mencionados indiretamente em reflexões sobre a técnica teatral desenvolvida pelo USO.

A qualidade do jogo no formato em que se apresenta nesta dissertação não nasceu no tempo de um mestrado. Seus elementos fundamentais - os Procedimentos Relacionais, as regras, e a própria dinâmica de trabalho - já existiam e vinham sendo desenvolvidos, experimentados e aprimorados pelo menos desde 2013, em diferentes processos de criação com o USO. No mestrado pude reconhecer, nomear, conceituar e sistematizar esse modo de fazer que já operava quase como um jogo. Com isso, foi possível transformar os processos de treinamento, pesquisa, criação e ensaio do USO em um jogo de cartas com regras explícitas, jornadas definidas e um manual de instruções compartilhável, além de realizar ajustes finos a partir das novas experimentações.

O mestrado também possibilitou, para além da configuração do jogo de cartas, um novo nível de reflexão sobre o próprio USO. Pude revisitar vinte anos de experiência nas ruas, encontrando coerências, organizando e colocando em realce diversas coisas que estavam apenas intuídas, outras escondidas, muitas outras bagunçadas, desesperadas, desesperançadas enquanto aconteciam nos últimos vinte anos. Tem coisas que continuam assim.

3.3. Jogo e Liberdade

A luta contra a alienação converte-se em uma luta pela reconquista do jogo. Deve ser reconquistado o jogo autêntico, que não é o jogo das funções, das aparências, substituto da vida, mas parte orgânica da liberdade finalmente conquistada.

Ágnes Heller. *Sociologia de la vida cotidiana*⁷.

⁷ Todas as traduções de *Sociologia de La Vida Cotidiana* presentes nesta dissertação são de minha autoria.

Em USO, o jogo não foi projetado, mas sim construído organicamente pelas necessidades surgidas na relação direta com o dia a dia da cidade. Quando olhei para trás, percebi que tínhamos jogado quase sempre.

Com as chaves de leitura de hoje, posso dizer que isso se deu porque a realidade do jogo nos permitiu suspender certezas tanto da esfera do teatro quanto do cotidiano urbano e, com essa liberdade, pudemos mover as fronteiras para criar uma zona de intersecção ampliada entre essas esferas.

Na visão de Ágnes Heller (2002, p. 614-621), a liberdade é inerente ao jogo. Nele, todas as faculdades humanas podem se mover livremente. Guiado pela fantasia e desprovido de obrigações, o jogo cria uma esfera particular de liberdade, permitindo o desenvolvimento das capacidades sem imposições sociais. Nesse sentido Heller está de acordo com Johan Huizinga (2019), uma referência basilar quando se fala em jogo. Para ele a liberdade é uma característica fundamental que torna o jogo uma atividade voluntária, que não pode ser imposta por necessidade física ou obrigação moral. O jogo é livre porque é uma escolha consciente do jogador, que pode, a qualquer momento, adiar ou suspender a atividade. Essa liberdade significa que o jogador está isento de ordens ou imposições; caso contrário, teria deixado de jogar e estaria cumprindo uma tarefa forçada.

As ações de pedirmos cotidianamente um café ao balconista, de ele vender e servir o café cotidianamente para nós e de transformarmos isso em uma cena de teatro, são guiadas pela liberdade, assim como o ensaio dessa cena, suas modificações, a inclusão do público e todas as outras etapas do processo.

A liberdade do jogo está presente também nos movimentos que antecedem essa cena, e antes dos primeiros encontros entre nós e o balconista. Em USO, desde os primeiros passos no território, jogamos com a realidade local. A escolha do território, a definição do tempo que permanecemos ali, a escolha das ações que realizamos, a definição precisa do tempo de realização das ações, as rotinas que criamos, como convidamos as pessoas do território a participarem, tudo faz parte do jogo.

Mas há algo muito importante que precisa ser ressaltado: jogar com a realidade também é ser jogado por ela. Caso contrário, assumiríamos um aspecto bastante negativo do jogo, o qual é apontado por Heller, e aqui ela se afasta de Huizinga. Segundo a filósofa, em sociedades alienadas o jogo se torna refúgio, uma evasão, um ponto de apoio, uma pequena ilha de liberdade. Nessas condições, os adultos jogam apenas para esquecer o mundo, criar mundos distintos ou afirmar uma pseudo-individualidade. Quando usado apenas como fuga, o

jogo permanece improdutivo, e o indivíduo, mesmo conservando sua liberdade subjetiva, se torna prisioneiro dele.

Nunca nos interessou em USO criar uma bolha de liberdade que passeia pelo cotidiano urbano, nem fazer um parque-de-*nossas*-diversões. Os processos sempre objetivaram romper uma postura do artista que vive as coisas como arte, ou olha para tudo como arte, ou se isola em sua arte (mesmo quando a faz em espaços públicos abertos e de grande circulação de pessoas), enquanto a maior parte da sociedade, inclusive os interlocutores diretos desses artistas nos territórios, continua não sendo agente artístico.

Para forçar o rompimento dessa bolha de arte, em USO a cada passo buscamos ser desestruturados pela realidade do cotidiano urbano, semelhantes ao poeta de Baudelaire, que perdeu sua auréola na cidade, que gostou de ficar sem ela e que passou a viver como vivem as pessoas do território.

A auréola do poeta foi derrubada pela cidade moderna, a nossa auréola também. Acreditamos que o teatro pode ser desestruturado e reinventado através da realidade com a qual ele joga, em maior intensidade quanto mais assume essa realidade. No caso de USO, são duas realidades: o cotidiano e o urbano. Cada uma dessas esferas tem determinações próprias que as fazem ser o que são.

Embora o teatro consiga manter-se sem alteração caso se apoie firmemente em suas próprias convicções, e seja possível fazer qualquer tipo de peça em qualquer espaço criando uma proteção visível ou invisível, preferimos eliminar ao máximo essa proteção e aprender com a vida cotidiana e a vida urbana, ainda que seja um aprendizado tortuoso e que exija deslocamentos no pensamento sobre a liberdade do artista.

Entraremos a seguir em contato com algumas determinações do cotidiano e do urbano, as quais limitam nossa liberdade artística. Determinações que estarão presentes durante todo o jogo na rua, quer seja dada atenção a elas ou não. Para não nos esquecermos delas facilmente, permaneceremos nessas realidades por algumas páginas.

No jogo de USO, o teatro continua relativamente autônomo, dentro da autonomia relativa da arte. Assumimos a perspectiva de Lukács em seu pensamento sobre a Estética (1966-1967; 2023), quando ele afirma que a arte nasceu da vida cotidiana e se tornou uma esfera singular, com determinações próprias, mas que sempre retorna à realidade de onde partiu, trazendo novas questões e elevando-se novamente, também com novos elementos provenientes dessa realidade. Ou seja, embora a arte seja uma esfera autônoma, ela está em diálogo permanente (querendo ou não) com a vida cotidiana de onde parte e para onde retorna.

Em USO, habitamos a passagem, focamos no trânsito entre as esferas. Interessa-nos a fronteira onde se passa rapidamente do cotidiano urbano para o teatro e do teatro para o cotidiano urbano. Para isso, criamos um teatro dentro do cotidiano urbano, com a matéria do cotidiano urbano, e alteramos o cotidiano urbano com a matéria do teatro.

Essa é a limitação da nossa liberdade. É um jogo que se obriga a usar regras da vida cotidiana e da vida urbana, como, por exemplo, o tempo corrido, as múltiplas tarefas realizadas simultaneamente, a rotina, a compra e venda de mercadoria, a sobrevivência, a repetição mecânica, as filas, os alarmes, a fragmentação e o senso comum.

Por um período, tentemos não pensar em teatro:

Algumas determinações do Cotidiano

Procuramos nos aproximar do cotidiano sem medo dele; sem um olhar de superioridade; sem querer - através da arte - solucionar os seus problemas; sem considerá-lo de antemão um inimigo a ser combatido, mas também sem elogiá-lo como uma invenção cheia de maravilhas. Para isso, tentamos encará-lo como ele é, com todas as suas limitações, com as quais e dentro das quais podem ser construídos caminhos para uma ampliação da qualidade de humanidade.

Ágnes Heller passou a ser nossa aliada nesse modo de lidar com o cotidiano. Contrária à escassez de material filosófico sobre o assunto e ao idealismo que depreciava o cotidiano nos pensamentos que a precederam, Heller buscou apreender a vida cotidiana como totalidade específica, como escreveu György Lukács no prefácio de *Sociologia de la vida cotidiana* (Heller, 2002, p. 15-25). Nesse prefácio, Lukács - de quem Heller foi aluna, amiga, assistente e parceira de pensamento - compartilhou que ele também havia refletido sobre a vida

cotidiana. Mas, afirma que Heller deu muitos passos adiante, ao oferecer uma visão que revela nitidamente não só o funcionamento da vida cotidiana, mas a própria vida cotidiana em sua constituição concreta, com sua origem, seus limites e sua prática autêntica. Lukács defendeu que esse conjunto de questões, de enorme relevância para a compreensão da vida social, foi desenvolvido por Ágnes Heller com mais clareza, abrangência e abertura para desdobramentos futuros do que os poucos autores que até então haviam se dedicado ao tema.

Heller chegou à compreensão das especificidades do cotidiano sem misturar os aspectos extrínsecos e os aspectos intrínsecos a essa realidade. Assim, ela se diferenciou de outros importantes pensadores que se dedicaram ao assunto, afastando-se deles mais (por exemplo, em relação a Michel de Certeau) ou menos (por exemplo, em relação a Henri Lefebvre). Embora Lukács seja basilar no pensamento helleriano sobre o cotidiano, a filósofa também se diferenciou dele, justamente porque enquanto Lukács apresentou o cotidiano em relação à arte, com foco na estética, Heller buscou a compreensão específica do cotidiano.

São essas especificidades da vida cotidiana que condicionam a liberdade do jogo em USO. Consideramos fundamental compreender esses limites para realmente fazer teatro com essa esfera da realidade. Vamos a eles, nos referindo sempre ao trabalho *Sociologia de la vida cotidiana*, de Ágnes Heller (2002):

Objetivações genéricas em-si. O cotidiano é uma esfera da realidade social estruturada pelas objetivações genéricas em-si⁸, ou seja, objetivações fundantes, básicas, necessárias à sobrevivência, sem as quais a humanidade não existiria e nenhum outro grau de objetivação seria possível.

Essas objetivações inevitavelmente devem ser aprendidas pelas pessoas de qualquer lugar e de qualquer época, ainda que não passem necessariamente pela consciência das pessoas que as realizam. Além de ser o resultado das ações humanas, elas são a condição preliminar das novas gerações.

Utensílios, usos e linguagem. As objetivações genéricas em-si têm três formas: utensílios e produtos (incluindo suas fabricações); usos; e linguagem. Cada uma dessas formas tem especificidades e é integrada e articulada às demais, constituindo um sistema unitário que garante a existência do cotidiano, o qual, por sua vez, possibilita a existência de

⁸ Todas as objetivações são genéricas porque são construídas pela sociedade e porque constituem sistemas de referência externos a cada pessoa particular. São respostas criadas pela humanidade para os problemas de sua existência que se tornam referenciais e passam a viver independentes dos sujeitos que as elaboraram.

cada pessoa, bem como possibilita a existência da humanidade e das demais objetivações genéricas (dentre as quais a arte, a filosofia e a ciência).

Função. A essência do cotidiano é a função. Ela determina as formas das objetivações genéricas em-si. Objeto, uso e linguagem têm como base existencial cotidiana a função. Uma faixa de pedestre é uma faixa de pedestre porque sua função é permitir a travessia de pedestres; um copo é um copo porque sua função é portar algum líquido para ser bebido; uma reverência é uma reverência porque sua função é reverenciar; a palavra *pomba* é a palavra *pomba* porque tem a função de falar sobre a pomba. Cada uma dessas funções está vinculada a outras funções, uma vez que atravessar a rua tem a função de, por exemplo, chegar ao local de trabalho; beber água tem a função de hidratar o corpo; reverenciar tem a função de manter um papel social; falar sobre pomba tem a função de puxar assunto... e assim por diante.

A função determina as características comuns das objetivações genéricas em-si, as quais são: a repetição; a regra e a normatividade; o sistema de signos; o economismo; e o vínculo com a situação.

Repetição. A repetição é uma determinação do cotidiano; isto é, para que algo seja cotidiano, é necessário que ele seja repetido. Os objetos, os usos e as linguagens são frutos da repetição. Heller afirma que uma palavra dita apenas uma vez não é uma palavra. Assim, nós também podemos afirmar que uma xícara somente é uma xícara porque foi fabricada mais de uma vez como xícara, foi usada mais de uma vez como xícara e foi mencionada mais de uma vez como xícara. Heller ressalta que a repetição é determinada pela função: “O copo não é copo porque é usado repetidamente, mas porque é usado repetidamente para beber” (Heller, 2002, p. 420).

Regra e normatividade. A regra também é uma característica necessária do cotidiano e surge quando a repetição se torna uma referência que costuma ser seguida natural e obviamente. A normatividade é quando a regra se torna obrigatória. Os objetos, os usos e as linguagens funcionam através de regras e normas, as quais também são orientadas pela função.

Há diferentes maneiras de exercer uma função. Porque “a norma só se ‘preocupa’ com o seu cumprimento”, ela permite alternativas para a realização da função, ou seja, ela varia a exigência da especificidade da repetição. Essa margem de modos de cumprir as normas é chamada por Heller de *aura*, a qual pode ter maior ou menor extensão. “A amplitude da aura normativa não é estática e varia significativamente entre diferentes objetivações (e mesmo dentro delas)” (Heller, 2002, p. 424).

Usemos como exemplo a fixação de um prego na parede. A norma exige apenas que o prego sustente o objeto que nele será apoiado; mas, como será pregado dependerá da função e do contexto. Se for para pendurar um quadro em casa, a fixação poderá ser feita de muitas maneiras, com diferentes ferramentas (até mesmo com uma pedra), utilizando mais ou menos tempo. Se o objetivo for decorar a casa de um cliente do escritório de decoração em que a pessoa trabalha, a norma será mais rígida, exigindo ferramentas e usos adequados à satisfação e ao lucro do patrão.

Sistema de signos. As objetivações do cotidiano são “veículos de significados repetidos” (Heller, 2002, p. 427). Objetos, usos e linguagem funcionam como portadores relativamente estáveis de sentidos na vida prática, permitindo reconhecimento rápido e coordenação de ações: uma faixa de pedestre “significa” travessia segura; um avental branco “significa” função profissional; certas fórmulas de saudação “significam” abertura de interação.

Economismo. Na vida cotidiana opera uma tendência à economia de meios, que seleciona, entre as alternativas abertas pela aura normativa, as operações mais econômicas e previsíveis para cumprir a função. Esse economismo não é apenas monetário: é economia de tempo, de atenção, de risco - o que ajuda a estabilizar rotinas e a cristalizar “o modo usual” de fazer as coisas.

Vínculo com a situação. Os objetos, usos e enunciados do cotidiano só valem corretamente em contexto, ou seja, quem faz, onde, quando e para que é feito. O mesmo signo/gesto pode mudar de sentido e de “correção” conforme a situação: atravessar fora da faixa numa rua vazia e numa avenida movimentada não é a mesma coisa. No cotidiano, função e norma são situacionais: dependem das circunstâncias concretas em que a ação ocorre.⁹

Ser particular. Enquanto as objetivações genéricas em-si são a estrutura da vida cotidiana, o *ser particular* é o seu agente.

O ser particular é o ser da sobrevivência. Sua vida é o seu mundo próprio, é seu ambiente imediato. Ele se apropria das capacidades historicamente desenvolvidas pela humanidade na medida em que são úteis em seu ambiente e servem à sua auto conservação. O

⁹ Esse é um resumo extremo das características comuns das objetivações genéricas da vida cotidiana. Há diversos outros apontamentos, assim como diversas outras características desveladas por Heller no seu trabalho *Sociologia de la Vida Cotidiana* (2002) e também em *Cotidiano e a História* (2014). Parte desse material está presente no decorrer da dissertação, outra parte poderá ser lida pelas pessoas interessadas diretamente nos textos de Heller. Para o nosso jogo, consideramos suficiente o que compartilhamos.

que não serve a esse fim aparece como alheio, “de outros mundos”, por isso frequentemente considerado hostil.

O Eu. O ponto de vista do particular é o si mesmo, o eu. Toda relação com o mundo, incluindo as outras pessoas, é mediada pela autopreservação. Todas as suas motivações são geradas e sustentadas por esse impulso: tudo e somente o que conserve e reproduza o eu tende a ser acolhido. À medida que o particular se apropria de seu mundo, este deixa de se impor externamente; ocorre uma fusão prática. A particularidade passa a se confundir com o seu mundo: as integrações de seu mundo lhe pertencem, e ela pertence a essas integrações. Grupos e comunidades tornam-se continuidades do próprio particular; as exigências do mundo parecem coincidir com as suas.

Preocupação. O particular busca o melhor posto possível no seu mundo e busca permanecer nele, preferencialmente sem recorrer a conflitos. Mas para a maior parte das pessoas isso é impossível. O mundo é “duro” e frequentemente faz o particular sucumbir. Daí decorre uma categoria fundamental do comportamento do ser particular: a preocupação.

Imediaticidade. Viver preocupado significa administrar riscos e economizar meios (tempo, atenção, esforço), o que reforça a preferência por rotinas estáveis e soluções já testadas. Disso decorre a temporalidade da imediaticidade: os pensamentos típicos da particularidade orientam-se para soluções imediatas de problemas imediatos, dirigidos sempre aos problemas do particular ou de seu ambiente. A cognição cotidiana privilegia o parcial e o eficaz, selecionando, dentre as alternativas abertas pela aura normativa, aquelas que cumpram a função com o menor custo.¹⁰

Essas são algumas determinações do cotidiano que direcionam a liberdade em nosso jogo.

Algumas determinações do Urbano

Nosso campo de liberdade é ainda mais reduzido quando decidimos que, além de jogarmos com as determinações do cotidiano, também jogamos com as determinações do urbano.

Do mesmo modo que Ágnes Heller se tornou nossa referência para adentrarmos a realidade cotidiana, o geógrafo e intelectual brasileiro Milton Santos (1998, 2004, 2004b, 2005, 2005b, 2008, 2008b, 2009, 2010, 2020) passou a ser o nosso guia pela realidade urbana. De acordo com ele:

¹⁰ Assim como na nota anterior, esse é um resumo extremo das características do ser particular.

Urbano é diferente de Cidade. Ambas as realidades formam um par dialético, mas elas não devem ser confundidas, devem ser apreendidas em suas diferenças e conexões. “O urbano é frequentemente o abstrato, o geral, o externo. A cidade é o particular, o concreto, o interno”, “a história de uma dada cidade se produz através do urbano que ela incorpora ou deixa de incorporar” (Santos, 2008b, p. 34).

Formas e Tempo. Para compreender a cidade é preciso compreender o urbano e vice-versa. Essa compreensão se refere às formas e ao tempo de ambas as realidades. Quando as formas se tornam empíricas, elas aparecem tanto como objetos quanto como relações que devem ser seguidas. Sem a compreensão do tempo perde-se a possibilidade de compreender as formas, porque elas se apresentam no espaço no presente, mas derivam de estruturas do passado que muitas vezes já são incompreensíveis no presente. Ou seja, compreender o tempo é condição para encontrar as mediações que tornam inteligível a forma.

As formas instaladas na cidade vieram de distintos períodos: cada uma é um resíduo de estruturas anteriores, e as paisagens atuais combinam fragmentos de realidades presentes com realizações do passado. As formas foram produzidas, definidas, valorizadas, por leis urbanas que se sucederam (Santos, 2008, 2008b, 2020).

Meio técnico-científico-informacional. Para que as formas se articulem e sustentem o funcionamento do espaço urbano contemporâneo, é indispensável a presença do meio técnico-científico-informacional (MTCI). Esse meio constitui o sistema de objetos e ações - redes de transporte, telecomunicações, normas jurídicas, infraestruturas - que viabilizam os fluxos de mercadorias, de informações e de pessoas em escala global (Santos, 2008b).

Verticalidades e Horizontalidades. É o MTCI que dá coesão às *verticalidades*, isto é, às forças externas que operam *de cima* sobre os territórios, impondo padrões e velocidades. Em contrapartida, as *horizontalidades* são os arranjos locais, os usos concretos e cotidianos dos lugares que resistem, adaptam e resignificam essas imposições (Santos, 2004b, 2008b).

Modernidades. O urbano é impulsionado pela ideia de modernidade. Porém, não há apenas *uma* modernidade, mas, sim, modernidades. Há características universais desse processo, mas também há características singulares, como o caso da urbanização nos países em desenvolvimento, bem como há outras singularidades quando esses países são pertencentes à América Latina (Santos, 2008, 2010).

Especificidades do Urbano na América Latina. Entre essas singularidades estão, por um lado, os impactos da dominação dos países e regiões mais ricas; por outro, diferentes esforços e diferentes resultados na tentativa de evitar ou reduzir os efeitos do domínio externo.

Outra especificidade da América Latina se refere ao período das primeiras urbanizações nessa região, o qual é o período do comércio em grande escala. Além disso, as primeiras cidades latino-americanas surgiram para satisfazer as necessidades comerciais dos países colonizadores. Essa foi a função original da urbanização latino-americana. A cidade foi construída com elementos de modernização oriundos dos países invasores. Outro aspecto dessa urbanização: a colonização foi fundamentada na agricultura e na mineração, atividades originadas antes da Revolução Industrial e da revolução dos transportes (Santos, 2010).

Passados alguns séculos, depois dessas revoluções, muito se manteve no processo urbano dos países da América Latina. O interesse de acúmulo de capital de instituições, empresas e grupos estrangeiros ainda forçam inovações técnicas e organizacionais para esse fim. Por isso, boa parte das transformações do espaço é imprevisível, descontinuadas e incontroláveis, e o Estado lida com seus espaços como um agente das forças do capital internacional. Geralmente essas transformações são embaladas por uma ideologia do crescimento, quando, na verdade, “o Estado prepara o caminho para que os ‘modernizadores’ possam instalar-se e operar” (Santos, 2005, p. 46). Os gastos públicos entram no jogo, com investimentos que interessam ao acúmulo privado de capital e que contribuem também para a facilitação da exploração dos trabalhadores dos países dominados.

Os agentes do capital selecionam os lugares que serão impactados diretamente pelas transformações urbanas, e, assim, seus objetos e ações modernizadoras não são distribuídos em todos os lugares, nem ao mesmo tempo. O espaço é “submetido e pressionado por múltiplas influências e polarizações oriundas de diferentes níveis de decisão” (Santos, 2004b, p. 21). Desse modo, gera-se “uma grande instabilidade na organização do espaço com repetidos desequilíbrios e ajustamentos”.

No Brasil e em diversos países da América Latina, o urbano passou a ocupar grande parte do território no final do século XX. Segundo Santos (2008, p. 46), foi um fenômeno avassalador. Entre 1920 e 1980, a população urbana nos países subdesenvolvidos foi multiplicada por seis, enquanto nos países desenvolvidos esse multiplicador foi 2,5. Em 1980, Santos registrou que 16 das 26 cidades mundiais com mais de 5 milhões de habitantes estavam nos países subdesenvolvidos.

Atualizando esses dados: segundo a ONU, no relatório *World Cities Report 2022: Envisaging the Future of Cities* (Un-Habitat, 2022), em 2018 havia 81 cidades com população superior a cinco milhões de habitantes, das quais apenas 18 estavam localizadas em países considerados desenvolvidos. A América Latina atingiu, nesse mesmo período, cerca de 80% de população urbana, segundo a CEPAL (2020) e o IBGE (2023). Esses números confirmam

a tendência apontada por Santos: a urbanização acelerada dos países periféricos ocorreu sob comando do capital internacional e sem a correspondente redistribuição de renda ou infraestrutura.

Pobreza nas cidades. Milton Santos (2008b; 2009; 2020) apontou que “o modelo de crescimento capitalista adotado pela maioria dos países subdesenvolvidos, somado à explosão demográfica, resultou numa explosão urbana e concentração de riqueza e pobreza nas cidades” (2009, p. 57).

No mundo globalizado, a razão da pobreza é sempre o lucro exorbitante dos grandes monopólios que controlam o planeta. São esses monopólios que escolhem onde a exploração do trabalho renderá mais a seus cofres.

O interesse do capital nas cidades se direciona à especulação imobiliária, e o Estado anda de mãos dadas dançando ao som das ideias de renovação e revitalização urbanas, sem oferta de empregos nem serviços essenciais, empobrecendo mais e mais a população das cidades. Assim, “a cidade em si, como relação social e como materialidade, torna-se geradora de pobreza, tanto pelo modelo socioeconômico de que é suporte, como por sua estrutura física” (Santos, 2005b, p. 10-11).

Poderíamos direcionar nosso jogo para uma relação focada apenas no cotidiano da cidade e esquecer o urbano. Porém, nos interessa lembrarmos das ordens verticais do capitalismo que interferem constantemente nas relações horizontais nos territórios. Entre o pedido e o servir do café, há muito em jogo, coisas que determinam não apenas se o balconista continuará trabalhando ali, mas também se o bar continuará existindo, bem como se nós teremos recursos financeiros para comprar o café ou nos locomovermos até o território.

Essas são algumas determinações do urbano que condicionam a liberdade em nosso jogo.

Por fim, a liberdade

Com tantas determinações do cotidiano e do urbano, onde está a liberdade em nosso jogo?

A liberdade no cotidiano:

Combate contra a alienação. Na visão de Heller (2002), a liberdade não tem ponto fixo. Ela está em movimento, em busca, em combate constante: está na luta contra a alienação. Assim, em última instância a liberdade está na luta contra o capitalismo, porque é nele que a alienação nasce e ganha força avassaladora.

O capitalismo transforma a essência do ser humano, isto é, o trabalho, em mercadoria. A humanidade se criou trabalhando, ou seja, inventando e produzindo respostas às suas reais necessidades, até inventar o capitalismo. Desde então, o trabalho virou venda e compra de mão de obra, para a grande maioria sobreviver e alguns poucos enriquecerem. O trabalho virou tormento para muitos e exploração de outros para alguns poucos. Tanto uns quanto outros se afastaram do alicerce da humanidade. E assim, foi-se multiplicando a alienação. Enquanto todas as pessoas não tiverem o direito de criarem e produzirem seus modos de vida com dignidade, a liberdade não será uma realidade social.

Conquista da Individualidade. Porém, ainda que limitada, a liberdade pode ser uma realidade. Heller defende que há um modo de ser livre, ainda que a estrutura social não o seja. Esse modo é a conquista do que ela chama de *individualidade*.

Como vimos, o agente principal da vida cotidiana é o ser particular. Mas todas as pessoas são constituídas também pelo oposto da particularidade, a *genericidade*, a qual é a essência comum de toda a humanidade, aquilo que nos torna humanos como espécie, mesmo que não sejamos conscientes disso.

A *individualidade* é o jogo consciente entre essas duas realidades. O indivíduo é a pessoa que “*sintetiza* em si a singularidade accidental da particularidade e a universalidade da genericidade” (Heller, 2002, p. 99-100), é aquele que tem consciência dessa unidade e organiza sua vida de acordo com essa consciência, elevando-se de sua particularidade e genericidade inconscientes. A elevação à individualidade tem início quando a pessoa além de se tornar consciente de sua constituição particular e humano-genérica, também percebe que essa constituição não é estática, muito pelo contrário, que ela é impulsionadora de transformação. Ou seja, “o particular começa a amadurecer para transformar-se em indivíduo quando deixa de aceitar a ‘circunstância definitiva’, em ambas as direções. [...] O não aceitar como definitivo significa que existe uma *ação recíproca* consciente entre o indivíduo e seu mundo”.

Sem a valorização da individualidade, as pessoas vivem em uma “unidade vital” de particularidade e genericidade que não se comunica, de modo que “os dois elementos funcionam em si e não são elevados à consciência” (Heller, 2014, p. 38). Esse modo de vida foi suficiente em grande parte das sociedades para que as pessoas se mantivessem vivas e se reproduzissem, porém afastando-se de suas próprias forças criadoras, ou seja, exercendo uma vida *alienada*.

Condução da vida. Apesar de o indivíduo não ser capaz de mudar a estrutura da vida cotidiana alienada, ele constrói a possibilidade de *conduzir sua vida*, de ordenar “as várias e

heterogêneas atividades da vida” (Heller, 2014, p. 60), “mesmo enquanto as condições gerais econômico-sociais ainda favorecem a alienação. Nesse caso, a condução da vida torna-se *representativa*, significa um desafio à desumanização” (Heller, 2014, p. 61).

Liberdade cotidiana e liberdade filosófica. Na vida cotidiana, em sociedades com maior ou menor grau de alienação, a liberdade sempre é aquela que permite às pessoas agirem dentro das condições dadas e afirmarem “faço o que quero”. Em oposição a diversas linhas filosóficas, Heller afirma como liberdade real essa da vida cotidiana. Porém, também é real a liberdade filosófica, que no caso do marxismo é *um processo histórico de humanização*, ou seja, um processo de combate à alienação (Heller, 2002, p. 355-375).

Essas duas liberdades se tencionam constantemente, e um dia elas poderão coincidir, quando o “faço o que quero” for um fazer e um querer que afirme a humanidade como uma totalidade de conquistas as quais todas as pessoas possam acessar.

Para aqueles que depreciam a vida cotidiana e a consideram necessariamente alienada, não há outro modo de agir verdadeiramente com liberdade a não ser tentar fugir do cotidiano (capitalista ou não), ou tentar transformar o cotidiano em outra coisa que não seja o cotidiano. O que não é possível para a grande maioria das pessoas, e talvez para nenhuma, por mais que se tente. A vida cotidiana sempre existiu e sempre existirá, porque ela é a base da existência social.

Por isso, Heller afirmou o combate contra a alienação e a conquista da liberdade por dentro dessa esfera da realidade, mesmo antes de transformações sociais amplas - ou melhor, essas transformações só ocorrerão tendo como chão a vida cotidiana, uma vez que ela é “o fermento secreto da história” (Heller, 2002, p. 39).

Em USO, buscamos jogar com o cotidiano olhando para a alienação em nós e exercitando a busca da individualidade, conscientes de que frequentemente ela é bastante efêmera ou nem mesmo é conquistada. Em sociedades extremamente alienadas, nenhuma esfera está a salvo da alienação. Por isso, também em esferas sociais mais elevadas em relação ao cotidiano, como a esfera da arte, corriqueiramente esquecemos a humanidade, por mais que falemos da humanidade. Sem percebermos, podemos estar novamente colados às funções de sobrevivência e esquecer o resto da humanidade, inclusive a humanidade que resta em nós.

E no urbano, onde está a liberdade?

Zonas opacas. Seguindo pistas através de Milton Santos, podemos encontrar alguns lugares para jogar com mais liberdade. São os lugares onde as determinações urbanas do capital internacional têm dificuldade em penetrar, onde seu fluxo hegemônico¹¹ é desviado, barrado, misturado, atrasado, ou impedido. Lugares chamados pelo próprio capital internacional de *zonas opacas*.

De algumas décadas para cá, investir na modernização do campo se mostrou mais lucrativo do que investir nas cidades. Um dos motivos dessa inversão em direção ao campo é a resistência que a cidade oferece às transformações espaciais, graças às suas formas que foram criadas em processos passados. “Na cidade, renovar a materialidade é mais laborioso do que no mundo rural. Rígida pelo seu estoque de capital fixo duravelmente instalado, a cidade resiste a uma difusão mais rápida e mais ampla da racionalidade contemporânea”, afirma Milton Santos (2020, p. 307). Em alguns lugares das cidades são instalados novos objetos modernos, mas “na maior parte da aglomeração permanecem objetos herdados representativos de outras épocas”, “o próprio meio ambiente construído frequentemente constitui um obstáculo à difusão dos capitais novos” (Santos, 2020, p. 322-323). Assim, a “racionalidade triunfante” do capital é barrada pelas construções do passado, construções do próprio capitalismo, mas também das pessoas dos lugares, de diferentes classes sociais e de diferentes culturas. Nas palavras de Santos (2008b, p. 39):

É nestes espaços constituídos por formas não atualizadas que a economia não hegemônica e as classes sociais hegemônicas encontram as condições de sobrevivência. E nessas condições é que as grandes cidades do Terceiro Mundo são, por um lado, rígidas na sua vocação internacional e, por outro, são dotadas de flexibilidade, graças a um meio ambiente construído que permite a atuação de todos os tipos de capital e, desse modo, admite a presença de todos os tipos de trabalho.

São os lugares da cidade usados pelos pobres, onde “as frações urbanas que envelhecem podem ser operadas sem maior submissão a tais nexos [globalizadores], escapando à regulação direta dos atores econômicos e sociais hegemônicos” (Santos, 2020, p. 308). São áreas onde as pessoas inventam modos de viver, ou sobreviver, “espaços do aproximativo e da criatividade”. Elas são a maior parte da aglomeração urbana, onde

¹¹ Hegemonia é usada em nosso trabalho no sentido atribuído por Milton Santos. É a capacidade de certos atores exercerem direção predominante sobre outros, não só por força direta, mas combinando poder material (recursos, instituições) e poder simbólico (valores, normas, consenso).

predominam “infraestruturas incompletas ou herdadas do passado”, bem como a vizinhança, as relações horizontais e os acordos locais construídos no dia a dia.

Por essas características, as zonas opacas têm a potência de serem “zonas de resistência”.

Do outro lado (muitas vezes lado-a-lado), há as áreas de controle vertical e previsibilidade total, “espaços de exatidão” transformados diretamente pelos imperativos urbanos filiados ao capitalismo, chamadas de *áreas luminosas* ou *áreas racionais*. Nesses lugares, necessariamente cria-se uma “mecânica rotineira” e constrói-se “um sistema de gestos sem surpresa” (Santos, 2020, p. 325); são áreas onde impera o “teatro da ação dos vetores da modernidade globalizadora” (Santos, 2020, p. 308); onde os números que geram lucro são transparentes para os detentores do capital; e, a alta velocidade é lei.

A força é dos lentos. Milton Santos (2008b, p. 39-41) nos lembra que o imaginário de boa parte dos países da América Latina foi impregnado pelo elogio à alta velocidade, a mesma velocidade que permitiu à Europa “empurrar a ‘sua’ civilização para o resto do mundo”. Uma construção de valores que classifica como força positiva a velocidade dos ricos e da classe média, enquanto os pobres, quase imóveis nas grandes cidades, seriam os fracos.

Esse é mais um argumento que serve para qualificar negativamente os lugares opacos, uma vez que neles o *tempo é lento*. Porém, Milton Santos (2008b, p. 41) inverte esse juízo de valores. Para ele, nas grandes cidades atuais “a força é dos lentos”, porque eles estão conectados à realidade singular da cidade, fazendo seus próprios usos, enquanto aqueles que podem percorrer velozmente as cidades e o mundo acabam vendo pouco tanto da cidade quanto do mundo. “Sua comunhão com as imagens, frequentemente pré-fabricadas, é a sua perdição. Seu conforto, que não desejam perder, vem exatamente do convívio com essas imagens”.

O luminoso é opaco. O geógrafo também inverte a valorização de luminoso e opaco. Segundo ele (Santos, 2008b, p. 42), os “espaços luminosos”, os “espaços da racionalidade”, é que são os verdadeiros espaços opacos, construídos para manter privilégios. “A classe média e os ricos são envolvidos pelas próprias teias que, para seu conforto, ajudaram a tecer: as teias de uma racionalidade invasora de todos os arcanos da vida, essas regulamentações, esses caminhos marcados que empobrecem e eliminam a orientação para o futuro”. Enquanto isso, para os migrantes e pobres, o espaço que fica fora do livre fluxo do capital é o verdadeiro aliado da ação, “a começar pela ação de pensar”.

Em USO, jogamos nos centros das cidades em busca de zonas opacas que possibilitem maior liberdade. É importante salientar que apesar desses lugares serem propícios para o jogo, a liberdade ali é conquistada com trabalho árduo e muita insistência, e é extremamente efêmera. Às vezes tem a duração de apenas alguns segundos, enquanto realizamos uma ação coletiva com trabalhadores que decidiram inventar uma cena curta no horário de trabalho e a realizam enquanto o dono da loja está distraído pagando propina semanal para fiscais da prefeitura.

Assim, a liberdade em USO não consiste na ausência de regras do cotidiano urbano, mas na capacidade de agir conscientemente dentro delas. No cotidiano, as normas, repetições e funções são as condições estruturais da existência; o jogo, contudo, reconfigura temporariamente essas condições, produzindo uma suspensão da imediaticidade. Em vez de eliminar a estrutura, o jogo a alarga, transformando o campo do cumprimento funcional em espaço de invenção e reflexão compartilhada.

Essa operação requer esforço. Ao contrário das rotinas do dia a dia, regidas pelo economismo e pela economia de meios, o jogo exige gasto de energia, atenção e disponibilidade. A liberdade, portanto, não se apresenta como espontaneidade, mas como construção situada: um ato que interrompe o automatismo e possibilita ao sujeito reordenar, ainda que por um instante, o vínculo entre ação e pensamento. Esse movimento caracteriza uma faísca de uma consciência livre, a passagem do ser particular, guiado pela necessidade, ao indivíduo capaz de conduzir sua própria prática, reorganizando, ainda que por instantes, as normas do cotidiano e as transformando em matéria expressiva, convertendo a função em gesto criador.

A “jogada com liberdade” ocorre, assim, na reflexão, no tensionamento e na ampliação do “faço o que quero”. Ela realiza uma aproximação entre a liberdade cotidiana (fragmentada, mas real) e a liberdade filosófica (entendida como horizonte de superação da alienação). O jogo teatral encena essa coincidência momentânea: uma experiência em que o sujeito age como função e, ao mesmo tempo, como consciência de si, uma breve reconciliação entre necessidade e autodeterminação.

Além disso, a liberdade tem dimensão espacial. O teatro opera no coração da cidade, nas intersecções entre as forças normativas e técnicas ligadas à racionalidade global, e os usos, as vizinhanças e as relações locais. Seguindo Milton Santos, podemos compreender o jogo como forma de uso do território, isto é, como prática que faz do espaço urbano um campo de resistência e de criação. Cada ação, cada cena improvisada com trabalhadores, cada

gesto realizado entre o trabalho e a pausa, constitui um uso singular do território, um modo de confrontar e reinterpretar as determinações do urbano.

Sob essa perspectiva, nosso jogo é também um exercício de pensamento geográfico. A cada ação, ele reinscreve o território como espaço de encontro e de reflexão sobre as condições concretas da vida.

O jogo torna-se, portanto, uma forma de condução da vida representativa, nos termos de Heller, e também um gesto de resistência territorial, nos termos de Santos. A liberdade conquistada é sempre precária e transitória, mas constitui um acontecimento real.

Assim, jogar com liberdade é instaurar, no interior do cotidiano urbano, um campo de experiência crítica. É afirmar, mesmo sob o peso das determinações sociais e espaciais, a possibilidade de agir de outro modo. Essa liberdade é situada, relacional e efêmera, mas é nela que se inicia o processo histórico de emancipação, aquele que Heller e Santos reconhecem como surgindo no interior das práticas comuns. Cada jogada, nesse sentido, é uma micropolítica da liberdade: uma ação pequena, mas dotada de alcance ético e transformador, que reconfigura o território e a vida ao mesmo tempo.

3.4. Jogo e Técnica

Segundo Milton Santos (2020), a técnica é o modo de realizar a vida, um conjunto de gestos, instrumentos e sistemas que tornam possível a existência humana e, ao mesmo tempo, a organizam. Toda técnica é um ato de mediação entre a necessidade e a invenção. Ela não é neutra, é a expressão concreta das relações de poder e das possibilidades de liberdade de cada época. É um campo de disputa, podendo servir à reprodução do mundo dado ou à criação de novos usos desse mundo.

Nessa perspectiva, todos os jogos teatrais são técnicas. A especificidade do jogo de USO consiste em ser uma técnica teatral que utiliza elementos técnicos da vida cotidiana urbana. Assim, é uma técnica que não apenas opera *nessas* esferas da realidade, mas opera *com* essas esferas, condicionando o surgimento do método ao convívio com elas.

Em seu livro *A Natureza do Espaço*, Santos (2020, p. 41-59) chama a atenção para o fato de que a técnica cria o espaço, mas que ela é também criada por ele. Afirma que “é o espaço que redefine os objetos técnicos, apesar de suas vocações originais, ao incluí-los num conjunto coerente onde a contiguidade obriga a agir em conjunto e solidariamente”. Dessa forma, “cada objeto ou ação que se instala se insere num tecido preexistente e seu valor real é encontrado no funcionamento concreto do conjunto”. Por isso, as técnicas não têm valor em-

si, uma vez que “o valor de um dado elemento do espaço, seja ele o objeto técnico mais concreto ou mais performante, é dado pelo conjunto da sociedade, e se exprime através da realidade do espaço em que se encaixou”.

As cartas, as regras e a mecânica do jogo de USO são provenientes dessa relação de forças entre técnica e espaço, onde um determina o outro. As técnicas de USO foram desenvolvidas inicialmente com o objetivo de minimizar ao máximo o *ruído* e o caráter *extrínseco* do fazer teatral nos territórios onde a pesquisa ocorria. Buscou-se não destoar demasiadamente das técnicas já assimiladas pelo território, primeiro apreendendo suas lógicas, depois as incorporando na prática teatral.

Dessa forma, os Procedimentos Relacionais possibilitaram uma infiltração recíproca entre USO e o cotidiano local, em um processo contínuo e gradual: a proximidade e a compreensão de elementos do cotidiano urbano possibilitaram o aprimoramento da técnica teatral, que por sua vez promoveu uma maior aproximação com a vida cotidiana urbana, a qual proporcionou a compreensão de novos elementos que aprimoraram a técnica... e assim sucessivamente.

Até mesmo as Cartas e Maços de Cartas de caráter mais lúdico, como as Cartas de Anjos e Seres Humanos, são técnicas para aproximação gradual onde o artista passa de uma posição distanciada e conceitual para uma imersão real nas práticas e temporalidades locais. Ao serem realizadas no concreto da cidade seguindo as Regras Permanentes de USO, estão a serviço do que chamamos de "descida ao asfalto".

Se nos aproximarmos da perspectiva poética de Baudelaire, todos os Procedimentos Relacionais de USO e as Regras Permanentes são técnicas que possibilitam derrubar a auréola do teatro, seja do que se pensa sobre teatro, seja do que se pratica como teatro, seja do que se imagina como teatro. Suas diretrizes e ações, em primeiro lugar, colocam os artistas participantes em relações mais diretas e horizontais com as pessoas que vivem nos territórios escolhidos para o trabalho de criação.

Porém, porque a horizontalidade tem como princípio um jogo de forças minimamente igualitário, em nosso jogo a vida cotidiana urbana não só determina o teatro, mas também é determinada por ele. Dessa forma, procuramos nos afastar de jogadas de *verticalidade*, ou seja, situações em que algumas forças determinam outras e não são determinadas por elas.

O principal elemento a sair da esfera do teatro, atravessar a fronteira e se alocar no dia a dia do território é a *homogeneidade*, a qual é um dos pilares centrais que separa cotidiano e arte, de acordo com Ágnes Heller e György Lukács.

A vida cotidiana é *heterogênea*, porque nela cada pessoa exerce simultaneamente diversas tarefas, ações e papéis, dividindo sua atenção, seu pensamento, sua sensibilidade. Vive sob o regime da funcionalidade, ajustando-se ao que é necessário para a sobrevivência. A heterogeneidade implica dispersão: o indivíduo age, mas raramente se volta plenamente àquilo que faz. Por outro lado, a arte é *homogênea*, porque nela cada pessoa – artista ou espectador – concentra tudo o que ela é na realização da ação criadora.

Entre essas duas esferas há uma tensão estrutural: o cotidiano tende à alienação, e a arte à consciência intensificada. Em nosso jogo realizamos jogadas de passagem entre elas, instaurando momentos de suspensão dentro do cotidiano, produzindo homogeneidade temporária em meio à dispersão. Transformamos o cotidiano urbano em campo de experimentação sensível, onde todas as pessoas jogadoras podem experimentar brevemente outra qualidade de atenção e de tempo.

Por exemplo, quando um jogador diz para um jornaleiro:

- Eu compro paçoca de você aqui, todas as semanas, porque para mim isso é uma cena de teatro. Podemos continuar fazendo essa cena nas próximas semanas?

Se o jornaleiro decidir continuar fazendo exatamente como sempre fez, já não será igual. Naquele momento, a ação cotidiana dele deixará de ser mais uma ação a ser feita simultaneamente e mecanicamente, e passará a ser uma ação com atenção total em cada gesto, mesmo que sejam feitos os mesmos gestos do cotidiano.

Ainda que ele não queira dar continuidade à cena nas semanas seguintes, possivelmente a venda de paçoca terá a partir de então uma marca de estranhamento em suas entranhas.

Assim, a técnica teatral invade a técnica cotidiana: quando uma pessoa reflete sobre seu gesto repetido diariamente e escolhe realizá-lo, igual ou diferente; também as pessoas que não jogam diretamente passam a experimentar no território a homogeneidade da arte, ao presenciarem jogadas com cartas que geram estranhamentos ao deslocarem algum aspecto das ações cotidianas; do mesmo modo, as pessoas do território que decidem não jogar e que observam seus colegas de território jogando, também aguçam a percepção e desenvolvam a consciência sobre suas próprias ações cotidianas com qualidades de atenção e foco homogêneas, uma vez que o vizinho faz o mesmo que ele, e aquilo é teatro.

Além disso, essas decisões não são estáticas e muitas vezes não são explicitamente marcadas. O trânsito entre jogar e não jogar, fazer cena ou não fazer cena, assistir ou atuar é muito veloz em USO, por vezes impossível de ser apreendido.

O jogo de USO pode ser visto como uma técnica que revela o caráter histórico e social do espaço e do teatro, uma técnica de desnaturalização do cotidiano urbano e do teatro, que revela que as realidades são construídas socialmente e não são definitivamente dadas ou imutáveis.

3.5. Jogo e Treinamento

Embora as Cartas de USO possam ser usadas separadamente e, assim, os Procedimentos Relacionais possam ser experimentados de forma independente, a maior eficácia do jogo como treinamento de teatro está vinculada à somatória e combinação entre elas, como é proposto nas Jornadas apresentadas nesta dissertação, e como também poderá ser feito através da criação e realização de novas jornadas pelos Coletivos Provisórios que se formarão para jogar.

Como vimos anteriormente, nosso jogo busca uma aproximação radical entre teatro e vida cotidiana urbana através de relações horizontais. Esse tipo de relação é construído no decorrer de sucessivas rodadas, e ela promove um modo de realizar teatro com percepção e entendimento aguçados em relação aos territórios onde se joga.

Em diversas ocasiões em que conduzi o treinamento do USO, seja para as criações dos espetáculos do nosso coletivo, ou em oficinas artísticas de curta ou longa duração, ou ainda em preparações de artistas em projetos interessados em criar nos espaços urbanos, pude presenciar transformações nas pessoas que participaram dos processos: novos modos de pensar a cidade e o teatro; novas qualidades físicas, incluindo gestos, posturas, dinâmicas de movimento, focos; ampliação de modos de pensar dramaturgia; ampliação de modos de pensar direção e encenação; ampliação de modos de pensar preparação vocal e corporal; ampliação de escuta em relação aos acontecimentos do território, e de respostas a essa escuta; entre outras muitas transformações.

A qualidade relacional desenvolvida nesse jogo pode ser valiosa para qualquer função exercida no teatro, isto é, para atuação, direção, dramaturgia, iluminação, sonoplastia, produção, cenografia, figurino, cenotecnia, contrarregragem, espectação, ou crítica. E também pode ser útil para quem usa o teatro como meio pedagógico, ou outros meios de crescimento individual e coletivo.

Independentemente dos objetivos e das habilidades específicas de cada pessoa jogadora e de cada Coletivo Provisório, nosso jogo necessariamente se dá através do corpo em situação.

Corpo é entendido aqui como:

Genoma e matriz extracelular, epigenoma e marcas epigenéticas, células, tecidos (epitelial, conjuntivo, muscular, nervoso), tecido adiposo, medula óssea (hematopoiese), fâscias e membranas (meninges, peritônio, pleuras, pericárdio), ossos, cartilagens, articulações, ligamentos, tendões, músculos, dentes, pele, pelos e unhas, sangue (plasma, hemácias, leucócitos, plaquetas), linfa, vasos linfáticos e linfonodos, líquido cefalorraquidiano, líquido sinovial, órgãos dos sentidos (visão, audição/vestibular, olfação, gustação, tato/propriocepção), sistema nervoso (cérebro, cerebelo, tronco encefálico, medula, nervos, glia, sinapses), sistema endócrino (hipófise, tireoide, paratireoides, suprarrenais, pâncreas endócrino, pineal, gônadas), sistema cardiovascular (coração, artérias, veias, capilares), sistema respiratório (vias aéreas, pulmões, alvéolos), sistema digestório (boca, língua, glândulas salivares, faringe, esôfago, estômago, fígado, vesícula biliar, pâncreas exócrino, intestinos), sistema urinário (rins, ureteres, bexiga, uretra), sistema reprodutor (ovários, tubas uterinas, útero, vagina; testículos, epidídimo, ductos deferentes, vesículas seminais, próstata, pênis), gametas (óvulos, espermatozoides), sistema imunológico (timo, baço, medula óssea, placas de Peyer, linfonodos, células imunes), microbioma humano associado (bactérias, fungos, vírus, arqueias), metabolismo e balanço energético, interocepção e nocicepção, cronobiologia e sono (ritmos circadianos e sociais), desenvolvimento e ciclo de vida (gestação, infância, adolescência, adultez, envelhecimento), plasticidade neural e aprendizagem motora, capacidades funcionais (mobilidade, equilíbrio, coordenação, resistência), estado nutricional e hidratação, necessidades fisiológicas (fome, sede, libido), dor e prazer, condições crônicas de saúde, substâncias incorporadas (alimentos, fármacos, psicoativos), tecnologias incorporadas e extensões (óculos, aparelhos auditivos, próteses, marcapassos, smartphones, wearables), mente, consciência, pensamento, linguagem, emoções, sentimentos, memória, imaginação, traumas físicos (fraturas consolidadas, cicatrizes, sequelas neurológicas), microtraumas e sobrecargas (LER/DORT, sobreuso), dores crônicas e hipersensibilidades, intervenções corporais (cirurgias, próteses, órteses, implantes), traumas psíquicos (memórias traumáticas, TEPT), traumas sociais e coletivos (violências de Estado, desastres, deslocamentos forçados), condicionamentos de defesa (hipervigilância, retração, padrões tônico-posturais), marcadores de estresse e alostase, gatilhos ambientais e situacionais, memórias somáticas e hábitos corporais pós-trauma, redes de cuidado e trajetórias terapêuticas, ciclos hormonais e reprodutivos (menstruação, gestação, puerpério, menopausa/andropausa), gênero percebido, identidade de gênero autoatribuída, orientação sexual autoatribuída, raça/etnia atribuída, idade aparente, deficiência percebida (visível ou

invisível), marcadores corporais visíveis (cicatrizes, tatuagens, vestes, adornos), normatividade corporal, postura e gestualidade, voz e sotaque, estigmas e estereótipos incidentes, suspeição social atribuída, sexualização presumida, normas institucionais aplicáveis, barreiras e condições de acessibilidade do espaço, condições ambientais e de trabalho, redes de apoio e cuidado disponíveis, direitos efetivamente exercíveis no espaço, papéis sociais atribuídos, status migratório presumido, filiação religiosa aparente, pertencimento territorial, temporalidades do cotidiano (jornadas e ritmos), histórico social reconhecido (reputação local, memória coletiva), dispositivos de vigilância e controle incidentes, políticas urbanas incidentes, circuitos econômicos do território, acesso a serviços públicos (saúde, transporte, justiça).

Ao passo que a *situação*, em nosso jogo, é entendida como a complexidade, a materialidade e as determinações do teatro e da vida cotidiana urbana dos territórios onde o jogo ocorre.

Nos primeiros anos de treinamento de USO, junto aos Procedimentos Relacionais, ainda trabalhávamos com diversas técnicas exclusivas das artes do corpo, como dinâmicas corporais, vetores de movimento, limpezas gestuais, concentração de movimentos, percepção espacial coletiva, aquecimento de sentidos, apoios de corpo, contatos sensíveis com o ambiente, transferências sutis de peso, entre outras técnicas oriundas principalmente do teatro físico e da dança contemporânea.

Porém, com o passar do tempo, comecei a notar que esses treinamentos atrasavam a proximidade máxima desejada com o dia a dia das pessoas dos territórios. Ainda havia um apego às crenças exclusivas do teatro e, embora essas técnicas gerassem um acabamento cênico mais visivelmente desenhado, muitas vezes impediam os jogadores de adentrarem na tessitura do território ou, na melhor das hipóteses, atrasavam o processo de infiltração.

Mas, paulatinamente, o abandono foi efetuado. A cada novo processo, o treinamento contava com menos técnicas específicas das artes cênicas e se fundamentava mais nos Procedimentos Relacionais, até que chegamos à atual versão de jogo.

Não foi fácil abrir mão dos treinamentos que garantiam resultados esperados de uma cena teatral, ainda que resultados bastante próximos da paisagem urbana, mas que impediam afetos mais profundos entre os jogadores e o território. Uma ocupação espacial desajeitada, que não dava leitura de ocupação espacial; um gesto sem o tônus que é esperado de um ator; uma sequência dramatúrgica sem pé nem cabeça; uma indefinição de foco ao realizar a ação; entre outras “falhas” técnicas, pode ser desesperador para quem está fazendo teatro, ainda que seja um teatro desejeante de se aproximar radicalmente do cotidiano urbano.

Mas, sempre depois de algumas semanas de trabalho a boa qualidade relacional e a postura cotidiana se instauravam entre os jogadores e os territórios. Cada vez mais rápido, quanto mais era abandonada a parte extracotidiana do treinamento e mais afirmávamos as técnicas que misturavam teatro e cotidiano urbano. Até que cheguei ao ponto de confiar completamente nessas técnicas.

Pode-se aferir a boa qualidade do treinamento através de um tipo de presença construída que permite à pessoa se misturar completamente com os outros corpos do lugar de jogo. Essa qualidade promove um quase desaparecimento da pessoa jogadora no território, uma grande dificuldade para distinguir entre jogadores e demais habitantes do território. O corpo e o estado cênico passam a ser cotidianos, com ajustes de tônus muscular, ritmo de movimento, respiração, pensamento, e foco. Cada pessoa jogadora passa a afirmar sua cotidianidade no território, levando em conta as suas próprias singularidades de existência. E, a partir dessa conquista do cotidiano cria relações diretas e complexas com as pessoas dos lugares.

“Confie, já começou”, é a frase inicial do espetáculo *Corpo_Cidade_Rotinas*(ficção). Cada pessoa do público chegava sozinha a um lugar indicado por mensagens de WhatsApp. Depois de assistir a vinte minutos de acontecimentos do cotidiano urbano, sem saber o que era cena de teatro e o que não era, seguia um Atuante de USO em uma jornada pelo território.

Essa frase foi criada depois de algumas sessões da temporada do espetáculo, quando verifiquei que diversas pessoas ficavam desesperadas no lugar inicial, e viviam os vinte minutos de experiência limitados pela perspectiva da insegurança, por acharem que tinham chegado atrasados ou no lugar errado. Esse aviso gerou tranquilidade e possibilitou às pessoas entrar no espetáculo, já nos primeiros minutos, em fruição complexa.

Anos depois, essa frase continua sendo útil. Não mais para o público, mas para mim e para os outros integrantes do USO, para nos tranquilizar ao afirmarmos o abandono de técnicas mais convencionais de teatro e deixarmos o treinamento do USO se dar pelas forças do cotidiano urbano. Transformou-se em um lembrete, em todos os nossos processos.

Por exemplo, no final de 2024 e início de 2025, quando testamos a versão impressa do Jogo em um Núcleo de Investigação e Criação com duração de seis meses.

Nessa ocasião, Gilka Verana foi minha assistente, responsável comigo pelo olhar externo do jogo. Ela é integrante do USO desde 2013. Quando ingressou, parte do treinamento ainda continha técnicas exclusivamente teatrais. Verana é a integrante ativa que, depois de mim, está há mais tempo na pesquisa. Ela alcançou um alto nível de qualidade de atuação com as pessoas dos territórios, sua inteligência cênica em relação ao cotidiano urbano

é admirável. Consegue estabelecer relações inusitadas e complexas nos territórios e transformar os encontros em cenas que variam de extremamente cotidianas até extremamente ruidosas poeticamente. Seu olhar, pensamento e atuação são fundamentais para a pesquisa, incluindo os encaminhamentos da mesma.

Ao observar as primeiras atuações dos participantes desse Núcleo de Investigação e Criação, no final de 2024, ela se desesperou. Estávamos lado a lado vendo as mesmas jogadas das pessoas e ela me disse: “Você não vai passar técnicas para eles? A Suspensão está horrível, a Fila também. Os corpos estão perdidos, sem conexão com o território, sem gesto cotidiano e, ao mesmo tempo, sem gesto expressivo ou teatral. Está muito solto. Estão inventando um monte de coisas soltas. Quando nós treinávamos, as indicações técnicas que você dava faziam com que focássemos, com que entendêssemos nosso corpo na rua, com que tivéssemos rigor no trabalho. Eles estão ‘panguando’ !”.

Panguar é um termo que nós usamos em USO quando a pessoa Atuante não sabe o que fazer, fica perdida na rua. Por exemplo, quando é para chegar a um lugar exatamente em um horário para realizar uma ação específica, mas a pessoa chega um pouco antes, e não tem o que fazer ali. Nesse momento fica “panguando”.

Eu não estava tão preocupado, porque em outros processos eu já havia presenciado Atuantes deixarem de “panguar” rapidamente, ao continuarem jogando por poucas semanas nos territórios. Então, eu tinha ao menos uma pequena e provisória tranquilidade para ver os aparentes desajustes das primeiras rodadas do jogo sem interferir por meio de indicações técnicas além das já presentes nas cartas, nas regras e na mecânica do jogo. Além disso, eu precisava me forçar a não interferir, porque queria testar a viabilidade e qualidade do jogo impresso, se ele funcionaria sem que eu estivesse presente, apenas com as cartas e o manual de instruções que fazem parte desta dissertação.

Por isso respondi à Verana que o treinamento já estava acontecendo, que as técnicas já estavam ali, sendo experimentadas e conquistadas. Apostei que em algumas rodadas a Suspensão seria muito melhor, a Fila seria uma fila cotidiana, os corpos “sumiriam” no território, e as relações dos jogadores com as pessoas do território teriam início e seriam fortes. Eu poderia ter perdido a aposta, mas não, a eficácia do treinamento se apresentou. Primeiro pudemos notá-la nas Exposições Verbais das rodadas, nas quais as reflexões sobre o trabalho se tornaram cada vez mais complexas e coladas à realidade local, depois notamos na qualidade de atuação de todas as pessoas jogadoras, e por fim, tivemos a comprovação da boa qualidade do treinamento através das cenas criadas em coautoria com o território, cenas essas que nitidamente surgiram da experiência local sem preconceitos ou projetos pré-estabelecidos.

Além disso, as cenas demonstravam forte cumplicidade e confiança entre todas as pessoas envolvidas nas criações.

Confie, já começou.

A base do treinamento é a insistência em um território e a realização de ações que qualquer pessoa faz. A pessoa Atuante só pode fazer o que as outras pessoas do lugar acham que ela pode fazer sendo o que ela é e tem.

Isso não é simples nem confortável. Para algumas pessoas é muito mais desconfortável do que para outras. Em territórios regidos por códigos heteronormativos, um homem, cis, heterossexual, branco, adulto, magro, com ausência de deficiência visível, vestes e marcas corporais discretas, trabalhador ou estudante, terá muito mais conforto em jogar do que outras pessoas.

Mas faz parte do jogo viver essa experiência e criar com ela, conduzindo os afetos bons e ruins para a expressão da cena, desenvolvendo linguagens teatrais que deem conta disso.

3.6. Jogo e Criação

A criação teatral faz parte do Jogo de USO. O importante é que seja uma criação que diga respeito a todas as pessoas envolvidas nela, direta ou indiretamente. Seguindo esse princípio, vale tudo.

As cenas podem ser extremamente cotidianas ou extremamente poéticas e ruidosamente artísticas, desde que a criação tenha partido das relações com as pessoas do território e essas pessoas participem de alguma forma da criação. Preferencialmente, que essas pessoas possam exercer todas as funções do teatro, ou seja, direção; atuação; criação e confecção de cenário, figurino, sonoplastia, e iluminação; produção; espectação, e, crítica. Dificilmente isso acontecerá em sua plenitude, mas a busca por essa participação total é regra. Seguindo-a, as cenas poderão ter qualquer linguagem.

As criações em USO são os afetos que acontecem no decorrer do jogo e a transformação desses afetos em obras teatrais. Não se deve focar nas criações, e sim na aproximação radical com o cotidiano urbano do território. Assim, as coisas se infiltrarão, se registrarão e se criarão nos jogadores. A partir disso, as criações teatrais serão realizadas.

Além das criações que ocorrerão no Território de USO, o jogo poderá gerar em cada pessoa jogadora impulsos que guiarão criações futuras, em lugares diversos e com pessoas

diversas. Algumas criações poderão ocorrer anos mais tarde, quando a pessoa nem mais se lembrar de onde veio o impulso. Isso também faz parte do jogo. É ainda uma jogada do USO.

3.7. Jogadas Erradas e Alguns Acertos nas Nossas Primeiras Tentativas

Os primeiros experimentos do USO rumo ao cotidiano da cidade foram realizados na região central de São Paulo, sobretudo em ruas, calçadas e praças.

Inicialmente, tudo o que estava ao alcance dos olhos dos artistas participantes era olhado como teatro. Operávamos desse modo um enquadramento cênico do real. Assim, árvores, prédios, pontos de ônibus, lojas, entre outros elementos, eram concebidos como cenários; pessoas eram olhadas como personagens; ações e diálogos eram contemplados como texto; e situações cotidianas eram encaradas como situações teatrais. Diversos experimentos foram feitos a partir dessa perspectiva e muitos deles foram gratificantes para os artistas que passaram a ver a cidade como teatro.

No entanto, esses primeiros exercícios propostos e as cenas criadas através deles, operavam com um limite de pensamento que não contribuía para a aproximação real entre teatro e cotidiano urbano.

Valendo-se das categorias de análise de Ágnes Heller (2014, p. 63-64), podemos dizer que, naquele momento inicial, o pensamento que guiava a pesquisa de USO era *ultrageneralizador*, um pensamento típico do cotidiano. Esse pensamento nasce quando enquadramos nossas experiências em juízos e normas preconstituídas, herdadas do nosso ambiente sem revisões ou questionamentos, tornando-nos moral e cognitivamente passivos. Pensamos dessa maneira por sermos forçados pelo meio em que vivemos, mas também por assumirmos por conta própria “estereótipos, analogias e esquemas já elaborados”. Heller ressalta que “pode-se passar muito tempo até percebermos com atitude crítica esses esquemas recebidos, se é que chega a produzir-se uma tal atitude”.

Estávamos agindo na arte com um modo de pensar cotidiano, como se levássemos dentro de nós todo o nosso ambiente de especificidades teatrais, enquadrando tudo com o nosso olhar artístico, totalmente distanciados da realidade da rua, ainda que estivéssemos na rua.

Um exemplo dessas primeiras propostas era narrar ao vivo, durante um tempo determinado, para um ou mais colegas, o que estava acontecendo em uma área estipulada. Aplicavam-se *filtros narrativos* ao cotidiano, como “foco na ação”, “foco na relação”, “foco no pensamento das pessoas narradas”, “foco na opinião do narrador”, etc. Esse

enquadramento do real, conferindo-lhe estatuto de arte através de um gesto artístico, trazia questões de desafio ético, devido ao próprio distanciamento da realidade ocasionado pelo ato de narrar. Na citação seguinte, registrada em caderno de trabalho, evidencia-se essa problemática:

São 14:30 na Praça da República. Um homem de uns 20 anos anda. Está pensando na vida. Acho que ele está apaixonado. Usa uma blusa azul, uma calça jeans e um boné preto. Acelera o passo. Deve estar atrasado para o encontro. Olha em volta preocupado, pensando 'o que as pessoas fazem nessa praça que não estão com seus amores?'. Ele muda bruscamente de direção. Está pensando 'preciso achar uma flor para levar para ela'. Ele acelera mais o passo. Ele corre. Ele rouba o celular do cara! Continua correndo. Ouve os gritos de pega-ladrão. Acelera. Muda de direção. A polícia grita: 'parado!'. Ele para. Põe as mãos na cabeça. Ele sente tirarem o celular do bolso dele. Ele recebe tapas na cabeça. Fica de joelhos. É revistado mais um pouco. Ele continua de joelhos, de calça jeans, blusa azul, sem boné. Eu não sei o que ele pensa, porque nunca passei por isso. Penso que é uma merda terem pegado ele. Ele vê o carro se aproximando dele. Vê a porta de trás abrir. Entra no carro. Ouve a porta bater. Vê os policiais entrarem no carro com ele. Ouve a sirene. Vê a praça ficando para trás. O boné dele fica no chão. (Trecho retirado do caderno de anotações de André Capuano, de 2004).

Esse relato de uma situação ocorrida nas primeiras semanas de trabalho em 2004 aponta as complexidades inerentes ao transformar a corda que delimitava o espaço cênico de representação do espetáculo Biroasca-Bral em um gesto artístico que abarcava um território real. Como o relato acima transcrito deixa evidente, se contemplávamos o cotidiano e dávamos a ele o estatuto de arte, o que incomodava naquele momento era que esse gesto artístico era realizado sem adentrar as complexidades da própria situação cotidiana. Seguindo proposições relacionadas ao gesto artístico característico de algumas experiências das vanguardas do início do século XX, o jogo era instaurado com o conceito de arte mais do que com a realidade cotidiana.

A realidade tomada como uma arte já pronta desestabilizava o estatuto da arte, mas não desestabilizava a relação dos agentes do cotidiano, nem fazia esses agentes participarem diretamente do processo artístico.

Além disso, com nosso modo de trabalho não estávamos realmente conhecendo a matéria com a qual queríamos criar, porque estávamos apenas aplicando nosso enfoque artístico sobre ela. Anos mais tarde, quando entrei em contato com o materialismo dialético, ficou claro que nosso erro era metodológico. Estávamos regendo o objeto de fora e, portanto, não estávamos conhecendo o objeto. Segundo José Chasin (s/d), “a verdade é regida pelo objeto, não é regida pela consciência”, o que exige uma postura de subordinação da consciência em relação ao objeto, não o contrário.

Já que o interesse em USO era criar com o cotidiano urbano (não apenas *sobre, a partir* ou *para* o cotidiano urbano), deveríamos apreender os elementos constituintes dessas esferas da realidade, interpretar a realidade “não mediante a redução a algo diverso de si mesma, mas explicando-a com base na própria realidade.” (Kosik, 1995, p. 35). Isto é, teríamos que compreender a lógica interna da vida cotidiana urbana dos territórios escolhidos.

Embora ainda inconsciente dessa questão metodológica, pude concluir, através da prática frustrada por cenas e ensaios que não rompiam uma espécie de bolha teatral, que não era tão simples uma aproximação real com a realidade cotidiana urbana.

Até 2013, nove anos de tentativas se passaram, durante os quais fiz alguns espetáculos de teatro na rua; abandonei a rua algumas vezes; fiz experimentos individuais descobrindo modos de aproximação; realizei conversas sobre teatro com as pessoas da rua, com as quais eu combinei simples ações que nós passamos a chamar de cena; fiz parcerias com artistas e grupos de teatro que queriam investigar esse movimento de aproximação criando alguns experimentos e espetáculos em conjunto com eles; criei procedimentos de ensaio; entre outras coisas.

Diversas pessoas participaram desses processos, em épocas diferentes, com tempo de permanência variado, e eu, como condutor do USO, servi de elo entre as múltiplas questões surgidas no percurso, sempre perturbado pela aparente impossibilidade de conseguir de fato criar teatro com a cidade. Chamo esse processo de longa e demorada *descida ao asfalto*.

Os pés estavam no chão, mas era preciso chegar à tessitura dos territórios escolhidos. A borda geográfica da corda imaginária passou a demarcar uma totalidade a ser investigada e foi chamada inicialmente de Área de Atuação, depois de Território de USO. Ela circundou, por vezes, a Praça da República, o Viaduto do Chá, um quadrante da Praça da Sé, outro da Praça do Patriarca, do bairro do Bom Retiro, enfim, diversos territórios do centro da cidade de São Paulo.

A Área de Atuação foi o primeiro Procedimento Relacional criado na pesquisa, embora essa nomenclatura só tenha sido usada a partir de 2013. Ele delimitava o espaço de ação e indicava a atitude do artista, que deveria respeitar radicalmente a instrução: tudo o que estiver na Área de Atuação está em criação, é criação, e as pessoas são criadoras. Nunca se deve ultrapassar o lugar delimitado pela Área de Atuação durante o horário de trabalho no USO.

O segundo Procedimento Relacional criado foi a Repetição¹², por meio do qual o artista deveria reiterar sua presença no território, com uma assiduidade no cotidiano local. A Repetição tornou-se um dos procedimentos centrais da pesquisa, alicerçando outros procedimentos, entre os quais, a Ação Cotidiana Absorvida. Nela o artista deve mapear algumas ações executadas pelas pessoas na Área de Atuação e passar a realizar tais ações, como, por exemplo, tomar café no bar, fazer jogo do bicho ou comprar roupas em promoção no bazar.

Porém, se a princípio essas ações são estranhas ao universo do performer, carregando ainda demasiadamente a qualidade de gesto artístico, é exatamente a repetição que traz a possibilidade de se aproximar da realidade do gesto cotidiano.

Normalmente, à repetição é dado um valor negativo, mas pode-se pensar também um valor positivo dela na formação do ser social. Para Ágnes Heller (2002), toda a existência social se efetiva por intermédio da repetição, porque “uma ação realizada apenas uma vez, não é uma ação pertencente ao costume”, uma palavra, quando “falada apenas uma vez não é uma palavra”, ou um objeto, se “usado com sucesso apenas uma vez, por acaso, não adquire, assim, um significado concreto” (2002, p. 419). Assim, a vida cotidiana é fundamentada na repetição, ainda mais porque através dela conquista-se a espontaneidade, sem a qual “não poderíamos realizar nem sequer uma fração das atividades cotidianas imprescindíveis”, pois refletiríamos a cada momento sobre “o conteúdo de verdade material ou formal de cada uma de nossas formas de atividade” (Heller, 2014, p. 47), e não sairíamos do lugar, não faríamos quase nada e provavelmente não sobreviveríamos.

Somente em 2020 eu entrei em contato com o pensamento de Ágnes Heller e me debrucei filosoficamente sobre a vida cotidiana. Até então, eu não dispunha das ferramentas para análise das quais lanço mão hoje. Foi a insistência na pesquisa prática, com suas tentativas e sucessivos erros, que me levou a adotar, quase sem pensar, um eixo central do cotidiano na investigação teatral.

E assim, muitos outros Procedimentos Relacionais foram criados, até que em 2013, os organizei, lapidei e sistematizei, caindo um pouco mais em direção ao chão da cidade.

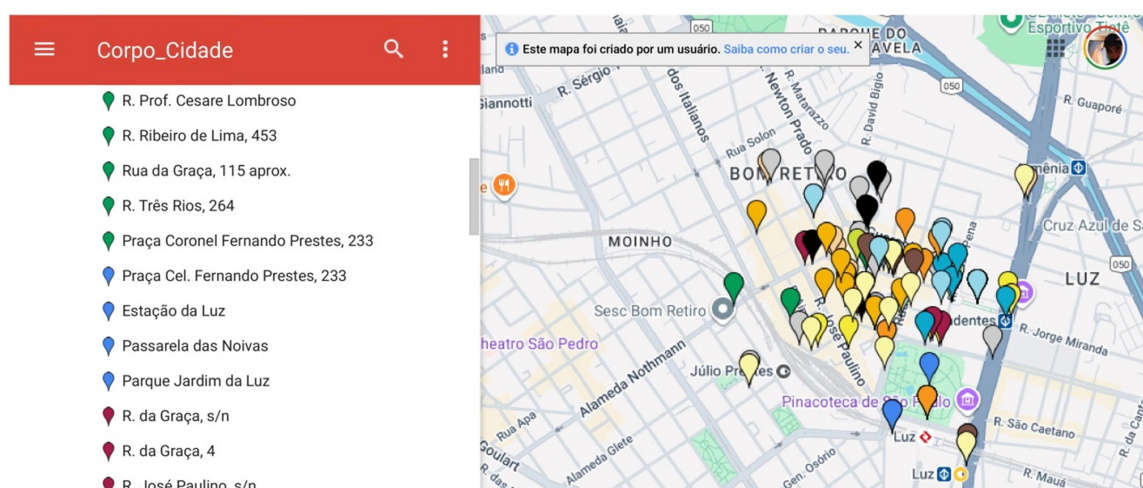
¹² Hoje, a Repetição não é um Procedimento Relacional, mas ela é a base de quase todo o jogo.

3.8. Jogadas no Bom Retiro – Espetáculo CORPO_CIDADE_BOM_RETIRO

A tentativa continuada do USO é descer do campo das ideias - sobre a cidade e a arte - e aterrissar no asfalto, fundindo-se à matéria do cotidiano urbano e estabelecendo relações com as pessoas enquanto elas exercem suas atividades rotineiras.

Essa imagem de descensão, contrária à ideia de uma ascense artística, foi construída em 2013, quando fui convidado para fazer uma residência artística na Oficina Cultural Oswald de Andrade, na Rua Três Rios, no bairro do Bom Retiro, em São Paulo (SP). Na ocasião, a coordenação da oficina estava interessada em um diálogo artístico mais direto com a vizinhança.

Figura 11 - Mapa com pontos trabalhados pelas pessoas Atuantes de USO na residência na Oficina Cultural Oswald de Andrade



Fonte: Produção do próprio autor

Como estratégia de aproximação com o entorno, em primeiro lugar reconheci e afirmei a existência de uma distância entre os artistas participantes da residência e o cotidiano local. Assim, esses artistas ampliaram a consciência de que sempre é necessário um processo de aproximação, um trabalho de insistência, porque não é algo naturalmente dado.

Segundo Heller, podemos pensar essa distância como uma construção histórica:

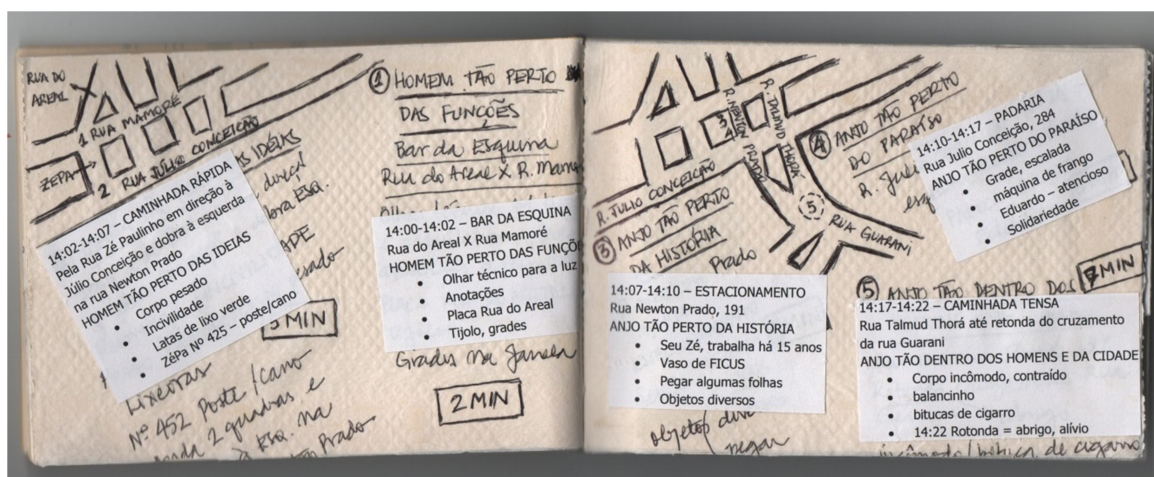
A defasagem entre o criador e o receptor é [...] considerada uma funesta herança da divisão do trabalho. Com efeito, se analisarmos o conjunto da arte nos últimos dois séculos da época burguesa, veremos que a defasagem entre quem cria a arte e o seu público ampliou-se e se aprofundou enormemente. Trata-se da expressão do fato de

que a criação do belo deixou de ser parte orgânica da vida cotidiana dos homens. (Heller, 1983, p. 39)

A filósofa finaliza dizendo que “o receptor que não pertence ao ‘setor’ pode apenas consumir” quando a arte passa a se afastar da maior parte da sociedade e torna-se uma atividade de profissionais especialistas.

Para explicitar e exercitar o movimento de aproximação dos artistas em relação ao cotidiano local, bem como a ideia de descensão, criei dez cartas de baralho inspiradas no anjo Cassiel, personagem do filme *Tão Longe, Tão Perto* (1993), de Wim Wenders. Cada carta seguia parte da trajetória desse anjo que, de tanto amar o modo de vida dos seres humanos, decide abandonar sua condição de ser eterno, que pensa, ouve e vê as pessoas de longe, para tornar-se, ele próprio, um ser humano. Ao longo de várias fases de aproximação, o anjo Cassiel sai do campo distanciado e conceitual, passa pelo estranhamento do aprendizado das coisas humanas mais banais, como andar, comer e pedir uma bebida em um bar, ficando cada vez mais perto de se tornar humano.

Figura 12 - Fragmento de Livro de Artista criado por Erika Kobayashi no Bom Retiro



Fonte: Fotografia do Livro de Artista produzida pelo próprio autor

As cartas direcionaram os modos como os artistas se relacionavam na Área de Atuação, desde uma grande distância do cotidiano, como a carta *Anjo Tão Perto do Paraíso*, cujo direcionamento era: “Você deve ver pessoas, objetos, prédios e animais, com distância, pensar sobre as pessoas e as coisas; ter a distância de quem vive desde sempre e para sempre”; até uma mínima distância do cotidiano, como a carta *Homem Tão Perto das Funções*, cujo direcionamento era: “Você deve se mover guiado pelas funções, ter pensamentos funcionais e

ações funcionais. Ser usado pela cidade e usá-la de acordo com as funções”. (Textos extraídos de cartas do jogo criado pelo USO, 2013.)

Durante a residência, aproveitei também para rever as etapas anteriores da pesquisa e sintetizar o material. Foi nesse processo que passei a chamar as ações e regras do USO de Procedimentos Relacionais. Os procedimentos foram compartilhados com os artistas inscritos na residência e estudados e aplicados na construção de relações com o bairro, visando à criação de cenas teatrais que se dessem junto ao cotidiano local.

Assim, estabelecemos um diálogo interessante com as demais pessoas do bairro. Ao menos suas respostas foram diferentes daquelas habitualmente proferidas em relação às realizações artísticas na cidade de São Paulo, como: “artista é vagabundo”, “tudo bem, isso é teatro” ou “que legal, é teatro”. Embora muitas respostas às propostas artísticas fossem de confronto, ainda assim eram mais complexas do que essas e menos passivas.

A gravação de uma fala de um comerciante sobre uma cena indica que os objetivos artísticos do USO estavam mais próximos de ser alcançados. Ele diz: “Teve teatro de rua aí, muito melhor. Feito de noite. Não atrapalha o trânsito, não atrapalha nada. Atrapalha o trânsito, é uma rua de movimento. [...] Vou arrumar um rato, juro por deus, vou criar, amarrar no rabo e soltar no meio” (USO TEATRO URBANO, 2020, 12 s).

A ideia de fazer isso com um rato é extremamente interessante. O comerciante criou uma cena a partir da nossa, jurando por Deus que iria concretizá-la. Além disso, apontou um tipo de teatro que ele considerava bom: um teatro que não atrapalhasse nada. No entanto, ele próprio elaborou uma ação com um rato amarrado pelo rabo para atrapalhar os artistas que atrapalhavam o trânsito.

Outro comerciante não apenas jurou por Deus, mas concretizou sua ação artística: encontrou-se com um policial fardado, em horário de trabalho, para discutir Arte.

Foi uma criação dele em resposta a uma cena nossa que consistia em distribuir carne moída pelo asfalto e por outros locais da Rua Três Rios. Irado, o comerciante, proprietário de uma loja de revelação fotográfica, tirou uma foto de um cavalete de propaganda política sobre o qual foi depositado um bolinho de carne moída, para, em suas palavras, “usar como prova”. Ao enquadrar esse aspecto do real, ele produziu um objeto, a foto, que servia de evidência do ocorrido. Em seguida, chamou a polícia e se encontrou com o policial no saguão da Oficina Cultural Oswald de Andrade. Ali, eles discutiram sobre o que era ou não era arte.

Depois desse encontro, os policiais tornaram-se parte recorrente das cenas, a ponto de a coordenação da Oficina Cultural sugerir (talvez por brincadeira) que eu tivesse uma carteirinha de oficineiro para apresentar para a polícia quando ela nos interpelasse. Quanto ao

comerciante, ele dançava jocosamente e ria com seus colegas quando o espetáculo *Corpo_Cidade_Bom_Retiro*, produzido a partir das experimentações na região, passava em frente ao seu comércio.

Figura 13 - Fotografia de um trecho da *Cena da Carne Moída*



Fonte: Produção do próprio autor. Acervo do USO

A esposa do comerciante também deu uma resposta enfática às nossas cenas em uma entrevista que concedeu ao SPTV, da Rede Globo (local), negando o estatuto de arte às ações do USO, afirmando: “eu não acho que é arte, a não ser que eles me digam qual é o objetivo do que eles estão fazendo e o propósito disso” (Jornal SPTV, 2014, 1 min 38 s).

A matéria do SPTV foi assistida pelos trabalhadores, trabalhadoras, moradores e moradoras do território nos bares do Bom Retiro e a discussão se ampliou. Anos depois, quando um integrante desse Coletivo Provisório passa pela Rua Três Rios, há conversas com os trabalhadores e trabalhadoras, e o comerciante abre um sorriso desconcertado e desconcertante.

Obviamente, havia algo que irritava o comerciante. Entre diversos aspectos, como atrapalhar o movimento em seu estabelecimento comercial, pesava também a crise que a arte realizada na rua verifica quando estabelece o encontro entre uma forma de trabalho que permite liberdade de criação e outras formas de trabalho presas a uma mecânica de atuação. A dança jocosa do comerciante, a meio caminho entre a crítica e a performance, evidenciava essa situação.

Foi a partir daí que começamos a rever os conceitos de trabalho e alienação, em contraste com a ideia de criação. Nos anos seguintes, essa questão se tornaria um dos pilares

do USO. Mas, no Bom Retiro, estávamos apenas investigando a chegada a um território - a descida do anjo - e criando com essa atitude.

Tínhamos o desejo de nos misturar ao cotidiano urbano, de sermos confundidos com as pessoas do território, nosso objetivo ainda não era criar junto com elas, em processos de coautoria. Queríamos ser afetados pelo dia a dia do lugar e criar, a partir desses afetos, cenas que gerassem estranhamentos ali mesmo. Criamos ruídos poéticos por meio de deslocamentos espaciais e temporais de ações cotidianas, os quais geravam visibilidade e invisibilidade. Trabalhamos com coros de pessoas em locais não habituais, com tempos não habituais utilizados para realizar ações, com a utilização de espaços públicos de modo privado e vice-versa, entre outros estranhamentos que só funcionavam quando os Atuantes do USO não pareciam artistas. As coisas estranhas deveriam parecer brotar da realidade cotidiana, sem o intermédio de artistas, gerando desconfiança nas pessoas: a desconfiança de que qualquer um poderia fazer qualquer coisa, em qualquer lugar e a qualquer momento; e de que os outros e eu estamos atuando, e, talvez, poderíamos gerar coisas inéditas e criar cotidianos diferentes.

Por isso, foi nessa residência que criamos a Regra Permanente “Anonimato”. Ela surgiu na difícil busca pela construção de corpos menos aparentemente artísticos - tanto os corpos individuais quanto o corpo coletivo do grupo. Isso não significa que almejássemos um padrão de corpo cotidiano, mas atitudes que fossem cotidianas para cada um dos diferentes corpos

Até então, todos os treinamentos de teatro que fiz na vida tinham o objetivo de construir um tipo de corpo extracotidiano. Aquecimentos, trabalhos energéticos, jogos de bastão e corda, explosões físicas, tipos de respiração e jogos coletivos, tudo para a difícil tarefa de retirar a cotidianidade da postura, do tônus e do movimento dos atores. Mas constatei que o caminho inverso também é bastante trabalhoso.

Mais ainda, descobri que o que se chama cotidianidade, em um teatro que tem por objetivo o extracotidiano, não é tão cotidiano assim. Parece que só o fato de estar em uma sala de ensaio, ou na rua ensaiando, coloca o corpo em estado não cotidiano. Pode não ser o corpo que certo teatro deseja, mas não é um corpo cotidiano. Parece haver um mecanismo automático que aciona o extracotidiano assim que se pensa em cena.

Nesse processo do Bom Retiro, cheguei a uma pista sobre um dos elementos que acionam esse mecanismo: o coletivo teatral. Não é preciso fazer uma roda de aquecimento, somente o fato de sabermos que somos um coletivo de teatro cria um tônus diferente em nossos corpos. Notei isso de uma maneira inusitada:

Não fazíamos roda na rua, mas, sim, na sala da Oficina Cultural Oswald de Andrade. Nas primeiras semanas, eu não conhecia as pessoas da oficina, e sempre tive péssima memória fotográfica e de nomes. Além disso, eu não passava lista de presença, então não sabia o nome de quase ninguém e não lembrava direito quem era quem. Na Oficina, naquela época, havia grande circulação de pessoas e, frequentemente, pessoas de outros cursos entravam por engano nas salas. Por esses motivos, havia uma pessoa nas rodas iniciais que eu achava que estava ali por engano. Para não cometer uma indelicadeza, eu não falava nada. Ela não conversava com ninguém, não tinha cumplicidade com o grupo, tinha outro tônus. Chamava minha atenção por destoar do restante do grupo. Após três encontros, soube que ela era, de fato, da nossa residência. Mas a falta de cumplicidade que ela demonstrava em relação ao restante do grupo gerava um tipo de corpo que nos interessava.

Figura 14 - Em busca do cotidiano do corpo em exercícios no Bom Retiro



Fonte: Produção do próprio autor

Influenciado pela qualidade de corpo que sua atitude gerava, criei o Anonimato, que no início era um Procedimento Relacional e depois se tornou uma Regra Permanente: “Atuantes do USO agem na Área de Atuação como se não se conhecessem entre si. São como a maioria da população de uma área urbana, que se cruza sem perceber. Não tem julgamento aqui, não é ruim ou negativo não se conhecer. Também não é bom ou positivo”.

Conquistamos um pouco de corpo cotidiano com esse procedimento. Mas muitos de nós ainda pareciam “superpessoas”. Havia uma assertividade no andar, um tipo de olhar e de respiração, um apoio corporal que indicava que estávamos em cena e nos destacava dos “seres humanos comuns”.

É importante repetir e frisar que não se tratava de buscar um corpo padrão. Qualquer corpo pode operar cotidianamente. Por exemplo, um corpo de bailarino se evidencia como tal depois de anos de profissão, mas esse corpo também pode ser cotidiano. O mesmo vale para o

corpo de alguém que faz halterofilismo. Mas há uma atitude cotidiana que faz com que o halterofilista, o bailarino e o ator sejam pessoas que não estão levantando peso, dançando ou fazendo cena de teatro na rua. Uma atitude que os faça parecer quaisquer pessoas em uma fila, mesmo que essa fila seja para um poste.

Figura 15 - Divulgação do espetáculo Corpo_Cidade_Bom_Retiro

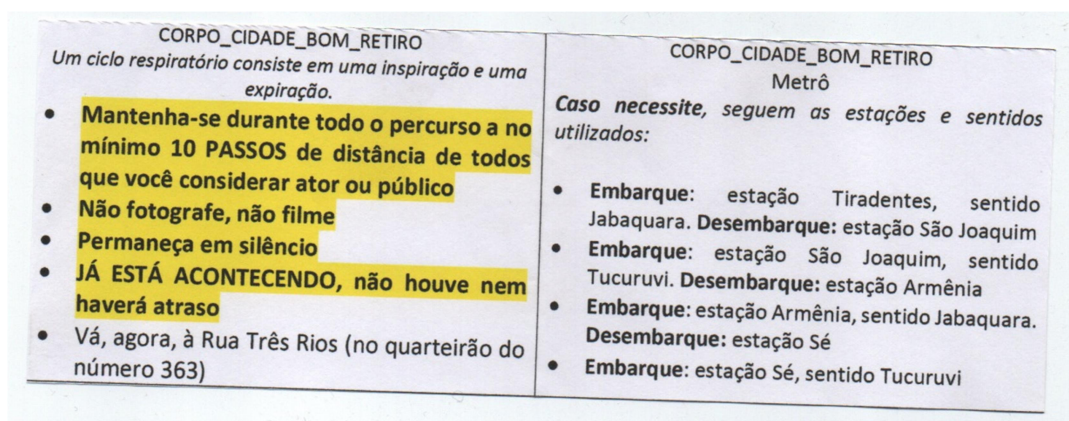


Fonte: Produção do próprio autor

Com esses objetivos e questões, criamos o espetáculo Corpo_Cidade_Bom_Retiro, com direção minha e de Paula Petreca, que ingressou na segunda etapa da residência para somar à criação. O elenco de Atuantes foi composto por Bruno de Alencar, Carolina Abreu, Carolina Alvim, Erika Kobayashi, Gilka Verana, Jhonny Salemborg, Laerte Sancho, Larissa Leão, Lorayne Cristina Vale, Mariana Fernandes, Priscila Ioli, Rodrigo Rodrigues, Tricka Carvalho e Vinicius Titae. O espetáculo ficou em cartaz entre 16 de setembro e 9 de outubro de 2014, às terças e quintas-feiras. A plateia “invisível” acompanhava a rotina dos Atuantes em uma ação de teatralização da cidade. Os convites eram reservados no site da Oswald de Andrade, e os endereços das apresentações eram informados no e-mail de confirmação da

reserva. Cada espectador devia seguir sozinho para um dos endereços informados no e-mail de confirmação enviado pela produção. No local, recebia as instruções de alguém: “permanecer em silêncio, manter-se afastado a pelo menos 10 passos de quem considerar ator/atriz ou espectador(a) e não registrar imagens e sons com equipamentos audiovisuais”.

Figura 16 - Instruções de Corpo_Cidade_Bom_Retiro



Fonte: Produção do próprio autor

Desde o início, não se sabia ao certo quem eram os atores, que muitas vezes pareciam transeuntes, ou mesmo o público, que acabava sendo, em parte, ator, porque a cidade e os transeuntes e as outras pessoas do público os viam assim.

O espetáculo era composto por cenas quase imperceptíveis, em que as pessoas Atuantes sumiam nas ruas e estabelecimentos, tornando a cidade mais visível do que eles próprios, e por cenas estilizadas, que geravam forte ruído no cotidiano, convocando os passantes a lidar com a situação cênica. Em ambos os casos, havia uma atitude de não enfrentamento e de não conflito entre Atuantes e transeuntes, moradores e trabalhadores.

Nesse processo, afinamos e investigamos a flexibilidade do não enfrentamento, que hoje também é uma Regra Permanente do USO e se chama Sem Confronto Direto. Trata-se da percepção dos limites criativos das relações estabelecidas no cotidiano urbano, que, ao serem extrapolados, geram apenas um tipo de cena: briga. Essa regra estipula que, quando o confronto se instaura nitidamente, as pessoas Atuantes devem abandonar a situação, dispersando no Território de USO e, assim, deixando a briga escorrer pelo asfalto. Caso a continuidade da relação seja importante para o jogo, os Atuantes podem negociar nas rodadas seguintes para que o confronto já não se estabeleça.

Essa regra exige uma percepção fina para chegar aos limites das tensões de criação que o teatro pode gerar no território. Não se deve fugir dessas tensões nem exacerbá-las a ponto de deixarem de ser tensões de criação e se tornarem apenas confronto.

Um bom procedimento para treinar essa percepção é a Suspensão feita sobre faixas de travessia de pedestres que tenham semáforos. Após a abertura do semáforo para os carros, permanecer em Suspensão até a instauração do confronto direto exige uma escuta aguçada. Muitas vezes os Atuantes saem muito antes da tensão e impedem que os motoristas criem na relação. Mesmo uma buzinação muitas vezes não indica um confronto direto. Pode ser apenas uma buzinação de aviso e, na sequência, o mesmo motorista que buzinou pede desculpas e faz uma manobra com o carro, por entre as pessoas paradas na faixa, e segue seu caminho. Outras vezes, uma buzinação gera desconforto em outro motorista, que defende a ação de suspensão na faixa. E resolvem-se entre si até o fim da Suspensão. Outras vezes, os órgãos oficiais responsáveis pelo trânsito da cidade criam uma barreira de proteção para as pessoas que estão na faixa, fazendo o fluxo de carros seguir em segurança.

Mas, em algumas situações, uma pequena buzinação é sinal absoluto de confronto direto, com motorista nervoso que atropelaria as pessoas caso continuassem na faixa. Nesse caso, o motorista não está se relacionando com a cena de maneira artística, mas apenas com o problema de não poder passar onde é seu direito. Então, a pessoa Atuante se retira imediatamente e libera o cotidiano. Em outras ocasiões, o confronto não é indicado nem mesmo por uma buzinação. A aceleração do carro já indica isso, ou mesmo os comentários do motorista.

Testamos várias vezes esse limite no Bom Retiro, incluindo também Suspensões com um carro parado de propósito no meio da rua e a motorista Atuante, igualmente parada, fora do veículo.

A Suspensão na faixa de pedestres é um exemplo de jogada que convoca explicitamente a regra Sem Confronto Direto. Mas durante todo o jogo, nas relações mais sutis, deve-se manter atenção a essa regra. O confronto pode surgir em qualquer ação e a qualquer tempo.

Por exemplo, nessa residência, uma pessoa Atuante foi trancada em um provador de roupas de uma loja depois de criar uma rotina na qual toda semana experimentava o mesmo vestido. Não percebeu que o confronto estava se instaurando e acabou ficando presa na loja. Apenas isso não seria indicativo de confronto, porque poderia ser uma resposta de criação das pessoas da loja. Porém, depois de abrir o vestiário, disseram que ela nunca mais aparecesse na loja.

Enquanto isso, outra pessoa Atuante, Gilka Verana, criou uma cena com dois trabalhadores de uma loja de silkscreen, na qual eles colocavam uma tela sobre o corpo dela e a pintavam na oficina de camisetas. Essa foi uma cena que fez parte do espetáculo *Corpo_Cidade_Bom_Retiro*, e era feita na loja quando a dona não estava presente.

Figura 17 - Loja e fábrica de Silk Screen onde era feita a cena



Fonte: Produção do próprio autor

Simultaneamente a essa, outras treze cenas aconteciam em diferentes lugares do Bom Retiro, cada uma realizada por um dos atores e das atrizes. Carolina Alvim percorria todo o salão principal da igreja de patins, depois escalava, ainda de patins, uma mesa na frente de um santo para colocar uma oferenda aos seus pés; Erika Kobayashi, sentada nas calçadas, pedia amuletos, como quem pede dinheiro ou algo para comer; Vinicius Titae, em um consultório de dentista, simulava a extração de um dente do ciso; Rodrigo Rodrigues tomava um refrigerante em um bar e, depois, ia ao banheiro; Bruno Alencar jogava no bicho; Larissa Leão olhava peixes no lago; Priscila Ioli conversava com uma pessoa que morava em uma barraca cheia de objetos inusitados; e os todos os outros faziam coisas desse tipo. Essas cenas foram proposições de cada Atuante a partir das vivências que tiveram no decorrer dos encontros.

Figura 18 - Cena com patins, depois da igreja



Fonte: Produção do próprio autor

Cada pessoa do público acompanhava sozinha uma cena, depois se dirigia para a Rua Três Rios, onde deveria manter-se afastada das pessoas que ela considerasse ator ou público. A partir daí, seguia as ações coletivas do espetáculo, pela Rua Três Rios, Praça Coronel Fernandes Prestes e linhas Azul e Vermelha do metrô.

O espetáculo gerava o estranhamento e a desconfiança pretendidos. Ocorria a confusão sobre quem estava ou não estava atuando, o que era ou não era cena, quem estava ou não estava assistindo. E também se davam cenas que pareciam brotar do asfalto, como que vindas do nada, como um coro de pessoas que de repente estavam em fila com facas nas mãos; pessoas que lançavam bolsas por cima dos trilhos do metrô; pessoas mascaradas que se encontravam em esquinas para se beijar; uma fila que surgia na igreja católica, no meio da missa, em hora imprópria, na frente do altar em direção ao padre; pessoas que se arrumavam para uma festa no vagão do metrô e faziam suas festas individuais ali mesmo; entre outras cenas que surgiam e desapareciam, como se viessem “do nada”.

O espetáculo gerava o estranhamento e a desconfiança pretendidos. Ocorria a confusão sobre quem estava ou não estava atuando, o que era ou não era cena, quem estava ou não estava assistindo. E também se davam cenas que pareciam brotar do asfalto, como que vindas do nada, como um coro de pessoas que de repente estavam em fila com facas nas mãos; pessoas que lançavam bolsas por cima dos trilhos do metrô; pessoas mascaradas que se encontravam em esquinas para se beijar; uma fila que surgia na igreja católica, no meio da missa, em hora imprópria, na frente do altar em direção ao padre; pessoas que se arrumavam

para uma festa no vagão do metrô e faziam suas festas individuais ali mesmo; entre outras cenas que surgiam e desapareciam, como se viessem “do nada”.

Olhando em retrospectiva, é possível afirmar que, apesar de o processo de treinamento e criação ter levado os participantes a se aproximarem da vida cotidiana local, e ainda que houvesse cenas individuais infiltradas em lugares do território, o espetáculo *Corpo_Cidade_Bom_Retiro* focou sobretudo na paisagem. Essa escolha impôs uma limitação à aproximação máxima que desejávamos em relação ao cotidiano urbano. Se pensarmos a paisagem sob a perspectiva de Milton Santos, encontraremos o motivo dessa limitação.

Paisagem é diferente de espaço. Se por um lado a paisagem é “o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza”, por outro lado o espaço “são essas formas mais a vida que as anima” (Santos, 2020, p. 103).

Penso que trabalhar teatralmente com a paisagem pode ser tentador, porque ela é tudo o que nos é sensorialmente acessível, como volume, cor, movimento, dinâmica, aroma, acústica, textura, temperatura, brilhos e sombras, proximidades e distâncias, direções de fluxo, ritmos e pausas, densidades de gente e de objetos, entre outros (Santos, 2008, p. 61). Assim, a matéria da paisagem é próxima do que se espera de um resultado cênico nas ruas da cidade, ao passo que a matéria do espaço pode não ser apreendida nem pelo público nem pelos artistas, porque é uma matéria em constante transformação, que envolve as ações das pessoas no tempo presente.

Para alcançar a inteligibilidade do espaço e desenvolver um teatro efetivamente relacionado a ele, é fundamental aprofundar as relações no cotidiano com as pessoas dos territórios, captando as práticas e os movimentos sociais que lhe conferem dinamismo e sentidos múltiplos. Para se aproximar do espaço é preciso se aproximar do cotidiano, e o contrário também é verdadeiro. Desse modo, para jogar com o cotidiano é preciso jogar com o espaço. Mais ainda, é preciso também ser jogado por ele.

Hoje, o pensamento miltoniano é um pilar para a pesquisa do USO. Mas no Bom Retiro, por mais que tivéssemos inventado modos de estabelecer relações mais diretas e complexas entre o teatro e as pessoas dos territórios, quando eu direcionava a criação de cenas, ainda pensava a cidade como palco.

A importância de Milton Santos para a geografia mundial está justamente no desmonte dessa ideia. De acordo com a geógrafa Maria Adélia Aparecida de Souza, em depoimento no documentário *Milton Santos – por uma outra globalização* (2004, 19 min 26 s), Santos

revolucionou a geografia ultrapassando a visão recorrente do espaço como “um palco onde as coisas acontecem em cima”, elevando o espaço ao nível de uma instância social, em pé de igualdade com as demais instâncias, como a economia e a política. Santos (2004, p. 163-181) afirma que o espaço é o elemento social mais presente no cotidiano das pessoas: “A casa, o lugar de trabalho, os pontos de encontro, os caminhos que unem entre si esses pontos são elementos passivos que condicionam a atividade dos homens e comandam sua prática social”. O espaço é um fator e um fato social, sendo simultaneamente produtor e produto, determinante e determinado.

O espaço que interessa a Milton Santos - e a nós - não é qualquer espaço, mas, sim, aquele que as pessoas vivem e transformam, ao mesmo tempo em que são transformadas por ele. A esse espaço, Santos denominou *espaço geográfico*, *espaço humano*, *espaço habitado*, *espaço banal* ou *território usado*. Trata-se do espaço de todas as pessoas, não importa as suas diferenças. Necessariamente, esse espaço é “uma realidade relacional: coisas e relações juntas”, objetos naturais e sociais preenchidos e animados por vidas, pela sociedade em movimento (2008, p. 30-31).

No espetáculo *Corpo_Cidade_Bom_Retiro*, nós nos relacionamos principalmente com as coisas. Criamos relações novas, deslocando as ações cotidianas no tempo e no espaço, e compartilhamos com o público essas relações. Tanto o público convidado quanto o público espontâneo das ruas tiveram a experiência que, no projeto, ambicionávamos, de desconfiar de que qualquer pessoa poderia estar atuando e criando coisas no cotidiano. Diversos relatos de espectadores ressaltaram essa experiência, que se estendia para além do tempo do espetáculo, por horas ou dias após a sessão. Após o término da peça, a sensação permanecia: pessoas paradas, andando, comprando, enfileiradas, aglomeradas, esperando, pareciam cenas.

Porém, essa sensação não eliminou a compreensão da cidade como um palco. Um palco utilizado, na prática, e conscientemente, apenas por nós, artistas do espetáculo, e falsamente aberto a qualquer pessoa. Nesse processo, ao menos já havíamos abandonado, há muito, o *enquadramento do real*. Agora operávamos com uma *desconfiança do real*, ao provocarmos no público a sensação de que qualquer pessoa estava criando: ao gerar alguns ruídos poéticos, atuando na tessitura do cotidiano urbano, sem que se notasse uma distinção nítida entre atores/atrizes e as pessoas que estavam próximas de suas ações, tais cenas conseguiam incluir – *aparentemente* - essas pessoas como possíveis criadores. Porém, elas não participavam efetivamente do processo criativo, e também pensavam que as pessoas que as olhavam eram criadoras, o que também não eram. Sim, elas poderiam criar no papel de público, uma vez que a recepção de uma obra também é um ato de criação, como aponta

Flávio Desgranges em *A Pedagogia do Espectador* (2020), mas essa autoria era limitada por nós, ao produzirmos cenas que, dependendo do grau de atenção do público espontâneo, muitas vezes não eram vistas como cenas e, assim, as pessoas não eram convidadas a ser público.

Entre nós, tudo estava certo, estávamos participando do espaço e animando as formas da paisagem de modo artístico. Para gerar desconfianças no público tivemos que conquistar corpos cotidianos e muita precisão, e para isso conquistamos confiança na cidade e uns nos outros. Chegamos ao ponto de fazer, por exemplo, um treinamento de confiança que consistia em jogar-se de costas para fora do vagão de metrô e saber que na plataforma, na hora exata, estaria outro Atuante para segurá-lo, vindo de outro trem.

Enquanto isso, as outras pessoas também estavam participando do espaço, animando suas formas, pegando trem, atravessando a rua, vendendo coxinha, revelando fotografias, mexendo em seus celulares no vagão, assistindo cenas teatrais inusitadas, desconfiando que o outro também estava criando.

Mas nós não estávamos criando junto com essas pessoas. Nossa jogada seguinte foi encontrar modos para que elas efetivamente criassem teatro com a gente, se tivessem vontade disso. Seguimos descendo rumo ao asfalto, agora na tentativa de jogar com o espaço e de fazer um teatro que não apenas se expressasse através das formas visíveis do território, ou seja, através das paisagens, mas que dialogasse e atuasse junto com as pessoas que dão vida ao espaço urbano em constante movimento e transformação. Fomos para o bairro da República.

Figura 19 - Cena de Corpo_Cidade_Bom_Retiro.



Fonte: Produção do próprio autor

3.9. Jogadas na República 1 – Espetáculo Corpo_Cidade_Rotinas(Ficção)

Em 2015, passado um ano de residência no bairro do Bom Retiro, mudamos a Área de Atuação¹³ para o bairro da República, especificamente para o quarteirão formado pelas ruas Barão de Itapetininga, Dom José de Barros, 24 de Maio e Avenida Ipiranga. Alguns artistas participantes do Coletivo Provisório da residência na Oficina Cultural Oswald de Andrade seguiram juntos: eu, Gilka Verana, Erika Kobayashi, Jennifer Glass, Rodrigo Raiz e Vinicius Titae. Juntou-se a nós Evandro Zampiere.

Figura 20 - Mapa da República.



Fonte: Produção do próprio autor

Seguindo nossa prática habitual, iniciamos com a chegada ao território. Desta vez, no começo não utilizamos os Procedimentos Relacionais que causavam ruídos no cotidiano nem as Cartas dos Anjos e Seres Humanos. Nosso objetivo era conseguir mais rapidamente uma inserção no dia a dia do quarteirão para experimentarmos, o quanto antes, algumas ações que

¹³ O que chamávamos de Área de Atuação, hoje denominamos Território de USO

ainda não tínhamos feito, que buscariam ultrapassar a paisagem e chegar ao espaço movido pelas pessoas, pensando hoje pela perspectiva miltoniana.

Iniciamos a construção de uma relação mais continuada com as pessoas do território, por meio da criação de rotinas com elas. Agora, a pesquisa debruçava-se sobre uma infiltração no cotidiano local, de modo que os artistas se infiltrassem e também fossem infiltrados por ele.

Na República, todos os dias, as pessoas tomam café no bar, atravessam a rua na faixa de pedestres, compram coisas, jogam na loteria, pedem informação na banca de jornal, ficam em filas. Então, cada artista participante da pesquisa passou a realizar, sem dizer que se tratava de um processo teatral, as mesmas atividades que grande parte das pessoas já realizava no quarteirão.

Com a soma dessas atividades, cada Atuante criou rotinas que foram repetidas duas vezes por semana, durante meses, e, assim, estabeleceu relações cotidianas com os trabalhadores locais: com Seu Zé, que servia o café, com Gabriel, que vendia paçoca, com Daniel, que informava o endereço, com Dona Lourdes, que divulgava “compro ouro”, entre tantas outras pessoas.

Depois de insistir semanalmente no cotidiano da Área de Atuação, de confiar e ser confiado por ele, de estabelecer relações, de infiltrar-se e ser infiltrado e, inclusive, depois de quase esquecer-se de que estar ali era uma escolha artística, somente então, cada pessoa Atuante de USO realizava uma fala que revelava a seus interlocutores que, em sua perspectiva, a ação que faziam juntos era uma criação. Dizia que, para ela, a conversa, o local, os gestos e tudo o que acontecia ali naquele momento era uma criação. Por fim, perguntava se poderiam continuar criando aquilo juntos, isto é, se a pessoa Atuante poderia continuar indo ali, por exemplo, tomar café, e se o balconista queria continuar servindo o café como uma criação.

Passadas algumas semanas, o convite se encaminhava para possíveis experiências de modificação das criações já realizadas. Assim, poderiam modificar ações, falas, cenário, adereços, gestos e tudo mais que estava presente no acontecimento.

Dito dessa maneira, pode parecer um processo simples e muito organizado. Hoje, depois de o termos realizado diversas vezes, é; mas, naquele momento, não foi assim. O próprio procedimento não era tão objetivo. Foi lapidado por muitos erros e poucos acertos. Demorou anos para se transformar na Abertura de Procedimento como é hoje e, depois, para ser desdobrado nos Ensaios.

Os dois principais erros que cometemos foram nada menos que o tempo e a forma de realização.

Em alguns casos, a pessoa Atuante demorava muito para abrir o procedimento, e a relação parecia ser traída quando a criação era comunicada como suporte de sua existência. Essa demora foi causada pela falta de planejamento, uma vez que, somente no processo, descobrimos que seria importantíssima essa conversa, para inserir a outra pessoa na criação consciente. Senão, enquanto um de nós criava, perguntando semanalmente sobre uma capa de celular em uma loja, o vendedor seguia em sua própria rotina cotidiana sem pensar em criação. Desse modo, era como se estivéssemos roubando tempo e gestos do cotidiano para a arte, mas apenas nós sabíamos do roubo e ficávamos com todo lucro. Era preciso dividir o lucro e os riscos desse furto com nossos parceiros de cena, inclusive para que eles decidissem ser ou não ser parceiros.

Pensei nisso somente depois de algumas semanas de repetição das rotinas. Antes, apenas intuía que seria necessário criar rotinas para estabelecer relações no cotidiano local, mas não previ o distanciamento crescente que ocorreria entre a arte e o cotidiano urbano nesse processo em que apenas o teatro ganhava ou perdia, enquanto o cotidiano continuava igual. Era preciso abrir os procedimentos rapidamente, para não sermos responsáveis por instaurar em uma mesma ação realizada em conjunto por duas pessoas em um mesmo lugar, corpo-a-corpo, a separação abismal provocada pela extrema divisão social do trabalho, em que, no nosso caso, uma pessoa ficou com a parte da arte e a outra, com a venda de capinhas de celular.

Mas, abrir o procedimento no meio do caminho não era simples. Menos ainda porque algumas pessoas do Coletivo Provisório não estavam pensando assim, afirmavam que estavam apenas se relacionando, conversando e comprando balas, por exemplo. No entanto, estávamos no território com um objetivo teatral, mesmo que o teatro para nós fosse justamente conversar e comprar balas. Não estaríamos ali se aquilo não fosse um procedimento artístico. Dizer isso ao vendedor de balas, depois de semanas de rotina e confiança, não era fácil. Mas, o teatro fazia parte da relação e era preciso abrir o procedimento.

O outro erro referente ao tempo se dava no sentido oposto, isto é, abrir o Procedimento cedo demais, antes de estabelecer uma rotina e de ter passado a participar minimamente do cotidiano da outra pessoa. Nesse caso, o estranhamento do próprio gesto do interlocutor na cena não ocorria. Reduzia-se no máximo a uma *combinação de cena*, não uma *revelação por dentro* do cotidiano e da cena.

Foi necessário encontrar os tempos certos da Abertura de Procedimento, para provocar a faísca que desnaturalizava subitamente a vida cotidiana urbana. Esse instante de abertura e as conversas seguintes passaram a ser entendidos como a principal obra artística do USO, pois compreendíamos como obra os momentos em que a pessoa refletia sobre o seu gesto realizado todos os dias, estranhava esse gesto como criação, e dava encaminhamento a isso.

Esse continua sendo o núcleo da nossa pesquisa e do nosso jogo.

Nesses momentos, os vetores de todas as esferas são acionados para todas as direções, em uma infiltração recíproca, e ocorre uma espécie de curto-circuito entre teatro e cotidiano urbano.

Depois da revelação e do estranhamento nuclear do gesto cotidiano, as escolhas das pessoas são simples. Trata-se de decidir se continuarão fazendo aquela criação, e se a realizarão do mesmo modo nas semanas seguintes. Em qualquer opção haverá transformação. Mesmo na escolha de não participar mais do processo: porque fará parte da história daquela ação cotidiana a ideia, ainda que estranha, de que aquilo um dia foi pensado por alguém como criação. E também em caso de decidir a repetição do gesto: porque a repetição ocorrerá apenas na aparência exterior, na sua integridade ela já não será a mesma, uma vez que, internamente, uma escolha terá sido operada.

O treino da escolha, aqui em sua minúscula dimensão, pode apontar para o treino de escolhas éticas na vida cotidiana, nos termos de Ágnes Heller (2002, 2014). A escolha é parte central da autonomia das pessoas, realizada na tensão entre a particularidade e a genericidade e, assim, constitui a ação basilar da construção da individualidade e do combate contra a alienação. A escolha não é algo somente formal ou abstrato, ela é um exercício consciente da liberdade dentro das condições históricas concretas da vida cotidiana.

Escolher possibilita a luta contra a cristalização do ser e do fazer. O sentido ético da escolha emerge quando o *indivíduo* se eleva acima das necessidades imediatas e das

determinações externas, direcionando suas ações a valores que valem para todos e orientam uma vida digna para si e para os outros.

Nunca tivemos, nem teremos, a pretensão, em nosso jogo, de chegar ao nível das escolhas éticas apontadas por Heller, mas parece-nos válido criar possibilidades de escolhas nas entranhas da vida cotidiana, especialmente por dentro da ação fundamental da alienação: a venda da força de trabalho, o que significa a venda da humanidade de cada pessoa, uma vez que, na visão de Marx, é o trabalho o que nos constitui como espécie humana.

Agrada-nos instaurar a escolha através da arte, ao colocá-la lado a lado com modos de trabalho que tendem à alienação porque são apenas meios de sobrevivência. Nesse sentido, afirmamos a arte como Adolfo Sánchez Vázquez aponta em *As ideias estéticas de Marx* (1968, p. 47): como “uma forma peculiar do trabalho criador. [...] Atividade que, ao prolongar o lado positivo do trabalho, evidencia a capacidade criadora do homem”.

Mas, para gerar o campo de criação por dentro do cotidiano, nós precisávamos ajustar, além do tempo da Abertura de Procedimento, também a forma dessa abertura. Parte já estava acertada: a realização de rotinas cotidianas junto às pessoas dos territórios. Já a sequência, ou seja, o diálogo da abertura, teve que passar por muitos ajustes. A começar pelo termo *criação*:

Perceba que, na República, até esse momento, não falamos de cena, menos ainda de cena de teatro. Nas primeiras conversas em que compartilhávamos a ideia com nossos interlocutores no território, utilizávamos a palavra *criação*. Queríamos provocar o pensamento de que o cotidiano era uma *criação* e, portanto, passível de modificação. Porém, ao afirmarmos dessa maneira - dizendo que, para nós, aquilo era criação - nossos diálogos ficavam muito amplos, soltos e sem o tensionamento necessário para gerar estranhamento. A ideia de criação já fazia parte da vida dos nossos interlocutores; eles a compreendiam de muitos modos, incluindo a “criação divina”. Utilizando o termo *criação*, o choque entre as realidades e o estranhamento do gesto cotidiano eram muito suaves - quando aconteciam. A *criação* era uma palavra que se adaptava facilmente ao contexto e dificultava qualquer choque.

Depois, começamos a dizer *criação artística*. Nesse caso a conversa era muito menos fluida, e conduzida majoritariamente por nós, quase nunca por nossos interlocutores. A *arte em geral* era um assunto bastante complexo para ser conversado semanalmente durante alguns poucos minutos com as pessoas enquanto elas trabalhavam ou realizavam outras ações intimamente ligadas às suas sobrevivências.

Mexemos muitas vezes na forma de abertura e passamos por várias nuances nessas tentativas, uma vez que cada artista lidava com diversas singularidades: as suas próprias; de

seus parceiros e parceiras do território; das relações estabelecidas; dos lugares; e das pessoas no entorno do diálogo, como padrões ou colegas de trabalho.

Fomos aos trancos e barrancos abrindo procedimentos, até que chegamos à afirmação do *teatro*, ou melhor, do que ainda havia sobrado do teatro no USO. Então, percebemos a força que ele tinha. Ao dizermos que aquilo era uma cena de teatro, o choque acontecia; o curto-circuito se dava.

Em USO, o que permanecia do teatro era uma espécie de força insistente parecida com aquela força criticada por Michael Fried em *Art and Objecthood* (1967), e que tanto assombrou os minimalistas: “o minimalismo é incuravelmente teatral” e “o teatro é hoje a negação da arte” (Fried, 2002, p. 134). A crítica de Fried se dirige à impossibilidade de no Minimalismo um quadrado ser apenas um quadrado, porque esse tipo de obra precisa da relação temporal e espacial com o espectador. Em vez de uma forma autônoma que se bastaria, ela se apresenta como presença que exige a consciência de quem a observa, convertendo-se em situação, e não em objeto fechado. Essa dependência da experiência do espectador faria com que a obra perdesse sua autonomia e se tornasse “basicamente um efeito ou uma qualidade teatral – uma espécie de presença de palco”, porque “exige do observador que a leve em consideração, que a leve a sério” (Fried, 2002, p. 136).

Aquilo que Fried identificou como defeito, isto é, a teatralidade incurável, o “resto de teatro” que contaminaria a pureza do objeto, tornou-se, para nós em USO, justamente o elemento mais precioso. Apropriamo-nos desse resíduo, aquele “lixo” incrustado do Minimalismo, e o colocamos no centro do trabalho: roubamos para nós o teatro que Fried sabia que o minimalismo não conseguiria se livrar. Ficamos com esse teatro, que *já está*, que gruda quer queira quer não queira. Em vez de dizermos “um quadrado é um quadrado”, dizemos “isso é uma cena de teatro”. Não tem quadrado, tem só a cena, que já é se juntos quisermos que seja.

Com o passar dos anos, fomos entendendo os melhores caminhos para a abertura de procedimento, até chegarmos à versão atual, em que ele se divide em quatro momentos: *Abertura de Procedimento*, *Ensaio I*, *Ensaio II* e *Demais Ensaios*. Cada momento desses tem uma abordagem específica, com ideias e termos construídos e ajustados milimetricamente ao longo de diversas experiências com muitas pessoas, ainda que, hoje, ao verificarmos a simplicidade dessas Cartas, talvez esse trabalho possa não ser notado.

Por meio desses procedimentos em seu formato atual, as múltiplas singularidades continuam se manifestando fortemente. Ao jogar com essas Cartas, alguns universos se abrem. Essa é uma matéria valiosa em USO.

Tanto que, em 2015, considerávamos nossa obra principal somente a abertura de procedimento e as conversas seguintes; o que viesse depois disso nós chamávamos de *resíduo*. Esse conceito era fundamental para demarcar que o *encontro* era o núcleo do nosso trabalho, e não a obra criada posterior a ele. Por ser um coletivo de artistas, havia o risco de nos apaixonarmos por uma obra destacada do real e abandonarmos as relações com as pessoas e a matéria cotidiana. “Resíduo” afirmava a diferença entre o que era central e o que sobrava das relações, por isso, o caráter pejorativo dessa palavra nos ajudava a lembrar do que era importante para o coletivo.

Entretanto, essa postura levava nossa prática a pender muito para um lugar que não gerava tensionamento, nem no cotidiano nem no teatro, porque o teatro era novamente abandonado. Assim, quase voltávamos à atitude de antes das aberturas de procedimento, quando “*somente conversámos e comprávamos algumas coisas*”. Mas, agora, de fato, quase fazíamos apenas isso, depois que passava o impacto de termos chamado as ações cotidianas de *teatro*.

Era como se a abertura de procedimento estivesse servindo como uma confissão pela arte que estávamos escondendo na relação, e as pessoas estivessem dispostas a nos perdoar por essa pequena traição ou delito. Uma vez que éramos assíduos no território e cuidávamos das nossas relações com as pessoas, a confiança instaurada conseguia gerar o perdão. Assim, as conversas seguintes deixavam de lado qualquer resquício de arte e de sensação de traição, e elas viravam bate-papos sobre a família, a política, o futebol - conversas cotidianas, sem tensionamento de criação.

Passamos a ser um coletivo de gente simpática e boa de papo. Se o foco era apenas o encontro, uma conversa sincera sobre a família era mais interessante do que criar algo a partir desse diálogo ou conceituá-lo como arte. Então, percebemos que era fundamental não perder a conexão com a criação, ainda que residual, pois, do contrário, o artista envolvido na conversa entrava na automação do cotidiano, na qual sua atividade deixava de ser criadora, e nem a pessoa Atuante nem a pessoa interlocutora criavam algo.

Dessa maneira acabávamos também deixando nosso trabalho de lado, a criação teatral. Foi preciso bastante esforço para lembrar a nós e a nossos parceiros do território que aquilo era nosso trabalho, nosso e deles. Para nos forçarmos a criar, afirmamos que todas aquelas

relações eram cenas que fariam parte de um espetáculo de teatro, mesmo que ele fosse um resíduo¹⁴.

Criamos, então, o espetáculo *Corpo_Cidade_Rotinas(ficção)*, no qual o público acompanhava rotinas de atores infiltrados no território e de habitantes locais. Algumas rotinas se cruzavam. A partir do dia a dia, da troca de olhares, de esbarrões, de indiferenças, de confrontos, de necessidades, de afinidades e de acasos, as histórias eram construídas.

O trabalho foi concebido durante todo o ano de 2015 e fez temporada de 15 de dezembro de 2015 a 15 de dezembro de 2016, todas as terças e quintas-feiras, das quatorze horas às dezessete horas e quarenta e cinco minutos.

Figura 21 - Matéria sobre o espetáculo no jornal A Folha de São Paulo.



Fonte: Folha de São Paulo (2015)

¹⁴ Alguns anos depois, abandonamos essa ideia de Resíduo. Por isso, ele não é uma Regra nem uma Carta de USO. Talvez um dia nos dediquemos a desenvolver essa questão.

A plateia era formada por apenas seis pessoas a cada sessão, e o percurso de cada um desses espectadores era solitário na maior parte do tempo, trazendo ainda a ideia do anjo *Cassiel*, como já referido. Espectadores viam, ouviam e transitavam entre os seres humanos, sem serem vistos, porque os trabalhadores que participavam do espetáculo tinham ensaiado essa maneira de ignorá-los. Cada pessoa que queria assistir ao espetáculo, se inscrevia em um site criado exclusivamente para a peça, escolhendo o dia de sua presença. Essa pessoa recebia por e-mail um termo de compromisso informando que o espetáculo não aconteceria se ela faltasse. Chegado o dia, a pessoa recebia, via WhatsApp e e-mail cadastrados previamente, a previsão do tempo, algumas recomendações de vestimentas e comportamentos, e todas as instruções para a peça, incluindo o horário exato de início e término.

Figura 22 - Instruções do espetáculo

As instruções a seguir são INDIVIDUAIS. Não é permitido levar acompanhante ou utilizar as instruções de outra pessoa.

A dramaturgia do espetáculo está diretamente relacionada com as instruções a seguir. Leia-as com atenção, familiarize-se para não ficar "preso" às mesmas durante a sessão e leve-as com você (impressa ou no celular).

CORPO_CIDADE_ROTINAS_(ficção) - Instruções

CORPO_CIDADE_ROTINAS_(ficção) começa pontualmente, às 14:00h – chegue antes
 Às 14:00 horas, você deverá estar no Ponto Inicial. Pontualmente. Realmente o espetáculo começa às 14:00h. **Programa-se para chegar antes ao seu ponto inicial**, para não correr o risco de atrasar.
<http://www.horariodebrasil.org/>

- É uma experiência INDIVIDUAL. Essas instruções são INTRANSFERÍVEIS. Se algum conhecido quiser participar, ele deverá se inscrever e receber suas próprias instruções.
- NÃO É PERMITIDO fotografar ou filmar durante o espetáculo.
- Sugerimos que esteja com roupas adequadas para aproximadamente 3h de espetáculo, sob sol ou chuva.
- Sugerimos que traga água e alimentos necessários, ou dinheiro para compra-los na área de atuação.
- Sugerimos que utilize o mínimo possível seu smartphone durante a sessão

Ponto Inicial: (no e-mail há foto do Ponto Inicial em arquivo em PDF)
 Rua Barão de Itapetininga, altura do número 243. Degrau da loja "Stady". Perto do pilar que separa a loja da ex-academia de ginástica, agora supermercado.

HORÁRIOS:
 _ (14:00) -
 Começo. Chegar antes das 14:00h ao Ponto Inicial. **SENTAR, FICAR E OBSERVAR. CONFIE. JÁ COMEÇOU.** (Duração mínima necessária: 25 minutos. Das 14h às 14h25.)

_ (14:25 às 15:20)
LEVANTAR E SEGUIR A ROTINA DO ATUANTE POR 55 MINUTOS. NÃO MUDAR DE ROTINA NEM DE ATUANTE NESSE PERÍODO (Duração necessária: 55 minutos. Das 14h25 às 15h20.)

_ (14:25 às 15:20) - REPETINDO
SEGUIR A ROTINA DO ATUANTE. NÃO MUDAR DE ROTINA NEM DE ATUANTE NESSE PERÍODO (Até as 15h20.)

_ (15:20 às 15:32)
 SUSPENSÃO.

_ (das 15:32 às 16:10): - Escolher o atuante que quiser para seguir a rotina.
 _ (das 15:32 às 16:10): - Trocar de atuante quando quiser.
 _ (das 15:32 às 16:10): - Deixar de seguir quando quiser.
 _ (das 15:32 às 16:10): - Se deixou de seguir os atuantes e desejar voltar a segui-los, procure por eles ou retorne ao seu Ponto Inicial e espere poucos minutos até que passe um atuante na sua frente.

_ (16:10): - Se não estiver seguindo, voltar a seguir algum atuante.

_ (17:00)
 Fim.

Observação: A área do espetáculo é o quarteirão_ Avenida Ipiranga / Rua Barão de Itapetininga / Rua Dom José de Barros / Rua 24 de Maio. Se sair dessa área, estará saindo da área de atuação do espetáculo.

Fonte: Produção do próprio autor

Figura 23 – Instruções sobre pontos iniciais do espetáculo



Fonte: Produção do próprio autor

Quando o público chegava ao local indicado, como, por exemplo, o degrau da loja *Stady*, não havia outras pessoas de plateia ali, bem como não havia atrizes ou atores evidentes. Restava à pessoa seguir a primeira instrução a partir das quatorze horas:

(14:00) - Começo. Chegar antes das 14:00h ao Ponto Inicial. FICAR E OBSERVAR. CONFIE. JÁ COMEÇOU. (Duração mínima necessária: 25 minutos. Das 14h às 14h25). (Trecho de mensagem que público recebia, 2015-2016, letras maiúsculas do original).

Mas, para que nesses vinte e cinco minutos o público não naturalizasse o olhar em uma cotidianidade não criadora, a expectativa era aguçada pela segunda orientação já também previamente recebida por whatsapp:

ANDAR E SEGUIR A ROTINA DO ATUANTE POR 55 MINUTOS. NÃO MUDAR DE ROTINA NEM DE ATUANTE NESSE PERÍODO. (Trecho de mensagem que público recebia, 2015-2016, letras maiúsculas do original).

Para seguir o “ATUANTE” e não perder o percurso do trabalho no meio da multiplicidade de atividades realizadas na região da República, o público tinha de definir o que era criação, o que era ou não era cena. Muitas vezes passavam a ver atores e atrizes em pessoas que de fato não eram, ou não viam os atores e atrizes que estavam infiltrados no cotidiano local. Além disso, passavam a considerar certos acontecimentos cotidianos como sendo cenas.

Essa atitude poderia, à primeira vista, se confundir com aquela do início da pesquisa do USO, quando aplicávamos filtros narrativos sobre a vida cotidiana local.

Mas havia agora um elemento que mudava completamente o jogo entre arte e cotidiano: a participação consciente e criativa de mais de cento e cinquenta trabalhadores e trabalhadoras do quarteirão.

Nessa multiplicidade de relações, algumas complexidades de fruição apareceram. A pessoa que fazia parte do público e estava aplicando o filtro artístico, um gesto de clivagem do real como uma obra de arte, não sabia se o gesto era seu ou não, porque de fato os acontecimentos que ela estava observando poderiam ser cenas previamente criadas. Além disso, a espetação também era compartilhada, uma vez que a pessoa do público era objeto de observação de mais de uma centena de trabalhadores e trabalhadoras que participavam da criação do espetáculo. Nesse processo o estatuto de obra artística também se deslocava, pois, embora o público não soubesse o que era obra de arte ou não, as pessoas trabalhadoras da República, que faziam parte do acordo previamente firmado, estavam conscientes de que aquele espectador colocado à sua frente se vinculava à ideia de arte já compartilhada em conversas anteriores, e, portanto, era visto como um objeto artístico colocado para a sua espetação.

Depois desse acontecimento cênico inicial, as seis pessoas Atuantes do USO sentavam-se, cada qual ao lado de uma pessoa do público, revelando o fato de serem Atuantes através de uma fala dita muito baixo e quase imperceptivelmente. O texto começava com a frase “Todo dia eu...”, completado com as ações que estavam sendo observadas naquele momento:

Todo dia eu passeio de mãos dadas com meu filho, todo dia eu fumo um cigarro, todo dia eu carrego uma mochila nas costas, todo dia eu tomo um café, todo dia eu atravesso a rua na faixa de pedestres, todo dia eu compro roupas na promoção, todo dia eu jogo no bicho, todo dia eu peço informação na banca de jornal, todo dia eu fico em filas. (trecho de texto dos atuantes de *Corpo_Cidade_Rotinas*(ficção), 2015).

Dando continuidade, a pessoa Atuante se levantava lentamente e a pessoa do público a seguia em silêncio em suas rotinas, como comprar calcinha, tomar café e imprimir fotografias. A sequência das ações conduzia a plateia a adentrar na rotina das pessoas trabalhadoras do território, as quais realizavam suas ações diárias, como vender calcinha, servir café e fazer a impressão de fotos, mas que haviam ensaiado com a pessoa Atuante.

O público pensava a princípio que aquele percurso era uma deriva, uma vez que as pessoas trabalhadoras realizavam a ação de modo natural - em que a criação não está distanciada do real cotidiano. A ação ocorria como se não tivesse sido criada, como se não estivesse acontecendo arte, fazendo com que o público não soubesse se esta ou aquela pessoa trabalhadora fazia parte consciente do espetáculo. Porém, as pessoas Atuantes de USO davam duas voltas pelo mesmo quarteirão, passando pelos mesmos locais e realizando as ações

novamente, exatamente iguais, com as mesmas pessoas trabalhadoras, explicitando, assim, que tudo o que parecia natural era ensaiado, era criado.

Para o espetáculo, algumas pessoas trabalhadoras decidiram modificar suas ações cotidianas. Sullivan, irmão do Maikon, decidiu não somente repetir a mesma fala em todas as sessões, mas também fazer referência a essa própria repetição ao inserir a frase “todo dia eu vendo capinha de celular”, com o foco direcionado para a pessoa espectadora e não para a Atuante com quem contracenava. Existiam também alterações do cotidiano mais explícitas, como Seu André, que se reunia com alguns de seus conhecidos trinta minutos antes de começar o espetáculo para decidirem qual seria a frase a ser escrita com giz e pendurada na sua carroça na Rua Barão de Itapetinga.

Figura 24 - Frase escolhida para a sessão do espetáculo



Fonte: Produção do próprio autor

O público seguia uma pessoa Atuante por 55 minutos, nessas trilhas repetidas, e, aos poucos, percebia que muitas pessoas do território faziam parte do espetáculo conscientemente, que tinham ensaiado. Nesse percurso ainda não entrava em contato com outros Atuantes, nem com outras pessoas do público, até que a pessoa que estava sendo seguida suspendia seus movimentos. Parava de andar, entre uma passada e outra. Havia no roteiro a indicação de “SUSPENSÃO”, em um determinado horário, mas o que isso significava não era explicado.

Ao olhar ao redor, viam-se mais pessoas da mesma maneira, completamente imóveis. Toda a encruzilhada da Rua Barão de Itapetininga com a Rua Dom José de Barros estava ocupada por essa suspensão. Quando as pessoas Atuantes suspendiam, o público acabava ficando sem ação, bem parecido com o gesto artístico. Também as pessoas que queriam saber o que acontecia ali, paravam. A suspensão, assim, se ampliava por muitos metros a partir da encruzilhada.

Dona Lourdes, enquanto distribuía folhetos de “compro-ouro”, passou, sem nenhum combinado, a proteger as pessoas Atuantes e as pessoas do público contra os possíveis atropelamentos ou esbarrões dos carros de polícia e carros-fortes, durante a suspensão.

Quando o tempo da suspensão acabava, cada pessoa do público poderia, das quinze horas e trinta e dois minutos até às dezesseis horas e dez minutos, escolher a pessoa Atuante que quisesse para seguir a rotina, trocar de Atuante quando quisesse e deixar de seguir as pessoas Atuantes quando quisesse.

Sempre sem conversar com o público, as pessoas Atuantes realizavam nesse período outras rotinas, com outras pessoas trabalhadoras. Além disso, cada uma realizava uma cena de Ruído Poético: Erika Kobayashi comia uma linguça queimada junto com a pessoa do público na Churrascaria Gaúcha, assistindo novela, e conversando com o garçom; Evandro Zampieri dialogava sobre Filtro dos Sonhos e Pedras da Sorte, ao som de reggae, como o artesão Antônio, na calçada da Avenida Ipiranga; Gilka Verana subia o elevador centenário do Cadete Galvão, na Rua 24 de Maio, e, no oitavo andar, tomava vinho com o público, ouvindo um Chorinho; Jennifer Glass transitava pela cozinha do restaurante Apfel, na Rua Barão de Itapetininga, e mexia nos reservatórios de grãos, nas panelas e nas latas, enquanto todas as pessoas da cozinha trabalhavam e fingiam não vê-la ali, nem o público; Rodrigo Rodrigues levava o público para uma galeria de fotos secreta, que montou na escadaria da Galeria Nova Barão, na Rua Barão de Itapetininga; Vinicius Titae ouvia na loja de discos da Galeria Boulevard, na Rua 24 de Maio, um disco do Milton Nascimento junto com o dono da loja, Marcelo, conversando sobre esquecimento.

Se alguém do público tivesse deixado de seguir as pessoas Atuantes, às dezesseis horas e dez minutos deveria voltar a seguir. Logo após esse horário, duplas formadas por um Atuante e uma pessoa do público passavam a catraca, cumprimentavam o porteiro e entravam no prédio Santa Lúcia, com espaçamento de dois minutos entre cada dupla. As pessoas do público não sabiam que entrariam ali, nem que as demais pessoas também haviam entrado e estavam em diferentes andares.

Nesses andares aconteciam outras cenas de ruído poético. Cada pessoa do público presenciava a cena criada pela pessoa Atuante com a qual tinha entrado no prédio. Concluídas essas cenas, a pessoa Atuante chamava o elevador, ela e a pessoa do público aguardavam e entravam. A cada parada do elevador que estava descendo entrava uma dupla de Atuante e Público. Por fim, todas as pessoas ficavam no elevador, em silêncio.

Para conseguir realizar essa cena foi preciso muito treinamento. Os horários tinham que ser exatos, para não haver encontro de público na portaria. Além disso, foi preciso dominar o tempo de cada cena e a mecânica do elevador. Não podia haver falha de nenhuma pessoa Atuante, senão o efeito final não acontecia. E era preciso fazer com que tudo parecesse natural, sem nenhum tipo de contagem de tempo, nem sinal de apreensão.

Todos saíam do prédio, cumprimentavam o porteiro e seguiam, agora em coro, pelo quarteirão. No percurso o coro se desmanchava, e desaparecia. Aparecia novamente em fila para o relógio da Rua Barão de Itapetinga. As pessoas atuantes ficavam ali em fila, até exatamente às dezessete horas, quando todos sumiam: “_(17:00) Fim”.

A duração prolongada de três horas fazia com que as bordas do que era ou não era espetáculo fossem aos poucos se desmanchando para os espectadores. Inclusive algumas pessoas se mantinham na Área de Atuação para além do tempo previamente delimitado para a obra, tomando café, cerveja, ou conversando com outras pessoas no quarteirão. Quando as bordas do que era a temporada de Corpo_Cidade_Rotinas(ficção) se diluíram em dezembro de 2016, nós também, cada vez mais integrados àquele cotidiano, permanecemos ali.

A sensação era de que nada seria mais intenso do que aquele processo, mas era muito difícil manter o espetáculo em cartaz por mais tempo, uma vez que nunca houve recursos financeiros para remunerar os artistas do projeto. Isso, sobretudo, porque o trabalho recebeu todas as negativas de editais públicos de incentivo ao teatro do município e do estado de São Paulo. Além de ser difícil enquadrar o formato do espetáculo a esses editais, o trabalho não tinha um apelo da crítica especializada, já que não teve chance de cair nas graças dessa crítica porque seus agentes não compareceram às sessões por mais que tivessem sido convidados durante um ano de temporada.

Assim que acabou a temporada, alguns artistas saíram da pesquisa e outros chegaram à sua nova etapa. Como as descobertas do processo anterior ainda estavam muito latentes, a investigação seguinte partiu da repetição dos procedimentos anteriores, agora com um novo coletivo. Porém, a permanência de parte dos novos participantes seria mais curta, o que gerou um *teste de expansão* que se deu através da experimentação com novos artistas, simultaneamente um *teste de condensação*, o qual se deu pela diminuição do tempo. Embora

o resultado para os artistas ingressantes fosse satisfatório, pouco se construiu de relação com as pessoas do quarteirão, devido à redução do tempo.

Mas nós seguimos lá. Agora eu, Gilka Verana, Caio Nogali, Fabiano Savan e Oliver Olívia. Insistimos em ficar. Depois de treze anos descendo rumo ao asfalto, finalmente estávamos chegando à linha horizontal na relação com a vida cotidiana urbana. Após muitas tentativas, passamos pela *paisagem*, agora pelo *espaço* e começamos a chegar ao *lugar*.

Uma das categorias de análise do espaço é o *lugar*. Milton Santos (1998, 2004, 2005, 2008b) diz que “o lugar é, antes de tudo, uma porção da face da Terra identificada por um nome” (2005, p. 153). A noção de lugar se faz necessária porque “o acontecer sobre o espaço não é homogêneo” (2004, p. 218). Assim, há o *Mundo* e há os *Lugares*. O primeiro é a unidade, é o espaço total, é o Planeta e a História; o segundo é a diversidade. A relação entre os dois é necessária e inevitável. As mudanças de um estão conectadas às mudanças do outro.

Para o *mundo* se efetivar, ele necessita dos lugares – assim como o Urbano necessita da Cidade, como vimos anteriormente. Não existe um mundo sem lugares, assim, não existe um mundo global, mas lugares da globalização. A relação entre lugar e mundo é conflitante. O espaço global introjeta no espaço local seus objetivos e normas, mas o espaço local também tem seus próprios objetivos e normas. Nesse jogo de forças passa a haver um novo funcionamento do território, através daquilo que Santos nomeia de *horizontalidade* e *verticalidade*.

As *verticalidades* são as ordens externas aos lugares, vindas de pontos distantes que estão a serviço do capital internacional. É a ordem da globalização perversa, do mercado “que atravessa tudo, inclusive a consciência das pessoas”.

As *horizontalidades* são típicas dos lugares, são “os domínios da contiguidade, daqueles lugares vizinhos reunidos por uma continuidade territorial” (1998, p.16). São “o alicerce de todos os cotidianos, isto é, do cotidiano de todos (indivíduos, coletividades, firmas, instituições)”. A horizontalidade representa um ambiente compartilhado, fortalecido pela semelhança das ações ou pela associação e complementaridade entre elas. Nesse ambiente, as pessoas tendem a estabelecer suas próprias regras, baseadas na prática de uma convivência solidária, consciente ou não, e também nas semelhanças e complementaridade das ações que exercem. Santos afirma que a solidariedade promove nos lugares o aumento não apenas da produtividade econômica, mas também da produtividade política.

Para as horizontalidades “o vetor da verticalização é um elemento perturbador, já que implica uma necessidade de mudança. Assim, regulação e tensão se tornam indissociáveis em cada lugar” (2005, p. 152). Nos espaços da horizontalidade, a “ordem espacial é

permanentemente recriada”, com os objetos se adaptando às demandas externas, e, simultaneamente, a cada momento, encontrando “uma lógica interna própria, um sentido que é seu próprio, localmente constituído”. Quanto mais a globalização se impõe, forçando as horizontalidades a seguirem as suas regras, mais há tensão entre os dois polos, entre mundo e lugar, “quanto mais o mundo se afirma no lugar, mais este último se torna único” (2005, p.152).

Milton Santos defende a possibilidade da ampliação das uniões horizontais, de novas horizontalidades que possibilitem a criação de uma globalização que devolva a dignidade aos seres humanos. Essas uniões horizontais podem ser criadas pela *força dos lugares*.

Através do lugar que a “grande revolta” acontece, uma vez que ele é a união das pessoas pela “cooperação na diferença”, onde as uniões pela semelhança percebem que não estão e não podem estar isoladas (2008b, p. 16). “Esse lugar tanto se pode chamar Ngoro Karabad como Los Angeles. O mundo da globalização doentia é contrariado no lugar”. O lugar “acolhe o novo, mas resiste a mudanças, guardando o vigor da herança material e cultural, a força do que é criado de dentro e resiste, força tranquila que espera, vigilante, a ocasião e a possibilidade de se levantar”.

Milton Santos (2005, p. 162-163), defende enfaticamente a *força do lugar* em relação ao mundo e a possibilidade da construção de futuros a partir desse jogo:

O lugar não pode ser visto como passivo, mas como globalmente ativo, e nele a globalização não pode ser enxergada apenas como fábula. O mundo, nas condições atuais, visto como um todo, é nosso estranho. O lugar, nosso próximo, restitui-nos o mundo: se este pode se esconder pela sua essência, não pode fazê-lo pela sua existência. No lugar, estamos condenados a conhecer o mundo pelo que ele já é, mas, também, pelo que ainda não é. O futuro, e não o passado, torna-se a nossa âncora. [...] O lugar é a oportunidade do evento. E este, ao se tornar espaço, ainda que não perca suas marcas de origem, ganha características locais. É como se a flecha do tempo se entortasse no contato com o lugar. O evento é, ao mesmo tempo, deformante e deformado. Por isso fala-se na imprevisibilidade do evento [...], a possibilidade, no lugar, de construir uma história das ações que seja diferente do projeto dos atores hegemônicos. É esse o grande papel do lugar na produção da história, e apontá-lo é a grande tarefa dos geógrafos neste fim de século.

Milton Santos compartilhou esse texto em setembro de 1994. Já se passaram mais de trinta anos. De lá para cá, quais uniões horizontais e quais uniões verticais foram criadas? Como o teatro jogou com esses elementos? Como criar teatro levando em conta esses apontamentos de Santos? Em que lugares você está vendo e fazendo teatro? Voltado a quais interesses? Com quem você está fazendo teatro?

3.10. Jogadas na República 2 – O Carrinho Trágico de Churrasco Grego

Seguimos na República, inventando modos de fazer teatro com as pessoas do território. Muitas mudanças aconteceram no lugar. Fomos proibidos de entrar no Edifício Santa Lúcia; foram colocados cadeados nas portas que levavam à escadaria da Galeria Nova Barão; Sullivan e Maikon fecharam sua loja de venda de capinhas de celulares; a Livraria Francesa fechou; Antonio foi vender artesanato na Avenida Paulista; Dona Lourdes passou a distribuir “compro ouro” na Avenida Ipiranga, depois se aposentou; a churrascaria fechou; os músicos de rua sumiram; a gráfica que imprimia as fotos fechou; muitos trabalhadores imigrantes de países africanos, especialmente do Senegal, da Nigéria, da Angola, da República Democrática do Congo e dos Camarões, chegaram; o relógio de rua da Barão de Itapetininga quebrou e foi consertado muitas vezes, enquanto fazíamos fila para ele.

Seguíamos assim, até que, em 2020, chegou a pandemia do vírus SARS-CoV2.

Em consonância com, literalmente, todo o mundo, fomos pegos de surpresa. E em consonância com parte da população mundial, seguimos as recomendações científicas de distanciamento social para controle de contágio e suspendemos nossas atividades no território. Cada um de nós correu para sua casa e, quem pôde, ficou isolado, trancado, acompanhando as mortes pela internet morrendo de medo de morrer.

Quando as mortes diárias diminuíram em São Paulo, voltamos à República com máscaras N-95 na cara e álcool em gel na alma. Vimos que muitos dos nossos parceiros e parceiras do território não tinham podido ficar em casa. Alguns mudaram de cidade, outros perderam o emprego, alguns morreram; de muitos nunca soubemos o destino.

De todas essas pessoas não pudemos nos despedir. Nunca fez parte da prática do USO trocar números de telefone ou perfis em redes sociais, porque o interesse sempre esteve no contato direto no território, no dia a dia de inventar teatro. Além disso, jamais havia sido cogitada a possibilidade de interromper bruscamente a ação realizada todas as terças e quintas-feiras desde 2014.

Nesse retorno, mais uma vez foram escancaradas, agora pela pandemia, as diferentes posições na divisão social do trabalho ocupadas por nós, do USO, e pelos demais trabalhadores e trabalhadoras da região, pois se verificaram diferentes possibilidades de escolha em seguir recomendações de isolamento social. Por mais que nós estivéssemos sofrendo diversas consequências financeiras em outros âmbitos de nossa existência, como não tirávamos nosso sustento das ações do USO, não ir até o território era uma escolha possível. Já os trabalhadores e as trabalhadoras locais não podiam escolher deixar de frequentar a República, uma vez que ali era o local de sustento. Tinham que arriscar suas vidas, conscientes ou não do perigo. No decorrer da pandemia os trabalhadores e as trabalhadoras às vezes ficavam em casa e às vezes voltavam à República, mas não por escolha deles e delas, e sim por determinação do governo estadual que definia o que era serviço essencial, o que poderia permanecer em funcionamento ou não. Contudo, mesmo quando era determinado o fechamento de certos estabelecimentos, a urgência de sobrevivência por meio da venda de mão de obra fazia com que os trabalhadores e as trabalhadoras se opusessem a essa determinação, sendo arrastados/as ao perigo de contágio. Observando essa discrepância entre as possibilidades de escolha e seguindo todas as recomendações de segurança indicadas, em janeiro de 2021, decidimos voltar para o quarteirão.

Morte e dor provocadas por uma doença que assolou o mundo; multiplicação exponencial do sofrimento, causada por um governo federal mais tarde acusado por crimes contra a humanidade; conversas com nossos parceiros do território, sobre as inúmeras perdas de amigos e familiares; visão devastadora da ausência de tantas pessoas conhecidas; visão também devastadora da presença de muito mais pessoas em situação de miséria nas ruas; lamentos e cantos desesperados do coro:

Naufraga a pólis - podes conferi-lo / a cabeça já é incapaz de erguê-la / por sobre o rubro vórtice salino: / morre no solo - cálices de frutas; / morre no gado, morre na agonia / do aborto. O deus-que-porta-o-fogo esfola / a pólis - praga amarga - despovoando / as moradas cadméias, O Hades negro / se enriquece de lágrima e lamento (Sófocles, 2011, p. 40).

Chegamos assim, à Tebas de *Édipo Rei*, assolada pela peste, e decidimos montar a tragédia de Sófocles no quarteirão da República, com nossos parceiros do território.

Em conversa com Julio Dojcsar - parceiro do USO, artista plástico, grafiteiro, cenógrafo e mestre das ruas de São Paulo (Evoé Julinho) – ele disse que a encenação deveria ter um carrinho de churrasco grego. Eu acrescentei algo essencial para a investigação do coletivo: seria um carrinho de churrasco grego de VERDADE.

O tipo de verdade que nos interessa em USO é a mais próxima possível da vida cotidiana urbana. Então, para ser desse tipo de verdade, e não uma verdade cenográfica, precisaria funcionar como um ponto de venda de lanches. Assim, também enraizáramos mais no território, porque teríamos algo material para cuidar, que seria um ponto de referência, um endereço comercial, como todas as pessoas trabalhadoras do quarteirão tinham.

Iniciamos, então, o processo de criação e fabricação da sede ambulante do USO TEATRO URBANO, o Carrinho Trágico de Churrasco Grego, que funciona no cotidiano do território, como ponto artístico e ponto de venda de lanches a preços populares e suco grátis. Ou, assim funcionou por um período. Vejamos:

A partir de agora utilizarei nomes, funções e endereços fictícios dos nossos parceiros no território para preservar a integridade deles. Há menos de um ano isso não seria necessário. Mas algumas coisas mudaram para pior no centro de São Paulo, como será rapidamente compartilhado mais à frente. Hoje, a exposição de nomes e endereços reais pode colocar pessoas em risco direto, devido à presença de milícias, fiscalizações violentas e repressões arbitrárias. A troca de nomes, funções e endereços se articula a uma ética de pesquisa que valoriza o contato direto no território e a coautoria nos processos criativos, mas que também reconhece a necessidade de proteger nossos parceiros de eventuais retaliações.

Com o Carrinho Trágico de Churrasco Grego conseguimos nos aproximar ainda mais do cotidiano do lugar, criamos um enraizamento material no território, e abrimos novas conexões com as pessoas trabalhadoras dali. Seguindo a análise do USO pela perspectiva de Milton Santos (2004b, 2009, 2020), com o Carrinho Trágico de Churrasco Grego passamos a fazer parte do Circuito Inferior da Economia Urbana.

A Economia Urbana do Terceiro Mundo (que hoje podemos pensar como Sul Global) é composta por um par dialético formado pelos Circuitos Superior e Inferior. Interdependentes e opostos, o primeiro corresponde ao setor moderno, capitalizado e tecnologicamente avançado das cidades. É voltado principalmente às elites e ao mercado internacional, produzindo bens sofisticados e de alto valor agregado. Em contraposição, o Circuito Inferior é uma forma de organização social dos pobres das cidades, constituída por diferentes tipos de pequeno comércio, em grande escala por vendedores ambulantes, e outras atividades que se sustentam em relações de vizinhança, confiança e proximidade. Sua lógica é horizontal, com o domínio da vizinhança solidária em contraposição às verticalidades do capital global. É um circuito fundamentado no *Lugar*.

Enquanto o Circuito Superior depende de monopólios e da ação estatal, o Circuito Inferior se reproduz pela densidade das relações cotidianas, constituindo um espaço de

sociabilidade onde se elaboram práticas de sobrevivência e formas de solidariedade contra-hegemônicas. Assim, o Carrinho Trágico de Churrasco Grego foi criado e produzido com o engajamento de diversos trabalhadores da República, incluindo o processo de fabricação, de logística e de legalização.

W.¹⁵, vendedor de gravatas há 37 anos no território e ator por um ano em um dos nossos espetáculos, nos orientou sobre a ética local, como quando tivemos um pequeno conflito com a vendedora de açaí, contrária à nossa presença. Ele foi categórico ao nos aconselhar: “a rua é de todo mundo, podem vender sim. Mesmo se vocês venderem açaí!”.

D., sorveteiro há cinco anos na Rua L., tinha um carrinho perfeito para nós, com acabamento de qualidade e estrutura robusta. Ele passou o contato do Léo, dono da fábrica Casa dos Carrinhos, no Brás, onde são fabricados diversos carrinhos de preparo e venda de alimentos. O pai de Léo é o fabricante de carrinhos de pipoca mais antigo de São Paulo, mas não aceita alterar em nada seu projeto original. Por isso o filho montou sua própria fábrica. Junto com Léo e Val, eu e Julio Dojcsar fizemos um projeto de carrinho de churrasco grego com espaços para toca-discos, caixas de som e baterias.

Mas Val foi irredutível: “nada de tirar a suqueira, sem suco grátis não é churrasco grego!”, e avisaram que largaríamos o teatro porque vender lanches daria mais dinheiro. Eu e Julinho pagamos a fabricação do carrinho com verba de outros projetos.

UM ACRÉSCIMO DE TRISTEZA E TRAGÉDIA: ENQUANTO EU FINALIZAVA A ESCRITA DESTA DISSERTAÇÃO, VAL SOFREU

¹⁵ Lembrar que todos os nomes, endereços e funções das pessoas do território, aqui são fictícios, para preservar o sigilo da verdadeira identidade dos nossos parceiros e de nossas parceiras no território

*UM ACIDENTE DE MOTO E
FALECEU. ELE TINHA TRÊS
FILHOS. ESTAVA A CAMINHO
DE UM POSSÍVEL
COMPRADOR PARA SUA
MOTO. SINTO MUITÍSSIMO
QUERIDO. OBRIGADO POR
NOSSO ENCONTRO E POR TER
FEITO NOSSO CARRINHO.
SEGUIMOS COM A SUQUEIRA.
VAL PRESENTE E SUCO
GRÁTIS!*

Enquanto o carrinho era fabricado, Gilka Verana, Juh Vieira e eu pesquisamos receitas. Como os churrasqueiros do centro não revelaram as carnes que eles usavam, testamos combinações e ficamos com contrafilé. Verana criou uma receita com a carne marinada no tempero por oito horas. Juh desenvolveu um suco totalmente natural com extrato de frutas. Eu fiz o curso on-line de manipulação de alimentos.

Figura 25 - Certificado de conclusão do curso de Manipulação de Alimentos



Fonte: Produção do próprio autor

Peregrinei pelos estacionamento do centro para decidir onde o carrinho ficaria estacionado. Os estacionamento destinados a ambulantes eram voltados às barracas com estruturas mais resistentes que a nossa, onde muito provavelmente nosso material seria danificado. Somente com a indicação de D., cheguei a um estacionamento seguro para nossos fins. Nesse período também criamos o banner com os preços diferenciados dos lanches: O “Preço com lamento trágico” seria mais baixo do que o “Preço sem lamento”.

Figura 26 - Banner do Carrinho Trágico de Churrasco Grego



Fonte: Produção do próprio autor

Adquirimos a maquininha de débito e crédito. Daniel Gonzales emprestou do seu grupo, Les Commediens Tropicales, uma bateria estacionária, um carregador de energia e um transformador elipsoidal. Juh doou um aparelho de som 3x1. Pedro Felício emprestou cabos e microfones, desde que nunca estragássemos a sacola de pano onde o material foi emprestado. Ieltxu Ortueta criou dois logotipos para o carrinho. A escolha seria através de voto popular, on-line e no território. Mas a definição foi decretada por F., que distribuía panfletos da Ó. na esquina da Rua Barão de Itapetininga com a Dom José de Barros. Ele me levou para dar uma volta no quarteirão e perguntou se eu via algo parecido com o logotipo azul: “não tem nada parecido com isso, não pode ser esse. Isso não dá fome. Quem fez esse desenho não entende

nada de venda de lanche! Tem que ser esse logotipo aqui” (o vermelho com fogo). Para nossa sorte, também a maioria havia escolhido o logotipo que F. escolheu.

Figura 27 - Imagem do concurso para escolha de logotipo

Qual logotipo você prefere?



Fonte: Produção do próprio autor

Peguei a TV da minha casa. Compramos utensílios, insumos básicos e a indispensável suqueira, que na verdade foi adaptada para um galão térmico, o que funcionou muito bem. Escolhemos uma que tinha excelente avaliação de diversas igrejas. Deu certo.

D. também me ensinou a legalizar a venda no território através de um processo mais ou menos legal. Uma vez que não conseguiríamos facilmente uma autorização na prefeitura para nos fixarmos em nenhuma das ruas nas quais trabalhávamos desde 2015, poderíamos emitir a licença do Tô Legal na categoria de venda Porta-a-Porta. Essa licença permitiria a venda somente em deslocamento, mas o processo trabalhoso de fazer Churrasco Grego abriria uma brecha para ficarmos parados no ponto que escolhêssemos. Caso a fiscalização contestasse, justificaríamos nossa imobilidade com o tempo de assamento da carne ou de outra função necessária para a feitura dos lanches. Se, tempos depois, a fiscalização retornasse e insistisse em nossa circulação, nos deslocaríamos e, após alguns minutos, voltaríamos para o mesmo lugar. Assim estaríamos trabalhando “legalmente”.

Figura 28 - Emissão do *Tô Legal* no portal do programa.



The screenshot shows a user profile on the 'Tô Legal' portal. At the top left is the 'TÔ LEGAL!' logo. Below it is a 'SENHA WEB' button with a lock icon and a 'Sair' button. A link 'Alterar dados de contato' is visible. The profile information includes: SubPrefeitura SÉ, Atividade Comércio de lanches, and a confirmation that the user completed a food handling course. Under 'Instalações', the equipment type is 'Carrinho ou Carro de mão' and the model is 'Carrinho Trágico de Churrasco Grego'. A red arrow points to the model name. The 'DOCUMENTOS EMITIDOS' section shows a 'PORTARIA DE AUTORIZAÇÃO PORTA A PORTA' with the number 'PCP/SE/0000097448/2022'.

Fonte: Produção do próprio autor

Depois de Léo e Val finalizarem sua parte na fabricação do carrinho, nós instalamos os equipamentos de energia, de som, e a TV. No dia 17 de novembro de 2022, inauguramos o Carrinho na República.

Além da venda do tradicional lanche (e do suco grátis, óbvio!), a inauguração contou com discos de vinil à disposição do público; exibição da íntegra do jogo trágico da Copa do Mundo de 2014, entre Brasil e Alemanha (1 a 7); pocket show musical trágico de Juh Vieira; leitura dramática de *Édipo Rei* com os integrantes do USO e discotecagem de Almir Rosa; além do microfone aberto para que o público lamentasse o que quisesse.

Figura 29 - Divulgação da inauguração do Carrinho



Fonte: Produção do próprio autor

Foi um sucesso. Vendemos muitos lanches cujo sabor e qualidade foram aprovadíssimos pelos clientes. Mas o suco foi totalmente rejeitado. As pessoas queriam “suco mesmo, de verdade”, ou seja, Tang. Por sorte, Erika Kobayashi levou alguns saquinhos de suco em pó para fazer cerimônia do suco grátis. Estragamos a bateria estacionária ao carregá-la incorretamente. Além do prejuízo de R\$ 1.400,00 pela bateria, que ainda hoje devemos para a companhia de teatro do Daniel, tivemos um prejuízo enorme na venda dos lanches. As vendas não cobriam os gastos.

Recolhemos o Carrinho para avaliarmos a ação. Alguns trabalhadores repreenderam nosso amadorismo na inauguração. Segundo eles, deveríamos ter planejado melhor para não termos prejuízo. Somente dez meses depois, no dia 14 de setembro de 2023, colocamos o carrinho na rua novamente.

Funcionávamos às quintas-feiras, com a seguinte rotina: às 10 horas da manhã chegávamos ao estacionamento, posicionávamos o espeto de carne, fazíamos os ajustes elétricos e do sistema de som do Carrinho. Às 11 horas, o empurrávamos lentamente rua afora, tocando em looping no volume máximo a música *Admirável Gado Novo*. Atravessávamos a Praça da República e percorríamos a Rua Barão de Itapetininga. Algumas pessoas dançavam, cantavam e acenavam no caminho. Éramos abordados e cumprimentados quase sempre pelas mesmas pessoas, com as mesmas palavras e os mesmos gestos. Fazíamos uma breve parada na frente do Bar X. e da Loja S. para comprar água e gelo, ainda ao som altíssimo de “*eh, oh, oh, vida de gado, povo marcado, eh, povo feliz*”. Mais adiante parávamos em frente ao número 208, travávamos a roda com uma pedra da rua, deixávamos tocar todo o vinil *A Peleja do Diabo com o Dono do Céu*, enquanto preparávamos o suco em pó e realizávamos os últimos preparativos. Às 11h30, eu acendia o fogo do churrasco. Verana desejava, ao microfone, bom dia às pessoas do território, anunciava nossa presença e as qualidades dos nossos lanches, e as vendas começavam. Os atores e funcionários do mês, Caio Nogali, Fabiano Savan e Oliver Olívia, ficavam a postos para o que fosse necessário.

Os lanches custavam R\$ 8,00 sem lamento, e R\$ 7,00 com lamento (às vezes havia promoção). O suco era grátis. Os “Lamentos Trágicos” dos clientes variavam, mas a falta de dinheiro e o excesso de trabalho eram os mais recorrentes. Diversos trabalhadores e trabalhadoras viraram fregueses e pediam constantemente que estivéssemos lá mais dias da semana.

Todos os dias havia exibição do jogo Brasil e Alemanha. Algumas discussões ocorriam por causa da repetida derrota da seleção brasileira. Nós sempre torcíamos para o Brasil. Na TV, também havia exibição de filmes de ficção e documentários.

Figura 30 - Dia de promoção de lanches



Fonte: Produção do próprio autor

Figura 31 - Documentário sobre Milton Santos, na TV do Carrinho



Fonte: Produção do próprio autor

O toca-discos e os vinis ficavam à disposição do público. Parte da rua parava, outra parte dançava, e algumas pessoas choravam sempre que Tim Maia ecoava nas caixas de som: *“Pode crer, você pôs tudo a perder / Não podia me fazer o que fez / E por mais que você tente negar / me dê motivo”*. Algumas pessoas levavam familiares para comer, ouvir discos e conversar sobre a vida. O acervo de discos teve que aumentar por causa dos pedidos feitos. Além disso, tivemos que fazer pirataria musical porque algumas pessoas apareceram com pen-drives e pediram que copiássemos as músicas que tocávamos no toca-discos para ouvirem em casa.

De tempos em tempos, realizávamos Eventos Trágicos com artistas do USO e convidados, que apresentavam shows musicais e leituras de tragédias. Esses eventos reuniram diversos artistas, entre eles: Alexandre Krug, Alfredo Castro, Arô Ribeiro, Bamba Marvin, Clayton Mariano, Cris Rocha, Danny D. Weirido, Eduardo Climachauska, Giovana Echeverria, Leo Akio, Paula Klein, Paulinha Mót, Pedro Felício, Sofia Botelho, Tati Caltabiano e Vinícius Prince.

Todos os dias, durante todo o tempo, um microfone ficava aberto para as pessoas que quisessem falar, cantar ou gritar. A confiança no espaço criado pelo Carrinho fez com que as pessoas ficassem à vontade para se expressarem ali. Evangélicos começaram a pregar; comunistas, anarquistas, bolsonaristas atacavam uns aos outros, direta ou indiretamente; pessoas em situação de miséria expunham suas dores; loucos expunham suas loucuras; trabalhadores expunham seus patrões; e muitas outras expressões se materializavam.

Pensamentos que antes permaneciam silenciosos no cotidiano do local, enquanto ressoavam fortemente nas redes sociais, começaram a ser expostos abertamente no território físico. Alguns debates emergiram e as diferenças, inevitavelmente, começaram a gerar tensão. O espaço do Carrinho tornou-se, assim, um revelador dos pensamentos e modos de vida do território, um explicitador da diversidade do lugar.

Ganhamos de Belchior um arco com flechas que ele guardava no bar fazia anos. Finalmente sabia para quem deveria ofertar: seria a proteção do carrinho.

Nunca fomos abordados pela fiscalização - até que não pudemos mais vender churrasco grego no território.

O comércio ambulante em São Paulo é, historicamente, um dos campos mais conflituosos do espaço público. Desde os anos 1990, gestões sucessivas impõem controle via Termos de Permissão de Uso (TPU), seguidos por cassações em massa, repressão e remoções (Câmara Municipal De São Paulo, 2025; Centro Gaspar Garcia De Direitos Humanos, 2025; ICL Notícias, 2025; Labcidade FAU USP, 2021).

Em 2019, a Prefeitura lançou o programa Tô Legal (Decreto nº 58.831/2019) para “modernizar” e facilitar a regularização. Apesar do discurso de formalização, esse programa nunca atendeu satisfatoriamente as necessidades dos trabalhadores (Câmara Municipal de São Paulo, 2025; Prefeitura de São Paulo, 2023). Como se não bastasse o elevado valor das taxas diárias; a instabilidade dos endereços cedidos para o trabalho; e a violência, a cobrança de propinas e o roubo de mercadorias, efetuados pelos agentes fiscalizadores, no fim de 2024:

Todas as autorizações
Porta-a-Porta da
Subprefeitura da Sé
desapareceram do
portal.

Ao solicitar licenças, não há datas nem horários. Funcionários dizem que há disponibilidade e que o sistema funciona, mas tudo indica um bloqueio “por baixo dos panos”; no território circula a informação de milícia infiltrada vendendo licenças temporárias mediante propina. Tentamos nos aproximar da milícia e pagar propina, já que era uma realidade do território, mas, felizmente, não fomos aceitos por eles.

Sem o Tô Legal e sem a permissão da milícia, não pudemos mais vender lanches na República. Assim, o Carrinho Trágico de Churrasco Grego foi empurrado da realidade da vida

cotidiana urbana para a realidade cênica. Ou seja, o *espaço* pressionou o carrinho até que ele ficasse restringido à técnica teatral, tornando-se um objeto exclusivamente cenográfico. Foi empurrado para uma VERDADE cenográfica.

Sem vender carne, no final de 2024 colocamos o Carrinho na Praça da República em uma oficina de USO, para fazermos uma sessão do filme *Tão Longe Tão Perto*, de Wim Wenders. No meio da sessão, algumas viaturas da Guarda Civil Metropolitana (GCM), um caminhão da empresa que recolhe os materiais apreendidos, e duas Kombis, com vários funcionários dessa empresa, entraram na praça. Desceram de seus carros e fizeram um cortejo até nós, caminhando tranquilamente. Pararam ao nosso lado enquanto assistíamos ao filme. Não falaram nada, assistiram um pouco, e, ainda em silêncio, caminharam de volta, lentamente. Entraram em seus carros e partiram. Eles iam apreender nosso material, mas ficaram sem ação quando não presenciaram nenhum tipo de comércio, nos contou um de nossos parceiros.

Embora essa cena inusitada feita pelo coro que cotidianamente é opressor e violento possa ser atraente, ela se afasta da matéria cênica investigada por nós em USO. Quando o Carrinho é expelido para a esfera do teatro, a intersecção entre teatro e cotidiano urbano fica menos complexa e interessante para nossa pesquisa. Se transitássemos com ele desse modo, criaríamos uma “bolha” de arte que passeia pela cidade, apoiada pela verdade artística que possibilita usar um carrinho de churrasco grego sem comercializar churrasco grego.

A verdade da esfera artística também duraria pouco. Nos últimos anos os trabalhadores da arte estão sofrendo uma crescente opressão policial e fiscal. Embora a lei 15.776/2013 reconheça e garanta o direito à livre manifestação artística em espaços públicos, a sua aplicação está sendo sistematicamente desrespeitada na prática. Frequentemente artistas e grupos são abordados violentamente pela GCM e seus equipamentos são apreendidos, sob a alegação de perturbação de sossego público, comércio irregular, obstrução da via pública e falta de autorização.

Essas ações truculentas estão inseridas em um contexto mais amplo, que o LabCidade (LabCidade FAU USP, 2024) denomina *Guerra de Reconquista: novas e velhas batalhas pelo centro de São Paulo*. Trata-se de operação prolongada de expulsão de populações pobres do centro, via demolições, remoções forçadas e repressão. O objetivo não é outro senão liberar o território para a atuação de interesses imobiliários e projetos de parcerias público-privadas. A criminalização de trabalhadores informais e artistas de rua, associada à deslegitimação de qualquer resistência como “obstáculo à ordem”, assim como a retórica da “guerra às drogas”, no caso dos territórios chamados de “cracolândia”, funcionam como justificativa para o uso

sistemático da violência, enquanto o próprio sofrimento gerado no território é explorado por circuitos econômicos que envolvem o Estado, o mercado e redes ilegais. No centro da capital, o que está em curso é um projeto de cidade autoritário, que não apenas desloca corpos, mas apaga modos de vida, memórias e práticas coletivas.

Como já vimos, segundo Milton Santos (2008), os centros das grandes cidades do Sul Global são lugares de resistência contra as ordens verticais que servem à concentração de riqueza e à hegemonia do capital internacional. A pretensa luminosidade do capital encontra ali uma zona opaca, que atrasa, desvia, e, às vezes, não permite seu livre fluxo devastador e exploratório. Isso ocorre por sua constituição: ações e objetos originados em diferentes momentos históricos; diversidade cultural; população pobre inventando sobrevivência; horizontalidade e proximidade das relações cotidianas; redes solidárias; usos compartilhados; códigos territoriais; e, uma economia de baixa escala e alto enraizamento.

Para romper esses obstáculos, para atacar *a força do lugar*, são realizadas longas batalhas, incluindo, entre outras frentes, força física e armamento pesado.

Em São Paulo, o capital está cada vez mais armado. Recentemente, o prefeito, que tem como vice um Coronel da Polícia Militar, acelerou o processo de militarização da Guarda Civil Metropolitana (Agência Brasil, 2025; CNN Brasil, 2025; Notícias Uol, 2025; Ponte.Org, 2024). Além disso, em parceria com o Governo Estadual, aumentou os investimentos na Operação Delegada, um convênio que militariza a fiscalização urbana com Policiais Militares de folga. Denunciada como “bico policial” e associada a extorsões, violência e assassinatos, ela restringe o direito ao trabalho e à cidade, convertendo o centro em laboratório de expulsão e controle, e opera sobretudo contra ambulantes (Brasil de Fato, 2025; ICL Notícias, 2025; Zambo, 2017).

Durante a presente gestão, o investimento na operação delegada chegou a R\$ 1 milhão por dia, com 2,4 mil policiais militares atuando na cidade, um aumento significativo em relação aos 400 policiais anteriormente envolvidos. Além disso, a gratificação para os policiais militares que atuam na operação foi aumentada em 30% em 2023, o que estimulou a adesão à atividade. A operação tem foco principal no combate ao comércio ambulante irregular, com destaque para a repressão na região central da cidade. O valor gasto em alguns meses chegou a R\$ 324 milhões, configurando uma expansão importante do programa.

Em 11 de abril de 2025, o ambulante senegalês Ngagne Mbaye foi assassinado a tiros por um policial militar atuando na Operação Delegada, no bairro do Brás, em São Paulo. Segundo testemunhas, Ngagne não estava vendendo naquele momento, mas tentou interceder quando policiais abordavam de forma violenta uma idosa ambulante. Ele foi baleado no

abdômen e morreu no local (Brasil de Fato, 2025; Migramundo, 2025b). O caso gerou forte comoção e impulsionou uma campanha pelo fim da Operação Delegada, articulada por mais de 60 organizações e movimentos sociais (Brasil de Fato, 2025; Migramundo, 2025a). A Defensoria Pública do Estado colheu depoimentos de 31 ambulantes após o assassinato — 90% relataram ter sofrido algum tipo de violência praticada por agentes da operação, incluindo agressões físicas, extorsões e apreensões arbitrárias (Brasil de Fato, 2025). A morte de Ngagne passou a simbolizar o caráter racista e repressivo da política de militarização do espaço urbano no centro da cidade.

Primeira invocação: Atena ambrósea; / depois, sua irmã, guardiã-do-solo, Ártemis, / trono augusto no círculo da praça, / e Apolo, bom-na-lança. / Defesa tripla contra Moira-Morte, / vinde! Se outrora - a urbe em ruína - / lançastes longe o fogo da catástrofe, / voltai de novo agora! [...] Incontáveis. A pólis morre. / Portadores-de-Tânatos, tristíssimos, os mortos proliferam pelas ruas. / Ao pé do altar acorrem mães senis, esposas, choram súplices / a dura agrura. / Fulgura o hino e o coro de lamentos / Envia, Palas, olhi-paz, dourada / filha de Zeus, / o júbilo da ajuda. // Ares fulminador, / sem o bronze do escudo, agora / arde e circum-troa. / Gira a espádua, retorna / rápido, sob a aura, / ao megátalamo de Anfitrite, / ao porto hostil a estranhos, / aos trácios vórtices! / Ao que sobra da noite, o dia assalta. / Rei do ígneo fulgor, / teu raio, ó Zeus, fulmine Ares. // Senhor da Lícia, / teu arco, nervo-ouro, / dispare invencível, à vanguarda, / os dardos protetores. Com eles / cheguem as tochas flâneas de Ártemis — / consigo a deusa as leva aos montes lícios. / Senhor da mitra áurea, / epônimo de Tebas, / eu chamo Baco em chamas, / rosto-vinho, / Evoé quando evocado, / ministro das Mênades, / com tocha ardente, contra / o deus que os deuses desestimam! (Sófocles, 2011, p. 46-47)

Que essa invocação do coro de Édipo contra os males que afligem Tebas sirva para alguma coisa. As mortes continuam crescendo no centro da cidade de São Paulo, os trabalhadores continuam inventando formas de sobreviver e, o menor dos males, o Carrinho Trágico de Churrasco Grego está parado no estacionamento da Praça da República. Inspirados por Milton Santos, seguimos planejando maneiras de reabrir a sede no território, com funcionamento pleno. Apostamos nas horizontalidades. O estacionamento custa R\$ 180,00 mensais. O suco sempre será grátis.

Quanto à montagem de Édipo Rei, fizemos meses de ensaios em parceria com dezenas de pessoas do território. Concebemos a peça, mas não conseguimos recursos financeiros para viabilizá-la.

4. JOGADORES E JOGADORAS (ENTREVISTAS E RELATOS)

Dezenas de pessoas participaram do USO desde sua origem, algumas em curtos experimentos, outras por vários anos. Nesta pesquisa de mestrado, considerei fundamental fazer entrevistas e pedir relatos de experiência das pessoas jogadoras, porque USO é fruto de um trabalho de Coletivos Provisórios.

Cada uma das pessoas participantes contribuiu de forma decisiva para o desenvolvimento da investigação e para a construção do jogo aqui apresentado. No diálogo horizontal entre nós, as técnicas foram aprimoradas, destruídas e inventadas. As singularidades humanas de cada pessoa que integrou, integra e/ou integrará um Coletivo Provisório guiaram, guiam e guiarão os movimentos da pesquisa.

Por meio das falas e escritos registrados abaixo, você poderá se aproximar de algumas pessoas jogadoras e, junto com elas, caminhar pelo jogo por outras perspectivas, entrar em prédios, encontrar pessoas, nunca mais ver outras, refletir sobre o USO, a arte, o teatro e a vida. Ao ler os relatos e fazer as entrevistas eu tive essa experiência, fui levado por dentro dos territórios e da pesquisa de cada Atuante.

Pela riqueza do material, optei por compartilhar os relatos escritos na íntegra e fazer apenas pequenos cortes nas transcrições das entrevistas, retirando hesitações, repetições e desvios de percurso que não diziam respeito à pesquisa, sem alterar o sentido das falas.

Fiz essa parte da pesquisa por último, quando já estava em processo de finalização da escrita. Talvez tivesse sido melhor ter feito antes, para ter mais tempo de mergulhar na complexidade que cada Atuante trouxe em seus relatos. Porém, também penso o contrário: ter realizado as entrevistas e pedido os relatos por escrito depois de eu mesmo ter feito meu percurso como condutor da pesquisa, lidando com meus registros e memória por meio de chaves de leitura que considerei pertinentes para o objeto, propiciou um encontro entre diferentes perspectivas, incluindo a minha. Depois de fazer as entrevistas e receber os relatos por escrito eu não fiz nenhuma alteração nos textos das partes 1 e 2 desta dissertação.

Alegrou-me saber que de fato fizemos uma pesquisa coletiva, válida para todas as pessoas envolvidas. Se você leu toda a dissertação e seguir pelas próximas páginas, verá que muito do que eu relatei e refleti está presente nos relatos das pessoas Atuantes que compartilharam suas experiências e reflexões sobre elas. Inclusive parte dos exemplos que eu utilizo também foram usados por elas, e questões conceituais que reflito foram trazidas nas

falas das pessoas que estavam diretamente envolvidas em cada questão nos momentos em que elas surgiram na pesquisa - muitas delas ocorridas há mais de dez anos.

Devido ao tempo do mestrado, não pude contatar nem falar com todas as pessoas que jogaram ou ainda jogam USO. Encerrada a pesquisa de mestrado e a escrita da dissertação, darei prosseguimento a esse processo de entrevistas, pois muitos caminhos reflexivos se abriram depois dessas primeiras conversas que aqui serão compartilhadas.

LUIZ MAURO

Em memória! Fez e fará eternamente parte do Coletivo Provisório Permanente de USO desde 2024. Integrou o núcleo onde o jogo foi testado na versão aqui apresentada. Em 20/03/2025 nos presenteou com a publicação de um vídeo em sua conta de instagram. Segue a transcrição:

Oi, eu vou ler aqui, senão eu erro. Este vídeo vai para todes artistes do USO TEATRO URBANO, dos quais fui colega durante algum tempo. Com muito prazer. E pro grande generoso mestre, pesquisador e ator André Capuano. Falei que estaria aí hoje, não é, dia 20/03, mas a perna desse preto-velho e coxo nem sempre está em sintonia com a cabeça, meu Orí sagrado. Mas digo: o que aí viví foi uma das grandes experiências da minha vida. Estar na rua, Ayê de Exu, vendo, observando, vivenciando a realidade de todes, principalmente dos nossos irmãos cidadãos em situação de rua.

Foi mágico, foi transformador. Desbravando territórios que não conhecia, embora velho habitante de São Paulo, vencendo timidez, medos... traumas, sei lá mais o quê.

Na fala de meu povo, na fala de meus ancestrais, digo: Adúpé, Odúpé, do fundo de meu ogã. Obrigado, obrigado do fundo do meu coração. Axé a todes. Axé a todes. Gosto muito de vocês, estarão sempre em meu coração.

E, de vez em quando, eu estarei aí, observando vocês, hã, de longe, de longe... para não atrapalhar. Motumbá, axé, desse preto-velho e coxo. Que os orixás estejam sempre com vocês, e que Exu os encaminhe naquilo que mais querem, hã, naquilo que mais querem.

Em 26/04/25 nos presenteou com mais um vídeo:

Pois então, não é? Depois de nascer, ser pai, professor e tio, uma das grandes experiências da minha existência no Ayê até o momento: USO TEATRO URBANO. Foi muito bom. Foi bom demais. Obrigado a todes pelo carinho com que me receberam, hã? Obrigado também ao grande mestre André Capuano. Olha aí, eu estava lá *[em referência às imagens do vídeo que ele fez no território nesse dia]*. Hã, eu estava lá. Eu estou lá. Axé a todes, axé a todes, e Laroyê Exu, o dono das encruzilhadas!

Figura 32 - Foto de Luiz Mauro, em nosso último encontro na República



Fonte: Foto de Mayhara Ribeiro (2025). Acervo USO

FELIZMENTE TIVEMOS TEMPO DESSE ENCONTRO E PUDE TE AGRADECER PESSOALMENTE E PUBLICAMENTE. EVOÉ LUIZ!!!!!!!!!!!! GRATIDÃO ETERNA.

[publicação de agradecimento ao Luiz, no instagram do USO, em 21/03/25]:

Alegria imensa os encontros que o USO proporciona! Luiz [@luiz.mauro.5095110](https://www.instagram.com/luiz.mauro.5095110) é um presente que o trabalho nas ruas da cidade nos deu! Que presente! Celebração do aqui e agora, do passado e do futuro. Comemoremos os afetos que bons processos de investigação/criação/destruição teatral podem provocar. Querido Luiz, seu axé nos toca tão profundamente. Saber que nosso processo ampliou sua existência, assim como você fez conosco, é uma prova de que valeu a pena insistir duas décadas inventando modos de aproximar teatro e cotidiano urbano. Tão Longe Tão Perto estamos juntos! Quando quiser e puder estar no Território de USO com a gente, venha!!! Sempre! Nunca atrapalhará, sempre nos alegrará! Que aos Anjos de Win Wenders te protejam, que toda boa sorte do mundo te acompanhe e que Milton Santos nos inspire. Evoé!

GILKA VERANA

Faz parte do Coletivo Provisório Permanente de USO desde 2013. Atuou nos espetáculos Corpo_Cidade_Bom_Retiro e Corpo_Cidade_Rotinas(ficção). É gerente, cozinheira, caixa e a anunciadora do Carrinho Trágico de Churrasco Grego.

Gilka - Nossa, eu não sei nem o que eu tenho para falar, porque é só o que eu tenho falado nos últimos 10 anos.

André - A questão é: o que ficou, o que fica de memória? O que é mais marcante, o que foi uma m****, o que transformou, que lembrança tem, o que gostaria de falar, sabe? A questão nuclear que gostaria de falar e o que lembrar, o que lembrar de falar. O que você gostaria de falar, o que para você é importante ficar registrado.

Gilka - Ah, é uma pergunta relativamente fácil para mim, na verdade, porque eu tenho muita nitidez do que é, não diria nem do que ficou, do que é em mim a coisa, a pesquisa. Mas eu acho que, se eu for fazer uma retrospectiva e pensar o que me marcou a ponto de ser ainda aqui agora, eu acho que teve a ver, sim, com o impacto que eu tive quando eu iniciei no que era o Corpo Cidade, que foram as primeiras abordagens que você propôs com os anjos, com as cartas. Isso para mim foi muito marcante. A gente inclusive falou sobre isso recentemente. Foi algo que me marcou demais. Me marca e ficou de fato impregnado, porque eu acho que foi uma ponte que você fez, poética e criativa, de abordagem cênica, vamos dizer, com um material muito concreto, artístico, poético, para dar respaldo para um processo que era muito cru na rua. Para mim isso foi muito marcante nesse sentido, porque, se por um lado os anjos, as cartas eram um material muito... você falou essa palavra um tempo atrás, eu não sei se eu concordo muito com ela, mas você usou a palavra lúdico. Se, por um lado, ela trazia esse lugar do lúdico, que é um lugar de fácil entrada para a gente, porque a cidade, da forma como você propôs ali, propõe ainda hoje, é muito impactante. Esse primeiro contato para mim foi muito determinante, porque eu entendi aquilo enquanto um processo de criação que propunha, para além da experiência com a rua e da criação na rua, uma atitude artística, um tipo de atitude, uma visão artística de relação com a cidade. E esse caminho que você construiu entre o jogo com as cartas e esse olhar para a cidade, de alguma forma, faz com que essa ideia de atitude seja transposta para os nossos corpos, sabe? Eu falo até no plural porque, como eu tô

desde sempre, eu também venho observando como isso se desdobra no corpo das outras pessoas que vêm participando. Eu percebo esse impacto. Também já tenho, de alguma forma, esse olhar mais distanciado da pesquisa. Então, eu acho que tem algo, para mim, que é muito vibrante, muito necessário e que eu sinto muita falta de estar o tempo inteiro em contato, que é essa atitude artística. Eu acho que essa pesquisa propõe isso, e foi o que eu senti. Eu falei: "P**, aqui tem muita coisa. Não é um jogo apenas. Tem muita coisa em jogo. Tem muita coisa em jogo. Isso aqui é de fato uma porta de entrada. Essas cartas foram de fato uma porta de entrada. Não é à toa que eu também vejo que, para a sua pesquisa, também foi, porque a coisa foi se desdobrando, se desdobrando, se desdobrando. 600.000 procedimentos nasceram, muitas peças, muitos espetáculos surgiram dali, muitos espetáculos, microespetáculos. A gente poderia chamar de performances também, grandes espetáculos, como foi o Rotinas, como foi o Bom Retiro, o Corpo Cidade Rotinas Ficção e o Corpo Cidade Bom Retiro. Então, eu acho que, se eu for traçar isso do que ficou, eu entendo que é esse lugar, dessa atitude. E, quando eu falo atitude, acho que tem a ver com quando a gente tá ali na cidade, nesse jogo que você propõe com a cidade, o que está em jogo para nós dentro desse jogo.

André - Pensando no teu trajeto, o que você gostaria de contar do teu trajeto por dentro dos espetáculos, por dentro das coisas que você viu, das conversas que você teve com as pessoas do território, dos lugares que você entrou? Fala um pouco do teu processo como jogadora, como atuante. E pode ser como observadora. Pode ser no Corpo Cidade Bom Retiro, pode ser no Corpo Cidade Rotinas Ficção, pode ser quando for. O que você tem de memória? O que você não gostaria que sumisse de coisas que vivenciou, pensou, viu, falou?

Gilka - É um trajeto longuíssimo. Mas eu acho que um dos momentos mais marcantes foi, pensando numa ordem cronológica, essa primeira versão da abertura de procedimento que foi no Bom Retiro, no Corpo Cidade Bom Retiro, quando você pediu para a gente entrar nos espaços e criar dramaturgias com esses espaços e com as pessoas, principalmente desses espaços. Foi quando eu fui na gráfica lá de Silk Screen, porque ali foi um lance, eu acho que de todo o processo foi o mais concreto de todos, foi onde tudo que eu tentei fazer no Corpo_Cidade_Rotinas(Ficção) aconteceu ali anteriormente, porque todos os passos que foram pedidos se concretizaram, todos os enunciados foram concretizados na sua potência máxima. E eu acho que foi de uma forma tão orgânica que tudo aconteceu. Eu não sei se tem a ver com o lugar, porque foram dois lugares muito diferentes: a Praça da República e o Bom Retiro são territórios muito diferenciados, apesar de os dois serem comerciais, mas ali tinha

algo de secreto, alguma coisa mais escondida. Eu não sei se muita gente sabia que ali era um lugar de silk screen, porque você via a loja na frente, com as camisetas para vender, mas não via a produção de silk screen acontecendo. Então, de alguma forma, quando eu cheguei ali, abri o procedimento para eles e falei que queria... comecei perguntando se eles queriam, se topavam fazer uma dramaturgia comigo. A gente conversou sobre isso: mas o que é mesmo a dramaturgia? Eu lembro da gente conversando sobre isso e meio que sem revelar muita coisa também. E eu lembro que o enunciado era próximo disso: a gente não chega ali impondo nada. Era um diálogo que levasse a... Eu acho que isso se deu ali. Quando eu propus a criação de uma dramaturgia, a gente foi discutir sobre o que era dramaturgia. A gente discutiu isso e foi muito legal, porque, no final das contas, quem criou aquela dramaturgia ali foram eles, porque era de acordo com o que caberia dentro daquele espaço, que poderia de alguma forma acontecer. E a gente estava ali numa contravenção tenebrosa. O que a gente tava fazendo ali era uma infração gravíssima. E tudo que estava sendo feito estava sendo escondido da dona, da proprietária do espaço. Então, era um lugar muito delicado e, ao mesmo tempo, a gente tinha esse enunciado da insistência, de tentar permanecer ali o máximo possível. Então, eu tive que usar todas as minhas habilidades comunicacionais, interpessoais, de persuasão para, de alguma forma, conquistar aquele lugar. A gente estava ali também fazendo muito jogo de conquista, então a gente já estava um pouco treinado nesse sentido. Teve esse treino. Era muito f***, de verdade. Era muito f*** isso. Essa dramaturgia era quase assim: a gente tinha uma dramaturgia e tinha que executar essa dramaturgia, só que ela ia se desdobrar e era totalmente imprevisível o que aconteceria a partir dali. A gente tinha a nossa dramaturgia, que era conquistar nível alto, nível baixo, profundo, conquistar os comerciantes, conquistar tudo. Para fazer a coisa andar, a gente tinha que sair conquistando as coisas. Então era esse jogo de conquista. É isso que eu falo para você, dessa atitude, porque você não estava ali com a gente, então era muito fácil a gente falar: "P***, não rolou", e nem entrar. Em quantos lugares eu não entrei? Eu falava: "Nem f*****, não vou entrar aqui". Mas eu sabia que eu tinha que conquistar e chegar com material. Eu tinha que chegar com material. Então, era muito excitante nesse lugar. Esse exercício de diálogo direto com essas pessoas sempre foi instaurado desde o começo. Para mim, esse impacto é muito grande. Por isso eu sempre volto para o Bom_Retiro. Eu sempre volto para os anjos, porque eu sinto que essa virada aconteceu lá muito forte e só se desenvolveu quando a gente foi para a República. Foi um desenvolvimento daquilo, de alguma forma, mas já chegou com muita força no Bom Retiro. Foi muito f*** entender que, cara, tá rolando, a gente vai criar uma dramaturgia junto aqui. É real, isso aqui é real para caramba. Eu tô criando um trampo com a cidade, tô mesmo. Eu não

tô imaginando, não tô criando uma ficção. É muito real. A sensação era de conexão total com aquele espaço, com aquelas pessoas. E a gente tramando juntos. A gente tinha um cronograma, porque a proprietária aparecia em dias e horários em que eu não podia estar. Então, começamos a elaborar nossa cena, com figurinos, roteiro mesmo, com tempo, espaço, contexto, tudo. E a gente ensaiou, começou a ensaiar para isso, para a estreia. A gente começou literalmente a ensaiar. Então, a coisa se deu de forma muito concreta e muito plena. Teve vezes em que eu tive que voltar, mas até isso era dramaturgia, porque a gente já tinha ela pré-estabelecida. Eu chegava lá, ela estava, eu tinha que virar as costas, fingir que nunca estive lá. E estava tudo combinado, era só uns olhares de rabo de olho, "volta depois", "volta amanhã" e assim por diante. Isso, para mim, era muito rico. Muito rico. Conseguir esse nível de conexão, de contravenção e, ao mesmo tempo, de forma alguma esse trabalho interrompia o processo da loja. O que interrompia, na verdade, era o medo da proprietária, que já sabia que algo estava acontecendo. Teve uma época em que a gente chegou a falar para ela. Eu tive que contar porque o espetáculo ia começar, era outra conquista que eu precisava. O espetáculo ia começar, a temporada ia começar e eu ia precisar sempre estar lá. Então, eu tive que abrir o procedimento para ela, que até então era segredo. E, quando eu abri para ela, ela topou meio ressabiada, mas topou. E teve um dia de espetáculo que eu acho que a gente não fez. Eu não lembro direito, acho que não pôde fazer porque ela não quis. Mas a forma como a gente fez foi justamente pensada para que não interrompesse o fluxo de trabalho da loja. Até isso foi pensado. Era seríssima a questão. Era seríssima tanto para eles quanto para mim. E aquilo, eu olho para trás hoje e falo: "C****, mano, como aquilo aconteceu? Como é que aquilo aconteceu?*" Até hoje eu penso que eu não teria conseguido fazer o Corpo Cidade Rotinas Ficção se eu não tivesse tido essa experiência. Eu acho que foi, para mim, a base, a base para eu ter o culhão, porque a Barão de Itapetininga é um quarteirão muito duro. As pessoas ali são muito sérias. É um momento difícil de vida geral. No Bom Retiro a atmosfera era muito diferente, principalmente em 2014: tinha um pouco mais de alegria, um pouco mais de soltura. Hoje a cidade tá muito dura, aquele corte tá muito duro, seco, difícil. Naquela época, tinha mais maleabilidade, era mais poroso de alguma forma. Eu não sei se é o Bom Retiro, sabe? Porque é sobre relações. É sobre relações mesmo, de um ser humano para outro, saber se conectar com o outro. O jogo, os procedimentos, de nada servem se a gente não está ali com o propósito de fato de encontrar o outro, se relacionar com o outro. Para mim isso é muito marcante. Essa atitude que eu te falo tem a ver com isso, essa atitude. Acho que não dá nem para colocar "atitude artística". Essa palavra "artística" é um tipo de atitude mesmo, que eu acho que eu aprendi a desenvolver, eu desenvolvi para poder jogar esse jogo. E o que foi

conquistado com esses dois meninos, que eram os caras que trabalhavam lá na silk screen, foi inigualável. Eu só cheguei nesse nível com o Sullivan e o Michael no Corpo Cidade Rotinas Ficção, que foi muito parecido, quase um espelho. Eu sinto que consegui dar a chave de virada lá no Corpo Cidade Rotinas Ficção quando encontrei esses dois. Eu falei: "Putz, aqui virou. Aqui eu sinto que a coisa se desdobrou, assentou", porque teve uma qualidade muito parecida, com a diferença de que não tinha um proprietário por trás deles. Eles eram os proprietários e estavam ali a olho nu, no meio da rua praticamente. A barraca deles não era uma barraca, era um stand ali na rua. Parece um espelho mesmo: eram dois caras lá e dois caras aqui, mais ou menos da mesma idade, nos seus 20 e poucos anos, muito gente boa, os quatro, dos dois lados. Quase um espelho. É quase um espelho, com essa diferença de que eu tinha muito mais liberdade no Rotinas, mas foi um processo muito parecido de conquista. Eu estou mencionando tudo isso porque são as coisas mais marcantes para mim, tá?

André - Lá no Bom Retiro eu não consegui ver tua cena. Como era essa cena?

Gilka: Nossa, putz. Eu usava um vestido preto. A loja, na frente, quando você olha da rua, era uma loja comum, que vendia camisetas com silk screen; na parte do fundo da loja é a produção das camisetas. Logo que você passa do balcão que dá para o fundo, você já vê as máquinas de silk. Eram várias, era um espaço super pequeno. A cena era: o público chegava, entrava na loja. Olha só, tudo isso foi possível. O público chegava na loja e já se deslocava até o fundo. Tinha instruções, eles recebiam instrução de como entrar na loja. Quando chegavam no fundo, eu estava lá, vestindo um vestido preto executivo, um par de saltos pretos também. Os meninos estavam fazendo o silk screen deles normalmente. Eu não lembro direito dessa cena. Num determinado momento, eles continuavam fazendo o silk screen, mas gradualmente o silk screen ia mudando para mim, ia mudando para impressões no meu corpo, da máquina no meu corpo. Então, eles começavam a manipular meu corpo e me pensar na máquina. Eu começava a ficar totalmente suja de tinta, de todas as cores que você possa imaginar. Eu não lembro se eu dizia algum tipo de texto. Acho que não. Espero que esse vídeo exista, viu? Eu não sei onde. Eu lembro que eu tinha que sair correndo dali quando acabava. Eu tinha que acabar antes porque às 2 horas começava, na Oswald, do lado de fora, o espetáculo itinerante. Então, eu tinha que sair correndo da silk screen, ir para o banheiro da Oswald, tomar banho, me trocar para poder estar na rua antes das 2 horas. O que o público via era isso: eles entravam na loja, chegavam lá, viam os meninos fazendo a produção de silk screen. De repente, eu entrava; tinha um tanque, uma salinha com tanque. Eu saía de dentro da salinha do

tanque, entrava com o vestido e eles começavam a fazer o silk screen em mim. Depois que terminava, eu saía da loja e eles seguiam fazendo o silk screen deles. Acho que foi uma das coisas mais fortes que eu já fiz na vida, porque tinha a ver com uma criação minha, porque a gente tinha aquela estrutura do Bom Retiro coletiva e esse era o meu espetáculo solo. Por algo que eu me propus a encarar com eles, porque nós nos propomos a encarar juntos ali, foi muito forte, muito impactante para nós três. Eu não estava na posição do artista chegando ali, entendeu? Eu estava longe dessa posição. Pelo contrário, a gente estava tentando literalmente descobrir juntos como fazer uma cena, literalmente, era um problema que todo mundo ali decidiu encarar, no qual eles, sem querer, caíram. Eu cheguei lá muito despretensiosa. Lembro da conversa que a gente teve quando cheguei pela primeira vez, cheguei de forma muito despretensiosa e, quando soltei "vamos fazer uma dramaturgia juntos?", eles: "Eu topo, de boa". Foi tudo muito assim. Então, foi algo muito menos imposto e mais do tipo "tá, beleza, interessa fazer isso". Eu falei: "Nossa, sério? Então vamos lá". Eu já cheguei nesse dia com a proposta de dramaturgia na roda e lembro que saí muito: "Nossa, mano, não vejo a hora de voltar lá". Foi muito, muito legal. Fora todo o espetáculo. Foi uma das coisas mais alucinantes que eu já vivi na vida: atravessar a cidade praticamente carregando um coletivo inteiro, um público, Bom Retiro e metrô abaixo, sem permissão de nada, sem acordos. Isso para mim foi muito forte também: a gente chegando e atravessando a cidade sem acordos institucionais, sem metrô, sem "posso fazer um negócio aqui com o pessoal do teatro?". Não tinha nada disso. Isso era muito forte, para mim, que pensava: "Meu Deus, tudo pode acontecer. Eu preciso ir até o fim, eu preciso estar aqui". O Rotinas já foi um choque. Rotinas foi um choque muito grande. Entender aquele quarteirão todo enquanto um... aquele quarteirão é gigante, infinito. Ele é infinito. Para mim, daí a gente já passa para uma outra fase, que é a de infiltração. Ali foi chocante. E de um lugar que é tão familiar para mim, porque eu cresci ali. Eu cresci naquele quarteirão. Eu vivi muito a 24 de Maio, vivi muito a Barão de Itapetininga a minha vida inteira. Eu morava ali do lado, então ali era meu lugar de passeio, de circulação. Sempre foi. Chegar ali depois de tantos anos e entender que aquele lugar era o mesmo, mas eu era totalmente desconhecida, entender também que eu nunca tinha entrado naquele lugar de fato, que eu entrei pela primeira vez naquele quarteirão quando comecei a fazer o Corpo Cidade Rotinas Ficção. Porque o que é estar num quarteirão? O que é passar por uma rua? Passar por uma rua é uma coisa. Agora, ficar ali, entrar em todos aqueles espaços e pensar nas possibilidades de criação ali é muito, muito chocante, porque eu descobri os afetos, o que te prende, o que te marca. O que você mapeia dali, daquele infinito de coisas que é quase impossível de apreender, é como eu me relaciono com isso daqui. É

quase... é f***, porque a sensação que eu tenho é que a gente vive a cidade o tempo inteiro na superfície. O que eu sinto quando tô no USO é que eu vivo a cidade de fato. Cada canto ali, cada cantinho é um lance muito grande. É muita coisa em jogo ali, muita coisa que existe ali. Numa portinha do cara que conserta uns relógios, sim, um universo, uma galáxia inteira, se você para de fato para se relacionar com aquilo. Tem muita complexidade, é muito complexo, então é muito assustador. O Corpo Cidade Rotinas Ficção é muito assustador. Para mim foi chocante, de fato violento. E é violento não no sentido ruim, mas violento do que entra para dentro da gente, sabe? E fazer as escolhas, fazer as escolhas: o que a gente escolhe, o que eu escolho. Eu sempre tentei estar, ficar, permanecer nos lugares em que eu conseguia criar uma relação de afeto com as pessoas que trabalhavam ou habitavam aqueles lugares. Esse sempre foi o meu mote. Porque é desse lugar que a gente consegue, de fato, começar a falar sobre o que está fazendo ali, que é o salto que a gente dá. Então, esse sempre foi o mote, mas é a parte mais difícil, a parte mais dolorosa, inclusive, porque a gente se depara com as perdas o tempo inteiro, com portas fechando, com pessoas desaparecendo, com pessoas morrendo. É de fato ter que viver o pulso daquele lugar, não é passar por ali para fazer uma peça de teatro. A peça nasce justamente do pulso daquele lugar. E quem vive esse pulso é a gente. Então, se o cara morre, a gente morre também. Eu me sinto muito parte daquele lugar, de alguma forma. Por isso também eu tive que me afastar um pouco do jogo. Eu tive que me afastar um pouco do jogo porque chega um momento em que dói muito, dói. Dói porque é um nível de relação muito profundo, é um nível de busca, uma busca muito profunda, muito intensa. Quando você vai fazer uma rotina baseada no que é aquele lugar, no que é aquilo, aquilo mexe muito com você, porque você necessariamente vai no âmago da coisa. Aquilo nada mais é que aquilo. Servir o café e tomar um café nada mais é do que aquilo. Quando você vai nesse âmago, isso aparece. Tudo que você não vê quando está passando no seu dia a dia na cidade, você vê ali naquele momento. É doloroso para caramba. Mas também é doloroso porque a gente vive um momento de muita dor coletiva. A gente vive um momento de muita dor mesmo. Eu sinto essa dor o tempo inteiro quando tô lá, principalmente. Para mim é isso que importa: eu acho necessário sentir essa dor. Se a gente não sente essa dor, eu acho que a gente não consegue se deslocar. Me aprisiona também, sabe? Então, eu não consigo pensar em não estar no USO mais, por exemplo. É algo para o qual eu sempre quero voltar. E eu não sou única. Eu vejo nos processos: todo mundo volta, todo mundo repete pelo menos uma segunda vez. Não todo mundo, mas a maioria das pessoas volta porque tem algo ali tão real, tão concreto. Isso para mim é muito forte, muito forte. E aí a experiência do carrinho. Eu acho que, para mim, é a próxima coisa mais impactante. É o ápice, para mim é o ápice da minha experiência com o

Corpo Cidade, ser a caixa do carrinho, a anunciadora, a merchan do carrinho e também a cozinheira do carrinho, né? Cozinheira, sou cozinheira, e você é o churrasqueiro, mas eu sou a cozinheira. Já fui a maior parte das vezes; você depois começou a fazer sozinho. Mas nossa, mano, o que é isso? Essa realmente... eu tenho muita sorte de ter uma filha porque eu tenho muita coisa para contar para ela. Muita coisa para contar para ela. Eu ainda não sei descrever. O carrinho, eu ainda não sei falar sobre ele, mas ele me gera muita esperança. Ele me dá muita esperança no teatro, no público. Me dá esperança de continuar criando, me dá esperança nas pessoas, na humanidade. Eu acho que eu posso pensar no carrinho dessa forma porque ele é novo. Eu não tô há 10 anos fazendo carrinho. Ele acabou de nascer, ele tem 2 anos. Então, a potência que se gera ao redor do carrinho, potência do encontro, da possibilidade de as pessoas passarem ali, viverem ali, isso me dá muita esperança. Então, chegar nesse ponto, ter atravessado todos esses 10 anos e chegar nesse ponto é quase um prêmio. É quase um prêmio mesmo, porque o carrinho, se ele quiser, pode existir para sempre. Uma peça vai desaparecer, vai ficar para onde? O carrinho pode viver para sempre. E ele vai continuar fazendo o que faz. Não, o carrinho não, é a gente que opera o carrinho. E aí o carrinho chega no cerne da coisa. Então, a gente quase que... é o inverso: a gente não está mais se infiltrando, a gente já infiltrou. É o topo da infiltração. Isso é o topo da infiltração. Acho que já deve ser outro nome: a infiltração total do USO naquele quarteirão, absoluta, infiltração absoluta, concreta. Eu não creio que seja possível uma infiltração maior que essa. O carrinho é um estabelecimento tanto quanto os outros. E isso me dá total liberdade de atuar ali. Me dá total liberdade. Então, eu sou a que anuncia os lanches, eu também sou a caixa, também sou a atriz, também sou a diretora, sou, enfim... dá muita liberdade. Dá muita liberdade mesmo, inclusive de discutir com as pessoas ali naquele quarteirão sobre teatro, sobre o que a gente está fazendo ali.

André - Você falaria alguma coisa sobre o Pernambuco?

Verana - Pernambuco e sua trupe, né? É que ele virou o chefe deles. Ele é o mais persistente ali naquele banco. O Pernambuco foi uma surpresa gigante, porque ele é muito doce. Pernambuco é muito doce. Ele correu atrás de uns moleques com uma faca outro dia. Só que depois eu fui entender: é o único jeito de ele se defender com aquela vidinha dele ali, ele vive bêbado, os caras vêm para cima dele, ele tem que se defender, tem que estar preparado, mas ele é um doce, ele não quer matar ninguém, não quer matar nenhuma mosca. A forma como a relação se desenvolveu com ele ali foi muito f***, porque ele respeitou muito a nossa

chegada, sempre foi muito de boa, confiou muito em nós, tanto, e sempre me respeitava muito. Eu falo como mulher: ele nunca direcionou a palavra a mim, nunca. Uma vez ele resolveu falar comigo e foi para me pedir um sanduíche. Mas isso foi depois de muito tempo, depois de um processo de encontro ali, processo de chegada, de persistência nossa ali, de estar toda quinta-feira com o carrinho. Nunca vou esquecer na aula que teve lá: ele ficou no banco assistindo à aula, no meio dos estudantes, no meio dos alunos, super integrado com a gente, confiança máxima na gente, e a gente nele, sabendo da vulnerabilidade da situação também, que tanto nós quanto ele temos um certo grau de vulnerabilidade. A gente com a polícia, ele com o mundo. Mas ele também é muito bem colocado ali naquele quarteirão. As lojas protegem ele. De alguma forma, ele tem relação com as pessoas ali. Ele tem. Eu já vi segurança pagando sanduíche para ele, as minas da loja de lingerie pagando sanduíche para ele, do carrinho inclusive. Então, eu acho que é sobre isso: relação, essa possibilidade de encontro, essa possibilidade de encontro. Eu já vi o Pernambuco, acho que teve uma vez que a gente estava lá sem carrinho, eu não sei, eu vi o Pernambuco se deslocando porque ocuparam ali, se deslocando para outro banco do outro lado. Ele nunca fará isso com a gente. O máximo que ele faz é trocar de banco para o banco do lado, para ficar conosco.

André - O lance do microfone, aberto, porque tem isso de pessoas da rua ou pessoas meio bêbadas pegarem o microfone e cantarem, e se exporem ali, porque pode parecer uma exposição, o que para qualquer pessoa que estivesse sóbria seria uma expressão. Que não é o caso do Pernambuco, porque ele, por exemplo, nunca pegou o microfone.

Como você lê essa entrada dessas pessoas em grau de vulnerabilidade, ou pelo menos a gente acha que é vulnerável, que talvez não seja, mas a gente lê como vulnerável, que pode parecer que a gente está usando elas de alguma maneira para virar um palco, promovido por nós, das misérias da humanidade ali, sabe? Como é que você lê isso, essa relação com essas figuras que pegam o microfone ali e se expressam naquele nível que abre uma zona de muito risco, não risco físico, mas de risco ético?

Gilka - Eu já pensei muito sobre isso, só que tem uma questão: a gente não tem uma plaquinha ali dizendo: "Microfone aberto, venha falar" ou "Teatro em curso, venha se apresentar". Aquilo ali não é um palco, é um carrinho de churrasco grego, e aquele microfone, a priori, está ali para que eu anuncie os sanduíches. Se algum dia uma pessoa... tudo bem, a gente já fez algumas rodas de fala. A gente já fez algumas rodas de fala e, geralmente, é nessa roda de fala que as pessoas sentem vontade de ir lá falar no microfone. Quando você tem um

microfone aberto no meio da rua, as pessoas que querem falar vão falar. Mas ali não existe nada que indique para aquelas pessoas que é um show, um teatro, uma performance. Não, é um microfone aberto num carrinho de churrasco grego. Então, não tem como a gente estar usando ninguém, porque a gente não convida ninguém para aquele microfone. São elas que vêm até nós, elas que vêm para falar naquele microfone. E eu acho isso f***, porque é isso: se a gente está falando da cidade, seja lá o que isso significa para cada um, se nós somos a cidade porque a gente está ali com aquele carrinho, vendendo sanduíche, fazendo o que faz, que é teatro urbano, eles estão ali pelos motivos deles e estão chegando junto. Se esse é o intuito do USO, a gente está lá e eles estão com a gente. Eu não vejo outra: ou a gente está na rua, ou a gente está na rua. Se a gente está na rua, vai ter que lidar com as forças da rua. A gente vai dizer que, porque o cara está em vulnerabilidade ele não pode cantar, não pode falar, não pode existir? Uma das coisas mais emocionantes que eu vi foi uma mina que chegou totalmente bêbada querendo cantar umas músicas de amor. Dava para ver que ela estava com o coração despedaçado. Ela fez um discurso f***. Eu chorei de emoção porque não tinha nada a ver com estar bêbada. Tinha a ver com algo muito profundo dentro dela, que ela estava querendo tocar ali. Ela viu aquele microfone, tinha um sol batendo nela, ela viu aquele microfone ali. Eu pensei: "Cara, nossa, nem eu sabia que eu precisava daquilo. Nem eu sabia que eu precisava ouvir, cantar aquela música". Então, algo acontece quando aquele microfone é aberto que só quem está de fato ouvindo a cidade percebe. Eu acho que essa é a experiência que eu tenho no USO, que é ouvir a cidade, ouvir de fato. Cidade, quando eu falo, é o que gera o que a gente faz. Quando a gente está ali no USO fazendo o que faz, o que acontece. Essa percepção de relação com o que está acontecendo ali, no momento em que a gente está ali, é a coisa, é o que o USO produz, é o que o USO cria. O que me impede de ouvir essa mulher cantar de fato, de ouvir o que ela está passando ali, o que está vivenciando naquele microfone? O que me faz julgar se é ético ou não, se eu estou usando essa pessoa? Como assim? A gente está se infiltrando ali. A gente está de fato infiltrado ali, mais aterrado do que isso é impossível. E só por isso ela chegou naquele microfone. Só por isso ela sentiu a liberdade de cantar ali, como todas as outras pessoas em situação de vulnerabilidade que pegaram aquele microfone. Lembro até hoje do Piauí, pegando o microfone descalço, copinho de pinga na mão, botando a boca no trombone ali, falando sobre política, falando sobre reforma agrária. Quer dizer, a cidade não pode ouvir o próprio som? É para isso. Então, tem algo nessa radicalidade do USO que, para mim, move tudo, move de fato, nos move, nos movimenta porque a gente não consegue não ver, não consegue não se relacionar. Não é possível isso através do USO. Então, é estar de fato.

André - Tem uma parte da dissertação em que eu tô escrevendo sobre essa ideia do treinamento, e eu cito a nossa conversa, que é quando você falou que os caras estavam panguando e que não estava rolando um treinamento técnico. Eles estavam sem técnica. Se eu não ia dar essa parte para eles. Quer falar um pouco sobre isso?

Gilka - Quero. Eu volto muito atrás porque é isso mesmo. Eu revejo o fato de que a gente precisa ser treinado para ter um corpo treinado para certos movimentos. Eu senti a falta um pouco disso: ter um corpo treinado para certos movimentos e certos procedimentos do USO. Mas, para mim, o que você desenvolveu no USO em termos de procedimentos, isso é um treinamento, um treinamento de teatro com a cidade. De fato, eu sentia um pouco falta... no Corpo Cidade Rotinas Ficção, não, porque nós fomos os remanescentes do Bom Retiro, com exceção do Evandro e da Jennifer. Mas a gente teve um treinamento muito rigoroso no Bom Retiro, treinamento mesmo coreográfico, de presença, de tônus, suspensão. Minha Nossa Senhora, aquilo tudo era muito f***. Eu acho que, inclusive, para o espetáculo foi lindo. Foi muito forte para o espetáculo. E, daí, como a gente veio todo mundo junto para o Corpo Cidade Rotinas Ficção, para mim era inconcebível que os próximos núcleos, os próximos coletivos provisórios, não passassem por esse processo e fizessem aquelas suspensões capengas, aquelas filas horrorosas. Eu falava: "Não, gente, pelo amor de Deus, socorro". E você foi querendo derrubar isso, eu estava indignada, absolutamente indignada. E daí eu fui entendendo, justamente porque eu me distanciei, fiquei do lado de fora e consegui ver o processo dessas pessoas, porque eu não estava dentro dele. E foi incrível perceber que os procedimentos por si e as repetições – e quanto mais eles aprofundavam a relação com cada procedimento – mais o corpo deles ficava colado no cotidiano. Para mim isso é puro treinamento. Puro treinamento. Não é o que a gente faz nas salas de teatro quando está treinando, repetindo a mesma coisa por dias, meses, às vezes anos, dependendo de onde você está? Por que o USO seria diferente? No começo eu pensava: "É derrubar tudo, derrubar todo o histórico teatral que está no meu corpo e virar o próprio cotidiano, voltar para esse corpo cotidiano". Não é nada disso. Pelo contrário, eu acho que todo o histórico que a gente tem, de alguma forma, propicia o aprofundamento da relação com esses procedimentos e a radicalidade, porque esses procedimentos são muito radicais na relação com o cotidiano mesmo. Tanto que, quando a gente fazia o Rotinas ali, para chegar ao ponto de falar: "Mano, tomar um café é cena aqui. É cena isso aqui", para enfiar isso na cabeça, para processar em termos de pensamento, criação, era muito complexo entender isso no corpo. Conforme esses

procedimentos foram evoluindo, a coisa foi se formando no corpo. E, quando você percebe, você está fazendo a fila mais cotidiana do mundo, sabendo que aquilo ali é teatro. Isso é muito f***. Não tenho nem palavras para descrever direito, mas é um treinamento. É um treinamento. Eu acho pertinente isso de ter aparecido esse lance de teatro urbano. Eu acho que faz sentido para mim essa palavra. Ele só nasce a partir da cidade. Então, tudo que está na cidade já é. Tudo que é cidade ali é. Se vai nascer alguma peça, vai ser dali. Não tem nada extra, não vem nada de fora que não seja um carrinho de churrasco grego ou um carrinho de açaí, de repente, ou um ambulante, ou vai abrir uma loja ali, fazer contrato e aquilo ali tudo vai ser uma peça. Você tem que ser treinado. Você tem que ser treinado para fazer um teatro desse tipo. Para fazer esse teatro, que não é o teatro deslocado do palco para a rua, que é um teatro que nasce da própria rua, você tem que ser treinado. E você criou esse treinamento. Esse treinamento existe agora através desses jogos, desse jogo.

André - Você acha que serve só para quem for fazer essa linguagem? Pensando que esse treinamento pode ser usado por pessoas que não queiram fazer na rua, que queiram só passar pela experiência, você acha que serve para alguma coisa?

Gilka: Ah, eu acho que para mim serviu para tudo, para tudo, né? A vida inteira. Não, eu tô falando da produção e criação dos espetáculos e das performances do USO, mas, pessoalmente, para minha formação de atriz, porque é isso: eu entendo também o USO enquanto um processo formativo de teatro de rua. Absolutamente. Mas não fica limitado à rua, porque eu acho que, desde sempre... então eu volto para aquela palavra que inventei, essa história de atitude artística, porque eu acho que, desde o começo, você vem, de alguma forma, abrindo esse campo de percepção do USO, que é: como é que você registra essa experiência em outras superfícies, que não somente essa daqui? Vai para onde depois que você sai desse quarteirão? O que fica em você? É isso. O processo pelo qual eu passei me modificou tanto, me transformou tanto em tantos níveis de pensamento, sobre teatro inclusive, sobre público, sobre como lidar com matéria, com material... Eu acho muito rico, muito rico para qualquer artista e para não artista também. Não é à toa que tanta gente que não é da arte já passou pelo USO. Teve uma galera que não é de arte que já passou pelo USO porque é isso: tem muitas camadas, é uma camada filosófica muito potente que leva a gente para lugares profundos de pensamento, de conhecimento. Quando você penetra ali na experiência de fato, em relação àquele ambiente, àquele lugar, você conhece tanta coisa, derruba muitas certezas, derruba muita preconceção, muito preconceito. É intrínseco desse trabalho. Então não tem como isso

não afetar a sua vida toda, sua visão artística, sua visão de mundo. Então, é isso. Exige uma atitude cênica, exige uma atitude, porque você não pode fugir daqueles enunciados. Você não pode fazer o que quer. Você tem um direcionamento muito rígido, muito rigoroso. Só que esses procedimentos desmontam muita coisa nisso, principalmente para quem é de teatro, porque a gente já vem cheio de treinamentos. A gente já vem cheio de conceitos, cheio de técnica teatral, que, para essa proposta, não cabe diretamente. Cabe, mas não sem antes a gente conseguir atingir o objetivo do jogo. E, para atingir o objetivo do jogo, você tem que passar pelo jogo, tem que jogar. Só que aí você joga, você vai aprendendo uma outra forma de fazer teatro. E o que não é isso, né? Quando a gente faz teatro, é isso. A gente passa por várias técnicas, por várias relações com vários artistas, e aquilo vai, de alguma forma, formando uma base de referência para a gente, e a gente vai aplicando aquilo nos nossos trabalhos. Não é diferente com o USO. Mas o USO tem uma radicalidade, eu acho, na abordagem da técnica, do treinamento do USO, que tira muito a gente desse lugar comum, não é um lugar consensual. A gente não vai ter a mesma experiência. Cada um de nós tem uma experiência totalmente diferente. Eu sei porque eu já participei de muitas rodas. São experiências completas. A gente não vai, tipo... quando faz um exercício de corpo, por exemplo, a gente senta numa roda para falar, escuta os mesmos adjetivos de muitas pessoas, as mesmas coisas, mesmas sensações. No USO, isso é impossível, impossível, porque ele lida diretamente com quem você é e com o que você se relaciona ali naquele lugar infinito, que é aquele quarteirão da República hoje, que já é há 10 anos. Então, atravessa e não tem como não levar pro resto, para todo o resto. Assim, é a minha influência base, é muito basilar desde que eu voltei para o Brasil e voltei a trabalhar com teatro, fazer teatro aqui. O USO foi para mim essencial nesse sentido, porque me instiga esse lugar deslocado, que não é consensual, que lida com a complexidade do que é criar teatro. É sempre um coletivo muito forte. É sempre muito forte. Cada Coletivo aparece uma galera que você fala: "Mano, não é possível, que f*** que é isso aqui". Uma galera interessadíssima. O USO, quando abre o chamado, eu percebo que ele atrai pessoas que realmente estão muito interessadas em saber o que é isso daí. Tem um diferencial realmente nesse trabalho, que é um lugar muito passível de ficar voltando, porque é um tipo de treinamento, e aí eu posso dizer isso agora: ele não se basta, ele nunca vai ser igual. Tem o procedimento, mas o que você vivencia vai ser sempre novo, vai ser sempre diferente.

FABIANO SAVAN (Fabiano Santos da Silva)

Faz parte do Coletivo Provisório Permanente de USO desde 2016. É um dos funcionários dos meses do Carrinho Trágico de Churrasco Grego.

André - A gente sabe o quanto é efêmero o uso, quanta coisa acontece numa p*** de um dia, né, cara? Um dia, meia hora, acontece tanta coisa. Especialmente para quem tá dentro da situação, vivenciando tantas coisas, atravessa tantas coisas, e essas coisas se esvaem, as coisas vão embora. O que você gostaria que não sumisse, que você lembra agora, que você gostaria que ficasse registrado, entende? E aí vale qualquer coisa, reflexões, narrativas, questionamentos, aspectos negativos. Vale qualquer coisa. O que você gostaria que ficasse registrado? Porque vai ficar registrado.

Fabiano - O que fica em mim, do USO em si, fica muito registrado entrar naquele quarteirão em si, porque foi lá que a gente fez a maioria das coisas, né? Então, o território em si. Tem o jogo, que é o USO, mas tem o território em si, que é onde é feito ele, sabe? E aí o USO poderia ser feito em qualquer outro território, porque ele é um jogo, certo? Então, você pode transportar ele para outro lugar, mas ter feito USO naquele território específico é uma parada assim, sabe? É uma coisa que não tem como ser aquilo em outro lugar. Eu acho que lá, especificamente, aquela configuração, aquelas ruas, aquelas pessoas que transitam ali diariamente, ou trabalhadores que são de lá, até os moradores de rua que vivem ali, que são mais dali que a gente, que tá ali semanalmente, sabe? Eu acho que faz, torna aquele lugar muito, muito especial para o jogo, assim. Parece que o jogo consegue dar um salto, ajuda o jogo a saltar assim um pouco, sabe? Faz com que a experiência consiga ser um pouco mais além. Porque justamente isso: é um lugar que mistura muita coisa, sabe? É um lugar que tem de tudo um pouco, de variedade de... variedade de pessoas, de estilo de pessoas, de classe social diferente, que estão ali passando por ali. E aí tem uma loja de roupa, aí tem um carrinho de churrasco grego, aí tem uma lanchonete, que também tem um prédio que você não sabe o que é, na verdade, sabe? É só uma fachada e você tem que cavar para descobrir aquilo. Então acho que esse... porque poderia ser, como eu falei, esse jogo em outra rua e essa rua ser uma rua de casas, por exemplo, e ter comércios outros, seria outra parada, outro clima, outro tempo de lidar com as coisas. E ali eu acredito também ter uma coisa especificamente que me deixa

marcado: é a coisa de como a gente tá ali no centro, naquele local ali, me põe uma coisa de urgência, sabe? Você não pode moscar ali. Tanto de várias formas. Tanto moscar, ficar parado, ou moscar do tipo devagar nas ideias ali, porque você pode perder de alguma forma. Você pode ser roubado, como você pode simplesmente ser, sei lá, alocado para uma coisa, alguém te chamou para fazer uma coisa que você não esperava, sabe? Então, seu tempo, entre aspas, pode ser subtraído ali sem você nem esperar, sabe? Porque justamente ali tem do lugar de te puxar um pouco, sabe? O que me faz lembrar aquela época, que a gente tava indo bastante. Aí chegou uma época, acho que logo na pandemia, depois da pandemia, que tinha pouquíssimas pessoas indo. E aí eu lembro que foi uma época que eu fui algumas semanas sozinho. Eu tava indo porque eu sabia da possibilidade de que ali poderia acontecer alguma coisa que eu não sabia o que ia ser, sabe? Então eu ia aberto e ia sem algo fixo. Porque eu já saía de casa na intenção de ir pro USO, mas quando eu chegava lá eu me perdia, entre aspas, porque o enunciado já tava em mim, mas ao mesmo tempo era uma época que eu tava indo sozinho, então eu me dava a liberdade: “Tá, eu já sei o que é o enunciado, mas se eu me deixar levar um pouco pelo que tá acontecendo aqui?”. Tanto é que foram aquelas conversas que a gente teve depois, de tipo: “Mano, chegou uma época que eu não sabia mais o que eu tava fazendo aqui, sabe? Eu tava vindo”. Naquela época, eu já sabia o que era o enunciado, já tava indo bastante, já tinha entendido. E aí eu falei: “Ah, vamos ver o que... já que só tô eu sozinho, não tem ninguém me olhando, entre aspas, o André não tá aqui dirigindo a parada, então o que acontece se eu me deixar, sabe? Se por um momento eu esquecer o que eu tô fazendo aqui?”. É isso. Isso me pega muito também. Eu lembro muito disso.

As pessoas que a gente... querendo ou não, o vínculo com os trabalhadores que a gente vai fazendo ali transforma muito a gente. Tanto é que foi daí que veio muita coisa do que é hoje o USO. O Carrinho mesmo foi de uma relação que era só um “oi” com o cara e foi crescendo ao ponto de você também conhecer o C., aí depois vocês trocaram ideia, e aí tem dele contando como que era a parada, você entender como funciona para você poder também ter um carrinho e chegar lá, sabe? Então, as relações também com os trabalhadores ali é uma coisa que me marca, deixa marcado, porque querendo ou não é o que faz com que a gente aprofunde lá. Porque a gente acaba fazendo raízes lá. E uma terceira coisa que eu acho que faz muita diferença são as pessoas que passam pelo USO. Não os trabalhos em si, mas nós que tamo desse lado aqui, sabe? Por mais que tenha gente que passou uma vez, foi um dia só, ou foi uma semana e depois não voltou mais, eu acho que isso faz com que a gente entenda o que é o USO, sabe? Do tipo: aguenta quem realmente tiver que aguentar, vai quem realmente tá a fim de ir, o próprio processo já é uma peneira natural, sabe? E quem fica é porque alguma

coisinha tirou dali, sabe? Quem continua indo, alguma coisinha... às vezes a pessoa nem entende ainda. Muita gente falava assim: “Ah”, falava um monte de coisa ruim que aconteceu com a pessoa no dia, mas na semana seguinte a pessoa tava lá, sabe? Então, alguma coisa, que pode ser bom ou não, sem juízo de valor, tocou na pessoa que, por mais que coisas ruins tenham acontecido com ela na semana anterior, na semana seguinte ela tá lá para ver o que vai acontecer de novo, sabe? Então, essas pessoas que fizeram o USO, eu acho que isso faz com que evolua pra caramba, faz com que, acho, ajudou muito você a construir mesmo a parada, sabe? Outra coisa que eu acho da hora é que você realmente não tem essa... uma coisa que eu gostei foi “coletivo provisório”, porque realmente eu acho que é um... não sei se é o definitivo, mas é uma forma boa de pensar, sabe? Porque a pessoa contribui o quanto ela consegue. Não tem uma parada tipo: “Mano, você entrou, você não pode mais faltar”, sei lá o quê. Você tá livre, tá gostando de ir, continua indo e vai pesquisando por você mesmo, vem quando consegue. Eu acho que essa parada de não engessar, tipo: “Ó, isso aqui é um grupo e a gente vai fechar nisso e não vai entrar ninguém, ninguém sai”. Eu acho que isso é um grande problema de outros grupos. De engessar uma parada e esquecer que as pessoas são vivas. Às vezes você mesmo, na semana seguinte, não vai poder ir, tá ligado? Então eu acho que isso faz com que as pessoas se sintam mais à vontade de participar. Porque elas não se sentem numa obrigação. Eu acho que é isso que é o legal, de deixar aberto, porque justamente no aberto a pessoa, às vezes, decide que ela vai ficar justamente porque é aberto e não fechado.

André - Eu tenho uma curiosidade, porque você compreende bem a estrutura do jogo e você jogou muito, faz muito tempo que você tá, né? Você lembra de alguns registros que se registraram em você? Nem o que você fez, não precisa nem chegar nessa etapa de ter feito.

Fabiano - Olha, eu acho que o principal, assim, que me vem à mente agora, que ficou registrado em mim, foi a parada do lixo. Do lixo em si, sabe? Do material daquele lugar, das coisas materiais de lá que eram descartadas lá, sabe? E aí eu lembro daquela cena que era lá na esquina entrar dentro daquele saco de lixo e ficar lá imóvel durante sei lá quanto tempo. E é isso, não fazer nada: você entrar num saco de lixo e se misturar ao restante de sacos de lixo que tinha ali, sabe? E eu acho que isso foi uma coisa que, parando para pensar, tem um vídeo seu que você fez, assim, que, se não fosse esse vídeo, eu acho que nem teria esse registro, que é você registrando eu e o Oliver me ajudando, assim, sabe, a me ensacar. E aí, às vezes, eu rever esse vídeo, eu fico: “Caraca, velho, eu não acredito que eu fiz isso, tá ligado? Eu entrei num saco de lixo no meio do centro de São Paulo. Fiquei lá e, tipo, eu realmente tava do lado

de outro lixo de verdade, um monte de lixo ali mesmo”. E ao ponto de, eu lembro de uma vez, que foi um cara, um catador de lixo, mexer no saco e ele abriu o saco, mexeu e viu que tinha uma pessoa lá, tá ligado? E isso ficou registrado em mim, sabe? É uma lembrança que eu tenho, que ficou em mim de alguma forma, que foi esse... e que foi evoluindo esse nível. Eu lembro que o primeiro registro que eu tive disso, a primeira vez que eu vi isso, e acho que da onde surgiu essa ideia, foi de estar transitando naquela esquina, e ali ser um... antes de ser agora, que agora tem aquele posto de polícia lá, aquela... que agora ali tá limpinho, entre aspas, bem entre aspas, mas antes ali não tinha aquilo. Então era justamente um lugar onde a região inteira jogava o lixo ali, né? E aí, assim, era um lugar que... nas outras esquinas não tinha isso. Ali era um lugar muito específico. Tipo, um poste onde todo mundo junta um lixo. Então eu lembro de passar por ali e ficar olhando para aquilo, sabe? No meio da cidade, no meio da rua, um monte de lixo junto, sabe? Tipo, como é que as pessoas chegaram ao ponto de: “Pô, aqui é um lugar de juntar lixo”, tá ligado? Como essa ideia foi construída, sabe? E ali não tinha uma plaquinha nem nada. Foi realmente uma ideia que foi sendo construída, sabe? Não foi alguém que falou: “Ó, aqui é o lixo”. Simplesmente as pessoas tinham a consciência de que ali poderiam colocar sacos de lixo. E aí, para mim, ficou assim disso. Criei essa cena, a cena era se infiltrar, se infiltrar no lixo. Então, ali naquela esquina, bem de frente, meio que de frente da loja, aquela esquina ali, meio frente, ladinho da loja, tinha um lugar que tinha muito saco de lixo, que todo mundo da região ali, das lojas do entorno, juntava saco de lixo e ia juntando ali no mesmo lugar, que eu acho que ali deve passar algum caminhão ou alguma coisa que pega depois, sabe. E a ideia era, com saco de lixo preto mesmo, daquele saco de lixo grande, o maior possível, lembro que a gente tentava achar, ir até esse monte de lixo, entrar num outro saco de lixo preto, amarrar ou segurar de alguma forma, como se tivesse um montinho. Então eu ficava abaixado, de cócoras, todo juntinho para compactar, como se fosse um saco de lixo mesmo, e misturar o máximo possível aos outros sacos de lixo. E aí eu lembro que tinha um tempo de ficar ali dentro, sabe? Não lembro quanto exatamente ia ficar. Não sei se era um minuto ou menos. Eu lembro que era, sei lá, entre um minuto ou três minutos, era um tempinho. Porque eu lembro que eu refletia ali dentro do saco. Dava tempo de ouvir coisas lá de fora, de pensar: “Que eu tô fazendo aqui? Será que alguém vai me chutar? Será que alguém vai abrir o saco de lixo?”. Então dava tempo de pensar em todas essas coisas. Por isso que eu acho que era um tempinho, sabe? E é isso. Aí, depois, dava o tempo, tocava o alarme e eu simplesmente abria o saco de lixo, pegava o lixo, o plástico comigo, o que foi rasgado, guardava na mochila e saía fora como se nada tivesse acontecido, sabe? Só saía do saco de lixo e ia andando.

André - F*** essa cena.

Fabiano - Muito legal. Foi muito legal. Ah, eu acho que tinha uma coisa que registrou em mim que foi assim, lá é um lugar que tem muitas lojas de antiguidade, certo? E aí eu lembro que eu ficava passando na loja de moedas, e eu, pessoalmente, Fabiano, tenho uma coleção de moedas de R\$ 1 das Olimpíadas, e na minha coleção falta uma moeda. E eu ficava passando naquelas lojas e justamente a moeda que falta para mim é a moeda mais cara que tem, uma moeda de R\$ 1 que vale mais de, sei lá, R\$ 200, sabe? Porque é uma moeda da bandeira e tem poucas dela. Então eu lembro que eu ficava me martelando: “Será que eu vou conseguir aqui?”. E eu pensei em alguma forma de criar alguma coisa com isso, mas nunca saiu do pensamento. Mas ainda fica: ainda tem uma moeda faltando na minha coleção, sabe? Pô, eu acho que, apesar de ter ficado muito tempo no USO, eu penso que o que eu aprofundei de verdade... tipo, eu fiz muitas relações, mas bem na superfície, eu acredito, sabe? Agora, tem as que eu aprofundei de verdade, que algumas se registraram em mim mesmo, sabe? E talvez com o tempo foram afrouxando, mas em algum momento elas foram profundas. O C. é um, sabe? Em algum momento eu ia lá sempre, mas depois eu fui deixando mais um pouco, porque eu vi que você já tava mais ali à frente. Então, falei: “Ah, já tá dentro, sabe? Acho que eu vou abrir espaço para outros lugares”. A Jane, nossa, a Jane é uma pessoa que ajudou a construir, sabe? É uma trabalhadora que ajudou a construir. Ela participava das coisas. Então, era uma pessoa que ajudava a dar gás ao que a gente tava fazendo, sabe? Quando eu via que ela tava curtindo, isso me dava... alguma coisa me falava: “Putz, estamos de alguma forma num caminho certo”, sabe? Porque eu via que, de alguma forma, isso instigava ela também a querer participar ou só querer conversar com a gente do que tá acontecendo. Então, a Jane. O Caique, que foi o mano que trabalhava lá chamando o pessoal na frente do consultório, chamando o pessoal pro Sorridente lá. Ele chegou a ir na nossa finalização lá no bar. Então, Caique também, eu tenho ele no Instagram até hoje e ele não trabalha mais lá, mas é um cara que eu tenho nas redes sociais dessa época. Acho que esses três ficaram bem marcados comigo, de várias vezes, por várias semanas, eu encontrar e conversar com essas pessoas, sabe? Outras mais, outras menos, mas esses três foram os que mais ficaram marcados. , que eu acho que, se eu ver de novo, é uma pessoa que eu tenho uma amizade, tá ligado? Eu vou reconhecer, a gente vai conversar, a gente vai falar: “E aí, como é que você tá?”.

OLIVER OLÍVIA

Faz parte do Coletivo Provisório Permanente de USO desde 2016. É um dos funcionários dos meses do Carrinho Trágico de Churrasco Grego.

André – Como jogador do USO, o que você não gostaria que sumisse? O que você gostaria de deixar como registro? E aí qualquer coisa: tanto reflexões super teóricas quanto narrativas super cotidianas, uma música, qualquer coisa. O que você gostaria de dizer, que você gostaria que não sumisse? É isso. Porque eu não vejo as coisas que você vê. Muitas vezes eu não penso aquilo que você pensa. Então, qual que é o seu registro, né? Eu tô fazendo uma dissertação. Qual que é o seu registro para estar dentro dessa dissertação, pra gente poder ter essas perspectivas, sabe? É isso.

Oliver - Muito legal essa solução que você achou de como pegar essa miríade, porque é enlouquecedor, né? Porque você sempre fala que o uso tem... pelo menos é assim que eu vejo que você vê, né? Caraca, eu tô muito enlouquecida em Lacan agora, mas é assim que eu vejo que você vê: que é uma obra. Pelo menos você fala de um jeito como se o negócio... e isso diz muito sobre como eu vejo, né? Que o negócio tem uma vida própria, né? E eu vejo muito dessa maneira. Pra mim, você fala isso e eu vejo dessa maneira, que o negócio tem uma vida própria. E eu acho muito interessante essa solução que você achou de como dar conta. Eu acho que tem uma coisa muito forte que me pega muito. Eu sinto muito o USO nas minhas aulas. E uma das coisas que eu sinto muito é que, pra mim, o USO é muito, pensando nas aulas, muito treino de ator, por exemplo, sabe? Porque eu acho que te ensina uma... não só de ator, de artista, sabe? Porque eu acho que ele te ensina uma lição muito valiosa de arte, pra mim, que é essa humildade perante a obra. E não uma humildade falsa. Não é uma humildade que... que nem um meme que eu tava vendo com o meu namorado, que é um cara meditando e falando: “Atingi o Nirvana, eu sou f***”, sabe? Não é isso. Não é tipo: “O meu conceito é que a obra é autônoma. Eu sou f*** porque esse é o conceito da minha obra”. Não é isso. É, sabe? É de fato uma autonomia da obra, sabe? Então isso eu acho... e eu acho que é de fato você entrar nisso mesmo, nessa autonomia da obra. E ao mesmo tempo essa... Então isso é uma coisa que eu acho que sempre foi uma viagem minha, Oliver. E também pra mim, pessoalmente, Oliver, o USO sempre foi muito louco, porque eu sou uma pessoa muito

neurodivergente. Cada vez mais eu vou entendendo isso. Então, o USO também tem sido... sempre foi um desafio e uma experiência muito fascinante e gratificante, porque sinto que é uma coisa que você vai levando pra vida, não só nas artes cênicas, mas em tudo, né? Eu vejo eu dando aula, como foi ficando fácil pra mim virar pra pessoas aleatórias e falar: “Oi, vamos fazer aula então? Ó, o negócio é assim...”, e ir soltando uma proposta, porque é isso que a gente faz no USO, né? Tipo, o que eu tenho aqui é uma proposta que eu vou compartilhar com você e a gente vai desenrolando.

No meu caso, dando aula, a pessoa já tem algum tipo de interesse naquela proposta, né? Mas... e aí acho que agora eu vou me encaminhando para algum tipo de reflexão teórica. Eu acho tão fascinante esse negócio de... Acho que isso que sempre me moveu no USO: a obra ser a obra. O que me move ali. E acho que isso sempre me apaixonou muito para além do “contestar os limites do teatro”, porque eu nunca fui do teatro, eu entrei no teatro depois, né? O que me movia, o que me levou ao teatro foi essa coisa que as artes visuais me faziam, né? Então é esse tipo de teatro que vocês faziam, né? Você, o Vina, a Jana, esse teatro que eu antes chamava de contemporâneo e hoje em dia eu posso chamar mais de, sei lá, performativo, dá pra dar vários nomes pra isso, né? Relacional. Que é essa coisa da obra ser a relação. E um tipo de relação em que a gente discute, né? Eu acho muito precioso. Uma coisa que me pega muito é quando você fala: a peça final, a obra final, se a gente vai fazer o Édipo, se a gente vai fazer o Rotinas Ficção, a gente vai lá e faz. Claro que é muito bonito o trabalho depois, mas o babado é discutir com as pessoas. “Eu acho que isso é arte”. “Que que você acha do que eu acho?”, né? Eu acho que isso é uma pérola genial e eu acho que isso é extremamente inovador, no melhor sentido de inovador, não no sentido “inovador” de novo, de “ai, que genial, vamos vender”, né? No sentido de: “que lindo”, sabe? Acho que isso sempre me apaixonou muito no USO, porque é isso. Eu sinto que é uma coisa que... eu acho muito estéril nas outras perspectivas artísticas, sabe? Principalmente essas que trabalham com pessoas – todas trabalham com pessoas, né? Todo teatro, todas as artes cênicas trabalham com pessoas – e muitas vezes está nessa chave... Parece que a gente vai fazendo teatro, a gente nem sabe mais pra quê. É meio pra um edital, meio pra um prêmio... E eu acho que o USO vai pra esse lugar de discutir com uma pessoa.

E é louco como as pessoas vão meio topando, você vai gostando disso e as pessoas vão meio se apaixonando pelo projeto, mas elas vão meio desistindo porque é custoso e trabalhoso e cansativo. É muito custoso, trabalhoso e cansativo você virar pra uma pessoa que não tá pensando nisso a priori e você falar: “Eu tô pensando nisso, o que que você acha disso que eu tô pensando?” E, de repente, ouvir um: “Sai daqui, mano, que bagulho esquisito”. Mas

também ter o prazer de se surpreender e também ter a curiosidade de ouvir um hate, sabe? Ouvir um: “Mano, que coisa zoada”, e ver todas as contradições disso. E também entendendo – não que seja uma verdade – mas pra mim começou a ser um fascínio ver um ódio em relação a isso, ver um amor em relação a isso. De também não ficar buscando... o que isso é uma coisa do USO também... é fácil você ficar romantizando quando dá certo. E acho que é legal você ver que não tem certo, tem o USO, sabe? Eu fui entrando nessa chave: “Não tem certo, tem o USO”. E isso é fascinante, sabe? E isso eu acho que é um tipo de dramaturgia que me interessa muito, assim, né? Quando esse semestre tive aulas com o Ferdinando Martins sobre *O retorno do real*, do Hal Foster. Eu nunca tinha entendido tanto esse texto, que é um texto que eu sempre li muito e sempre achava muito difícil. Eu sempre retornava, achava que tinha entendido umas coisas... e ele ficou falando dessa coisa da estética do real que eu achei muito fascinante, que tem a ver com o Lacan, quando ele falava dessa coisa do real lacaniano ser o lugar que não é representável, que você não consegue... tá fora da linguagem. Por isso que você não consegue tocar, né? Então, essa irrupção do real na cena, nessa teoria – do que eu entendi – trabalhar com isso é você trabalhar no campo de uma... não é de uma produção de sentido, é de uma produção de subjetividade. E é por isso que é complexo, porque você trabalha com a irrupção disso que não tem a representação, que é o que é. E aí o espectador não tá sendo conduzido pra se posicionar em relação àquilo da maneira como o artista pôs pra ele. Ele tá sendo confrontado com esse cru. E aí, como é cru, aquilo produz subjetividade. Então o que o artista fez não foi falar pra ele: “Ó, caminha por esse discurso de sentir, por essa cadência de sentidos comigo”. Foi: “Eu produzi uma situação que...”, e pra mim o uso faz isso: “Eu produzi uma situação que proporciona a emergência de cruezas do real. E aí você, perante isso, vai receber o choque da crueza do real. Esse choque da crueza do real vai te produzir subjetividades que são diversas. Pode ser nojo, tesão, alegria.” E isso é da ordem da expectativa, né, que é infinita. E eu acho que é por isso que essas obras são complexas, né? E ainda mais no USO, que se complica muito mais, porque a experiência de cada espectador é muito única. E também porque no USO a gente fala de vários níveis de espectador: quem tá na rua e não sabe que aquilo tá acontecendo e acaba vendo a cena; quem entende que é uma cena no sentido de ler aquilo como uma cena e tem certeza que é uma cena; tem alguém que fica em dúvida se é uma cena e lê como cena; tem quem fica em dúvida se é uma cena e não lê como cena, só lê como algo estranho; tem alguém que tá fazendo parte e lê como cena e assiste a cena e também faz parte da cena; tem a gente que faz a cena como produtores da cena e também assiste as cenas, né? Assiste todo o espetáculo que é aquilo, aquele organismo. Então, acho que o USO seria, assim, pra mim, esse dispositivo que você criou de

proporcionar... é quase isso, quase um dispositivo de proporcionar essas emergências, esses encontros com essas irrupções do real do cotidiano, assim, sabe? É muito f***.

E aí acho que tem várias situações que me marcam, que acho que eu poderia... e até como elas me invadiram na vida, assim, né? Tipo, sei lá, eu penso muito no meu relacionamento com o Haruna e o Ed. Teve uma época que eu saí com o Ed, dei uns dates com ele; com o Haruna a gente criou uma p*** amizade f***. Uma época a gente ficou se paquerando de sair, mas isso nunca aconteceu por umas razões meio loucas.

E a cena que a gente criou, pra mim, foi uma das coisas mais surpreendentes também, me jogou em outro lugar de direção também, sabe? Foi muito interessante. Eu lembro um dia de eu criando a cena com ele e eu, nos meus trabalhos também... muito louco, né? Porque eu, nos meus trabalhos, dirijo pessoas que não são atores, né? Dirijo meus pais. O Lu, que hoje em dia se entende como um ator, mas na época não, né? E, pra mim, eu tava tipo: “Ah, faço uso há tempo, vai ser fácil”. E aí eu fui... Eu ia falando pra você: “Ah, eu acho que podia ser assim, né?” E aí você falou pra mim: “Pergunta pro Haruna o que que ele acha”. E aí eu tipo: “P***, eu achei que eu tinha entendido, né?”

Pra mim o USO tem uma coisa meio budista, de você achar que entendeu, mas você não entendeu, você tem que praticar, sabe? Porque é isso. Eu falei: “Ah, eu entendi o jogo do USO, tem que ser assim a cena”. E aí você falou: “Não, pergunta pro Haruna o que ele acha. Não porque o que ele acha é o que vai ser, mas pra vocês entenderem na relação, né?”

E quando eu perguntava pra ele o que ele achava, às vezes era totalmente o que eu achava também, era um *match*; e às vezes era uma coisa totalmente outra. Que nem o dia que eu achei que o mais legal era a galera dele assistir, né? A galera do entorno assistir. Eu achei que ele ia achar isso legal. E ele falou: “Não, porque essa galera não vai entender a cena. Tem que ser os seus amigos do teatro que vão entender, porque eles não vão entender que isso é teatro. Seus amigos do teatro que entendem que isso é teatro”. Foi muito louco quando ele falou isso. E você fica numa situação de tipo: se eu discordar de você e falar “Não, como assim? Você tá sendo violento?”, mas aí eu falar pra você que você tá sendo violento, eu tô sendo violento, sabe, com a sua opinião. Porque aí em que lugar eu tô? Em que lugar você tá? Porque você tá dando o seu lugar de fala como uma pessoa do entorno, né? Mas eu... você tá julgando seus amigos, que você também não sabe. Você não sabe se o seu amigo ia ver e achar que é teatro ou não, porque ele não viu, né? Mas ao mesmo tempo você conhece seu amigo mais que eu e conhece o entorno mais que eu, né? Porque eu, querendo ou não, habito esse lugar com o intuito de fazer teatro; você habita esse lugar como seu cotidiano. E a minha intuição de que seu amigo poderia achar que é teatro é dos meus estudos como doutorando em artes cênicas.

Então quem que tá pressupondo o quê aqui? E eu discutir isso com você, eu vou estar sendo violento. Quem tá sendo violento com quem, né?

E isso eu acho muito fascinante também do USO: como tem uma coisa que você fala muito, que parece que a gente vai cair num lugar de tipo uma galera legal falando uma coisa meio “Ai, vamos fazer teatro com o povo, né? Vamos ser amigo da galera”. E não é. Na real é isso: começa a emergir umas coisas violentas, assim, né? Não só violenta de às vezes a relação ficar violenta, mas às vezes isso: tô tendo um papo de boa com o Haruna e ele fala: “Não, acho que a galera não vai entender”. E eu falo: “Ah, pode crer”. Essa situação aparentemente não foi violenta – tô conversando com o Haruna –, mas existem muitas posições violentas aqui, da parte dele, da minha parte, né? E isso é escancarado por... nesse sentido eu acho muito... Eleonora Fabião, quando ela fala do programa performativo, que é o motor da experiência, que você põe o programa performativo e ele emerge... os babados, né? E eu acho que o USO é isso. Ele é um motor de experiência em que começam a emergir todos esses... que talvez isso que antes eu chamei de real, mas não só esses reais, mas também essas várias amarras de mil coisas que são, sei lá, a gente pode dar mil nomes: pulsões, lógicas sociais, contradições... e tudo isso vai entrando em jogo e a gente vai negociando.

E por muito tempo no uso eu ficava pensando: “Que que eu tô fazendo aqui? Como é que eu respondo essa situação? Que que eu faço?” E aí acho legal esse nome que você usa, jogo. Eu nunca pensei no USO como um jogo. Eu acho que eu pensava como um dispositivo, porque eu pensava: “Que que eu tô fazendo aqui? Que que é pra eu fazer agora?” Tanto que era engraçado pra mim esse dia que eu saí com o Ed e a gente deu um *date*, a gente falou do uso... Pra mim era engraçado porque era um momento meio “Aqui eu não tô mais no quarteirão, eu não tô mais no videogame”. Isso eu falava que era um videogame. Eu sempre brinquei com os meninos, com o Fabiano e o Caio. A gente brincava que era um videogame que, quando acaba o gráfico do videogame, o seu personagem não consegue sair mais, sabe? Ele só fica andando na parede. E aí, pra mim, esse dia que eu saí com o Ed era meio: “Você é do USO e eu sou USO, mas eu tô fora do gráfico do videogame, né? E beleza, porque eu sei isso. Eu sei que eu tô saindo com você como uma pessoa que quer sair com outra pra dar um *date*, beleza, né? Mas, por exemplo, agora a gente tá falando de USO porque ele me perguntou, e ele começou a perguntar e falou: ‘Eu acho legal aquele teatro que você faz, mas eu nunca entendi direito o que é’”. E aí eu comecei a explicar pra ele e ele foi entendendo e achando legal. E eu fiquei pensando: “Que engraçado conversar do USO fora. E como é que vai ser quando a gente voltar?”. “Tá, né? E que que é esse fora e dentro do USO?”, né? Porque esse é um dispositivo que, aí dentro do USO, eu sigo uma espécie de regra do USO,

né? Porque é uma coisa que na minha cabeça você sempre falou. Por exemplo, se a pessoa... se eu começar a ficar amigo da pessoa, mesmo o Haruna, quando a gente começava a ficar muito amigo, eu ficava tipo: “Não, puxa pro meu propósito aqui”, que é isso que eu tô chamando de dispositivo. Aí, quando acabar meu horário de trabalho, ou no WhatsApp, etc., aí eu falo com você: ‘Parça, a gente ficou parça aí’”. Ou tipo: “Aí, fora do horário de trabalho, eu te mando uma mensagem, falo: ‘Oi, quer tomar uma breja?’”. Mas aqui eu quero que a gente seja mediado por esse dispositivo. Isso é muito interessante. Por que isso? Porque senão vira qualquer coisa. Senão eu tô virando amigo do cara que vende ouro – que tudo bem, eu posso ser – mas X, né? Tipo, tá, fiz um amigo X. Mas se eu insistir – aí isso é muito programa performativo – se eu insistir em que a nossa relação, mesmo que ela vá ganhando camadas de amizade, de intimidade, de tensão, se eu insistir que ela seja mediada pelo dispositivo USO, pra onde ela vai? Também quando você começa a me contar...

Nossa, eu lembro do José, né, o cara do Vende Ouro, que eu tô falando bastante, que ele foi se abrindo e começou a me contar... Foi aquele que um dia falou que não ia fazer a cena comigo porque – foi no Édipo que ele falou que não ia fazer a cena comigo – porque ia matar um cara. E aí ele começou a me contar que tinha um sítio que ele teve que largar e que ele sentia falta desse sítio. E era tão louco... Isso agora, voltando, é uma coisa que eu podia ter dito pra ele na época. Mas você vai criando o jogo com o dispositivo. Você vai ficando melhor em voltar pro dispositivo. Mas na época eu lembro que era muito louco pra mim ele sentado com aquele óculos, olhando pro nada e falando daquele sítio que ele largou pra estar... E aí ele falava do sítio e do albergue que ele morava, que parecia ser um lugar muito claustrofóbico. E a gente naquele asfalto, e ele falando do albergue claustrofóbico, aquele asfalto e aquele sítio que parecia ser uma utopia linda que ele tinha em Pernambuco, que ele largou por várias razões e tava ali... e eu achando aquilo uma cena bonita, né? E aí, por exemplo, hoje em dia, mais velho – mais velho tanto em idade quanto em maturidade de USO, né, que é uma coisa que a gente tem que falar, sobre maturidade de USO; você vai praticando USO, você vai ficando mais rato no USO – é uma coisa que eu poderia fazer, isso que eu tô chamando de retorno ao dispositivo USO, né? “Como é que eu...?”, que é uma coisa que você vai se desafiando a fazer: “Como é que nesse momento eu saco uma brecha pra eu pegar esse momento da relação e parar de ser só o cara que tá ouvindo a história dele?” Porque eu não sou psicólogo dele, nem amigo dele. Posso virar amigo dele. Psicólogo dele, com certeza não, porque eu não sou psicólogo. Mas como é que nesse momento eu viro pra ele e falo: “Olha, pra mim, te vendo aqui falando isso, é uma cena muito bonita. Porque pra mim, exatamente como descrevi, tem dois planos: tem esse plano e esse, e você aqui. Exatamente nesse lugar é uma

cena bonita.” E como ele recebe isso, sabe? Que pode interessar ele ou pode não, né? Mas isso a gente só vai ganhando depois, que a gente vai... Até porque na hora às vezes você fica em choque, né, com uma responsabilidade, inclusive uma p*** responsabilidade afetiva. Você fica: “C*****, do nada essa pessoa...”. Acho que esse é o choque do começo do USO. Você começa a ficar... Primeiro você fica com medo, né? “Como é que eu vou falar com a pessoa? A pessoa vai me achar zoad.” Depois você fica: “C*****, a pessoa tá me falando da vida inteira dela, fodeu, sabe?” E depois essa virada, né: “Como é que eu não guardo isso pra mim?” E você entender que se eu falasse isso pra ele, e ele falasse: “Da hora, quero fazer essa cena”, a humildade linda de você não ficar: “Tô muito f***, tô muito genial, ó a cena que eu tô fazendo com esse cara. Nossa, eu sou brilhante, eu sou um gênio do teatro documental”. Como não? Como é aquilo: é a obra que se deu ali, mediada pelo dispositivo. E quem que é o criador? Na minha cabeça é você que criou esse dispositivo, mas que depois ele vai... né?

Eu lembro de um muito marcante, que foi nos finais, assim. Foi a última edição do USO que a gente fez desse ano. Na verdade eu não vou lembrar o nome dele porque eu achava que o nome dele era um, porque eu fazia o Pix e era um nome. Eu achava que aquele era o nome dele. E aí depois, um dia, eu cheguei lá e era outro cara. E aí eu falei: “Cadê o fulano?” Aí o cara falou: “Sou eu”. Aí eu: “Ué”. Aí eu: “Mas cadê o outro cara?” Aí ele: “Ah, o outro cara é um fulano que é o meu irmão”. Aí eu: “Ah, então você é o fulano”, e apontei pro nome que era o do Pix. Aí ele: “Sim”. Aí eu: “Ah... então o outro cara chama X”. Aí ele: “Sim”. Aí eu: “Ah, tá. E onde ele tá?” Aí ele: “Ah, ele foi almoçar”. Aí eu: “Ah, tá bom”. E aí eu fiquei tipo: “Meu Deus”. Mas eu lembro, quando eu abri, que eu ia... Enfim, eu ia lá, inclusive fodia meu RG fazendo isso. Eu ia lá e eu já tava pensando: “Como eu faço algo...?” Que louco, que você vai meio... Eu penso que é um p*** treino, assim, de percepção, de técnica artística, né? Eu tava pensando: “Como é que eu faço algo que a pessoa não vai ser uma bizarrice total, mas vai ser minimamente estranhinho, que a pessoa vai ficar meio ‘Ah, tá’, sabe? E também eu, né? Eu, Oliver, que sou uma pessoa que tenho um visu esquisito, e eu também, só de ir pro uso, já ia pensando: “Como é que eu vou com um visu que não é...?” Porque no começo eu ia com um visu muito não-eu. Mas isso eu sinto... isso foi interessante na minha trajetória, porque eu sinto que eu ia... isso me gerava um corpo estranho que não era Oliver, sabe? Aí eu sinto que fui tentando achar um corpo que era Oliver, uma roupa e um corpo que era Oliver, mas que não era Oliver drag, sabe? Porque aí já fica muito estranho. Aí eu entro nos lugares, as pessoas já ficam... e aí, se eu falar “Isso é teatro”, a galera vai falar: “Pode crer, né?”. então eu fui tentando achar esse figurino “Oliver do uso”, e aí eu sinto que achei. E aí eu sentava lá – o que também foi legal, a escolha do espaço – eu também procurei um lugar que

era essa... lugar de fotocopiadora, assim, que era dentro de um prédio, e era um lugar que tinha movimento. Não era um lugar... porque tem uns lugares também que parecem meio máfia, assim, que você fica: “Mano, só pessoas muito específicas entram ali e pessoas que... parece que você pode entrar, mas você não pode”, sabe? Então eu fui meio rondando pra ver se era um lugar assim. Aí eu vi que não, que uma galera entrava lá meio X, mas que era um lugar que tinha pouco movimento. Então era um lugar em que eu poderia ter um papo e em que eu poderia ser notado, que não era também um lugar... porque, por exemplo, na Besni foi um lugar que eu teimei muito. É muito difícil, porque tem muito movimento, então é difícil de você... tem muita rotação de pessoas, de funcionários, então é difícil de você teimar ali. Então, aquele lugar pareceu perfeito pra mim, todas essas condições. Mapeei aquele lugar e falei: “É ali”. Tinha aquele funcionário que tinha um lance do Pix, que eu falei: “Perfeito. Já... quando ele falou Pix, esse aqui era um nome, eu falei: ‘Babado, seu nome, pronto’”. Que aí, depois, eu descobri que não era o nome dele. E aí eu falei pra ele: “Faz uma cópia do meu RG”. Aí ele: “Tá bom”. E eu também pensei: “É uma coisa que eu vou poder repetir, porque era um valor muito pequenininho, acho que era tipo, sei lá, 50 centavos ou menos”. E aí eu falei: “Pronto, eu posso ficar fazendo isso. 50 centavos, tá bom”. E ainda foi louco porque eu não tinha dinheiro. Aí eu falei pra ele: “Posso fazer no Pix?”. E lá, a internet demorava. E eu achei isso interessante porque eu ficava sentada um tempo lá, fazendo Pix. Às vezes, no começo ele ficava meio desconfortável, ele falava: “Se quiser pode rotear a internet”. Aí eu: “Ah, tá bom”. E aí ficava um tempo, e eu achava isso interessante pra cena. E eu ficava tipo: “Tá bom”... e ficava esperando, assim. Aí eu: “Ó, foi, tá?”. Aí ele: “Tá bom”. Aí eu ia embora. E essa cena era meio longuinha, porque era o tempo... era o tempo que a circunstância me deu, que eu meio aproveitei. Eu achei interessante, né? Aí eu... tá. A primeira vez que eu fiz isso, eu falei: “Tá, achei interessante esse lugar, vou voltar aqui”. Aí eu voltei e falei: “Agora eu vou ver como ele vai reagir de eu fazer isso de novo no mesmo dia, né? Ou na semana seguinte”. e aí eu sentei lá e falei: “Ó, você pode tirar uma cópia do meu RG?”. Aí ele já meio olhou assim e falou: “Posso”. Aí ele tirou. Aí eu, de novo, fiquei aquele tempo pra fazer um Pix de 50 centavos. Eu falei: “Ó, fiz, tá?”. E eu achava bonito isso de eu fazer questão de mostrar que eu tava pagando uma coisa muito barata, assim. E eu via que ele ia sentindo uma confiança de eu fazer questão de mostrar que eu tava pagando uma coisa muito barata. Eu via que ele não reagia meio... tudo bem, ele queria ver se eu tinha pagado, não porque ele desconfiava, mas foi virando uma espécie de pacto, assim. aí, na terceira vez, eu cheguei e falei: “Oi, tira uma cópia do meu RG?”. E ele às vezes não olhava pra mim, ele ficava de costas, umas coisas... Quando eu sentei e falei: “Você pode tirar uma

cópia do meu RG?”, eu fingi uma naturalidade de primeira vez, mas que não era. Aí eu sentei e falei isso, e ele tava de costas. Ele sorriu. Aí eu: “Hum, pronto”. Aí, beleza. Na quarta vez eu pedi e falei pra ele: “Olha, eu faço isso...” – eu não lembro exatamente o que eu falei, mas foi meio naquela linha daquele texto que a gente usava, acho que na primeira vez que eu entrei no uso; só que a gente falava de criação, e aí eu comecei a falar de cena. E aí eu falei: “Então, eu faço isso porque eu sou de um coletivo que acha que o cotidiano é um teatro, e que isso é uma cena. Pra mim isso é uma cena, e que o cotidiano são cenas. E aí eu faço isso...” Ele me olhava nos olhos, mas começou a rir. Não de rir resolvendo mal, rir de... como se ele tivesse achado legal, sabe? Só que ele não falou “que legal”, ele não falou nada. Só uma espécie de alegria, mas não evasiva. E ali foi muito pequeno, mas um pequeno grande, sabe? E aí eu falei pra ele: “Posso voltar?”. Aí ele me olhou e falou: “Pode, pode voltar quando você quiser”. Aí eu falei: “Tá. Posso voltar hoje mais tarde, a gente ensaia essa cena?”. Aí ele: “Tá bom. Eu fico aberto até às 5”. Aí eu: “Não, dá, eu vou voltar antes das 5, tá?”. Aí ele: “Tá bom”. Aí eu voltei, fiz a mesma coisa. Aí eu falei pra ele: “E aí, como foi?”. Aí ele: “Foi legal, foi legal, pode voltar quando você quiser”. Aí eu: “Tá bom”. E foi isso. Foi super... sabe? Isso eu acho muito legal também, porque também nessa coisa do seu ego de artista – que eu fui aprendendo com o USO – eu tive uma experiência também com uma vendedora que foi quase o fetiche do USO, o fetiche do artista atuante do uso, que ela falou, quando eu abri o procedimento pra ela: “Ah, eu achei que você era artista porque você tem cara de artista”. E eu achei isso muito legal. “Uau!” E quando eu voltei pra fazer a cena com ela, ela super ensaiou comigo e amou, e queria dirigir a cena comigo. Era meio ideal, entre aspas, sabe? E com esse cara não foi assim. Foi muito mágico, sabe? Foi muito mágico porque foi aquela relação ali, e rolou, e aconteceu uma coisa ali que é isso que... que aí eu não fiquei voltando lá porque a gente começou a afunilar... Aí a gente foi pros finalmentes, e eu fui focando em outras coisas. Aí tinha outra menina que também tava indo lá. Ah não, aí eu voltei, aí tinha o irmão dele. É, aí ele não tava. Aí a gente foi se encaminhando pra outras coisas, e eu não voltei mais lá. Mas eu fico me perguntando pra onde teria ido, se eu tivesse... E na minha cabeça, agora refletindo com você, na época eu tava tipo: “Ah, eu vou ficar voltando lá, vou ficar puxando até isso virar uma cena”. Mas talvez não. E se eu ficasse indo lá, e aquilo fosse a experiência pra mim e pra ele, e aquilo se modificasse num nível muito molecular, que não é um progresso, que é só aquilo, assim, sabe? Eu acho que o USO também mostra pra gente um tipo de fruição, um tipo de obra. Eu tava pensando... A gente fica numa energia de “Eu quero mostrar isso, eu quero documentar isso”. E eu acho – não é uma crítica a você –, eu acho que é crucial documentar isso, falar sobre isso. Mas eu acho que também tem

uma provocação interessante que a obra faz pra gente, que é: às vezes, por que o teatro precisa também, nesse tipo de experiência, nesse tipo de teatro, por que ele precisa depois virar uma cena que a gente faz? Por que o teatro não foi aquilo, né? Se eu tivesse virado pro José e falado: “José, eu acho que isso que você tá falando pra mim é uma cena”, e ele reage... Pra que eu precisaria fazer essa cena com ele, né? Ou a cena que eu fiz com o Haruna, que foi muito legal. Mas será que o ápice foi eu fazendo a cena com o Haruna, ou será que toda a criação com o Haruna não foi a cena, a maior cena, né? E a cena foi uma parte, quase um resquício até, sabe? Que é até uma palavra que você usa também, né? Você usa uma palavra assim pra falar...

André - Resíduo. É, ficou um pouquinho de lado isso recentemente, mas foi central já, né? Então, acho que tem essa questão da obra, do teatro... que meio... “O que é?”, mas ele vai se deslocando. Porque, por exemplo: esse cara conta essa história. Se naquela hora você fala: “Ó, pra mim isso aqui é uma cena”. Pronto, catarse feita. Catarse do USO é essa. E tá feito. Escrevemos um Édipo com isso. Escrevemos a peça mais famosa da história, a referência total. Só de ter falado isso. Mas no momento seguinte, o que isso vai virar? P***, a gente não sabe. Pode ser que seja muito pior do que esse momento. Então tem um momento em que você cerca a coisa, o acontecimento, pelo teatro, né? Você cerca ele. Então é isso: eu venho aqui buscar um celular, um RG, não sei o quê, eu venho aqui xerocar meu RG... “Isso aqui pra mim é cena”. Pronto. Você pegou aquilo que lá atrás era essa ideia da corda que delimitava os espetáculos de rua, você pegou e girou a corda em volta do estabelecimento, pelo menos. Em volta do estabelecimento. Essa hora pegou. Só que, se você ficar voltando ali, o importante é lembrar que a corda tá ali, né? E lembrar coletivamente, né? Lembrar com ele, porque isso é que gera um estranhamento. Porque eu acho que a questão central é esse choque, esse pequeno ou grande deslocamento. Que, no caso dessa mulher que você diz que “Ah, isso é teatro” e tal, teve deslocamento nenhum, por isso que é frutífero. Porque ela lê teatro de um jeito e ama artista, então a corda não passa em volta dela. A corda tá em você, né? E no que ela imagina. E aí eu acho que a questão é essa, é como a gente fica lidando com essa corda, né? E pode ser nada. E aí o Haruna, a mesma coisa. Aquelas conversas todas, enquanto ele sabe que aquilo é meio teatro, né? Mas é difícil, né, a gente ficar lembrando pra pessoa que é teatro, porque você tá ali numa p*** de uma conversa íntima com a pessoa, você ouviu o Haruna contando um monte de coisa. Seu Vilmar, por exemplo, abandonei, eu não faço USO com seu Vilmar. Ele é produtor do USO, então ele faz. Mas eu não consigo puxar ele porque ele vai contar da mãe, da filha, de não sei o quê. A gente tá há muitos anos

conversando. Não tem como eu falar: “Olha, seu Vilmar, às vezes eu tento, mas não cola”. Ele não quer. Ele quer ser produtor. Ele é o nosso mentor ético ali, inclusive, e tudo mais. Então, ele trabalha, ele faz teatro, né? Ele só não quer fazer a cena, ele não quer estar dentro da cena. Mas é difícil ficar puxando. A questão é como é que a gente mutuamente não esquece que isso aqui é teatro. E aí o teatro é bom porque o teatro é ruim, na verdade, né? Porque uma coisa é falar “criação”, outra coisa é falar “isso aqui é um acontecimento”, “isso aqui é X”. Quando você fala “teatro”, ele tem uma dureza horrorosa, né? Quando você fala “teatro”... Falar “é uma performance” é muito mais fácil. Até, eu acho, lá pro cotidiano vai ser mais fácil pra galera. Se o Vilmar falar que é uma performance, ele vai falar: “Ah, legal”. Quando você fala que é teatro, traz um estranhamento, né? Então, acho que é isso. Acho que é isso, né? Eu acho que a questão é só não esquecer que é teatro. Porque o Haruna não precisa virar aquela cena, mas também é legal experimentar aquela cena, né? E agora, a conversa com ele... quanto tempo da conversa é teatro e quanto não é? Eu acho que é começar a fazer esses cálculos, de falar: “Ó, aqui a gente vai fazer 3 minutos de teatro, o resto não foi teatro”. Eu acho que começar a pensar nessa mobilidade dessa corda é a pegada, né?

Oliver - Eu lembro duas coisas sobre isso. Eu lembro... esse termo “teatro” realmente é muito bom porque eu lembro de um cara que a gente abriu o procedimento, quando foi o Édipo, que era mais bruto, né? Era chegar e falar: “Oi, eu vou fazer uma peça, e a primeira cena é ali”, sabe? Não era tipo: “Ah, comprar paçoca, não sei o quê”. Era tipo: “Oi, você tá livre? Eu vou fazer uma peça ali, quer fazer?”. Eu lembro de um cara – ele era da loja de sapato da 24, uma bem grande de tênis – e essa foi uma conversa meio que... Eu não sei se eu fui falar com ele ou se ele me viu andando e me chamou, porque tem isso, né? A galera vê a gente passando. Ele era desses vendedores. Ele era da loja de sapato da 24. E esse foi... ele me chamou ou eu chamei. Eu não sei. Eu vi ele muito parado e fui falar com ele, porque aí eu olhei pro ponto, olhei pra ele – o ponto que era o ponto da carta – e olhei pra ele e falei: “Você”. “Oi, então, você...” E aí ele topou conversar comigo. Eu fui lá diretão. Eu falei: “Então, eu sou de um grupo que vai fazer uma peça, a gente tá fazendo uma peça. E a primeira cena é ali. Tá vendo aquele ponto vermelho?”. Eu adorava esse ponto vermelho. A pessoa fazia: “Eita, tem um ponto vermelho”. É muito mágico, né, essas mágicas do teatro. Aí: “Tá vendo aquele ponto vermelho? A gente vai fazer uma cena ali. É ali a cena. Você quer fazer?”. E ele: “Mas como assim? Você tá fazendo uma peça?” Aí ele falou: “Mas é naquele teatro aqui, certo?”. E é muito engraçado, porque nós da cena teatral... na hora que ele falou isso eu fiquei tipo: “Não, pera, no Teatro Municipal? Você tá maluco? Mais difícil entrar lá...”. Mas a cabeça do cara é

tipo: “Uai, tá fazendo teatro, tem um teatro ali, é ali”. E aí ele falou: “É naquele teatro ali perto?”. Aí eu: “Não, é aqui”. Eu lembro que quando eu falei pra ele: “É aqui”, ele fez: “Aqui?”. Ele fez tipo: “Quê?!”. E aí ele falou: “Mas...”, ele: “Mas quando?”. Aí eu: “Ah, num dia como esse, num horário como esse”. Aí ele: “Sim”. Aí ele ficou louco, assim. Não louco de “uau”, mas louco de “Quê? E como assim uma peça aqui?”. Tipo, aí eu: “É, tipo, numa quinta-feira às 3 da tarde, que nem agora. Literalmente agora. A peça vai ser assim e a primeira cena é ali. Você quer fazer?”. E aí ele ficou chocado. Aí ele: “Mas... que que é a primeira cena?”. E eu tirei o envelope – eu adorava. Eu tirei o envelope da bolsa e falei: “Aí você me entrega o envelope. Eu vou estar esperando ali. Você me entrega esse envelope. É isso aí”. E ele: “Não, não posso”. Aí ele: “Nossa, eu acho muito legal, tá? Eu acho muito legal, mas eu assisto, eu não vou fazer”. Aí eu: “Você não quer fazer? Pô, você achou maneiro, você não quer fazer?”. Aí eu fiquei convencendo total, porque eu falei: “Você não quer fazer? Pô, brilhou seu olho aí, você não quer fazer?”. Aí ele falou: “Não, é que sabe, meu chefe não vai querer”. Aí eu: “Mas ó, eu não sei do que eu sou capaz mesmo, assim, eu não sei o que eu posso fazer, mas vamos supor que eu posso falar com o seu chefe e ele topa. Você faria?”. Aí ele: “Não, não. Tipo, eu não posso perder meu emprego mesmo assim, não posso pôr isso em risco. Mas, ó, eu achei muito legal essa ideia mesmo, eu quero ficar vendo aí, quero ver o que vocês vão fazer”. Mas depois disso ele ficou com uma cara de melancolia, assim. Eu senti ele... pelo menos foi assim que eu vi, né? Não sei o que se passou por ele, né? Mas pra mim a cena virou aquilo: ele preso ali. Até porque ele tava na beira da loja e ficou olhando pra rua e pro ponto, e parecia que ele ficou vendo o teatro e a possibilidade de teatro e ele na loja. E aí ele falou: “Não, não posso, tal”. Nossa, foi babado. Esse dia foi forte. E o lance do Haruna foi muito louco, porque eu tinha essa sensação de que eu tava tipo “USO, USO, USO, teatro, teatro, teatro”, mediando as relações pro teatro, e com todo mundo era fácil. E eu lembro de discutir isso com você, e você falava do seu Vilmar. E pra mim o Haruna era o meu seu Vilmar. Porque aí eu chegava no Haruna, era meu parça. E aí fodeu. E aí eu não conseguia fazer USO com ele. Eu começava a conversar com ele, às vezes eu tentava falar do USO, só que aí ficava... no máximo, ficava num “E as suas coisas? E o seu teatro?”. Ficava o meu amigo comentando sobre o teatro que eu fazia ali. Eu não conseguia fazer com ele. E aí essa última edição, pra mim, foi muito catártica, porque eu falei: “Não, isso tem que vingar”. Aí eu sentei e falei: “Haruna...”. E aí eu fiz o que talvez eu pensei em fazer agora com o José. Eu sentei e falei: “Haruna, olha só, se você achar louco e não quiser fazer, tudo bem, mas eu vou soltar a proposta, tá? A gente tá fazendo umas cenas finais e eu queria fazer uma cena com você”. Aí ele: “Tá, mas o que que seria?”. Aí ele já ficou meio

assim. Ele já falou pra mim: “Ó, eu acho legal ver, né? Não... mas o que você tá pensando? Tô aberto à sua ideia”. Oliver - Aí eu: “Eu acho muito maneiro a gente conversando. E pra mim a cena seria isso: seria a gente conversando, porque eu acho bonito”. E essa conversa foi muito bonita: eu explicando pra ele o que eu entendo que, pra mim, é a minha *vibe* da vida. Foi exatamente o motivo pelo qual eu comecei a fazer teatro. Porque eu achava “teatro teatro”, teatro convencional, chato, né? Eu gostava de ver até – meu pai sempre me levou –, mas não é uma coisa que eu faria. Se teatro fosse só isso, eu nunca faria. Personagem. Até outro dia uma amiga me chamou pra um *casting* e falou: “É personagem”. Eu falei pra ela: “P***, eu sou meio ruim nisso. Eu não sei fazer isso muito bem, sei lá, sabe? Não é muito meu rolê, eu nem me acho bom nisso, sabe?”. Mas esse lance de fazer... disso, de: “Pra mim, você conversando é uma cena, e achar um jeito de pôr um público vendo a gente conversar”, eu acho isso lindo. Isso me dá tesão artístico. E eu falei pra ele: “Mais... pra mim é uma homenagem que o meu eu artista faz, nessa minha veia artística, às nossas conversas, porque eu acho que elas são muito poéticas pra mim. Então, pra mim, transformar elas em cena é uma declaração de amor às nossas conversas, sabe? Por isso que eu tenho vontade de que ela seja uma cena. Porque eu acho elas lindas. Eu tenho vontade de que elas sejam uma cena. Então, pra mim, a proposta é que elas sejam exatamente como elas são, só que a gente põe um povo vendo e chama isso de cena. Que você acha?”. E aí ele ficou muito mexido. Eu falei pra ele: “Você é realmente uma das pessoas mais fascinantes que eu já conheci. Eu amo as conversas que a gente tem e tal”. E aí, pra mim, transformar isso em cena... Aí eu contei da peça – ah, teve isso – eu contei: “Eu já fiz peça com os meus pais, e a cena da peça com os meus pais era a gente conversar. Eu faço teatro assim”, eu falei pra ele. “E eu gosto de fazer teatro assim, porque essa simplicidade de sentar e conversar com os meus pais é um recorte do meu relacionamento com os meus pais. E acho que é o meu jeito de fazer arte declarando uma espécie de amor à poética do cotidiano, sabe? Aí não sei o que você acha disso. Isso faz muito sentido pra mim, né? O que você acha disso?”. Aí ele ficou muito mexido com o que eu falei e ele falou: “Cara, é muito louco esse seu jeito de ver teatro”. E aí ele achou... ele falou: “Achei bonito, vamos fazer”. Só que aí ele falou: “Mas meus amigos não vão entender que é teatro. Então os seus amigos que têm que ver, porque os seus amigos entendem que é teatro. Pessoas como você entendem que é teatro, né? Então eu não vou chamar o povo daqui pra ver, porque eles não vão entender que isso é teatro, né?”. Mas quando a gente ensaiava, tinha uma mina que ficava do lado dele, e aí ele falava pra ela: “Não, é que a gente tá...”. Porque a gente começou a fazer o que a gente fazia, só que pensando: “Como a gente começa? A gente vai falar só inglês ou inglês e português? Temas que a gente vai proibir ou não? Quanto tempo

dura isso?”. Aí a gente ficou meio esquisito, meio se dirigindo. Isso foi bonito entre nós. E pra ela ele falava: “Não, é que a gente tá fazendo uma cena, né?”. E ela fazia meio “Ah...”, e ficava meio “Tá bom, acho bom”, porque ela via a gente sentado conversando assim. “Tá bom, né?”. Então isso foi uma experiência bem marcante de como... E eu lembro de você falando pras outras pessoas: “Quanto tempo demorou pra sair essa cena, né, Oliver? Três anos”. E, de fato, acho que foi uma cena que demorou três anos pra sair. Todo um relacionamento que eu construí com ele, aí eu propor isso pra ele, ele achar legal, a gente ter essa conexão, ir construindo isso junto, várias camadas.

André - Vocês conversaram depois que vocês apresentaram?

Oliver - Sim, sim.

André - O que que ele achou?

Oliver - Ele achou... foi louco pra ele. Ele ficou num lugar bem tipo: “Foi massa, eu gostei”. Foi bem uma assim, sabe? “Foi massa fazer, eu gostei, acho”. Ah, e ele ficou... na hora, foi curioso porque na hora... Isso foi muito interessante porque na hora eu senti que ele ficou muito afim de... que ele dizia... Ah, ele ficou falando muito em português, que é uma coisa que ele nunca fazia, porque acho que ele tinha consciência de que a maioria das pessoas não entende inglês. Porque comigo ele sempre falava mais inglês. E aí eu até puxava uns inglês, só que ele respondia em português. E eu via que ele tava falando coisas que ele queria que as pessoas... é porque o Haruna tem uma coisa assim, ele é muito filosófico, e comigo a gente ia pra uns lugares mais complexos, no sentido de não ser tão afirmativo, ser bem reflexões sobre as coisas. Mas acho que, como tinham pessoas ouvindo e vendo, e a gente via... por mais que a gente tava fazendo a peça, eu vi que ele mudou um pouco a chave. Ele tava falando coisas pras pessoas ouvirem, sabe? Eu senti que ele entrou nessa, e ele fez um comentário meio assim: “Ah, acho que eu falei coisas legais, né?”. Porque ele tem uma opinião muito forte sobre as coisas, opiniões filosóficas muito fortes, e acho que ele entrou nessa vibe de: “Eu sei que eu tô sendo ouvido, não só por você, e que a gente tá pensando umas coisas, mas que eu tô sendo ouvido por um público. Então, eu vou falar umas coisas em português”. E quando ele... porque ele pensa em várias línguas, ele já falou pra mim que às vezes fica meio louco na cabeça dele, que ele começa a pensar rápido e que ele sabe que a língua materna dele não vai ser entendida. E às vezes ele começa a travar, que ele começa a ficar na adrenalina do

conceito, só que ele não pode voltar pra língua dele, e aí fica meio... Só que, nesse caso, ele também não queria ir pro inglês e queria que as coisas saíssem com uma precisão do que ele tava falando. Foi louco. E aí ele fez meio esse comentário: “Foi legal, eu falei coisas legais, né?”. Eu senti que teve uma coisa meio assim. E eu senti que ele gostou disso, desse lugar: “Eu tô sendo ouvido. Não ‘eu estou tendo visibilidade’, mas o lugar de: eu falei com precisão e essa galera ouviu o que eu disse, eu entreguei a minha mensagem, sabe?”. Interessante isso.

ERIKA KOBAYASHI

Fez parte do Coletivo Provisório Permanente de USO de 2013 a 2017. Atuou nos espetáculos Corpo_Cidade_Bom_Retiro e Corpo_Cidade_Rotinas(ficção). Algumas vezes participa do Carrinho Trágico de Churrasco Grego.

André - Então, a questão é simplesmente assim: qual é a lembrança? O que que ficou? Pensando nesse aspecto do jogo e dos procedimentos, mas meio que vale tudo, sabe? Vale a dança do Mick, vale qualquer coisa. A gente conversar um pouco disso, o que modificou, o que não modificou, o que que era uma m****, ou uma imagem, ou qualquer coisa, sabe? O que vier no teu pensamento, no teu coração e na tua fala.

Erika - É engraçado porque dois dias atrás, Capuano, eu fui num karaokê, que foi aniversário da Ju, minha amiga que pulou carnaval com a gente, e o karaokê era na rua *Talmud Thorá*. E foi engraçado porque, assim, eu fui de carro, mas veio “ah, vamos num karaokê no Bom Retiro” e aí ela me passa o endereço para o GPS. E esse é o mapeamento daquele primeiro workshop que a gente fez, que eu tinha um percurso super grande, e aí eu falei: “Ah, essa rua, sei lá, esquina da *Lubavitch*, alguma coisa assim, lá para baixo da Guarani, era o meu primeiro percurso”. E o que eu tenho de muito forte, de primeira lembrança, quando me vêm essas ruas lá de baixo, é o anjo tão perto da cidade, alguma coisa assim. É o momento em que talvez eu tenha chegado no mais extremo das minhas experiências, e logo de cara, que era eu catando bituca de cigarro da sarjeta e fumando as bitucas de cigarro. E foi muito louco, porque eu nem sabia que você ia me procurar hoje, nem sabia. Mas, quando veio o nome

dessa rua, me veio não exatamente o lugar, mas aquele pedaço das ruas de baixo, não da Três Rios, dessas ruas de baixo, e eu catando bituca de cigarro da sarjeta para fumar. Essa eu acho que foi a experiência mais extrema, que foi me levando a outras coisas que foram sendo criadas ao longo desses jogos, né? Que era do tipo: o que é estar na rua, o que que eu faço estando na rua? Eu tenho vontade de fumar, eu cato uma bituca da sarjeta e fumo. Eu cato as coisas do chão, as coisinhas que ficavam lá naquela parte que eu acho que era numa das esquinas da Três Rios, daquele cruzamento, alguma coisa assim, que ficavam essas tampinhas jogadas no chão e os carros passavam e amassavam. E, quando eu ia pedir amuleto, isso também era amuleto. Então me fica essa coisa muito crua, de viver com as coisas que estavam no chão, essa experiência de chão mesmo. De eu estar sentada no chão pedindo amuleto, em vez de pedir dinheiro, e ganhando amuleto. Então me vem essa coisa muito das coisas que ficavam na rua, mesmo nesse nível muito... vamos chamar de nível baixo, não como uma hierarquia de valor, mas como baixo plano, médio, alto, sabe? Desses planos. Mas me vem essa coisa sorrateira mesmo, dessa memória de corpo de estar no chão, de estar na rua, estar no chão. É rolar na praça [*Coronel Fernando Prestes, na saída do metrô Tirandentes*]. E como, a partir disso, esse chão fica impregnado no corpo mesmo, que é esse lugar da tampinha amassada, da bituca de cigarro. E como, de uma experiência bem quase subterrânea, isso vira a raiz da coisa, a raiz como brotando desse chão e entrando no corpo, e isso criando um espaço, uma experiência de disponibilidade com isso que vem do chão mesmo e entra como uma raiz para criar esse corpo que foi jogando ao longo dessas temporadas. Acho que isso que me vem logo de cara assim.

André - Eu lembro da tua carta de intenção, né? Você estava querendo experimentar essa questão do chá, né, nos espaços e tudo mais. O teu desejo já era muito conectado com a proposta da coisa. Se a gente não tivesse tido esse encontro? Eu sei que você tava nesse caminho, né? O que esse encontro com o USO influenciou nessa trajetória que já era a tua busca, assim, sabe? Eu acho que você já iria para isso.

E - Não iria, quer dizer, acho que iria, mas não iria nessa radicalidade. Eu nem sabia o que tava me esperando...Tá? E isso é uma coisa que não é que muda o chá, é isso, é tipo um elemento fundante do que tudo se tornou. Inclusive na minha vida, inclusive de pedir demissão. Não tinha como voltar para um escritório depois de estar vivendo tudo aquilo. Não existia essa possibilidade. Então, assim, eu tô trazendo uma coisa de vida aí, né? Mas eu não sabia o que ia encontrar. É bem engraçado porque eu achei uma folhinha de papel escrito

assim, depois eu posso até tirar umas fotos, te mandar, “corpo” e a data, não sei o quê. Eu nem sei onde que tá, que eu fui guardando tantas coisas nessa arrumação que eu fiz, e aí aparecia assim uma data, tipo, acho que o endereço da Oswald de alguma coisa assim, uma coisa que eu achei num caderninho. Então, e por que que eu guardei isso? Eu guardei isso porque isso é tipo... sabe quando existe um marco legal, Constituição de 1988, sabe? Então é quase um marco legal assim na minha incursão do que eu sou hoje. Seja com chá, seja como artista, seja como pessoa, seja pulando carnaval, seja a gente sendo amigo, seja sendo dinda da Nara. Então, assim, eu não tenho muito como separar tudo isso, porque não é separado. Agora, em relação ao chá, o que que acontece? Voltando para uma coisa muito específica da carta de intenção, até hoje, quando eu vou fazer uma atividade com chá, eu sempre falo assim: “Ah, era uma coisa tão legal que eu não queria que isso ficasse restrito a uma sala onde poucas pessoas tivessem acesso”. Então, quando eu vou para um SESC, quando eu vou, sei lá, para a plantação, vou para a rua de Lisboa, que hoje eu já nem faço tanta rua como eu fazia antes, eu já não... assim, mas quando eu vou para esses lugares, não tem como eu não carregar isso comigo. Então, no sentido de infiltração mesmo, pensando na infiltração. Então, se eu tô na comedoria do SESC Consolação, que foi a experiência aqui de 12 dias atrás, não tem como eu ignorar e falar “Só quem pega a senha que entra... apareceu lá, tá dentro”, e tanto que deu um rolo, teve doce para todo mundo porque não tinha senha, e aí eu falava: “Gente, compartilha, compartilha”. Eu já tinha doces a mais do que 25. Eu já tinha papéis guardanapos a mais do que 25. E eu falava: “Gente, a ideia é não ficar ninguém de fora. Compartilha, divide o doce no meio, alguma coisa assim, porque não tem como ignorar que existe um dentro e fora”. Mesmo eu pedindo esse protocolo para ter um número definido de pessoas [*participantes*] para que cada uma tenha um doce... É tipo entra e sai, entra e sai, entra e sai quando quiser, desde que essa estrutura não desbalance. Então, e aí, quando eu penso no chão, fazendo ligações, e por isso que eu fiz questão de dizer que o nível baixo não era uma hierarquia nesse sentido, é porque não tem como ter hierarquia nesse tipo de trabalho. E eu acho que isso, tanto no sentido da relação que se estabelece com a cidade, com os territórios, com os papéis de quem é artista e quem não é, quem atua e quem não atua, e uma hierarquia dentro também, porque a gente não é só, entre aspas, proponente de algumas coisas. Porque, claro, a gente vai estabelecer uma certa organização enquanto artista ou você enquanto diretor, mas se a gente não se contamina por aquilo, a coisa não acontece. Pelo que tá acontecendo, não só pelo fato de a partitura ter aberturas suficientes para que seja infiltrada, mas porque se aquilo não me afeta, eu vou estar... eu tô encenando. E às vezes acontecia de encenar, né? De dizer “ai, não era 100% experiência”, e o tempo todo era o que a gente busca,

mas a gente tinha alguns parâmetros para poder jogar. E às vezes a coisa não acontecia e rolava uma panguada, um truque e tal, mas eu, na minha ética, sei por dentro que não tá acontecendo, e aí rola uma frustração. E tem essa coisa de ser contaminada, né? Por dentro era num nível que eu lembro que, quando a gente começou a República, por exemplo, eu tava numa daquelas fases que, tipo, tô sem trampo, mais ou menos, não tenho dinheiro para passagem ou vou comprar o bombom porque ele custa um real, sei lá, qualquer coisa assim. E aí, quando eu ficava naquela coisa de procurar emprego, vários momentos eu não dava conta internamente, porque eu realmente tava naquele chão do tipo “p***, mas um pouco eu vou aceitar esse emprego, porque eu quero esses 30 conto aí que tão pagando”. E aí tem outra camada dentro disso, né? Por exemplo, eu não sou atriz, né, Capuano. Então, a minha forma de viver isso, em alguns momentos eu não tinha um recurso de uma certa separação subjetiva. Não que quem é ator tenha isso 100%, né? Você vai saber dizer isso bem melhor do que eu, porque você chafurda nas coisas que você faz. Mas eu às vezes ficava muito abalada. E eu lembro, quando a gente começou as temporadas lá no Bom Retiro, já entrando no metrô, numa das vezes, que era aquela coisa de eu chegar em casa e não conseguir comer sentada numa mesa. Eu só comia sentada no chão. Eu levava o pratinho para o meu quarto e comia sentada no chão. Então, assim, quanto a essa ausência de hierarquias... é que a coisa meio que me corrói por dentro também. E aí, por exemplo, chegou um momento, quando eu comecei a sair do Rotinas_Ficção_República, era porque eu não tava dando conta mesmo. Além de estar procurando outras coisas, de estar fazendo outras coisas, de grana e de trampo e tal, é porque eu não tava dando conta daquilo. É do tipo: se eu for entrar nessa fase de qualidade agora, nesse momento da minha vida, eu não dou conta. E mesmo hoje, por exemplo, chá, eu não faço tanta rua quanto eu fazia antes, porque eu tô com a pele muito fina mesmo. Então, assim, eu seguro, mas eu não seguro mais as coisas que eu fazia na época do Bom Retiro e do c.e.m [*centro em movimento, em Lisboa*]. Porque, quando eu falo dessa coisa da ética pessoal, se for para eu fazer meio como cenário, também não me interessa. E eu acho que por isso que algumas pessoas que passam, ou que você tá querendo falar, ou que permanecem, ou que, né, de jogar limpo mesmo, tipo: “Meu, se eu for fazer agora, eu não dou conta de fazer nesse nível da raiz, tão dentro”. Então, eu prefiro me retirar nesse sentido para jogar limpo comigo, jogar limpo com o projeto, para, sabe, a gente continuar trocando e se alimentando de outras formas, né?

André - Uhum.

Erika - Tipo, ah, então se eu vou lá no dia do churrasco grego para servir o suco e fazer o troco, é porque eu vou mesmo. Se não é para estar dentro, se não é para brincar, não vou descer pro play. Então eu acho que o meu afastamento até se deu também por conta disso, de “p***, não tô segurando”. E até falar sobre isso com você, eu fico tremendo, porque é muito viva essa coisa de botar isso daqui. É muito vivo, né? Então, quando a gente começa a falar, eu sinto o cheiro da carne crua. Eu lembro da carne moída ficando dentro da unha, entendeu? Então é isso, é isso que eu consigo falar. E é claro que isso vai me impregnar ainda no que eu faço hoje. Só que, por exemplo, dentro... vamos falar do chá, né, que é o lugar onde eu tenho um pouco mais de gerenciamento emocional. Eu consigo fazer escolhas. Eu tô mais instrumentalizada por conta de fazer isso. Muitas vezes, por ser o meu lugar de, entre aspas, conforto, eu consigo fazer mais escolhas.

André - Hum.

Erika - Então, acho que o que é interessante é que ao longo do tempo em que eu tava na República, no Bom Retiro e tal, eu conseguia dialogar com outras coisas que eu tava fazendo de documentação. Então, quando chega aquela coisa do seu André, eu até achei umas coisas aqui do que eu chamava de haikais urbanos, né? E isso daqui tá guardado na minha pasta de processos artísticos. Nossa, agora que eu vou mexer em um monte de texto, que eu quero fazer isso, p***, eu vou olhar para isso de novo e falar: “Nossa, ‘não há vagas aqui, não cabe mais ninguém, mora um oco’”. O que que surgiu dessa época, de haikai urbano, e se eu tenho condições de editar e fazer alguma coisa com isso. Ou até hoje essa coisa aqui, que depois eu levei para... que isso aqui eu trouxe de Lisboa, que eu escrevi naqueles papéis grandes no chão da rua. E sempre o chão, né? Sempre o chão. Então aí era: escreve no chão, pendura no carrinho, escreve no chão, deixa no chão com as pedras. Então, o tempo todo essas coisas estavam em diálogo. E aí você não sabe se o que nasce, nasce meio que na rua lá de Lisboa, das coisas que escrevia no chão, ou se aquilo acaba sendo só uma provocação para que isso vá ser pendurado no carrinho, porque de repente o que é f*** é o carrinho, não é o chão, o negócio escrito no papel no chão. Então, essa coisa de não ter hierarquia, eu acho interessante também nesse sentido, porque você já não sabe o que vem primeiro, o que vem depois ou o que é mais legal, porque o mais legal é o que tá acontecendo no momento. Já não importa mais se veio de Lisboa ou do carrinho ou do papelão ou disso ou daquilo, porque tá tudo no emaranhado, né?

André - O seu André? Ele super conversa com a gente lá ainda hoje. Qual o grau de co-parceria dele, essa questão da coautoria. Como é que foi esse jogo com ele? Você acha que é uma coautoria? Qual que é o grau de participação dele? Como é que você lê essa relação com ele?

Erika - Vou falar de um jeito bem sincero, da minha visão hoje, olhando em retrospecto, tá? Eu acho que tinha uma busca de uma coautoria, porque, na verdade, primeiro que eu só passava lá e batia papo com ele. Eu acho que começar daí já é bom. Aí depois começou a ter um desejo de coautoria, porque desse papo eu começava a perguntar: “Tem alguma coisa que a gente pode colocar aqui dessa nossa conversa?”. E tinha momentos em que era quase, e aí eu vou ser bem crítica mesmo, do meu olhar em retrospecto, tá? Quase uma “apropriação cultural”, que a partir dessa conversa cria uma “apropriação cultural”. Ridículo, né? Mas você vai entender o que eu tô falando. De, a partir dessa conversa, criar uma frase mais poética, que nem é tanto a frase da rua, não é tanto a frase dele, e pendurar no carrinho. Então, já tem uma edição e uma seleção minha, que não é ruim, porque ela vai ter um olhar poético, ela é um ruído poético, mas tinha momentos que quase passa a ser essa “apropriação cultural”, olhando de um jeito bem crítico. Mas, de qualquer forma, não tinha como isso nascer se a gente não tivesse uma relação de bate-papo. E não tô falando isso para passar pano para mim, né? Não é isso, mas mesmo que ela entre pelo caminho da, vamos chamar de “apropriação”, ela não iria ter força se ela não nascesse dessa verdade também. Então, mesmo que tivesse já essa... vou chamar de uma “operação de apropriação”, mesmo que ela já entre nessa outra operação, vários outros acessos já existiram, então ela se distancia, porque ela passa pelo meu filtro, porque não é o filtro dele, mas a coisa tá lá de alguma forma.

André - Mas ele propunha? Como que era esse acordo? Ele propunha... você lembra mais ou menos como foi o processo? Do tipo, você falou para ele “ah, vamos pendurar uns negócios aqui” e você lembra mais ou menos como foi esse processo com ele?

Erika - A gente conversava e aí às vezes eu sentia, sei lá, ouvia uma frase que eu achava legal dele, de alguma coisa que tava acontecendo, emprego, inflação, sei lá, qualquer coisa. Não vou lembrar. E aí eu falava: “Ai, posso escrever essa frase?”. Na hora do papo ali. É quase como se fosse um amplificador daquilo que a gente tava conversando.

André - Mas você já tinha estabelecido esse jogo com ele? Ou foi do nada? Você trocando uma ideia, de repente você tava com papelão...

Erika – Eu acho que foi meio que do nada, porque como eu tinha muita mania de escrever, e ele tinha a coisa do papelão, que era lá dele, então era quase como se aquilo amplificasse, tá? Mas não era... era muito mais eu lidar com os recursos e amplificar aquilo, tornar aquilo visível de alguma forma, do que eu em casa ter uma ideia e fazer. E aí depois eu comecei a usar isso.

André - E aí, quando você começou a fazer os cartazes, eu lembro, não sei se é uma imaginação minha, mas tinha um lance dele também pensar em umas frases, não tinha um lance desse?

Erika - Tinha dele ali. É, mas às vezes tinha uma preguiça. Acho que por isso que começou a rolar a “apropriação”.

[Depois eu me lembrei e até mandei mensagens, que eu chegava e perguntava: “E aí, seu André, qual é a frase de hoje?”, remetendo a conversas que ele teve, se saiu alguma frase boa das conversas que ele tinha tido com os amigos. E pensando agora, é muito exigente chegar e pedir a “lição feita”, também não faz sentido... Fui percebendo que rolava melhor essa coisa de bater papo, saber o que tinha rolado nas conversas, falar sobre o dia a dia e “pinçar” uma frase da conversa. Daí, sim, amplificar. Quando acho nas minhas anotações a frase “meu santo é guerreiro”, mesmo que eu não lembre com 100% de certeza, eu consigo ouvir a voz do seu André dizendo isso, é algo que sairia da boca dele e não da minha. Então acho que esse tipo de coisa funcionava bem e não ia para o lado da “apropriação”. E se, a partir daí, eu elaborasse algo, daí já virava o haikai, o ruído poético, e quanto mais perto do meu mundo, e mais distante do mundo da República, consigo ler essa operação de se apropriar de algo de lá e fazer uma coisa que é completamente distante, uma frase que poderia tocar um artista visual que tem um ateliê lá no centro, mas não tanto quem está passando na rua.]

Porque assim, uma ou duas vezes é legal, depois pode virar tarefa, né? Ele fez umas vezes, em algum momento ele fez isso. E aí ele desencanou. E aí tem dia que tá afim, tem dia que não tá, entra naquela outra coisa. Porque, por exemplo, é diferente daquele cara do Evandro.

André - Ah, o Antônio.

Erika - Ele se implicou no negócio. Eu sentia que a minha relação com alguns era muito flutuante. Então, se eu pegava o Billy num dia de bom humor, ele se jogava lá dentro. Billy, não, o Bruce [*da Billy Hair*]. O cara do café do balcão era muito bom porque, ao mesmo tempo que ele não era super implicado, ele era super, porque ele criava todas as condições para aquela cena acontecer. Ele já sabia que eu ia sentar, e o lance é que ele tinha um método dele de servir café. Isso era muito bom. Então ele sabia que ele tava... e ele aumentava um pouco o volume dele naquilo de fazer muito bem feito. Eu acho que ele era um cara muito bom. Porque não era uma coisa de muitos combinados ou de que ele sabia que era um momento da cena e aí ele ia lá e fazia, mas ele já tinha essa precisão dele. Aí ele aumentava um pouquinho mais o volume: “Vou fazer bem mesmo”. Era muito metamorfoseado eu e ele. Aquela relação eu achava muito boa porque ela se dava num lugar de uma certa sutileza.

André - É, então essa eu uso como exemplo mesmo. Outra coisa que quero falar com você é sobre a abertura de procedimento. Então eu uso o exemplo do café por conta da intensidade que tinha mesmo esse gesto dele. Para mim, ele é bem exemplar, essa atitude dele, sabe?

Erika - Eu acho muito refinado isso, Capuano. A gente tinha um pacto, a gente tinha um pacto. Acho que, de todas as pessoas, porque assim, a gente vai criando estratégias diferentes para cada pessoa, porque são relações diferentes. O Bruce eu comprava. O bombom que eu comprava [*antes, em outra cena*] eu dava para ele para ele fazer a cena comigo. É uma estratégia isso. Mas ele sabia que tava fazendo uma cena e ele se vendia para isso e ele queria o bombom, ele queria o pagamento dele. Mas no Bruce é muito legal porque, sim, eu tô trapaceando, mas eu tô trapaceando com o próprio jogo e ele tá jogando. A gente tá usando a trapaça como relação. Eu tô comprando você, aquele bombom que eu comprei lá, eu compro porque eu vou dar para você, para você fazer uma cena que, dependendo do dia, você vai estar mais inspirado ou não. Teve um dos dias que eu amei, que ele virou para mim e falou assim: “Mas você quer cortar o cabelo para fazer peruca para onde?”. Só faltou ele falar “uma peruca para tua b*****”. Então tinha dias que ele só: “Meu, cadê meu bombom?”. Mas é demais, porque depois ele me chama para ir pro Templo de Salomão, depois ele quer escrever a cena, pergunta se eu posso fazer, me manda por e-mail, né? Entra em outras coisas o Bruce. Mas enfim, voltando ao cara do café, a gente tinha um pacto, e eu acho que é super elaborado isso,

muito, muito. E talvez funcionasse tão bem porque realmente naquele momento eu precisava tomar aquele café e porque realmente o que ele faz muito bem é servir o café. Bota aquilo, tira aqui, faz aqui, bota aqui, bota aqui a colher assim, ele botava a colher para eu misturar o açúcar no gelo. Então ele tinha aquele “pá pá pá” de botar a colher de um determinado jeito para facilitar a minha vida na hora de eu mexer. Então o lance dele tinha um pacto mesmo assim.

André - Esse gesto dele foi além do grau, ele mudou o gesto?

Erika - Não, o gesto era o mesmo. O que mudava era a intensidade da coisa. Em relação à abertura de procedimentos eu acho que tem muitos lados aí. Tem muitos lados, Capuano. Tem um lado, é um momento de mais conflito, né? De me questionar e questionar o que eu tava fazendo em vários aspectos, de você não saber, e aí se mistura tudo, né? Porque você não sabe se você é f*****, se você conta, se você é f*****, se você não conta, se você tá tendo f***** de não contar. Se contar, f****, eu vou perder essa cena. Então, assim, é uma mistura, e isso é muito interessante, porque é uma mistura de coisas. E acho que como a gente foi meio que nessa fogueira, você inclusive, porque até então tava todo mundo lá meio que buscando. E aí, do tipo: “Meu, como é que a gente faz essa p***** direito?”. Aí você chega com isso, e aí a gente não sabe o que é traição. Eu acho que é um conflito muito interessante porque é aquele momento: ou isso tudo que eu tô fazendo é uma m****, ou isso tudo que eu tô fazendo é muito bom, ou isso tudo vai virar uma m**** muito grande. É o momento *all-in* do pôquer, e eu só lembro de muita turbulência interna, e até hoje falando sobre isso, são muitas jogadas, né, Capuano?

André - Muitas.

Erika - São muitas jogadas desde lá do começo. Então, uma coisa é eu combinar com o cara que eu vou ter uma carona, que ele vai levar a carne, que se não for ele eu tenho “step” e isso e aquilo, tarã. Outra coisa é a cena que eu vinha de lá de baixo e tentava ter uma carona, e era uma carona espontânea que podia acontecer ou não. Mas aconteceu, sei lá, em 90% das vezes, porque eu nem sei como isso rolava, a ponto de conhecer Beethoven, né? Naquele nível. Então, a gente vai jogando com o que a gente tem. Aí, quando chega nesse momento de revelar, e você fala assim: “Meu, entre aspas, qual que é o jeito certo de fazer. Entre aspas?”. Porque aí mistura tudo, né? “Pô, mas se lá eu combinei, eu não tava sendo legal, porque então

eu combinei para ter uma cena. Ah, mas agora, se eu combino, se eu não combino e eu jogo essa pessoa para dentro da cena, daí eu não vou estar sendo legal com ela. Mas aí porque eu tô usando...”. Então, assim, começa: você usa, você tá se “apropriando”, você não tá... Então isso vai exigindo, eu acho, essa ética interna. E o tempo todo eu acho que o USO coloca a gente nessas situações, você tendo estratégias mais elaboradas ou não, entendendo mais ou não. É o tempo todo a gente se colocando nessa ética de “eu tô jogando ou eu tô fingindo que eu tô jogando?”. E o momento de abrir o procedimento, eu acho que é o que mais escancara isso, porque eu começo a ter um olhar crítico sobre mim mesma, sobre o que eu tô fazendo lá. Que nem eu sei o que eu tô fazendo lá. Tipo: “Por que que eu venho aqui, faço essa p***** aqui? É para viver isso? É para a gente não sei o quê? É para a gente...?”. Sabe? Então eu acho que o tempo todo essa pergunta do “que que eu tô fazendo aqui?” é um abismo mesmo. E talvez até eu sair do USO tenha a ver com o fato de eu não dar conta desse abismo também, entre outras coisas. Então eu acho que esse momento de abrir o procedimento escancara isso, e é difícil ter uma resposta sobre isso, porque isso pode levar para vários lugares. E nenhum dos lugares *[seria “seguro”]*. E todos os lugares, são lugares arriscados. Tipo, se ele aceita, é meio que “uau, ele aceitou”, mas também: “Como que eu faço isso não virar uma m*****, porque ele aceitou?”. Porque eu posso fazer isso virar uma m*****. Se ele aceitou, é uma cena de m*****. Ou ele pode fazer isso virar uma cena de m*****. Então, eu acho que eu não consigo elaborar isso muito bem, Capuano. Eu só consigo continuar no meio do turbilhão mesmo. Cada relação e cada escolha vai acontecer por “N” fatores. E o que cada atuante... e o que cada pessoa que tá na cidade... Então, por exemplo, o Cofre *[Cauê, vendedor ambulante e morador que tinha a cara toda tatuada]*. O Cofre é uma pessoa que não precisava fazer nada, porque só ele lá já era. Então, se eu brigava com ele, se eu não brigava com ele, se ele me paquerava, se eu não paquerava, se eu comprava pulseira, não importasse o que eu falasse, o que acontecesse, era assim: “Temos que passar aqui. Ponto”. E normalmente as pessoas já veriam ele (*sic*), obviamente, mas assim, além de normalmente elas verem, elas vão ver um pouco mais as pessoas. E vão ficar um pouquinho ali. Então não importava o que acontecia lá, era só estar lá. O café, não. O café é só esse café ser servido alucinadamente e eu beber ele alucinadamente. É a coisa pela coisa em si. É só isso. Acabou. Então, cada relação era um nó ou era só cotidiana. Eu vou lá, compro um bombom, boto dentro da bolsa, acabou. Porque tinha algumas coisas que às vezes eram meio que... eu acho que esse percurso também é muito não linear, né? Tem lugares que eles são quase, para mim, dentro do que eu construí, e construí de um jeito que fosse honesto, alguns lugares eram só lugares de passagem. E tá tudo bem. Tá tudo bem se eu tiver executando aquilo dentro daquilo que eu me proponho a executar. Aquilo

ser o lugar de passagem. Eu entro aqui, eu compro um bombom, eu dou o troco e acabou. Mas eu tô 100% no lugar de passagem.

André - Sim. Isso é muito interessante, porque ali também poderia ser um nó, né? Se todos os lugares fossem nós, a gente não ia sair também, né?

Erika - Ou se todos os lugares fossem lugares de passagem.

André - É, é, é.

Erika - Ou se todos os lugares fossem lugares extraordinários. Então, eu acho que essas ondulações são importantes também para a gente viver esse percurso. E: É legal porque, quando a gente tá falando, a gente vai elaborando. São coisas que eu não tinha pensado a respeito e que, conforme a gente vai conversando, eu nunca tinha pensado nessa coisa, entre aspas, “lugar de passagem”, mas que ele é... Mas sabendo que ele é um lugar de passagem. Eu acho que tem isso, dessa... Não é panguando, né? Conscientização, né, da gente estar consciente da parada, que seja lá que consciência for essa. Mas é isso que você acabou de dizer, da gente construindo em conversa. Tem uma coisa muito f***, duas rapidamente, que eu vou soltar como *bullet points* também, que é: primeiro dia, filme do Wim Wenders. Eu tenho toda a narrativa desse dia, que eu posso te contar e eu já te contei, de onde eu saí, o que eu comi, que roupa eu tava usando. Eu tenho tudo isso na minha memória. E aí Wim Wenders e você falando, tipo: “Volta e finge que é tudo igual”, alguma coisa assim, eu não lembro o que você falou exatamente, só que não era, né? A partir do momento que eu entro na estação Tiradentes para voltar para casa, o percurso eu não lembro, mas eu lembro de eu, na estação Tiradentes, olhando a estação, e eu já tinha um outro mapeamento e um outro estado. E eu falava: “Fudeu! Não sei o que vai acontecer daqui pra frente, mas fudeu”. Eu não sabia se era “fudeu, fiquei louca” ou se era “fudeu”. Que é bem a coisa da ordem do acontecimento. Eu sabia que eu tava vivendo um negócio que era assim: “Fudeu”. Só de eu falar, eu já olho pra janela e já vejo a janela e já estou aqui com você de outra forma. O corpo já faz outro negócio por dentro, o jeito que a gente escuta, olha, fala, vê, articula, respira, já rasga tudo. Eu lembro de eu entrar no metrô Tiradentes e pensar algo como: “Esse é aquele negócio que eu sempre gostei, que eu não sabia que tinha um nome e que eu tô vivendo isso. E que por isso que eu faço cerimônia do chá”, que tá lá nesse diálogo. A outra coisa é que eu achei uma foto que eu vou enquadrar, numa dessas pesquisas de níveis que a gente fez, que eu achei um

estacionamento lá no Bom Retiro e que subia uma escada e tinha uma vista pra cidade, dava para ver Estação da Luz e tal. E eu fui lá um dia tirar umas fotos, tipo um companheiro da minha amiga queria fazer umas fotos, e eu tenho uma foto desse lugar. Eu nesse lugar, uma amiga minha que tava me ajudando a arrumar umas coisas aqui em casa, eu falando: “Ai, Mari, me ajuda a ver o que eu enquadro, o que não enquadro. Ah, essa foto é linda. Me lembra tanto aquele filme do Wim Wenders”.

JHONNY SALABERG

Fez parte do Coletivo Provisório Permanente de USO em 2013 e 2014. Atuou no espetáculo Corpo_Cidade_Bom_Retiro.

André - A ideia é: o que você gostaria que ficasse registrado? O que ficou e o que você gostaria que ficasse, em todos os aspectos, né? Aspectos positivos, negativos. Vale tudo e vale silêncio também. Vale o que você achar legal da gente deixar registrado, que um dia aconteceu, sabe? Inclusive seus pensamentos e o teu pensamento hoje sobre isso.

Jhonny - Ah, o que eu tenho de memória assim do Corpo_Cidade, faz bastante tempo, né? Mais de 10 anos. Participei em 2014. Bom, primeiro que eu cheguei lá sem saber de muita coisa assim. Fui fazer uma oficina e já no primeiro dia a gente se coloca aí nessa performance e acho que eu fui entendendo um pouco a proposta do que você tava trazendo ali à medida que a gente foi experimentando mesmo, assim, não só a relação com a rua, como a gente estuda a rua, como a gente estuda os cotidianos, os ciclos, como a gente... acho que é um espetáculo muito potente ali, o Corpo_Cidade_Bom_Retiro, porque ele expõe a cidade do avesso. Como o capitalismo coloca a gente em ciclos, não só respiratórios, mas ciclos diários, sempre com a mesma bolsa, no mesmo lado de segurar o celular. E expõe isso de uma forma poética, expunha de uma forma performática mesmo. Então a minha relação ali sempre foi de... acho que eu sempre tive uma relação de dentro e de fora, assim, como que eu realizava as partituras, eu enquanto ator e aí o ator tava estudando, aí queria entender o corpo e tal, e se eu fosse fazer hoje em dia, eu faria de uma outra forma, do lugar ali, porque eu era da dança, então eu olhava muito pro corpo: ok, 50 ciclos, aí eu tenho que estar segurando, porque eu

lembro que você e a Paula falavam: “Não é parado e não é vazio, é suspender, é a vida suspensa, é um pause”. E aí eu falava: “Que que é essa suspensão?” Porque aí eu tô respirando, mas é suspenso. E aí? Então acho que eu ficava muito numa relação de dentro e de fora: de dentro, como que eu me percebo ali naquela cidade, enquanto ator, mas também enquanto performer, enquanto cidadão da cidade; e de fora também, como eu percebo como as pessoas estão me olhando, se as pessoas estavam me olhando somente como artista, “vai, o artista tá fazendo alguma coisa”, porque eu lembro que era uma coisa que você trazia muito: “não, essa roupa tá muito artista, esse cabelo tá muito artista, quero vida, eu quero cotidiano”. E hoje eu consigo fazer esses paralelos assim. Eu acho que a gente ali começou a vasculhar um lugar muito intrínseco. Como que a gente poderia se aproximar cada vez mais da vida? É possível isso? É possível um teatro chegar nessa crueza, chegar num realismo tão, tão vivo que se aproxime da vida, ou não? Ou a gente, experimentando, vê que essa experimentação da vida tem muito mais de ficção do que a gente imagina. Esse realismo é o que a gente projeta? Então eu ficava brisando muito nesses lugares assim: o de dentro e de fora, o que é ser artista, o que é ser cidadão, o que é eu como artista performando o cidadão, o que é eu olhar o cidadão com olhar de artista, porque qualquer trajetória que eu visse ali no Bom Retiro, eu poderia criar uma narrativa em cima. Então, para mim, pegava muito nesse olhar de perspectiva, qual era o olhar que a gente escolhia dar para aquilo, para aquela experiência, sendo que era uma experiência que cortava ali a Rua Três Rios. E hoje em dia eu fico pensando: é muito significativo a rua se chamar Três Rios e a gente atravessava aquela rua, toda a dramaturgia da igreja, e entrava dentro do metrô. E o que a gente queria com aquilo? E aí, depois que os anos foram passando, você sabe, eu fui escrevendo e tal, e hoje em dia eu tento me aproximar muito desse lugar do que é real e do que é ficcional, justamente olhando para a vida e tentando capturar um pouco esses balões ficcionais assim, esse lugar de “eu só preciso da vida” para a gente criar as nossas. Tá tudo na vida. O absurdo, a vida já é absurda. A gente vê cenas, a gente flagra coisas no nosso dia a dia, que eu acho que inclusive era um dos motes do Corpo_Cidade que nos faz pensar essas ficções e esses lugares extra cotidiano extraordinários da vida. Assim, eu acho que como memória do bom retiro para mim isso fica muito intrínseco, assim, é como se a gente tivesse apertando um cinto assim, revelando os avessos, os as absurdidades mesmo da vida, né? Quando eu vejo, eu não participava desse ciclo, mas quando eu vejo a filhinha com a faca de faquinha a facão, quando eu vejo os nabos, quando eu vejo a gente arreganhado na esquina e a Érika trazendo os bolos de carne, as máscaras do Lula e aí da Dilma, e foi 2014, depois a gente sabe o que aconteceu em 2016, né? Fico pensando: se a gente fosse fazer releitura hoje, o que que ia dar sobre isso? Então, acho

que o que você propôs ali enquanto experimentação foi muito potente assim, nesse lugar de furar mesmo a bolha da vida e ver o que tem lá. Quando eu digo esse lugar de trazer ao avesso, é justamente talvez tentar traduzir algumas absurdidades que a gente vê nas relações e que a gente coloca ali enquanto cena, enquanto uma imagem poética, porque é normalizado a gente pular corpos para poder entrar no metrô, né? É normalizado, enfim, ainda mais ali no Bom Retiro, né? Quando a gente expõe isso ao avesso de uma outra forma, as carnes, a questão da igreja ali e tal, acho que a gente provoca o público que estava vendo ali aquela performance de uma outra maneira. Bom, e aí eu acho que a experiência em si, eu confesso que na época eu não conseguia. Acho que hoje eu faria diferente a minha trajetória. Eu acho que eu não tinha malandragem de vida mesmo, porque eu acho que tem um lugar de vivência, de sacar onde que eu poderia tensionar mais na minha linha cronológica ali. Acho que eu fiquei muito no lugar de seguir uma pessoa e ver o cotidiano dela ou de suspender em alguns lugares: na hora de pagar, na hora de dar, de amarrar o sapato, nesses lugares mais cotidianos. Mas pensando hoje, eu acho que, sei lá, eu teria sentado na cadeira do caixa e passado alguns produtos, esperado o segurança me expulsar; eu teria invadido um ensaio; eu teria pegado vários vestidos de noiva, ido no caixa, sabe assim? Eu acho que eu proporia ações que me colocassem um pouco mais em risco, colocassem aquele cotidiano um pouco mais em risco também. O que seria para a vendedora ver uma pessoa pegar, sei lá, 15 vestidos de noiva? Ou você ir no mercado e comprar 30 itens de um produto só, sabe assim? Então eu acho que eu aproveitaria um pouco mais hoje. Eu acho que tem imagens que eu vou levar comigo: a gente consumindo aquelas coisas naquele posto de gasolina, a gente naquela esquina, depois a gente correndo e parando, corre, corre por 15, 20 ciclos expiratórios, corre um pouco mais; toda a performance dentro da igreja; as bolsas na praça; a questão do metrô. Acho que foi uma dramaturgia muito fina ali, onde a gente brinca tanto com a arquitetura da cidade quanto com essas relações mais duras, a cara das pessoas, né?

Enfim, para começar, é isso. Acho que é uma experiência que inclusive me provocou, como artista, para outras coisas que eu fui fazer: de como eu olho pra vida, como eu abro uma janelinha e olho pro extraordinário, olho para além do ordinário. Como que é uma coisa também que o Dinho, inclusive o Dinho do Tijolo, fala muito, que ele vê, enfim, as coisas acontecendo com ele e tal. E ali eu acho que a gente expôs, acho que a gente não criou nada assim, tipo, botou um elefante na avenida. Não. A gente expôs ao avesso relações que a gente possivelmente poderia ver ali durante o dia. E essa é muito uma pegada minha da criação, assim, que é ponto de vista, que é perspectiva. Qual é a perspectiva que eu dou para essa minha relação no metrô, para essa minha relação ali na Três Rios? Aí depois vocês foram para

a República, que eu assisti um dia também, que é outra parada. Depois eu fiquei pensando, não sei se vocês já fizeram Brás, que seria outra parada.

André - Fizemos um experimento curto no Brás, com a Verana, porque ela fez o *Parque Industrial*. E aí a gente fez um dos treinamentos das atrizes, um mergulho urbano, que era lá no Brás com os textos da Pagu e tal. Fizemos, mas bem curtinho, assim.

Jhonny - Tem coisas que me provocaram muito em imagens que vão ficar dentro de mim durante muito tempo. E acho que o que a gente fazia ali, o que você propõe, é uma coisa tão complexa, era tão profunda, que acho que a cada ano a gente vai destrinchando. E é muito simbólico você transformar isso em uma pesquisa acadêmica e depois em um jogo, porque, para além dos anos de pesquisa que você fez, acho que tem um lugar ali muito filosófico, muito experimental: toda aquela vivência do último dia, em que a gente fez tudo aquilo e depois só sentou e ouviu o cara. Tarde da noite você conseguiu abrir a Oswald. É uma coisa muito... Eu acho que você, enquanto orientador, diretor, se preocupou em colocar as pessoas que estavam ali em experiência. Então: vocês não vão ser só atores e atrizes que vão vir aqui fazer um espetáculo, não.

André - Tem uma coisa que eu me lembro de você um pouco incomodado, que era a questão do ser humano de m****. Você lembra isso?

Jhonny - Acho que eu lembro.

André - Você ainda tem isso contigo? Você lembra isso? E queria saber se isso te movimentou depois, se te movimentou lá, se você lembra isso e o que tava em jogo ali.

Jhonny - É, então por isso que eu tô te perguntando, eu não lembro exatamente se ele falou alguma coisa, eu fiquei indignado?

André - Eu falava isso bastante como ironia, né? Eu falava muito por conta desses corpos que estavam super montados. Tinha essa tentativa de de porosidade mesmo, né? De encontrar cotidianidade de cada corpo, né? Mas aí também a gente tava buscando junto. E aí tinha essa coisa de uma posição meio artista. Tipo, vamos fingir que a gente é um ser humano de m****. Nesse aspecto, o artista já tá olhando o ser humano como um ser humano abaixo dele. Por isso, hoje eu sei que não é isso, tem uma complexidade muito maior nisso, né? Mas tinha

isso de eu ficar provocando nesse lugar da gente baixar, que hoje eu chamo de queda da auréola, sabe? Eu fui encontrar o Benjam, o Baudelaire e tal, para explicar para mim mesmo um pouco o que era isso que a gente tava buscando, sabe?

Jhonny - Sim. Nossa, eu lembro, nossa, nem lembrava disso, mas agora eu lembrei. Lembro da frase “ser humano de m****”. Eu lembro dessa conversa, mas eu acho que hoje eu super concordo, super concordo. Assim, acho que ali eu fiquei indignada. Acho que tinha uma coisa da juventude, tinha uma coisa meio... Acho que eu fui um pouco militante, foi uma coisa meio... Nossa, hoje eu compreendo perfeitamente essa crítica, essa ironia. Porque é isso que eu falo, é um ser humano de m**** mesmo, a gente pular os corpos para entrar no metrô.

André - Total.

Jhonny - Seremos essas pessoas. Que consomem comida ultraprocessada, enfim, várias coisas assim. E se colocar também enquanto ser humano de m****, enquanto artista de m****, saber das suas insignificâncias. Eu acho que tem muito desse lugar, acho que você provocava um pouco ali a insignificância. Inclusive enquanto pesquisadores. Você foi quebrando todas as pernas ao longo do processo. Então acho que hoje não me pega, não. Hoje super compreendo que estava em outro lugar, porque é isso, ali eu era outra pessoa. Ali eu tinha o quê? Eu tinha 20 anos, 19 anos. Nossa, é outra relação, eu não tinha nem entrado na Escola Livre. Foi muito importante fazer isso para também pensar outras perspectivas.

André - Você já pensava dramaturgia na época?

Jhonny - Acho que eu pensava de uma forma ampla. Acho que eu pensava imageticamente, humana, não necessariamente escrever. Eu sempre fui muito imagético, assim, tanto na cena quanto hoje na dramaturgia eu olho de uma forma mais encenadora a coisa, né? Mas não, não, eu fui escrever um pouco, eu escrevi, comecei a escrever um pouco depois, 2016, que aí foi aonde eu comecei a escrever mesmo. Mas, nossa, hoje eu brisaria muito, assim, hoje com toda a certeza eu te pediria para ser um braço na dramaturgia. Pensar esses ciclos assim, porque, nossa, aquelas imagens... Eu tinha curiosidade para saber como que a Érika pedia carne, como que ela subia na bicicleta, sabe assim? Tinha curiosidade para saber dos bastidores das coisas. E a gente sempre se encontrava no final do encontro e perguntava, e tinha, né,

imprevistos, tinha coisas. Eu gostava também da sua performance enquanto orientador, que você tinha um... Era um pouco durão, assim, eu sabia que era uma performance.

Jhonny – Tenho curiosidade de ver como seria hoje. Tudo o que mudou. A Rua Três Rios mudou drasticamente, né? Ela se aburguesou, ela se mcdonaldizou. Seria maravilhoso rever e criar ciclos e também talvez até repetir, para ver se funciona. Sei lá, repetir a igreja. Vamos ver se a igreja funciona. Repetir o que é anacrônico também, né? Entendi. Acho que é isso. É o jogo que ficou.

André – Você fala bastante da questão das imagens, né? Nos últimos anos eu estudei bastante o Milton Santos. Eu amo ele hoje em dia. Ele faz uma diferença entre paisagem e espaço (ou lugar). A paisagem é tudo o que nossos sentidos alcançam, o espaço para ela é tudo isso mais as pessoas que movem tudo isso. Eu sinto que no Bom_Retiro trabalhamos muito mais com a paisagem. O que você pensa disso?

Jhonny - Eu acho assim, eu acho que quando a gente flagrou alguns momentos em que a nossa performance ali no Bom Retiro modificou um certo funcionamento nesse lugar do cotidiano, eu acho que entra nesse lugar do *lugar e paisagem*, que você diz. Porque é isso. A gente meio que trocou ali os sentidos: consumir produtos num posto de gasolina, construir um amontoado de pessoas cada vez maior, cada vez maior num cruzamento, numa faixa de pedestre. De dentro eu percebia, é o que eu te falei, eu me percebia intervindo e percebia a cidade também intervindo em mim, a ponto de algumas pessoas que trabalham ali no bairro já saberem que a gente fazia a performance, de entrar dentro da performance, aquilo. A gente questionar o cotidiano e a própria performance vira o cotidiano. Eu lembro que você falava uma coisa: não é a consciência de você estar na fila, você está na fila por acaso. E para mim isso vem, e aí é realmente por acaso que você tá em fila, porque você tá em fila o tempo todo na cidade de São Paulo, para entrar no metrô, para você comprar qualquer coisa. Então isso para mim, eu não sei, talvez eu não esteja conseguindo colocar em palavras, mas isso para mim tá muito ligado, por exemplo, à cena da faca: é por acaso que tem uma faca maior que a outra, que por acaso tem alguém atrás. Só que assim, não é uma intenção de fazer uma imagem faquinha pro facão, é por acaso. E aí a gente vai criando essa imagem. Por isso que eu digo que a performance, o Bom Retiro, revelava o avesso dessas ficções que ninguém via. A gente dava voz a esses invisíveis. A gente revelava um pouco esse absurdo, esse lugar absurdista assim dessas relações, quando a gente questionava o padre ali na igreja também

com ciclos respiratórios para entrar, qual que é meu papel na igreja, entrar e ficar parado olhando pro padre, então a gente fazia isso.

André - Exatamente.

Jhonny - Então, esse momento todo, esse lugar da ficção me gerava essas imagens absurdas que, ao olhar do cotidiano que estava ali no bairro, eram absurdas. Mas se a gente olhar por outra ótica, dependendo do ponto de vista, é um avesso de tantas outras imagens que a gente não vê todos os dias e que acontecem. Esses dias mesmo eu vi uma imagem que eu não via há muito tempo. Você lembra antigamente quando as pessoas andavam nos bairros com aquelas cabra pintada para poder tirar foto de criança? As cabras e tal, não sei o quê. Esses dias eu vi isso. E aí me bateu um estalo, falei: “Gente, eu tô vendo algo do passado ou isso ainda existe em alguma realidade? Essa realidade ainda existe? Essa realidade não foi cortada? Tem alguém que ainda vive essa realidade?”, sabe? Então acho que às vezes o que eu vi ali eram cruzamentos de realidades e de pontos de vista que eu acho que cruzam muito com esse lugar da paisagem. Como que eu sou disruptivo com a paisagem? Eu bagunço um pouco o funcionamento dela. E, ao mesmo tempo, como que eu colaboro com o cotidiano do lugar. Porque se eu olhar o posto de gasolina ele é um lugar. Por que não posso beber um leite no posto de gasolina, quem disse? Então ali são os frentistas, são os carros, são todas as coisas que fazem daquele lugar um posto de gasolina, mas é só uma esquina, é uma cidade, é um ponto. As máscaras: estávamos com máscaras ali de políticos e prefeitos, enfim, mas existem as máscaras no cruzamento das faixas de pedestre, as máscaras sociais, as máscaras, todos os entrosamentos possíveis e tal. Eu quase vejo o Corpo_Cidade como um lugar silencioso. É como se quem assistisse tivesse com fone, mas um fone não para ouvir algo, um fone tampando o ouvido, e aquelas imagens... é como se a gente assistisse um filme mudo, um teatro mudo, observando essas imagens pela cidade, porque não havia palavra. Tinha palavra, tinha estados limites do próprio corpo. A gente chegava no limite de negociação, no limite. É claro que você falava também, tipo: “Ó, gente, viu que não dá, não insiste, cai fora, vamos zerar pela própria vida, mas seja corajoso também, dá uma forçadinha pra você, vai que você descobre uma pérola, vai que você descobre uma coisa”. E isso, para mim, acontecia também muito no metrô. Aquelas quedas, eu sempre fiquei brisando, eu queria muito ver a câmera de segurança do metrô. Eu queria ter visto a porta abrindo e os corpos caindo. Mais uma vez, é colocar ao avesso as imagens, porque corpos também caem no metrô, corpos caem dentro da linha, corpos são amassados. Então, o que a gente faz? E aí a questão da festa, da individualidade ali... acho que todo mundo já flagrou também pessoas no seu próprio estado

de eloquência, ou seja, pedindo alguma coisa, ou seja, também vivendo coisas. Então, acho que a gente só chamou uma galera para ver imagens do que já existia na cidade, no Bom Retiro, assim, sabe? O próprio carro parecia que era uma performance onde tudo poderia acontecer. Quando às 3 horas a gente tinha que suspender em frente à Oswald, aí Érika acendia um cigarro, o cara vinha com guarda-chuva, a Carol parava o carro no meio do trânsito, e aí a cidade... e aí é como se a gente convocasse também a cidade, tanto os transeuntes quanto os motoristas, para essa performance, a ponto de a gente ter depoimento de pessoas que seguiram até em casa, porque a gente não delimitou esse começo e esse fim. Não existia início e fim. Então tem gente que seguiu, tipo, a performance ainda estava. Isso é f***, isso é um lugar de você mobilizar uma pessoa para ela te seguir até em casa achando que você ainda tá fazendo teatro. É porque ela comprou muito a sua, ela... assim, vocês fizeram um diálogo muito f***. Enfim, várias coisas, eu fico desdobrando muito essa questão dessas performances e acho que ali a gente tava num ponto do doce, inclusive se for voltar, de experimentar não só outros ciclos cotidianos, mas outras formas de intervir. O que seria, por exemplo, a suspensão? Será que a gente suspenderia somente? O que causava a suspensão naquela época que poderia causar o mesmo estranhamento hoje? Sei lá, não sei, vou dar um exemplo. Comprar tudo com dinheiro. Naquela época a gente ainda comprava com dinheiro. Hoje não existe mais. Hoje não tem mais dinheiro. Então, chegar com moeda seria um tipo de suspensão, uma interrupção do cotidiano, porque a mulher vai ter que contar as moedas, porque aí não tem cartão. “Ah, não tem cartão, não tenho. Não tem Pix, não tem.” “Ah, mas é dinheiro.” Então, sei lá, formas de interromper isso. E aí brincar com esses novos estabelecimentos que tem lá. Nossa, várias coisas. Eu acho que inclusive eu voltaria com uma outra cabeça assim. Acho que tem pano para manga para muita coisa, assim, porque é a vida, né? É o cotidiano e como você falou, né, tudo tá no cotidiano e tudo tá mesmo. Ele é inclusive ensurdecedor até para nós artistas, imagino para você, né? Acho que para você que tá há anos assim nessa pesquisa muito singular, você tem que cuidar um pouco da sua cabeça também, porque quando você, é o que você falou, quando você para pra ouvir, quando você abre o olhar, quando você enxerga as coisas, quando você tem interesse em entrar no cotidiano, ainda mais no cotidiano do centro de uma cidade como São Paulo, você vê as coisas terríveis e tal, não sei o quê, me parece que cai um véu. Você olha as coisas meio no cru assim e aí é um lugar forte também, né?

André - Uma coisa que você falou e que para mim, p***, foi muito lindo, você leu uma coisa que para mim sempre foi presente e eu nunca tinha lido. O Corpo_Cidade_Bom_Retiro é

totalmente silencioso. Que lindo isso, porque de fato eu nunca ouvi o som dele quando ele passa na minha imaginação.

Jhonny - É f***, porque tem um barulho da cidade, claro, mas é a cidade que a gente já conhece. Então ela vira um mantra, né? Ela vira uma coisa só. E a gente não tem recurso de voz, não tinha recurso de voz ali, de texto, nem nada. Então, como a gente ouve a cidade sempre, ela vira, ela já é o normal. E aí a imagem fica muda. Eu acho que para mim dava mais a sensação por conta das suspensões também, que a partir do momento que a gente suspende, a gente aquieta algo também. A gente tá, a gente tá dizendo: “Para e olha, para e cala a boca e ouve”, sabe? Assim, é um lugar muito... Não à toa que o espetáculo começa com aquietar. Com suspender para depois a gente correr, a gente fazer várias coisas assim. Nossa, daria para desdobrar tanta coisa ali, assim, eu acho que eu seria muito mais ordinário, muito mais rebelde com algumas coisas assim, sei lá, acho que eu me enfiaria em cada buraco assim. O que que somos nós hoje naquele lugar? Isso é uma potência. E acho que o mote já é os 10 anos, né? Mais de 10 anos. Corpo_Cidade, esse corpo tem 10 anos. A cidade tem 10 anos, Bom Retiro, que tem 10 anos, ainda é Bom Retiro, né? Ou já é outra coisa? Que cidade é essa? Eh, quais os corpos que não estão... Quais os corpos que vão falar dessas ausências? Por que não estão? Quais os corpos que estão, se talvez é uma escolha, sei lá, tipo: “Não, vamos fazer com quem estava, e quem não estava a gente deixa as ausências, deixa a ação lá da pessoa”. Eh, então, nossa, acho que é muito pano pra manga, assim, investigar outras ruas ali também, para além da Três Rios. E para outros metrô assim. Ir para outros lugares assim, sabe? Outros corpos. Tricka transicionou, a Verana teve um bebê, sabe? É outra coisa, assim, é outra parada. Pessoas que eu nem sei mais aonde estão, assim, que estavam lá, perdi o contato real, assim.

TRICKA CARVALHO

Fez parte do Coletivo Provisório Permanente de USO em 2013 e 2014. Atuou no espetáculo Corpo_Cidade_Bom_Retiro.

André – O disparador dessa conversa é: qual é a perspectiva das pessoas que vivenciaram o que hoje chama jogo? E é saber o que ficou, o que não ficou, que m**** foi, que imagem

tem, que p***, que crítica tem, que p*** totalmente livre. O que você não quer que suma, sabe? O que você tem aí com você desse processo que você acha interessante. E aí pode ser um aspecto positivo, negativo, p***, o que for, mas que você gostaria de falar, ó, isso aqui eu não gostaria que sumisse.

Tricka - Massa. É isso. Não sei. Eu acho que eu sempre falo do Corpo_Cidade como um divisor de perspectiva sobre o teatro e sobre a minha vida, assim, né? Eu acho que eu aprendi muitas coisas. Naquela época eu tinha começado a fazer teatro uns 4 ou 5 anos antes e sempre foi num formato muito tradicional, da coisa de palco, plateia, construção de personagem, diálogos, eu nem sabia que existia uma outra possibilidade de se fazer. Nem sei se o Corpo_Cidade, se o USO se configura nessa parada de teatro, né? Acho que tem uma novidade, uma inovação na ideia, que não é só cênica, mas também uma inovação política, que é sobre você observar como a cidade se organiza. Então, eu acho que acaba sendo quase um chamado para olhar pro lado, para olhar para cima, para olhar para baixo, para olhar... para ter uma sensibilidade maior com as pessoas ou até mesmo com você, né? Nessa época eu tava com uma professora de teatro. E ela me falou uma vez, acho que sei lá, umas quatro semanas antes de eu ir pro Corpo_Cidade. Ela falou: “Meu, você já tá comigo há muito tempo eu acho que você precisa conhecer outras possibilidades, outras formas de se fazer, porque se eu for louca, né? Se eu for doida, sabe? E você tá acreditando que é a única forma de se fazer. Essa é a minha forma de fazer. Eu gosto de fazer desse jeito. É a forma que mais me movimenta. mas você precisa conhecer outras pessoas”. E eu sempre tive muito apego às relações e para mim aquela forma ali funcionava. E aí o Johnny e a Larissa, eles se inscreveram na oficina na Oswald. E aí a Larissa uma vez falou: “Ai, amiga, tô fazendo um negócio lá na Oswald de Andrade, é uma coisa super legal, é teatro de rua.” E aí eu falei: “Ah, massa”. Aí ela falou: “Meu, vai lá”. Aí eu falei: “Meu, mas não tinha uma inscrição para ser feita?”. Porque eles tinham me mando. Só que eu nem me inscrevi porque eu tava assim: “Ah, imagina, vou continuar aqui com ela, com a minha professora, tá tudo bem para mim, tá tudo tranquilo”. E ela falou: “Não, é só chegar, você chega lá e é isso”. Eu falei: “Tá, mas e se o professor, né, porque eu tava com essa ideia de que era uma coisa tradicional ali. E se o professor olhar e falar: ‘Ah, você fez inscrição?’”. Aí ela falou: “Você ignora assim, você fala que fez, porque eu acho muito difícil que ele vai lá ver na p**** da ficha que você escreveu ou não. Então assim, finge que você tá lá e você existe dessa forma. Se vier te questionar, você pergunta se pode fazer, se você pode continuar participando”. Aí eu falei: “Meu, tá bom”. Mas eu sempre fui muito medrosa, né? Que agora tenho tido um pouco menos de medo

das coisas, porque poderia ser resolvido numa conversa, né? E aí se dissesse sim ou não, para mim também é isso. A vida segue. Aí cheguei lá num dia, entrei na sala, as pessoas, enfim, só conhecia a Larissa e o Johnny. E aí você entrou falando uns negócios lá, deitar no chão, entende umas coisas e atenção no meu corpo, né, que eu falei: “c****, tipo, e se esse homem chega para mim, pergunta um negócio, nem sei o que dizer**”. E aí, beleza, fui lá, acho que a gente terminou o dia assim, você olhando para mim um pouco meio o que que tá acontecendo? Porque você me olhava e eu falava: “Gente, ele catou que eu não sou. Alguma hora você vai vir falar comigo. Vai ser muito vergonhoso, vai ser péssimo para mim”. Mas enfim, saí de lá gostando muito da experiência, sabendo que eu iria voltar na próxima, né? E acho que eu vivi o Corpo_Cidade muito nesse sentido. Depois, quando a metodologia chegou, eu falei: “Nossa, de fato eu acabei vivenciando algo um pouco antes de vivenciar, sabe? Porque eu tava ali, tipo, como uma impostora, vivendo uma oficina que eu nem tinha me inscrito e fazendo umas coisas. E aí eu saía mais cedo também porque eu fazia um curso de design de interiores na época que ficava lá na Brigadeiro. Então também não tinha muito tempo de me relacionar com as pessoas, né? Então as únicas pessoas que eu tinha ali dentro eram o Johnny e a Larissa. E eu sempre saía correndo para poder chegar no outro curso. E aí eu acho que esse foi o início, assim, eu acho que quando a metodologia chegou, eu falei: “Nossa, acho que faz muito sentido ter sido desse jeito, porque eu acho que se eu tivesse me inscrito, seria uma outra possibilidade, uma outra ideia, porque quando a gente começa a fazer as ações na rua, a tensão que eu senti dentro da sala de ensaio era a tensão da rua, né, de você observar coisas que você não observava. E eu acho que isso me ajudou muito nesse início, porque eu ativei um estado de percepção, eu fiquei num processo mesmo de análise, né? Teve uma vez que você falou: “Ninguém aqui se conhece, vocês não têm uma relação, vocês são pessoas que se acumulam num lugar para fazer certo tipo de coisa. Quase uma seita”. E eu pensei: “Ah, legal, para mim não aconteceu uma dificuldade, né, em relação a isso, porque eu já estava nesse processo há um tempo”. E acho que até quando a gente foi fazer tudo, quando a gente finalizou todo o processo ali, o que eu mais gostava era de não ter algo pronto, de não ter que criar nada, de pensar que o corpo já é pela existência dele, ele já tá produzindo algo, que seja uma visão de uma pessoa que tá te olhando na rua ou você nesse processo de observação. E eu acho que isso era mais massa para mim, porque também não exigia um esforço, né? Porque eu acho que para criar personagem, para você falar também tudo parte do estudo, mesmo você sabendo que você já é um corpo e que seu corpo já tem voz, quando a gente vai entrar em cena, a gente vai criar uma outra voz, a gente vai criar um outro corpo, um estado sério. E entender que o que que a gente, enquanto artista ali fazendo aquilo, nosso

corpo já está em atividade, ele já tá imprimindo alguma coisa, me deu uma outra percepção sobre os outros trabalhos, inclusive, porque ao mesmo tempo eu tava fazendo o curso com essa mulher e lá era tipo, nossa, não, você tem que colocar a voz desse lugar, seu corpo tem que ser desse jeito. E aí eu chegava no Corpo_Cidade, era tipo, não, destrói tudo isso. “A gente não tá fazendo esse tipo de coisa aqui, é uma outra coisa”. E eu podia experimentar esses dois lados assim, nesse momento. E eu era muito jovem também, então acho que que isso acabou me formando muito em como eu gosto de estar em cena hoje, sabe? Acho que esse processo do Corpo_Cidade reverbera muito até hoje em mim, na forma como eu crio, acho que ele me deu liberdade, né, principalmente, e é de fato o que de alguma forma eu gosto de fazer. Acho que o teatro de rua, né, nem sei se é isso, porque para mim o Corpo_Cidade não tem esse enquadramento de teatro de rua, mas ele também existe nesse campo, né? Mas estar na rua me movimenta muito mais que tá dentro de uma caixa, de tá dentro dessa perspectiva, dessa construção do personagem. E eu acho que ele acessa muito mais público, que não é um público de teatro. Eu acho que essa comunicação pra gente que trabalha com isso é muito importante. Porque senão, quando se a gente fica só dentro disso, só apresentando para público de teatro, uma hora a gente e a nossa arte vai virar sobre isso. A gente começa a produzir para nós mesmos e de fato o público que interessa assistir tal trabalho não vai estar lá, não vai existir. Acho que a rua é um lugar muito democrático nesse sentido de que de fato acontece para todo mundo pessoas que são públicos de teatro, pessoas e na maioria das vezes pessoas que não são, né? Isso que eu acho mais massa assim e que ajuda muito na construção de tudo. E porque para mim é o início de tudo, das ações ali, para mim era muito, “mano, para onde vai isso assim, que que esse cara tá querendo? Para onde ele vai, qual é o objetivo desse negócio assim e principalmente a dúvida”. Eu acho que é um formato que propõe a dúvida, que pode dar muito certo, pode dar muito errado, é um risco, ao mesmo tempo é prazeroso, é um confronto assim, eu me sentia todo dia que chegava lá e que você dava alguma ação, eu me sentia indo para uma batalha, tipo, eu tenho uma galera, que eu sei que se acontecer alguma coisa, a gente tá junto, mas pode tá muito ruim ninguém conseguir estar junto para resolver qualquer coisa. Um carro pode passar por cima da gente, a gente pode cair com essas facas na mão, um nas costas do outro. O segurança do extra pode tirar a gente a porrada. Então, a gente tava nesse, ficava sempre nesse estado assim, “tá legal, é muito massa fazer isso”, mas o medo também foi algo que foi construído, de “tá e se rolar alguma m****, como é que a gente se a gente sai dessa, né?”. E o que eu achava muito massa é a cada dia, a cada encontro se renovava, né? Porque às vezes no teatro não tem muito isso, o teatro convencional, essa renovação. E aí produz esse cansaço, esse tédio, e a falta do

dinheiro, e as crises que a gente vai tendo, porque não tem uma renovação, e é protocolar, né? Você chega, você vai no camarim, você come alguma coisa, você se veste, você entra em cena, você sai e tudo fica ali, né? E a história pára ali. E uma das ideias do Corpo_Cidade era que inicia na sua casa quando você sai, acontece tudo e só se finaliza quando você bate a porta da sua casa. Eu nesse processo conseguia ser muito fiel a esse formato. Quando fechava a porta da minha casa, parecia que a coisa acabava. Falava: “Tá bom, OK”. E eu morava muito longe na época, né? Tava morando em Parelheiros, não, tava morando na Cidade Ademar. Mas tinha todo um percurso, da Tiradentes até chegar na Conceição, até pegar um ônibus para ir para casa, até chegar na minha casa, era um tempo de viagem. E eu sempre estava nesse estado de observação. Eu lembro de um dia que você tinha pedido pra gente fazer alguma coisa de forma individual, no metrô, só que eu não tava. E aí me falaram isso e aí eu falei: “Tá, então eu vou fazer isso de forma, eu vou fazer isso sozinha. E aí falei: “Eu vou fazer isso sozinha, né, porque eu quero também ter essa experiência”. E aí eu saí de casa no mesmo horário. Eu comecei a entrar nessa loucura. Tenho que sair de casa 2 horas da tarde para chegar em tal local tal horário. E aí eu falei: “Cara, eu vou para a Sé, eu vou fazer isso na Sé”. E fiquei um tempo ali. Eu coloquei a máscara, tinha uma máscara da Monga, né? Uma máscara de macaca. Coloquei, liguei uma caixinha e fiquei fazendo esse processo dentro do vagão, até o momento que começou a encher. Começou a dar horário de pico, eu entrei e fiquei ali. Eu não dançava, eu só entrava com a máscara, parava, observava tudo ali, ficava observando as pessoas, as pessoas sem entender muito o que tava acontecendo. E eu colocava uma música e começava a fazer a decoração desse vagão. Como se tivesse preparando aquela festa ali. Até o momento que um homem começou a gritar de longe, ele levantou e veio até a minha frente, falou: “Você vai parar de fazer isso agora. Se você não fizer isso, eu vou te quebrar na porrada”. E aí eu falei: “Bom, eu não tenho ninguém aqui. Eu duvido muito que as pessoas vão intervir porque de fato é para gerar um incômodo”. Mas eu fui resistindo. Eu fui resistindo e a raiva dele foi crescendo. E aí cada vez mais que a raiva dele ia crescendo, eu ia baixando um volume da música. Assim, perigando levar um soco na cara, né? Mas porque para mim era o mesmo estado de limite do farol, né? Do carro, do tipo, “se algum maluco acelerar essa m**** assim, ele leva os três da gente, a gente nem sabe onde a gente vai parar”. Então, e aí era isso, era ir até o limite, né? Era você tá ali, você vai, você vai, você vai até: “Não, chegou num estado que pode dar muito ruim, então você sai”. Mas o limite era algo que para mim movimentou muito esse processo, principalmente para mim, que não fazia nada diferente disso. Aliás, eu acho que na verdade muita gente não fazia isso. Nunca fez na vida, né? Acho que de fato é algo novo, nesse sentido de que algo foi de fato criado e a gente

comprou a ideia porque de fato fazia sentido pra gente, né? A ponto de eu fazer isso, sozinha, de me arriscar na rua nesse sentido. E aí eu voltei para casa depois, porque eu tava nessa esperança do tipo, e aí eu entrei também numa outra brisa do tipo, “não, mas você não tá sozinha, alguém pode, alguém do Corpo_Cidade pode estar aqui, você pode descer na estação e encontrar uma outra pessoa de máscara”. E aí eu fiquei também depois disso, eu fiquei nessa procura dessas pessoas dentro do vagão. Acho que eu passei, sei lá, umas 4, 5 horas com a máscara na cara, sabe? E aí depois que eu passei por essa experiência no vagão, eu fiz isso na estação, na plataforma, naquele vão grande, e aí eu voltei para minha casa, falei: “Ah, legal, mas pelo menos essa experiência eu vivi, então quando eu chegar amanhã ou no outro momento, eu já não vou ser a pessoa que não participou disso, né?”. Porque também tinha uma visão de individualidade, né? De que cada pessoa vai viver uma coisa. Você vai fazer ações coletivas. Mas no fim você tá fazendo e é um acaso. Como se nada fosse programado. Então as pessoas se encontram por acaso e vocês estão fazendo a mesma ação. E que se a gente for ver na rua, de fato, tem pessoas que andam em fila, tem pessoas que se organizam, sei lá, sentam igual ou sei lá, estão fazendo o mesmo tipo de ação, mas não estão se observando. E aí abrir essa perspectiva, abrir esse olhar para isso, externar isso é um pouco assustador, porque de fato a gente tá vivendo uma coreografia sem tá combinando nada com ninguém, sabe? E isso começou a me movimentar nesse jeito de pensar, c*****, então eu tô fazendo coreografia, qual é a coreografia que eu tô fazendo? O que que eu imprimo? Quando eu olho para uma pessoa ou quando eu olho para cima, quando eu olho para baixo, muito mais nesse período do processo de investigação do que criar. Olha, eu lembro de você falando “isso não é esse tipo de teatro, gente, é só atravessar a rua. Olha como que vocês atravessam a rua. Vocês parecem uns frangos, empostados. Vocês não andam assim na vida de vocês, pelo amor de Deus, né? Vamos entender primeiro como é que vocês andam na rua. Coisa horrorosa”. E é muito massa, assim, foi muito massa, porque para mim também uma outra coisa muito maluca que é isso: eu tinha que produzir diálogos com pessoas que eu não conhecia, tipo um comércio, para poder organizar o rolê do ingresso, que a pessoa pegava em algum comércio local. E aí eu falei: “Meu Deus, como é que eu vou fazer isso?” Extremamente envergonhada, assim, porque fazer teatro na caixa preta era isso. É legal. Quando você entra em cena, você é uma outra personagem. Agora, como é que eu vou criar um personagem para falar com uma pessoa, para ela aceitar que vai, eu tô assim, que terça e quinta vai vir tantas pessoas pegar o ingresso aqui com ela, sabe? E ela do nada vai estar dentro do projeto, tipo, e para mim era muito confuso, muito caótico. E aí ficava, gente, eu só consegui no último momento, que eu falei: “Bom, eu cheguei, chegou no limite, se não for agora, não vou ter lugar”. E aí eu escolhi

a pastelaria do lado ali da Oswald e a loja de calçados que tinha do outro lado. Só que na pastelaria eu gastei assim, acho, eu gastei milhões de pastéis, sentava, ficava, gente, tá, eu chegava um dia e falava: “É hoje que você vai falar com ela”. E morria de vergonha, não falava. Aí depois, no outro dia, eu comecei a perguntar coisas, aí daqui a pouco eu tava perguntando sobre a vida e aí fui construindo essa relação. Na loja de sapato, eu experimentava sapatos, ficava ali nesse exercício de experimentar sapato, falando. Aí observava também, falava: “Ai, nossa, falei com a atendente ontem, ela não tá hoje, e agora?”. Será que ela foi demitida? Porque também tinha isso para mim, as pessoas desapareciam, né? Eu não sei se você viu, sentiu isso, mas assim, desde o primeiro momento que a gente tava, a gente começou a experimentar na rua até o último, as pessoas foram desaparecendo, assim. E aí você não sabe se a pessoa morreu, você não sabe se a pessoa foi demitida, você não sabe se a pessoa morava ou não ali. Eram figuras que evaporavam-se. Eu lembro do seu Lourival, que era um senhor que o Johnny tinha parado para conversar uma vez, ele era uma pessoa em situação de rua e que a gente foi vendo ele diversas vezes assim durante o processo e simplesmente de um dia pro outro ele desapareceu. Eu lembro que o Johnny ficou muito sentido, ele ficou muito, ele falou: “Nossa, será que ele morreu? Será que ele não morreu?” E depois de um outro tempo ele apareceu e a gente falou: “Ai, ufa, não morreu”. Mas também é isso. As pessoas vão aparecendo, vão assumindo assim e que é coisa que a gente sabe que isso acontece na nossa vida, mas assim, tipo, a gente não para refletir. Por isso que eu acho que é de fato um projeto de vida e de sensibilidade para além da graça que se é fazer, sabe? E que propõe de fato essa observação do seu íntimo, do externo, como você pode contribuir também com a cidade, para quem a cidade é, né? Acho que muito depois do Corpo_Cidade eu comecei a entender que a cidade se organiza de uma forma e tem pessoas que são permitidas a estar nesse espaço, que tem pessoas que não são permitidas a estar. Que para algumas pessoas a rua é só lugar de passagem, elas não vivem aquilo, elas não podem, elas não têm nem a oportunidade disso. Uma porque às vezes mora muito longe, então é isso, é casa, trabalho, trabalho, casa e o meio entre uma coisa e outra não existe. Em contraponto as pessoas que andam, transitam por aí tranquilamente, eu acho. E depois disso eu ainda entrei numa pesquisa sobre teatro negro, sobre racialidade e acho que isso para mim foi algo que juntou muito, sabe? Eu acho que para mim essa discussão junto com a racialidade, as coisas foram se conectando de uma forma absurda. acho que por isso para mim é muito importante esse projeto. Acho que esses roteiros movimentam o meu trabalho até hoje. Assim, é um projeto que quando eu olho, quando eu falo pra galera, e eu não tenho como falar dessa minha trajetória sem falar do Corpo_Cidade, porque que de fato para mim é um divisor de águas. É

muito legal lembrar, eu me divirto muito lembrando das loucuras. Teve um dia que a gente usou produtos. “Vão no mercado, escolham um produto da prateleira, fique em relação a ele”. Todo mundo foi, falei: “Bom, tô precisando de um creme de cabelo, vou olhar para ele, né, ver o preço que é ali.” Aí depois volta, “você tem R\$ 50, você vai voltar lá de novo. Com R\$ 50 na mão vai ficar olhando pra p**** do negócio”. Aí agora vocês vão comprar esse produto. Legal chegamos agora vocês vão usar esse produto até o final. Eu entrei em choque que eu falei: “Mano, como assim que eu vou usar um creme de cabelo até o final?” Tipo, isso não existe. E era creme de cabelo, não era nem spray, porque depois eu fiquei com spray, né? Que eu falei: “Ah, legal, vou usar o spray”. Era um creme de cabelo assim. E eu tinha muita questão com coisas cremosas assim passando no meu corpo, no meu cabelo. Então, sempre passei muito pouco e eu não conseguia. Eu falava: “Gente, como é?” E aí você é muito doido porque é um produto que você usa ele, né, no seu dia a dia assim, mas eu nunca usei até final, nunca comprei um creme para usar até final. E aí, para mim, entrou numa guerra espiritual que foi: c*****, eu nunca fiz isso na minha vida, sabe? Pegar um creme de cabelo, usar até o final para saber como é que é, porque é coreografia. Isso também é coreografado, o creme de cabelo. Você vai lá e usa um pouquinho, um pouquinho, um pouquinho. Quem disse que é isso que tem que fazer? Tem que usar essa m***** até o final. E aí eu tava, aí eu comecei a me achar muito tradicional. Falei: “Cara, muito tradicional. Você nunca fez alguma maluquice?” Tipo, sabe? Você começa a entrar nesses questionamentos malucos. Quem diz que um creme de cabelo é para ser usado de três em três dias, quando você lava o cabelo, tantas gotinhas por dia. E aí a gente vai lá e a gente experimenta e a gente faz isso. E aí depois eu tinha um curso de design de interiores, eu cheguei com o cabelo assim, grudado no pescoço, porque primeiro que eu não tinha onde tirar. E aí eu entrei na sala, a galera fez assim porque já tinha secado, então tava uma crosta, assim, e eu sentia puxando a minha testa para trás, falava: “Meu Deus do céu! E agora?”, e ao mesmo tempo muito envergonhada, mas ao mesmo tempo pensando: tá, eu sou muito artista, cara. Eu sou assim muito artista, muito massa, porque era muito diferente do outro curso que eu fazia, né? E aí eu comecei a ter mais orgulho de estar produzindo uma maluquice que me movimentasse, que de fato falava, falava: “Nossa, que massa isso daqui do que tá decorando um texto”. E aí eu comecei a entrar nesse lugar de confronto, né? Porque acho que, sei lá, quando a gente faz mais de um trabalho é muito, é impossível que um trabalho não esbarre no outro, que você não empreste coisas de um trabalho para o outro. Isso aconteceu muito, só que no outro era um teatro, um teatro extremamente dramático. Então, para mim tava assim: nossa, tá, não posso ser a maluca, eu tenho que ser libélula aqui, tenho que ser a fada nessa p****. E aí eu comecei a ter questão

também com esse tipo de teatro, comecei a ter uma aversão, uma coisa que eu falei: eu não acho que a gente precisa fazer tudo isso assim. E aí começa todo esse diálogo, esse debate. E aí falei: “Tá, então você vai procurar outra forma de se fazer, né? Porque também teve uma hora que acabou, a gente concluiu as apresentações”. Mas é isso. Eu acho que a gente... e era muita gente, né? Também você fala: “Meu Deus, pessoas de diferentes lugares, assim, de diferentes profissões fazendo aquele negócio lá”. E os encontros também que, para mim, eram muito doidos, assim, porque eu não tinha saído desse jeito, não tinha, nunca tinha bebido desse jeito, nunca tinha feito nada demais desse jeito. Assim, fui começar a beber bebida alcoólica com 18 anos. Eu fui muito casta. Minha mãe falava: “18 anos você bebe”. Aí você entende sua vida. E só foi com 18 e foi justamente o momento onde eu tava lá, assim. Então nunca tinha tomado um primeiro porre, nunca tinha bebido assim, nunca tinha entendido algo no meu corpo. Mas eu acho que a gente produziu muitas cenas bonitas, assim, e acho que uma das cenas mais impressionantes e bonitas é aquele final no rol da Oswald de Andrade, os celulares despertando ao mesmo tempo. E o metrô, para mim, era uma experiência linda demais, assim: essas quedas, a suspensão no farol, essas filas que se organizam, sabe? E são coisas que, eu acho, é isso. E o mais legal é que a gente, todo mundo, vai ter isso na memória, sabe? Eu acho que de fato foi algo diferente para todo mundo que tava vivendo. E acho que só deu muito certo porque de fato as pessoas acreditavam muito naquilo, sem saber para onde ia. A gente acreditava muito naquele negócio, acredito que todo mundo tava seguindo um roteiro da sua própria vida e cumprindo protocolos, e que aquele era o espaço onde a gente não precisava seguir roteiro nenhum. Se a gente quisesse, por mais que você falasse: “Ah, ó, vocês vão sair, fazer tal coisa”, se a gente não quisesse fazer, a gente não fazia. Para mim era sobre essa renovação, de deixar o negócio mais vivo. Então, tinha uma coisa que eu já tava fazendo um tempo que também começou a ficar um pouco protocolar. Então, vamos colocar uma novidade nisso, fazer de uma outra forma. Acho que até mesmo durante as apresentações, né? Uma parte para mim que era muito difícil era a Érica parir as carnes: “pariu as carnes, você corre sentido tal rua”, e eu não sabia que rua que era. Então, cada dia eu corria para um lado. Se tava errado, f***-se. Eu corria para um lado, chegava num determinado lugar, abria, via um negócio, porque você abria antes a carne. Você abria antes, via o endereço para onde você corria, e você corria para esse endereço. Eu abria depois, e aí vinha um endereço e aí, beleza, não sei o que eu fazia com essa m**** desse endereço, mas enfim, eu fui fazendo coisas diferentes assim a cada apresentação. A gente viveu muita coisa, eu lembro, e nem foi tanto tempo, né? Mas foi uma pesquisa que parecia curta mas muitos materiais surgiram. Acho que é muito rico nesse sentido, assim. E, principalmente em relação a isso, eu acho que também o

que ajudou muito foi não ter nada dito, a não ser o que de fato fosse natural, que fosse um bom dia, um oi, um “ó, não sei o quê”, tal coisa, né? Porque, senão, acho que a gente criaria essa personagem para poder habitar. Porque é o que a gente faz, né? Acho que é isso, todo mundo faz isso. Antes de sair de casa, você veste o palhaço, que dentro da sua intimidade você é uma coisa. Dentro da sua casa, quando você sai pra rua, você não sabe o que você vai encontrar. Então você veste um personagem. Ai, e acho que a frase que resume muito isso é: “Todo dia sai um o*** e um esperto de casa. Quem você vai querer ser hoje?”. E é muito isso. Eu me sinto fazendo esse processo, tipo: “Nossa, quem é você hoje, a otária ou a esperta?”. Porque você não sabe o que te espera na rua, você não sabe. Pode acontecer diversas coisas, sabe? Então, e acho que esse processo do Corpo_Cidade me fez entender isso muito melhor, né? Porque eu saía com muito mais medo. Eu acho que, depois disso, eu comecei, primeiro porque era assim: o curso que eu fazia era muito perto de casa, depois ele foi pra Liberdade, e só esse processo de ir para a Liberdade e pegar metrô e trem sozinha, que era algo que meu pai, minha mãe... meu pai fazia mais, mas ele andava muito mais de ônibus e minha mãe fazia pontualmente de metrô, mas não foi nada que eles me ensinaram a fazer assim. Então fui aprendendo a fazer isso sozinha. Então, tipo: “Nossa, pegar trem, metrô e depois ir para tão longe também”, né? Porque o máximo que eu tinha ido era à Liberdade. Então, Tucuruvi, aí desce, aí você conhece a rua, você conhece umas outras coisas. Então, para mim, era estar viajando para uma cidade diferente a cada dia, assim, sabe? Até chegar no Corpo_Cidade, que a gente tinha, né, um lugar fixo ali. E eu sempre tinha muito medo de me perder, de ir para um outro lugar, mesmo sabendo que eu poderia voltar, assim, e que depois eu fui perdendo esse medo, entendendo qual é essa personagem que eu preciso criar para estar em alguns ambientes, mas também performar, né, sem estufar o peito, sem impostar a voz. É uma lente de aumento aí em relação ao que você é e ao que você pode ser também, sabe? Que é muito diferente da construção de personagem, né, em que você até usa suas, mas vai para um outro lugar. E agora, você fazer isso na sua vida com o que você de fato tem é um processo muito terapêutico pra gente, assim, sabe? Você pode ser diversas coisas, você descobre diversas coisas, e acho que, nesse processo, descobrir diversas coisas, principalmente quem eu gostaria de ser no mundo, como eu ando, como eu falo, como eu me comunico, o que de fato é importante aos meus olhos, o que de fato não é importante. E uma outra coisa que, para mim, também é muito aparente nisso é: nada é tão importante. É mais um dia, é mais um dia na vida de cada pessoa aqui. E a gente fica nessa coreografia extensa da coisa, né? Como se esse plano que a gente tá vivendo fosse muito importante, né? A gente dá muita importância para tudo. E aí tem dias também que você fala: “Cara, preciso, nem sei se queria viver o dia de

hoje, mas tá tudo bem, eu vou lá fazer minha coreografia de boa”. E esse processo me fez não me julgar também quando eu não quero dançar, sabe? Quando eu não quero dançar essa dança, eu tento não me sentir mal, não me sentir improdutivo, por mais que a gente, em algum momento, vá sentir, mas tem dias que eu falo que tá tudo bem, assim, tudo bem existir, sem ter função social no mundo. Acho que é isso por enquanto.

André - Você foi narrando vários pontos fundamentais da pesquisa. Alguns pontos que para mim eram misteriosos inclusive. Vou dar um exemplo: você foi responsável por um procedimento que é fundamental, que hoje não é nem mais um procedimento, hoje é uma regra do USO. Então é assim, eu tenho os procedimentos e tem 10 regras, que sem essas regras não é USO, é qualquer outra coisa. Uma das regras é o Anonimato, que criei observando você, observando sua atitude, seu corpo. Mas, quando eu fui escrever sobre isso, eu pensei: “por que eu achava que a Tricka podia não ser da oficina. Era só eu olhar na lista...”. Mas eu não lembrava que você não era uma pessoa inscrita! Você disse agora, que estava com esse corpo por conta da tua situação, que era uma pessoa intrusa ali. E disse que logo na sequência, a metodologia se mostrou parecida com o que você estava vivendo. Mas o que aconteceu foi: a metodologia só foi criada por sua causa. Eu olhava para você e falava: “Gente, essa pessoa é da oficina ou não é?” E era o corpo mais interessante ali, porque de fato era um corpo deslocado, era um corpo que não tava com a presença cênica, não tinha noção de coletivo. E aí você me diz isso, p***, mata um mistério, que para mim até hoje era um mistério. Por que o corpo da Trica era diferente. E aí você diz uma coisa agora, porque você não se sentia parte daquele coletivo, você era uma intrusa daquele coletivo. E isso fez com que toda a estrutura do Corpo_Cidade, agora do USO, se baseie nessa experiência. Então, ali foi uma escuta do teu corpo que eu transformei em metodologia. Isso é demais, assim, o quanto é maravilhoso essa escuta horizontal, né? A gente acreditar no outro, porque assim como vocês estão acreditando e se jogando na experiência, né? Eu, como condutor do negócio, tava acreditando e me jogando na experiência, acreditando em vocês e vendo o quanto daquilo era p*** poderoso, né? Então isso é demais. Também a imagem que você trouxe do conflito no metrô, do volume baixando, é muito linda, porque é isso, como é que eu vou, como eu vou baixando e graduando o volume desse jogo de tensionamento. Isso é demais. É demais. E eu não sabia que você tinha, não lembrava que você tinha tido essa experiência sozinha.

Tricka - É, eu acho que na verdade eu nunca falei, viu? Acho que eu nunca falei assim, porque

também tinha isso, né? Eu acho que a gente, pelo menos eu, tinha uma questão, que tinha muitas coisas envolvidas, né, naquela época, assim, tipo, para mim eu tinha um questionamento se de fato eu era atriz ou não era atriz. Tava muito nessa procura de uma escola para estudar, de ter uma formação convencional da coisa, né? E fui recusada em algumas escolas, tipo, não passei, né? E se não passasse, para mim era uma confirmação de que, de fato, eu não era atriz. E aí fiquei nesse, e aí também tinha essa vergonha, que era tipo: “nossa, então não sou uma boa atriz porque eu não passei em tal escola, mas também eu gosto de fazer esse negócio aqui”. E essa vergonha de falar, né, de chegar e falar: “Olha, tenho dúvidas”. E acho que o Corpo_Cidade era exatamente isso, não é? Você pode até ter dúvida, mas pode ser uma outra coisa. Se você tá com dúvida, faz uma outra coisa, sabe? Tipo, não fica tentando fazer algo que de fato não tá fazendo sentido. Então, eu ia nesse percurso assim. Então, para mim não fazia sentido falar: “Olha, eu fui sozinha”. Porque para mim era tipo, eu vou chegar pra professora e vou falar: “Olha, professora, eu fiz a lição de casa, você pode dar uma olhada?”. E eu era autônoma das minhas ações e da experiência que eu queria viver. E como eu não tinha conseguido ir, para mim era importante estar alinhada com o coletivo. Eu fui viver sozinha porque desde o começo tinha essa ideia de que a gente tava ali por uma acaso. Então, se era de fato um acaso, eu poderia fazer isso sozinha em qualquer lugar da cidade. Eu poderia ir pra zona leste, eu poderia ir pra zona sul, pra oeste sozinha, mesmo com essa sensação. E acho que uma das coisas mais bonitas era isso: que, por mais que eu estivesse sozinha, eu sabia que eu fazia parte de um coletivo, de algo. E acho que isso me deu muito uma sensação de inclusão social da coisa, de confirmação dessa profissão, que para mim foi muito necessária. Teve, tem um lugar, por exemplo, de autoestima, que eu fui criando a partir disso. Aliás, autoestima não, acho que é mais de acreditar mesmo. Eu acho que fui acreditando muito nesse processo do Corpo_Cidade, acreditando em mim, acreditando no meu corpo. E foi um estudo muito intenso de me conhecer politicamente, de me afirmar enquanto uma pessoa de fato pensante, porque para mim era tudo muito aleatório, né? Eu tinha uma questão muito grande de entender alguns textos, porque eram coisas muito tradicionais da coisa, eram escritas de uma outra forma e você fala: “Meu Deus, mas eu não consigo interpretar essa m*****”. Não é não interpretar no sentido de falar o texto, mas de entender o que ele de fato tá querendo dizer. E eu nunca ia nesse lugar de tirar essa dúvida, porque para mim era uma vergonha que eu fosse atriz e eu não soubesse entender um texto, né? E esses lugares por onde eu passei, de fato, tinham esse confronto, que é tipo: “se você não entende, então, amor, desculpa, você não faz parte de algo”. E no Corpo_Cidade não, porque o conhecimento foi produzido a partir da minha experiência: o que eu entendo sobre o

mundo, o que eu quero pro mundo também. Uma experiência política f*** assim, que depois disso tudo muda muito na minha trajetória, sabe? Eu consigo de fato acreditar em mim e nas minhas coreografias e no que eu posso imprimir pro mundo. Sei lá, assim, eu acho que é minha parte da minha formação mesmo enquanto artista, enquanto as coisas que eu acredito. Eu tenho algumas pessoas na minha trajetória e seu nome sempre vai ser usado como uma dessas pessoas que contribuem para a minha trajetória, que contribuem de uma forma muito forte. Eu acho que, se não tivesse acontecido esse encontro, eu não sei se eu estaria fazendo hoje, sabe? Porque foi, de fato, algo que eu consegui elaborar na minha cabeça, que eu fui pela insistência, eu fui pela coreografia da coisa, eu fui pelo não cumprimento de regras, né? Porque se eu tivesse cumprido todas as outras regras, eu estaria num outro formato hoje, nem sei se eu estaria fazendo. Então, eu fui desobediente, assim como o Corpo_Cidade propõe uma desobediência em relação às coisas que são de fato predispostas ali de como uma coisa tem que acontecer, sabe? E se eu não tivesse tido esse processo, se eu não tivesse entendido que eu poderia desobedecer as regras, ao mesmo tempo que eu estava seguindo de alguma forma elas, eu acho que eu não teria continuado. Hoje eu vejo, de fato, o teatro como um trabalho normal, como qualquer outro, não é? É isso também, tá? Como eu vejo o teatro hoje também tem muito disso, assim: é um trabalho, vai ter dias que eu vou estar com muita vontade de estar lá, vai ter dias que eu não vou estar com nenhuma vontade de ver essas pessoas, de fazer essa roda, de falar m****, sabe? Tipo, aí a galera bate no chão e eu não entendo esse signo também de: “ai, m****”, todo mundo bate, começa a bater no chão, acho meio, sei lá, estranho. Aí já vem: “Uma palavra para hoje”. Fico: “Gente, não, pelo amor de Deus, vamos, nossa senhora do céu”. Assim, tá, sabe? Tipo, me deixa no meu cantinho aqui, vou dar minha respirada, vou fazer qualquer outra coisa. Não contem comigo bater no chão, fazer qualquer coisinha. Tem que fazer sentido para mim. E acho que o Corpo_Cidade de fato fez isso comigo. Eu preciso saber o sentido das coisas. Eu não vou fazer coreografias que eu não sei o sentido. Se não fizer sentido para mim, não vai rolar, sabe? E aí eu me tornei uma atriz que não reverencia o teatro. Não fico nessa contemplação do que foi. Eu não vou “ai evoé baco e os c*****”, entendeu? Tipo, não faz sentido para mim. Em alguns momentos, sim. Alguns momentos estou mais emotiva, mais contemplativa de olhar e falar: “c*****, isso é f***”.

BERNARDO PIEROZAN (Evandro Zampiere)

Fez parte do Coletivo Provisório Permanente de USO de 2014 a 2016. Atuou no espetáculo Corpo_Cidade_Rotinas(ficção).

André - E aí a pergunta é: o que você lembra? O que ficou, o que modificou, o que permanece, o que foi embora, o que... qualquer coisa, vale qualquer coisa, entende? O que você quer falar sobre o USO? O que você gostaria de compartilhar agora? É isso.

Bernardo - Eu anotei algumas coisas. Nossa, cara, eu acho que eu lembro de mais coisas da área de atuação atual, ali na República. Eu lembro pouca coisa do Bom Retiro, porque eu lembro também que eu entrei já numa fase final do Bom Retiro, que eu acho que foi naquele último ano, quando eu me formei no Clac, mais ou menos novembro, dezembro. E eu acho que já no começo do ano a gente mudou de área de atuação. Acho que a gente ficou poucos meses ali, não me lembro direito. Mas eu acho que nessa fase do Bom Retiro o que fica mais presente pra mim é que ali a gente desenvolveu muito, aprofundou muito o lance dos pensamentos. O tempo todo na rua eu tava produzindo pensamentos, e esses pensamentos não deviam dizer respeito aos procedimentos. Não devia ser um negócio assim: “Ah, eu estou no Corpo Cidade fazendo tal, tal coisa”. Era o que eu estaria pensando se eu estivesse ali na rua mesmo naquele momento. Eu lembro que surgiam coisas divertidíssimas. A gente tinha esse lance ali, principalmente no Bom Retiro, muito forte, de a gente não conversar muito entre a gente, de a gente ser como desconhecidos ali. E esses eram os momentos em que a gente tentava manter a seriedade, mas dava vontade de rir dos pensamentos que surgiam dos outros. Isso era muito engraçado, muito legal. Então eu acho que o que me vem mais forte desse período é isso: essa produção de pensamento, esse compartilhamento. Mas ali também tinha um lugar diferente de Corpo Cidade, que tinha umas ações que a gente fazia também que não eram anônimas, vamos dizer assim. Porque acho que a gente preservou muito mais o anonimato na região da República. Mas tinha ações tipo deitar no chão, tinha o Ian que vinha com aquele giz, riscava o chão, tinham umas outras coisas meio malucas que aconteciam ali, pelo menos num primeiro momento, a gente não fazia tanto na República, porque a ideia era passar despercebido, ser um espetáculo invisível, que só quem soubesse que é um espetáculo ia conseguir captar algumas coisas. Então, do Bom Retiro, acho que é isso que eu teria pra

pontuar. Não cheguei a fazer anotações sobre esse período porque pra mim foi bastante breve. Eu lembro também que foi logo depois da temporada. Eu não participei da temporada no Bom Retiro, eu cheguei a assistir. Eu lembro que era muito legal, que eu fui numa costureira que me entregou a passagem, depois eu ia pro metrô, um negócio muito louco, era uma experiência incrível. Mas enfim, de Bom Retiro é isso.

André - Legal.

Evandro - Acho que quando a gente chega na República, até a gente estrear, as ações foram mudando muito. Ali é uma área que tá em constante transformação o tempo todo. Você andou naquela rua, daqui 2 minutos você passa de novo, já tem outra coisa acontecendo completamente diferente. Um negócio muito louco. Então acho que até a gente fixar quais seriam as nossas ações, que era o tal do “Todo Dia”, que era o primeiro bloco que eu me lembro do espetáculo. Inclusive o meu ponto era ali na 24 de Maio, onde eu esperava o público. E era um horário em que tinha uma galera que trabalhava por ali e que, no horário de almoço, sentava naquele mesmo degrau em que eu sentava, que era um prédio fechado, com uma porta fechada, que tempos depois virou loja. Eu fiquei num canto porque já não tinha mais onde sentar, mas na época em que tava fechado eu lembro que tinha uma galera no horário de almoço que sentava ali também. E eram sempre as mesmas pessoas. Eles viam quando o público chegava e eu começava a dizer pro público o que eu fazia todo dia. Então eu passava na rua, encontrava aquelas pessoas: “Olha lá o Todo Dia”. “Todo Dia, tudo bem?” Me chamavam de Todo Dia. Fui apelidado de Todo Dia ali. Esse primeiro bloco tinha quatro ações, uma em cada rua: Barão de Itapetininga, 24 de Maio, Avenida Ipiranga e Dom José de Barros. Tinha uma ação para cada uma. Eu me lembro que, no começo, a minha ação era comprar uma mochila, mas isso também se transformou. Teve o João, e a minha relação com ele no começo foi muito difícil, porque demorou até a gente contar pros trabalhadores daquela área que a gente tava fazendo um espetáculo. Então a gente repetiu 500 vezes, tinha os mesmos diálogos e eles não sabiam que a gente estava fazendo teatro. Achavam que a gente tava tirando com a cara deles. Acho que meu primeiro grande atrito com a cidade foi na figura do João, que inclusive parecia um pouco com o meu pai, que também se chama João. Eu ia sempre comprar uma mochila ali com ele e eu vi que teve um momento em que ele já tava se sentindo muito incomodado. Ele começava a ficar mal, eu percebia que, de alguma maneira, ele até ficava triste, como se dissesse: “Meu, você tá tirando com a minha cara. Você vem aqui sempre, procura a mesma mochila, faz as mesmas perguntas e nunca leva, sabe?”. Acho que começou a rolar uma frustração ali que, se eu não me engano, foi a primeira pessoa com

quem a gente abriu o procedimento. Por conta desse estranhamento que eu lembro que eu trouxe, eu falei que tava rolando um incômodo da parte dele que eu não achava bom.

André - Sim.

Bernardo - Porque tem incômodos que a cidade gera que eu acho bons também. Mas ali eu tava sentindo que não era bom. Depois começou a fluir melhor, mas às vezes ele também me sacaneava e na frente do público ele contava que era um espetáculo, que era tudo combinado. Mas a forma se transformou, porque teve um momento da minha rotina que tinha muito a ver com sorte, com jogo. Ali na Dom José de Barros, onde era a banca da mochila, a minha ação passou a ser fazer um jogo do bicho. Só que a moça do jogo do bicho ficava numa lanchonete ali na Dom José de Barros. Geralmente, na hora em que eu passava ali, que era a minha primeira ação, ela tava almoçando, então não tinha ninguém pra fazer o jogo do bicho. Quando eu sacava que isso tava acontecendo, eu voltava pra mochila. Ele sempre ficou sendo meu standby ali. Quando dava errado a minha ação principal, eu voltava pra ele. Ah, acho legal dizer que, como procedimento, todo dia eu ouvia duas músicas antes do Corpo Cidade, que eram músicas que eu ouvia muito na cidade ali, naquele bloco, duas músicas do Rappa: Pescador de Ilusões e Anjos para Quem Tem Fé. Pescador de Ilusões me remetia aos apanhadores de sonhos que tinham ali, em várias áreas. Anjos para Quem Tem Fé me remetia tanto à cidade como àquele filme que lá no Bom Retiro você falava que era dos anjos lá em cima dos telhados.

André - O Tão Longe, Tão Perto.

Bernardo - Isso. Exato. Então, pra mim, tinha esse lance de remeter àquilo, mas também Anjos para Quem Tem Fé... eu pedia a proteção dos meus anjos, dos meus guias o tempo todo, nas minhas rotinas. Eu sempre me conectava muito com esse pedido de proteção, porque quando a gente chegou eu não considerava um lugar muito seguro, não me sentia muito seguro ali. Mas depois eu fui vendo que eu já era super parte daquilo. E, até onde eu me lembro, todo o tempo em que eu estive ali nunca aconteceu algo grave, algo que... nossa, alguém foi furtado, assaltado, isso nunca aconteceu. Eu me conectava com essas músicas todo dia antes do Corpo Cidade, ouvia as duas e o tempo todo ficava me conectando com a minha própria fé: tanto fazer uma fé, fazer um jogo de sorte, de tentar ganhar um dinheiro, como me conectar com a minha própria fé naquele trajeto. Eu também carregava uma lata, numa sacola, que dentro tinha um apanhador de sonho, que depois eu vou voltar a falar. Eu sempre antes de começar fazia o sinal da cruz para me benzer. Já começava ali pra me conectar com tudo isso.

Eu lembro que meu figurino era uma camiseta azul-marinho com essa pedra aqui que num primeiro momento tava por dentro da minha camiseta. Essa pedra foi o Antônio que fez.

André - Ah, do Antônio.

Bernardo - É, o Antônio. Depois eu falo mais dele. Eu tinha essa roupa azul no primeiro bloco, em que eu ainda não tinha encontrado o Antônio, a pedra tava por dentro da roupa, e depois que ele fez o colar pra mim, no segundo bloco eu colocava ela pra fora, e tava de calça jeans. Era sempre a mesma roupa, toda terça e quinta. Isso me lembra dizer que era muito legal também que a gente não chegava junto. A gente não tinha um primeiro encontro antes do espetáculo, então a gente só sabia que tinha que estar lá às duas. Era muito legal dar uma volta no quarteirão e trombar com você, com a Verana, com a Érica, com a Jennifer. E, quando eu via elas passando por mim, eu não podia cumprimentar, dava vontade de dar risada. Voltando às minhas ações: eu falei que a primeira ação na Dom José de Barros era o jogo do bicho ou a mochila. A minha segunda ação era “todo dia eu compro uma sodalita na Barão de Itapetininga”. E ali eu entrava na loja do Bruno, onde eu voltei diversas vezes depois do Corpo Cidade pra comprar pedras. Eu adoro pedras, tem algumas que eu coleciono. Ele sempre foi muito gentil, muito legal desde o começo. Tinha um lance que eu entrava na loja dele e falava: “Todo dia eu compro uma sodalita na Barão de Itapetininga”. E ele olhava pro público e falava também: “Todo dia ele compra uma sodalita na Barão de Itapetininga”. Nesse momento eu mostrava esse colar pro público e depois eu voltava ele pra dentro da camiseta. Isso também teve momentos em que se transformou nas rotinas, porque teve um momento em que já não tinha mais o Antônio, que era meu ruído poético. Eu tinha que arrumar um lugar. Teve vezes em que o meu ruído poético foi na loja de pedras do Bruno. Meu ruído poético mudou diversas vezes, por conta da ausência do Antônio. Em algum momento ele já não foi mais. A minha próxima ação era “todo dia eu compro um Mentos na banca de jornal da Avenida Ipiranga”. Aquele tiozinho, às vezes com uma tiazinha junto também, e com ele eu nunca abri procedimento, eu acho. Talvez você tenha falado com ele, mas eu nunca cheguei a falar. Mas eu comprava realmente um Mentos toda vez. Eu me lembro que chegou um momento em que eu tava enjoado de Mentos e eu propus, numa cena que vinha bem depois, lá no prédio, naquele prédio que a gente desceu o elevador juntos, entregar esse Mentos pro público, porque eu falava: “Meu, todo dia eu compro um Mentos e eu não aguento mais comer Mentos”. Eu comprava o Mentos, abria, comia um e ia pra minha rotina, mas o que sobrava eu dava pro público. Eu lembro que, quando isso aconteceu a primeira vez, você achou muito bom e pediu pra todo mundo ter uma ação de algo de comer dentro do elevador.

Tinha gente que comia pipoca, enfim, outras coisas. Que mais? Na 24 de Maio a minha ação também mudou algumas vezes. Eu lembro que tinha uma loja de 1,99 em que eu sempre entrava e me chamava atenção que tinham muitas coisas com estampas de coruja. Era bizarro, era quase como se fosse uma loja só de coisas de coruja, porque tinha muitos bibelôs de coruja, carrancas de coruja, um monte de coisa de coruja. Era uma das minhas ações em dado momento. Às vezes essa não era a ação da 24 de Maio, às vezes era o correio. Eu entrava no correio com o intuito de comprar uma Tele Sena, pegava uma senha, ficava olhando as cartelas e sempre demorava muito pra ser chamado, a ponto de eu desistir dessa ação. Eu parava ela na metade pra ir pra próxima. Eu não esperava ser chamado. Acho que poucas vezes eu fui chamado, mas eu não cheguei a comprar a tele Sena em si. O correio também tinha um lance de ser um ambiente muito disperso, com muitos estímulos, sempre muito cheio. Quase sempre que eu entrava no correio, pegava senha e sentava, o público não ficava perto de mim, ficava bem afastado olhando de longe o que tava acontecendo. Às vezes, na 24 de Maio, foi essa ação; às vezes foi a loja de 1,99; teve vezes que foi aquela C&A que eu não sei se tem ainda, mas na esquina tinha uma C&A.

André - Virou Besni.

Bernardo - Besni, né? É. Às vezes eu subia, olhava algumas roupas, enfim. Isso mudava muito as nossas ações. Às vezes as lojas fechavam, a gente tinha que achar outra coisa. Passadas essas quatro ações, uma em cada rua, a gente tinha a suspensão, em que a gente tinha que ser pontual, congelar exatamente no mesmo segundo. A gente sincronizava os relógios pra estar todo mundo no mesmo horário. Já aconteceu de tudo nessas suspensões. Carro de polícia querendo passar, ambulância. Eu lembro de um cara vestido com uma fantasia perfeita de Máscara, terno amarelo e uma máscara verde. Você lembra disso? Eu lá congelado e o Máscara na minha cara fazendo palhaçada, e eu lá com cara de paisagem, de suspensão, respirando. A gente ficava, acho que uns 12 minutos parados. Eu lembro daquela senhora que vendia ouro, “compro ouro”, que tava sempre ali pronta pra proteger a gente se precisasse. Uma vez alguém falou pra gente, alguém da cidade: “Nossa, faz todo sentido vocês pararem bem aí porque dizem que embaixo é oco. Tem uma cratera embaixo desse espaço e eu morro de medo. Eu nunca passo por aí porque eu morro de medo de um dia cair lá dentro. Então faz todo sentido essa suspensão ser aí”. Eu falei: “Gente, que loucura”. Parecia que tinha um fosso, alguma coisa ali embaixo que era oco, e acho que ela falou que já tinha caído uma vez, não sei, um negócio assim. Foi uma imagem que o público trouxe, a gente nem sabia. Não sei se você lembrava disso. Você lembrava?

André - Não, não. Muito legal isso.

Bernardo - Ela falou: “Eu não passo em cima dessa...” e a gente fazendo a suspensão lá. É sempre lá desde 2014.

André - Faz anos que a gente faz suspensão lá. Às vezes é menos gente, às vezes é mais gente, mas toda vez que tem suspensão é lá. Mas faz 11 anos, pelo menos.

Bernardo - Acho que suspensão também é legal dizer de um dia em que a gente se propôs a fazer um dia todo de suspensões. Acho que foi a nossa última daquele ano.

André - É, exatamente. Foi no Natal.

Bernardo - Lembrando agora, eu lembro que a gente gravava áudios enormes, de uns 8 minutos. Hoje em dia não sei quem pararia pra ouvir, mas acabava o espetáculo, a gente tinha que gravar como foi aquele dia. Eu lembro de um dia de um público que chegou muito atrasado, muito. Chegou perto da suspensão, já tinha sido o primeiro bloco inteiro, e você falou que eu tinha que ir caçar esse público porque tava meio perdido. Eu dei várias voltas no quarteirão até achar aquela mulher e ela só acabou vendo da suspensão em diante, só viu o segundo bloco. Quando acabava e a gente voltava pro ponto inicial pra retomar o Todo Dia — “Todo dia eu isso, todo dia eu aquilo” — eu lembro que ela me falou um monte: falou que a gente não tava poroso pra cidade, que a gente não tava de fato na cidade. Aquilo me irritou muito porque ela não tinha visto o espetáculo. Não tinha visto a construção da repetição, não tinha visto que existia relação pré-construída com os trabalhadores. Ela me interrompeu antes que eu pudesse fazer o Todo Dia final. Quando eu respirei pra falar, ela começou a fazer uma resenha, uma crítica do espetáculo que ela não tinha visto. Aquilo me deixou muito irritado e eu fiquei em silêncio ouvindo. Quando ela terminou, a gente tinha que falar Todo Dia e tinha que falar o “eu nunca” também, coisas que nunca me aconteceram na cidade. Eu comecei a falar: “Eu nunca isso, eu nunca aquilo, eu nunca vi tal coisa, eu nunca não sei o quê”. “Eu nunca fui interrompido pelo público, eu nunca recebi uma crítica do público, eu nunca recebi uma resenha, o meu público nunca atrasou”. Eu falei tudo isso na hora porque eu tava p*** com ela. Eu lembro que depois eu gravei um áudio falando: “Essa mulher não assistiu Corpo Cidade”. Foi um público marcante pra mim. Retomando: depois da suspensão, a gente tinha o nosso ruído poético. E aí, meu Antônio, maravilhoso. Desde o começo ele foi meu ruído poético e eu ia até a banca dele, onde ele vendia colares, umas coisas de porcelana fria que ele mesmo esculpia, tinha esculturas, muitas pulseiras, tudo feito por ele. Ele vendia pedras

também. Teve uma vez no começo em que eu levei uma pedra que eu tinha e pedi pra ele: “Eu tenho a pedra, você faz um colar pra mim com esta pedra?” Ele falou: “Claro, faço”. Ele cobrou na hora, eu paguei pra ele fazer, que é exatamente esse colar aqui, com esses nozinhos que ele fazia. Eu lembro que ele falou: “Pra você eu vou fazer com uma técnica diferente que eu não costumo fazer pra vender, que é mais complexa, mas você vai ver, você vai gostar”. E realmente, esse colar tem um ajustador, dá pra deixar maior ou menor, que são esses nozinhos, e isso é um negócio que geralmente ele não vende assim. Mas ele fez pra mim, pra eu poder ajustar, sem eu pedir. Acho que também tem um lance de um fio duplo que ele fez, uma trança, que geralmente ele faz um pouco mais simples, mas por algum motivo ele fez nesse formato pra mim. Ele era incrível. Eu abri procedimento com ele também, acho que foi um dos primeiros. Eu falei pra ele que ele seria um momento poético, depois de uma suspensão. Ele perguntou: “Mas o que eu tenho que fazer?” Eu falei: “Nada que você já não faça, você só tem que existir na sua banca e fazer tudo que você já faz”. A gente conversava, eu sempre chegava lá e fingia que não conhecia ele. Eu chegava com a mesma proposta: chegava com uma pedra que eu tinha comprado no Bruno, na primeira parte, e falava: “Eu tenho essa pedra. Você faz colar com essa pedra?” Ele fazia o colar na frente do público. Enquanto ele fazia, a gente ia conversando, ele ia falando do pai dele, da vida dele, de que às vezes guardava as coisas num estacionamento ali perto. O pai dele não era algo que surgia sempre, mas eu me lembro, e lembro de ter dito isso no áudio daquele dia: o Antônio me fez esquecer por um momento que eu tava no Corpo Cidade. Foi incrível. Foi um dia em que eu tava repetindo essa cena e ele começou a conversar com o público, contar coisas que fazia com o pai quando era criança. Foi tão emocionante ver aquilo, que não tava combinado, tão lindo de ver, que eu até me emociono relembando. Eu fiquei tão entretido nele contando aquilo que esqueci que tava no Corpo Cidade. Ele conseguiu fazer isso. A gente tinha esse exercício o tempo todo de não produzir pensamento que remetesse ao procedimento, pra estar inteiro ali. E isso era sempre um desafio. Mas ele me fez esquecer. Aquilo me tocou muito, me toca até hoje quando lembro. O Antônio, de todas as pessoas com quem eu convivi na área de atuação, se tornou um grande amigo. Ele conversava qualquer coisa, eu chegava às vezes antes pra ficar conversando com ele. Ele me contou que tava tendo um caso com a moça da Besni na época. Ele tava saindo com ela e era casado. Eu falei: “E aí, como é que fica? Você é casado, tá tendo um caso com a mina?” Ele falou: “Meu casamento não tem mais amor. A gente só... não é mais o que já foi”. Ele morava em Santo André. Lembro que ele falava isso. Pra mim foi uma perda enorme quando ele sumiu da área de atuação, depois daquele decreto... eu falei Tarcísio, mas não era Tarcísio, foi o Dória na época, falando que não podia

ter mais ambulante ali. Teve uns dias em que todos sumiram, mas depois parece que foi vetada essa determinação, então eles puderam voltar, só que o Antônio não voltou mais. Acho que até você encontrou ele um dia na Paulista, ele falou que ali tava sendo melhor, que tava vendendo melhor, não é? Enfim. Foi uma perda enorme pro meu ruído poético também, porque eu gostava de ficar ali com ele. Teve um dia em que eu cheguei bem antes e ele falou: “Cara, hoje eu não tenho ninguém pra deixar aqui pra eu conseguir almoçar. Você cuidaria da minha banca?” Eu falei: “Claro”. Ainda tinha meia hora, eu falei: “Eu só tenho que estar a postos às duas”. “Beleza, eu volto a tempo”. Ele me deixou ali. Olha a confiança do cara. Ele nem me conhecia, só me conheceu ali na rua. Ele me deixou cuidando da barraca. Foi um dia em que, logo depois que ele saiu, vieram dois caras e um deles queria comprar umas pulseiras, gostou tanto das pulseiras que o Antônio fez que levou... acho que ele gastou uns R\$ 300 de pulseira comigo. Eu recebi o dinheiro, guardei, aí o Antônio chegou do almoço, eu falei: “Tá aqui, o cara comprou um monte de pulseira”. Comprou, acho que oito, dez pulseiras. Ele arregalou o olho e falou: “Eu não acredito que você conseguiu vender tudo isso”. Eu falei: “Sim”. E ele me falou uma coisa que pra mim foi o momento em que eu zerei a vida no Corpo Cidade. Eu nunca contei pro Antônio que as minhas rotinas tinham a ver com sorte, com fé, com essas coisas. Nunca contei. Nesse dia em que eu dei o dinheiro pra ele, ele falou: “Você me dá sorte, cara”. Eu falei: “Mano, eu não acredito”. Pra mim ali foi uma confirmação, um encerramento muito f*****, falei: “Caramba, que forte isso”. A minha relação com o Antônio não para por aí. Depois que ele sumiu e depois que você tinha visto ele na Paulista, eu cheguei a ir na Paulista, andei de ponta a ponta pra ver se achava o Antônio, não achei. Muito tempo depois, um dia eu tava indo pra faculdade — acho que você lembra que eu mandei isso no grupo — eu tinha que estar 8 horas na Barra Funda e sempre saía de casa 6 horas da manhã pra dar tempo. Nesse dia deu um problema no carro do meu irmão. A carona que ele me daria até o terminal, que me pouparia bastante tempo, não rolou. Eu tive que pegar um ônibus de manhã. Eu atrasei, sei lá, cerca de uma hora, talvez duas. Não lembro direito. Eu lembro que atrasei bastante. Quando cheguei em Santo André, eu tava num horário em que eu nunca estaria. Um detalhe é que eu tava pelo menos uns seis meses sem usar esse colar de sodalita. Nesse dia eu senti vontade de colocar e falei: “Já tô atrasado, f***-se. Vou pôr meu colar, tá dando tudo errado”. Coloquei. Cheguei no terminal de Santo André, encontrei o Antônio, que morava em Santo André, você lembra? Eu não acreditei. Falei: “Antônio!”, dei um abraço nele, falei: “Como você tá? Você sumiu, onde você tá?” Ele falou: “Tô na Paulista, não sei o quê”. Eu falei: “Eu fui lá, não te vi, não sei o quê”. Falei: “E aí, como é que você tá?”. Ele me falou que tava ali naquele horário que não era pra ele estar ali, assim como eu, e que tava indo

pro Nordeste, eu acho, porque o pai dele tinha falecido e ele tava indo pro velório do pai. Ele me mostrou... a gente trocou contato, ele chegou a me mandar pelo WhatsApp a foto do pai quando ele era criança, com o pai. Eu lembrei daquela cena que ele contou pro público, que me fez esquecer do Corpo Cidade. Falei: “Num dia em que eu usei isso depois de meses sem ter usado... p*** que pariu, que relação que eu tenho com esse cara, não é possível. Um negócio de outras vidas. Um negócio muito forte”. Eu achei uma pena que a gente trocou algumas mensagens, ele me contou coisas do pai por mensagem, muito espontaneamente, e... não sei se você já viu isso acontecer no Whats, mas às vezes a pessoa muda de número, aparece um botão: “Fulano mudou de número, clique aqui pra salvar o novo”. Eu cliquei e, quando fiz isso, salvei um outro número que era de outra pessoa, não do Antônio. Eu perdi o número dele. Não achei mais. Foi uma pena. Eu fiquei pensando: “Será que um dia ele ainda me mandou outra mensagem, eu não respondi, ele achou que eu deixei ele no vácuo?” Fiquei bem mal quando isso aconteceu. Nunca mais vi ele em lugar nenhum. Foi uma pena, mas foi um encontro f*** que o Corpo Cidade me proporcionou: conviver com o Antônio, uma pessoa super doce, incrível. Ele tem uma cara de mal, que intimida, mas é uma pessoa muito f***. Troquei várias ideias com ele. Às vezes ele tinha uma bala, um doce, ele me oferecia. Cara incrível. Onde será que está Antônio agora? Acho que isso tudo pra falar dele. Quando ele não tava mais na área de atuação, às vezes eu usei o correio e a compra da tele Sena. Às vezes eu ia numa casa de moedas que tinha por ali também, com um monte de moedas... me traz esse lance de dinheiro, essa busca por riqueza, pra fazer o jogo. Também tinha um karaokê na 24 de Maio, dentro de um restaurantezinho. Tinha um mezanino pequeno. Eu cheguei a fazer meu ruído poético ali algumas vezes. Acho que fui umas quatro vezes, porque comecei a perceber que a mulher queria que eu consumisse alguma coisa pra poder subir e cantar. Às vezes eu tinha que comprar um suco, aquilo ficou um pouco caro, não tive muito tempo. Mas eu lembro de duas ou três vezes em que eu cantei Tempo Perdido no karaokê com o público. Eu convidava o público pra cantar comigo no meu ruído poético e foi muito legal. Era daqueles cachotões, tipo fliperama, com videokê antigão. Muito legal. Uma vez eu falei pro Antônio que eu gostava muito de karaokê e, no encontro seguinte, ele me deu outro colar, um microfonezinho. Era esse mesmo cordãozinho e era um microfonezinho. Falou: “Presente pra você que gosta de karaokê”. Incrível. Aí veio o bloco seguinte, do ruído poético. Acho que a minha primeira ação era ir na livraria Loyola. Hoje em dia ela não tá mais ali. Passei lá, livraria nenhuma, zero livrarias no quarteirão. Todo dia eu ia até a livraria Loyola e tinha três ações lá dentro. A primeira era ir no segundo andar, na parte de esoterismo, e folhear o livro da sorte, que tinha a ver com ter sorte. Eu ficava procurando coisas nesse sentido. Depois eu

descia, ficava olhando os presépios. Tinha uma vitrine cheia de presépios caríssimos, um mais lindo que o outro. Era uma livraria religiosa. Ali eu também me conectava com a fé. Eu comprava todo dia... essa era a minha ação mesmo: comprava um santinho, uma oração de São Francisco de Assis. Eu colecionei várias. No fim da temporada eu tinha não sei quantas sodalitas e não sei quantas orações de São Francisco de Assis. Anos depois do Corpo Cidade eu descobri que foi São Francisco de Assis quem fez o primeiro presépio. Eu fiquei chocado quando pensei, falei: “Mano...”. Eu tenho o costume de fazer presépio, você tá ligado. Até gravei algumas coisas na época, mas eu não sabia dessa ligação. Falei: “Caramba”. Eu ficava olhando os presépios e em seguida comprava uma oração de São Francisco, que eu sempre gostei muito. Ele também é atribuído aos animais, então acho que faz todo sentido ter a ver com o presépio, mas dizem que ele fez o primeiro. Caramba. Foi um lance do universo que veio depois, eu pensei: “Nossa, olha só, tinha tudo a ver fazer aquilo daquela maneira”. No último dia de temporada eu comprei o livro da sorte. Eu tenho ele comigo.

André - Hum.

Bernardo - É um livro em que você faz uma pergunta e abre aleatoriamente, pode cair uma runa, uma carta de tarô, uma carta do baralho cigano ou um número. Daí tem o lance das corujas. Nesse segundo bloco a gente ia pro elevador. Eu sempre entrava naquele prédio que eu não lembro o nome.

André - Santa Lúcia.

Bernardo - Santa Lúcia, é. Eu entrava ali e falava que era na costureira. No começo, de fato, eu ia. Perguntava se ela vendia suspensório, mas era uma velha super antipática e ela começou a ser cada vez mais grossa porque eu ia lá e eu insistia. Eu continuei voltando porque vi que ela tava sendo grossa, mas teve uma hora em que eu fiquei de saco cheio e não fui mais. Eu só falava que era na costureira pra poder entrar no prédio. Quando tinha um ruído poético pra fazer entre essa ação e a entrada no elevador, pra dar o tempo, eu ficava de olho no relógio. Ali eu fazia uma cena. Eu revelava pro público que a minha lata, dentro dela, tinha um apanhador de sonhos em formato de coruja. Isso veio por conta de tantas corujas que eu via na cidade. Eu comecei vendo coruja dentro da 1,99, mas isso explodiu pra cidade. Eu via corujas em todos os lugares: entrava e tinha corujas, estampas de coruja na rua, pessoas com bolsas de coruja, bibelôs, altares com coruja. Era uma coisa louca esse negócio das corujas. Eu levei pro Antônio e falei: “Cara, eu vi na internet esse apanhador de sonhos em formato de coruja, você acha que consegue fazer?” “Claro”. Ele fez, com cola quente, colou as penas. Eu lembro que

o primeiro que ele fez ele falou: “Eu deixo aqui, vou fazendo, depois você passa, eu te entrego”. Ele colocou um monte de pena preta, ficou um negócio horrível, parecendo uma macumba. Eu falei: “Antônio, vamos pôr umas coisas mais azuis junto com esse preto?” Ele colocou mais umas azuis, ficou lindo, e foi o que eu usava. Acho que teve uma reforma dele também ao longo da temporada, porque ele ficou cansado, foi caindo pena. A gente fez um upgrade depois nessa coruja e eu mantive ela em casa por muito tempo, mas ela ficou muito feia, as penas perderam a cor, eu joguei fora. Enfim, eu abria essa lata e mostrava esse apanhador de sonhos pro público.

André - E era a lata que guardava pra você, né?

Bernardo - Ele guardava pra mim no primeiro bloco. Ele me entregava só depois. Ele falava: “Todo dia eu entrego essa lata pro Evandro”. Ele guardava embaixo da banca e me entregava só pro ruído poético. Ali eu revelava isso pro público, esse animal. Às vezes o público se assustava quando eu abria a lata e via que tinha um negócio com pena. Acho que achavam que tinha algo vivo ali dentro. Quase sempre rolava um sustinho quando eu abria. Eu colocava a lata na escada entre mim e o público. Pedia pra alguém segurar. Muitas vezes o público achava bonita a imagem da coruja, mas eu peguei públicos em que... lembro de uma senhora que olhou com uma cara muito feia, como se sentisse energias negativas naquela coruja. Eu começava a dizer umas coisas. Eu não lembro na íntegra o que eu dizia, mas eu entregava Mentos pro público durante essa cena. Eu falava que eu comprava todo dia e entregava. Eu tinha duas cartas para o Papai Noel, que eu tinha adotado no correio da 24 de Maio, lembra? Era uma carta de uma menina e de um menino. A menina pedia uma boneca e o menino pedia um carrinho. Só que o carrinho que ele escrevia era com um “r” só. Eu lembro que eu fazia esse jogo de palavras e falava: “Pedi um carinho pro Papai Noel. Eu nunca soube se ele tava se referindo a um carrinho ou a um carinho”. Quando eu adotei de fato essas cartas e presenteei essas crianças, eu dei pro correio, com etiqueta, fiz todo o processo. Eu não conhecia as crianças, mas fiz isso naquele ano perto do Natal. Durante a temporada inteira eu usei essa carta pro Papai Noel, mesmo não sendo época de Natal. Eu lembro que era um momento em que o público enchia os olhos de água quando eu falava a palavra “carinho”. Tinha gente que se emocionava muito. Acho que ali nessa escada também teve encontros muito especiais, porque eu tava muito próximo do público, numa relação muito íntima. Eu me lembro de um cara que eu não sei quem era, que era pra ele ter vindo no dia em que o Vina... a gente foi avisado que o Vina viria, e que ele tinha um problema na perna. Eu achei que era aquele cara, mas não era, não sei, porque o nome dele também era Vinícius, eu não sei como

isso aconteceu. Eu lembro que foi um menino que, quando acabou essa cena, a gente ficou trocando maior ideia. Ele era um cara muito legal. Ele falou: “Aqui em cima tem uma área tipo de cobertura em que a gente possa sair, eu queria ir lá, vamos subir”. Eu falei pra ele: “Eu não posso agora, tenho que continuar”. Mas rolou isso, a vontade dele de olhar a cidade de cima. Ele entrou numa pira de querer ver a cidade, queria continuar. Talvez aquela ligação que surgiu ali na escada. Ele seguiu comigo no espetáculo. Ainda nessa cena da estátua, eu lembro que, quando ela surgiu, a primeira vez que eu apresentei foi pra você mesmo, num dia em que você tinha me seguido no prédio. Eu tava sem público, você veio comigo e foi a primeira vez que eu fiz aquela cena inteira. Eu só tinha ensaiado em casa. Eu tirava de dentro da lata uma plaquinha com uma frase. Eu falava que eu vi uma vez uma menina que era uma estátua viva e que tava na Barão de Itapetininga toda de branco, que ela se movia muito lentamente ou às vezes não se movia, e que diante dela tinha uma lata com uma placa escrita... eu não lembro direito o que tava escrito, era algo no sentido de passar o chapéu, de pedir dinheiro pro público. Eu tinha essa plaquinha só pra trazer essa imagem, não que eu pedisse dinheiro pro público, mas pra trazer essa imagem que eu tinha visto e que me tocou muito. Foi uma imagem que me tocou ver essa estátua viva ali. Eu lembro que você sugeriu eu trocar essa frase por alguma frase que me fizesse sentido. Eu fiz outra plaquinha, que é a frase que, no último dia da temporada do Corpo Cidade, eu não tava e pedi pra Érica colocar naquele papelão escrito a giz. A frase era “a fé na vitória tem que ser inabalável”, que é uma frase da música do Rappa que eu ouço antes do Corpo Cidade, e que me guiava o tempo todo. “A fé na vitória tem que ser inabalável”: a fé de vencer na vida, a fé de ganhar na loteria, a minha própria fé, esse pedido de proteção, a relação com os anjos. Essa era minha dramaturgia, no fim das contas. Eu acho que só me dei conta depois que escolhi essa frase pra deixar: “A fé na vitória tem que ser inabalável”. Ali ela coroava tudo. Isso também foi uma inserção. Eu nunca vi a estátua com uma placa escrita “A fé na vitória tem que ser inabalável”. Mas eu dizia isso pro público. Eu dizia que a estátua viva tinha essa frase. Eu lembro, não sei se você lembra, mas o último dia da temporada era o dia do vestibular da Unesp. Eu ia prestar, tava super nervoso, não sabia se ia passar na prova. Eu falei: “No último dia eu não vou estar”. Pedi pra Érica se eu podia definir a frase do último dia, pra de alguma maneira eu estar ali. Ela topou. Eu fiz a prova e depois fui encontrar vocês pra ir no barzinho, depois do último dia. Eu sei que ela colocou lá no papelão escrito a giz essa frase. Então, no fim das contas, foi o último ruído poético ali. Porque aquela frase que eu nunca vi na cidade, de alguma maneira agora ela tá na cidade, passou a pertencer a ela. Depois que a gente fazia todas essas cenas do segundo bloco e descia o elevador, a gente tinha aquele monte de ação

coletiva, as rubricas, tudo que a gente viu acontecer na cidade, que a gente fazia indo e voltando pela Barão de Itapetininga. Era lindíssimo, era o auge ali. E, quando a gente parava de frente pro relógio e dava 5 horas, a gente ia embora sem dizer nada. Acho importante dizer que a gente apresentou ali — e imagino que vocês apresentem ainda — debaixo de todo tipo de tempo possível. A gente teve ali muito frio, muito quente, chuva torrencial. Eu lembro de dias em que a Barão de Itapetininga tava vazia no meio, todo mundo encostado nos postes na lateral, chovendo muito, e eu lá no meio sozinho, andando com meu guarda-chuva e a lata na mão. A gente já passou cada coisa. Loucura o que a gente se propôs e se propõe ainda a fazer. Mas é isso que eu diria, cara.

André - Lindo. Muito f***. Muito forte.

Bernardo - Muito lindo.

André - É isso. É muito complexo. São muitas linhas, muitas intensidades.

Bernardo - Total. E que estoura, explode do espetáculo também, porque eu vou encontrar o cara em Santo André, e depois, anos depois, na minha casa, eu vou descobrir a relação que tinha do presépio com São Francisco. Enfim, eu vou anos depois ainda.

André - E agora vai estourar outro negócio. O que você tá falando da bolsa é o Seu Vilmar, né? Não é João o nome dele.

Bernardo - Olha só, na minha mente ele se chamava João, que era o nome do meu pai.

André - O Seu Vilmar pergunta todo dia de você. Faz 11 anos. Não tem um dia que ele não fale: “Nosso amigo, como é que tá?”. Eu conto pra ele o que eu sei por Instagram e tal, eu conto pra ele. Quando a gente conversou que você tava trabalhando em academia, ele falou: “Nossa, que legal. Mas ele não conseguiu seguir com arte. Era tão legal o que ele fazia”. P***, admiração, cara.

Bernardo - P****, velho. Que legal saber disso.

André - Todo dia o Seu Vilmar... ele virou um parceiro enorme nosso por sua causa. Ele é nosso padrinho no carrinho de churrasco grego: só existe porque ele ensinou muita coisa pra gente e deu coragem pra gente. Ele é nosso padrinho no território. Ele é o ambulante mais

antigo da rua. Ele é o nosso guardião ali. Quando a gente tem algum tipo de treta, se alguém não gosta que a gente tá ali, ele é um consultor para questões éticas.

Bernardo - Caraca, velho.

André - Eu cheguei e falei pra ele: “Seu Vilmar, a gente...” — é isso, a gente conversa todo dia — “a gente tá com a ideia de trazer um carrinho, fazer um carrinho de churrasco grego, mas como é essa questão da gente chegar aqui com um carrinho e vender aqui?” Ele falou: “Como assim? A rua é de todo mundo. Você vende o que você quiser”. Ele me deu uma dura. Ele falou: “Trabalho é trabalho. Você não vai vender esse negócio?” Eu falei: “Vou”. “Então você tem que vender. Você não tem que dar, não tem que nada. É o seu trabalho”. Só pra você saber que a relação do cara que você lembrava... talvez ele falasse que o nome dele era João, porque tinha um jogo cênico ali, entende? Ele talvez tenha jogado com você, e você traz essa lembrança de que ele meio não gostava, e ele te adora.

Bernardo - No dia em que eu tiver por ali eu vou dar uma passada pra ver se encontro ele. Nossa, que loucura. E tudo porque eu tava realmente precisando de uma mochila na primeira vez que eu fui lá. Também por isso que eu escolhi essa... que loucura, o precisar de uma mochila abriu um campo de relação que depois perdurou e foi pra além de mim.

André - Exato. E gerou o carrinho. Gerou de fato. Ele é um pilar mesmo. Não a ideia do carrinho, mas a materialização e a confiança na operacionalização.

Bernardo - Que loucura. Pra se atualizar pra ele: eu fiquei trabalhando na academia, trabalhei na Smart por um ano e meio, na Smart Fit. Eu ficava pensando, na época tinha aquela Smart Fit na Barão de Itapetininga. Eu cheguei a trabalhar perto da Paulista.

ALEXANDRE FERNANDES

Faz parte do Coletivo Provisório Permanente de USO desde 2024. Participou da oficina e do núcleo onde o jogo foi testado na versão aqui apresetada.

Estar com o USO talvez tenha sido uma das experiências mais desafiadoras que tive no teatro. Em nenhum dia há conforto, a rua é um organismo vivo que sempre vai te surpreender de alguma forma. Primeiro, o que se propõe é um jogo, com regras do que se deve ou não fazer, horários a serem seguidos e um espaço físico onde as intervenções ocorrem. Mas claro, as regras abrem espaço pra interpretações, e o limite para que o jogo aconteça é: não é sobre mim, é sobre fazer teatro, sobre o coletivo. O espaço é uma personagem que fala por si, como se fosse um grande organismo que se compõe de várias partes: órgãos, tecidos, ossos, veias, microorganismos, agindo de forma individual e em conjunto. O que um faz irremediavelmente afeta o outro e todo o resto. Das muitas inquietações que o processo me trouxe, vou pontuar algumas:

O anonimato

A ideia inicial quando se pensa em fazer teatro é ser visto, e interagir ou intervir na cidade de uma forma anônima exige desapego e paciência. Só o tempo vai trazendo esse entendimento. Mas quando começa a acontecer é gratificante.

Interação

Interagir com as pessoas que integram o espaço e que não sabem do jogo exige muito cuidado, respeito e paciência. Há relações que se criam, às vezes com algum tempo e esforço, que simplesmente desaparecem, e isso ocorre por diversas razões: a pessoa mudou de trabalho, tirou férias, mudou de horário, deixou de existir, ou simplesmente não quer mais participar. Também penso no lugar de privilégio em poder fazer teatro, e de não fetichizar os trabalhadores e as pessoas que estão em sua lida diária. Ali somos todos trabalhadores em prol de algo, cada um com suas vivências, suas experiências, classes sociais, crenças, desejos, visões de mundo, convivendo entre si.

Integrantes

O jogo flutua entre momentos em que agimos independentemente e os momentos em que agimos como um coletivo. Creio que nos momentos em que agimos como um grande corpo a potência é maior; uma fila em frente a um estabelecimento se torna algo que, ao mesmo tempo em que facilmente se mescla com o movimento da cidade, se impõe como algo que é impossível ignorar, os carros desviam, as pessoas param e perguntam o que é, olhares acontecem.

Por fim, o teatro está em todos os lugares. E a proposta do USO nos faz ver e perceber isso, nas ruas, nas edificações, nas frestas, nas diferentes perspectivas, no fluxo e no humano. A velocidade e necessidade de sobrevivência num mundo capitalista inevitavelmente traz um embotamento para o nosso olhar, precisamos sempre dar um passo atrás e olhar novamente, olhar e enxergar, para então, sentir.

ANA BEATRIZ CANGUSSU

Faz parte do Coletivo Provisório Permanente de USO desde 2024. Participou do núcleo onde o jogo foi testado na versão aqui apresetada.

23:14 do dia 21 de outubro de 2025 recebo uma mensagem no WhatsApp: “oi”. No dia seguinte, respondo: “Oi, tudo bem?”. Três horas depois, outra mensagem: “olá tudo, sumiu mulher nunca mais veio tomar um cafezinho rss”. É Vitor do Rei do Pernil: meu parceiro de cena. Nos meses de novembro de 2024 a abril de 2025, começo minha aproximação com o USO. No início, três horas na rua equivale a eternidade. O que do teatro está sendo destruído nessas rodadas? A coisa maior, para mim, é a ideia da atenção total e sublime para o espetáculo. Percebi que é preciso estar preparada para trazer o teatro à tona; estar pronta para pegar na mão um meteoro que rapidamente viaja. A minha cena com o Vitor é: peço uma água, um café expresso, bebo dois goles da água, bebo todo o café e pago no débito. Por outro lado, texto-dramaturgia-papel ainda foi importante. Para a gente (Vitor e eu), foi uma revelação de que teatro é isso mesmo que fazemos. Sim, a cena é só isso que fazemos todas as quintas durante dois minutos e meio. “Pode ser outra coisa, se você quiser”, eu disse para ele, que de certo modo se recusava a mostrar o que queria. As coisas são mais complicadas, apesar de simples. A abertura do procedimento foi desconfiada. “Tudo é mentira?” Não, é o que de mais verdadeiro podemos fazer juntos: teatro. As regras do USO são explícitas e isso me ajudou a habitar as repetições, e por vezes, desobedecê-las. As minhas relações de trabalho passam pelos perigos do dinheiro e da sedução. Ponto central é a observação. A busca pela vitalidade dos seres animados e inanimados é sentida desde o erro de digitação na planilha do Capuano até a maneira como o velho taxista cospe na rua ou como balança a folha da árvore. Se o que interessa é a cidade, acredito que o nosso corpo na rua - naquele quarteirão em específico - em estudo repetitivo, coletivo e rotineiro mobiliza uma técnica teatral rigorosa e frutífera. O que menos gosto do USO é a dependência do celular e o alarme das 17:00.

DA SILVA, ALINE ALVES

Faz parte do Coletivo Provisório Permanente de USO desde 2024. Participou do núcleo onde o jogo foi testado na versão aqui apresetada.

Para o teatro não se descolar da realidade

Participar do processo criativo da oficina USO, no centro de Sp (região, deveras, estigmatizada, socialmente falando) me oportunizou sacudir uma rotina de razão anestesiada, na cidade grande. Exercitar a desimportância e efemeridade da minha presença, diluída nos muitos fluxos de relações do centro de São Paulo, me tornou uma artista educadora melhor: mais humilde, mais atenta, mais porosa e, também, um tanto mais triste.

A experiência do trabalho aconteceu em um forte contexto de desmonte da cultura, na cidade. O silêncio entre os artistas envolvidos comunicava: ansiedade, medo do futuro, angústia e tb alegria de pertencer, esperança nas linguagens artísticas, prazer em fazer parte, juntas, daqueles encontros.

Durante o processo pude fazer uma amizade com um trabalhador que, infelizmente, veio a falecer durante a oficina. Bruno foi minha amizade mais curta e saudosa. Para o teatro não se deslocar da realidade desejo vida longa aos procedimentos USO, além de manutenção da pesquisa e existência de condições de formação contínua e continuada. É na continuidade que os fios de nossas relações, melhor, se dão. Em tempos em que uma pergunta ao Chat GTP consome alta quantidade de água, fez muito sentido para mim pertencer àqueles encontros tão, criativamente, analógicos. Navegar guiada pela bússola de um baralho e beber do mesmo suco que meus colegas de profissão. Segue o baile e a pisada.

HIAR ELIZA (Hiar Eliza Oliveira Sabino)

Faz parte do Coletivo Provisório Permanente de USO desde 2024. Participou do núcleo onde o jogo foi testado na versão aqui apresetada.

O uso.

Iniciamos o processo distanciados de nós pra nos aproximar do entorno, isso já foi estranho pra mim. Sabíamos o tempo todo que estávamos ali, mas nem sempre tínhamos certeza se estávamos sozinhos ou acompanhados.

Ocupávamos o caos da república, mas surpreendentemente nós tomávamos parte daquela rotina, mesmo sem fazer muito. Filas, compras de fio dental, subir em prédios e etc, se tornaram cena. Disputamos ali um teatro diferente, um teatro que mata a distância do público com o atuante. Não se sabe quem é quem no jogo.

Ate que em algum momento, você expõe isso pra alguém e tudo muda. Os olhares mudam, as conversas mudam. As rotinas criadas se tornam cenas ensaiadas, e nos tornamos condicionadas às regras.

Não posso ignorar que ser travesti, ocupando esse lugar (república) criou ranhuras outras. A dificuldade de ser uma atuante do coletivo, a dificuldade de ser vista como alguém, me colocava num degrau muito abaixo, dificultando a experiência. Eu já iniciava sendo vista como prostituta, não humana. Como aproximar os laços dessa forma? Como andar mais de vagar sem ser vista como um produto a venda sendo exposta na vitrine?

Finalizo, dizendo que o jogo funciona, e cria algo pra além do teatro que conhecemos. Cria uma relação com o urbano, e destrói conceitos concretizados dentro de nós.

Auto destruição do urbano pelo cotidiano. Quem diria que a rotina poderia ser cena, ou que a cena poderia ser rotina !!

Parte da experiência, foi bem complexa. Que era criar relação com o entorno. Mas qual a relação desse lugar com as travestis q ali ocupam?

Dentro desse processo, e de todas as coisas que me afastavam dos jogos, notei que a velocidade do centro, é sufocante. Todos andam rápido de mais, precisam cumprir ordem, cumprir hora, cumprir nada.

Entendi q o que eu precisava era acalmar. Dentro do jogo do uso, a carta que eu mais gostava era a da suspensão. Então juntei ela na minha proposta, e com a coletividade andamos o mais de vagar possível, sem fugir do cotidiano. E a cada 5 minutos (num total de 30) se fazia uma suspensão. Que é parar apenas.

Só isso, fazia com que o ambiente parasse por completo. Os olhares não eram só pra nós, mas eram pro bairro.

Assim percebi que o que eu achava simples, que é o ato de andar mais de vagar, é na real, o movimento mais difícil de se fazer em São Paulo.

GUSTA CORREIA (Gustavo da Silva Correia)

Faz parte do Coletivo Provisório Permanente de USO desde 2024. Participou da oficina e do núcleo onde o jogo foi testado na versão aqui apresetada.

USO - TEATRO URBANO

Revisitando memórias e futuros. Resgatando o resíduo e imaginando fragrâncias. Palavras-sensações que demorei pra digerir. Mas que, remoendo, relembro a pulsão de vida.

Infiltrar o cotidiano, hackear o movimento, disputar as poéticas urbanas. Colocar o corpo em jogo, em risco, em desconforto. Permanecer... Criar relações, manter e despedir. Um salve pro Henrique! Um salve pro Sr. Luiz e todos os Pretos Velhos ♥

Como se comprometer com o outro? Como se colocar num encontro?

Alarguei, impedi, abracei, gritei, proferi, parei por 50 respiradas. Subi o nível mais alto, inventei histórias, encontrei estratégias, revelei do avesso.

Como insistir? Como ter coragem de seguir? Como lidar com o desconforto?

Eu sempre me interessei pelo cotidiano urbano, investigo ele desde minhas tarde com o Caio e o Prea, aos 12 anos, na Vila Maria. Brincávamos de rua, de inventar relações, de investigar os limites. Trouxe essa investigação pro teatro.

O cotidiano automatiza boa parte da nossa vida e configura nossos corpos. Parar e perceber como o corpo reage, observar as diferentes camadas de pele coletiva, mover o olhar... tudo isso cria fissuras, rachaduras na coreografia urbana. Em mim e no quarteirão da República.

Teatro e vida se entrelaçam como encruzilhada de EXU. Jogamos o tempo todo: pulamos amarelinha, brincamos de tecido, descemos raízes, interditamos os caminhos já dados, escrevemos. Nos colocamos no risco de quebrar a lógica.

E sabemos o que fazer depois disso? O que vem depois do rompimento? Acredito ser aqui onde reside a força desse processo. Na coragem de desafiar, na coragem de se abrir de verdade, na radicalização da vida. Na quebra da representação.

O cotidiano é brutal, por vezes. Somos parte. Como desconfigurar corpo?

Laroyê!

JOÃO SODRÉ

Faz parte do Coletivo Provisório Permanente de USO desde 2024. Participou do núcleo onde o jogo foi testado na versão aqui apresetada.

Participar do processo de investigação e criação do USO Teatro Urbano foi uma experiência profundamente transformadora. Como arquiteto e professor universitário, a proposta de imersão no território pela construção de um cotidiano, circunscrito num tempo-espaço meticulosamente definido, e mediado por rotinas e procedimentos de aproximação da cidade e das pessoas, se mostrou uma ferramenta poderosa de conexão.

Ao nos projetarmos no campo guiados por um jogo de cartas com regras específicas, pudemos experimentar a vida urbana de um modo até então desconhecido. Especialmente através de algumas ações propostas como a suspensão em determinados locais, a formação da fila, além dos mapeamentos individuais e coletivos. Foram 60 horas de mergulho profundo no território que resultaram em aprendizados duradouros e parcerias valiosas.

MAYHARA RIBEIRO

Faz parte do Coletivo Provisório Permanente de USO desde 2024. Participou do núcleo onde o jogo foi testado na versão aqui apresetada.

USO - Teatro Urbano - Ordinário Extraordinário - Entrando na cidade pelo teatro.

- Um treinamento social de atuação? Do micro ao macro.

Um treinamento de atuação na rua.

O estado do corpo que transita, vê, pensa, escolhe. O remanejo de atenção no meio do furacão. É minucioso. Me faz pensar sobre a proximidade de rua e cinema.

Veja, mais do que um jogo político e revolucionário, no sentido de fazer com e onde se faz, é um treinamento de atuação.

Ser extremamente cotidiana a ponto de ser pessoa. Baixar os códigos artísticos. Para aprender a estar. A estar refinadamente. Veja, é o teatro me dando aval para ser pessoa na cidade.

- As rigorosas e cruciais regras.

Me lembro, de primeira, ter achado um jogo extremamente rígido. Euforia e bizarrice. Depois, entendi.

Se a rua já abre para tanto e tudo, é importante retornar nessa hora, nesse lugar, para essas pessoas. Acordos devidamente afinados e, a depender da carta, quase vitais.

Suspensão na faixa de pedestre na Ipiranga. Nunca vou me esquecer da tensão desse momento e do perigo dos ruídos e enganos nos acordos.

Um jogo perigoso e arriscado, sem e com poesia no uso dessas palavras, a que tive facilidades e desafios com um corpo como o meu, sem bengalas, proteções e códigos teatrais, talvez chamados aqui de ruídos.

Me borra as noções de ficção e realidade. Isso me treina, instiga e assusta.

Senti falta de uma comunicação maior durante o processo e compartilhamentos teóricos. Me senti curiosa e interessada pelo pensar das coisas. E assustada diante dos perigos da vida real. Mas entendo também que a expressão pelos fluxos de fala ou escrita, com tempo contado, faça parte do treinamento e processo de criação. Tivesse espaço para uma fala desenfreada, coisas não seriam criadas. Pensei.

- Insistência.

Para além do jogo e direcionamentos prático-técnicos. Existe um recurso estranho chamado fé.

Uma negociação muito grande entre a insistência e o desapego. Coisas que só a rua. Tudo ou nada, todo dia. Até quinta que vem ou nunca mais? Foi demitida, não posso mais participar, não pode mais subir, hoje não vai dar, está em obra.

- A linha até o fim.

Processo 1 - estado

Processo 2 - relação e vida

Processo 3 - contorno criativo.

Esse terceiro, importantíssimo e didático para mim. Aqui, divido a realidade da ficção quando o André me insiste para criar, contornar, amarrar artisticamente o processo. Porque o processo não finda ou é a relação, mas passa por ela.

O negócio é fazer com. Primeiro descer, para depois subir. Várias confusões nesse caminho, mas essa orientação e insistência me deslocaram em relação a compreensão do processo. Veja, entendo o fio, quase no fim.

- As pessoas e o Teatro.

Um segurança e uma faxineira no topo do prédio em que trabalham sendo fotografados e contando sobre suas próprias vidas. Topam fazer teatro. Ela é demitida, ele segue comigo. Me conta do seu possível outro futuro: o jogador de futebol. Fazemos a cena então, com o que

seria ele nesse futuro: um jogador bem sucedido. Ele topa. Não dá pra chamar todo mundo pra cima do prédio. Mas a câmera intermedia a intimidade compartilhada. André relembra: não é cinema, é teatro. Deus, que provocação! O que aqui implicaria teatro? Eu atuar enquanto filme? O prédio entra em obra, acho outro. O porteiro conhece o segurança. Todos têm nome: Alan, Geraldo, Joelma, Alda. O porteiro topa liberar o prédio 2 para que eu e o Alan possamos fazer, veja só, teatro. Fazemos nas frestas do dia. Antes de entrar no trabalho, no almoço. Muito difícil. Quase não sai, sai. Ele, não mais Alan, mas Duda, apresenta sua gloriosa vida de cima de um prédio. Me coloca na cena, como sua esposa, Anita. Por 1 minuto, fazemos teatro. O plano aqui, era depois com o carrinho do USO passar a pé e para debaixo da sacada do prédio, como revisitando a cena no momento em que ela foi gravada, ele estaria lá em cima. Mas não deu. Fé e desapego.

Seu João e seu cigarro. Criamos uma cena a partir do que ele sempre fez. Deixar um cigarro na boca enquanto varre a calçada na frente do banco. Criamos um diálogo, então. Eu falo sobre o cigarro, ele me acha enxerida, temos uma breve, muito breve discussão na cena. Combinamos. Passamos pouquíssimas vezes a cena, sem câmera aqui. Eu me sinto fazendo mais teatro do que ele. Nesse sentido, quero dizer, querendo fazer parecer cena. Atuando como quem “atua”. Enquanto ele, estava completamente dentro. Olha só! Eu me achando o que mais ali? Fazer com é fazer com. Criamos a cena, passamos, mas no dia ele não quis fazer. Fé e desapego.

E muitas outras histórias, cenas, nomes e talvez até amizades.

Passo por ali, essas pessoas me cobram presença. Está feito o teatro e mais!

MÁRCIO VASCONCELOS

Faz parte do Coletivo Provisório Permanente de USO desde 2024. Participou do núcleo onde o jogo foi testado na versão aqui apresetada.

Centro de São Paulo, tarde de quinta, sol, chuva e trovão.

Elenco impregnado de manias, máscaras das mais variadas formas e que a cada tarde de quinta vai perdendo, se desfazendo a marretadas. O elenco segue sendo, mentindo, omitindo

no meio de gente sendo, mentindo, omitindo. Passarela faminta, que no decorrer da tarde de quinta se modifica e na lombada da noite vira medo, vira bicho papão, loucura.

Polícia que não protege, gente sem casa que lê Flaubert, Foucault. Tudo é profundo, é só não ficar de sopa no mezanino que no fundo tem história boa de ouvir e de reproduzir. Há tragédias também, quem disse que não? Há muita tragédia no centro de São Paulo. O corpo ali, reconhece outro corpo que também procura histórias. Corpo que pára por vinte eternos segundos para dividir o momento com o outro. No meio desse tempo passa tanta coisa na cabeça, mas não só. Flerta, sente tesão, fome, pena, são corpos que se reconhecem e que se olham dentro de eternos segundos e se espremem no quarteirão como num corredor de balada. Será que se sabe, que tudo que passa ali é acontecimento puro, duro, que é pura a verdade? Ou será que se sabe, que tudo que passa ali é só teatro dos bons? Será que se erra como eu erro? Certeza!

Nada é grupo, nada é coletivo, é só ilusão de que há um acordo. Mútuo! É solidão! Eu e o celular apitando, lembrando a esquina vai suspender gente! Tem tanta gente em suspensão! Falta um minuto, corre!!!

Isso permeia toda a desconstrução, a demolição magnífica que se propõe o USO.

É a chave relacional pra que se estabeleça o acordo com quem esteja descontaminado daquilo que aprendi no ofício, é a negação dos pés paralelos, do caminhar pelo espaço, do olho no olho, é tudo isso se desfazendo em pedaços, até que sobre só nós, cozinhando no constrangimento da Avenida São João.

Diante das pequeninas regras, insisto, exausto, trapaceio, volto numa outra tarde de quinta, descansado, refeito no desejo de pesquisar as minúscias e de fato, tudo é diferente, as pessoas, as histórias, os comportamentos.

Não adianta receita de bolo, o risco tá ali estirando a perna para o tropeço e eu tropeço com gosto, com o queixo na quina.

É novidade, não é fetiche! Somos nós, escalando prédios, distribuindo LPs do fofão na esquina da Barão.

NELLE RIZ (Nelle Riso Dominguez)

Faz parte do Coletivo Provisório Permanente de USO desde 2024. Participou da oficina e do núcleo onde o jogo foi testado na versão aqui apresetada.

Jogadores e Jogadoras. Minha experiencia no USO - Teatro Urbano

Antes de tudo, eu quero dizer quem sou eu pra entender desde que lugar eu vou falar. Sou uma pessoa trans, migrante, periférica, que chegou no Brasil há quase dois anos. Eu nem sabia falar português, mas tive que aprender a sobreviver. Comecei a mergulhar na performance há mais de sete anos. Só que não tenha vivido até agora o nível de profundidade e trabalho de campo que foi vivenciar a residência de USO. O bairro da República, em especial, o quarteirão onde a gente trabalha, está cheio de pessoas migrantes, em sua maioria pessoas africanas. Também tem muita marginalidade. Essa experiência me permitiu enxergar em camadas de opressão e falta de políticas públicas que muitas pessoas atravessamos. Durante meses, caminhei pelas ruas, muitas vezes sem grana para transporte, o que me levou a conhecer a cidade de outro jeito. Caminhar por horas para chegar até nosso ponto de encontro. A cidade é cruel e expulsiva. Mas dentro dessas quatro ruas que a gente habitou, eu conseguia ver os movimentos que a galera faz pra sobreviver juntas, o mesmo, sem se apoiar, pelo menos conviver no mesmo tempo, lugar e espaço. A possibilidade de nos tornarmos anjos foi um processo de muita escuta ativa, de preencher os espaços vazios com nossa curiosidade e desfazer nosso olhar para construir novos modos de habitar a cidade. Na segunda parte da experiência foi fazer a residência Autodestruição do teatro pelo cotidiano. Pra mim, foi sair daquela sensação de ser artista para ser humano indo para o encontro com outro humano. Muitas vezes, com as ferramentas da arte, mas desde um lugar plenamente politizado. Todo em nossas vidas é político, mas muitas pessoas não entendem que se conectar com a humanidade também forma parte disso. Fora das eleições. Cada encontro que a gente teve com as pessoas que constroem a cotidianidade da República foram a reivindicação de que não existe teatro possível que salve a vida de ninguém. Mas existem modos de construir sensações e pensamentos que tiram a gente de nossas zonas de conforto. Habitar a rua e habitar as veias abertas da realidade, com suas contradições e suas gemas. Mesmo sem ter força de vontade, muitas vezes, consegui chegar ao nosso encontro pra tentar desfazer minha própria crua realidade e enxergar em aquelas outras que ainda tem mais dificuldades que eu pra sobreviver. Nossa experiência é um modo de habitar o mundo, dando conta das humanidades que compõem aquele espaço tão rejeitado pela mesma cidade, pelas pessoas que só caminham pelo barão com o objetivo de comprar ou vender, produtos, tempo, frustrações e continuar

andando. A experiência do USO me permitiu chegar, conhecer os cantos de São Paulo, desenvolver o português, lidar com a desigualdade e encher o coração de experiências que não vão salvar o mundo, mas me conectaram com minha própria humanidade, aquela que me faz continuar sobrevivendo.

5. UMA BREVE (INFINITA) CONCLUSÃO

Não é difícil apenas sair com todo dinheiro de uma agência bancária e distribuir no território (sem que isso seja um crime), mas também é difícil fazer outras cenas de teatro com as pessoas dos territórios. De centenas de tentativas, poucas foram bem sucedidas. USO é quase uma utopia de teatro, tem tanto em jogo que o fracasso é uma das maiores constantes. Porém, o fracasso gera materiais artísticos intensos tanto para as pessoas jogadoras proponentes quanto para as pessoas do território. Assim, o jogo de USO - a aproximação radical entre teatro e vida cotidiana urbana - é uma fonte infindável de criação artística. Seguimos em jogo!

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA BRASIL. Guarda Civil de SP passa a se chamar Polícia Metropolitana. Agência Brasil, 21 fev. 2025. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2025-02/guarda-civil-de-sp-passa-se-chamar-policia-metropolitana>. Acesso em: 22 nov. 2025.

ARDENNE, Paul. *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. 1. ed. Murcia: Azarbe, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2020.

BERTHOLD, Margot. *História do Teatro Mundial*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BRASIL DE FATO. Movimentos lançam campanha pelo fim da Operação Delegada, “bico institucionalizado” da PM em SP. Brasil de Fato, 2 jun. 2025. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2025/06/02/movimentos-lancam-campanha-pelo-fim-da-operacao-delegada-bico-institucionalizado-da-pm-em-sp>. Acesso em: 22 nov. 2025.

CÂMARA MUNICIPAL DE SÃO PAULO. Comércio ambulante: Programa “Tô Legal” é debatido em audiência pública na Câmara. Câmara Municipal de São Paulo, 11 set. 2025. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.leg.br/blog/comercio-ambulante-programa-to-legal-e-debatido-em-audiencia-publica-na-camara/>. Acesso em: 22 nov. 2025.

CÂMARA MUNICIPAL DE SÃO PAULO. Câmara sedia debate com trabalhadores informais. Câmara Municipal de São Paulo, 19 jul. 2025. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.leg.br/blog/camara-sedia-debate-com-trabalhadores-informais/>. Acesso em: 22 nov. 2025.

CAPUANO, André. A materialidade da vida cotidiana e seu uso na construção da cena de teatro: diálogos com Ágnes Heller. *Metáfora: Revista de Literatura y Análisis del Discurso*, v. 6, n. 11, p. 1-19, 2023. Disponível em: <https://www.metaforarevista.com/index.php/meta/article/view/300>

CAPUANO, André; TORRES MACHADO, Vinícius. A matéria do cotidiano: o trabalho do Coletivo Uso. *Ephemera: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas*, v. 4, n. 9, p. 47-65, dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/4950>. Acesso em: 01 out. 2023.

CENTRO GASPAR GARCIA DE DIREITOS HUMANOS. Nos últimos três anos, Centro Gaspar Garcia apoia mais de 300 ambulantes em luta por direitos. Centro Gaspar Garcia de Direitos Humanos, 29 jul. 2025. Disponível em: <https://gaspargarcia.org.br/nos-ultimos-tres-anos-centro-gaspar-garcia-apoia-mais-de-300-ambulantes-em-luta-por-direitos/>. Acesso em: 22 nov. 2025.

CERTEAU, Michel de Certeau. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Nova edição, estabelecida e apresentada por Luce Giard. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

CHASIN, José. *Método dialético*. [S. l.: s. n., s. d.]. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/chasin/ano/mes/metodo.htm>>. Acesso em: 22 nov. 2025.

CNN Brasil. Polícia Municipal de São Paulo será maior que PM de 10 estados brasileiros. CNN Brasil, 13 mar. 2025. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/blogs/pedro-duran/nacional/sudeste/sp/policia-municipal-de-sao-paulo-sera-maior-que-pm-de-10-estados-brasileiros/>. Acesso em: 22 nov. 2025.

COMISSÃO ECONÔMICA PARA A AMÉRICA LATINA E O CARIBE (CEPAL). *Anuário estatístico da América Latina e do Caribe 2020*. Santiago: CEPAL, 2020. Disponível em: <https://www.cepal.org/pt-br/publicacoes/46784-panorama-social-america-latina-2020-resumo-executivo>. Acesso em: 22 nov. 2025.

DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do Espectador*. São Paulo: Hucitec, 2020.

FÊNIX – Revista de História e Estudos Culturais. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais, v. 7, n. 1, p. 1–3, jan./abr. 2010. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/229>. Acesso em: 11 nov. 2025.

FRIED, Michael. *Arte e objetividade*. Tradução de Milton Machado. Arte & Ensaios, v. 9, n. 9, p. 130-147, 2002. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50126/27341>>. Acesso em: 22 nov. 2025.

GÜNTHER, Jeremias. *Festa Religiosa com Teatro e Procissão*. 1604-1629. Pintura, 140,4 × 182 × 10,3 cm. Disponível em <https://www.khm.at/kunstwerke/kirchweih-mit-theater-und-prozession-861>. Acesso em: 07 mar. 2026.

HELLER, Ágnes. *A filosofia radical*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

HELLER, Ágnes. *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona: Ediciones Península, 2002.

HELLER, Ágnes. *O Cotidiano e a História*. 10. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

IBGE. Censo 2022: 87% da população brasileira vive em áreas urbanas. Rio de Janeiro: IBGE, 23 jun. 2023. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/41901-censo-2022-87-da-populacao-brasileira-vive-em-areas-urbanas>. Acesso em: 22 nov. 2025.

ICL Notícias. Vendedores ambulantes del centro de São Paulo relatam rotina de violencia policial. ICL Notícias, 2 jun. 2025. Disponível em: <https://iclnoticias.com.br/vendedores-ambulantes-sp-violencia-policial/>. Acesso em: 22 nov. 2025.

JORNAL SPTV. Grupo de teatro se apresenta pelas ruas do Bom Retiro. São Paulo: Rede Globo de Televisão, 02 out. 2014. 1 min 38 s, color. Disponível em: https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/sp1/video/grupo-de-teatro-se-apresenta-pelas-ruas-do-bom-retiro-3668609.ghtml?utm_source=whatsapp&utm_medium=share-player-desktop Acesso em: 22 nov.2025.

KOSIK, Karel. *Dialética do Concreto*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

LABCIDADE FAU USP. Comércio ambulante resiste – sempre – às propostas de sua extinção. LabCidade FAU USP, 16 set. 2021. Disponível em: <https://www.labcidade.fau.usp.br/comercio-ambulante-resiste-sempre-as-propostas-de-sua-extincao/>. Acesso em: 22 nov. 2025.

LABCIDADE FAU USP. Guerra de reconquista: novas e velhas batalhas pelo centro de São Paulo. LabCidade FAU USP, 23 out. 2024. Disponível em: <https://www.labcidade.fau.usp.br/guerra-de-reconquista-centro-sp/>. Acesso em: 22 nov. 2025.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. 5. ed. São Paulo: Centauro, 2016.

LUKÁCS, György. *Estética: la peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966-1967.

LUKÁCS, György. *Estética: a peculiaridade do estético*. 1. ed. São Paulo: Editora Boitempo, 2023.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Livro I: o processo de produção do capital. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

MIGRAMUNDO. Campanha pede fim da Operação Delegada em São Paulo e combate a racismo e xenofobia. MigraMundo, 3 jun. 2025a. Disponível em: <https://migramundo.com/campanha-pede-fim-da-operacao-delegada-em-sao-paulo-e-combate-a-racismo-e-xenofobia/>. Acesso em: 22 nov. 2025.

MIGRAMUNDO. Morte de migrante senegalês pela PM em São Paulo gera revolta e mobilização do Brás ao Senegal. MigraMundo, 13 abr. 2025b. Disponível em: <https://migramundo.com/morte-de-migrante-senegales-pela-pm-em-sao-paulo-gera-revolta-e-mobilizacao-do-bras-ao-senegal/>. Acesso em: 22 nov. 2025.

MILTON Santos – Por uma outra globalização. Direção: Silvio Tendler. Brasil: Caliban, 2004. 1 DVD (55 min).

Notícias UOL. Por que a GCM de SP vai mudar de nome após decisão do STF. UOL, 20 fev. 2025. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2025/02/21/por-que-a-gcm-de-sp-vai-mudar-de-nome-apos-decisao-do-stf.htm>. Acesso em: 22 nov. 2025.

PONTE.ORG. O guarda virou caveira: como a GCM se militarizou para exercer papel de polícia. Ponte Jornalismo, 2 out. 2024. Disponível em: <https://ponte.org/o-guarda-virou-caveira-como-a-gcm-se-militarizou-para-exercer-papel-de-policia/>. Acesso em: 22 nov. 2025.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. Mais de 100 mil autorizações para ambulantes e TPUs são emitidos pelo programa Tô Legal. Prefeitura de São Paulo, 31 maio 2023. Disponível em: <https://prefeitura.sp.gov.br/web/subprefeituras/w/mais-de-100-mil-autoriza%C3%A7%C3%B5es-para-ambulantes-e-tpus-s%C3%A3o-emitidos-pelo-programa-t%C3%B4-legal->. Acesso em: 22 nov. 2025.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *As ideias estéticas de Marx*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia de; SILVEIRA, Maria Laura (orgs.). *Território: globalização e fragmentação*. São Paulo: Hucitec, 1998.

SANTOS, Milton. *Por uma geografia nova*. 6. ed. São Paulo: Edusp, 2004.

SANTOS, Milton. *O espaço dividido*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2004b.

SANTOS, Milton. *Da totalidade ao lugar*. 1. ed. São Paulo: Edusp, 2005.

SANTOS, Milton. *A urbanização brasileira*. 5. ed. São Paulo: Edusp, 2005b.

SANTOS, Milton. *Metamorfose do espaço habitado*. 6. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

SANTOS, Milton. *Técnica, espaço, tempo*. 5. ed. São Paulo: Edusp, 2008b.

SANTOS, Milton. *Pobreza urbana*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2009.

SANTOS, Milton. *Ensaio sobre a urbanização latino-americana*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2010.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2020.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

TÃO longe, tão perto. Direção: Wim Wenders. Alemanha: Sony Pictures Classics, 1993. 1 DVD (140 min).

UNITED NATIONS HUMAN SETTLEMENTS PROGRAMME (UN-Habitat). *World cities report 2022: envisaging the future of cities*. Nairobi: UN-Habitat, 2022. Disponível em: <https://unhabitat.org/world-cities-report-2022-envisaging-the-future-of-cities>. Acesso em: 22 nov. 2025.

USO Teatro Urbano. Corpo_Cidade_Bom_Retiro – vídeo-obra 02 – Bom Retiro. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (on-line). Disponível em: <https://www.uso.art.br/video-obra02-bom-retiro>. Acesso em: 22 nov. 2025.

ZAMBO, E. P. *Operação Delegada e seus desdobramentos: militarização urbana em São Paulo?* 2017. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/19845>. Acesso em: 22 nov. 2025.

APÊNDICE A – CARTAS DO BARALHO DE USO

As cartas aqui presentes constituem o Baralho de USO. Cada pessoa jogadora deverá ter seu baralho completo. Para isso, as cartas podem ser copiadas livremente.

Cada carta tem dois lados. A parte da frente das cartas está nas primeiras treze páginas, e o verso está nas treze páginas seguintes. Imprima primeiro a frente (treze páginas) depois gire o bloco todo de folhas impressas sem mexer na ordem e imprima na parte de trás das folhas as próximas treze páginas.

Depois recorte as cartas nas linhas pontilhadas e bom jogo!

00 - Reler as regras Antes de começar o jogo, releia todas as Regras de USO para segui-las radicalmente.	01 – Início Não falte! Não Atrase! Bom jogo!	02 – Giro Você faz o percurso da Superfície de todo o Território de USO (pode ser mais de uma vez). A Superfície da área são os locais que não necessitam relações aprofundadas com as pessoas, nem permanência longa, nem percursos longos em áreas internas (como fundo de lojas ou elevadores). Se o Território de USO do seu Coletivo Provisório for um quarteirão, você passa por todas as ruas do quarteirão. Se for uma única rua, você percorre toda a rua.
03 - Anjo Tão Perto das Ideias Você observa com distância as pessoas, os objetos, os prédios, os animais, etc. Você pensa sobre as pessoas e as coisas. Mesmo estando perto das pessoas e das coisas, você tem uma atitude de distanciamento em relação a elas. Uma distância de quem vive na eternidade, de quem vive desde sempre e para sempre. Você é invisível e inaudível. Você não mexe nas coisas.	04 - Anjo Tão Perto da História Você vê as pessoas, os objetos, os prédios, os animais, como se enxergasse o passado de tudo isso, de cada coisa. Você encontra o passado nas pessoas, nos animais, nos edifícios, nas ruas, nos objetos, nas ações. Você encontra objetos que testemunham a história. Você sabe o que aconteceu antes para que o hoje fosse assim. Você é invisível e inaudível. Você não mexe nas coisas.	05 - Anjo Tão Perto do Território Você lê os pensamentos das pessoas, ouve as falas das pessoas, vê os movimentos das pessoas. Você se deixa afetar pelas pessoas, pelos animais, pelos vegetais, por todas as coisas que te afetam. Não procura afetos, mas se deixa afetar. Dá atenção para as coisas que chamam a sua atenção. Você é invisível e inaudível. Você não mexe nas coisas.
06 - Anjo Tão Perto da Porta de Entrada Você chegou agora. É visível, audível, pode mexer nas coisas. Pode experimentar, se relacionar materialmente com seu próprio corpo, com as outras pessoas, com os animais, com os vegetais, com as coisas todas, com a cidade.	07-Anjo Tão Dentro do Ser Humano e da Cidade Você se misturou. Está misturado com a cidade. Seu corpo é a cidade. Sabe que existe o mundo etéreo de onde você veio, mas não volta mais para esse mundo. Você é perecível. Mergulhou nas imagens e nas emoções. Se transformou em cidade, em situações da cidade. Tem paixões, tanto paixões alegres como paixões tristes. Mas ainda consegue lembrar do mundo de onde veio.	08 - Ser Humano Tão Perto das Funções As funções te guiam. As funções da cidade e as funções de si. Seus pensamentos são funcionais e você realiza ações funcionais. A cidade usa você em suas funções e você usa a cidade em suas funções. Se há uma faixa de pedestre, você atravessa; se há uma fila, você entra na fila; se há uma placa, você segue as instruções da placa; se há um banco, você senta; e assim por diante.

09 - Ser Humano Tão Perto das Ideias Você é um ser humano. Você vive o cotidiano pensando sobre coisas grandes: A CIDADE; A NOITE; OS SERES HUMANOS; O SENTIDO DAS COISAS; etc. Não sente o peso do próprio corpo, nem suas funções vitais.	10 - Ser Humano Tão Perto da Arte e da Invenção Você inventa modos de se mover, de poetizar as próprias ações cotidianas. Conta histórias, sente o sopro dos anjos, pensa sobre suas próprias ações e os sentidos que elas têm.	11 - Olhar: Por Dentro de Si Enquanto durar essa carta, você só olha para dentro de si, por dentro de si. Os olhos podem estar fechados ou abertos, mas o olhar é sempre interno. Você percebe as coisas a seu redor, para não correr risco. Mas você enxerga somente por dentro de si. Seus olhos estão com foco direcionado para dentro de você, por dentro de você.
12 - Olhar: Próprio Corpo Enquanto durar essa carta, você só olha para seu próprio corpo. Sua roupa também é seu corpo. Você percebe as coisas a seu redor, para não correr risco. Mas você enxerga somente seu próprio corpo. Seus olhos estão com foco direcionado para seu próprio corpo. Diferentes partes do seu corpo.	13 - Olhar: Corpo das Outras Pessoas Enquanto durar essa carta, você só olha para os corpos das outras pessoas. As roupas também são corpos. Você percebe as coisas a seu redor, para não correr risco. Mas você enxerga somente os corpos das outras pessoas. Seus olhos estão com foco direcionado para os corpos das outras pessoas. Diferentes partes dos corpos.	14 - Olhar: Arquiteturas, Objetos, Animais, Vegetais Enquanto durar essa carta, você só olha para a arquitetura, objetos, animais não-humanos e vegetais. Você percebe as coisas a seu redor, para não correr risco. Mas você enxerga somente a arquitetura, objetos, animais não-humanos e vegetais. Seus olhos estão com foco direcionado para a arquitetura, objetos, animais não-humanos e vegetais.
15 - Olhar: Espaços Vazios, Vãos, Entre Enquanto durar essa carta, você só olha para os espaços vazios, os vãos, os entre as coisas. Você percebe as coisas a seu redor, para não correr risco. Mas você enxerga somente os espaços vazios, os vãos, os entre as coisas. Seus olhos estão com foco direcionado para os espaços vazios, os vãos, os entre as coisas.	16 - Olhar: Entranhas Enquanto durar essa carta, você olha para as entranhas de tudo que você vê. Olha para os mínimos detalhes, passando de um mínimo detalhe para outro mínimo detalhe que está logo ao lado do primeiro. Se olha para uma camisa, vê a linha, cada ponto da linha, até chegar ao botão, o burquinho do botão, por exemplo. Você percebe as coisas a seu redor, para não correr risco. Mas você enxerga somente as entranhas, os mínimos detalhes.	17 - Olhar: Foco Absoluto Enquanto durar essa carta, você tem o foco absoluto em algo. Seu olhar não se distrai em momento algum, nunca perde o foco daquilo que está vendo. Você percebe as coisas a seu redor, para não correr risco. Mas você enxerga somente aquilo que é seu foco absoluto. Uma pomba, por exemplo. Nada será olhado, a não ser a pomba, o tempo inteiro. O olhar nunca desvia do foco.

18 - Olhar: Encontro de Olhar – início Na duração desta carta, quando uma pessoa Atuante de USO avista outra, ela para e olha nos olhos da outra. Mesmo que a outra não esteja vendo. Entre elas tudo poderia acontecer, mas nada é colocado no lugar do “tudo”. O espaço da relação fica aberto, totalmente aberto. As possibilidades de relação e movimento passam, não se fixam, para manter o espaço entre os dois passível de tudo. Não há movimento externo de corpo.	19 - Olhar: Encontro de Olhar – fim Fim da carta Encontro de Olhar. A partir de agora as pessoas Atuantes de USO não realizam mais essa ação.	20 - Conquista: Superfície dos Lugares Você deve conquistar sua presença em locais da superfície arquitetônica do Território de USO. A superfície é próxima à rua, é próxima a locais abertos ao grande público. A superfície dos locais, das lojas, dos bancos, dos restaurantes, etc. Os locais onde a maioria das pessoas têm acesso. Você deve conquistar o direito de poder estar nesses locais. Ex.: fachadas de lojas, portas de entrada de restaurantes, etc.
21 - Conquista: Lugar com Profundidade Espacial Você deve conquistar sua presença em locais de profundidade arquitetônica do Território de USO. A profundidade é no interior, são os locais mais distantes das ruas e das fachadas. São as salinhas, os fundos, os banheiros, por exemplo. Lugares que você entra cada vez mais para chegar.	22 - Conquista: Lugar Alto Você deve conquistar sua presença em locais altos em relação às ruas do Território de USO. Esses locais devem dar visibilidade para a rua.	23 - Conquista: Lugar Abaixo do Nível do Solo Você deve conquistar sua presença em locais baixos em relação às ruas do Território de USO.
24 - Conquista: Lugar Altíssimo Você deve conquistar sua presença em locais altíssimos em relação às ruas do Território de USO. Topos de prédio, por exemplo. Esses locais devem dar visibilidade para a rua.	25 - Conquista: Lugar MUITÍSSIMO Abaixo do Nível do Solo Você deve conquistar sua presença em locais baixíssimos em relação às ruas do Território de USO. Locais que estejam abaixo da superfície das ruas.	26 - Destaque: Olhar Seu olhar destaca a paisagem que você escolheu. Você olha para a paisagem escolhida. Seu olhar dá foco para a paisagem escolhida. Se alguém passar por você, essa pessoa se sentirá impulsionada a olhar para onde você está olhando.

27 - Destaque: Imagem Seu corpo se encaixa na paisagem através de composição imagética. Você escolhe uma imagem onde quer se encaixar e se encaixa. Sua escolha dá foco para a imagem onde você está se encaixando. Se alguém passar por você, essa pessoa se sentirá impulsionada a olhar para a imagem onde você se encaixou.	28 - Destaque: Ritmo Seu ritmo se encaixa no ritmo do lugar. Seu andar, seus movimentos, se encaixam no ritmo. Seu ritmo destaca o ritmo do lugar. Se alguém passar por você, essa pessoa perceberá o ritmo do lugar.	29 - Destaque: Gesto Seus gestos destacam os gestos que você está vendo. Você se apropria e faz os gestos das outras pessoas, sem que elas percebam isso.
30 - Destaque: Conversa Sua conversa se encaixa nas conversas do lugar. Você conversa com as pessoas, e assim, destaca as conversas do lugar.	31 - Destaque: Ruído Poético Você se encaixa perto de algum Ruído Poético do Território de USO. Esses ruídos são lugares onde haja elementos que em-si são ou se parecem evidentemente com algo artístico.	32 – Mapeamento: de Superfície Os elementos observados devem ser mapeados na memória, com anotações ou não. A pessoa Atuante sabe de coisas que existem ali, coisas que poderá voltar a encontrar seguindo seu mapa. Superfície: esse mapeamento trabalha com as primeiras impressões do local. E os locais são os mais próximos das ruas.
33 - Mapeamento: de Ações Os elementos observados devem ser mapeados na memória, com anotações ou não. A pessoa Atuante sabe de coisas que existem ali, coisas que poderá voltar a encontrar seguindo seu mapa. Ações: esse mapeamento tem como foco as ações que as pessoas realizam. Ex.: falar ao telefone; comprar blusa; atravessar a rua na faixa de pedestres; descansar no banco; etc.	34 - Mapeamento: de Pessoas Trabalhando Os elementos observados devem ser mapeados na memória, com anotações ou não. A pessoa Atuante sabe de coisas que existem ali, coisas que poderá voltar a encontrar seguindo seu mapa. Pessoas Trabalhando: esse mapeamento tem como foco as pessoas trabalhadoras.	35 - Mapeamento: de Escolhas Os elementos observados devem ser mapeados na memória, com anotações ou não. A pessoa Atuante sabe de coisas que existem ali, coisas que poderá voltar a encontrar seguindo seu mapa. Escolhas: Foco nas escolhas que as pessoas que você está observando fazem.

36 - Mapeamento: de Criações Os elementos observados devem ser mapeados na memória, com anotações ou não. A pessoa Atuante sabe de coisas que existem ali, coisas que poderá voltar a encontrar seguindo seu mapa. Criações: Foco total nas criações que as pessoas estão fazendo. Quais são as criações que as pessoas estão fazendo? O que cada uma delas está criando?	37 - Mapeamento: de Ampliação de Humanidade Os elementos observados devem ser mapeados na memória, com anotações ou não. A pessoa Atuante sabe de coisas que existem ali, coisas que poderá voltar a encontrar seguindo seu mapa. Ampliação de Humanidade: você focará em pessoas, ações, objetos que ampliam a humanidade.	38 - Mapeamento: Outros Os elementos observados devem ser mapeados na memória, com anotações ou não. A pessoa Atuante sabe de coisas que existem ali, coisas que poderá voltar a encontrar seguindo seu mapa. Outros Mapeamentos: Escolha mapeamentos que te interessam.
39 - Ação Cotidiana Absorvida É a ação observada pela pessoa Atuante de USO que se torna uma ação dela. A Ação deve ser realizada na íntegra da ação original. São duas etapas para a construção: 1. Observação - de ações que as pessoas do Território de USO realizam; 2. Apropriação – a pessoa Atuante de USO faz a ação no local onde observou ou em outro lugar. Ambas as etapas envolvem o pensamento. “O que o outro pensa e o que eu penso quando realizo a ação?”	40 – Rotina 1 Crie ou execute um conjunto de Ações Cotidianas Absorvidas em sequência. A passagem de uma Ação para a outra também faz parte da Rotina. A rotina deve ser repetível. Ex.: todo dia o Atuante compra um remédio na farmácia em tal endereço da área de atuação; na sequência atravessa a rua na faixa de pedestres; depois engraxa o sapato no engraxate x; em seguida pergunta onde é a rua x ao vendedor da banca de jornal; depois toma um café em tal lugar. Esse é o exemplo de uma rotina.	41 – Rotina 2 Crie ou execute uma Rotina diferente da Rotina 1, com outras Ações Cotidianas Absorvidas.
42 - Rotina com Outras Pessoas Trabalhadoras Crie uma Rotina necessariamente envolvendo outras pessoas trabalhadoras do território. Além disso, quando essa carta entrar em jogo, amplie nas Rotinas 1 e 2, se possível, a quantidade de pessoas envolvidas nas ações, principalmente se tiver ação sem interlocução.	43 - Abertura de Procedimento A pessoa Atuante de USO diz para as pessoas com as quais criou rotinas que aquela ação é teatro: “Para mim, fazer isso aqui com você (pedir café, perguntar sobre película de celular. Retoma-se a, comer coxinha, etc.) tais dias (todas as quintas-feiras, por exemplo), é teatro. Posso continuar vindo fazer isso e a gente continuar fazendo teatro juntos?”.	44 - Ensaio 1 A pessoa Atuante de USO dá prosseguimento ao diálogo e à criação com as pessoas com as quais fez Abertura de Procedimento e que escolheram continuar no jogo: “Vamos fazer nossa cena? Pensando que o que já fazemos sempre é cena (por exemplo ‘eu compro a paçoca e você vende a paçoca’)”.

45 – Ensaio 2 A pessoa Atuante de USO dá prosseguimento aos ensaios: “Que escolhas você faz no cotidiano do seu trabalho? Quer fazer outras comigo? Se a gente pensar que o que fazemos é uma cena, que esse espaço é o cenário, que o que falamos são as falas da peça, quer criar uma cena diferente mudando essas coisas? “Além do que a gente já criou, quais outras coisas a gente podia criar juntos aqui que seria muito legal pra gente?”.	46 - Ensaio 3 e mais ensaios A pessoa Atuante de USO dá prosseguimento aos ensaios. Junto com as pessoas que decidiram fazer as cenas, pensam e definem de acordo com o tempo do processo: questões sobre o público da cena (quem, quantas pessoas, etc.); dias de apresentação; o que precisa ser produzido; e tudo o que precisar para a realização da cena.	47 - Retomada de Relações A Retomada de Relações na Área de Atuação ocorre quando a pessoa Atuante de USO retorna ao Território de USO depois de um intervalo de tempo que interrompeu suas rotinas com as pessoas do local. Retoma-se a relação de onde ela parou. Se ela estava em fase anterior à Abertura de Procedimento, a retomada se dá desse modo (sem ainda abrir o procedimento). Se os Ensaios já ocorreram, retoma-se dali e encaminha-se para os Diálogos do novo momento do trabalho.
48 – Anotações Durante essa carta você faz anotações do seu dia de jogo.	49 - Experimento de Criação Experimente a Criação (veja a Regra Criação). Pense em que etapa você está: 1-) As coisas se infiltrarão em você, se registrarão em você. Comece a prestar atenção naquilo que insistir em você; 2-) Crie com outros materiais (pode ser no papel, escrevendo; pode ser no corpo, dançando; etc.); 3-) Compartilhe com as pessoas que estão diretamente ou indiretamente envolvidas nesse afeto; 4-) Tornem pública essa criação	50 - Ruído Poético Primeiro a pessoa Atuante de USO encontra lugares onde haja elementos que em si são ou se parecem evidentemente com algo artístico. Depois, a pessoa Atuante desenvolve modos de relevar, destacar, enfocar, recortar, multiplicar etc., esses elementos que geram algum ruído de poesia no Território de USO.
51 - Apresentação de Si Podendo Mentir Durante essa carta, é feita uma exposição verbal com cada pessoa Atuante fazendo apresentação de si, mas podendo mentir quanto quiser. Se a Exposição for com várias pessoas Atuantes em um mesmo local, uma pessoa falará por vez, no tempo indicado. Cada pessoa ficará responsável pela marcação exata do tempo da sua exposição.	52 – Exposição Verbal: Livre Durante essa carta, é feita uma exposição verbal livre, com a pessoa Atuante falando o que quiser a partir de sua experiência. Nas Exposições Verbais não se fala sobre o exercício, mas fala-se sobre as coisas que aconteceram. Se a Exposição for com várias pessoas Atuantes em um mesmo local, uma pessoa falará por vez, no tempo indicado. Cada pessoa ficará responsável pela marcação exata do tempo da sua exposição.	53 - Exposição Verbal: Todos os dias eu... Durante essa carta, é feita uma exposição verbal começando cada frase com “Todo dia eu...”. Na sequência são ditas coisas que foram vivenciadas durante o jogo do dia. Ex.: “Todo dia eu peço dinheiro na frente do restaurante...”. Se a Exposição for com várias pessoas Atuantes em um mesmo local, uma pessoa falará por vez, no tempo indicado. Cada pessoa ficará responsável pela marcação exata do tempo da sua exposição.

54 - Exposição Verbal: Eu Nunca... Durante essa carta, é feita uma exposição verbal começando cada frase com “Eu nunca...”. Na sequência são ditas coisas que não foram vivenciadas durante o jogo do dia. Ex.: “Eu nunca subi na árvore que foi cortada, etc.”. Se a Exposição for com várias pessoas Atuantes em um mesmo local, uma pessoa falará por vez, no tempo indicado. Cada pessoa ficará responsável pela marcação exata do tempo da sua exposição.	55 - Exposição Verbal: Sobre o Jogo Durante essa carta, é feita uma exposição verbal sobre o jogo, com a pessoa Atual falado dúvidas, descobertas, dificuldades, facilidades, e tudo o mais sobre como está sendo o jogo. Se a Exposição for com várias pessoas Atuantes em um mesmo local, uma pessoa falará por vez, no tempo indicado. Cada pessoa ficará responsável pela marcação exata do tempo da sua exposição.	56 - Exposição Verbal: Outra Durante essa carta, é feita uma exposição verbal que o Coletivo Provisório inventa. Se a Exposição for com várias pessoas Atuantes em um mesmo local, uma pessoa falará por vez, no tempo indicado. Cada pessoa ficará responsável pela marcação exata do tempo da sua exposição.
57 - Formação: Fila Formações são conjuntos de pessoas que não precisam ter características comuns, mas que formam desenhos definidos e evidentes no espaço. Durante essa carta você fará parte de uma fila criada pelo Coletivo Provisório.	58 - Formação: Roda Formações são conjuntos de pessoas que não precisam ter características comuns, mas que formam desenhos definidos e evidentes no espaço. Durante essa carta você fará parte de uma roda criada pelo Coletivo Provisório.	59 - Formação: Lateral Ombro a Ombro Formações são conjuntos de pessoas que não precisam ter características comuns, mas que formam desenhos definidos e evidentes no espaço. Durante essa carta seu ombro esquerdo tocará o ombro direito de outra pessoa atuante e seu ombro direito o ombro esquerdo de outra pessoa atuante. Se você for a última pessoa da formação, em um dos seus lados não haverá outra pessoa atuante.
60 - Formação: Cardume Formações são conjuntos de pessoas que não precisam ter características comuns, mas que formam desenhos definidos e evidentes no espaço. Durante essa carta você e as outras pessoas atuantes andarão com padrões de cardume. Imagine como os peixes se locomovem em grupo. Às vezes uma pessoa do Coletivo está mais à frente, às vezes outra.	61 - Formação: Aerada Formações são conjuntos de pessoas que não precisam ter características comuns, mas que formam desenhos definidos e evidentes no espaço. Durante essa carta, a formação que vocês fizerem será espaçada uma pessoa da outra.	62 - Formação: Condensada Formações são conjuntos de pessoas que não precisam ter características comuns, mas que formam desenhos definidos e evidentes no espaço. Durante essa carta, a formação que vocês fizerem será bem junto uma pessoa das outras.

63 - Formação: Outras Formações são conjuntos de pessoas que não precisam ter características comuns, mas que formam desenhos definidos e evidentes no espaço. Durante essa carta você fará parte de uma formação estipulada pelo Coletivo Provisório.	64 – Suspensão A Suspensão é uma ação interrompida em seu movimento externo, com ajustes mínimos no corpo para que ela possa acontecer. Se a Suspensão é durante um andar, o andar que é suspenso. O corpo não se arruma e fica com os pés lado a lado. Suspende-se no meio do passo. Suspende os braços como eles estavam. Não é um congelamento, mas parece com isso.	65 - Permanência: No núcleo da ação Na Permanência aplica-se um tempo externo à ação quando cotidiana. É uma persistência. Há continuidade de um desejo. A Permanência no Núcleo da Ação faz com que a pessoa Atuante prolongue a ação pelo tempo de duração da carta. Por exemplo: permaneça atravessando a rua, ou bebendo água, ou engolindo a comida. Não é a repetição da ação, é o prolongamento dela.
66 - Permanência: Antes do Núcleo da Ação Na Permanência aplica-se um tempo externo à ação quando cotidiana. A Permanência Antes do Núcleo da Ação faz com que a pessoa Atuante prolongue os movimentos antes da realização da ação. Por exemplo: permaneça esperando para atravessar a rua, permaneça colocando água no copo que beberá, permaneça levando a comida para a boca, etc.	67 - Permanência: Repetição Na Permanência aplica-se um tempo externo à ação quando cotidiana. A Permanência na Repetição da Ação faz com que a pessoa Atuante repita a ação durante a carta. Por exemplo: permaneça tomando água, vários goles, vários copos; permaneça atravessando a rua várias vezes; permaneça comendo várias comidas ou dando várias garfadas, etc.	68 - Deslocamento: de Tempo No Deslocamento de Tempo, realiza-se ações com tempos diferentes ou em tempos diferentes. O deslocamento pode ser de duração, como pode ser de período histórico, ou qualquer outro deslocamento. Desencaixa-se o tempo do cotidiano.
69 - Deslocamento: de Ações No Deslocamento de Ações deslocam-se os lugares da Ação. Realiza-se ações em lugares que não são os habituais das ações realizadas.	70 - Deslocamento: de Objetos No Deslocamento de Objetos deslocam-se os lugares dos objetos. São instalados ou utilizados objetos em lugares que não são habituais desses objetos.	71 - Deslocamento: de Situação No Deslocamento de Situação deslocam-se as situações que são realizadas em determinados locais para locais onde essas situações cotidianamente não acontecem.

72 - Coro: de Pessoas Comedoras de Salgados Coros são conjuntos de pessoas com características comuns evidentes, que não precisam estar num mesmo local do Território de USO. Durante essa carta você fará parte de um coro de pessoas que comem salgados.	73 - Coro: de Pessoas Pagadoras de Conta Coros são conjuntos de pessoas com características comuns evidentes, que não precisam estar num mesmo local do Território de USO. Durante essa carta você fará parte de um coro de pessoas que pagam contas.	74 - Coro: de Pessoas Viciadas em Celular Coros são conjuntos de pessoas com características comuns evidentes, que não precisam estar num mesmo local do Território de USO. Durante essa carta você fará parte de um coro de pessoas viciadas em celular.
75 - Coro: Outros Coros são conjuntos de pessoas com características comuns evidentes, que não precisam estar num mesmo local do Território de USO. Durante essa carta você fará parte de algum coro definido pelo Coletivo Provisório.	76 - Locomoção Vá para o local indicado. Você deverá chegar lá no horário exato. Nem antes nem depois.	77 - Locomoção para Lugar Comum 1 Vá para o lugar que o Coletivo Provisório definiu previamente para ser o Lugar Comum 1. Não chegue antes nem depois. Chegue exatamente no tempo indicado.
78 - Locomoção para Lugar Comum 2 Vá para o lugar que o Coletivo Provisório definiu previamente para ser o Lugar Comum 2. Não chegue antes nem depois. Chegue exatamente no tempo indicado.	79 - Locomoção para Lugar Comum 3 Vá para o lugar que o Coletivo Provisório definiu previamente para ser o Lugar Comum 3. Não chegue antes nem depois. Chegue exatamente no tempo indicado.	80 - Locomoção para Lugar Comum 4 Vá para o lugar que o Coletivo Provisório definiu previamente para ser o Lugar Comum 4. Não chegue antes nem depois. Chegue exatamente no tempo indicado.

81 - Locomoção para Lugar Comum 5 Vá para o lugar que o Coletivo Provisório definiu previamente para ser o Lugar Comum 5. Não chegue antes nem depois. Chegue exatamente no tempo indicado.	82 - Repetição de Carta Repita a Carta indicada no verso. Essa carta assume a Ação da carta que ela repete, mas não o horário, a duração e as outras indicações. O verso deve ser preenchido com as informações da rodada onde a Repetição da Carta ocorre.	83 - Duplas: Seguir Outra Pessoa Atuante Junte-se a mais uma pessoa. Vocês não conversarão nada, a não ser decidir quem será a primeira pessoa da dupla e a segunda pessoa da dupla. A primeira pessoa fará primeiro a sequência de cartas e a outra acompanhará somente observando, em silêncio. As próximas cartas quem fará será a primeira pessoa da dupla. A segunda pessoa não faz a sequência agora, somente acompanha de longe quando possível, sem explicitar que está seguindo, discretamente.
84 - Duplas: Inverter Quem Segue Agora inverte. A segunda pessoa faz a próxima sequência de cartas. A primeira pessoa acompanhará somente observando, em silêncio. As próximas cartas quem fará será a segunda pessoa da dupla. Vocês continuam sem conversar. A pessoa que segue, faz isso discretamente, sem ser percebida.	85 – Duplas: Desfazer a Dupla A partir de agora não há mais dupla.	86 – Dispersão Ande pelo Território de USO, com atenção para se manter afastado das outras pessoas Atuantes. Assim o Coletivo Provisório dispersará no território.
87 – Fim ATÉ A PRÓXIMA RODADA!	88 - Referência: "Tão Longe, Tão Perto", de Wim Wenders Nessa carta o Coletivo Provisório acessa referências do Jogo de USO e conversa sobre elas. Uma das referências é o filme Tão Longe, Tão Perto, de Wim Wenders.	89 - Referência: "Perda da Auréola", de Baudelaire Nessa carta o Coletivo Provisório acessa referências do Jogo de USO e conversa sobre elas. Uma das referências é o poema A Perda da Auréola, de Baudelaire. Pode ser acessado em: dissertação que acompanha esse jogo de cartas, USO: jogo teatral de criação com o cotidiano urbano.

90 - Referência: "Cotidiano" na visão de Ágnes Heller Nessa carta o Coletivo Provisório acessa referências do Jogo de USO e conversa sobre elas. Uma das referências é o pensamento de Ágnes Heller sobre a vida cotidiana. Pode ser acessado em: dissertação que acompanha esse jogo de cartas, USO: jogo teatral de criação com o cotidiano urbano.	91 - Referência: "Lugar" na visão de Milton Santos Nessa carta o Coletivo Provisório acessa referências do Jogo de USO e conversa sobre elas. Uma das referências é o pensamento de Milton Santos sobre Lugar. Pode ser acessado em: dissertação que acompanha esse jogo de cartas, USO: jogo teatral de criação com o cotidiano urbano.	92 - Referência: "Território Usado" na visão de Milton Santos Nessa carta o Coletivo Provisório acessa referências do Jogo de USO e conversa sobre elas. Uma das referências é o pensamento de Milton Santos sobre Território Usado e Horizontalidades. Pode ser acessado em: dissertação que acompanha esse jogo de cartas, USO: jogo teatral de criação com o cotidiano urbano.
93 - Referência: "Urbano" na visão de Milton Santos Nessa carta o Coletivo Provisório acessa referências do Jogo de USO e conversa sobre elas. Uma das referências é o pensamento de Milton Santos sobre Urbano. Pode ser acessado em: dissertação que acompanha esse jogo de cartas, USO: jogo teatral de criação com o cotidiano urbano.	02 – Giro Você faz o percurso da Superfície de todo o Território de USO (pode ser mais de uma vez). A Superfície da área são os locais que não necessitam relações aprofundadas com as pessoas, nem permanência longa, nem percursos longos em áreas internas (como fundo de lojas ou elevadores). Se o Território de USO do seu Coletivo Provisório for um quarteirão, você passa por todas as ruas do quarteirão. Se for uma única rua, você percorre toda a rua.	02 – Giro Você faz o percurso da Superfície de todo o Território de USO (pode ser mais de uma vez). A Superfície da área são os locais que não necessitam relações aprofundadas com as pessoas, nem permanência longa, nem percursos longos em áreas internas (como fundo de lojas ou elevadores). Se o Território de USO do seu Coletivo Provisório for um quarteirão, você passa por todas as ruas do quarteirão. Se for uma única rua, você percorre toda a rua.
39 - Ação Cotidiana Absorvida É a ação observada pela pessoa Atuante de USO que se torna uma ação dela. A Ação deve ser realizada na íntegra da ação original. São duas etapas para a construção: 1. Observação - de ações que as pessoas do Território de USO realizam; 2. Apropriação – a pessoa Atuante de USO faz a ação no local onde observou ou em outro lugar. Ambas as etapas envolvem o pensamento. “O que o outro pensa e o que eu penso quando realizo a ação?”	39 - Ação Cotidiana Absorvida É a ação observada pela pessoa Atuante de USO que se torna uma ação dela. A Ação deve ser realizada na íntegra da ação original. São duas etapas para a construção: 1. Observação - de ações que as pessoas do Território de USO realizam; 2. Apropriação – a pessoa Atuante de USO faz a ação no local onde observou ou em outro lugar. Ambas as etapas envolvem o pensamento. “O que o outro pensa e o que eu penso quando realizo a ação?”	39 - Ação Cotidiana Absorvida É a ação observada pela pessoa Atuante de USO que se torna uma ação dela. A Ação deve ser realizada na íntegra da ação original. São duas etapas para a construção: 1. Observação - de ações que as pessoas do Território de USO realizam; 2. Apropriação – a pessoa Atuante de USO faz a ação no local onde observou ou em outro lugar. Ambas as etapas envolvem o pensamento. “O que o outro pensa e o que eu penso quando realizo a ação?”

40 – Rotina 1 Crie ou execute um conjunto de Ações Cotidianas Absorvidas em sequência. A passagem de uma Ação para a outra também faz parte da Rotina. A rotina deve ser repetível. Ex.: todo dia o Atuante compra um remédio na farmácia em tal endereço da área de atuação; na sequência atravessa a rua na faixa de pedestres; depois engraxa o sapato no engraxate x; em seguida pergunta onde é a rua x ao vendedor da banca de jornal; depois toma um café em tal lugar. Esse é o exemplo de uma rotina.	41 – Rotina 2 Crie ou execute uma Rotina diferente da Rotina 1, com outras Ações Cotidianas Absorvidas.	42 - Rotina com Outras Pessoas Trabalhadoras Crie uma Rotina necessariamente envolvendo outras pessoas trabalhadoras do território. Além disso, quando essa carta entrar em jogo, amplie nas Rotinas 1 e 2, se possível, a quantidade de pessoas envolvidas nas ações, principalmente se tiver ação sem interlocução.
43 - Abertura de Procedimento A pessoa Atuante de USO diz para as pessoas com as quais criou rotinas que aquela ação é teatro: “Para mim, fazer isso aqui com você (pedir café, perguntar sobre película de celular. Retoma-se a, comer coxinha, etc.) tais dias (todas as quintas-feiras, por exemplo), é teatro. Posso continuar vindo fazer isso e a gente continuar fazendo teatro juntos?”.	76 – Locomoção Vá para o local indicado. Você deverá chegar lá no horário exato. Nem antes nem depois.	76 – Locomoção Vá para o local indicado. Você deverá chegar lá no horário exato. Nem antes nem depois.
76 – Locomoção Vá para o local indicado. Você deverá chegar lá no horário exato. Nem antes nem depois.	76 – Locomoção Vá para o local indicado. Você deverá chegar lá no horário exato. Nem antes nem depois.	76 – Locomoção Vá para o local indicado. Você deverá chegar lá no horário exato. Nem antes nem depois.

82 - Repetição de Carta Repita a Carta indicada no verso. Essa carta assume a Ação da carta que ela repete, mas não o horário, a duração e as outras indicações. O verso deve ser preenchido com as informações da rodada onde a Repetição da Carta ocorre.	82 - Repetição de Carta Repita a Carta indicada no verso. Essa carta assume a Ação da carta que ela repete, mas não o horário, a duração e as outras indicações. O verso deve ser preenchido com as informações da rodada onde a Repetição da Carta ocorre.	82 - Repetição de Carta Repita a Carta indicada no verso. Essa carta assume a Ação da carta que ela repete, mas não o horário, a duração e as outras indicações. O verso deve ser preenchido com as informações da rodada onde a Repetição da Carta ocorre.
86 – Dispersão Ande pelo Território de USO, com atenção para se manter afastado das outras pessoas Atuantes. Assim o Coletivo Provisório dispersará no território.	86 – Dispersão Ande pelo Território de USO, com atenção para se manter afastado das outras pessoas Atuantes. Assim o Coletivo Provisório dispersará no território.	86 – Dispersão Ande pelo Território de USO, com atenção para se manter afastado das outras pessoas Atuantes. Assim o Coletivo Provisório dispersará no território.

02 – Giro LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	01 – Início LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	00 - Reler as regras LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:
05 - Anjo Tão Perto do Território LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	04 - Anjo Tão Perto da História LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	03 - Anjo Tão Perto das Ideias LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:
08 - Ser Humano Tão Perto das Funções LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	07-Anjo Tão Dentro do Ser Humano e da Cidade LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	06 - Anjo Tão Perto da Porta de Entrada LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:

11 - Olhar: Por Dentro de Si LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	10 - Ser Humano Tão Perto da Arte e da Invenção LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	09 - Ser Humano Tão Perto das Ideias LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:
14 - Olhar: Arquiteturas, Objetos, Animais, Vegetais LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	13 - Olhar: Corpo das Outras Pessoas LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	12 - Olhar: Próprio Corpo LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:
17 - Olhar: Foco Absoluto LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	16 - Olhar: Entranhas LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	15 - Olhar: Espaços Vazios, Vãos, Entre LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:

20 - Conquista: Superfície dos Lugares LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	19 - Olhar: Encontro de Olhar – fim LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	18 - Olhar: Encontro de Olhar – Início LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:
23 - Conquista: Lugar Abaixo do Nível do Solo LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	22 - Conquista: Lugar Alto LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	21 - Conquista: Lugar com Profundidade Espacial LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:
26 - Destaque: Olhar LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	25 - Conquista: Lugar MUITÍSSIMO Abaixo do Nível do Solo LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	24 - Conquista: Lugar ALTÍSSIMO LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:

29 - Destaque: Gesto LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	28 - Destaque: Ritmo LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	27 - Destaque: Imagem LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:
32 – Mapeamento: de Superfície LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	31 - Destaque: Ruído Poético LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	30 - Destaque: Conversa LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:
35 - Mapeamento: de Escolhas LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	34 - Mapeamento: de Pessoas Trabalhando LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	33 - Mapeamento: de Ações LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:

38 - Mapeamento: Outros LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	37 - Mapeamento: de Ampliação de Humanidade LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	36 - Mapeamento: de Criações LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:
41 – Rotina 2 LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	40 – Rotina 1 LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	39 - Ação Cotidiana Absorvida LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:
44 - Ensaio 1 LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	43 - Abertura de Procedimento LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	42 - Rotina com Outras Pessoas Trabalhadoras LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:

47 - Retomada de Relações LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	46 - Ensaio 3 e mais ensaios LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	45 – Ensaio 2 LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:
50 - Ruído Poético LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	49 - Experimento de Criação LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	48 – Anotações LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:
53 - Exposição Verbal: Todos os dias eu... LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	52 – Exposição Verbal: Livre LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	51 - Apresentação de Si Podendo Mentir LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:

56 - Exposição Verbal: Outra LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	55 - Exposição Verbal: Sobre o Jogo LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	54 - Exposição Verbal: Eu Nunca... LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:
59 - Formação: Lateral Ombro a Ombro LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	58 - Formação: Roda LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	57 - Formação: Fila LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:
62 - Formação: Condensada LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	61 - Formação: Aerada LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	60 - Formação: Cardume

65 - Permanência: No núcleo da ação LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	64 – Suspensão LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	63 - Formação: Outras LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:
68 - Deslocamento: de Tempo LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	67 - Permanência: Repetição LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	66 - Permanência: Antes do Núcleo da Ação LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:
71 - Deslocamento: de Situação LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	70 - Deslocamento: de Objetos LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	69 - Deslocamento: de Ações LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:

74 - Coro: de Pessoas Viciadas em Celular LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	73 - Coro: de Pessoas Pagadoras de Conta LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	72 - Coro: de Pessoas Comedoras de Salgados LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:
77 - Locomoção para Lugar Comum 1 LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	76 – Locomoção PARA: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	75 - Coro: Outros LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:
80 - Locomoção para Lugar Comum 4 HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	79 - Locomoção para Lugar Comum 3 HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	78 - Locomoção para Lugar Comum 2 HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:

83 - Duplas: Seguir Outra Pessoa Atuante LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS: .	82 - Repetição de Carta CARTA: LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	81 - Locomoção para Lugar Comum 5 LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:
86 – Dispersão LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	85 – Duplas: Desfazer a Dupla LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	84 - Duplas: Inverter Quem Segue LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:
89 - Referência: "Perda da Auréola", de Baudelaire LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	88 - Referência: "Tão Longe, Tão Perto", de Wim Wenders LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	87 – Fim LOCAL: HORÁRIO: : OBS:

92 - Referência: "Território Usado" na visão de Milton Santos LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	91 - Referência: "Lugar" na visão de Milton Santos LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	90 - Referência: "Cotidiano" na visão de Ágnes Heller LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:
02 – Giro LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	02 – Giro LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	93 - Referência: "Urbano" na visão de Milton Santos LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:
39 - Ação Cotidiana Absorvida LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	39 - Ação Cotidiana Absorvida LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	39 - Ação Cotidiana Absorvida LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:

42 - Rotina com Outras Pessoas Trabalhadoras LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	41 – Rotina 2 LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	40 – Rotina 1 LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:
76 – Locomoção PARA:: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	76 – Locomoção PARA: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	43 - Abertura de Procedimento LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:
76 – Locomoção PARA: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	76 – Locomoção PARA: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	76 – Locomoção PARA: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:

82 - Repetição de Carta CARTA: LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	82 - Repetição de Carta CARTA: LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	82 - Repetição de Carta CARTA: LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:
86 – Dispersão LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	86 – Dispersão LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:	86 – Dispersão LOCAL: HORÁRIO DE INÍCIO: DURAÇÃO: OBS:

APÊNDICE B – TABELAS DE RODADAS

B.1. DESCIDA DOS ANJOS

JORNADA: DESCIDA DOS ANJOS					
RODADA 01					
ORDEM	CARTA	PREENCHIMENTO DA CARTA (escrever a lápis na carta)			
1ª carta	Carta 0 - Reler as Regras	INÍCIO	<i>antes</i>	DURAÇÃO	<i>Tempo que for preciso antes do jogo</i>
		LOCAL	<i>Onde quiser</i>		
		OBSERVAÇÃO			
2ª carta	Carta 01 - Início	INÍCIO	<i>+ 00:00</i>	DURAÇÃO	<i>1 minuto</i>
		LOCAL	<i>Território de USO</i>		
		OBSERVAÇÃO			
3ª carta	Carta 02 - Glro	INÍCIO	<i>+ 00:01</i>	DURAÇÃO	<i>10 minutos</i>
		LOCAL	<i>Território de USO</i>		
		OBSERVAÇÃO	<i>Tem que passar por todo o Território de USO</i>		
4ª carta	Carta 03 - Anjo Tão Perto das Idéais	INÍCIO	<i>+ 00:11</i>	DURAÇÃO	<i>10 minutos</i>
		LOCAL	<i>Território de USO</i>		
		OBSERVAÇÃO			
5ª carta	Carta 04 - Anjo tão Perto da História	INÍCIO	<i>+ 00:21</i>	DURAÇÃO	<i>10 minutos</i>
		LOCAL	<i>Território de USO</i>		
		OBSERVAÇÃO			
6ª carta	Carta 05 - Anjo Tão Perto do Território	INÍCIO	<i>+ 00:31</i>	DURAÇÃO	<i>10 minutos</i>
		LOCAL	<i>Território de USO</i>		
		OBSERVAÇÃO			
7ª carta	Carta 11 - Olhar: Por Dentro de Si	INÍCIO	<i>+ 00:41</i>	DURAÇÃO	<i>05 minutos</i>
		LOCAL	<i>Território de USO</i>		
		OBSERVAÇÃO			
8ª carta	Carta 12 - Olhar: Próprio Corpo	INÍCIO	<i>+ 00:46</i>	DURAÇÃO	<i>05 minutos</i>
		LOCAL	<i>Território de USO</i>		
		OBSERVAÇÃO			
9ª carta	Carta 13 - Olhar: Corpo das Outras Pessoas	INÍCIO	<i>+ 00:51</i>	DURAÇÃO	<i>05 minutos</i>
		LOCAL	<i>Território de USO</i>		
		OBSERVAÇÃO			
10ª carta	Carta 14 - Olhar: Arquiteturas, Objetos, Animais...	INÍCIO	<i>+ 00:56</i>	DURAÇÃO	<i>05 minutos</i>
		LOCAL	<i>Território de USO</i>		
		OBSERVAÇÃO			

11ª carta	Carta 15 - Olhar: Espaços Vazios, Vãos, Entre	INÍCIO	+ 01:01	DURAÇÃO	05 minutos
		LOCAL			
		OBSERVAÇÃO			
12ª carta	Carta 77 - Locomoção: para Lugar Comum 1	INÍCIO	+ 01:06	DURAÇÃO	09 minutos
		PARA	Lugar Comum 1		
		OBSERVAÇÃO	Não chegar antes nem depois do horário		
13ª carta	Carta 57 - Formação: Fila	INÍCIO	+ 01:15	DURAÇÃO	05 minutos
		LOCAL	Lugar Comum 01: Fila		
		OBSERVAÇÃO	A primeira pessoa que chegar inicia a fila. As outras se colocam atrás umas das outras		
14ª carta	Carta 86 - Dispersão	INÍCIO	+ 01:20	DURAÇÃO	02 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
15ª carta	Carta 20 - Conquista: Superfície dos Lugares	INÍCIO	+ 01:22	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
16ª carta	Carta 21 - Conquista: Lugar com Profundidade Espacial	INÍCIO	+ 01:32	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL			
		OBSERVAÇÃO			
17ª carta	Carta 78 - Locomoção: para Lugar Comum 2	INÍCIO	+ 01:42	DURAÇÃO	10 minutos
		PARA	Lugar Comum 2		
		OBSERVAÇÃO	Não chegar antes nem depois do horário.		
18ª carta	Carta 64 - Suspensão	INÍCIO	+ 01:52	DURAÇÃO	05 minutos
		LOCAL	Lugar Comum II		
		OBSERVAÇÃO			
19ª carta	Carta 86 - Dispersão	INÍCIO	+ 01:57	DURAÇÃO	01 minuto
		LOCAL	Qualquer lugar do Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
20ª carta	Carta 22 - Conquista: Lugar Alto	INÍCIO	+ 01:58	DURAÇÃO	15 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
21ª carta	Carta 76 - Locomoção	INÍCIO	+ 02:13	DURAÇÃO	10 minutos
		PARA	Qualquer lugar do Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
22ª carta	Carta 26 - Destaque: Olhar	INÍCIO	+ 02:23	DURAÇÃO	07 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
23ª carta	Carta 79 - Locomoção:	INÍCIO	+ 02:30	DURAÇÃO	10 minutos
		PARA	Lugar Comum 3		

	para Lugar Comum 3	OBSERVAÇÃO			
24ª carta	Carta 51 - Apresentação de Si Podendo Mentir	INÍCIO	+ 02:40	DURAÇÃO	20 minutos (1 minuto cada atuante)
		LOCAL	Lugar Comum III		
		OBSERVAÇÃO	Todas as Pessoas Atuantes devem se ouvir. Se sobrar tempo devido ao número de Atuantes, utilizar o tempo para fazer anotações.		
25ª carta	Carta 87 - Fim	INÍCIO	+03:00	DURAÇÃO	
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Quando acaba a rodada, o Coletivo Provisório dispersa.		

JORNADA: DESCIDA DOS ANJOS					
RODADA 02					
ORDEM	CARTA	PREENCHIMENTO DA CARTA (escrever a lápis na carta)			
1ª carta	Carta 0 - Reler as Regras	INÍCIO	antes	DURAÇÃO	Tempo que for preciso antes do jogo
		LOCAL	Onde quiser		
		OBSERVAÇÃO			
2ª carta	Carta 01 - Início	INÍCIO	+ 00:00	DURAÇÃO	1 minuto
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
3ª carta	Carta 02 - Glro	INÍCIO	+ 00:01	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Tem que passar por todo o Território de USO		
4ª carta	Escolha uma Carta: de 03 a 05	INÍCIO	+ 00:11	DURAÇÃO	05 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Você deve escolher na hora da montagem do maço e acrescentar a carta no seu maço do dia. Preencha a carta escolhida com horário de início e duração.		
5ª carta	Carta 06 - Anjo Tão Perto da Porta de Entrada	INÍCIO	+ 00:16	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
6ª carta	Carta 07 - Anjo Tão Dentro do Ser Humano e da Cidade	INÍCIO	+ 00:26	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
7ª carta	Carta 08 - Ser Humano Tão Perto das Funções	INÍCIO	+ 00:36	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
8ª carta	Carta 09 - Ser Humano Tão Perto das Ideias	INÍCIO	+ 00:46	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			

9ª carta	Escolha uma Carta: de 11 a 15	INÍCIO	+ 00:56	DURAÇÃO	05 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Você deve escolher na hora da montagem do maço e acrescentar a carta no seu maço do dia. Preencha a carta escolhida com horário de início e duração.		
10ª carta	Carta 16 - Olhar: Entranhas	INÍCIO	+ 01:01	DURAÇÃO	05 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
11ª carta	Carta 77 - Locomoção: para Lugar Comum 1	INÍCIO	+ 01:06	DURAÇÃO	09 minutos
		PARA	Lugar Comum 1		
		OBSERVAÇÃO	Não chegar antes nem depois do horário		
12ª carta	Carta 57 - Formação: Fila	INÍCIO	+ 01:15	DURAÇÃO	07 minutos
		LOCAL	Lugar Comum 01: Fila		
		OBSERVAÇÃO	A primeira pessoa que chegar inicia a fila. As outras se colocam atrás umas das outras		
13ª carta	Carta 86 - Dispersão	INÍCIO	+ 01:22	DURAÇÃO	01 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
14ª carta	Carta 20 - Conquista: Superfície dos Lugares	INÍCIO	+ 01:23	DURAÇÃO	05 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
15ª carta	Carta 21 - Conquista: Lugar com Profundidade Espacial	INÍCIO	+ 01:28	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL			
		OBSERVAÇÃO			
16ª carta	Carta 22 - Conquista: Lugar Alto	INÍCIO	+ 01:38	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
17ª carta	Carta 78 - Locomoção: para Lugar Comum 2	INÍCIO	+ 01:48	DURAÇÃO	15 minutos
		PARA	Lugar Comum 2		
		OBSERVAÇÃO	Não chegar antes nem depois do horário. Na hora da Suspensão, desligar o alarme, para ser um suspensão silenciosa. Só desligue o alarme da suspensão, não o das próximas cartas.		
18ª carta	Carta 64 - Suspensão	INÍCIO	+ 02:03	DURAÇÃO	07 minutos
		LOCAL	Lugar Comum II		
		OBSERVAÇÃO			
19ª carta	Carta 86 - Dispersão	INÍCIO	+ 02:10	DURAÇÃO	01 minuto
		LOCAL	Qualquer lugar do Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
20ª carta	Carta 23 - Conquista:	INÍCIO	+ 02:11	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		

	Lugar Abaixo do Nível do Solo	OBSERVAÇÃO			
21ª carta	Carta 27 - Destaque: Imagem	INÍCIO	+ 02:21	DURAÇÃO	09 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
22ª carta	Carta 79 - Locomoção: para Lugar Comum 3	INÍCIO	+ 02:30	DURAÇÃO	10 minutos
		PARA	Lugar Comum 3		
		OBSERVAÇÃO			
23ª carta	Carta 52 - Exposição Verbal: Livre	INÍCIO	+ 02:40	DURAÇÃO	20 minutos (1 minuto cada atuante)
		LOCAL	Lugar Comum III		
		OBSERVAÇÃO	Todas as Pessoas Atuantes devem se ouvir. Se sobrar tempo devido ao número de Atuantes, utilizar o tempo para fazer anotações.		
24ª carta	Carta 87 - Fim	INÍCIO	+03:00	DURAÇÃO	
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Quando acaba a rodada, o Coletivo Provisório dispersa.		

JORNADA: DESCIDA DOS ANJOS					
RODADA 03					
ORDEM	CARTA	PREENCHIMENTO DA CARTA (escrever a lápis na carta)			
1ª carta	Carta 0 - Reler as Regras	INÍCIO	antes	DURAÇÃO	Tempo que for preciso antes do jogo
		LOCAL	Onde quiser		
		OBSERVAÇÃO			
2ª carta	Carta 01 - Início	INÍCIO	+ 00:00	DURAÇÃO	1 minuto
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
3ª carta	Carta 02 - Glro	INÍCIO	+ 00:01	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Tem que passar por todo o Território de USO		
4ª carta	Escolha uma Carta: de 03 a 06	INÍCIO	+ 00:11	DURAÇÃO	05 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Você deve escolher na hora da montagem do maço e acrescentar a carta no seu maço do dia. Preencha a carta escolhida com horário de início e duração.		
5ª carta	Escolha uma Carta: de 07 a 09	INÍCIO	+ 00:16	DURAÇÃO	05 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Você deve escolher na hora da montagem do maço e acrescentar a carta no seu maço do dia. Preencha a carta escolhida com horário de início e duração.		
6ª carta	Carta 10 - Ser Humano Tão Perto da Arte e da Invenção	INÍCIO	+ 00:21	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
7ª carta	Escolha uma Carta: de 11	INÍCIO	+ 00:31	DURAÇÃO	05 minutos
		LOCAL	Território de USO		

	a 16	OBSERVAÇÃO	Você deve escolher na hora da montagem do maço e acrescentar a carta no seu maço do dia. Preencha a carta escolhida com horário de início e duração.		
8ª carta	Carta 17 - Olhar: Foco Absoluto	INÍCIO	+ 00:36	DURAÇÃO	05 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
9ª carta	Escolha uma Carta: de 20 a 23	INÍCIO	+ 00:41	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Você deve escolher na hora da montagem do maço e acrescentar a carta no seu maço do dia. Preencha a carta escolhida com horário de início e duração.		
10ª carta	Carta 76 - Locomoção	INÍCIO	+ 00:51	DURAÇÃO	05 minutos
		PARA	Qualquer lugar do Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
11ª carta	Carta 28 - Destaque: Ritmo	INÍCIO	+ 00:56	DURAÇÃO	05 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
12ª carta	Carta 29 - Destaque: Gesto	INÍCIO	+ 01:01	DURAÇÃO	05 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
13ª carta	Carta 77 - Locomoção: para Lugar Comum 1	INÍCIO	+ 01:06	DURAÇÃO	09 minutos
		PARA	Lugar Comum 1		
		OBSERVAÇÃO	Não chegar antes nem depois do horário		
14ª carta	Carta 57 - Formação: Fila	INÍCIO	+ 01:15	DURAÇÃO	07 minutos
		LOCAL	Lugar Comum 01: Fila		
		OBSERVAÇÃO	A primeira pessoa que chegar inicia a fila. As outras se colocam atrás umas das outras		
15ª carta	Carta 86 - Dispersão	INÍCIO	+ 01:22	DURAÇÃO	01 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
16ª carta	Carta 24 - Conquista: Lugar Altíssimo	INÍCIO	+ 01:23	DURAÇÃO	25 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
17ª carta	Carta 78 - Locomoção: para Lugar Comum 2	INÍCIO	+ 01:48	DURAÇÃO	15 minutos
		PARA	Lugar Comum 2		
		OBSERVAÇÃO	Não chegar antes nem depois do horário.		
18ª carta	Carta 64 - Suspensão	INÍCIO	+ 02:03	DURAÇÃO	50 Ciclos Respiratórios
		LOCAL	Lugar Comum II		
		OBSERVAÇÃO	01 Ciclo Respiratório é 01 inspiração + 01 expiração. Assim que acabar seus 50 ciclos, vá para a próxima Carta.		
19ª carta	Carta 86 - Dispersão	INÍCIO		DURAÇÃO	até +02:11
		LOCAL	Qualquer lugar do Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	O início não é definido porque dependerá do tempo do seu ciclo respiratório. Você ficará na Dispersão até o alarme de início da próxima Carta.		
20ª carta	Carta 31 -	INÍCIO	+ 02:11	DURAÇÃO	10 minutos

	Destaque: Ruído Poético	LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
21ª carta	Carta 65 - Permanência: No núcleo da ação	INÍCIO	+ 02:21	DURAÇÃO	09 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
22ª carta	Carta 79 - Locomoção: para Lugar Comum 3	INÍCIO	+ 02:30	DURAÇÃO	10 minutos
		PARA	Lugar Comum 3		
		OBSERVAÇÃO			
23ª carta	Carta 53 - Exposição Verbal: Todos os dias eu...	INÍCIO	+ 02:40	DURAÇÃO	20 minutos (1 minuto cada atuante)
		LOCAL	Lugar Comum III		
		OBSERVAÇÃO	Todas as Pessoas Atuantes devem se ouvir. Se sobrar tempo devido ao número de Atuantes, utilizar o tempo para fazer anotações.		
24ª carta	Carta 87 - Fim	INÍCIO	+03:00	DURAÇÃO	
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Quando acaba a rodada, o Coletivo Provisório dispersa.		

JORNADA: DESCIDA DOS ANJOS					
RODADA 04					
ORDEM	CARTA	PREENCHIMENTO DA CARTA (escrever a lápis na carta)			
1ª carta	Carta 0 - Reler as Regras	INÍCIO	antes	DURAÇÃO	Tempo que for preciso antes do jogo
		LOCAL	Onde quiser		
		OBSERVAÇÃO			
2ª carta	Carta 01 - Início	INÍCIO	+ 00:00	DURAÇÃO	1 minuto
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
3ª carta	Carta 02 - Giro	INÍCIO	+ 00:01	DURAÇÃO	05 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Tem que passar por todo o Território de USO		
4ª carta	Carta 79 - Locomoção: para Lugar Comum 3	INÍCIO	+ 00:06	DURAÇÃO	05 minutos
		PARA	Lugar Comum 3		
		OBSERVAÇÃO			
5ª carta	Carta 59 - Formação: Lateral Ombro a Ombro	INÍCIO	+ 00:11	DURAÇÃO	02 minutos
		LOCAL	Lugar Comum III		
		OBSERVAÇÃO			
6ª carta	Carta 83 - Duplas: Seguir Outra Pessoa Atuante	INÍCIO	+ 00:13	DURAÇÃO	02 minutos
		LOCAL	Lugar Comum III		
		OBSERVAÇÃO			

7ª carta	Carta 76 - Locomoção	INÍCIO	+ 00:15	DURAÇÃO	05 minutos
		PARA	Onde você quiser iniciar sua sequência de cartas em dupla.		
		OBSERVAÇÃO			
8ª carta	Escolha uma Carta: de 03 a 10	INÍCIO	+ 00:20	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Você deve escolher na hora da montagem do maço e acrescentar a carta no seu maço do dia. Preencha a carta escolhida com horário de início e duração.		
9ª carta	Escolha uma Carta: de 11 a 17	INÍCIO	+ 00:30	DURAÇÃO	05 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Você deve escolher na hora da montagem do maço e acrescentar a carta no seu maço do dia. Preencha a carta escolhida com horário de início e duração.		
10ª carta	Escolha uma Carta: de 20 a 25	INÍCIO	+ 00:35	DURAÇÃO	15 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Você deve escolher na hora da montagem do maço e acrescentar a carta no seu maço do dia. Preencha a carta escolhida com horário de início e duração.		
11ª carta	Escolha uma Carta: de 26 a 29	INÍCIO	+ 00:50	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Você deve escolher na hora da montagem do maço e acrescentar a carta no seu maço do dia. Preencha a carta escolhida com horário de início e duração.		
12ª carta	Escolha outra Carta: de 03 a 10	INÍCIO	+ 01:00	DURAÇÃO	06 minutos
		LOCAL	Lugar Comum 01: Fila		
		OBSERVAÇÃO	Você deve escolher na hora da montagem do maço e acrescentar a carta no seu maço do dia.		
13ª carta	Carta 77 - Locomoção: para Lugar Comum 1	INÍCIO	+ 01:06	DURAÇÃO	09 minutos
		PARA	Lugar Comum 1		
		OBSERVAÇÃO	Não chegar antes nem depois do horário		
14ª carta	Carta 57 - Formação: Fila	INÍCIO	+ 01:15	DURAÇÃO	07 minutos
		LOCAL	Lugar Comum 01: Fila		
		OBSERVAÇÃO	A primeira pessoa que chegar inicia a fila. As outras se colocam atrás umas das outras. As duas pessoas da dupla fazem a fila.		
15ª carta	Carta 84 - Duplas: Inverter Quem Segue	INÍCIO	+ 01:22	DURAÇÃO	01 minuto
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
16ª carta	Carta 76 - Locomoção	INÍCIO	+ 01:23	DURAÇÃO	05 minutos
		PARA	Onde você quiser iniciar sua sequência de cartas em dupla.		
		OBSERVAÇÃO			
17ª carta	Carta 82 - Repetição de Carta	INÍCIO	+ 01:28	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		CARTA	A Carta que você escolheu para ser a sua 8ª Carta da Rodada		
		OBSERVAÇÃO			
18ª carta	Carta 82 - Repetição de Carta	INÍCIO	+ 01:38	DURAÇÃO	05 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		CARTA	A Carta que você escolheu para ser a sua 9ª Carta da Rodada		
		OBSERVAÇÃO			
19ª carta	Carta 82 -	INÍCIO	+ 01:43	DURAÇÃO	15 minutos

	Repetição de Carta	LOCAL	Território de USO		
		CARTA	A Carta que você escolheu para ser a sua 10ª Carta da Rodada		
		OBSERVAÇÃO			
20ª carta	Carta 82 - Repetição de Carta	INÍCIO	+ 01:58	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		CARTA	A Carta que você escolheu para ser a sua 11ª Carta da Rodada		
		OBSERVAÇÃO			
21ª carta	Carta 82 - Repetição de Carta	INÍCIO	+ 02:08	DURAÇÃO	06 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		CARTA	A Carta que você escolheu para ser a sua 12ª Carta da Rodada		
		OBSERVAÇÃO			
22ª carta	Carta 85 - Duplas: Desfazer a Dupla	INÍCIO	+ 02:14	DURAÇÃO	01 minuto
		LOCAL			
		OBSERVAÇÃO			
23ª carta	Carta 78 - Locomoção: para Lugar Comum 2	INÍCIO	+ 02:15	DURAÇÃO	09 minutos
		PARA	Lugar Comum 2		
		OBSERVAÇÃO	Não chegar antes nem depois do horário.		
24ª carta	Carta 64 - Suspensão	INÍCIO	+ 02:24	DURAÇÃO	07 minutos
		LOCAL	Lugar Comum II		
		OBSERVAÇÃO			
25ª carta	Carta 84 - Dispersão	INÍCIO	+ 02:31	DURAÇÃO	01 minuto
		LOCAL	Qualquer lugar do Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
26ª carta	Carta 79 - Locomoção: para Lugar Comum 3	INÍCIO	+ 02:32	DURAÇÃO	08 minutos
		PARA	Lugar Comum 3		
		OBSERVAÇÃO			
27ª carta	Carta 55 - Exposição Verbal: Sobre o Jogo	INÍCIO	+ 02:40	DURAÇÃO	20 minutos (1 minuto cada atuante)
		LOCAL	Lugar Comum 3		
		OBSERVAÇÃO	Todas as Pessoas Atuantes devem se ouvir. Se sobrar tempo devido ao número de Atuantes, utilizar o tempo para fazer anotações.		
28ª carta	Carta 87 - Fim	INÍCIO	+03:00	DURAÇÃO	
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Quando acaba a rodada, o Coletivo Provisório dispersa.		

JORNADA: DESCIDA DOS ANJOS					
RODADA 05					
ORDEM	CARTA	PREENCHIMENTO DA CARTA (escrever a lápis na carta)			
1ª carta	Carta 0 - Reler as Regras	INÍCIO	antes	DURAÇÃO	Tempo que for preciso antes do jogo
		LOCAL	Onde quiser		
		OBSERVAÇÃO			
2ª carta	Carta 01 - Início	INÍCIO	+ 00:00	DURAÇÃO	1 minuto
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
3ª carta	Carta 02 - Glro	INÍCIO	+ 00:01	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		

		OBSERVAÇÃO	<i>Tem que passar por todo o Território de USO</i>		
4ª carta	Carta 08 - Ser Humano Tão Perto das Funções	INÍCIO	+ 00:11	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
5ª carta	Escolha uma Carta: de 11 a 17	INÍCIO	+ 00:21	DURAÇÃO	05 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Você deve escolher na hora da montagem do maço e acrescentar a carta no seu maço do dia. Preencha a carta escolhida com horário de início e duração.		
6ª carta	Escolha uma Carta: de 20 a 25	INÍCIO	+ 00:26	DURAÇÃO	15 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Você deve escolher na hora da montagem do maço e acrescentar a carta no seu maço do dia. Preencha a carta escolhida com horário de início e duração.		
7ª carta	Carta 30 - Destaque: Conversa	INÍCIO	+ 00:41	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
8ª carta	Carta 69 - Deslocamento: de Ações	INÍCIO	+ 00:51	DURAÇÃO	05 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
9ª carta	Carta 70 - Deslocamento: de Objetos	INÍCIO	+ 00:56	DURAÇÃO	05 minutos
		PARA	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
10ª carta	Carta 72 - Coro: de Pessoas Comedoras de Salgados	INÍCIO	+ 01:01	DURAÇÃO	05 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
11ª carta	Carta 77 - Locomoção: para Lugar Comum 1	INÍCIO	+ 01:06	DURAÇÃO	09 minutos
		PARA	Lugar Comum 1		
		OBSERVAÇÃO	Não chegar antes nem depois do horário		
12ª carta	Carta 57 - Formação: Fila	INÍCIO	+ 01:15	DURAÇÃO	07 minutos
		LOCAL	Lugar Comum 1		
		OBSERVAÇÃO	A primeira pessoa que chegar inicia a fila. As outras se colocam atrás umas das outras		
13ª carta	Carta 84 - Dispersão	INÍCIO	+ 01:22	DURAÇÃO	01 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
14ª carta	Carta 18 - Olhar: Encontro de Olhar - início	INÍCIO	+ 01:23	DURAÇÃO	até aparecer "Carta 19 - Encontro de Olhar - Fim"
		LOCAL	Território de USO		
		OLHAR	Cada Olhar dura 15 Ciclos Respiratórios		
		OBSERVAÇÃO			
15ª carta	Carta 50 - Ruído Poético	INÍCIO	+ 01:24	DURAÇÃO	12 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
16ª carta	Carta 49 - Experimento	INÍCIO	+ 01:36	DURAÇÃO	16 minuto
		LOCAL	Território de USO		

	de Criação	OBSERVAÇÃO	<i>Trabalhe uma criação levando em conta a Etapa que ela está. Verifique as Regras de USO: Criação</i>		
18ª carta	Carta 19 - Olhar: Encontro de Olhar - fim	INÍCIO	+ 01:52	DURAÇÃO	<i>fim encontro olhares</i>
		LOCAL	<i>Território de USO</i>		
		CARTA			
		OBSERVAÇÃO			
19ª carta	Carta 78 - Locomoção: para Lugar Comum 2	INÍCIO	+ 01:53	DURAÇÃO	<i>10 minutos</i>
		PARA	<i>Lugar Comum 2</i>		
		OBSERVAÇÃO	<i>Não chegar antes nem depois do horário. Na hora da Suspensão, desligar o alarme, para ser um suspensão silenciosa. Só desligue o alarme da suspensão, não o das próximas cartas.</i>		
20ª carta	Carta 64 - Suspensão	INÍCIO	+ 02:03	DURAÇÃO	<i>07 minutos</i>
		LOCAL	<i>Lugar Comum 2</i>		
		OBSERVAÇÃO			
21ª carta	Carta 60 - Formação: Cardume	INÍCIO	+ 02:10	DURAÇÃO	<i>05 minutos</i>
		LOCAL	<i>Território de USO</i>		
		OBSERVAÇÃO			
22ª carta	Carta 84 - Dispersão	INÍCIO	+ 02:15	DURAÇÃO	<i>05 minutos</i>
		LOCAL	<i>Território de USO</i>		
		OBSERVAÇÃO			
23ª carta	Carta 74 - Coro: de Pessoas Viciadas em Celular	INÍCIO	+ 02:20	DURAÇÃO	<i>05 minutos</i>
		LOCAL	<i>Território de USO</i>		
		OBSERVAÇÃO			
24ª carta	Carta 71 - Deslocamento: de Situação	INÍCIO	+ 02:25	DURAÇÃO	<i>05 minutos</i>
		LOCAL	<i>Lugar Comum 3</i>		
		OBSERVAÇÃO			
25ª carta	Carta 79 - Locomoção: para Lugar Comum 3	INÍCIO	+ 02:30	DURAÇÃO	<i>10 minutos</i>
		LOCAL	<i>Lugar Comum 3</i>		
		OBSERVAÇÃO			
26ª carta	Carta 55 - Exposição Verbal: Sobre o Jogo	INÍCIO	+ 02:40	DURAÇÃO	<i>20 minutos (1 minuto cada atuante)</i>
		LOCAL	<i>Lugar Comum 3</i>		
		OBSERVAÇÃO	<i>Todas as Pessoas Atuantes devem se ouvir. Se sobrar tempo devido ao número de Atuantes, utilizar o tempo para fazer anotações.</i>		
27ª carta	Carta 87 - Fim	INÍCIO	+03:00	DURAÇÃO	
		LOCAL	<i>Território de USO</i>		
		OBSERVAÇÃO	<i>Quando acaba a rodada, o Coletivo Provisório dispersa.</i>		

JORNADA: DESCIDA DOS ANJOS					
RODADA 06					
ORDEM	CARTA	PREENCHIMENTO DA CARTA (escrever a lápis na carta)			
1ª carta	Carta 0 - Reler as Regras	INÍCIO	<i>antes</i>	DURAÇÃO	<i>Tempo que for preciso antes do jogo</i>
		LOCAL	<i>Onde quiser</i>		
		OBSERVAÇÃO			

2ª carta	Carta 01 - Início	INÍCIO	+ 00:00	DURAÇÃO	1 minuto
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
3ª carta	Carta 02 - Glro	INÍCIO	+ 00:01	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Tem que passar por todo o Território de USO		
4ª carta	Carta 18 - Olhar: Encontro de Olhar - início	INÍCIO	+ 00:11	DURAÇÃO	até aparecer "Carta 19 - Encontro de Olhar - Fim"
		LOCAL	Território de USO		
		OLHAR	Cada encontro olhar 15 Ciclos Respiratórios		
		OBSERVAÇÃO			
5ª carta	Carta 10 - Ser Humano Tão Perto da Arte e da Invenção	INÍCIO	+ 00:12	DURAÇÃO	09 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
6ª carta	Escolha uma Carta: de 20 a 25	INÍCIO	+ 00:21	DURAÇÃO	15 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Você deve escolher na hora da montagem do maço e acrescentar a carta no seu maço do dia. Preencha a carta escolhida com horário de início e duração.		
7ª carta	Escolha uma Carta: de 26 a 31	INÍCIO	+ 00:36	DURAÇÃO	15 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Você deve escolher na hora da montagem do maço e acrescentar a carta no seu maço do dia. Preencha a carta escolhida com horário de início e duração.		
8ª carta	Carta 50 - Ruído Poético	INÍCIO	+ 00:51	DURAÇÃO	14 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
9ª carta	Carta 19 - Olhar: Encontro de Olhar - fim	INÍCIO	+ 01:05	DURAÇÃO	fim encontro olhares
		LOCAL	Território de USO		
		CARTA			
		OBSERVAÇÃO			
10ª carta	Carta 77 - Locomoção: para Lugar Comum 1	INÍCIO	+ 01:06	DURAÇÃO	09 minutos
		PARA	Lugar Comum 1		
		OBSERVAÇÃO	Não chegar antes nem depois do horário		
11ª carta	Carta 57 - Formação: Fila	INÍCIO	+ 01:15	DURAÇÃO	07 minutos
		LOCAL	Lugar Comum 1		
		OBSERVAÇÃO	A primeira pessoa que chegar inicia a fila. As outras se colocam atrás umas das outras		
12ª carta	Carta 84 - Dispersão	INÍCIO	+ 01:22	DURAÇÃO	01 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
13ª carta	Carta 49 - Experimento de Criação	INÍCIO	+ 01:23	DURAÇÃO	30 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Trabalhe uma criação levando em conta a Etapa que ela está. Verifique as Regras de USO: Criação		
14ª carta	Carta 78 -	INÍCIO	+ 01:53	DURAÇÃO	10 minutos

	Locomoção: para Lugar Comum 2	PARA	Lugar Comum 2		
		OBSERVAÇÃO	Não chegar antes nem depois do horário. Na hora da Suspensão, desligar o alarme, para ser uma suspensão silenciosa. Só desligue o alarme da suspensão, não o das próximas cartas.		
15ª carta	Carta 64 - Suspensão	INÍCIO	+ 02:03	DURAÇÃO	50 Ciclos Respiratórios
		LOCAL	Lugar Comum 2		
		OBSERVAÇÃO	01 Ciclo Respiratório é 01 inspiração + 01 expiração. Assim que acabar seus 50 ciclos, vá para a próxima Carta.		
16ª carta	Carta 84 - Dispersão	INÍCIO	xxx	DURAÇÃO	até +02:11
		LOCAL	Qualquer lugar do Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	O início não é definido porque dependerá do tempo do seu ciclo respiratório. Você ficará na Dispersão até o alarme de início da próxima Carta.		
18ª carta	Carta 49 - Experimento de Criação	INÍCIO	+ 02:11	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Continue trabalhando sua criação.		
19ª carta	Carta 48 - Anotações	INÍCIO	+ 02:21	DURAÇÃO	09 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
20ª carta	Carta 79 - Locomoção: para Lugar Comum 3	INÍCIO	+ 02:30	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Lugar Comum 3		
		OBSERVAÇÃO			
21ª carta	Carta 52 - Exposição Verbal: Livre	INÍCIO	+ 02:40	DURAÇÃO	20 minutos (1 minuto cada atuante)
		LOCAL	Lugar Comum 3		
		OBSERVAÇÃO	Todas as Pessoas Atuantes devem se ouvir. Se sobrar tempo devido ao número de Atuantes, utilizar o tempo para fazer anotações.		
22ª carta	Carta 87 - Fim	INÍCIO	+03:00	DURAÇÃO	
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Quando acaba a rodada, o Coletivo Provisório dispersa.		

JORNADA: DESCIDA DOS ANJOS					
RODADA 07					
ORDEM	CARTA	PREENCHIMENTO DA CARTA (escrever a lápis na carta)			
1ª carta	Carta 0 - Reler as Regras	INÍCIO	antes	DURAÇÃO	Tempo que for preciso antes do jogo
		LOCAL	Onde quiser		
		OBSERVAÇÃO			
2ª carta	Carta 01 - Início	INÍCIO	+ 00:00	DURAÇÃO	1 minuto
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
3ª carta	Carta 02 - Glo	INÍCIO	+ 00:01	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Tem que passar por todo o Território de USO		
4ª carta	Carta 49 - Experimento de Criação	INÍCIO	+ 00:11	DURAÇÃO	55 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Desenvolva suas criações para compartilhar. Você as apresentará para o Coletivo Provisório na Rodada 08		
5ª carta	Carta 77 - Locomoção: para Lugar	INÍCIO	+ 01:06	DURAÇÃO	09 minutos
		PARA	Lugar Comum 1		
		OBSERVAÇÃO	Não chegar antes nem depois do horário		

	Comum 1				
6ª carta	Carta 57 - Formação: Fila	INÍCIO	+ 01:15	DURAÇÃO	07 minutos
		LOCAL	Lugar Comum 01		
		OBSERVAÇÃO	A primeira pessoa que chegar inicia a fila. As outras se colocam atrás umas das outras		
7ª carta	Carta 84 - Dispersão	INÍCIO	+ 01:22	DURAÇÃO	01 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
8ª carta	Carta 49 - Experimento de Criação	INÍCIO	+ 01:23	DURAÇÃO	30 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Desenvolva suas criações para compartilhar. Você as apresentará para o Coletivo Provisório na Rodada 08		
9ª carta	Carta 80 - Locomoção: para Lugar Comum 4	INÍCIO	+ 01:53	DURAÇÃO	10 minutos
		PARA	Lugar Comum 4		
		OBSERVAÇÃO	É um novo lugar escolhido pelo Coletivo Provisório para uma Suspensão. A primeira pessoa que ler essa observação, entre em contato com as outras pessoas do Coletivo para decidirem juntos o lugar que vocês gostariam de fazer a suspensão.		
10ª carta	Carta 64 - Suspensão	INÍCIO	+ 02:03	DURAÇÃO	07 minutos
		LOCAL	Lugar Comum 4		
		OBSERVAÇÃO			
11ª carta	Carta 84 - Dispersão	INÍCIO	+ 02:10	DURAÇÃO	01 minutos
		LOCAL	Qualquer lugar do Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
12ª carta	Carta 79 - Locomoção: para Lugar Comum 3	INÍCIO	+ 02:11	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Lugar Comum 3		
		OBSERVAÇÃO			
14ª carta	Carta 52 - Exposição Verbal: Outros	INÍCIO	+ 02:21	DURAÇÃO	39 minutos (1 minuto cada atuante)
		LOCAL	Lugar Comum 3		
		OBSERVAÇÃO	Criar e combinar o modo como serão as apresentações da Rodada 08. Duração, sequencia, público, etc. A exposição verbal inicia com cada Atuante expondo por um minuto suas ideias. Assim que todos falarem, abre para fala Coletiva.		
15ª carta	Carta 87 - Fim	INÍCIO	+03:00	DURAÇÃO	
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Quando acaba a rodada, o Coletivo Provisório dispersa.		

JORNADA: DESCIDA DOS ANJOS					
RODADA 08					
ORDEM	CARTA	PREENCHIMENTO DA CARTA (escrever a lápis na carta)			
1ª carta	Carta 0 - Reler as Regras	INÍCIO	antes	DURAÇÃO	Tempo que for preciso antes do jogo
		LOCAL	Onde quiser		
		OBSERVAÇÃO			
2ª carta	Carta 100 - Estreia	INÍCIO	+ 00:00	DURAÇÃO	quanto tempo o Coletivo Provisório quiser
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Bom jogo!		
3ª carta	Carta 87 - Fim	INÍCIO		DURAÇÃO	
		LOCAL	Território de USO		

		OBSERVAÇÃO	Quando acaba, o que acontece?

B.2. INFILTRAÇÃO

JORNADA: INFILTRAÇÃO					
RODADA 01					
ORDEM	CARTA	PREENCHIMENTO DA CARTA (escrever a lápis na carta)			
1ª carta	Carta 0 - Reler as Regras	INÍCIO	antes	DURAÇÃO	Tempo que for preciso antes do jogo
		LOCAL	Onde quiser		
		OBSERVAÇÃO			
2ª carta	Carta 01 - Início	INÍCIO	+ 00:00	DURAÇÃO	1 minuto
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
3ª carta	Carta 02 - Globo	INÍCIO	+ 00:01	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Tem que passar por todo o Território de USO		
4ª carta	Carta 32 - Mapeamento: de Superfície	INÍCIO	+ 00:11	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Mapear a maior extensão possível do Território de USO		
5ª carta	Carta 33 - Mapeamento: de Ações	INÍCIO	+ 00:21	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Mapear o maior número possível de ações		
6ª carta	Carta 34 - Mapeamento: de Pessoas Trabalhando	INÍCIO	+ 00:31	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Mapear o maior número possível de trabalhadores e trabalhadoras		
7ª carta	Carta 39 - Ação Cotidiana Absorvida	INÍCIO	+ 00:41	DURAÇÃO	25 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Faça diferentes ações cotidianas espalhadas em diferentes lugares do Território de USO, ocupando toda sua extensão.		
8ª carta	Carta 77 - Locomoção: para Lugar Comum 1	INÍCIO	+ 01:06	DURAÇÃO	09 minutos
		PARA	Lugar Comum 1		
		OBSERVAÇÃO	Não chegar antes nem depois do horário		
9ª carta	Carta 57 - Formação: Fila	INÍCIO	+ 01:15	DURAÇÃO	05 minutos
		LOCAL	Lugar Comum 01: Fila		
		OBSERVAÇÃO	A primeira pessoa que chegar inicia a fila. As outras se colocam atrás umas das outras		
10ª carta	Carta 86 - Dispersão	INÍCIO	+ 01:20	DURAÇÃO	02 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
11ª carta	Escolha uma Carta: de 20 a 25	INÍCIO	+ 01:22	DURAÇÃO	15 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Você deve escolher na hora da montagem do maço e acrescentar a carta no seu maço do dia. Preencha a carta escolhida com horário		

			de início e duração.		
12ª carta	Carta 39 - Ação Cotidiana Absorvida	INÍCIO	+ 01:37	DURAÇÃO	13 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Faça outras Ações Cotidianas		
13ª carta	Carta 78 - Locomoção: para Lugar Comum 2	INÍCIO	+ 01:50	DURAÇÃO	10 minutos
		PARA	Lugar Comum 2		
		OBSERVAÇÃO	Não chegar antes nem depois do horário.		
14ª carta	Carta 64 - Suspensão	INÍCIO	+ 02:00	DURAÇÃO	05 minutos
		LOCAL	Lugar Comum II		
		OBSERVAÇÃO			
15ª carta	Carta 86 - Dispersão	INÍCIO	+ 02:05	DURAÇÃO	01 minuto
		LOCAL	Qualquer lugar do Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
16ª carta	Carta 40 - Rotina 1	INÍCIO	+ 02:06	DURAÇÃO	24 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Crie e realize uma Rotina 1 com 04 Ações Cotidianas Absorvidas, em lugares espalhados, que contemplem todo o perímetro do Território de USO, se possível. Ao menos metade de suas ações deve ter interlocução direta com pessoas do território (compra, procura de produto, pedido de informação, etc)		
17ª carta	Carta 79 - Locomoção: para Lugar Comum 3	INÍCIO	+ 02:30	DURAÇÃO	10 minutos
		PARA	Lugar Comum 3		
		OBSERVAÇÃO			
18ª carta	Carta 53 - Exposição Verbal: Todos os dias eu...	INÍCIO	+ 02:40	DURAÇÃO	20 minutos (1 minuto cada atuante)
		LOCAL	Lugar Comum 3		
		OBSERVAÇÃO	Todas as Pessoas Atuantes devem se ouvir. Se sobrar tempo devido ao número de Atuantes, utilizar o tempo para fazer anotações.		
19ª carta	Carta 87 - Fim	INÍCIO	+03:00	DURAÇÃO	
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Quando acaba a rodada, o Coletivo Provisório dispersa.		

JORNADA: INFILTRAÇÃO					
RODADA 02					
ORDEM	CARTA	PREENCHIMENTO DA CARTA (escrever a lápis na carta)			
1ª carta	Carta 0 - Reler as Regras	INÍCIO	antes	DURAÇÃO	Tempo que for preciso antes do jogo
		LOCAL	Onde quiser		
		OBSERVAÇÃO			
2ª carta	Carta 01 - Início	INÍCIO	+ 00:00	DURAÇÃO	1 minuto
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
3ª carta	Carta 02 - Glro	INÍCIO	+ 00:01	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Tem que passar por todo o Território de USO		

4ª carta	Carta 35 - Mapeamento: de Escolhas	INÍCIO	+ 00:11	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
5ª carta	Carta 36 - Mapeamento: de Criações	INÍCIO	+ 00:21	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
6ª carta	Carta 37 - Mapeamento: de Ampliação de Humanidade	INÍCIO	+ 00:31	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
7ª carta	Carta 39 - Ação Cotidiana Absorvida	INÍCIO	+ 00:41	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Faça outras ações cotidianas espalhadas em diferentes lugares do Território de USO.		
8ª carta	Carta 41 - Rotina 2	INÍCIO	+ 00:51	DURAÇÃO	15 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Crie e realize uma Rotina 2, com Ações Cotidianas Absorvidas. Aqui não há número mínimo de ações nem exigência de espalhamento pelo território.		
9ª carta	Carta 77 - Locomoção: para Lugar Comum 1	INÍCIO	+ 01:06	DURAÇÃO	09 minutos
		PARA	Lugar Comum 1		
		OBSERVAÇÃO	Não chegar antes nem depois do horário		
10ª carta	Carta 57 - Formação: Fila	INÍCIO	+ 01:15	DURAÇÃO	05 minutos
		LOCAL	Lugar Comum 01: Fila		
		OBSERVAÇÃO	A primeira pessoa que chegar inicia a fila. As outras se colocam atrás umas das outras		
11ª carta	Carta 86 - Dispersão	INÍCIO	+ 01:20	DURAÇÃO	02 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
12ª carta	Escolha uma Carta: de 20 a 25	INÍCIO	+ 01:22	DURAÇÃO	15 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Você deve escolher na hora da montagem do maço e acrescentar a carta no seu maço do dia. Preencha a carta escolhida com horário de início e duração.		
13ª carta	Carta 50 - Ruído Poético	INÍCIO	+ 01:37	DURAÇÃO	13 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
14ª carta	Carta 78 - Locomoção: para Lugar Comum 2	INÍCIO	+ 01:50	DURAÇÃO	10 minutos
		PARA	Lugar Comum 2		
		OBSERVAÇÃO	Não chegar antes nem depois do horário.		
15ª carta	Carta 64 - Suspensão	INÍCIO	+ 02:00	DURAÇÃO	05 minutos
		LOCAL	Lugar Comum 2		
		OBSERVAÇÃO			

16ª carta	Carta 86 - Dispersão	INÍCIO	+ 02:05	DURAÇÃO	01 minuto
		LOCAL	Qualquer lugar do Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
17ª carta	Carta 40 - Rotina 1	INÍCIO	+ 02:06	DURAÇÃO	24 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Realize sua Rotina 1 que foi criada na Rodada 01. Você pode aprimorá-la. Procure repetir as ações com as mesmas pessoas da primeira vez que fez.		
18ª carta	Carta 79 - Locomoção: para Lugar Comum 3	INÍCIO	+ 02:30	DURAÇÃO	10 minutos
		PARA	Lugar Comum 3		
		OBSERVAÇÃO			
19ª carta	Carta 55 - Exposição Verbal: Sobre o Jogo	INÍCIO	+ 02:40	DURAÇÃO	20 minutos (1 minuto cada atuante)
		LOCAL	Lugar Comum 3		
		OBSERVAÇÃO	Todas as Pessoas Atuantes devem se ouvir. Se sobrar tempo devido ao número de Atuantes, utilizar o tempo para fazer anotações.		
20ª carta	Carta 87 - Fim	INÍCIO	+03:00	DURAÇÃO	
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Quando acaba a rodada, o Coletivo Provisório dispersa.		

JORNADA: INFILTRAÇÃO					
RODADA 03					
ORDEM	CARTA	PREENCHIMENTO DA CARTA (escrever a lápis na carta)			
1ª carta	Carta 0 - Reler as Regras	INÍCIO	antes	DURAÇÃO	Tempo que for preciso antes do jogo
		LOCAL	Onde quiser		
		OBSERVAÇÃO			
2ª carta	Carta 01 - Início	INÍCIO	+ 00:00	DURAÇÃO	1 minuto
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
3ª carta	Carta 02 - Glro	INÍCIO	+ 00:01	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Tem que passar por todo o Território de USO		
4ª carta	Escolha uma Carta: de 32 a 38	INÍCIO	+ 00:11	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Você deve escolher na hora da montagem do maço e acrescentar a carta no seu maço do dia. Preencha a carta escolhida com horário de início e duração.		
5ª carta	Carta 42 - Rotina com Outras Pessoas Trabalhadoras	INÍCIO	+ 00:21	DURAÇÃO	20 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
6ª carta	Carta 39 - Ação Cotidiana Absorvida	INÍCIO	+ 00:41	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Faça outras ações cotidianas espalhadas em diferentes lugares do Território de USO.		
7ª carta	Carta 41 - Rotina 2	INÍCIO	+ 00:51	DURAÇÃO	15 minutos
		LOCAL	Território de USO		

		OBSERVAÇÃO	Crie e realize uma Rotina 2 com Ações Cotidianas Absorvidas. Não há número mínimo de ações nem exigência de espalhamento pelo território.		
8ª carta	Carta 77 - Locomoção: para Lugar Comum 1	INÍCIO	+ 01:06	DURAÇÃO	09 minutos
		PARA	Lugar Comum 1		
		OBSERVAÇÃO	Não chegar antes nem depois do horário		
9ª carta	Carta 57 - Formação: Fila	INÍCIO	+ 01:15	DURAÇÃO	05 minutos
		LOCAL	Lugar Comum 01: Fila		
		OBSERVAÇÃO	A primeira pessoa que chegar inicia a fila. As outras se colocam atrás umas das outras		
10ª carta	Carta 86 - Dispersão	INÍCIO	+ 01:20	DURAÇÃO	02 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
11ª carta	Carta 18 - Olhar: Encontro de Olhar - início	INÍCIO	+ 01:22	DURAÇÃO	até aparecer "Carta 19 - Encontro de Olhar - Fim"
		LOCAL	Território de USO		
		OLHAR	Cada olhar dura 20 Ciclos Respiratórios		
		OBSERVAÇÃO			
12ª carta	Carta 02 - Glo	INÍCIO	+ 01:23	DURAÇÃO	13 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
13ª carta	Carta 19 - Olhar: Encontro de Olhar - fim	INÍCIO	+ 01:36	DURAÇÃO	fim encontro olhares
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
14ª carta	Carta 50 - Ruído Poético	INÍCIO	+ 01:37	DURAÇÃO	13 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
15ª carta	Carta 78 - Locomoção: para Lugar Comum 2	INÍCIO	+ 01:50	DURAÇÃO	10 minutos
		PARA	Lugar Comum 2		
		OBSERVAÇÃO	Não chegar antes nem depois do horário.		
16ª carta	Carta 64 - Suspensão	INÍCIO	+ 02:00	DURAÇÃO	05 minutos
		LOCAL	Lugar Comum 2		
		OBSERVAÇÃO			
17ª carta	Carta 86 - Dispersão	INÍCIO	+ 02:05	DURAÇÃO	01 minuto
		LOCAL	Qualquer lugar do Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
18ª carta	Carta 40 - Rotina 1	INÍCIO	+ 02:06	DURAÇÃO	24 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Realize sua Rotina 1.. Procure repetir as ações com as mesmas pessoas das primeiras vezes que fez.		
19ª carta	Carta 79 - Locomoção: para Lugar Comum 3	INÍCIO	+ 02:30	DURAÇÃO	10 minutos
		PARA	Lugar Comum 3		
		OBSERVAÇÃO			
20ª carta	Carta 55 -	INÍCIO	+ 02:40	DURAÇÃO	20 minutos (1 minuto cada atuante)

	Exposição Verbal: Sobre o Jogo	LOCAL	Lugar Comum 3		
		OBSERVAÇÃO	Todas as Pessoas Atuantes devem se ouvir. Se sobrar tempo devido ao número de Atuantes, utilizar o tempo para fazer anotações.		
		INÍCIO	+03:00	DURAÇÃO	
21ª carta	Carta 87 - Fim	LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Quando acaba a rodada, o Coletivo Provisório dispersa.		

JORNADA: INFILTRAÇÃO					
RODADA 04					
ORDEM	CARTA	PREENCHIMENTO DA CARTA (escrever a lápis na carta)			
1ª carta	Carta 0 - Reler as Regras	INÍCIO	antes	DURAÇÃO	Tempo que for preciso antes do jogo
		LOCAL	Onde quiser		
		OBSERVAÇÃO			
2ª carta	Carta 01 - Início	INÍCIO	+ 00:00	DURAÇÃO	1 minuto
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
3ª carta	Carta 02 - Glro	INÍCIO	+ 00:01	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Tem que passar por todo o Território de USO		
4ª carta	Carta 43 - Abertura de Procedimento	INÍCIO	+ 00:11	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Somente abra procedimento com pessoas com quem você já repetiu a Ação da Rotina mais de duas vezes. Se não estabeleceu rotinas com ninguém, reveja suas rotinas e pode modificá-las.		
5ª carta	Carta 42 - Rotina com Outras Pessoas Trabalhadoras	INÍCIO	+ 00:21	DURAÇÃO	20 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
6ª carta	Carta 43 - Abertura de Procedimento	INÍCIO	+ 00:41	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Somente abra procedimento com pessoas com quem você já repetiu a Rotina mais de uma vez. Se não estabeleceu rotinas com ninguém, reveja suas rotinas e pode modificá-las.		
7ª carta	Carta 41 - Rotina 2	INÍCIO	+ 00:51	DURAÇÃO	15 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Crie e realize uma Rotina 2 com Ações Cotidianas Absorvidas. Não há número mínimo de ações nem exigência de espalhamento pelo território.		
8ª carta	Carta 77 - Locomoção: para Lugar Comum 1	INÍCIO	+ 01:06	DURAÇÃO	09 minutos
		PARA	Lugar Comum 1		
		OBSERVAÇÃO	Não chegar antes nem depois do horário		
9ª carta	Carta 57 - Formação: Fila	INÍCIO	+ 01:15	DURAÇÃO	05 minutos
		LOCAL	Lugar Comum 01: Fila		
		OBSERVAÇÃO	A primeira pessoa que chegar inicia a fila. As outras se colocam atrás umas das outras		
10ª carta	Carta 86 -	INÍCIO	+ 01:20	DURAÇÃO	02 minutos

	Dispersão	LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
11ª carta	Carta 18 - Olhar: Encontro de Olhar - início	INÍCIO	+ 01:22	DURAÇÃO	até aparecer "Carta 19 - Encontro de Olhar - Fim"
		LOCAL	Território de USO		
		OLHAR	Cada olhar dura 20 Ciclos Respiratórios		
		OBSERVAÇÃO			
12ª carta	Carta 02 - Glro	INÍCIO	+ 01:23	DURAÇÃO	13 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
13ª carta	Carta 19 - Olhar: Encontro de Olhar - fim	INÍCIO	+ 01:36	DURAÇÃO	fim encontro olhares
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
14ª carta	Carta 50 - Ruído Poético	INÍCIO	+ 01:37	DURAÇÃO	13 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
15ª carta	Carta 78 - Locomoção: para Lugar Comum 2	INÍCIO	+ 01:50	DURAÇÃO	10 minutos
		PARA	Lugar Comum 2		
		OBSERVAÇÃO	Não chegar antes nem depois do horário.		
16ª carta	Carta 64 - Suspensão	INÍCIO	+ 02:00	DURAÇÃO	05 minutos
		LOCAL	Lugar Comum 2		
		OBSERVAÇÃO			
17ª carta	Carta 86 - Dispersão	INÍCIO	+ 02:05	DURAÇÃO	01 minuto
		LOCAL	Qualquer lugar do Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
18ª carta	Carta 40 - Rotina 1	INÍCIO	+ 02:06	DURAÇÃO	24 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Realize sua Rotina 1.. Procure repetir as ações com as mesmas pessoas das primeiras vezes que fez.		
19ª carta	Carta 79 - Locomoção: para Lugar Comum 3	INÍCIO	+ 02:30	DURAÇÃO	10 minutos
		PARA	Lugar Comum 3		
		OBSERVAÇÃO			
20ª carta	Carta 55 - Exposição Verbal: Sobre o Jogo	INÍCIO	+ 02:40	DURAÇÃO	20 minutos (1 minuto cada atuante)
		LOCAL	Lugar Comum 3		
		OBSERVAÇÃO	Todas as Pessoas Atuantes devem se ouvir. Se sobrar tempo devido ao número de Atuantes, utilizar o tempo para fazer anotações.		
21ª carta	Carta 87 - Fim	INÍCIO	+03:00	DURAÇÃO	
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Quando acaba a rodada, o Coletivo Provisório dispersa.		

JORNADA: INFILTRAÇÃO					
RODADA 05					
ORDEM	CARTA	PREENCHIMENTO DA CARTA (escrever a lápis na carta)			
1ª carta	Carta 0 -	INÍCIO	antes	DURAÇÃO	Tempo que for preciso antes do jogo

	Reler as Regras	LOCAL	<i>Onde quiser</i>		
		OBSERVAÇÃO			
2ª carta	Carta 01 - Início	INÍCIO	+ 00:00	DURAÇÃO	1 minuto
		LOCAL	<i>Território de USO</i>		
		OBSERVAÇÃO			
3ª carta	Carta 02 - Glro	INÍCIO	+ 00:01	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	<i>Território de USO</i>		
		OBSERVAÇÃO	<i>Tem que passar por todo o Território de USO</i>		
4ª carta	Carta 44 - Ensaio 1	INÍCIO	+ 00:11	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	<i>Território de USO</i>		
		OBSERVAÇÃO	<i>Somente ensaie com quem você já abriu procedimento. Se ainda não abriu e fez rotinas mais de duas vezes com alguém, abra agora. Se não fez, modifique suas rotinas.</i>		
5ª carta	Carta 42 - Rotina com Outras Pessoas Trabalhadoras	INÍCIO	+ 00:21	DURAÇÃO	20 minutos
		LOCAL	<i>Território de USO</i>		
		OBSERVAÇÃO			
6ª carta	Carta 43 - Abertura de Procedimento	INÍCIO	+ 00:41	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	<i>Território de USO</i>		
		OBSERVAÇÃO	<i>Somente abra procedimento com pessoas com quem você já repetiu a Rotina mais de uma vez. Se não estabeleceu rotinas com ninguém, reveja suas rotinas e pode modificá-las.</i>		
7ª carta	Carta 41 - Rotina 2	INÍCIO	+ 00:51	DURAÇÃO	15 minutos
		LOCAL	<i>Território de USO</i>		
		OBSERVAÇÃO	<i>Crie e realize uma Rotina 2 com Ações Cotidianas Absorvidas. Não há número mínimo de ações nem exigência de espalhamento pelo território.</i>		
8ª carta	Carta 77 - Locomoção: para Lugar Comum 1	INÍCIO	+ 01:06	DURAÇÃO	09 minutos
		PARA	<i>Lugar Comum 1</i>		
		OBSERVAÇÃO	<i>Não chegar antes nem depois do horário</i>		
9ª carta	Carta 57 - Formação: Fila	INÍCIO	+ 01:15	DURAÇÃO	05 minutos
		LOCAL	<i>Lugar Comum 01: Fila</i>		
		OBSERVAÇÃO	<i>A primeira pessoa que chegar inicia a fila. As outras se colocam atrás umas das outras</i>		
10ª carta	Carta 86 - Dispersão	INÍCIO	+ 01:20	DURAÇÃO	02 minutos
		LOCAL	<i>Território de USO</i>		
		OBSERVAÇÃO			
11ª carta	Carta 49 - Experimento de Criação	INÍCIO	+ 01:22	DURAÇÃO	18 minutos
		LOCAL	<i>Território de USO</i>		
		OBSERVAÇÃO			
12ª carta	Carta 43 - Abertura de Procedimento	INÍCIO	+ 01:40	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	<i>Território de USO</i>		
		OBSERVAÇÃO	<i>Somente abra procedimento com pessoas com quem você já repetiu a Rotina mais de uma vez. Se não estabeleceu rotinas com ninguém, reveja suas rotinas e pode modificá-las.</i>		
13ª carta	Carta 78 - Locomoção:	INÍCIO	+ 01:50	DURAÇÃO	10 minutos
		PARA	<i>Lugar Comum 2</i>		

	para Lugar Comum 2	OBSERVAÇÃO	<i>Não chegar antes nem depois do horário.</i>		
14ª carta	Carta 64 - Suspensão	INÍCIO	+ 02:00	DURAÇÃO	05 minutos
		LOCAL	Lugar Comum 2		
		OBSERVAÇÃO			
15ª carta	Carta 86 - Dispersão	INÍCIO	+ 02:05	DURAÇÃO	01 minuto
		LOCAL	Qualquer lugar do Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
16ª carta	Carta 40 - Rotina 1	INÍCIO	+ 02:06	DURAÇÃO	24 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Realize sua Rotina 1.. Procure repetir as ações com as mesmas pessoas das primeiras vezes que fez.		
17ª carta	Carta 79 - Locomoção: para Lugar Comum 3	INÍCIO	+ 02:30	DURAÇÃO	10 minutos
		PARA	Lugar Comum 3		
		OBSERVAÇÃO			
18ª carta	Carta 56 - Exposição Verbal: Outra	INÍCIO	+ 02:40	DURAÇÃO	20 minutos (1 minuto cada atuante)
		LOCAL	Lugar Comum 3		
		OBSERVAÇÃO	Propor modos de apresentar as cenas na 8ª Rodada. Todas as Pessoas Atuantes devem se ouvir. Se sobrar tempo devido ao número de Atuantes, utilizar o tempo para fazer anotações.		
19ª carta	Carta 87 - Fim	INÍCIO	+03:00	DURAÇÃO	
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Quando acaba a rodada, o Coletivo Provisório dispersa.		

JORNADA: INFILTRAÇÃO					
RODADA 06					
ORDEM	CARTA	PREENCHIMENTO DA CARTA (escrever a lápis na carta)			
1ª carta	Carta 0 - Reler as Regras	INÍCIO	antes	DURAÇÃO	Tempo que for preciso antes do jogo
		LOCAL	Onde quiser		
		OBSERVAÇÃO			
2ª carta	Carta 01 - Início	INÍCIO	+ 00:00	DURAÇÃO	1 minuto
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
3ª carta	Carta 02 - Glro	INÍCIO	+ 00:01	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Tem que passar por todo o Território de USO		
4ª carta	Carta 45 - Ensaio 2	INÍCIO	+ 00:11	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Somente faça Ensaio 2 com quem você fez Ensaio 1. Se não fez Ensaio 1 faça agora.		
5ª carta	Carta 42 - Rotina com Outras Pessoas Trabalhadoras	INÍCIO	+ 00:21	DURAÇÃO	20 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
6ª carta	Carta 44 - Ensaio 1	INÍCIO	+ 00:41	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		

		OBSERVAÇÃO	<i>Somente ensaie com quem você já abriu procedimento. Se ainda não abriu e fez rotinas mais de duas vezes com alguém, abra agora.</i>		
7ª carta	Carta 41 - Rotina 2	INÍCIO	+ 00:51	DURAÇÃO	15 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Crie e realize uma Rotina 2 com Ações Cotidianas Absorvidas. Não há número mínimo de ações nem exigência de espalhamento pelo território.		
8ª carta	Carta 77 - Locomoção: para Lugar Comum 1	INÍCIO	+ 01:06	DURAÇÃO	09 minutos
		PARA	Lugar Comum 1		
		OBSERVAÇÃO	Não chegar antes nem depois do horário		
9ª carta	Carta 57 - Formação: Fila	INÍCIO	+ 01:15	DURAÇÃO	05 minutos
		LOCAL	Lugar Comum 01: Fila		
		OBSERVAÇÃO	A primeira pessoa que chegar inicia a fila. As outras se colocam atrás umas das outras		
10ª carta	Carta 86 - Dispersão	INÍCIO	+ 01:20	DURAÇÃO	02 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
11ª carta	Carta 49 - Experimento de Criação	INÍCIO	+ 01:22	DURAÇÃO	18 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
12ª carta	Carta 44 - Ensaio 1	INÍCIO	+ 01:40	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	<i>Somente ensaie com quem você já abriu procedimento. Se ainda não abriu e fez rotinas mais de duas vezes com alguém, abra agora.</i>		
13ª carta	Carta 78 - Locomoção: para Lugar Comum 2	INÍCIO	+ 01:50	DURAÇÃO	10 minutos
		PARA	Lugar Comum 2		
		OBSERVAÇÃO	Não chegar antes nem depois do horário.		
14ª carta	Carta 64 - Suspensão	INÍCIO	+ 02:00	DURAÇÃO	05 minutos
		LOCAL	Lugar Comum 2		
		OBSERVAÇÃO			
15ª carta	Carta 86 - Dispersão	INÍCIO	+ 02:05	DURAÇÃO	01 minuto
		LOCAL	Qualquer lugar do Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
16ª carta	Carta 40 - Rotina 1	INÍCIO	+ 02:06	DURAÇÃO	24 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Realize sua Rotina 1.. Procure repetir as ações com as mesmas pessoas das primeiras vezes que fez.		
17ª carta	Carta 79 - Locomoção: para Lugar Comum 3	INÍCIO	+ 02:30	DURAÇÃO	10 minutos
		PARA	Lugar Comum 3		
		OBSERVAÇÃO			
18ª carta	Carta 56 - Exposição Verbal: Outra	INÍCIO	+ 02:40	DURAÇÃO	20 minutos coletivo
		LOCAL	Lugar Comum 3		
		OBSERVAÇÃO	Criar e combinar modos de apresentar as cenas na 8ª Rodada. Expôr também proposições das pessoas criadoras do território, que estão criando com vocês.		

19ª carta	Carta 87 - Fim	INÍCIO	+03:00	DURAÇÃO	
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Quando acaba a rodada, o Coletivo Provisório dispersa.		

JORNADA: INFILTRAÇÃO					
RODADA 07					
ORDEM	CARTA	PREENCHIMENTO DA CARTA (escrever a lápis na carta)			
1ª carta	Carta 0 - Reler as Regras	INÍCIO	antes	DURAÇÃO	Tempo que for preciso antes do jogo
		LOCAL	Onde quiser		
		OBSERVAÇÃO			
2ª carta	Carta 01 - Início	INÍCIO	+ 00:00	DURAÇÃO	1 minuto
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
3ª carta	Carta 02 - Glro	INÍCIO	+ 00:01	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Tem que passar por todo o Território de USO		
4ª carta	Carta 45 - Ensaio 3	INÍCIO	+ 00:11	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Somente faça Ensaio 3 com quem você fez Ensaio 2. Se não fez Ensaio 2, faça agora.		
5ª carta	Carta 42 - Rotina com Outras Pessoas Trabalhadoras	INÍCIO	+ 00:21	DURAÇÃO	20 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
6ª carta	Carta 44 - Ensaio 3	INÍCIO	+ 00:41	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Somente faça Ensaio 3 com quem você fez Ensaio 2. Se não fez Ensaio 2, faça agora.		
7ª carta	Carta 41 - Rotina 2	INÍCIO	+ 00:51	DURAÇÃO	15 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Crie e realize uma Rotina 2 com Ações Cotidianas Absorvidas. Não há número mínimo de ações nem exigência de espalhamento pelo território.		
8ª carta	Carta 77 - Locomoção: para Lugar Comum 1	INÍCIO	+ 01:06	DURAÇÃO	09 minutos
		PARA	Lugar Comum 1		
		OBSERVAÇÃO	Não chegar antes nem depois do horário		
9ª carta	Carta 57 - Formação: Fila	INÍCIO	+ 01:15	DURAÇÃO	05 minutos
		LOCAL	Lugar Comum 01: Fila		
		OBSERVAÇÃO	A primeira pessoa que chegar inicia a fila. As outras se colocam atrás umas das outras		
10ª carta	Carta 86 - Dispersão	INÍCIO	+ 01:20	DURAÇÃO	02 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
11ª carta	Carta 49 - Experimento	INÍCIO	+ 01:22	DURAÇÃO	18 minutos
		LOCAL	Território de USO		

	de Criação	OBSERVAÇÃO			
12ª carta	Carta 44 - Ensaio 3	INÍCIO	+ 01:40	DURAÇÃO	10 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Somente faça Ensaio 3 com quem você fez Ensaio 2. Se não fez Ensaio 2, faça agora.		
13ª carta	Carta 78 - Locomoção: para Lugar Comum 2	INÍCIO	+ 01:50	DURAÇÃO	10 minutos
		PARA	Lugar Comum 2		
		OBSERVAÇÃO	Não chegar antes nem depois do horário.		
14ª carta	Carta 64 - Suspensão	INÍCIO	+ 02:00	DURAÇÃO	05 minutos
		LOCAL	Lugar Comum 2		
		OBSERVAÇÃO			
15ª carta	Carta 86 - Dispersão	INÍCIO	+ 02:05	DURAÇÃO	01 minuto
		LOCAL	Qualquer lugar do Território de USO		
		OBSERVAÇÃO			
16ª carta	Carta 40 - Rotina 1	INÍCIO	+ 02:06	DURAÇÃO	24 minutos
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Realize sua Rotina 1.. Procure repetir as ações com as mesmas pessoas das primeiras vezes que fez.		
17ª carta	Carta 79 - Locomoção: para Lugar Comum 3	INÍCIO	+ 02:30	DURAÇÃO	10 minutos
		PARA	Lugar Comum 3		
		OBSERVAÇÃO			
18ª carta	Carta 56 - Exposição Verbal: Outra	INÍCIO	+ 02:40	DURAÇÃO	20 minutos coletivo
		LOCAL	Lugar Comum 3		
		OBSERVAÇÃO	Criar e combinar modos de apresentar as cenas na 8ª Rodada. Expôr também proposições das pessoas criadoras do território, que estão criando com vocês.		
19ª carta	Carta 87 - Fim	INÍCIO	+03:00	DURAÇÃO	
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Quando acaba a rodada, o Coletivo Provisório dispersa.		

JORNADA: INFILTRAÇÃO					
RODADA 08					
ORDEM	CARTA	PREENCHIMENTO DA CARTA (escrever a lápis na carta)			
1ª carta	Carta 0 - Reler as Regras	INÍCIO	antes	DURAÇÃO	Tempo que for preciso antes do jogo
		LOCAL	Onde quiser		
		OBSERVAÇÃO			
2ª carta	Carta 100 - Estreia	INÍCIO	+ 00:00	DURAÇÃO	quanto tempo o Coletivo Provisório quiser
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Bom jogo!		
3ª carta	Carta 87 - Fim	INÍCIO		DURAÇÃO	
		LOCAL	Território de USO		
		OBSERVAÇÃO	Quando acaba, o que acontece?		